

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Pós/Lit
Mestrado em Literatura

EMMANUELLE NUNES MAIA

ESTÉTICA DA IMPERMANÊNCIA: ELEMENTOS PICTÓRICOS EM
ROLOS ILUSTRADOS DE GENJI MONOGATARI E
ÁLBUM O CONTO DE GENJI

Brasília, DF
2026

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Pós/Lit
Mestrado em Literatura

EMMANUELLE NUNES MAIA

**ESTÉTICA DA IMPERMANÊNCIA: ELEMENTOS PICTÓRICOS EM
*ROLOS ILUSTRADOS DE GENJI MONOGATARI E
ÁLBUM O CONTO DE GENJI***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Brasília
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM217e Maia, Emmanuelle Nunes
 Estética da impermanência: Elementos pictóricos em Rolos
 Ilustrados de Genji Monogatari e Álbum O Conto de Genji /
 Emmanuelle Nunes Maia; orientador Juliana Estanislau de
 Ataíde Mantovani. Brasília, 2026.
 133 p.

 Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de
 Brasília, 2026.

 1. Literatura. 2. Pintura . 3. Mono no Aware . 4. Mujo.
 5. O Conto de Genji . I. Estanislau de Ataíde Mantovani,
 Juliana , orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

DISSERTAÇÃO:
ESTÉTICA DA IMPERMANÊNCIA: ELEMENTOS PICTÓRICOS EM ROLOS
ILUSTRADOS DE GENJI MONOGATARI E ÁLBUM O CONTO DE GENJI

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (PósLit-UnB) – Presidente

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido (LET-UnB) – Titular

Prof. Dr. Alan Brasileiro de Souza (UFAL) – Membro externo

Prof. Dr. Cacio José Ferreira (LET-UnB) – Suplente

Brasília
2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit), da Universidade de Brasília (UnB) e, de modo específico, ao grupo de pesquisa Literatura e Outras Artes (LiterArtes), pelo acolhimento e incentivo ao longo do meu percurso no mestrado. Ao Prof. Dr. André Luís Gomes, ao Prof. Dr. Rogério da Silva Lima e ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, que me inspiraram com as disciplinas ofertadas e estimularam minha proposta de análise. À Prof.^a Dra. Alessandra Matias Querido, pelo aprendizado proporcionado e pela oportunidade de participação nos eventos Quadrital e Artefatos na Comissão Organizadora.

Agradeço ao Prof. Dr. Ronan Alves Pereira, que me incentivou a realizar pesquisas sobre estética e cultura japonesa. Ao Prof. Dr. Rodrigo de Almeida Cruz, sua orientação e dedicação nas aulas de pintura. Ao Prof. Dr. Alan Brasileiro, que me permitiu observar a pintura sob múltiplas perspectivas na literatura. À Prof.^a Dra. Beatriz Schmidt Campos, que me inspirou a observar o que as obras literárias expressam por meio de sons e músicas. À Prof.^a Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, pela orientação empenhada na escrita deste trabalho de conclusão, contribuindo todos de forma decisiva para o aprofundamento desta pesquisa.

Agradeço, por fim, à minha mãe, que sempre foi e sempre será o alicerce da minha vida.

Obrigada.

Thus shall ye think of all this fleeting world:
A star at dawn, a bubble in a stream;
A flash of lightning in a summer cloud,
A flickering lamp, a phantom, and a dream.

Siddhartha Gautama

RESUMO

Esta dissertação de mestrado busca analisar a impermanência, relacionando-a a diferentes conceitos budistas, como *mujō* (無常) e *mono no aware* (物の哀れ), por meio de elementos pictóricos de caráter humano, natural e cromático, nas obras *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* (源氏物語絵巻, *Genji Monogatari Emaki*) e *Álbum O Conto de Genji*, (源氏物語画帖, *Genji Monogatari Gajō*), de Tosa Mitsunobu, mais especificamente em *A Princesa da Ponte* (橋姫, *Hashihime*), *O Visco* (*Yadorigi*, 宿木) e *A Cabana Oriental* (東屋, *Azumaya*), pertencentes aos chamados *Capítulos de Uji* (宇治十帖, *Uji Jūjō*, "Os Dez Capítulos de Uji"), ao mesmo tempo em que busca observar a influência da pintura na literatura e da literatura na pintura.

Palavras-chave: Literatura. Pintura. *Mono no aware*. *Mujō*. O Conto de Genji.

ABSTRACT

This master's thesis seeks to analyze impermanence, relating it to different Buddhist concepts, such as mujō (無常) and mono no aware (物の哀れ), through pictorial elements of human, natural, and chromatic character, in the works *Illustrated Scrolls of Genji Monogatari* (源氏物語絵巻, Genji Monogatari Emaki) and *Album The Tale of Genji* (源氏物語画帖, Genji Monogatari Gajō), by Tosa Mitsunobu, more specifically, it focuses on The Lady at the Bridge (橋姫, Hashihime), The Ivy (宿木, Yadorigi), and The Eastern Cottage (東屋, Azumaya)¹, belonging to the so-called Uji Chapters (宇治十帖, Uji Jūjū, “The Ten Uji Chapters”), while also aiming to observe the influence of painting on literature and of literature on painting.

Keywords: Literature. Painting. Mono no aware. Mujō. The Tale of Genji.

¹ As traduções dos três títulos em inglês utilizadas aqui são do tradutor Edward Seidensticker.

LISTA DE FIGURAS

Introdução

Figura 1 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: (柏木, Kashiwagi, “A árvore de carvalho”), 1120–1140.....	16
Figura 2 Álbum O Conto de Genji: Celebração das Flores, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	17
Figura 3 Álbum O Conto de Genji: Celebração das Folhas Vermelhas, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	17

Capítulo 2.

Figura 4 Névoa da Noite, Século XVI, Tosa Mitsunobu.....	78
Figura 5 Névoa da Noite, Século XVII, Tosa Mitsuyoshi.....	80
Figura 6 Álbum O Conto de Genji: Névoa da Noite (Pintura Narrativa), 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	80

Capítulo 3.

Figura 7 簡牘是古代书写的载体.....	85
Figura 8 Álbum O Conto de Genji: Akashi (Trecho caligráfico), 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	92

Capítulo 4.

Figura 9 Álbum O Conto de Genji: A Princesa da Ponte, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	97
Figura 10 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Pintura Narrativa), 1120–1140.....	99
Figura 11 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Desenho) 1120–1140.....	99
Figura 12 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte, 1120–1140.....	100
Figura 13 Álbum O Conto de Genji: O Visco, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	100
Figura 14 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco I, 1120–1140.....	102
Figura 15 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II, 1120–1140.....	103
Figura 16 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III, 1120–1140.....	104
Figura 17 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II (Desenho), 1120–1140.....	105
Figura 18 Álbum O Conto de Genji: A Cabana Oriental, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	106
Figura 19 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I, 1120–1140, Tosa Mitsunobu.....	107
Figura 20 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte digital I), 1120–1140, Tosa Mitsunobu.....	108
Figura 21 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte digital II), 1120–1140, Tosa Mitsunobu.....	108
Figura 22 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental II, 1120–1140, Tosa Mitsunobu.....	109
Figura 23 Álbum O Conto de Genji: A Princesa da Ponte, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	111
Figura 24 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (recorte digital), 1120–1140.....	111
Figura 25 Biwa	111
Figura 26 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Pintura narrativa), 1120–1140.....	112
Figura 27 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Recorte Digital).....	113

Figura 28 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte, 1120–1140.....	115
Figura 29 Álbum O Conto de Genji: O Visco, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	116
Figura 30 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco I, 1120–1140.....	117
Figura 31 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II, 1120–1140.....	118
Figura 32 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II (Recorte digital), 1120–1140.....	119
Figura 33 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Grilo-sino (Recorte digital), 1120–1140..	119
Figura 34 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Névoa da Noite (Recorte Digital), 1120–1140.....	119
Figura 35 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III, 1120–1140.....	119
Figura 36 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III (Desenho), 1120–1140.....	122
Figura 37 Álbum O Conto de Genji: A Cabana Oriental, 1509-10, Tosa Mitsunobu.....	123
Figura 38 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I, 1120–1140.....	124
Figura 39 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte digital I), 1120–1140.....	126
Figura 40 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte digital II), 1120–1140, Tosa Mitsunobu.....	126
Figura 41 Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental II, 1120–1140.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1: Impermanência e o Budismo	22
1.1 <i>Mujō</i>	27
1.2 <i>Mono no Aware</i>	31
Capítulo 2: O Conto de Genji	37
2.1 <i>Os capítulos Uji</i>	39
2.1.1 A Princesa da Ponte (橋姫, <i>Hashihime</i>).....	40
2.1.2 O Visco (宿木, <i>Yadorigi</i>).....	46
2.1.3 A Cabana Oriental (東屋, <i>Azumaya</i>).....	56
2.2 <i>Rolos Ilustrados de Genji Monogatari</i> (源氏物語絵巻, <i>Genji Monogatari Emaki</i>).....	63
2.3 <i>Álbum O Conto de Genji</i> (源氏物語絵帖, <i>Genji Monogatari Gajō</i>).....	77
Capítulo 3: A pintura na literatura	82
3.1 A escrita caligráfica.....	82
3.2 A pintura em <i>shodō</i>	88
3.3 A pintura na escrita.....	93
Capítulo 4: Elementos pictóricos e impermanência em O Conto de Genji	95
4.1 Cores.....	96
4.2 Elementos da natureza e Elementos humanos.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

O período *Heian* (平安時代, *Heian jidai*, 794-1185) foi uma época clássica japonesa marcada pela transferência da capital e da corte japonesa pelo 50º Imperador Kanmu (欽明天皇, *Kanmu tennō*, 735-806). A capital anteriormente se localizava na cidade de Nara (奈良), que deu nome ao período *Nara* (奈良時代, *Nara jidai*, 710-794). No período Heian houve um grande florescimento cultural e refinamento da corte, devido, em parte, ao fato de ter sido um período de relativa paz - significado da palavra que dá origem ao nome deste período. Seu nome deriva da então capital japonesa *Heian-kyo* (平安京, capital da tranquilidade e da paz² “tradução nossa”³), atualmente conhecida como Quioto (京都市, *Kyōto-shi*, *Kyōto*), cidade que permaneceu como capital de 794 a 1868.

O período *Heian* trouxe ainda uma necessidade de construir uma identidade nacional. Isso se deu em parte com o desenvolvimento das artes - como *sadō* (茶道, "caminho do chá"), *shodō* (書道, "caminho da escrita", "caligrafia"), *kadō/Ikebana* (華道 / 生け花, "caminho das flores", "arte dos arranjos florais"), *kōdō* (香道, "caminho do incenso"). Todas demonstram, pelo acréscimo de *dō* (道, "caminho") em seus nomes, um conceito oriundo do conceito taoísta chinês *dao* (道, "o caminho"). Mais do que tipos de arte, eram caminhos de dedicação, disciplina, atenção plena e profunda contemplação espiritual e de vida, influenciando o budismo no Japão como caminhos para a iluminação, e que existem até hoje.

O budismo após originar-se na Índia e se espalhar pela Ásia, chegou ao Japão por influência da China, vindo pela Coreia por volta de 538 d.C., no período Asuka (飛鳥時代, *Asuka jidai*, 538-710), quando o imperador japonês recebeu do rei de Baekje/Paekche (*hangul*: 백제; *hanja*: 百濟) uma estátua de Buda. Consolidou-se no período Nara e no Heian já houve o desenvolvimento de escolas budistas japonesas, como *Tendai* (天台, “plataforma celestial”) e *Shingon* (真言, - “palavra verdadeira”, “mantra”).

No refinamento da corte, nesse período, as pessoas eram julgadas não só pela questão moral, mas também por seu refinamento estético e por sua sensibilidade. Uma pessoa poderia ser considerada boa (よき人, *yokibito*), que, no japonês arcaico, também se refere a “uma pessoa de posição superior”⁴, quando era capaz de compreender o pesar humano e contemplar a transitoriedade da vida. Era considerado ruim (悪い人, *waruibito/waruihito*) quem não estava em sintonia com o sofrimento da vida humana, enquanto a mera pessoa (徒人, *tadabi*

² 平安京. In: Dicionário Jisho. Disponível em: <<https://jisho.org/search/平安京>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

³ Ao longo desta dissertação, toda tradução do inglês, japonês e chinês para o português é nossa, a não ser que venha especificado o contrário.

⁴ Yokihito. In: Dicionário Jisho. ”1. person of high rank”. Disponível em: <<https://jisho.org/search/yokihito>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

と, ただひと, ou ただうど, *tadabito*) correspondia a uma “pessoa comum; indivíduo sem título”⁵ que ignorava completamente esse tipo de pensamento.

Ao longo do tempo, o budismo passou a exercer crescente influência na corte, juntamente com o xintoísmo, moldando a vida cortesã, as artes, e até o poder político. Os ensinamentos do Buda histórico (sânscrito: सिद्धार्थ गौतम, Siddhartha Gautama) difundiram-se em diversas escolas budistas, oferecendo práticas espirituais para alcançar a iluminação e pôr fim ao sofrimento. Entre eles destacam-se as *Quatro Nobres Verdades* e o *Caminho Óctuplo*.

Uma conceito fundamental para compreender seria o *anicca* (páli: अनिच्च, *anicca*, sânscrito: अनित्य, *anitya*, “impermanência”), um dos três selos da existência no budismo *Theravāda*, junto com *dukkha* (“sofrimento”) e *anattā* (“não-eu”). A consciência da impermanência nos afasta do apego, que nos gera sofrimento e dor. No Japão essa noção originou o conceito de *shogyomujō* (諸行無常 — しよぎようむじょう, “Todas as coisas devem passar; todas as coisas mundanas são impermanentes.”⁶), também conhecido como *mujō* (むじょう, “impermanência”). Essa ideia busca contemplar a impermanência sob uma ótica estética em relação à cultura japonesa.

Outro conceito japonês que deriva dessa percepção da transitoriedade é o *mono no aware* (物の哀れ, “*aware* das coisas”, “*pathos* das coisas”). Ideia sistematizada pelo estudioso japonês de *Kokugaku* (国学, “estudos japoneses”) Motoori Norinaga (本居宣長, 1730–1801) no século XVIII. Trata-se de um conceito voltado ao sentimento despertado por uma experiência estética diante da consciência da impermanência. Uma sensibilidade que surge em momentos de profunda contemplação - mesmo que evoque melancolia - possibilitando observar a beleza presente. Considerava-se refinado que uma pessoa tivesse sentimentos evocados ao entrar em contato com as nuances da efemeridade humana.

Mono no aware costuma ser ligado a diferentes elementos, inclusive naturais, que evocam essa impermanência. Esse conceito aparece até mesmo em títulos dos capítulos de *O Conto de Genji*, como o trinta e oito (*Névoa noturna*, 夕霧, ゆうぎり), o quarenta (*Ilusão*, 幻, まぼろし), e o quarenta e um (*Nuvens ocultas*, 雲隠, くもがくれ), todos elementos que em algum momento estarão prestes a se dissipar.

O Conto de Genji (源氏物語, *Genji Monogatari*) foi escrito no período Heian por Murasaki Shikibu (紫式部, 973 ou 978 - 1014 ou 1031), cortesã, dama de companhia, poetisa

⁵ Tadabito. In: Dicionário Jisho. “Noun, 1. ordinary person; untitled individual”. Disponível em: <<https://jisho.org/search/tadabito>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

⁶ 諸行無常. In: Dicionário Jisho. “Noun, 1. ordinary person; untitled individual”. Disponível em: <<https://jisho.org/search/諸行無常>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

e romancista japonesa. Muito do que se tem de informação sobre a autora provém de um diário escrito por ela. Segundo Keene, nesse diário lê-se: “Uma anotação referente ao décimo primeiro mês de 1008 menciona a existência de um rascunho de parte (ou talvez de toda) a obra”⁷, referindo-se à escrita de sua obra consagrada, *O Conto de Genji*, que a autora teria começado a escrever:

Em algum momento entre 1001, o ano em que seu marido Fujiwara no Nobutaka morreu, e 1005, quando ela entrou para o serviço da Imperatriz Shōshi (Akiko). Datas que variam de 1005 até depois de 1013 foram sugeridas para a conclusão.4 Nós sabemos, por menção no Diário de Sarashina, escrito por volta de 1021, que todo O Conto de Genji deve ter sido concluído até essa data.(Keene, 2004, p.10)⁸

Por um tempo, não havia unanimidade em acreditar que uma mulher poderia ter escrito uma obra tão refinada e impactante como *O Conto de Genji*. No período Muromachi (室町時代, Muromachi *jidai*) chegaram a acreditar que o pai da autora, Fujiwara no Tametoki (藤原為時), teria escrito a obra. Hoje, porém, a autoria de Murasaki Shikibu não é mais contestada e Keene afirma que, embora a autora não tenha registrado como compôs a obra em si:

[...] referências passageiras deixam claro que a obra já era bem conhecida, talvez por ter sido lida em voz alta para o Imperador Ichijo e Shoshi. Os homens da corte normalmente não liam ficção, considerando até mesmo os melhores exemplos como meros passatempos para mulheres, mas talvez Ichijo, ao ouvir elogios à obra vindos das damas ao seu redor, tenha ficado curioso sobre o conteúdo. Há registros de que ele elogiou o conhecimento de chinês revelado pelas alusões no texto, expressando a crença de que Murasaki devia ter lido o *Nihon Shoki*. Ele provavelmente quis dizer que ela escrevia de maneira muito mais coerente e organizada do que os escritores de ficção anteriores, mais como uma historiadora do que como uma romancista. (Keene, 2004, p.13)⁹.

Esse provável conhecimento de Murasaki sobre a China, a ponto de conseguir estabelecer alusões em *O Conto de Genji*, bem como sobre o *Nihon Shoki* (日本書紀,

⁷ Keene, Donald: *The Tale of Genji*. In: *The tale of Genji (Bloom's Modern interpretations)*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia, United States of America, 2004.

p. 10. “An entry for the eleventh month of 1008 mentions the existence of a rough draft of part (or perhaps all) of the work.”.

⁸ Keene, in Bloom (ed.), *The Tale of Genji*, p. 10. “sometime between 1001, the year her husband Fujiwara no Nobutaka died, and 1005, when she entered the service of the Empress Shōshi (Akiko). Dates ranging from 1005 to after 1013 have been suggested for the completion.4 We know from mention in The Sarashina Diary, written about 1021, that all of The Tale of Genji must have been completed by that date.”. Nota do autor depois desse trecho: “Abe Akio, Akiyama Ken & Imai Gen’o, ed., *Genji Monogatari*, NKBZ 13, Shōgakukan, 1972, p. 247. The translation is slightly modified from Helen Craig McCullough, tr., *Genji & Heike: Selections from The Tale of Genji and The Tale of the Heike*, Stanford U.P., 1994, p. 206.”.

⁹ *Ibid.* p.13. “[...] passing references make it clear that the work was already well known, perhaps from having been read aloud before the Emperor Ichijo and Shoshi. Men at the court normally did not read fiction, considering even the best examples to be no more than diversions for women, but perhaps Ichijo, hearing praise of the work from the ladies around him, was curious about the contents. It is recorded that he praised the knowledge of Chinese revealed by allusions in the text, expressing the belief that Murasaki must have read the *Nihon Shoki*. He probably meant that she wrote in a far more coherent and organized manner than earlier writers of fiction, more like a historian than a romancer.”.

“Crônicas do Japão”), é interessante porque nesta obra já se observam questões relacionadas a conceitos budistas, como o *mujō*. Também percebemos a importância da obra já no período em que foi escrita, mesmo entre os homens da corte, o que é impressionante, pois escritas por mulheres eram comumente lidas mais por outras cortesãs, devido ao distanciamento entre as mulheres e os homens na corte japonesa. Keene afirma também que apesar de parte da obra ter relação com informações e contos ditos na própria corte:

O ato de Murasaki de transcrever o texto pôs fim à possibilidade de modificar significativamente a história em novas versões; porém, a palavra *monogatari* (narrativa) continuou a ser usada, como se a história ainda estivesse sendo transmitida oralmente. Muitas passagens do presente texto de O Conto de Genji sugerem a maneira típica de falar das damas da corte, embora, por vezes, a influência da literatura chinesa também pareça estar presente. (Keene, 2004, p. 13)¹⁰

Refletir sobre a influência dos contos orais, já presente na palavra *monogatari*, é interessante, pois na obra literária há menções da narradora a fatos que teriam sido ouvidos de terceiros. Assim, podemos ter a noção de que a obra pode ter sido uma junção de fatos conversados na corte, baseados em personagens reais ou imaginados. O conto retrata, em grande parte, a vida de Hikaru Genji (光源氏, Genji Brillhante), príncipe e filho do imperador, tal como suas relações, amores e intrigas vividas, proporcionando também uma visão sobre a corte do período. É considerada, por muitos, uma das mais influentes obras literárias japonesas, com inúmeras adaptações em diferentes mídias, de acordo com texto publicado pela Faculdade de Letras, Departamento de Língua e Cultura Japonesa da Universidade Kinjo Gakuin por Luó Yǒngshēng:

Acredita-se que a criação de pinturas do Conto de Genji começou logo após a criação da história e, desde então, ao longo dos séculos, inúmeras pinturas retratando cenas famosas da história foram criadas, incluindo pergaminhos ilustrados, papéis coloridos, biombos, leques e pergaminhos suspensos, criando um gênero conhecido como "Genji-e". (Site: 金城学院, Luó Yǒngshēng 2025)¹¹

A obra literária de Murasaki Shikibu costuma ser dividida em três partes por estudiosos, onde a primeira aborda a juventude de Genji, a segunda ocorre com um Genji

¹⁰ *Ibid.* p. 13. “Murasaki’s act of writing down the text ended the possibility of significantly modifying the story in retelling; but the word *monogatari* (telling of things) itself continued to be used, as if it were still being orally related. Many passages in the present text of The Tale of Genji suggest the typical manner of speech of court ladies, though at times Chinese literary influence also seems to be present.”. Nota de rodapé original do livro após sobre trecho: “Jin’ichi Konishi, A History of Japanese Literature: Volume One. The Archaic and Ancient Ages, Princeton U.P., 1984, pp. 15–16.”.

¹¹ 金城学院: 国宝「源氏物語絵巻」、その尽きせぬ魅力とは？, 55限目 源氏物語絵巻『「絵巻」が「源氏物語」の世界を甦らせる?!』文学部 日本語日本文化学科, 2013年10月掲載「車内の金城学院大学」, 金城学院 公式 note「Kinjo Knowledge」2025年1月12日 22:00, 2013年10月掲載「車内の金城学院大学」. 「『源氏物語』の絵画化は、物語成立後間もなくして始まったとみられ、以後、各時代を通じて、絵巻や色紙、屏風、扇、掛軸など、物語の名場面を描いた絵画作品が数多く作られ、「源氏絵」と呼ばれるひとつのジャンルを築いてきました。」. Disponível em: <<https://knowledge.kinjo-gakuin.jp/n/nae58a4947837>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

maduro, e a terceira e última parte é voltada aos descendentes do príncipe, e por passar em grande parte em Uji, é chamado de capítulos Uji (宇治十帖, *Uji Jūjō*, "Os Dez Capítulos de Uji").

Os pergaminhos da própria autora não sobreviveram até os dias atuais, porém existem cópias produzidas em diferentes séculos que estão preservadas. O pergaminho mais antigo encontrado são os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* (源氏物語絵巻, *Genji Monogatari Emaki*), produzidos no século XII, cerca de cem anos após *O Conto de Genji*, evidenciando a influência da obra literária já no período Heian. Além de serem os pergaminhos mais antigos encontrados, também são considerados tesouros japoneses e fazem parte do acervo do Museu de Arte Tokugawa (徳川美術館, *Tokugawa Bijutsukan*) e do Museu Gotoh (五島美術館, *Gotō Bijutsukan*, Museu Gotoh de Arte).

Figura 1: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: (柏木, *Kashiwagi*, “A árvore de carvalho”)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa.¹²

Outra famosa adaptação de *O Conto de Genji* é a obra *Álbum O Conto de Genji* (源氏物語画帖, *Genji Monogatari Gajō*), de Tosa Mitsunobu (土佐光信), artista especializado no estilo de pinturas clássicas japonesas (大和絵, *Yamato-e*) e fundador da escola de pintura clássica Tosa (土佐派, *Tosa-ha*). Essa obra é composta por uma série de cinquenta e quatro pinturas nomeadas de acordo com os títulos e a ordem da obra original de Murasaki. As pinturas retratam cenas de cada capítulo e incluem trechos caligráficos de seis nobres pertencentes à corte do período, ou seja, o período Muromachi, sendo eles: Fushimi no Miya (伏見宮), Kunitaka Shinnō (邦敬親王), Konoe Hisamichi (近衛尚通), Sanjōnishi Sanetaka (三条西実隆), Jōhōji Kōjo (常法寺光助), Reizei Tamehiro (冷泉為広), Son'ō Jugō (尊王寿郷).

A partir da escolha e inserção de diferentes elementos, nas obras inspiradas por *O Conto de Genji*, quanto na própria de Murasaki Shikibu, é possível observar diferentes

¹² 徳川美術館、国宝源氏物語絵巻の世界へようこそ。第三十六章 柏木(かしわぎ)三。Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/#>>. Acesso em: 05 out. 2025.

conceitos filosóficos, e analisar sua influência como recurso estético. Entre os diferentes tipos de elementos, alguns exemplos são os de origem natural, como as flores, presentes no capítulo oito e na oitava pintura de Tosa Mitsunobu, intitulada *Celebração das Flores* (花宴, *Hana no En*) (Figura 1), e os criados por intermédio humano, como a música ou a dança, inseridas, por exemplo, no sétimo capítulo e pintura *Celebração das Folhas Vermelhas* (紅葉賀, *Momiji no Ga*) (Figura 2). Esses elementos servem para trazer à tona um *pathos*, uma maneira de exprimir sentimentos das personagens, e sua visão sobre o mundo que as cerca. Uma evocação estética sobre a impermanência da vida.

Figura 2: Álbum O Conto de Genji: Celebração das Flores, Figura 3: Álbum O Conto de Genji: Celebração das Folhas Vermelhas



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard¹³, Fonte: Site do Museu de Arte Harvard¹⁴

A pintura pode igualmente ser percebida de diferentes maneiras em ambas as obras aqui analisadas, nas quais se observa a influência estética. Na obra literária, destaca-se logo de partida a inserção do recurso ilustrativo de imagens, de acordo com o estilo da pintura clássica japonesa. Não sabemos se na obra original havia esse recurso. No entanto, em diferentes cópias preservadas, observam-se ilustrações presentes nos pergaminhos reescritos por membros da corte, como príncipes da época.

¹³ Tosa Mitsunobu, *Under the Cherry Blossoms (Hana no En)*, Transliterated Title: Genji monogatari: Hana no En, Illustration to Chapter 8 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Object Number 1985.352.8.A, Classification Paintings Work Type painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Medium The eighth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions H. 24.1 cm x W. 18.0 cm (9 1/2 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia. Disponível em: <Under the Cherry Blossoms (Hana no En), Illustration to Chapter 8 of the Tale of Genji (Genji monogatari) | Harvard Art Museums>. Acesso em: 05 out. 2025.

¹⁴ Tosa Mitsunobu, *Beneath the Autumn Leaves (Momiji no Ga)*, Illustration to Chapter 7 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Momiji no Ga, Object Number 1985.352.7.A, Classification: Paintings, Work Type: album leaf, painting, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium The seventh of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions H. 24.1 cm x W. 18.1 cm (9 1/2 x 7 1/8 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/199865>>. Acesso em: 05 out. 2025.

Outra maneira de incorporação da pintura na literatura que pode ser observada é a descrição de cenas de modo que pareçam pinturas, fato que pode indicar a escolha de trechos da obra literária que Tosa Mitsunobu, provavelmente a pedido de seus patrocinadores, utilizou em suas pinturas, bem como nas ilustrações dos rolos de pergaminhos de *O Conto de Genji*. Finalmente, podemos notar o papel da caligrafia como forma de pintura, pois esta é realizada com tinta e pincel, e muitos ideogramas incorporam em si a representação visual das palavras que designam.

Na série de pinturas, podemos ainda observar a presença da literatura, tanto nos trechos caligráficos inseridos em cada uma das pinturas, originados da obra literária, o que sugere que o significado do conteúdo é tão profundo que apenas imagens ou palavras não bastam para descrevê-lo. A composição das cenas retratadas parece colocar o espectador em posição afastada e contemplativa, permitindo ver toda a cena de fora, em perspectiva aérea, como se estivéssemos lendo a descrição de uma cena. Esse tipo de composição foi também adotado por outros pintores da mesma escola de pintura de Tosa.

Além da análise da escolha de palavras, expressões e contextos usados na obra *O Conto de Genji*, de Murasaki Shikibu, outro modo de observar a influência do conceito filosófico *mono no aware* consiste em refletir sobre a importância do uso de elementos em uma cultura específica, e o significado atrelado aos mesmos em um contexto. Como exemplo, o uso das árvores e flores de cerejeiras, que mesmo no período Heian já tinham uma conotação estética. Há, então, a possibilidade de pesquisar a existência de *mono no aware* também em diferentes abordagens, como nas pinturas clássicas japonesas do *Álbum O Conto de Genji*, feitas de forma colaborativa: Tosa Mitsunobu foi responsável pelas pinturas inspiradas no livro referido, enquanto seis nobres do período contribuíram com caligrafias.

Nessa perspectiva, esta dissertação tem por objetivo geral analisar a impermanência, relacionando-a aos conceitos budistas de *mujō* e *mono no aware*, por meio dos elementos pictóricos de caráter humano, natural e cromático presentes nas obras *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e *Álbum O Conto de Genji*, de Tosa Mitsunobu, com foco nos capítulos de Uji (*A Princesa da Ponte*, *O Visco*, *A Cabana Oriental*). Além disso, busca-se observar as interações entre literatura e pintura na tradição estética japonesa e estabelecer um diálogo da impermanência com conceitos fundamentais budistas, como os “Três Selos do *Dharma*” (*anātman*, “não-eu” *duḥkha*, “sofrimento” e *anitya*, “impermanência”), *pratītyasamutpāda* (“interdependência”) e *sūnyatā* (“vacuidade”). A impermanência será examinada em elementos pictóricos (cores), humanos (decoreção, arquitetura, vestimenta, instrumentos musicais) e naturais (plantas, animais, nuvens), contidos na relação entre pintura e texto nas

obras.

Nos objetivos específicos, propõe-se examinar os conceitos budistas de *mujō* e *mono no aware*, identificando suas principais características e implicações estéticas; analisar os elementos pictóricos de caráter humano, natural e cromático presentes nos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e no *Álbum O Conto de Genji*, de Tosa Mitsunobu, com foco nas cenas de *Hashihime*, *Yadorigi* e *Azumaya*; investigar de que forma os Capítulos de Uji refletem a estética da impermanência, articulando literatura e pintura como meios complementares de expressão; comparar as representações visuais e literárias, observando a influência da pintura na literatura e da literatura na pintura, dentro da estética japonesa; e discutir como os conceitos de impermanência se manifestam na relação entre as personagens, os cenários naturais e os recursos cromáticos, evidenciando a sensibilidade estética própria da cultura japonesa.

A justificativa da escolha do tema fundamenta-se na relevância dos conceitos de origem budistas de *mujō* e *mono no aware* para a compreensão da estética japonesa, tanto na literatura quanto na pintura. *O conto de Genji*, obra clássica da literatura japonesa, e suas representações pictóricas, como os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e o *Álbum O Conto de Genji* de Tosa Mitsunobu, constituem fontes privilegiadas para observar como tais conceitos se manifestam em diferentes linguagens artísticas. A análise dos “capítulos de Uji” revela-se particularmente significativa, pois neles se intensifica a temática da impermanência, refletida nos dilemas existenciais das personagens e nos elementos visuais que evocam a transitoriedade da vida. A investigação da relação entre literatura e pintura permite compreender não apenas a estética do período Heian e Muromachi, mas também a maneira como a arte japonesa constrói sentidos a partir da interdependência entre texto e imagem.

Os capítulos seguirão a seguinte ordem: primeiro, o capítulo *Impermanência e o Budismo*, no qual será abordada a origem desse conceito nos fundamentos budistas, para então analisá-lo em suas derivações japonesas (*mujō* e *mono no aware*). O segundo capítulo tratará de *O Conto de Genji* e, para facilitar a análise estética do último capítulo, será dividido nos capítulos Uji (*A Princesa da Ponte*, *O Visco*, *A Cabana Oriental*), e *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e *Álbum O Conto de Genji*. O terceiro capítulo abordará *A pintura na literatura* e as diferentes maneiras de observá-la. No quarto e último capítulo serão analisados os conceitos ligados à impermanência em elementos pictóricos, e, finalmente, serão apresentadas as considerações finais da dissertação.

Com esse propósito, a análise baseia-se em diferentes autores de acordo com cada aspecto abordado. Michael F. Marra foi utilizado em relação à literatura japonesa e sua

estética filosófica; Prusinski, Lauren, bem como Donald Richie, sobre estética japonesa; Charles Franklin Sayre sobre as pinturas narrativas japonesas; Rajiv Mandal, Xianyi Yang e Meiyang Wang sobre Rolos Ilustrados japoneses; Anne-Marie Christin sobre escrita e imagem; Danielle Kreling sobre *anitya*; Carmen Dragonetti e Fernando Tola sobre *sūnyatā*; Doris G. Bergen sobre o Japão clássico; Ronald L. Boyer sobre a impermanência, Simonia Fukue Nakagawa sobre trechos explicativos dos capítulos; Masaki Watanabe em relação à narrativa em pergaminhos de Genji; Sandra-Lucia Istrate sobre literatura e imagem; Sumiko Knudsen sobre caligrafia japonesa; Melissa McCormick sobre *O Conto de Genji*; Kazuo Yamasaki e Yoshimichi Emoto sobre pigmentos usados em pinturas japonesas, e Emmanuelle Nunes Maia, citando outros autores como Marra, sobre *mono no aware*.

Houve também a leitura e utilização de textos de sites de museus que possuem em seu acervo as obras aqui tratadas, como o Museu de Arte Tokugawa (徳川美術館, *Tokugawa Bijutsukan*) e o Museu de Arte Gotoh (五島美術館, *Gotō Bijutsukan*), além de textos de sites, como do professor Luó Yǒngshēng (罗永生教授) no site da Universidade Kinjo Gakuin (金城学院大学, *Kinjo Gakuin Daigaku*), e do site *Cultural Heritage Online*.

A presente dissertação adota uma abordagem qualitativa e analítica, voltada para o estudo comparativo entre literatura e pintura no contexto da tradição estética japonesa. O *corpus* selecionado compreende os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e o *Álbum O Conto de Genji*, de Tosa Mitsunobu. O foco recai sobre as representações de *A Princesa da Ponte*, *O Visco* e *A Cabana Oriental*, pertencentes aos chamados “capítulos de Uji”.

A análise foi conduzida por meio de três etapas principais: Levantamento conceitual, com revisão bibliográfica sobre os conceitos budistas de *mujō* e *mono no aware*, identificando como tais conceitos foram historicamente aplicados na literatura e nas artes visuais japonesas; exame pictórico e literário, com observação dos elementos visuais presentes nas obras selecionadas, considerando aspectos humanos, naturais e cromáticos; análise das correspondências entre pintura e narrativa literária, verificando como a estética da impermanência se manifesta em cada suporte artístico; interpretação comparativa, confrontando os elementos pictóricos e os trechos literários correspondentes, a fim de compreender a influência da pintura na literatura e da literatura na pintura. Por fim, realizou-se uma discussão sobre como os conceitos budistas de impermanência se refletem na construção estética das obras, tanto no plano visual quanto no textual.

A metodologia, portanto, combina análise estética e comparativa. Essa abordagem permite observar de que forma a compreensão da impermanência, *mujō* e *mono no aware* se articulam nos “capítulos de Uji” e como contribuem para a compreensão da relação entre

literatura e pintura na tradição estética japonesa.

Embora se reconheça e se evidencie a importância da caligrafia japonesa como expressão artística, fundamental também para a análise da literatura e da pintura, a presente pesquisa não incluiu um capítulo específico destinado a esse tema, sobretudo em razão da limitação temporal. Ainda assim, o estilo foi abordado ao longo da dissertação, de modo a não desconsiderar sua relevância. Reitera-se, portanto, que este trabalho não se propõe a analisar em pormenores cada caligrafia presente nas pinturas narrativas japonesas dos capítulos das duas obras aqui tratadas, o que pode vir a ser analisado em outros momentos.

CAPÍTULO 1 - A Impermanência e o Budismo

Em todas as escolas e linhagens do budismo nas principais tradições budistas, como *Mahāyāna* (sânscrito: महायान, japonês: 大乘, *daijō*, “Grande Veículo”), *Theravāda* (sânscrito: थेरवाद, japonês: 上座部, *jōzabu*, "Doutrina dos Anciãos") e *Vajrayāna* (sânscrito: वज्रयान, japonês: 金剛乘, *kongōjō*, “Veículo do Diamante” ou “Veículo do Trovão”), existem práticas que ajudam no caminho para o *nirvana* (sânscrito: निर्वाण, *nirvāṇa*, japonês: 涅槃, *nehan*, “extinção”, “apagamento”) e o *desapego* (sânscrito: वैराग्य, *vairāgya*, japonês: 無我, *muga*). Essas práticas promovem uma contemplação profunda sobre a consciência da transitoriedade do que é mundano, sendo, portanto, primordial para compreender a existência da vida e de tudo no universo, bem como para alcançar a liberdade espiritual.

Esse ponto de vista integra uma das *Três Marcas da Existência*, ou seja, o *não-eu* (não-si, páli: अनत्ता, *anattā*, sânscrito: अनात्मन्, *anātman*), o *sofrimento* (páli: दुक्ख, *dukkha*, sânscrito: दुःख, *duḥkha*, “sofrimento”, “insatisfação”, “desconforto existencial”) e a *impermanência* (*anicca*), também conhecidos como os *Três Selos do Dharma*. Esses ensinamentos fundamentais do budismo envolvem: *impermanência*, em consideração à consciência da transitoriedade constante; *sofrimento*, ao observar que o apego conduz ao sofrimento; e *não-eu*, ao reconhecer que não existe uma essência fixa ou um “eu” permanente. Essas *Três Marcas da Existência/Três Selos do Dharma* estão presentes em todas as tradições e escolas budistas, com suas particularidades.

A impermanência relaciona-se também a outros conceitos dependendo da tradição budista observada. Entre esses conceitos estão o *anicca* (páli: अनिच्च), *śūnyatā* (sânscrito: शून्यता) e *mujō* (japonês: 無常). O *anicca* aborda a impermanência em tudo, em relação ao fato de nada ser fixo e nem durar para sempre. Segundo o texto *Anitya: Impermanência*:

Anicca é o véu que cobre uma verdade mais profunda; a inseparabilidade de todas as coisas. Essa qualidade do todo é inseparável de uma dinâmica movente, sem causa primeira. Todas as coisas, agrupadas em séries, surgem por movimentos incessantes que criam combinações e interconexões. Como resultado surge uma rede infinita de configurações fenomênicas. Fenômeno é qualquer ideia de existência de um eu, um outro, um objeto ou uma experiência. Todos os fenômenos são compostos de elementos e resultam de causas e condições. Mudando as características de um dos elementos, muda a forma, a cada mudança da unidade da forma o todo se altera. Este é o movimento da impermanência. (Kreling, 2021)¹⁵.

¹⁵ Kreling Danielle: *Anitya: Impermanência*, Site Budismo hoje, 6ª Edição, em: Budismo Pelos Olhos de Um Leigo, postado em 07 de dez. de 2021. Disponível em: <<https://www.budismohoje.org.br/anitya-impermanencia/>>. Acesso em 21 nov. 2025.

O texto nos esclarece ainda que temos a percepção desses fenômenos apenas como uma unidade: “Porque não enxergamos cognitivamente [...] e por engano os tomamos como sólidos e permanentes. Ignoramos o movimento de sua composição múltipla, apenas vemos sua duração, e não sua sutil transformação”. De acordo com Dragonetti e Tola (1981), no budismo *Mahāyāna*, especificamente na escola filosófica *Madhyamaka* (sânscrito: माध्यमक, “Caminho do Meio”), há a negação de uma:

[...] verdadeira existência da realidade empírica em sua totalidade. Para esta escola, a realidade empírica inclui todos os seres e coisas, tudo o que é objeto da experiência e do conhecimento humanos, essa mesma experiência e conhecimento, seus produtos sem exceção. A realidade empírica é apenas uma aparência, um fenômeno, que carece de uma existência verdadeira, que é como um sonho, uma miragem, uma ilusão criada por magia. (Dragonetti e Tola, 1981, p. 273)¹⁶.

Segundo esses autores, essa negação remonta aos *kārikās* (sânscrito: कारिका), textos compostos em versos ou estrofes breves, da *Madhyamakaśāstra* (sânscrito: मध्यमकशास्त्र, “Tratado do Caminho do Meio”), por meio do qual se sistematiza a filosofia da escola *Mādhyamaka* fundada por Nāgārjuna¹⁷ (sânscrito: नागार्जुन). Desse modo, a maioria desses *kārikās*:

[...] é destinado a negar a existência real das principais manifestações e categorias da realidade empírica: nascimento e destruição, causalidade, tempo, atividade sensorial, os elementos que constituem o homem (dharma), paixão e seu sujeito, ação e seu agente, sofrimento, as consequências das ações (karma), o ciclo de reencarnações, o ego, Buda, as verdades salvadoras ensinadas por Buda, a libertação do ciclo de reencarnações (moksha), ser e não ser etc. (Dragonetti e Tola, 1981, p.273)¹⁸.

Essa visão dentro de *Mahāyāna* então observa *Śūnyatā* (sânscrito: शून्यता, Vacuidade/Vazio/Estado de vazio) como uma perspectiva do vazio, sobre uma ausência de uma essência em relação aos fenômenos. Dragonetti e Tola (1981) dizem ainda que:

¹⁶ Dragonetti e Tola (Dragonetti, Carmen e Tola Fernando): *Nāgārjuna's Conception of 'Voidness' (Śūnyatā)*, Journal of Indian Philosophy, Vol. 9, No. 3 (September 1981), p. 273, Springer Nature. Acesso em 22 de dez. de 2025, em: <<http://www.jstor.org/stable/23440734>>. “[...] true existence of the empirical reality in its totality. For this school the empirical reality includes all the beings and things, whatever is an object of human experience and knowledge, that same experience and knowledge, their products without any exception. The empirical reality is only an appearance, a phenomenon, which lacks a true existence, which is like a dream, a mirage, an illusion created by magic.”

¹⁷ Filósofo indiano do século II d.C..

¹⁸ Dragonetti e Tola, *op. cit.*, p. 273. “[...] is destined to deny the real existence of the principal manifestations and categories of the empirical reality: birth and destruction, causality, time, the sensorial activity, the elements that constitute man (dharma), passion and its subject, action and its agent, suffering, the consequences of actions (karman), the reincarnations cycle, the ego, Buddha, the saving truths taught by Buddha, the liberation from the reincarnations cycle (moksa), being and not being etc.”

Para designar a verdadeira realidade, a escola Mādhyamika emprega preferencialmente as palavras 'sunyata', vacuidade, 'sunya', vazio, 'sūnya', vazio. São simplesmente metáforas, talvez as mais apropriadas para indicar o 'resíduo' que permanece após a abolição da realidade empírica — um 'resíduo' que não é nem não é e ao qual nada pode ser pensado, nada pode ser dito. (Dragonetti e Tola, 1981, p.277)¹⁹.

Esse conceito ainda mantém uma ligação ao *pratītyasamutpāda* (sânscrito: प्रतीत्यसमुत्पाद, “Interdependência”, “Originação dependente”), que se relaciona com a transitoriedade, no sentido de que nada possui existência independente, estando sempre em relação de causas e condições. A ausência de essência nos fenômenos é percebida à medida que as condições se transformam.

Essa leitura sobre a impermanência remonta ao século V a.C., nos ensinamentos do Buda histórico, sendo sistematizado na tradição budista *Theravāda*, como exemplificado no Cânone *Pāli*²⁰. Também no *Abhidhamma Piṭaka* (páli: अभिधम्म पिटक, “Cesto do Abhidhamma”, sânscrito: अभिधर्म पिटक), parte do *Tipiṭaka* (três cestos: *Vinaya Piṭaka*, विनय पिटक, “Cesto da Disciplina”, *Sutta Piṭaka*, सुत्त पिटक, “Cesto dos Discursos”, e *Abhidhamma Piṭaka*, अभिधम्म पिटक, “Cesto do Abhidhamma”), exerce a sistematização da parte mais abstrata, abrangendo a psicologia e filosofia dos ensinamentos. Nele são organizados os conceitos ligados à existência (*Tilakkhaṇa*, तिलक्षण, “Três características” ou “Três marcas”), juntamente com o *Anattā* (não-eu, não-si) e *Dukkha* (sofrimento). No Japão, a perspectiva da necessidade de compreender a impermanência veio junto à chegada e à disseminação do budismo em seu território entre os séculos VI–VIII d.C., o que acabou influenciando também a vida cortesã. De acordo com Boyer:

Segundo o mestre zen Soseki Musō, “o budismo entrou na China pela primeira vez na época do Imperador Ming (28-75) da dinastia Han posterior (25-220)”. D.T. Suzuki discute a influência do budismo Tendai, Shado e Jōdo (Jōdo-shū ou Escola da Terra Pura) em imbuir os “japoneses com o espírito do budismo” e o florescimento paralelo das artes — começando nos períodos Tempyō, Nara e Heian. Com a chegada do budismo ao Japão (552 d.C.), vieram dois princípios fundamentais da doutrina budista com relevância direta para o estudo: (1) o tema central budista da impermanência (em japonês, mujō) ou transitoriedade do mundo fenomênico, originalmente estabelecido no Dhammapada e posteriormente reforçado no Sutra do Diamante e nos sutras Prajnaparamita, entre outros, e (2) a não dualidade e a profundidade trazidas pelos ensinamentos chineses do budismo Tendai de Chih-i (em japonês, Zhiyi), enraizados na prática de meditação espiritual do

¹⁹ *Ibid.*, p. 277. “To designate the true reality the Mādhyamika school employs preferably the words 'sunyata', voidness, 'sunya', void. 'sūnya', void. They are simply metaphors, perhaps the most appropriate to indicate the 'residue' that remains after the abolition of the empirical reality — a 'residue' that neither is nor is not and referring to which nothing can be thought, nothing can be said.”

²⁰ Coleção de escrituras dos ensinamentos do buda histórico Siddhārtha Gautama, e base da tradição budista Theravāda.

shikan. (Boyer, 2020, p.2)²¹.

A influência no Japão já é observada no texto *Nihon Shoki*, também conhecido por *Nihongi* (日本紀), que, depois do *Kojiki* (古事記, “Registros de Assuntos Antigos”) é considerada a crônica japonesa mais antiga, escrita por volta de 720 d.C.. Trata-se de uma obra elaborada com o intuito de reunir registros da história, genealogia e mitos existentes no período em diferentes regiões do que chamamos hoje de Japão. Foi realizada sob o comando do Príncipe Toneri (舎人親王, Toneri *Shinnō*), e nela já observa-se a percepção da transitoriedade em relação à beleza e ao poder.

Antanas Andrijauskas é citado por Prusinski (2012) ao observar que Andrijauskas aponta que “[...] a maior parte da sensibilidade estética japonesa originou-se da religião xintoísta nativa do Japão, ‘cuja essência é a deificação da natureza inspirada pela reverência’”²². Prusinski também o refere ao dizer que:

Embora o xintoísmo tenha fornecido a base sobre a qual o esteticismo antigo se fundamenta, segundo Andrijauskas, “budistas, taoístas, confucionistas, tântricos e ch’an” o “constantemente ajustaram e enriqueceram com novas ideias”, mas as raízes da estética japonesa permaneceram ancoradas na celebração e na consciência da natureza. (Prusinski apud Andrijauskas, 2012, p.27)²³.

Nos mostrando que antes ainda da influência externa já havia uma base estética nipônica, mas que nos períodos nos quais o Japão não teve contato com mundo exterior, havia uma mistura entre influências externas e internas, e ambas têm sua importância e papel na estética japonesa. ““Esses longos períodos de isolamento permitiram o desenvolvimento de uma ‘japonesidade’ tradicional. Os ideais estéticos que emergiram desse processo ‘são

²¹ Boyer, Ronald L.: *Impermanence in Life and Art: The Expression of Mujō in Japanese Aesthetics*, Graduate Theological Union, May 26, 2020, p.2. “According to Zen master Soseki Musō, “Buddhism first entered China at the time of the Emperor Ming (28-75) of the later Han Dynasty (25-220).”¹ D.T. Suzuki discusses the influence of Tendai, Shado, and Jōdo (Jōdo-shū or The Pure Land School) Buddhism in imbuing the “Japanese with the spirit of Buddhism,”² and the parallel flourishing of the arts—beginning in the Tempyō, Nara, and Heian periods. With the arrival of Buddhism in Japan (552 CE) came two major principles of Buddhist doctrine with direct relevance to the study: (1) the central Buddhist theme of impermanence (Jap. mujō) or transience of the phenomenal world, originally established in the Dhammapada and later reinforced in the Diamond Sutra and Prajnaparamita sutras and elsewhere, and (2) the non-duality and depth contributed by the Chinese teachings of Tendai Buddhism of Chih-i (Jap. Zhiyi) rooted in the spiritual meditation practice of shikan.”

²² Prusinski, Lauren apud Andrijauskas: *Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History*, Series IV, Volume 2, No. 1, March 2012. Valparaiso University, Valparaiso, Indiana, Studies on Asia. pp.26-7. “[...] most of the Japanese aesthetic sensibility originated from Japan’s indigenous Shinto religion, “the essence of which is the awe-inspired deification of nature.””

²³ *Ibid.*, p.27. “While Shinto provided the basis in which ancient aestheticism is grounded, according to Andrijauskas, “Buddhist, Taoist, Confucian, Tantric, and Ch’an” have “constantly adjusted it and enriched it with new ideas,” but the roots of Japanese aesthetics have remained grounded in the celebration and consciousness of nature.”

expressos em categorias situacionais”²⁴.

A influência budista, juntamente com conceitos ligados a diferentes tradições e escolas, ao longo do tempo acabou inspirando e impactando a mentalidade japonesa, refletida em obras como o *Nihon Shoki*, e *O Conto de Genji*, entre outras. Essas obras não tinham intuito aparente de uma maneira direta de disseminação do budismo, mas podem ser observadas como um reflexo de sua influência. Afinal, já entre o final do século XII e início do século XIII, houve o estabelecimento do *Zen*, derivado do budismo *Chán* (禪) chinês, e que se originou do budismo indiano (ध्यान, *Dhyāna*), tendo como escolas estabelecidas nesta época a *Rinzai*²⁵ (臨濟宗, *Rinzai-shū*) e a *Sōtō*²⁶ (曹洞宗, *Sōtō-shū*).²⁷

Mujō (impermanência) é um conceito japonês que observa a transitoriedade, ligada principalmente à estética e à literatura japonesa, bem como outros conceitos como o *Mono no aware*, no qual a impermanência se relaciona a uma sensibilidade profunda. Como momentos que dão lugar a outros em seguida, Boyer cita ainda o *Sutra de Diamante* (sânscrito: वज्रच्छेदिका प्रज्ञापारमिता सूत्र, *vajracchedikā prajñāpāramitā sūtra*), atribuído ao Buda histórico, que, segundo o autor, constitui uma expressão poética de *Mujō*, e “Em “A Ilusão das Aparências”, o sutra termina com um *gāthā* (verso ou hino em sânscrito) sobre a impermanência, no qual Buda aconselha seus discípulos:”²⁸.

Assim pensareis sobre todo este mundo fugaz: Uma estrela ao amanhecer, uma bolha num riacho; Um relâmpago numa nuvem de verão, Uma lâmpada bruxuleante, um fantasma e um sonho. (Boyer, 2020, pp. 4-5)²⁹.

Entre os muitos exemplos que podemos analisar em *O Conto de Genji*, obra que também dialoga com outros conceitos que discutem a transitoriedade, está o capítulo *Sakaki* (賢木)³⁰. Nele, ao tratar das personagens Hikaru Genji e a Dama Rokujō (六条御息所, *Rokujō no Miyasudokoro*), narra-se: “Os sentimentos que nutriam um pelo outro, Genji e a dama, percorriam toda a gama de tristezas e irritações, e nenhuma palavra seria suficiente para expressar tudo o que desejavam dizer um ao outro. O céu da aurora parecia ter sido feito

²⁴ *Ibid.*, p.27. ““These extended periods of isolation allowed a traditional, “Japanese-ness” to develop. The aesthetic ideals that emerged from this process “are expressed in situational categories””.

²⁵ Fundada por Eisai (榮西, 1145–1215) em 1191.

²⁶ Fundada por Dōgen (道元, 1200–1253) em 1227.

²⁷ Prusinski, op. cit., pp.26-7.

²⁸ *Ibid.*, pp.4-5. “In “the Delusion of Appearances,” the sutra ends with a *gāthā* (Sans. verse, hymn) on impermanence in which Buddha enjoins his disciples”.

²⁹ *Ibid.*, pp.4-5. “Thus shall ye think of all this fleeting world: / A star at dawn, a bubble in a stream; / A flash of lightning in a summer cloud, / A flickering lamp, a phantom, and a dream.”

³⁰ As traduções do título mais comuns são “The Sacred Tree” em Waley e Seidensticker, “The Green Branch” em Tyler e “A Branch of Sacred Evergreens” em Washburn

para a ocasião”³¹.

Em relação a esse sentimento, o príncipe Genji diz: “Uma despedida ao amanhecer é sempre banhada em orvalho, / Mas o céu de outono está triste como nunca antes”³². Além disso, ao ser narrado que: “Um vento frio soprava, e um grilo-do-brejo pareceu reconhecer a ocasião. Era uma serenata à qual um amante feliz não seria surdo. Talvez por seus sentimentos estarem em tal turbilhão, eles perceberam que os poemas que poderiam ter trocado lhes escapavam”³³. Rokujō então responde: “Uma despedida de outono não precisa de nada para torná-la mais triste. / Chega de suas canções, ó grilos nos brejos!”³⁴.

Nesses trechos, observamos a impermanência sendo tratada a partir de diferentes elementos, podendo ser usada de maneira mais direta ou indireta, através de formas poéticas. Isso ocorre ao citar elementos da natureza, que contêm em si facetas de transitoriedade, ou pela situação de despedida, em que o momento está prestes a terminar, para dar lugar a outro instante. A impermanência também se manifesta em elementos como o céu da aurora, o vento frio e o grilo do brejo, que ajudam a designar o outono — estação do ano que aparece com frequência na obra e que indica a transitoriedade na natureza, bem como a percepção de despedida a ela associada, como a das flores, folhas e sons de animais, para então dar lugar ao inverno rigoroso e, depois, ao renascimento na primavera. Nota-se, assim, uma comparação entre toda a simbologia do outono, e a melancolia que ele evoca - por meio de sons, aromas e outros elementos - com a despedida de um amor.

1.1. *Mujō*

Richie, ao refletir sobre as diferentes maneiras de pensar a estética na visão do Ocidente e da Ásia, especificamente no Japão, observa que, quando o termo foi usado pela primeira vez em 1750, foi empregado para “[...] descrever uma ciência do conhecimento sensorial. Seu objetivo era a beleza, em contraste com a lógica, cujo objetivo era a verdade. Baseada em dicotomias (beleza/verdade, estética/lógica).”³⁵. Segundo o autor, essa definição

³¹ Murasaki Shikibu: *The tale of Genji*, translated by Edward G. Seidensticker, p. 236. “Their feelings for each other, Genji’s and the lady’s, had run the whole range of sorrows and irritations, and no words could suffice for all they wanted to say to each other. The dawn sky was as if made for the occasion.”

³² *Ibid.*, p. 236. “A dawn farewell is always drenched in dew, / But sad is the autumn sky as never before.”

³³ *Ibid.*, p. 236. “A cold wind was blowing, and a pine cricket seemed to recognize the occasion. It was a serenade to which a happy lover would not have been deaf. Perhaps because their feelings were in such tumult, they found that the poems they might have exchanged were eluding them.”

³⁴ *Ibid.*, p. 236. “An autumn farewell needs nothing to make it sadder. Enough of your songs, O crickets on the moors!”

³⁵ Richie, Donald: *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley, California, p.15, 2007. “[...] to describe a science of sensuous knowledge. Its goal was beauty, in contrast with logic, whose goal was truth. Based upon dichotomies (beauty/truth, aesthetics/ logic)”

levava a assumir “que os opostos e as alternativas levam a um resultado estético. As conjecturas e conclusões eram da Europa do século XVIII, mas ainda são comuns hoje em dia.”³⁶. Richie afirma ainda que:

Critérios diferentes em épocas diferentes e em culturas diferentes. Muitos na Ásia, por exemplo, não se prendem a dicotomias gerais na expressão do pensamento. O Japão dá muito menos importância à formação do corpo/mente, do eu/grupo, com consequências frequentemente marcantes. (Richie, 2007, pp. 15-6)³⁷.

Essa observação é interessante porque dialoga com um conceito fundamental no *Mahāyāna*, o *advaya* (“não dois”, “não-dualidade”), no qual há a percepção de que todas as dualidades — como eu/outro e forma/vazio — são construções da mente e não podem refletir a essência dos fenômenos; logo, não são confiáveis. Esse conceito também se liga a *sūnyatā* (“vazio”, “vacuidade”), que trata da interdependência de todos os fenômenos.

Segundo Richie: “[...] o que chamaríamos de estética japonesa (em contraste com a estética ocidental) preocupa-se mais com o processo do que com o produto, com a construção real de um eu do que com a auto expressão.”³⁸. Pode-se também observar, quanto à sua recepção, em obras que foram baseadas nessa estética, bem como na forma como aparece nessas obras.

Richie também afirma que, enquanto no Japão tradicional o conceito de estética “mantém que nos foi dado um padrão a seguir. Ele está aí, à mão, no dia a dia: as coisas como elas são, ou a própria Natureza. Isto faz todo o sentido, o único sentido, na verdade – Natureza deve ser o nosso modelo, devemos observá-la, aprender com ela.”³⁹. Essa visão constitui uma reverberação dos ensinamentos do Buda histórico, que utilizava exemplos de elementos naturais em seus ensinamentos para demonstrar a condição humana, criando imagens mentais. Já no conceito ocidental de estética:

[...] encontra beleza em algo que admiramos por si só, e não por seus usos, algo que o filósofo Immanuel Kant (1724-1804) chamou de “finalidade sem um propósito”. O Japão tradicional enfatiza de forma diferente. Aproxima-se de definições europeias pré-iluministas como a de Chaucer, “Beautee apertenant to Grace”, onde a graça da adequação desperta prazer intelectual ou moral e dá origem ao conceito de

³⁶ *Ibid.*. p.15. “that opposites and alternates lead to an aesthetic result. The conjectures and conclusions were those of eighteenth-century Europe but are still common today.”

³⁷ *Ibid.*. p. 15. “different criteria at different times in different cultures. Many in Asia, for example, do not subscribe to general dichotomies in expressing thought. Japan makes much less of the body/mind, self/group formation, with often marked consequences”.

³⁸ *Ibid.*. p.15. “[...] what we would call Japanese aesthetics (in contrast to Western aesthetics) is more concerned with process than with product, with the actual construction of a self than with self-expression.”

³⁹ *Ibid.*. p.16. “maintain that we have been given a standard to use. It is there, handy, daily: things as they are, or Nature itself. This makes good sense, the only sense, really-Nature should be our model, we are to regard it, to learn from it”.

aprovação social na forma de bom gosto. (Richie, 2007, pp. 15-6).⁴⁰

Até a proximidade com os elementos da natureza, segundo o autor, pode diferir: “Em outros lugares – na Europa, e até mesmo às vezes na China – a natureza estava presente como guia, mas seu papel se restringia à mimese, à reprodução realista.”⁴¹. Enquanto, no Japão, isso: “[...] não era suficiente. Era como se houvesse um acordo de que a natureza da Natureza não podia ser apresentada por meio de uma descrição literal. Ela só podia ser sugerida, e quanto mais sutil a sugestão (pense em um *haikai*), mais refinada a obra de arte.”⁴². Essa sugestão da essência da natureza revela que:

As artes e ofícios japoneses (uma divisão que os japoneses pré-modernos não percebiam neles) imitavam os meios da natureza, e não seus resultados. Um desses meios era a simplicidade. Não há nada meramente ornamentado na natureza: cada galho, ramo ou folha conta. Mostrar a estrutura, enfatizar a textura — até mesmo exibir com ousadia uma quase ostentosa ausência de artifício — era isso que os japoneses aprenderam a fazer. Tal simplicidade seria delineada por diversas categorias — por exemplo, *wabi* e *sabi*, esses gêmeos siameses da estética japonesa que abordaremos mais adiante. Um resultado disso foi que, como pré-requisito para o bom gosto, essa simplicidade passou a ser considerada bela. (Richie, 2007, pp.15-6)⁴³.

Mostra-se, em parte, a razão do detalhamento e do refinamento na produção de obras em relação a elementos naturais, bem como sua simplicidade, sob a influência dos preceitos de Buda. Assim como os conceitos *wabi* (侘) e *sabi* (寂), a impermanência, expressa em *mujō*, também pode ser observada nesses elementos enquanto uma categoria da estética japonesa. Boyer, ao tratar da introdução do budismo no Japão e a impermanência, afirma que:

Com a chegada do budismo ao Japão (552 d.C.), vieram dois princípios principais da doutrina budista com relevância direta para o estudo: (1) o tema central budista da impermanência (em japonês, *mujō*) ou transitoriedade do mundo fenomênico,

⁴⁰ *Ibid.*, pp.15-6. “[...] finds beauty in something we admire for itself rather than for its uses, something that the philosopher Immanuel Kant (1724-1804) called 'purposiveness without a purpose.' Traditional Japan emphasizes differently. It is closer to such preEnlightenment European definitions as Chaucer's 'Beautee apertenant to Grace;' where the grace of fitness excites intellectual or moral pleasure and gives rise to the concept of social approval in the form of good taste.”

⁴¹ *Ibid.*, p.19. “Elsewhere-in Europe, even sometimes in China-Nature as guide was there but its role was restricted to mimesis, realistic reproduction.”

⁴² *Ibid.*, p.19. “[...] was traditionally not enough. It was as though there was an agreement that the nature of Nature could not be presented through literal description. It could only be suggested, and the more subtle the suggestion (think haiku) the more tasteful the work of art.”

⁴³ *Ibid.*, p.19. “Japanese arts and crafts (a division that the premodern Japanese did not themselves observe) imitated the means of nature rather than its results. One of these means was simplicity. There is nothing merely ornate about nature: every branch, twig, or leaf counts. Showing structure, emphasizing texture- even boldly displaying an almost ostentatious lack of artifice-this was what the Japanese learned to do. Such simplicity was to be delineated by a number of categories-for example, *wabi* and *sabi*, those conjoined twins of Japanese aesthetics that we will later visit. One result was that, as a prerequisite for taste, this simplicity was found beautiful.”

originalmente estabelecido no *Dhammapada* e posteriormente reforçado no Sutra do Diamante e nos sutras Prajnaparamita e em outros lugares, e (2) a não dualidade e a profundidade contribuídas pelos ensinamentos chineses do budismo Tendai de Chih-i (em japonês, Zhiyi), enraizados na prática de meditação espiritual de shikan. (Boyer, 2020, p.2)⁴⁴.

Boyer (2020) aborda *mujō* como uma das *Três Marcas da Existência/Três Selos do Dharma* (impermanência, sofrimento e não-eu), e recorda o ensinamento do Buda histórico: “[...] que a libertação do sofrimento começa com a percepção da impermanência e da ausência de um eu, e aprendizado de como se desapegar da existência *saṃsārica* e do senso de um eu separado como uma entidade substancial e independente, ou personalidade do ego.”⁴⁵. Logo, libertação do ciclo de nascimento, morte e renascimento em *saṃsāra* (sânscrito: संसार), no qual, devido ao apego, à ignorância e ao *karma*, os seres permanecem presos, ocorre também devido às causas e condições da escolha humana, ou seja, da *origem dependente* (*pratītyasamutpāda*). Boyer afirma ainda que:

Esses princípios universais do budismo são referidos no *Dhammapada*⁴⁶, versículos 277-279. As Três Marcas afirmam que todas as coisas condicionadas são impermanentes, que todas as coisas condicionadas são insatisfatórias, e que todas as condicionadas (e incondicionadas) não são o eu. (Boyer, 2020, p.3)⁴⁷.

Mostra-se então como os três selos estão interligados, assim como todos os conceitos tratados na dissertação. No significado da impermanência em *anicca* e *mujō*, Boyer afirma: “[...] a ideia ou observação que as coisas condicionadas (tanto objetos materiais quanto imateriais, incluindo pensamentos) estão em constante estado de mudança, transformação, fluxo, transitoriedade ou mutação - “surgindo e depois se dissolvendo ou desaparecendo”.”⁴⁸. Esse fato torna-se importante para a análise, pois permite observar elementos materiais e imateriais e relacioná-los a fatores humanos e naturais.

⁴⁴ Boyer *op. cit.*, p.2. “With the arrival of Buddhism in Japan (552 CE) came two major principles of Buddhist doctrine with direct relevance to the study: (1) the central Buddhist theme of impermanence (Jap. *mujō*) or transience of the phenomenal world, originally established in the *Dhammapada* and later reinforced in the Diamond Sutra and Prajnaparamita sutras and elsewhere, and (2) the non-duality and depth contributed by the Chinese teachings of Tendai Buddhism of Chih-i (Jap. Zhiyi) rooted in the spiritual meditation practice of shikan.”

⁴⁵ *Ibid.*, p.3. “[...] that release from suffering begins with realization of impermanence and no-self and learning to let go of attachment to *saṃsāric* existence and of the sense of separate self as a substantial and independent entity, or ego-personality.”

⁴⁶ *Dhammapada* (sânscrito: धर्मपद, Dharmapada, “Versos do Dharma”, “Caminho da Verdade”), um dos textos fundamentais budista, composto por 423 versos.

⁴⁷ Boyer *op. cit.*, p.3. “These universal principles of Buddhism are referred to in the *Dhammapada*, verses 277-279. The Three Marks assert that all conditioned things are impermanent, that all conditioned things are unsatisfactory, and that all conditioned (and unconditioned things) are not the self.”

⁴⁸ *Ibid.*, pp.3-4. “[...] the idea or observation that conditioned things (both material and immaterial objects, including thoughts) are in a constant state of change, transformation, flux, transience, or mutation—“coming into being, then dissolving or disappearing.””

Analisa-se como essa imagem mental de diferentes tipos de elementos, observados em categorias budistas, ao unir-se a raízes xintoístas, influenciou a impermanência, levando-a a tornar-se um ponto de partida para observar a cultura japonesa como um todo, suas ramificações artísticas, e outras derivações categóricas, como *mono no aware*.

1.2 *Mono no aware*

Mono no aware é um conceito teorizado e sistematizado por Motoori Norinaga, estudioso japonês do período *Edo* (江戸時代, *Edo jidai*, 1603-1868), pertencente à Escola Nativista (*kokugaku*). Essa escola integrou um movimento intelectual que buscava retornar ao estudo de clássicos japoneses, com intuito de estabelecer o valor de questões culturais que seriam intrínsecos ao Japão, o que gerou uma perspectiva de superioridade ou de pureza, que reverberou em diferentes épocas. Esse movimento era uma maneira de oposição ao estudo do *kangaku* (漢学, “Estudos chineses” ou “Estudos *han*”), que visava estudar os clássicos chineses e seu confucionismo.

Motoori deu início a este conceito enquanto categoria estética, porém observando que *mono no aware* era algo possível de ser analisado em obras clássicas japonesas como *Kojiki* e *O Conto de Genji*, como se fosse algo natural dos japoneses, enquanto idealizava o período no qual essas obras clássicas foram escritas, o período *Heian* (平安, “Paz e Tranquilidade”).

Mono no aware é um conceito atrelado a uma conotação estética e filosófica, comumente analisado por estar ligado à cultura artística, bem como religiosa. O significado literal da tradução das palavras que geram o termo mudou com o tempo, sendo *mono* (物) “coisa”, e *aware* (哀れ) uma junção de duas interjeições. Maia apud Marra nos mostra como o significado de *aware* foi se modificando ao longo do tempo e desde o período clássico, ao dizer que:

De acordo com uma teoria, nos tempos antigos, antes do período Nara, a palavra “*aware*” significava principalmente bonitinho, querido, interessante, enquanto no período Heian era usada para indicar “a percepção de um humor”. Durante o período Kamakura, o significado era duplo: por um lado, “*aware*” indicava a glória (*appare*) da bravura; por outro, apontava para a sensação mais suave de tristeza (*aware*). Esses dois significados foram de alguma forma combinados no período Ashikaga/Muromachi, enquanto, novamente, durante o período Tokugawa, o significado da palavra se dividiu em dois, indicando elogios ao vencedor justo (*appare*) e simpatia pelo perdedor - um tipo de compaixão (*aware*). Quando consideramos esse desenvolvimento, percebemos quanto tempo a história do *aware* é. (Maia apud Marra, 2020, p. 12)⁴⁹.

⁴⁹ Maia apud Marra, p.12. Maia, Emmanuelle Nunes: *Eu contemplei, mas... mono no aware nos filmes*, “*Eu nasci, mas...*”, e “*Bom dia*”, do diretor Yasujiro Ozu. 2020. 54 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa), Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Tradução: “According

Esse conceito era associado a uma sensibilidade, muitas vezes melancólica, que apenas certas pessoas pareciam ser capazes de sentir. Essa expressão era utilizada quando alguém se sentia profundamente tocado por profundos sentimentos, por isso, geralmente é traduzida no Ocidente pelo termo grego *pathos* (πάθος), que, segundo conceitualização do dicionário *Britannica*, significa “uma qualidade que faz com que as pessoas sintam simpatia e tristeza”⁵⁰. Assim, o termo completo é geralmente traduzido como “*Pathos* das coisas”, um conceito que refere-se à impermanência, de acordo com Boyer apud Nakasone⁵¹:

Mono no aware é uma expressão cunhada por Motoori Morinaga (1730-1801) ao refletir sobre o *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.” Nakasone acrescenta, como já sugerido: “Entendo ‘mono no aware’ como uma reformulação estética de *pratīyasamutpāda*, o núcleo ideológico do pensamento e da prática budista. (Boyer apud Nakasone, 2020, p. 7)⁵².

Há diferentes comparações entre esse conceito a outros, tanto asiáticos, quanto ocidentais, e o tratado de Motoori que mais retrata seu conceito é o *Genji Monogatari Tama no Ogushi* (源氏物語玉の小櫛), que além de sistematizar *mono no aware*, e tratar sobre diferentes obras, coloca em uma análise crítica *O Conto de Genji* como a obra literária que melhor exprime a sensibilidade japonesa e sua essência, como ainda sua capacidade de perceber a impermanência da vida e a beleza que pode vir dessa experiência estética. Boyer também refere-se ao significado do conceito *mono no aware*, interligando-o à estética esclarecendo que:

Aware (“elegância melancólica”) também é uma “virtude literária com longa história no cânone da estética japonesa”. Na época de Zeami, a consciência passou a significar um “senso da evanescência da beleza”⁵³. O termo composto *mono no aware*, segundo o sacerdote Sōtō Leighton, “significa literalmente ‘a tristeza das coisas’. Mas também implica um tipo de beleza e sensibilidade, o que também

to one theory, in ancient times prior to the Nara period the word “aware” mainly meant cute, dear, interesting, while in the Heian period it was used to indicate “the perception of a mood.” During the Kamakura period, the meaning was twofold: on the one hand, “aware” indicated the glory (appare) of bravery; on the other it pointed at the softer feeling of sorrow (aware). These two meanings were somehow combined in the Ashikaga/Muromachi period, while again during the Tokugawa period the word’s meaning split into two, indicating both praise for the just winner (appare) and sympathy for the loser—a kind of compassion (aware). When we consider this development, we realize how long the history of aware is.”

⁵⁰ Pathos. In: Dicionário Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/dictionary/pathos>>. Acesso em: 10 de setembro de 2020. “a quality that causes people to feel sympathy and sadness”.

⁵¹ Boyer, *op. cit.*, p.7. Nota de rodapé original: 14 Nakasone, personal correspondence, 2/26/2020.

⁵² *Ibid.*, p.7. “Mono no aware is an expression coined by Motoori Morinaga (1730-1801) upon reflecting on Murasaki Shikibu’s *Genji Monogatari*.” Nakasone adds, as already suggested: “I understand ‘mono no aware’ to be an aesthetic re-statement of *pratīyasamutpāda*, the ideological core of Buddhist thought and practice.”

⁵³ *Ibid.*, p.7, nota de rodapé original “English-Japanese Glossary” in Rimer, *ibid.*, 261.”.

poderíamos chamar de plenitude da alma⁵⁴”. (Boyer, 2020, p.7)⁵⁵.

Entre os elementos mais associados a esse conceito temos o da flor de cerejeira, cuja flor é ligada à transitoriedade quando se pensa em sua vida curta, e pelo florescimento ocorrer após o inverno. Ao analisar pesquisas existentes sobre o *mono no aware*, Maia apud Ohnuki-Tierney aborda Motoori Norinaga e afirma que, embora Norinaga não faça menção direta à relação entre as flores de cerejeira e esse *pathos*, o *mono no aware* ainda seria uma tese principal do autor. Nesse sentido, esse conceito poético "constitui a essência das artes literárias e visuais japonesas e não é um produto da visão de mundo budista ou da doutrina confucionista (Maia apud Ohnuki-Tierney, p. 14)"⁵⁶, mostrando que já havia essa noção da importância estética nas artes japonesas. Já Maia apud Marra observa que para Motoori existe um pré-requisito para *aware*, que seria “a presença de sentimentos profundos”⁵⁷, e ainda cita uma referência ao nativista em *Genji Monogatari Tama no Ogushi*:

O que significa "conhecer *mono no aware*"? *Aware* é a voz da tristeza que sai quando o coração sente depois de ver, ouvir ou tocar em algo. Hoje usamos as exclamações "Ah!" (aa) e "Oh!" (hare). Olhando a lua ou as flores de cerejeira, por exemplo, estamos profundamente impressionados e dizemos: "Ah, essas flores esplêndidas!" ou "Oh, que lua linda!" A palavra "aware" é a combinação de "aa" e "hare". É o mesmo que a exclamação chinesa "Wu hu" que em kanbun diz "Aa". . . . Mais tarde, *aware* recebeu o caráter que significa "tristeza", fazendo-nos acreditar que a palavra simplesmente significava tristeza. Mas *aware* não se limita à expressão da tristeza. Também se aplica ao estado de ser feliz, interessante, agradável e engraçado. Portanto, temos as expressões “ser comovedoramente engraçado” e “ser comovente feliz”. Sempre que sentimos *aware*, seja em uma circunstância engraçada ou feliz, a expressão "aware" é usada. É verdade que existem muitos casos em que *aware* é usado em oposição à "engraçado" e "feliz". Como as paixões humanas variam, quando a emoção de algo engraçado ou de alegria não é muito profunda, ou quando nosso coração está profundamente comovido por tristeza, ansiedade, saudade ou algum outro desejo não realizado, essa profundidade é especificamente conhecida como consciente - o que explica por que no nosso uso diário, associamos a consciência apenas à tristeza. . . . É o mesmo com a expressão "mono no aware". [...] Sempre que nos deparamos com uma situação em que deveríamos estar sentindo alguma coisa, a sensação de saber que o coração deve ser movido por algo que se chama “conhecer *mono no aware*”. É claro que o fato de o coração não ser movido em ocasiões em que realmente deveria estar sentindo algo, essa incapacidade de sentir é chamada de "ignorância do *mono no aware*" e essa pessoa é conhecida como "um homem sem coração". (Maia apud Marra apud Motoori Norinaga, 2020, p.14)⁵⁸.

⁵⁴ *Ibid.*, p.7, nota de rodapé original, Leighton, personal correspondence 2/20/2020.”.

⁵⁵ *Ibid.*, p.7. “Aware (“melancholy elegance”) is also a “literary virtue with a long history in the canon of Japanese aesthetics.” By the time of Zeami, aware came to mean a “sense of the evanescence of beauty.” The compounded term *mono no aware*, according to Sôtô priest Leighton, “literally means ‘the sadness of things.’ But it also implies a kind of beauty and sensitivity, what we might also call soulfulness.”

⁵⁶ *Ibid.*, Maia apud Ohnuki-Tierney, p. 14. Tradução: “[...] constitutes the essence of the Japanese literary and visual arts and that it is not a product either of the Buddhist world view or of Confucian doctrine”

⁵⁷ Maia apud Marra, p. 14, 2020. Tradução: “[...] prerequisite for aware is the presence of deep feelings.”

⁵⁸ Maia apud Marra apud Motoori Norinaga, p.14. Tradução: “What does “to know *mono no aware*” mean? *Aware* is the voice of sorrow that comes out when the heart feels after seeing, hearing, or touching something. Today we would use the exclamations “Ah!” (aa) and “Oh!” (hare). Looking at the moon or at the cherry blossoms, for example, we are deeply impressed and say: “Ah, these splendid flowers!” or “Oh, what a beautiful

Logo observa-se que a capacidade de sentir essa profunda sensibilidade não ocorre apenas em momentos de tristeza, mas também naqueles de sentimentos profundos. E, por *aware* derivar da combinação de duas interjeições, Marra afirma que Motoori indica “a surpresa inicial que o sujeito experimenta antes que “o movimento do coração” (kokoro no ugoku nari) possa responder adequadamente aos desafios do reino dos sentimentos.”⁵⁹. Marra, ao abordar Motoori e o conceito, afirma que:

Essa teoria, Motoori Norinaga chamou de “o poder comovente das coisas” (mono no aware), refere-se à restauração da natureza divina àqueles que se deixam comover pela imponência da realidade externa. O potencial para a intersubjetividade — a própria possibilidade de comunicação — estava contido no poder das coisas (= palavras) de suscitar as mesmas emoções em diferentes observadores. A comunicação era possibilitada pela subjugação da diferença por um princípio universal de igualdade — a “fala sagrada” inscrita em “sinais padronizados”. (Marra, 2010, p. 384)⁶⁰.

Marra, assim como Ohnuki-Tierney, pesquisou conceitos ligados à filosofia, concentrando-se em alguns estudiosos japoneses. Entre eles Motoori Norinaga, e Nishi Amane (西周, 1829-97), responsável pela introdução do conceito ocidental de filosofia no Japão, inicialmente denominado *tetsugaku* (哲学, “sabedoria, estudo”), e, posteriormente, *Bimyogakusetsu* (美妙学説, “Teoria da Estética”), título de uma de suas publicações. Marra aborda ainda o também o filósofo Ōnishi Yoshinori (大西克禮, 1888-1959), que defendia que o estudo de Norinaga sobre *aware* era uma etapa inicial do “processo de apreender o potencial

moon!” The word “aware” is the combination of “aa” and “hare.” This is the same as the Chinese exclamation “Wu hu” that in kanbun reads “Aa.” . . . Later on, aware was given the character meaning “sorrow,” making us believe that the word simply meant grief. But aware is not limited to the expression of sorrow. It also applies to the state of being happy, interesting, pleasant, and funny. Therefore, we have the expressions “to be movingly funny” and “to be movingly happy.” Whenever we feel aware, whether in a funny or a happy circumstance, the expression “aware” is used. True, there are many cases in which aware is used in opposition to “funny” and “happy.” Since human passions vary, when the excitement over something funny or over joy is not very deep, or when our heart is deeply moved by sorrow, anxiety, longing, or some other unfulfilled desire, that depth is specifically known as aware—which explains why in our daily usage we associate aware only with sorrow. . . . It is the same with the expression “mono no aware.” [...] Whenever we meet with a situation in which we should be feeling something, the feeling of knowing that the heart should be moved by that something is called “to know mono no aware.” Of course, the fact that the heart is not moved on occasions when it should actually be feeling something, such an inability to feel is called “ignorance of mono no aware” and such a person is known as “a heartless man.””

⁵⁹ Marra, Michael F.: *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*, Brill's Japanese Studies Library, Edited by Joshua Mostow (Managing Editor), Caroline Rose, Kate Wildman Nakai, volume 35, Leiden, Boston, p. 385, 2010. “the initial surprise that the subject experiences before “the movement of the heart” (kokoro no ugoku nari) could properly respond to the challenges of the realm of feelings.”

⁶⁰ Marra, *Essays on Japan*, p. 384. “This theory Motoori Norinaga called “the moving power of things” (mono no aware), the restoration of godly nature to those who allow themselves to be moved by the awesomeness of external reality. The potential for intersubjectivity—the very possibility of communication—was contained in the power of things (= words) to elicit the same emotions from different perceivers. Communication was made possible by the subjugation of difference on the part of a universal principle of sameness—“sacred speech” inscribed in “pattern signs.””.

objetivo do consciente como resultado de uma experiência estética”⁶¹.

Ainda sobre Yoshinori, seguindo a linha de pensamento anteriormente exposta acerca da consciência estética nas artes japonesas já no período Heian, época em que foi escrito *O Conto de Genji*, Maia apud Marra diz ainda sobre “A capacidade do poeta de sentir esta “beleza natural”, segundo Onishi, mostra a importância de uma contribuição de “sensibilidade estética” em Heian”⁶². Esse fato levou-o a definir a cultura clássica em Heian como *Biteki Bunka* (美的文化, “Cultura da Estética”), gerando uma vida estética (美的生活, *biteki seikatsu*) pois, segundo Maia apud Marra: “a capacidade das pessoas de transformar a vida em um objeto artístico, tornando a vida bonita (vida estética ou *biteki seikatsu*). A aristocracia usou as artes como um meio prático para tornar sua vida estética e aliviar seu tédio (ennui)”⁶³. Em um exemplo específico de *O Conto de Genji*, Ōnishi fala sobre a contemplação da vida da personagem Dama Fujitsubo (藤壺中宮, *Fujitsubo no Chūgū*), que, ao esperar o retorno de Genji:

[...] passa os dias pensando exclusivamente na vida após a morte, ressaltando a natureza metafísica de uma existência baseada na ausência da vida real. É uma abertura ao sentido cósmico da vida que o leitor percebe esteticamente através de uma experiência estética. A observação da infinidade de tempo e espaço na natureza ajuda a trazer essa experiência. (Maia apud Marra, 2020, p. 18).⁶⁴

Segundo Charles Franklin Sayre, as pinturas narrativas japonesas dos séculos XV, XVI e XVII estão entre as obras menos estudadas e conhecidas da fase final medieval. Isso contrasta com a importância desse tipo de obra artística, que ainda exerce no Japão influência atualmente. Conforme destaca Sayre (1982): “Este julgamento negativo nega um sentido distinto de beleza encontrado na rudeza dos estilos de pintura sem instrução, da pintura medieval tardia”⁶⁵. O autor acrescenta ainda:

Esta negligência conduziu também a uma profunda incompreensão do caráter complexo do material. Estilisticamente, as pinturas narrativas medievais tardias

⁶¹ Maia apud Marra, *op. cit.* p.16, 2020. Tradução: “[...] grasping the objective potential of aware as the result of an aesthetic experience.”

⁶² *Ibid.*, Maia apud Marra, p.17, 2020.

⁶³ *Ibid.*, Maia apud Marra, p.17, 2020. Tradução: “[...] people’s ability to transform life into an artistic object, making life beautiful (aesthetic life or *biteki seikatsu*). The aristocracy used the arts as a practical means to make their life aesthetic and ease their boredom”

⁶⁴ *Ibid.*, Maia apud Marra, p.18, 2020. Tradução: “[...] spends her days thinking exclusively of the afterlife, thus underscoring the metaphysical nature of an existence grounded on the absence of actual life. This is an overture toward the cosmic meaning of life that the reader perceives aesthetically through an aesthetic experience. The observation of the infinity of time and space in nature helps to bring about such an experience.”

⁶⁵ Sayre, Charles. Franklin. *Japanese Court-Style Narrative Painting of the Late Middle Ages*, Archives of Asian Art, Vol.35 (1982), published by: University of Hawai’i Press for the Asia Society Stable, p.71. “This negative judgment denies a distinctive sense of beauty found in the rough, untutored painting styles of late medieval painting.”

incluem ilustrações monocromáticas amadoras de clássicos literários da corte Heian, como o *Genji-monogatari* ou o *Ise-monogatari*, bem como obras militares e religiosas extravagantemente pigmentadas, como do *Yashima niko monogatari* ou o *Shakuson shusse ryakudenkij* (Sayre, 1982, p.71)⁶⁶.

Em meio a um período de forte turbulência, conhecido como período *Sengoku* (戦国時代, *sengoku jidai*, “Período de Estados Combatentes”, XV-XVI), no Período Muromachi, Tosa Mitsunobu (土佐光信, 1434–1525) produziu suas obras, entre elas o *Álbum Genji Monogatari*. Além de ser considerado por muitos como fundador da Escola Tosa de Pintura, que produzia pinturas em estilo clássico *Yamato-e*, ele atuou, segundo Sayre, como superintendente do Ateliê Imperial de Pintura (絵所領, *edokoro azukari*, 1469-1523). Seu trabalho “exerceu um papel crucial na regeneração da pintura narrativa medieval tardia”⁶⁷. Uma característica importante recorrente em pinturas de estilo narrativo feitas nesse período apontada por Sayre é:

[...] a padronização das imagens pictóricas e dos tipos de iconografia. Por exemplo, Akiyama Teru kazu observou que as ilustrações de *Genji-monogatari* atribuídas a Tosa Mitsunobu e aos seus sucessores se tornaram cada vez mais formalizadas à medida que os seus temas se repetiam durante o final do século XV e início do século XVI. Akiyama associa esta repetição ao aparecimento de livros de repertório que descreviam os itens a incluir em cada cena, de modo a permitir que tanto os artistas como os patronos selecionassem as imagens mais adequadas às suas necessidades. (Sayre, 1982, pp. 73-4)⁶⁸.

⁶⁶ Sayre, *Japanese Court-Style Narrative Painting of the Late Middle Ages*, p. 71. “This neglect has also led to a profound misunderstanding of the complex character of the material. Stylistically, late medieval narrative paintings include amateurish monochrome illustrations of Heian court literary classics as the *Genji-monogatari* or the *Ise-monogatari* as well as garishly pigmented military and religious works like the *Yashima niko monogatari* or the *Shakuson shusse ryakudenkij* (both in the Spencer collection, New York Public Library).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 73. “Mitsunobu’s work played a crucial role in the regeneration of late medieval narrative painting.”

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 73-4. “[...] the standardization of pictorial imagery and iconographic types. For instance, Akiyama Teru kazu has noticed that the *Genji-monogatari* illustrations attributed to Tosa Mitsunobu and his successors became increasingly more formularized as their themes were repeated during the late fifteenth and early sixteenth centuries. Akiyama links this repetition to the appearance of repertory books that described the items to be included in each scene in order to enable both artists and patrons to select those images that were most appropriate to their needs.”

CAPÍTULO 2 - *O Conto de Genji*

Com o intuito de facilitar a compreensão das análises que serão desenvolvidas nesta dissertação, apresenta-se a seguir um panorama do enredo narrativo de *O Conto de Genji* e de seus principais personagens e acontecimentos, bem como uma breve análise estética da obra literária, tanto de maneira abrangente quanto em três capítulos pertencentes à terceira e última parte da obra, conhecida por *Uji jūjō* (宇治十帖, “Dez Capítulos de Uji”), mais especificamente *A Princesa da Ponte*, *O Visco* e *A Cabana Oriental*.

A obra literária *O Conto de Genji* foi produzida pela autora e poetisa japonesa Murasaki Shikibu no início do século XI. Trata-se de uma narrativa extensa, marcada pelo desenvolvimento psicológico detalhado das personagens — que somam mais de quatrocentas entre protagonistas e secundárias — e por uma estrutura complexa que marca bem a passagem do tempo. A obra também introduz múltiplas perspectivas na narrativa, evidenciando seu caráter de relatos na corte mediados por diferentes personagens, que contribui para o conhecimento atual da corte japonesa no período Heian. De acordo com Tansman:

O Conto de Genji representa um imenso salto literário além do poema-narrativa e do diário poético. Com mais de mil páginas em inglês e incluindo 795 poemas (Murasaki escreveu quase todos, tornando-se não apenas uma grande escritora de prosa, mas também uma das poetisas mais prolíficas), a obra apresenta centenas de personagens, múltiplos enredos e subenredos, arcos narrativos pequenos e grandes, explorações de diversos estados mentais e emocionais, além de uma teoria autoconsciente da literatura e da relação entre arte e vida. (Tansman, 2023, p.27)⁶⁹

Essas características, entre outras, fazem com que seja reconhecida por diversos pesquisadores como o primeiro romance escrito, sendo considerada um marco literário comparável a obras como *Guerra e Paz* e *Dom Quixote*. Tal ponto de vista originou-se internacionalmente a partir da tradução de Arthur Waley para o inglês e das versões posteriores que dela decorreram. A obra exerce ainda influência sobre diferentes manifestações artísticas japonesas, como música, anime, mangá, cinema e ópera. Nesse sentido, Tansman afirma que “Genji se tornaria um mundo de palavras que nutriria outros mundos de palavras”⁷⁰.

Outro fator relevante a considerar é o fato de se tratar de uma obra escrita por uma

⁶⁹ Tansman, Alan, *Japanese Literature: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, p. 27, 2023. The Tale of Genji represents an immense literary leap beyond the poem-tale and the poetic diary. At a length of well over one thousand pages in English and including 795 poems (Murasaki wrote nearly all of them, making her not only a great prose writer but also one of the most prolific poets) it features hundreds of characters, multiple plots and subplots, small and large narrative arcs, explorations of various mental and emotional states, and a self-conscious theory of literature and of the relationship between art and life

⁷⁰ *Idem.*, p.38. Genji would become a world of words nurturing other worlds of words.

mulher, que, ainda no período em que viveu, exerceu influência significativa na corte japonesa. Inicialmente lida por outras mulheres com as quais convivia, a obra passou a ser apreciada também por homens importantes da corte, impactando tanto pela temática quanto pela forma de escrita. A caligrafia feminina, antes considerada uma forma inferior e menos letrada, transformou-se em um estilo estético de grande elegância, consolidando-se como elemento cultural de destaque.

A obra literária trata de Hikaru Genji, filho do imperador e de sua concubina preferida, Kiritsubo, que, apesar de não vir de uma família muito influente na corte, era amada e favorecida pelo imperador. Esse fato atraiu sobre ela o ciúme e perseguição de outras mulheres na corte, o que acabou por provocar a deterioração de sua saúde, ocasionando sua morte prematura, durante a infância de Genji. Como a avó de Genji também havia falecido, o imperador resolveu trazer o pequeno Hikaru ao palácio para cuidar de sua educação. A partir da previsão de um embaixador e sábio coreano, a vida de Genji será provavelmente brilhante, assim como o significado de seu nome, Hikaru, e de grande distinção, desde que não se envolva no poder político.

Assim que seu filho chega à maturidade, o imperador o casa com a Dama Aoi no Ue (葵の上), pertencente a uma família muito importante, e designa o primeiro filho do casal como seu herdeiro. Ao longo da obra literária, são retratadas as inúmeras aventuras românticas de Genji, personagem que costuma atrair atenção de todos que o cercam, e que escutam falar sobre ele. Enquanto Hikaru cresce, o imperador encontra um novo amor em outra concubina chamada Fujitsubo, que é muito parecida com Kiritsubo no Kōi (桐壺更衣) e que, mais à frente, também se torna uma obsessão para Genji.

Embora Genji fosse visto aos olhos de todos como a figura mais proeminente em tudo que era considerado refinado - além de ser muito talentoso, belo e admirado por todos e fazer jus ao seu título de príncipe - não obteve apoio da corte para ser nomeado. Nem sua descendência foi considerada para um futuro imperador, visto que a família de sua mãe não tinha grande influência. Assim, o imperador acaba por tornar Genji um plebeu e nomeia seu filho mais velho da Dama Kokiden no Nyōgo (弘徽殿女御) como príncipe herdeiro.

A primeira parte da obra apresenta as aventuras amorosas de Genji com muitas mulheres, iniciada ainda em sua juventude, incluindo sua amizade com To no Chujo, seu casamento com Dama Aoi e a obsessão que passa a ter por Dama Fujitsubo. Esse fato o leva a raptar ainda criança a sobrinha dela, Murasaki, e a levá-la para ser educada na corte, pois percebe que ela é muito parecida com sua tia, recordando que Fujitsubo também se assemelhava à falecida mãe de Genji. Esse interesse amoroso por alguém de aparência

semelhante à da mãe de um personagem é um fato interessante a ser notado, já que é algo corriqueiro em obras contemporâneas, como *manga* (漫画), ou *anime* (アニメ).

Essa parte da obra também mostra o nascimento de seu filho com Aoi, a gravidez de Fujitsubo, que espera um filho de Genji - levando os demais a acreditarem que o bebê é do imperador - e o relacionamento que ele desenvolve com a Dama Murasaki, o que desperta o ciúme de Aoi. Consumida por esse sentimento, ela passa a perseguir e ameaçar Murasaki, o que acaba levando-a à morte.

Outros fatos importantes da trama são a morte do imperador, a sucessão prevista para o filho da Dama Kokiden, que sempre temia a popularidade de Genji na corte imperial, as intrigas causadas pelos escândalos amorosos do protagonista, que ocasionam sua retirada forçada da capital, levando-o a morar em Suma (須磨) por um longo tempo e a conhecer a Dama Akashi (明石の御方, *Akashi no Onkata*) e seu pai, antigo governador de Harima (播磨)

Ao retornar à capital, o atual imperador abdicou do seu título para favorecer o filho de Fujitsubo. Genji conseguiu uma nova posição na corte. Nesse momento, nasce a filha de Genji com a Dama Akashi e, depois de tantos relacionamentos, ele se estabelece no palácio *Rokujō* (六条) com a Dama Murasaki (紫の上, *Murasaki no Ue*) e outras mulheres. O conto retrata a vida dele e de seus descendentes na corte, como seu novo relacionamento e casamento com a Terceira Princesa (三の宮, *San no Miya*), que também tem um filho antes de dedicar sua vida em um mosteiro budista. Após a morte de Genji é abordado principalmente a vida dos descendentes do Príncipe, principalmente de seu filho Kaoru (薫), e seu neto Niō no Miya (匂宮), e também das filhas do irmão de Genji, o Oitavo Príncipe (八の宮, *Hachi no Miya*), as princesas Ōigimi (大君), Naka no Kimi (中君) e Ukifune (浮舟).

2.1 Os capítulos Uji

Com intuito de analisar a estética vinculada aos elementos visual-textual em ambas as obras, mais especificamente em elementos pictóricos vinculados a conceitos budistas que evocam a impermanência, foram escolhidos, entre dez capítulos, três em específico: o quarenta e cinco (*A Princesa da Ponte*), o quarenta e nove (*O Visco*), e o cinquenta (*A Cabana Oriental*). Essa restrição na escolha foi feita com base nos capítulos que sobreviveram aos dias atuais dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* (源氏物語絵巻, *Genji Monogatari Emaki*). Portanto, esses três serão observados em ambas as obras, com foco nos elementos naturais e humanos, além das cores utilizadas. A obra original será analisada a partir dos

mesmos elementos, mas com intuito de facilitar sua compreensão, já que também se encontram em *O Conto de Genji*, e o texto da obra também está presente na parte caligráfica das adaptações.

Os últimos capítulos de *O Conto de Genji* são popularmente conhecidos como *Os Capítulos Uji*, ou *Dez Capítulos de Uji*, e abrangem do capítulo quarenta e cinco até o cinquenta e quatro. Enquanto a obra até então se concentra na corte Heian, a última parte da obra concentra-se mais em Uji (宇治), o que explica a denominação. No restante da obra é notado, em certa medida, aspectos de um aparente contraste entre elementos do mundo material e natural, além de uma evocação do transcendental.

O final, porém, retrata ainda mais profundamente e de maneira mais introspectiva uma atmosfera de melancolia contemplativa sobre os sentimentos, o mundo transcendental, religiosidade, consciência sobre a transitoriedade da vida, bem como elementos que reforçam esses aspectos. Nessa localidade, especialmente na Residência Uji, há um enfoque na espiritualidade e em crenças budistas, e mesmo que haja certa melancolia, frequentemente observa-se uma conotação de beleza estética nos elementos associados à impermanência (*mujō* e *mono no aware*), aspectos também presentes na figura do Oitavo Príncipe e a transformação que tem em sua vida, até ser considerado quase um santo vivo.

Funcionando quase como um epílogo, onde passamos a saber o que ocorre após a morte do príncipe Genji, nota-se também a mudança do foco das personagens mais abordadas. Enquanto nas duas primeiras partes da obra literária observamos a vida de Hikaru Genji, suas escolhas e as consequências das mesmas, na terceira parte abordam-se principalmente dois herdeiros do príncipe, Niō no Miya e Kaoru, bem como as filhas do Oitavo Príncipe, Ōigimi, Naka no Kimi e Ukifune.

Tanto em *Álbum O Conto de Genji* quanto em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, pode-se notar também a incorporação entre a visualidade e textualidade nessas obras, como ainda observar o mesmo peso de importância entre os dois fatores. Logo, pode-se analisar a partir da inserção de elementos que contribuem na narrativa e na estética, tanto nessas obras texto-visuais, quanto na obra literária.

2.1.1 A Princesa da Ponte (橋姫, *Hashihime*)

O capítulo quarenta e cinco, intitulado *A Princesa da Ponte*, possui um nome em japonês com significado múltiplo. Ao pé da letra, significa “princesa da ponte”, já que 橋 (*hashi*) significa “ponte” e 姫 (*hime*) “princesa”. No japonês antigo, entretanto, a pronúncia

hashi poderia ser uma diminuição da palavra 愛らしい (*airashi*, bonita, encantadora, amável, adorável)⁷¹. Assim, *hashihime* poderia significar também “princesa bonita”.

Esse nome, porém, está igualmente ligado a uma antiga lenda do período *Heian*, que fala sobre uma *yōkai* (妖怪), seres sobrenaturais pertencentes ao folclore japonês. Na sua forma original humana, ao deixar-se ser consumida pelo ciúme e pelo ódio - tal como o ser descrito na obra - essa entidade se transforma em um tipo de demônio que, por vezes, assume a forma de uma bela mulher.

O capítulo *A Princesa da Ponte* apresenta a vida de duas irmãs: a mais nova, princesa Naka no Kimi, e a mais velha Ōigimi, filhas do príncipe recluso em Uji, o Oitavo Príncipe. A mais velha é descrita como uma jovem mais séria e calma, caracterizada por seu pai da seguinte maneira: “A menina mais velha era formosa e de temperamento gentil, elegante no rosto e nos modos, com uma sugestão, por trás da elegância, de profundezas ocultas.”⁷². Ele acrescenta ainda: “Em graça silenciosa, de fato, ela era superior às duas.”. Já a mais nova é descrita pelo pai como uma menina “[...] embora também quieta e reservada, distinguia-se por uma certa timidez e alegria infantil”⁷³.

Neste capítulo, Kaoru, filho da Terceira Princesa e Kashiwagi (柏木), mas considerado como filho de Genji, ouve falar muito bem sobre o caráter religioso do Oitavo Príncipe, irmão de Genji. Esse homem, após perder seu prestígio na corte, passar pela morte de sua esposa - que o deixou profundamente melancólico - e ter sua casa destruída por um incêndio, resolve morar em sua residência nas montanhas de Uji com suas filhas. Tudo isso intriga Kaoru, que resolve visitá-lo.

Assim como ocorre em outros capítulos, Kaoru, ao observar secretamente as princesas conversando e tocando música sob a luz do luar, fica completamente encantado pela filha mais velha de Hatachi, enquanto o príncipe se encontra em retiro espiritual. Além de desenvolver sentimentos, Kaoru também tem uma grande revelação, ao descobrir por meio de uma personagem idosa o segredo sobre a identidade real de seu pai - fato que o deixa bastante perplexo e o leva a visitar sua mãe no fim do capítulo.

Há menções na narrativa em *A Princesa da Ponte*, feitas de maneira direta ou indireta, a diferentes conceitos do budismo. Entre eles está *mujō*, ao tratar da impermanência, como quando quase tudo o que era importante na vida do Oitavo Príncipe desapareceu: residência, influência na corte, amigos, apoiadores, funcionários. Em relação à brevidade da vida, cita-se

⁷¹ 愛らしい. In: Dicionário Jisho. Disponível em: <<https://jisho.org/search/愛らしい>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

⁷² Murasaki Shikibu, op.cit. p. 987. “The older girl was comely and of a gentle disposition, elegant in face and in manner, with a suggestion behind the elegance of hidden depths.”

⁷³ *Ibid.*, p. 989. “[...] though also quiet and reserved, was distinguished by a certain shy and childlike gaiety.”

a morte da esposa de Hatachi: “Basta disso, Alteza”, disseram as pessoas ao seu redor. “Nós entendemos, por favor, acredite em nós, por que sua dor foi como foi quando nossa senhora o deixou. Mas o tempo passa, a dor não deve durar para sempre”⁷⁴.

Simbolicamente, também se menciona a impermanência da vida: “Das folhas que não resistem ao vento da montanha, o orvalho cai. Minhas lágrimas caem ainda mais livremente”⁷⁵. Esse tema aparece ainda na voz narrativa, quando são referidos elementos visuais que indicam efemeridade, como no exemplo: “Ela que estava comigo, o teto acima é fumaça. E por que eu devo ficar sozinho para trás?”⁷⁶.

Existem menções na obra, feitas de maneira direta ou indireta, a conceitos relacionados à transitoriedade e a aspectos de religiosidade budista. Um exemplo aparece em: “Até você é culpado dessa falha, que considero mais irritante do que posso lhe dizer. Seu honrado pai adquiriu profundos conhecimentos sobre a natureza das coisas”⁷⁷. Há também uma referência direta à transitoriedade e ao budismo, trazendo à tona a Boa Lei, ou seja, Sutra do Lótus da Boa Lei (*Saddharma Pundarika Sutra, Dharma correto/Lei verdadeira*), um texto de extrema importância para o budismo *Mahayana*. Esse sutra informa que todas as pessoas possuem a natureza de Buda e, assim, têm a capacidade de alcançar a iluminação.

Com o tempo, ele ouviu dizer que havia um príncipe morando nas proximidades, um homem que estava aprendendo sozinho os mistérios da Boa Lei. Considerando isso uma empreitada admirável, ele ousou visitar o príncipe, que, após entrevistas subsequentes, foi conduzido mais profundamente aos textos que havia estudado ao longo dos anos. O príncipe tornou-se mais imediatamente consciente do que significava a transitoriedade e a inutilidade do mundo material. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 992)⁷⁸.

Outro trecho na obra literária que menciona a Boa lei é quando é dito:

Agora ele havia encontrado um homem que combinava grande elegância com uma reticência que certamente não era obsequiosa e que, mesmo quando discutia a **Boa Lei**, era hábil em trazer símiles simples e familiares para seu discurso. Ele talvez não estivesse entre os completamente esclarecidos, mas pessoas de nascimento e cultura têm suas próprias percepções sobre a natureza das coisas. (Murasaki Shikibu, s.d., p.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 988. “Enough of this, Your Highness,” said the people around him. “We understand, please believe us, why your grief was what it was when our lady left you. But time passes, grief should not go on forever.”

⁷⁵ *Ibid.*, p. 997. “From leaves that cannot withstand the mountain wind The dew is falling. My tears fall yet more freely.”

⁷⁶ *Ibid.*, p. 991. “She who was with me, the roof above are smoke. And why must I alone remain behind?”

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1001. “Even you are guilty of the fault, which I find more annoying than I can tell you. Your honored father has gained deep insights into the nature of things.”

⁷⁸ *Ibid.*, p. 992. “He heard in the course of time that there was a prince living nearby, a man who was teaching himself the mysteries of the Good Law. Thinking this a most admirable undertaking, he made bold to visit the prince, who upon subsequent interviews was led deeper into the texts he had studied over the years. The prince became more immediately aware of what was meant by the transience and uselessness of the material world.”

996, grifo nosso)⁷⁹.

Outro conceito é o *Inga* (因果, *karma*). A narrativa mostra a consequência dos atos das personagens, como quando Kaoru descobre que é, na verdade, filho de Kashiwagi, devido a uma relação proibida que o aristocrata teve com a Terceira Princesa. Há ainda o conceito de *samsāra* (sânscrito: संसार, *samsāra*, japonês: 輪廻, *rinne*, “roda que gira”, “renascimento”), que se refere ao ciclo de transmigração dos renascimentos. Nos capítulos, as personagens fazem menções a vidas passadas e futuras, às vezes, essa preocupação com a vida vindoura é um alívio, pois em algum momento a pessoa poderá estar junto de quem ama, mesmo que atualmente esteja presa às convenções cortesãs, porém, dependerá das ações tomadas pelas pessoas - tanto boas quanto ruins - o que liga este conceito ao do *karma*.

O Oitavo Príncipe é citado como alguém que chegou perto de uma certa santidade em vida, após diversas reviravoltas, e por passar a viver em reclusão, melancolia e retiros religiosos, tornou-se capaz de contemplar a verdade da existência. Esse caminho, entretanto, não ocorreu de uma hora para outra. Por um tempo, “O próprio príncipe não estava isento de ressentimento em relação à criança, por seu nascimento ter rompido tão rapidamente o vínculo de uma vida anterior, a dele e a de sua princesa.”⁸⁰. referindo-se a Naka no Kimi. Ou seja, sua visão sobre este conceito foi evoluindo ao longo da trama.

“Seu honrado irmão”, disse ele, introduzindo o Oitavo Príncipe na conversa, “dedicou-se aos estudos com tanta diligência que foi agraciado com as mais notáveis percepções. Somente um laço de uma vida anterior pode explicar tamanha dedicação. De fato, a profundidade de sua compreensão me faz querer chamá-lo de santo que ainda não deixou o mundo.” (Murasaki Shikibu, s.d., p. 992)⁸¹.

Outro conceito atrelado ao budismo é o da busca pela salvação, abordado no chamamento que Hatachi sente para se dedicar à religiosidade, assim como outras personagens da obra. Isso aparece em: “Em espírito”, confessou ele, em perfeita sintonia com o santo homem, “talvez eu tenha encontrado meu lugar sobre o lótus do lago cristalino; mas ainda não me despedi definitivamente do mundo, pois não consigo me conformar em deixar

⁷⁹ *Ibid.*, p. 996. Now he had found a man who combined great elegance with a reticence that certainly was not obsequious, and who, even when he was discussing the Good Law, was adept at bringing plain, familiar similes into his discourse. He was not, perhaps, among the completely enlightened, but people of birth and culture have their own insights into the nature of things”.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 987. “The prince himself was not without resentment at the child, that her birth should so swiftly have severed their bond from a former life, his and his princess’s.”

⁸¹ *Ibid.*, p. 992. “Your honored brother,” he said, bringing the Eighth Prince into the conversation, “has pursued his studies so diligently that he has been favored with the most remarkable insights. Only a bond from a former life can account for such dedication. Indeed, the depth of his understanding makes me want to call him a saint who has not yet left the world.”

minhas filhas para trás.”⁸². O Oitavo Príncipe faz retiros e vive ao sudeste da corte, mas não consegue se desprender totalmente por causa de suas filhas. A natureza também indica o estado emocional das personagens, como se, ao contemplá-la, olhassem para sua própria alma, como no exemplo abaixo em relação ao Oitavo Príncipe:

Muito cuidado havia sido dedicado ao planejamento de seu jardim. Embora os lagos e colinas permanecessem como sempre fora, o príncipe contemplava apaticamente um jardim que retornava à natureza. Como seus mordomos não eram muito diligentes, não havia ninguém para combater a decadência. O jardim estava tomado por ervas daninhas, e samambaias rastejantes cobriam os beirais como se a casa lhes pertencesse. O frescor das flores de cerejeira na primavera, os tons das folhas de outono, haviam sido um consolo na solidão enquanto ele tinha sua esposa ao seu lado. Agora, as belezas das estações que se sucediam só o tornavam mais solitário. Tornou-se seu dever imperativo zelar para que a capela fosse devidamente decorada, e ele passava seus dias e noites em práticas religiosas. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 988)⁸³.

Hitachi está sempre se perguntando sobre a causa e efeitos dos seus atos, tanto nesta vida, quanto em outras, como em: “Até mesmo seu afeto por suas filhas, por ser um laço com este mundo, o deixava estranhamente inquieto. Ele precisava atribuir isso a si mesmo como uma marca por algum erro de uma vida passada [...]”⁸⁴. Esse questionamento, de maneira negativa, se dá após a morte de sua esposa, mas sua perspectiva passa a mudar ao longo do crescimento das filhas.

As irmãs são descritas de forma que demonstra uma profunda sensibilidade, talvez indicando a capacidade inata de algumas pessoas. Em um dia primaveril, enquanto o pai observa patos-reais e os inveja por viverem fiéis mesmo sem ter uma inteligência, ele escreve, emocionado ao ouvir suas filhas tocando: “Ela deixou para trás seu companheiro e também esses filhotes. Por que eles permaneceram neste mundo incerto?”⁸⁵. A resposta de Ōigimi, escrita com tinta em uma folha de papel, é: “Eu sei agora, ao vê-lo deixar o ninho, quão incerto é o destino das aves aquáticas”⁸⁶. Já Naka no Kimi compõe o verso: “Desprotegido

⁸² *Ibid.*, p. 992. “In spirit,” he confessed, quite one with the holy man, “I have perhaps found my place upon the lotus of the clear pond; but I have not yet made my last farewells to the world because I cannot bring myself to leave my daughters behind.”

⁸³ *Ibid.*, p. 988. “Much care had gone into the planning of his garden. Though the ponds and hillocks were as they had always been, the prince gazed listlessly out upon a garden returning to nature. His stewards being of a not very diligent sort, there was no one to fight off the decay. The garden was rank with weeds, and creeping ferns took over the eaves as if the house belonged to them. The freshness of the cherry blossoms in spring, the tints of the autumn leaves, had been a consolation in loneliness while he had had his wife with him. Now the beauties of the passing seasons only made him lonelier. It became his compelling duty to see that the chapel was properly appointed, and he spent his days and nights in religious observances.”

⁸⁴ *Ibid.*, p. 988. “Even his affection for his daughters, because it was a bond with this world, made him strangely fretful. He had to set it down as a mark against him for some misdeed in a former life [...]”

⁸⁵ *Ibid.*, p. 989. “She has left behind her mate, and these nestlings too. Why have they lingered in this uncertain world?”

⁸⁶ *Ibid.*, p. 989. “I know now, as I see it leave the nest, How uncertain is the lot of the waterfowl.”

pela asa do pai enlutado, o filhote certamente teria perecido no ninho”⁸⁷.

Vários elementos que indicam passagem do tempo aparecem no capítulo, como estações do ano, os festivais, o outono, o rugido das represas, a lua minguante, as colinas, o rio Uji, as montanhas, a neblina, a vegetação rasteira, o caminho, os matagais, o vento, as folhas, o riacho, os bambus, e as represas. Todos evocam a impermanência, como no trecho: “A escuridão continuava dia após dia, tão teimosa e persistente quanto ‘a névoa da manhã nos picos’”⁸⁸. Isso mostra que, mesmo a névoa e a escuridão sendo efêmeras por si só, ao surgirem dia após dia também revelam essa transitoriedade. O mesmo ocorre com as nuvens “Cansada, minha alma parte para suas montanhas, E nuvem após a outra me impede de avançar? Colina da Escuridão”⁸⁹. Entre os trechos, este permite observar tanto *mujō* quanto *mono no aware*, por unir elementos que evocam impermanência visto de maneira contemplativa e estética:

Um portão parecia levar aos aposentos das princesas. Kaoru o empurrou um pouco. A persiana estava meio levantada para dar uma vista da lua, ainda mais bonita por causa da névoa. Uma jovem, pequena e delicada, com seu robe macio um tanto amarrotado, estava sentada tremendo na varanda. Com ela estava uma mulher mais velha vestida de forma semelhante. As princesas estavam mais para dentro. Meio escondida por uma coluna, uma delas tinha um alaúde à sua frente e estava sentada brincando com a palheta. Nesse instante, a lua surgiu em todo o seu brilho. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 998)⁹⁰.

Em alguns trechos da obra, vemos também menções a contos, pinturas e *waka* etc, como quando se narra: “E ali, escondida do mundo, estava uma cena tão comovente quanto qualquer uma de um romance”⁹¹. Isso mostra como a descrição dos acontecimentos contém em si uma narrativa que evoca outras formas de arte, inspirando artistas a realizar adaptações de *O Conto de Genji*. Na obra, por diversas vezes, as mulheres são descritas de forma misteriosa e escondida, mas nada supera a descrição das princesas, que: “[...] viveram em tal reclusão que sua própria existência é um segredo”⁹², gerando uma fantasia na imaginação do leitor de:

⁸⁷ *Ibid.*, p. 990. “Unsheltered by the wing of the grieving father, The nestling would surely have perished in the nest.”.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 991-2. “The gloom continued day after day, as stubborn and clinging as “the morning mist on the peaks.”.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 994. “Wearily, my soul goes off to your mountains, And cloud upon circling cloud holds my person back?”.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 998. “A gate seemed to lead to the princesses’ rooms. Kaoru pushed it open a little. The blind had been half raised to give a view of the moon, more beautiful for the mist. A young girl, tiny and delicate, her soft robe somewhat ruffled, sat shivering at the veranda. With her was an older woman similarly dressed. The princesses were farther inside. Half hidden by a pillar, one had a lute before her and sat toying with the plectrum. Just then the moon burst forth in all its brilliance.”

⁹¹ *Ibid.*, p. 999. “And here, hidden away from the world, was a scene as affecting as any in a romance.”

⁹² *Ibid.*, p. 1010. “They have lived in such seclusion that their very existence is a secret.”.

Lá estão elas, coitadas, isoladas do mundo, escondidas atrás desta ou daquela montanha, esperando que as encontremos. Na verdade, eu já sabia há alguns anos da existência de princesas nas montanhas de Uji, mas só de pensar nelas eu já me arrepiava. Afinal, um homem sabe o efeito da santidade sobre as mulheres. Mas se o sol as ilumina como a lua fez, então seria difícil pedir mais.” (Murasaki Shikibu, s.d., pp. 1007-8)⁹³.

2.1.2 *O Visco (Yadorigi, 宿木)*

Assim como nos capítulos anteriores, o significado do título tem grande importância. *O Visco* tem a tradução literal como “árvore que se hospeda”, “planta que vive como hóspede”, mas nas traduções mais importantes em inglês geralmente é traduzida como visco ou hera: a primeira uma planta parasita que refere-se ao visco oriental (*viscum album, coloratum*) e a segunda, uma trepadeira (*hedera helix*). Ambas precisam se apoiar em outras plantas para se firmar e crescer, o que condiz com o capítulo, porém a tradução visco é mais literal e botânica, e hera é mais poética e metafórica. O título pode ser percebido como uma crítica budista às ilusões, à vulnerabilidade, à dependência emocional, ao apego humano e ao desejo. As personagens principais do capítulo - Kaoru, Niō, e Naka no Kimi - lidam com dicotomias como a do eu contra o mundo, enquanto tentam transcender sentimentos derivados de relacionamentos, do luto e da rivalidade. Essas questões podem ser interpretadas à luz dos conceitos budistas de *não dualidade*, *mujō*, *apego (upādāna)*, *sofrimento (dukkha)*, *mujō* e *mono no aware*.

Há ainda aspectos de dependência e fragilidade que não necessariamente têm relação com a vontade das personagens. As mulheres cortesãs acabam sendo fragilizadas por dependerem de tudo e por estarem presas a casamentos arranjados, alianças políticas e à vulnerabilidade que poderia surgir com a morte ou afastamento de seus maridos ou parentes - o que desperta pena e compaixão em alguns homens. Esses fatos são amplamente abordados tanto na parte caligráfica da obra literária (*emaki* e *gajō*), como também em elementos visuais aplicados nos pergaminhos.

Sobre relacionamentos, as personagens sofrem por se sentirem presas a sentimentos e expectativas que não transcorrem como o esperado. Isso gera grande melancolia e os fazem contemplar as próprias vidas e escolhas, colocando-as no caminho de tentar se libertar desses sentimentos e perceber que a vida é transitória, não havendo lugar para o apego. Em *O Visco*,

⁹³ *Ibid.*, pp. 1007-8. “There they are, poor dears, cut off from the world, hidden behind this and that mountain, waiting for us to find them. As a matter of fact, I had for a number of years known of princesses off in the Uji mountains, but the thought of them had only made me shudder. A man knows, after all, the effect of saintliness on women. But if the sun sets them off as the moon did, then it would be hard to ask for more.”.

há o amor idealizado tanto por homens quanto por mulheres da corte. Esse sentimento pode ser frágil e inconstante, passando de algo positivo para se transformar em inveja, ressentimento, tristeza e ira, assim como em outras relações humanas, como amizade e status social.

Mujō é caracterizado de diferentes maneiras em *O Visco*, tanto na impermanência da vida quanto na morte de Genji. Niō afirma: “É uma época triste, a mais triste do ano, eu acho. Fui a Uji outro dia, na esperança de me livrar um pouco da melancolia, mas fiquei ainda mais triste ao ver como o ‘jardim e a cerca’ estavam em ruínas”⁹⁴. Porém, apesar da tristeza e da falta que o príncipe faz na corte com seu brilho, em pouco tempo:

Em Rokujo, a ‘grama do esquecimento’ tomou conta. E então meu irmão, o ministro, Mudou-se para lá, e havia príncipes e princesas novamente, e logo tudo estava tão animado como antes. Eu dizia a mim mesmo que o tempo cuidava de tudo, que um dia chegaria para as tristezas mais impossíveis desaparecerem; e parecia ser verdade que tudo tinha seus limites. Assim eu dizia; mas eu era jovem então e me recuperava rapidamente. Agora tive duas grandes lições sobre a impermanência, e a mais recente deixou uma ferida da qual provavelmente não me recuperarei. Na verdade, isso me deixa bastante apreensivo em relação ao mundo vindouro. Tenho certeza de que levarei comigo uma considerável quantidade de insatisfação e arrependimento.” (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1138)⁹⁵.

Em um clima de melancolia, essa reflexão sobre a brevidade da vida ocorre constantemente nesta terceira parte da obra, tanto entre jovens quanto entre os de mais idade. Um exemplo aparece quando se narra: “Sim, pensou ele, com um acesso de pena. Era preciso perceber que a vida era muito mais curta do que ‘os mil anos do pinheiro’”⁹⁶. No caso de Ben no Kimi (弁の君) observa-se: “Não, temo que minha própria tristeza seja maior. Sei que chegará o dia em que também desaparecerei nos céus. ‘O orvalho cai cedo e tarde’ — mas esse conhecimento não torna a espera mais fácil”⁹⁷. O pinheiro, nesse contexto, representa durabilidade e resistência.

Em *O Visco*, em relação à *mujō*, ressalta-se que, mesmo havendo amor e parceria com amigos e relações sociais aparentemente firmes, essas podem se desfazer e mudar de rumo

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1137. “It is a sad season, the saddest of the year, I think. I went off to Uji the other day, hoping to shake off a little of the gloom, but it made me even sadder to see how ‘garden and fence’ had gone to ruin.”

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1138. “At Rokujo the ‘grasses of forgetfulness’ took over. And then my brother, the minister, moved in, and there were princes and princesses there again, and soon it was as lively as ever I told myself that time took care of everything, that a day would come for the most impossible sorrows to go away; and it did seem to be true that everything had its limits. So I said; but I was young then, and quick to recover. I have now had two great lessons in impermanence, and the more recent one has left a wound I am not likely to recover from. Indeed it makes me rather apprehensive about the world to come. I feel sure I will take along a considerable store of dissatisfaction and regret.”

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1163. “Yes, he thought, in an access of pity. One had to realize that life was far shorter than “the thousand years of the pine.”

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1168. “No, I fear that my own sorrow is the greater. I know that the day will come when I too will vanish into the skies. ‘The dew falls soon and late’— but that knowledge does not make the wait any easier.”

como o orvalho sob o sol. Algumas vezes, porém, essa percepção da inconstância da vida é interpretada até sob a ótica da esperança em uma próxima vida.

Outro conceito ligado ao budismo que pode ser observado neste capítulo é a *não-dualidade*. Nele há uma abordagem sobre dualidades como construções mentais que provocam o *apego* às ilusões (मय, *māyā*). Esse conceito aparece em momentos nos quais há a percepção de que o apego impede a transcendência do ser humano diante de dualismos, como o da pessoa em relação ao mundo.

Em relação às dualidades percebidas na natureza, surgem elementos que indicam efemeridade ou longevidade: flores como crisântemos, glicínias e *yugao* representam o efêmero, enquanto o rio Uji e árvores antigas, como o pinheiro, simbolizam o longo e sólido. Além disso, podem ser analisados elementos que evocam apego e desapego, como a lua, que assim como o sol aparece todos os dias, mas sempre em maneiras diferentes para quem a contempla. Todos esses elementos, assim como sua beleza, apesar de parecerem distintos e opostos, são impermanentes como a vida, constituindo manifestação dessa mesma impermanência.

Além de analisar a estética dos elementos em si como significados isolados, também é possível interpretá-los como representações das principais personagens da obra literária de Murasaki Shikibu, bem como nas transcrições, como os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e o *Álbum O Conto de Genji*. Um exemplo é Kaoru, representado como o pinheiro, em relação à firmeza e à seriedade, e Naka no Kimi como uma glicínia, flor bela mas frágil. Porém, a ideia de que esses conceitos sejam opostos é uma *ilusão*, pois ambas as existências são *impermanentes*.

Outras *não dualidades* artificiais também são abordadas e podem ser analisadas no que se refere à estética no capítulo quarenta e nove e nos demais. Entre elas estão a vida e a morte, *samsāra* versus *nirvana* - isto é, o ciclo de nascimento e morte que gera sofrimento e sua libertação. Há ainda dualismos referentes ao status, ao desejo e ao destino, nos quais as personagens deixam de seguir suas vontades para atender às expectativas da corte, o dualismo entre poder e dependência, o da aparência refinada da corte e da beleza exterior em contraposição à essência interior das pessoas, e do desejo e sua renúncia, como se observa quando as personagens Kaoru ou Naka no Kimi tentam fugir do desejo e do amor. No exemplo: “Enquanto isso, com os olhos fixos na figura que se afastava, Nakanokimi repetia para si mesma que uma dama não se entregava a emoções indignas. Seu travesseiro podia

ameaçar flutuar, mas seu coração devia ser mantido sob controle rígido”⁹⁸.

Segundo o budismo *Mahayana*, particularmente nas escolas da Terra Pura e do *Zen*, não é necessária uma renúncia que negue o desejo, mas sim uma compreensão de que do desejo também se origina o desapego. Ambas as dimensões fazem parte do caminho da experiência humana. Assim, essa *não-dualidade* é observada tanto em elementos naturais quanto em construções que não pertencem diretamente à natureza. Outro conceito ligado a todas as tradições do budismo, por ser um dos ensinamentos principais de Buda, é o *apego*, que tem uma crítica sobre esse elemento, sendo um dos motivos principais do *sofrimento*. No budismo *Mahāyāna*, o apego é analisado como uma barreira ao desenvolvimento da sabedoria e da compaixão.

O título do capítulo pode ser lido também como uma metáfora: o apego é percebido como uma planta que cresce em torno de algo por não ter sustentação própria, como um tronco de árvore apodrecido citado ao longo do capítulo. Um exemplo aparece quando se diz: “E assim me tornei o toco apodrecido que você vê, enterrado nas montanhas. Quando Kojiju morreu? Eu me pergunto. Não restam muitos dos que eram jovens quando eu era jovem. O último de todos; não é fácil ser o último, mas aqui estou eu”⁹⁹.

Entre outras referências à hera e à árvore apodrecida, há uma conversa entre Niō e Ben no Kimi, na qual o cortesão, de forma poética, afirma: “Memórias de noites sob a hera. Trazem conforto ao sono solitário do viajante”¹⁰⁰, e a idosa responde da mesma forma “Triste deve ser a lembrança de se hospedar. Sob esta árvore apodrecida e coberta de hera”¹⁰¹. Essa planta pode ser vista como metáfora de um amor marcado com apego, que consome as personagens, porém não possui força para crescer, e aparece ainda em:

Na noite seguinte, ele fez sua visita. Com o coração emaranhado de emoções secretas, ele deu mais atenção do que o habitual às suas vestes. O perfume impregnado em seu robe macio se misturava com o seu próprio e com o de seu leque tingido de cravo, tornando-se, se possível, sutil demais. E assim ele partiu, uma figura de incomparável dignidade. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1152)¹⁰².

O uso dessa metáfora indica também que as consequências do *apego* são a

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1141. “Meanwhile, her eyes on the retreating figure, Nakanokimi was telling herself that a lady did not surrender to unworthy emotions. Her pillow might threaten to float away, but her heart must be kept under tight control.”

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1141. “And so I have become the rotted stump you see, buried away in the mountains. When did Kojiju die? I wonder. There aren’t many left of the ones who were young when I was young. The last of them all; it isn’t easy to be the last one, but here I am.”

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1171. “Memories of nights beneath the ivy. Bring comfort to the traveler's lonely sleep.”

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1172. “Sad must be the memory of lodging. Beneath this rotting, ivy-covered tree.”

¹⁰² *Ibid.*, p. 1152. “The next evening he made his visit. His heart a tangle of secret emotions, he gave more than usual attention to his dress. The perfume burnt into his soft robe blended with his own and that of his cloves-dyed fan to be if anything too subtle. And so he set forth, a figure of incomparable dignity.”

dependência e a fragilidade. Nas mulheres, isso é visto em relação à vulnerabilidade de sua posição na corte e na vida em geral. Isso também aparece no exemplo da Dama Rokujou que, ao ser consumida por um apego de um suposto amor e de sua obsessão por Genji, acaba se tornando um espírito que prejudica outras pessoas, levando-as à doença e à morte.

A dependência causada pelo apego também aparece nos homens, como se observa quando é dito: “A visão sobre isto me perturba terrivelmente, e você sabe como apegos deste tipo são infelizes. Será que poderíamos tirar isso da nossa cabeça? Cabe a você decidir, é claro — seus desejos são os meus, e meu único desejo verdadeiro é que você seja franca comigo”¹⁰³. Esse tipo de situação ocorre muitas vezes com personagens que têm dificuldade em lidar com o luto, como Genji e, neste capítulo, Kaoru. No exemplo abaixo, vemos como algumas personagens, mesmo tendo consciência da necessidade do desapego, não conseguem facilmente se libertar dele:

“Eu sempre disse que um homem pode não conseguir tudo o que deseja neste mundo, mas deve tentar trilhar seu caminho sem se preocupar e se angustiar, sem se lamentar pelas muitas frustrações. Agora vejo que há derrotas e perdas que não permitem paz, nem um momento livre de arrependimentos estúpidos. As pessoas que dão grande valor à posição e ao status e coisas do gênero, agora posso ver, têm todo o direito de reclamar quando as coisas não vão bem para elas. Tenho certeza de que minhas próprias deficiências são piores.” (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1139)¹⁰⁴

Percebe-se, então, que todo esse apego leva ao *sofrimento*, algo muitas vezes observado pelos cortesãos: “Por que fora tão assíduo em buscar a infelicidade, certificando-se duplamente de que não havia ninguém a quem repreender além de si mesmo? Recorreu mais do que nunca ao jejum e à meditação”¹⁰⁵. Esse sofrimento aparece também como um contraponto à idealização que as personagens fazem do amor, por exemplo:

Ela não o veria de vez em quando? — afinal, ele não havia partido deste mundo. Contudo, o comportamento dele esta noite lançou tudo, passado e futuro, numa confusão sem sentido, e os esforços dela para encontrar uma luz na escuridão foram em vão. Haveria alguma mudança se ela vivesse o suficiente, repetia para si mesma, sabendo que desistir seria de fato o fim. Sua angústia, conforme a noite avançava, tinha como companhia a lua crescente, a lua clara, “do Monte das Mulheres

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1139. “The sight of it upsets me terribly, and you know how unfortunate attachments of that sort are. Might we get it off our minds? It is for you to decide, of course — your wishes are my own, and my only real wish is for you to be frank with me.”

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1139. “I had always said that a man may not get everything he wants in this world, but he should try to make his way through it without fretting and worrying, without whining about the many frustrations. Now I see that there are defeats and losses that permit no peace, not a moment free of stupid regrets. People who put a high value on rank and position and the like, I can see now, have every right to complain when things are not going well for them. I am sure that my own shortcomings are worse.”

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1139-40. “Why had he been so assiduous in seeking out unhappiness, making doubly sure that he had no one to reprove but himself? He turned more than ever to fasting and meditation.”

Abandonadas”. (Murasaki Shikibu, s.d., pp. 1141-2)¹⁰⁶.

Em *O Visco*, assim como no restante da obra de Murasaki e suas adaptações aqui citadas, podemos perceber, de maneira contemplativa e profunda, a vida humana representada por metáforas oriundas da natureza e da humanidade. Essas metáforas revelam também toda a ilusão vivida pela corte no período Heian: são uma descrição, mas também uma crítica. Entre os momentos em que se discute ou observa a impermanência da vida no capítulo, destacam-se os referentes ao luto, que causam nas pessoas sensíveis uma dor profunda, como no caso do imperador, de Kaoru, de Naka no Kimi e de Ben no Kimi. Outras referências à religiosidade aparecem em menções a ritos, monges, e retiros.

Um dos elementos que mais aparecem em metáforas neste capítulo é o das flores, que frequentemente representam cortesãs e as estações retratadas. Um exemplo quando é narrado: “Ele veio visitá-la um dia, quando os crisântemos, tingidos pela geada, estavam em seu auge e tristes chuvas de outono caíam. Falaram da senhora da glicínia. As respostas da giri, calmas e ao mesmo tempo muito juvenis, o encantaram bastante”¹⁰⁷. Nesse contexto, o crisântemo, flor da estação que simboliza a impermanência e melancolia do outono, é associada à cortesã Naka no Kimi, vista por Kaoru e Niō como alguém sensível, delicada, pura, elegante e bela, mas frágil, tal como o crisântemo e sua posição social na corte. Sobre essa dama, o imperador afirma em certo ponto: “Um único crisântemo, deixado em um jardim murcho, resiste à geada, sua cor ainda intacta”¹⁰⁸. Essa metáfora refere-se ao fato de Naka no Kimi ser órfã, ter enfrentado a morte da irmã, mas continuar sobrevivendo, mesmo sentindo grande tristeza. Outra referência a ela, enquanto flor e em seu amadurecimento, aparece em: “Os crisântemos ainda não haviam adquirido sua cor final, pois quanto mais cuidadosamente cultivado o crisântemo, mais lentamente ele muda de cor”¹⁰⁹.

A glicínia (wisteria), uma trepadeira, é associada Ōigimi, que além de sensível e silenciosa, possuía também uma beleza delicada, mas precisava se emaranhar em suportes para crescer, simbolizando a dependência emocional que lhe conferia uma personalidade

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 1141-2. “Would she not see him from time to time?—for he had not, after all, departed the world. Yet his behavior tonight threw everything, past and future, into a meaningless jumble, and her efforts to find a light through the gloom were unavailing. There would be a change of some sort if she but lived long enough, she told herself over and over again, knowing that to give up would indeed be the end. Her anguish, as the night drew on, had for company the rising moon, the clear moon, “of the Mount of Women Forsaken.”

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 1127. “He came calling one day when the chrysanthemums, tinged by the frost, were at their best and sad autumn showers were falling. They talked of the wisteria lady. The giri’s answers, calm and at the same time very youthful, quite delighted him. “

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1129. “A single chrysanthemum, left in a withered garden, Withstands the frost, its color yet unfaded.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1174. The chrysanthemums had not yet taken on their last color, for the more carefully cultivated the chrysanthemum, the slower it is to change.

melancólica. Ambas flores e personagens representam a impermanência, sobretudo pela vida breve da irmã mais velha, pelo apego e pela necessidade de apoio dos demais - desde a infância, quando mantinham forte apego emocional com o pai após a morte da mãe. Apesar de as personagens masculinas principais neste capítulo não serem comparadas a flores, são associadas ao perfume e ao aroma. A ligação entre flores as suas estações estabelece uma correlação entre as Damas e os significados atrelados a cada estação do ano, bem como às diferentes personalidades e estados emocionais, além da idealização dos cortesãos sobre as mulheres:

Ele estava preso em um dilema. E havia também sua tendência a distribuir seus afetos generosamente, e o fato de que ele ainda não conseguira esquecer a enteada de Kobai. Conforme as estações apresentavam ocasiões, as flores da primavera e as folhas do outono, ele ainda lhe enviava cartas, e teria que incluir ambas, Rokunokimi e a filha de Kobai, na lista daqueles que ele considerava interessantes. (Murasaki Shikibu, s.d., pp. 1130-1)¹¹⁰.

Outra flor é citada no capítulo quando se narra: “Certa manhã, depois de uma noite mais insonada do que o normal, ele olhou para o jardim e seu olhar foi atraído por ipomeias, frágeis e incertas, em meio à profusão de flores orvalhadas na cerca viva”¹¹¹. Essa flor, também conhecida como campainhas ou *asagao* (朝顔, “rosto da manhã”), recebe esse nome por desabrochar pela manhã e murchar ao entardecer. Ela representa a personagem Ukifune (浮舟, “barco flutuante”, “embarcação à deriva”), irmã das duas citadas anteriormente, que, por não ter sido reconhecida pelo pai, ficou à mercê do destino como um barco a deriva. Pela simbologia da flor, sabemos que seu destino será tão efêmero quanto o de suas irmãs. Afinal, “Elas desabrocham pela manhã”, sussurrou para si mesmo, a evanescência das flores refletindo seu próprio sentimento de futilidade. Deitou-se, na esperança de descansar um pouco, enquanto as persianas eram abertas, e observou, sozinho, as ipomeias se abrirem”¹¹².

Outra ocasião que se refere a essa flor, antes mesmo de a dama ser referida na obra, ocorre quando se diz: “Ele contemplou asagao, que havia colocado em seu leque. Ela adquiriu

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 1130-1. “He was caught in a dilemma. And then too there was his tendency to spread his affections generously, and the fact that he still had not found it possible to forget Kobai’s stepdaughter. As the seasons presented occasions, the flowers of spring and the autumn leaves, he still sent her letters, and he would have had to include both of them, Rokunokimi and Kobai’s daughter, on the list of those whom he found not uninteresting.”

¹¹¹ *Ibid.*, p. 1139. “One morning, after a more than usually sleepless night, he looked out into the garden, and his eye was caught by morning glories, fragile and uncertain, in among the profusion of dew-soaked flowers at the hedge”.

¹¹² *Ibid.*, p. 1134. “They bloom for the morning,” he whispered to himself, the evanescence of the flowers matching his own sense of futility. He lay hoping for a little rest as the shutters were raised, and watched on, alone, as the morning glories opened.”

um tom avermelhado à medida que murchava e uma nova e estranha beleza”¹¹³. Depois disso, a flor é colocada sobre a persiana enquanto um poema é recitado: “Eu deveria ter aceitado asagao oferecida, Com o orvalho prateado, a bênção, ainda sobre ela?”¹¹⁴. A essa personagem também se liga ao som de um pássaro como em “Eu tinha ouvido o chamado daquele pássaro estranho e adorável, e afastei as ervas, na esperança de encontrar seus parentes”¹¹⁵. Observa-se uma transferência do apego e do amor que Kaoru sentia por Ōigimi para Asagao:

Hesitante, a dama saiu. O cabelo e o formato da cabeça, a postura da pequena figura delicada, contribuíam para a impressão de boa educação — e o fizeram lembrar, surpreendentemente, de Oigimi. Seu coração disparou de desejo de ver seu rosto, que estava escondido atrás de um leque. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1387)¹¹⁶.

Assim como elementos que representam a transitoriedade vindos da natureza - como a manhã, a noite, o orvalho, a névoa, o céu, a lua, a luz das estrelas, o verão, e as tochas acesas -, há também em *O Visco* referências à música e a diferentes tipos de sons como os vindos dos animais, como no exemplo:

Homem de bom gosto, ele apresentava hoje uma figura ainda mais elegante do que o habitual; mas para Nakanokimi, o próprio cuidado que ele dedicava às suas roupas aprofundava a melancolia que já era quase insuportável. O canto do gafanhoto vespertino a fazia ansiar pelas “sombras da montanha”. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1146)¹¹⁷.

No trecho citado acima, o som do gafanhoto pode ser lido como uma representação emocional de Kaoru, pois esse canto representa a brevidade. Trata-se do som de um animal noturno, associado ao outono. A montanha que refere à residência onde vivia com o pai e a irmã. Outra referência a esse animal é quando é narrado: “Minhas tristezas teriam seus limites, se eu ainda estivesse lá. O chamado do gafanhoto nesta noite de outono — eu o detesto?”¹¹⁸.

Há também referência de outros sons: “Estava escurecendo e o zumbido dos insetos

¹¹³ *Ibid.*, p. 1137. “He gazed at the morning glory, which he had laid on his fan. It took on a reddish tinge as it withered, and a strange new beauty.”

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 1137. “Should I have taken the proffered morning glory. With the silver dew, the blessing, still upon it?”

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1190. “I had heard the call of that strange and lovely bird, And parted the grasses, hoping to find its kin.”

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 1387. “Hesitantly, the lady came out. The hair and the shape of the head, the bearing of the slight little figure, added to the impression of good breeding —and reminded him astonishingly of Oigimi. His heart raced with longing to see her face, which was hidden behind a fan.”

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1146. “Very much the man of fashion, he today presented an even more elegant figure than usual; but for Nakanokimi the very care that he gave to his dress deepened gloom that was already next to unbearable. The song of the evening locust made her yearn for “the mountain shadows.”

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 1146. “My sorrows would have their limits, were I yet there. The locust’s call this autumn eve—I hate it?”

era alto. O pequeno monte no jardim estava mergulhando na noite. Ele permaneceu sentado em silêncio, encostado em um apoio de braço. Ela desejava muito que ele fosse embora”¹¹⁹. Esses sons estão ligados ao outono e à melancolia. Essa conexão entre estação e sentimento é feita diretamente por Ben no Kimi (弁の君, Dama Ben), que ao chorar afirma: “Aqui estamos novamente na época do ano em que minha senhora mais velha sofria tanto. Não há uma estação específica para chorar, é claro, mas é o vento de outono que mais dói”¹²⁰. Na primeira parte do capítulo, há também referência a instrumentos musicais, mas o luto não permitia que esses sons ecoassem, impondo a uma necessidade do silêncio, ainda que o natural viesse à tona.

“Um fim para a tristeza”, ele sussurrou. “Não, é demais. Deixe-me ter uma Cidade do Silêncio em algum lugar, um lugar para lágrimas silenciosas. Em algum lugar perto daquele seu mosteiro.” Não, eu não preciso de um mosteiro inteiro. Se eu pudesse ter apenas uma estátua ou um retrato dela e colocar oferendas diante dela... (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1139)¹²¹.

Essa dualidade entre sons e silêncio ao longo da obra continua a aparecer, assim como a presença do canto, narrado em trechos como: “O imperador deu um koto japonês a Yugiri e um alaúde a Niō. Kaoru se superou na flauta. Vários cortesãos de posição média, famosos por suas vozes, fizeram serenatas admiráveis para o imperador”¹²². Há também referência a diferentes instrumentos musicais, como o *koto*, o alaúde, a flauta e a lira. Esses instrumentos ajudam a criar uma atmosfera nos momentos em que são citados, afetando o estado emocional das personagens, como em:

Ele vestia um robe informal sobre uma regata agradavelmente amarrotada. Pegando um alaúde, afinou-o no modo ojiki. Foi uma apresentação tão encantadora que Nakanokimi, que entendia muito de música, não conseguiu continuar irritada. Ela própria era uma figura encantadora. Encostada em um apoio de braço, espiou timidamente por trás de uma cortina baixa. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1173)¹²³.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1164. “It was growing dark and the humming of insects was loud. The hillock in the garden was falling back into night. He sat quietly on, leaning against an armrest. She wished very much that he would leave.”

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1168. “Here we are again at the time of the year when my older lady was suffering so. There is no particular season for weeping, of course, but it is the autumn wind that hurts most.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1139. “An end to sorrow,” he whispered. “No, it is too much. Let me have a Silencetown somewhere, a place for quiet tears. Somewhere near that monastery of yours. No, I don’t need a whole monastery. If I could just have a statue or a picture of her, and set out offerings before it.”

¹²² *Ibid.*, p. 1182. “The emperor gave a Japanese koto to Yugiri and a lute to Niou. Kaoru quite outdid himself on the flute. Numbers of medium-ranking courtiers famous for their voices serenaded the emperor most admirably.”

¹²³ *Ibid.*, p. 1173. He had on an informal robe over a pleasantly rumpled singlet. Taking up a lute, he tuned it to the ojiki mode. It was so charming a performance that Nakanokimi, who knew a great deal about music, could not go on being annoyed. She was a charming figure herself. Leaning against an armrest, she peeped shyly out from behind a low curtain.

Os sons dos instrumentos musicais aparecem em diferentes circunstâncias, como em festivais - por exemplo, o de *Kamo* (賀茂祭, *Kamo sai*) -, com diferentes músicos se apresentando, e em ocasiões como a citada acima. Há também a menção a diferentes tipos de artistas ao longo do capítulo, além dos músicos, como escultores e pintores. Segundo Kaoru “E em qualquer caso, nenhum escultor ou pintor poderia realmente me dar o que eu quero. A menos que acontecesse um milagre, que eu não rejeitaria”¹²⁴. Além deles, são citados entalhadores e artesãos que trabalhavam como ouro e prata.

Outro elemento natural que pode ser lido como metáfora das mulheres na corte, citado duas vezes, é o das gramíneas. Esse elemento, por não ter firmeza em si, curva-se e balança ao vento, evidenciando a suscetibilidade de se curvar diante de momentos da vida e da pressão social cortesã. Em certo momento, é dito: “A grama de outono está escondendo algo. Sob o orvalho, ela acena e acena”¹²⁵, com também:

Abaixo da varanda, as gramíneas de outono acenavam, suas plumas curvando-se e balançando sobre canteiros de flores murchas. Algumas, ainda sem flores, frágeis na brisa da noite, estavam salpicadas de orvalho. Era uma brisa bastante comum, e ainda assim era estranhamente comovente. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1173)¹²⁶.

Ainda “Em Rokujo, a ‘grama do esquecimento’ tomou conta. E então meu irmão, o ministro, mudou-se para lá, e havia príncipes e princesas novamente, e logo tudo estava tão animado como antes”¹²⁷. O orvalho também é um dos elementos que mais aparecem na obra literária e, nestes capítulos finais, sempre destaca algo impermanente, pois, apesar de surgir e cintilar ao amanhecer, desaparece rapidamente com o sol, representando a brevidade da vida. Uma referência a isso no capítulo está no *waka* “Ela murcha, a flor virgem, como nunca antes. O orvalho desta manhã a deixou muito rapidamente”¹²⁸.

Ben no Kimi também afirma: “Não, temo que minha própria tristeza seja maior. Sei que chegará o dia em que também desaparecerei nos céus. ‘O orvalho cai cedo e tarde’ — mas esse conhecimento não torna a espera mais fácil”¹²⁹. Aqui, há referência à perenidade do

¹²⁴ *Ibid.*, p. 1164. And in any case, no sculptor or painter could really give me what I want. Short of a miracle, which I would not reject.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1173. “The autumn grass is keeping something back. Beneath the dew, it beckons and it beckons.”

¹²⁶ *Ibid.*, p. 1173. Below the veranda autumn grasses beckoned, their plumes bending and swaying over beds of withered flowers. Some, not yet headed, fragile in the evening breeze, were flecked with dew. It was an ordinary enough breeze, and yet it was strangely moving.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1138. “At Rokujo the ‘grasses of forgetfulness’ took over. And then my brother, the minister, moved in, and there were princes and princesses there again, and soon it was as lively as ever.”

¹²⁸ *Ibid.*, p. 1145. “It droops, the maiden flower, as never before. The dew this morning has left it all too swiftly.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1168. “No, I fear that my own sorrow is the greater. I know that the day will come when I too will vanish into the skies. ‘The dew falls soon and late’— but that knowledge does not make the wait any easier.”

orvalho, tal como à vida que se extingue tanto em jovens quanto em idosos. Além disso, o orvalho é comparado à estação atual, intensificando sua melancolia: “Um céu de outono, para me lembrar de tempos antigos: Segui em vão por uma trilha encharcada de orvalho”¹³⁰.

O vento, como algo que, apesar de não visto, pode ser sentido e mudar sua direção e força - tal como os mais profundos sentimentos -, aparece regularmente em *Yadorigi*. Assim como os outros elementos da natureza, ele ajuda a compor a atmosfera dos capítulos da terceira parte de *O Conto de Genji*. Um exemplo, em relação à composição da melancolia, ocorre quando é narrado: “No lamento dos ventos, a casa de Uji tinha apenas as águas turbulentas como companhia. A presença humana era quase imperceptível. Seus olhos se turvaram diante da infinita tristeza do lugar”¹³¹. Além disso, há referência à variabilidade entre dualidades, como a esperança e a frustração, bem como ao sentimento e ao estado de espírito das personagens, como os de Kaoru. O estrago provocado pela falta de firmeza nas atitudes é evidenciado quando se diz:

As árvores haviam sido despidas pelos ventos cruéis. Não havia pegadas entre as folhas. Odiando partir, pelo que temia ser a última vez, ele contemplou a cena melancólica. A hera que escalava as árvores retorcidas da montanha ainda tinha vestígios de cores outonais. Ele quebrou um ramo, pensando que mesmo um presente tão pequeno agradaria a Nakanokimi. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1171)¹³².

Este elemento, assim como a grama, reflete algo que é influenciado por forças que não dependem apenas de si mesmas, como o status na corte e as relações de amizade e amor. Esse fato leva diferentes personagens a almejam a próxima vida e a desejarem manter os laços com aqueles que amam, embora nem sempre consigam se relacionar.

2.1.3 A Cabana Oriental (東屋, *Azumaya*).

A Cabana Oriental é centrado ainda nas personagens dos capítulos anteriores, porém dá mais destaque a Ukifune, filha do Oitavo Príncipe que não foi reconhecida por ele ao nascer. Passou a ser criada por sua mãe e por seu pai de criação, o governador de Hitachi. Ao se distanciar da residência do governador, devido ao casamento de sua meia-irmã com o

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1156. “An autumn sky, to remind me of days of old: I made my way in vain down a dew-drenched path.”

¹³¹ *Ibid.*, p. 1167. “In the wail of the winds, the Uji house had only the rushing waters for company. The human presence was scarcely to be detected. His eyes clouded over at the infinite sadness of the place.”

¹³² *Ibid.*, p. 1171. “The trees had been stripped bare by the cruel winds. There were no tracks through the leaves. Hating to depart for what he feared would be the last time, he gazed on at the melancholy scene. The ivy climbing the twisted mountain trees still had traces of autumn color. He broke off a sprig, thinking that even so small a gift would please Nakanokimi.”

pretendente que a mãe havia tentado casar com Ukifune, e à rejeição do padrasto, ela precisa se esconder em diferentes lugares. Durante esse processo, acaba envolvida entre Kaoru e Niō no Miya, assim como suas irmãs.

Em sua retirada forçada, Ukifune se hospeda junto à mãe na residência de Naka no Kimi. Em pouco tempo, porém, acaba tornando-se vítima das investidas de Niō. Com o aumento dos rumores do encontro, ela precisa se mudar por medo - tanto dela quanto da mãe - de um escândalo. Passa então a viver longe da corte, até que Kaoru decide investir nela e a leva para Uji. Tanto Naka no Kimi quanto Kaoru se afeiçoam a Ukifune, por lhes recordar Ōigimi em muitos aspectos. Apesar de receber afeto da mãe e da irmã, Ukifune, ao longo do capítulo, precisa enfrentar intenso sofrimento causado por perseguição, rejeição, insegurança emocional e física, além de sua timidez, tornando-se uma das personagens mais vulneráveis da obra até então.

Entre os conceitos budistas que podemos observar relacionados a *O Conto de Genji* estão o *mujō* (*Tendai, Zen*), que expressa a constante impermanência de tudo na vida de Ukifune, tal como de suas irmãs, e sua percepção de tudo é transitório. Mesmo diante da tristeza do luto de Naka no Kimi, na obra, ela começa a ter uma percepção de que: “Uma pessoa continua vivendo, e há momentos em que a raiva e o ressentimento parecem muito distantes”¹³³. Afinal, ela também afirma: “Eu me conformei com muitas coisas — que eu estava destinada a viver mais do que aqueles que eram mais importantes para mim”¹³⁴. Quanto à mãe de Ukifune, sua preocupação em relação à transitoriedade recai sobre a filha, pois para esta mãe:

“Enquanto eu estiver viva, podemos nos virar de alguma forma, eu acho. Posso cuidar dela de certa forma, e podemos nos confortar mutuamente. Mas que coisas terríveis acontecerão com ela quando eu morrer e a deixar para trás? Eu me preocupo e quase decidi que seria melhor desistir da ideia de encontrar um marido para ela e colocá-la em um convento em algum lugar nas montanhas.” (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1207)¹³⁵.

Outra personagem que contempla muito sobre a impermanência da vida e tudo que o cerca é Kaoru que em um *waka* diz que:

O empréstimo permanente, por favor, de uma imagem útil, / Uma lembrança prática,

¹³³ *Ibid.*, p. 1206. “A person lives on, and there are times when anger and resentment seem very far away.”

¹³⁴ *Ibid.*, p. 1206. “I have become resigned to a great many things—that I was fated to live longer than those who were most important to me”

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1207. “While I am alive we can somehow get by, I suppose. I can take care of her after a fashion, and we can be a comfort to each other. But what awful things will happen to her when I die and leave her behind? I worry, and have almost decided that it would be best to give up the idea of finding a husband for her, and put her in a nunnery somewhere off in the mountains.”

para afastar a tristeza. / Flutuar rio abaixo a cada expiação, / E ainda ter a eternidade ao seu lado? / Não, há muitas mãos puxando você. / Eu temeria pela pobre moça. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1207)¹³⁶.

Mujō também está em relação a diferentes sons, tanto de instrumentos musicais quanto aos provenientes da natureza, aparecendo em passagens que o revelam como uma forma artística de expressão das emoções e da sensibilidade. Ukifune é incentivada a desenvolver suas habilidades musicais. Os instrumentos mais citados são *biwa*, alaúde, e *koto*. Em uma cena, Kaoru toca *koto*, emociona-se e sente nostalgia ao lembrar que não tocava este instrumento desde a morte do Oitavo Príncipe, mostrando como o som evoca a percepção da passagem do tempo. A música, ao ser tocada, possui em sua duração sua própria transitoriedade, pois, segundo a perspectiva das tradições budistas *Madhyamaka* (*Mahāyāna*), *Vajrayāna*, *Theravāda*, *Zen* entre outras, depois de surgir, o som criado vibra se dissipa. Além de estar ligado a *mujō*, também é ligado à vacuidade.

Entre elementos da natureza que evocam a impermanência em *A Cabana Oriental*, vemos em Kaoru: “Você sabe muito bem em qual cardume eu vou parar no final. Por favor, não finja que não sabe. Sou como a espuma que afunda e sobe novamente, e acho que sua conversa sobre ser levada rio abaixo é muito pertinente. Onde a espuma vai parar?”¹³⁷. Essa imagem da correnteza demonstra bem a transitoriedade, tanto que reaparece mais à frente no capítulo: “Elas ainda correm, estas águas claras e limpas. Não podem elas refletir a imagem daqueles que já se foram?”¹³⁸.

Há também os elementos do outono, como na narração sobre o hábito de Kaoru em Uji: “Todas as manhãs, ele acordava com tristes pensamentos sobre Ōigimi. Certo dia, saiu para inspecionar o novo salão, tendo sido informado de que estava concluído. Muitas semanas haviam se passado desde sua última visita. As folhas de outono estavam em seu auge”¹³⁹. Ao lembrar Ōigimi, Kaoru observa: “O outono chegou, as folhas da hera mudam; E brilhante como antigamente, a lua das memórias”¹⁴⁰. Em seguida, escreve o *waka*: “A aldeia ainda se

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1207. “The permanent loan, if you please, of a useful image, A handy memento, to take away the gloom.” “To float downstream afresh at each atonement, And yet to have forever at your side? No, there are too many hands tugging at you. I would fear for the poor girl.”

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1210. “You know very well which shoal I shall come upon in the end. Please do not pretend that you do not. I am like the foam that sinks and rises again, and I find your talk of being floated downstream very much to the point. Where will the foam come to rest?”

¹³⁸ *Ibid.*, p. 1226. “They still flow on, these waters clear and clean. Can they not reflect the image of those now gone?”

¹³⁹ *Ibid.*, p. 1226. “Every morning he awoke to sad thoughts of Oigimi. He set out one day to inspect the new hall, having been informed that it was finished. Many weeks had passed since his last visit. The autumn leaves were at their best.”

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1235. “Autumn has come, the leaves of the ivy change; And bright as of old, the moon of memories.”

chama Uji, e aqui, em meus aposentos, A lua inunda outra face”¹⁴¹.

Nesse contexto, a lua ilumina a presença e ausência das irmãs e de Ōigimi. Ela se foi, mas não completamente, pois permanece na memória e nos sentimentos. O uso da lua, assim como dos elementos ligados ao outono, não é meramente estético: traz uma simbologia da transitoriedade - a lua em sua aparente mudança ao longo dos dias e o outono na transição da natureza entre vida e morte aparente, simbolizada pelo cair das folhas. Às vezes, esse conceito aparece de forma mais direta ou indireta, como em: “Penso em encontrá-la à sua altura, e minhas mangas, Estão mergulhadas em lágrimas como a terra na névoa da manhã”¹⁴², o sofrimento é descrito por lágrimas e névoa, dois elementos que aparecem e depois se dissolvem.

Outros fatores que lembram a transitoriedade são a estrada: “E aqui estou eu. Todos esses anos tenho percorrido as estradas que tanto a assustam. Por que será? O que herdamos de outras vidas para explicar isso?”¹⁴³, e o ato de Ukifune ter de se esconder em diferentes lugares: “Enquanto isso, a garota passava dias monótonos em seus aposentos temporários e inacabados. Até mesmo a grama parecia opressiva. Ela ouvia apenas vozes rudes do Leste e não havia flores para confortá-la”¹⁴⁴. A maneira como a grama é usada também remete à forma que Kaoru usa para descrever o mesmo lugar: “E não há abrigo em Sano. “Há emaranhados de grama para me deter, enquanto espero, tanto tempo na chuva, sob a beira do telhado da sua cabana oriental?”¹⁴⁵. A grama talvez represente, assim como no capítulo anterior, algo influenciado por forças externas, como as pessoas ao redor ou o mesmo ambiente. Essa noção de percurso na obra pode ser observada também na presença de alguém no passado e na ausência no presente: manter alguém na memória garantiria a constância de sua existência, mostrando que diferentes acontecimentos ocorrem ao longo do caminho da vida, sempre em fluxo.

A *vacuidade*, conceito budista atrelado à percepção de que os fenômenos não possuem essência fixa em si mesmos ou de maneira independente, revelando o vazio das coisas nos faz perceber a efemeridade dos fenômenos. Na obra literária, isso pode ser percebida no som mencionado ao longo do capítulo, proveniente de instrumentos como o do *koto* tocado por

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1235. “The village still calls itself Uji, and here in my rooms. The moon streams in upon another face.”

¹⁴² *Ibid.*, p. 1232. “I think to find her equal, and my sleeves. Are deep in tears as the land in morning mist.”

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1227. “And here I am. All these years I have been coming over the roads that frighten them so. Why should it be? What have we inherited from other lives to account for it?”

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1225. “Meanwhile the girl passed monotonous days in her temporary and unfinished lodgings. Even the grasses seemed oppressive. She heard only coarse East Country voices and there were no flowers to comfort her.”

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1230. “And there is no shelter at Sano. “Are there tangles of grass to hold me back, that I wait So long in the rain at the eaves of your eastern cottage?”

Kaoru em Uji, da mesma maneira que no aroma e perfume vindo de Kaoru e Niō (símbolos sensoriais, *Shingon*, *Zen*). Esses elementos reaparecem aqui, gerando na mãe de Ukifune grande admiração: “Quanto ao perfume deixado no pilar de cipreste e na almofada, ela se desesperou por não encontrar palavras para descrevê-lo”¹⁴⁶. Afinal, os aromas eram muito admirados na época, tanto que muitos cortesãos tinham uma assinatura olfativa, seja em relação ao próprio perfume, seja ao utilizado em cartas e poemas. Essa importância aparece também em:

E aqueles que o conheciam bem tiveram que elogiá-lo novamente. “Os bons livros nos dizem que um **perfume** forte é um dos verdadeiros sinais de graça. Deve ser verdade. Há aquele sândalo da Montanha Cabeça de Boi (nome horrível) que o Sutra do Lótus tanto menciona. O primeiro cheiro dele e você sabe o que significa. Ele está imerso em seus livros e rosários desde que era um menino.” (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1230, grifo nosso)¹⁴⁷.

Também podemos perceber o *sofrimento* sendo abordado algumas vezes: em Ukifune, nas injustiças que enfrenta desde o abandono parental por parte do Oitavo Príncipe, no luto constante de Kaoru e Naka no Kimi pela perda de Ōigimi, e no sofrimento da esposa do Governador de Hitachi diante da incerteza quanto ao futuro da filha. Mesmo diante de tanto sofrimento, há ainda a compaixão (*sânscrito*: करुणा, *karuṇā*¹⁴⁸), expressa por Naka no Kimi em relação a Ukifune, pois, ao olhá-la, lembrava muito sua irmã mais velha. Essa compaixão também se manifesta na mãe de Ukifune, em suas damas de companhia e em Ben no Kimi.

A *não dualidade* (अद्वय, *advaya*, não dois, sem dualidade), na tradição *Mahāyāna*, está ligada ao conceito vacuidade. A partir da noção de que esse conceito está atrelado à percepção de que não há limites inflexíveis entre ditas dualidades - como a do eu versus o outro -, podemos observar a não dualidade de diversas maneiras: em elementos naturais, em atitudes humanas e em aspectos emocionais. Em *A Cabana Oriental*, ela aparece sobretudo em contraponto entre diferentes personagens, principalmente envolvendo Ukifune. Um exemplo é o contraste entre a mãe de Ukifune e o governador de Hitachi, que sempre se refere a ambas de maneira depreciativa. Nessa relação, evidenciam-se os pontos poder e

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1230. As for the perfume left at the cypress pillar and upon the cushion, she despaired of finding words to describe it.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1230. “And those who knew him well had to praise him afresh. “The good books tell us that a strong perfume is one of the real signs of grace. It must be true. There’s that sandalwood from Oxhead Mountain (awful name) that the Lotus Sutra makes so much of. The first whiff of him and you know what it means. He’s been at his books and beads ever since he was a little boy.”

¹⁴⁸ Uma das quatro qualidades incomensuráveis *brahmavihārā* (páli: ब्रह्मविहार, sânscrito: ब्रह्मविहार, “moradas divinas”, “atitudes sublimes”), juntamente a *maitrī* (páli: मैत्री, *mettā*, sânscrito: मैत्री, *maitrī*, “amor benevolente”, “amizade universal”), *muditā* (páli: मुदिता, sânscrito: मुदिता, “alegria empática”, “contentamento pelo bem alheio”) e *upekṣā* (páli: उपेक्षा, *upekkhā*, sânscrito: उपेक्षा, *upekṣā*, “equanimidade”, “serenidade diante das circunstâncias”).

vulnerabilidade, reconhecimento e negação, superioridade e inferioridade. Embora Ukifune fosse legalmente filha dele, o governador assumia posição de superioridade para humilhar as duas mulheres, como quando disse à esposa que “O que você precisa é de uma boa reflexão sobre o seu lugar no mundo. Não pense que jovens cavalheiros refinados possam se interessar por essa sua filha”¹⁴⁹.

Tal atitude, mesmo para a época, era considerada deselegante, pois se narra que: “Foi uma descrição grosseira do caso e não levou em conta os sentimentos de sua esposa”¹⁵⁰. Isso lhe causou grande sofrimento: “Ela ficou atônita. Ficou sentada por um tempo à beira das lágrimas, lembrando, uma após a outra, as maneiras frias e duras do mundo. De repente, levantou-se e saiu”¹⁵¹. Por isso, ao longo do capítulo, a mãe fez de tudo para que a filha não tivesse o mesmo destino dela.

Quando tivemos nossas brigas, elas foram públicas. Todas aquelas casas suntuosas, ministros, príncipes e esse tipo de gente — podem ser tão elegantes que chegam a dar vertigem. Mas uma mulher precisa se lembrar do seu lugar no mundo. É isso que faz toda a diferença. E é por isso que estou tão triste pela pobre criança. Eu só queria poder arranjar para ela um casamento que as pessoas não rissem. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1201)¹⁵².

Estas divisões sociais, assim como outros aparentes contrapontos presentes neste capítulo, mostram-se frágeis e vazias, gerando em muitas personagens o sofrimento (*dukkha*) e funcionando como barreira no caminho na transcendência. Ukifune é tratada como se não tivesse o direito ao respeito e sempre é posta à margem pelo seu padrasto, porém, recebe acolhimento de Naka no Kimi e de suas amas. Isso evidencia que a afetividade não depende apenas das pessoas mais próximas, mas também do reconhecimento do valor humano. A mãe de Ukifune e ela têm uma relação marcada pela proteção versus exposição, que conversa com a ambição e o pessimismo da mãe em relação a arrumar um casamento para a filha, tirando-a da mesma posição social a da dor que sente, como se observa na narração:

A elegância de cada pequeno detalhe deslumbrou a esposa do governador. Ela se considerava dedicada à busca do bom gosto e agora percebia que havia um certo limite além do qual as pessoas comuns não podiam ir. Mas ela tinha pelo menos uma

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1199. “What you need is a good long look at your place in the world. Don’t go thinking fine young gentlemen might be interested in that girl of yours.”

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 1200. “It was a graceless description of the case and it took no account of his wife’s feelings.”

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 1200. “She was stunned. She sat for a time on the verge of tears, recalling one after another the cold, hard ways of the world. Abruptly, she got up and left.”

¹⁵² *Ibid.*, p. 1201. “When we have had our quarrels they have been out in the open. All those grand houses, ministers and princes and that sort of people—they may be so stylish they make you dizzy. But a woman has to remember her place in the world. That’s what makes all the difference, and that’s why I’m so sad for the poor child. I only wish I could make her a match that people wouldn’t laugh at.”

filha que podia se misturar com as melhores. (Murasaki Shikibu, s.d., pp. 1205-6)¹⁵³.

Porém, este deslumbre inicial da mãe com personagens como Niō e Kaoru, e com figuras elegantes da corte, muda ao perceber que tal refinamento não garante legitimidade em sua essência, quebrando a oposição entre exterior e essência. Outros aspectos possíveis de serem observados em Ukifune e em outras personagens dizem respeito à afetividade: esperança versus pessimismo, desejo e abandono, aparência e essência, exclusão e acolhimento, isolamento e vínculo e compaixão e impiedade. Apesar de, aparentemente, parecerem se anular às vezes, esses elementos coexistem ao longo da obra. Mesmo que o *status* seja, em última instância, o ponto decisivo nas escolhas da corte, isso não anula sentimentos diversos, como o amor sentido pelas personagens, nem a mentalidade das pessoas, que está sempre em oscilação, ou seja, não é fixa.

Na faceta política, observamos a dita oposição entre superioridade e inferioridade, poder e vulnerabilidade. No aspecto social, existe o do reconhecimento e negação, e humildade versus ambição. Muitos desses elementos também se ligam a personagens como a esposa do governador de Hitachi e Naka no Kimi, mostrando como tais relações, comuns na sociedade cortesã Heian, parecem menosprezar as mulheres, mesmo quando possuíam elevado status social. A própria mãe de Ukifune chega a afirmar: “A vida não é boa para nós, mulheres. Todas nós, ricas ou pobres, temos que conviver com a infelicidade, nesta vida e em todas as outras. Dá vontade de chorar só de pensar nisso”¹⁵⁴.

Sobre Kaoru, observamos a melancolia e desejo, a inércia e a atitude, que já apareciam em outros capítulos. Em relação a Ukifune, temos a decisão que ele finalmente toma de se aproximar dela, contrastando com a timidez que ela demonstra diante dele e também diante de todos. O cortesão a vê, por um longo tempo, apenas como uma substituta de Ōigimi e como uma maneira de lidar com a tristeza de perdê-la. Porém, aos poucos, ele e Naka no Kimi começam a vislumbrar não apenas o aspecto da substituição ou espelhamento, mas também a particularidade e singularidade de Ukifune. Afinal, a solidão dele e de Naka no Kimi, causada pela ausência de Ōigimi, revela um desejo de companhia. Assim, a solidão e a necessidade de companhia não se opõem, ao contrário, coexistem.

Em relação a Niō e Ukifune pode-se observar poder e vulnerabilidade, e segredo e transgressão, como se observa no trecho: “Este lugar não é para nós. Não temos defesas,

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 1205-6. “The elegance of each small detail quite dazzled the governor’s wife. She had thought herself dedicated to the pursuit of good taste, and she saw now that there was a certain point beyond which ordinary people could not go. But she had one daughter, at least, who could mix with the best of them.”

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 1211. “Life is not good to us women. All of us, high and low, have to live with unhappiness, in this life and all the others. I want to weep, just thinking about it.”

nenhuma, e será ainda pior agora que ele sabe que você está aqui. Estou apavorada. Ele pode ser uma alteza real e tudo mais, mas sua conduta é indesculpável”¹⁵⁵. Esses contrapontos nos fazem refletir sobre como se interconectam na vida humana, tanto no período retratado quanto na atualidade. Na perspectiva budista, porém, todos esses contrapontos e categorias sociais são vazios em sua essência, interdependentes, e o apego a eles gera sofrimento. Todo este emaranhado de teias que, em certo ponto, une Ukifune a outras personagens - suas expectativas e espelhamentos - revela quão tênues são essas linhas e como se desfazem em algum momento, evidenciando a transitoriedade e a vacuidade na coexistência dessas oposições.

2.2 Rolos Ilustrados de *Genji Monogatari* (*Genji Monogatari Emaki*)

Com uma experiência de mundo mais restrita na corte, distinta da dos homens em muitos contextos, as cortesãs que criavam obras literárias naquela época adotavam narrativas que muitas vezes abordavam o cotidiano delas na corte. O uso do *kana* por elas também tinha influência direta na transcrição fonética da língua japonesa em relação à escrita chinesa, parte fundamental da educação masculina, mas não da feminina. Essas obras ficaram conhecidas por *kana-bungaku* (仮名文学, かなぶんがく), ou seja, literatura em *kana*.

Nesse período, havia encontros entre as mulheres da corte, nos quais os capítulos das obras literárias eram compartilhados entre essas aristocratas. Em *O Conto de Genji* isso influenciou a narrativa, que não segue uma trama específica, apresentando fatos diferentes em cada capítulo, mas que ainda assim mantém uma temporalidade. Observa-se, por exemplo, que a idade das personagens vai aumentando de forma progressiva, apesar de nem todos aparecerem em todos os capítulos.

Talvez essa marca restrita da vida das cortesãs tenha gerado em Murasaki e em outras autoras, uma imagem do que seria a vida dos homens na corte. Esse fato pode ter influenciado a maneira como muitas cenas são narradas, na escolha do que seria retratado, entre outros fatores, e pode ter gerado a necessidade de criação de imagens na própria obra, como através das pinturas, em diferentes formas e contextos artísticos.

É possível observar a influência da consolidação poética e estética em relação à direcionalidade da escrita, uso de tinta e pincel, bem como ainda na configuração de encadernação, que existia desde as tiras de bambu *jiändú*, mesmo que com uma diferente

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 1217. “This place is not for us. We have no defenses, none at all, and it will be even worse now that he knows you are here. I’m terrified. He may be a royal highness and all that sort of thing, but his conduct is inexcusable.

materialidade de suporte distinta. Na mais antiga cópia encontrada de *O Conto de Genji*, em um tipo de produção artística chamada *emakimono* (絵巻物, “imagens pintadas”), realizada em rolos horizontais, com caligrafia em tinta e pincel sobre pergaminhos, o que, por si só, pode ser encarado como um papel estético de pintura na obra.

Esse trabalho continha ainda trechos explicativos dos capítulos, conhecidos como *kotoba-gaki* (詞書き/言葉書き/詞書, “palavras que se escrevem”), que poderiam ocupar uma parte significativa nos rolos e ajudavam a dar uma melhor compreensão sobre a narrativa, além explicarem pinturas feitas na obra, intituladas *e* (絵, “pintura/imagem”). Nos *kotoba-gaki* havia, muitas vezes, inserções de éfrase, ou seja, descrições detalhadas de uma obra de arte, como a pintura, dentro de um texto. De acordo com Nakagawa:

[...] as imagens estão conectadas com textos explicativos, conhecidos por *kotoba-gaki*. A ligação entre texto e imagem é diferente da que ocorre no ocidente. Se no ocidente moderno tendem, imagem e texto, a aparecer de modo separado, no Japão, é difícil vê-los sem que estejam conectados. (Nakagawa apud Natsume, 2016, p. 24)¹⁵⁶.

Podemos compreender, aos poucos, que tanto as pinturas quanto os textos têm igual papel de destaque no *emakimono*, também chamado de *emaki*. Embora o tamanho destinado aos espaços com imagem ou texto possa variar no que concerne ao artista, ou à época em que foi produzido, essa importância é perceptível pois:

Rolos de pintura são a união artística da pintura e da literatura em forma de "livro ilustrado". Mas não é livro ilustrado em que ilustrações são subservientes à narrativa. No caso do *emakimono*, as ilustrações são essenciais para a vida do livro. (Nakagawa apud Hashimoto apud Ienaga, 2016, p.24)¹⁵⁷.

Esses rolos de pergaminhos de origem chinesa constituem formas artísticas, que segundo Mandal, Yang e Wang (2018) eram “[...] praticado principalmente no Leste Asiático. Os dois tipos dominantes podem ser exemplificados pelo rolo de paisagem chinês, que constitui a maior contribuição dessa cultura para a história da pintura.”¹⁵⁸. Do mesmo modo, os rolos narrativos japoneses “[...] desenvolveram o potencial narrativo da pintura. Os

¹⁵⁶ Nakagawa, Simonia Fukue: *Apropriações de elementos constitutivos do mangá: investigando Murakami e Nara*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p.24.

¹⁵⁷ Nakagawa, *Apropriações de elementos constitutivos do mangá*, p. 24. Nakagawa apud Hashimoto apud Ienaga.

¹⁵⁸ Mandal, Rajiv; Yang, Xianyi e Wang, Meiyan: *Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting*, The Chitrolekha Journal on Art and Design (E-ISSN 2456-978X), Vol. 2, No. 3, 2018, School of Art & Design, Wuhan University of Technology, Wuhan, Hubei, China, DOI disponível em: <<https://dx.doi.org/10.21659/cjad.23.v2n308>>, PDF disponível em: <www.chitrolekha.com/ns/v2n3/v2n308.pdf>. Acesso em 5 jan. 2026. p. 90. “[...] practiced primarily in East Asia. The two dominant types may be illustrated by the Chinese landscape scroll, which is that culture’s greatest contribution to the history of painting”

primeiros rolos chineses, "ilustrativos" precursores do tipo narrativo, datam do final do século IV d.C. e transmitem lições morais budistas."¹⁵⁹. Essas informações demonstram como essa arte, em ambos países, têm relevância para a arte global e encontra também suas raízes no budismo. Os autores também analisam:

Uma diferença significativa entre a pintura oriental e a ocidental reside no formato. Diferentemente das pinturas ocidentais, que são penduradas nas paredes e permanecem continuamente visíveis ao olhar, a maioria das pinturas chinesas não se destina a uma exibição constante, mas é trazida à mostra apenas de tempos em tempos. Essa visualização ocasional está diretamente relacionada ao formato. (Mandal, Yang e Wang, 2018, p.90)¹⁶⁰

Esse contato é descrito como: “Um formato predominante da pintura chinesa é o rolo de mão, um rolo contínuo de papel ou seda de comprimento variável, sobre o qual uma imagem foi pintada e que, quando não está sendo apreciado, permanece enrolado.”¹⁶¹. A importância da pintura na literatura pode ser perceptível até na maneira de utilizar os rolos, pois, ao se desenrolarem da direita para a esquerda, facilitam a pintura e a escrita, bem como a representação de trechos da obra narrada. Isso também se reflete na experiência visual do leitor, como é afirmado: “O observador torna-se um viajante nessas pinturas, que oferecem a experiência de mover-se através do espaço e do tempo. É frequente a representação de estradas ou caminhos que parecem conduzir o olhar do observador para dentro da obra.”¹⁶².

Esses pergaminhos começaram a ser produzidos no Japão por volta do século VIII no período *Nara* (奈良時代, *Nara jidai*, 710-794), feitos horizontalmente com presença de pinturas e narrativas, tendo sua inspiração em obras chinesas. Essa técnica já era usada na China desde o século IV e sua forma bem desenvolvida de maneira contínua no século VII. Assim, o apogeu da técnica foi praticamente contemporâneo ao surgimento do uso no Japão. Seu uso original chinês seria para ensinar lições morais do budismo, fato interessante a se observar, pois muito da influência estética em *O Conto de Genji* vem de conceitos filosóficos originados do budismo *zen*.

Embora esses pergaminhos fossem originalmente cópias de rolos chineses, durante o

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.90. “[...] developed the storytelling potential of painting. The earliest “illustrative” Chinese scrolls, forerunners of the narrative type, date from the late 4th century AD and teach Buddhist moral lessons.”

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.90. “A significant difference between Eastern and Western painting lies in the format. Unlike Western paintings, which are hung on walls and continuously visible to the eye, most Chinese paintings are not meant to be on constant view but are brought out to be seen only from time to time. This occasional viewing has everything to do with format.”

¹⁶¹ *Ibid.*, p.90. “A predominant format of Chinese painting is the hand scroll, a continuous roll of paper or silk of varying length on which an image has been painted, and which, when not being viewed, remains rolled up.”

¹⁶² *Ibid.*, p.90. “The viewer becomes a traveller in these paintings, which offer the experience of moving through space and time. There is frequent depiction of roads or paths that seem to lead the viewer’s eye into the work.”

século X já começou a ser produzida uma versão com identidade nipônica, caindo no gosto das cortesãs, e tendo seu apogeu entre os séculos XII e XIII. Nesse período, observa-se grande refinamento nas obras, tanto na composição quanto na variedade de temas, havendo tanto narrativas sobre o cotidiano da corte, como narrativas sobre história e religiosidade. Havia investimento de produção tanto pelos membros da corte, quanto pelos templos budistas, porém houve uma queda da popularidade por volta do século XIV.

Nas pinturas *emaki*, havia temas caracterizados por cores, referentes à vida, ao ser humano e também às paisagens nipônicas. Nesse estilo de pintura, muito ligado ao *yamato-e*, a composição precisava ser pensada na materialidade: a maneira como o rolo era enrolado e desenrolado, sua altura e comprimento, lembrando que a altura era mais curta, então o espaço era mais restrito. Dessa maneira, é preciso levar em consideração tais aspectos na produção da obra, bem a forma deveria ser disposta a narrativa nesse material, seu tema, ritmo etc. Nessa perspectiva, era comum haver duas formas de categorizar o *emaki*: uma modalidade alternava entre texto e imagem - primeiro vinha a parte caligráfica e depois a pintura - e outra apresentava apenas pinturas contínuas, sem a interrupção de textos, utilizando técnicas específicas.

Pelas maneiras específicas e refinadas de criação, tanto da literatura em si quanto às pinturas presentes nos pergaminhos, observa-se como a estética está presente em cada detalhe e escolha. Ela se manifesta não somente na criação, como também na forma de leitura: tradicionalmente, lia-se sentado sobre uma esteira, enquanto o pergaminho era posicionado em uma mesa de baixa estatura, ou diretamente no chão. Assim como o criador do *emaki* o produzia enquanto usava ambas as mãos no processo de enrolar e desenrolar, o leitor deveria fazer o mesmo.

Dependendo da intenção do autor em cada parte da narrativa, o leitor poderia desenrolar o pergaminho de maneira contemplativa ou dinâmica, conforme a narrativa se revelava gradualmente, demonstrando que o ritmo da escrita e da pintura influencia os leitores. Ao final, o leitor deveria enrolar o pergaminho da maneira como estava inicialmente, prender nele um cordão e guardá-lo em uma caixa ricamente adornada com padrões específicos, juntamente a outros rolos, que poderiam ser vários, mas sendo mais comum que fossem entre um e três.

De acordo com Mandal, Yang e Wang, durante a leitura: “Apenas cerca de 2 pés (0,6 metro) de um rolo desse tipo devem ser visualizados de cada vez, caso contrário o espírito da

obra é violado.”¹⁶³, mostrando não serem apenas objetos de arte, mas objetos dotados de valor transcendental. Outro fator que demonstra que as imagens não eram apenas decorativas é o seu uso para ajudar a contar a história retratada, tanto que no exemplar mais antigo encontrado de *O conto de Genji* imagens e textos são inseridos de forma alternada. Segundo os autores:

Um problema enfrentado pelos artistas era a necessidade de múltiplos pontos de fuga para gerar uma sensação de perspectiva, já que se pressupunha que o observador imaginário não permanecia estacionário. Eles resolveram isso de diversas maneiras, fazendo com que um ponto de perspectiva se dissolvesse imperceptivelmente no seguinte. Quase contemporâneos com as paisagens panorâmicas chinesas são os emakimono japoneses, pinturas em rolo dos séculos XII e XIII. Trata-se de longos rolos horizontais, com 25–38 cm de largura e até 9 metros de comprimento. (Mandal, Yang e Wang, 2018, p.90)¹⁶⁴

Pela formatação dos pergaminhos japoneses dos séculos XII e XII serem em uma forma longa, sendo produzidos em rolos de papel ou seda e sendo observados por partes, a narrativa tratada nos rolos iria se revelando aos poucos enquanto eram contempladas. Segundo Mandal, Yang e Wang:

O gosto japonês pela sensação e pelo drama encontra expressão vívida nesses rolos. Os edifícios representados neles são frequentemente sem telhados, de modo que cenas íntimas do interior possam ser mostradas, e os planos de fundo são inclinados para a frente a fim de condensar mais acontecimentos em um espaço reduzido. (Mandal, Yang e Wang, 2018, p.90)¹⁶⁵

Constata-se também que os rolos “[...] eram pintados em papel ou em seda; em seguida colados a um suporte, com uma cola solúvel em água e depois montados com bordas”¹⁶⁶. De acordo com Mandal, Yang e Wang: “estas com uma haste de madeira na parte inferior do rolo e uma peça fina de madeira na parte superior, além de uma fita ou cordão de seda ou algodão para amarrá-lo firmemente quando enrolado.”¹⁶⁷. Quanto a leitura dos pergaminhos, Nakagawa menciona as considerações de Koyama-Richard, para quem:

¹⁶³ *Ibid.*, p.90. “Only about 2 feet (0.6 metre) of such a scroll should be viewed at one time or the spirit of the work is violated.”

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.91. “One problem faced by the artists was a need for multiple vanishing points in generating a sense of perspective, since the imaginary viewer was assumed not to be stationary. They solved this in a variety of ways, causing one perspective point to fade unnoticed into the next. Nearly contemporary with the Chinese panoramic landscapes are the Japanese emakimono, scroll paintings of the 12th and 13th centuries. These are long horizontal scrolls, 10–15 inches (25–38 cm) wide and up to 30 feet (9 metres) long.”

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.91. “The Japanese taste for sensation and drama finds vivid expression in these scrolls. The buildings pictured in them are frequently without roofs, so that intimate interior scenes can be shown, and backgrounds are tilted forward so as to pack more incidents into a smaller space.”

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.93. “were painted on paper or on silk; then glued to a backing, with a water soluble glue and then mounted with borders”

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.93. “these with a wood dowel at what constitutes the bottom of the scroll and with a thin piece of wood at the top of the scroll and with a silk or cotton ribbon or string to tie it tight when rolled up.”

[...] os japoneses optaram por não limitar a imagem dentro de um quadro ou painel, mas apresentam suas múltiplas facetas, permitindo que o olho do espectador vagueie e absorva uma sucessão de cenas - fora ou dentro de templos ou palácios - vista de baixo ou de cima e a partir de todos os ângulos possíveis, como se visualizasse uma imagem através da lente de uma câmera cinematográfica. (Nakagawa apud Koyama-Richard, 2016, p.23).¹⁶⁸.

Embora a obra original não tenha chegado aos dias atuais, ainda existem cópias reescritas de *O Conto de Genji*, com algumas transcrições, como *Rolos ilustrados de Genji Monogatari*, que representam melhor este tipo de pintura no período *Heian*. Segundo Luó Yǒngshēng:

[...] o Tesouro Nacional "Genji Monogatari Emaki" (Pergaminho Ilustrado do Conto de Genji), que se diz ter sido criado cerca de 100 anos após a escrita do Conto de Genji, é a imagem mais antiga de Genji que sobreviveu até os dias de hoje e transmite a atmosfera da época de forma muito fiel ao original. (Luó Yǒngshēng (罗永生), 2025)¹⁶⁹.

Os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* têm sua produção provavelmente na corte dos imperadores Shirakawa (白川天皇, Shirikawa *tennō* 1053-1129) e Toba (鳥羽天皇, *Toba tennō*, 1103-1156), cerca de 150 anos após a obra original. Além de ser o texto mais antigo de *O Conto de Genji* que chegou aos dias atuais, são também os pergaminhos mais antigos que sobreviveram no estilo narrativo *Yamato-e* ilustrado. Esses rolos encontram-se entre o Museu de Arte Tokugawa (徳川美術館, *Tokugawa Bijutsukan*) e no Museu Gotoh (五島美術館, *Gotō Bijutsukan*), onde são exibidos apenas por períodos curtos, sendo considerados Tesouros Nacionais - o que evidencia a importância da obra para o país.

Esses pergaminhos representam parte da obra original de Murasaki, contendo vinte dos cinquenta e quatro capítulos, distribuídos em quatro volumes. Estima-se que originalmente entre dez e vinte volumes, embora não exista confirmação de que se tratava de uma cópia completa de *O Conto de Genji*. Segundo texto do Museu de Arte Tokugawa “Acredita-se que a coleção incluía um número correspondente de volumes na época em que foi produzida”¹⁷⁰.

Esses pergaminhos em rolos possuem pinturas, cada uma contendo de uma a três

¹⁶⁸ Nakagawa, op. cit., p. 23. Nakagawa apud Koyama-Richard, p.23, 2016. “[...] the Japanese chose not to confine the image within a frame or panel, but to present its multiple facets, allowing the viewer's eye to roam and take in a succession of scenes - outside or within temples or palaces - viewed from below or from high above, and from every conceivable angle, as if viewing the image through the lens of a movie camera.”

¹⁶⁹ 罗永生教授, op. cit., 「なかでも、『源氏物語』が書かれてから約100年後に製作されたと言われる国宝「源氏物語絵巻」は現存最古の源氏絵で、原作に近い時代の雰囲気をよく伝えています。」 Disponível em: <<https://knowledge.kinjo-gakuin.jp/n/nae58a4947837>>. Acesso em 21 nov. 2025.

¹⁷⁰ 徳川美術館, op. cit.. “it is thought that the set included a corresponding number of volumes at the time it was produced.” Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 21 ago. 2025.

cenas retiradas dos cinquenta e quatro capítulos da obra, acompanhadas de transcrições antes de cada ilustração equivalentes aos textos literários. De acordo com Luó Yǒngshēng¹⁷¹: “Esses pergaminhos ilustrados alternam entre ilustrações e texto, [...] Alguns têm vários metros de comprimento e, à medida que você desenrola o pergaminho da direita para a esquerda, pode apreciar o desenrolar da história”¹⁷².

Apesar de a origem dos volumes dos pergaminhos não ser conhecida, um deles foi herdado pelo clã Awa Hachisuka (蜂須賀氏, *Hachisuka-shi*) de Tokushima (徳島県, *Tokushima-ken*, prefeitura de Tokushima), antigo domínio feudal de Awa (阿波), no período Edo. Esse volume foi vendido no final do mesmo período e atualmente está no Museu Gotoh, em Tóquio, onde é exibido ao público durante a primavera, por uma semana. Nesse volume há duas cenas referentes a *Grilo-sino* (鈴虫, *Suzumushi*, *meloimorpha japonica*) e três cenas referentes a *Névoa da Noite* e *Lei Sagrada*, (御法, *Gohō*, “Cerimônia Budista”). Outros três volumes foram herdados pelo clã Owari Tokugawa (尾張徳川家, *Owari Tokugawa-ke*) também no período Edo e se encontram no Museu de Arte Tokugawa, na Prefeitura de Aichi (愛知県, *Aichi-ken*). Em 1932 o Museu de Arte Tokugawa restaurou, remodelou e enquadrou novamente os três pergaminhos que possuía em caixas feitas de madeira *paulownia*, nas quais houve a separação entre texto e ilustrações. Mais recentemente, entre 2016 e 2020, houve uma nova formatação seguindo a original, com intuito de preservação, ou seja, com o rolo de forma horizontal (卷子装, *kansusō*).

Segundo informações constantes no site do Museu Gotoh¹⁷³, embora não haja confirmação sobre a autoria dos volumes pertencentes a esse museu, tanto nos textos quanto nas ilustrações, ao analisar as diferenças no estilo caligráfico observa-se que possivelmente foram produzidos por diferentes grupos. As ilustrações, por sua vez, possivelmente foram criadas por um pintor da corte no período *Heian* chamado Fujiwara no Takayoshi (藤原隆能, ?-1126-74?). Esse fato levou os pergaminhos a serem conhecidos como *Rolos ilustrados de Genji Monogatari Takayoshi*, ou ainda *Takayoshi Genji*. Embora pertençam ao século seguinte ao da escrita de Murasaki Shikibu, ainda se inserem no mesmo período histórico, o que demonstra sua influência não apenas entre as mulheres, como também entre os homens da corte. Assim, é possível supor que a autora tenha retratado de forma satisfatória a

¹⁷¹ 罗永生教授, op. cit., Disponível em: <<https://knowledge.kinjo-gakuin.jp/n/nae58a4947837>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

¹⁷² *Ibid.*. 「この絵巻は、『源氏物語』の各帖から1～3場面を抜き出して描いた絵と詞書(ことばがき)を交互につないだもので、長いものでは数メートルにも及び、巻物を右から左へ広げながら、物語の移り変わりを楽しむことができます。」

¹⁷³ Museu de Arte Gotoh. Disponível em: <<https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/genji/>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

sensibilidade e refinamento da corte.

Ao longo de *O Conto de Genji*, Murasaki Shikibu demonstra, de maneira refinada e contemplativa, a percepção das personagens sobre a vida e sobre o mundo que as cerca. Os *Rolos ilustrados de Genji Monogatari* não fica atrás em termos de provocar um *pathos* por meio da profundidade humana, pois a obra consegue revelar, segundo Watanabe (1998), “as complexas e ricas implicações e alusões às emoções humanas que se entrelaçam no intrincado texto do Genji”¹⁷⁴. Esse ato de trazer à tona essas emoções deve-se, em grande parte, à escolha da forma de combinar pinturas e texto no *emaki*, ao passo que essa relação ajuda a manter viva, na mente do leitor, a parte imagética durante a leitura do texto e a parte escrita durante a contemplação da pintura. Sobre essa dualidade, Watanabe afirma ainda que:

Nos rolos de pergaminho Genji, as ilustrações são emolduradas por seções de texto que se alternam mais ou menos regularmente com as ilustrações. No formato de rolo de pergaminho conhecido como *danraku-shiki emaki* (os rolos de pergaminho com imagens compartimentadas), as passagens de texto, inscritas sobre folhas de papel decorado[...], são geralmente três ou quatro vezes mais longas que as imagens. Este formato difere do arranjo de texto curto e ilustrações longas em *renzoku-shiki emaki* (pergaminhos ilustrados contínuos), como visto nos Pergaminhos Ilustrados da Lenda do Monte Shigi. A estrutura textual do *emaki* compartimentado manifesta uma relação entre imagem e texto diferente daquela encontrada no *emaki* contínuo com ilustrações, onde texto e ilustração se sucedem de forma mais direta.⁴ Em *emaki* compartimentado, como os pergaminhos Genji, a representação narrativa é finamente compartimentada em pequenas áreas retangulares com texto em intervalos regulares; as imagens e os textos são sutil e complexamente conectados, e o tempo e o espaço não são apresentados continuamente em uma progressão linear. (Watanabe, 1998, pp. 115-6)¹⁷⁵.

Segundo texto da Universidade Kinjo Gakuin, “As pinturas e a caligrafia harmonizam-se entre si, dando vida ao mundo elegante da história”¹⁷⁶. O *danraku-shiki* (段落式), que consistia na alternância e compartimentação entre pintura e texto em um *emaki*, em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, serve para que as cenas retratadas se alternam em

¹⁷⁴ Watanabe, Masaki: *Narrative Framing in the "Tale of Genji Scroll": Interior Space in the Compartmentalized Emaki*, *Artibus Asiae*, Vol. 58, No. 1/2, 1998. Published by: Artibus Asiae Publishers, pp. 115-145. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3249997>>. Acesso: 21 set 2025. “They reveal the complex and rich implications and allusions to human emotions which are woven within the intricate text of the Genji.”

¹⁷⁵ Watanabe, *Narrative Framing in the "Tale of Genji Scroll"*, pp. 115-6. “In the Genji handscrolls, illustrations are framed by text sections which alternate more or less regularly with illustrations. In the handscroll format known as *danraku-shiki emaki* (the compartmentalized picture scrolls), the text passages, inscribed over sheets of decorated paper (fig. i), are usually three or four times longer than the pictures. This format differs from the short text and long illustration arrangement in *renzoku-shiki emaki* (continuous illustrated scrolls) as seen in the *Illustrated Scrolls of the Legend of Mount Shigi*. The text-oriented structure of compartmentalized *emaki* manifests a different relation between image and text from that found in illustration-oriented continuous *emaki*, where text and illustration follow each other in a more straightforward manner.⁴ In compartmentalized *emaki* like the Genji scrolls, narrative representation is finely compartmentalized into small, rectangular areas with text at regular intervals; the images and texts are subtly and complexly connected, and time and space are not continuously presented in a linear progression.”

¹⁷⁶ 罗永生教授, op. cit.. “絵と書が響き合って、雅やかな物語世界を甦らせる。”

seções definidas e de um jeito mais autônomo, e não da maneira contínua do *renzoku shiki emaki* (連作式絵巻). As pinturas acabam sendo mais fixas, embora ainda ocorram cenas contemplativas, poéticas e cheias de significado, talvez gerando essa característica não apenas na obra, mas também no leitor, que olha em detalhes as imagens pintadas.

Entre as técnicas utilizadas no estilo *yamato-e* nos pergaminhos, destaca-se a chamada *Fukinuki-yatai* (吹抜屋台, técnica de pintura *yamato-e*: Telhado arrancado; representação de um edifício sem telhado para mostrar o interior¹⁷⁷). Nessa técnica, os telhados dos edifícios retratados não aparecem e as cenas são vistas de forma aérea, com a visibilidade das vigas de sustentação. Isso possibilita contemplar tanto o interior desses locais quanto o que ocorria dentro deles, além de permitir observar simultaneamente diferentes espaços e narrativas. O uso dessa técnica também destaca elementos arquitetônicos que, por sua forma geométrica, acabam emoldurando parte das cenas e dando destaque às personagens ali inseridas. De acordo com Watanabe:

A função rudimentar do *fukinuki yatai* é manipular dois espaços narrativos para ilustrar dois momentos narrativos. Além disso, esse recurso cria uma tensão pictórica entre as molduras e as forças geométricas dos elementos arquitetônicos, o que serve para apresentar o estado psicológico ou a emoção dos personagens. A moldura compartimentada no formato de pergaminho desempenha um papel crucial na significação da natureza do interior do pensamento e da mente do personagem. Nesse sentido, a moldura compartimentada no pergaminho pode ser considerada um dos "elementos não miméticos do signo-imagem [que têm] um papel na constituição do signo" de Meyer Schapiro.⁵ Ademais, o exame da estrutura pictórica do pergaminho de *Genji* do século XII nos permite compreender exemplos posteriores do Conto de *Genji* ilustrado, que seguiram um manual perpetuado para pinturas de *Genji* e foram inspirados pela representação clássica, revitalizando a tradição da ilustração de *Genji*. (Watanabe, 1998, pp. 115-6)¹⁷⁸.

Esses detalhes ajudavam a gerar uma sensação de fluidez enquanto a obra ia se revelando gradualmente ao leitor. Desse modo, a narrativa também se mostrava tanto nas pinturas quanto nos textos. Quanto à estrutura da narrativa em si, Watanabe nos informa ainda que:

¹⁷⁷ 吹抜屋台. In: Dicionário Jisho. Disponível em: <<https://jisho.org/search/吹抜屋台>>. Acesso em: 22 ago. 2025. "1. blown-off roof Yamato-e painting technique; depiction of a building without its roof to show the interior".

¹⁷⁸ Watanabe, op. cit., pp. 115-6. "The rudimentary function of *fukinuki yatai* is to manipulate two narrative spaces to illustrate two narrative moments. Furthermore, this device creates a pictorial tension between frames and geometric forces of the architectural elements, which serves to present the psychological state or emotion of characters. The compartmentalized frame in handscroll format plays a crucial role in signifying the nature of the interior of the character's thought and mind. In this sense, the compartmentalized frame in the handscroll can be considered one of Meyer Schapiro's "non-mimetic elements of the image-sign [which have a] role in constituting the sign." Moreover, examination of the pictorial structure of the twelfth-century *Genji* scroll enables us to understand later examples of the illustrated Tale of *Genji*, which followed a perpetuated manual for *Genji* paintings and were inspired by classical representation and vitalized the tradition of *Genji* illustration."

Takahashi Tōru caracteriza tanto o texto quanto a pintura dos pergaminhos Genji como *shinteki enkin!* ("psico-perspectiva"), que "é estabelecida através da mudança de ponto de vista de um sujeito que vê (narra) e que se move para dentro e para fora do mundo dos objetos vistos (narrados)", e ele examina tanto o texto quanto a pintura para observar mudanças de ponto de vista. (Watanabe, 1998).¹⁷⁹

Podemos pensar nessa maneira dupla de perspectiva: perspectiva de quem narra e a de quem é narrado, tanto separadamente no texto quanto na pintura, bem como pela escolha das cenas pintadas e utilizadas na parte caligráfica. Na pintura, é possível observar, por exemplo, cenas nas quais a personagem Genji contempla algum interesse romântico, graças ao estilo *fukinuki-yatai* presente e à possibilidade de observar diferentes cenários ao mesmo tempo. Assim, conseguimos ver, na imagem, Genji em um determinado local e cena, e, simultaneamente, outra pessoa em circunstância distinta vivendo sua vida. Desse modo, é possível deduzir como cada detalhe foi pensado pelo artista para trazer uma nova vida à obra de Murasaki. Na parte textual, a autora narra também esta questão contemplativa e detalhada, apresentando tanto o ponto de vista de Genji sobre suas intenções e comportamentos quanto o de seus interesses, que nem sempre sentem ou desejam o mesmo que o príncipe.

É interessante também pensar no ponto de vista do leitor sobre a imagem e a escrita. Ao ler o texto de Murasaki, já é possível sentir a complexidade humana das personagens, mas também é possível percebê-lo em alguns detalhes específicos presentes na pintura, que nem sempre aparecem na obra escrita. Por exemplo, segundo o professor Luó Yǒngshēng, na pintura *Kashiwagi*:

Hikaru Genji é retratado com emoções conflitantes enquanto embala o bebê nascido de um caso extraconjugal com sua esposa, a Terceira Princesa. No entanto, o texto não fornece detalhes sobre os movimentos do bebê, e é justamente a forma como esses movimentos são retratados que põe à prova a habilidade do artista. (Luó Yǒngshēng (罗永生), 2025)¹⁸⁰.

Este artigo menciona ainda uma pesquisa realizada com recurso fotográfico de infravermelho nesta cena, que revelou que houve um esboço preliminar. Nele, observa-se que a pose das mãos do bebê foi feita de forma diferente anteriormente, o que revela, segundo texto, que: “É evidente que os pintores da época dedicaram muita atenção à interpretação do

¹⁷⁹ Watanabe, Masaki, *op. cit.*. “Takahashi Tōru characterizes both text and painting of the Genji scrolls as *shinteki enkin!* ("psycho-perspective"), which "is established through the shifting point of view of a seeing (narrating) subject that moves in and out of the seen (narrated) object world," and he examines both text and painting to observe shifting points of view.”

¹⁸⁰ 罗永生教授, *op. cit.*. 「ちなみに、完成画では赤子の手は衣にくるまれています。絵巻の保存・修復作業で赤外線撮影したところ、赤子が光源氏に向かって片手を伸ばしている下絵が見つかり、当時の絵師が『源氏物語』をどう解釈し、絵巻にどう表現するかに心を砕き、試行錯誤していた痕跡が明らかになっています。(徳川美術館編『国宝 源氏物語絵巻』(徳川美術館、2015年))」.

O Conto de Genji e à forma de expressá-lo em seus pergaminhos ilustrados, passando por um processo de tentativa e erro”¹⁸¹. É, portanto, de extrema importância analisar os pergaminhos. Para esclarecer de maneira adequada a relação do texto e da imagem, Watanabe afirma ser preciso primeiramente “[...] examinar atentamente tanto as ilustrações quanto os textos, e, em seguida, considerar a relação entre eles. Assim, descobriremos que existe um grau de ‘relatividade’ na leitura de ilustrações que são destiladas como imagens a partir do texto”¹⁸².

Outra técnica utilizada é a *tsukuri-e* (作り絵, “quadro/pintura inventado”), na qual se aplicam contornos e camadas de cores. Primeiramente, aplicam-se os contornos e as tintas; em seguida, aplica-se uma camada grossa e opaca de cor por toda a pintura. Por fim, realiza-se um novo desenho sobre os contornos, com a inserção de detalhes, tanto nos rostos quanto em figuras. Outra técnica utilizada é o *hikime kagihana* (引目鉤鼻 ou 引目鉤鼻, “olhos semicerrados, nariz adunco”), que, segundo o Museu de Arte Tokugawa, retrata com beleza “O lirismo do Conto e o funcionamento psicológico interno de seus personagens”¹⁸³.

De acordo com Luó Yǒngshēng, “O encanto do pergaminho ilustrado ‘O Conto de Genji’¹⁸⁴ reside no fato de que tudo é desenhado com grande detalhe e cuidado, desde as vestimentas dos personagens até a mobília da mansão, os eventos da corte e as representações da natureza ao longo das estações do ano”¹⁸⁵. Lembra-se que os elementos da natureza já produzem o efeito de mostrar a transitoriedade do tempo na obra literária, desde o título de cada capítulo. O artigo enfatiza ainda o cuidado dedicado a esse material para que sobrevivesse por quase um milênio, pois, segundo o texto: “Esses pergaminhos ilustrados foram cuidadosamente transmitidos de geração em geração e retratam vividamente a vida dos aristocratas do período Heian e a cultura da corte”¹⁸⁶.

Retomando a dualidade entre a escrita e a pintura, o texto informa também que: “Outro destaque são os elegantes caracteres *kana* escritos em um papel magnífico, salpicado com detalhes em folha de ouro e prata; a combinação da arte e da caligrafia realça o encanto

¹⁸¹ *Ibid.*. 「当時の絵師が『源氏物語』をどう解釈し、絵巻にどう表現するかに関心を砕き、試行錯誤していた痕跡が明らかになっています。」.

¹⁸² Watanabe, Masaki, *op. cit.*. “[...] to examine closely both the illustrations and the texts, and then to consider their relationship. Then, we will find that there is a degree of "relativity" in reading illustrations which are distilled as imagery from text; ”.

¹⁸³ 徳川美術館 *op. cit.*, Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 21 ago. 2025.

¹⁸⁴ 罗永生教授, *op. cit.*. 「55限目 源氏物語絵巻『「絵巻」が「源氏物語」の世界を甦らせる?!』文学部日本語日本文化学科.

¹⁸⁵ *Ibid.*. 「源氏物語絵巻」の魅力は、登場人物の装束や邸宅内の調度品、宮廷行事、四季折々の自然描写など、すべてが細やかに、丁寧に描かれていること。」.

¹⁸⁶ *Ibid.*. (引目鉤鼻 ou 引目鉤鼻): 「こうした絵巻が大切に受け継がれ、平安貴族の暮らしや宮廷文化を鮮やかに伝えてくれるからなのです。」.

da história e transporta o espectador para o seu mundo”¹⁸⁷.

Tal inserção também é interessante de ser abordada, pois vem de uma técnica intitulada *maki-e* (蒔絵), que significa literalmente “imagem polvilhada”. Nessa técnica, a aplicação era feita sobre uma superfície de laca úmida, já com o desenho preparado, que poderia ser realizada com ouro, no modo *kirikane* (切金, “ouro cortado”), no qual se cortava o material de forma geométrica ou em tiras, *kinpun* (金粉, “pó de ouro”), e *ginpun* (銀粉, “pó de prata”) de forma pulverizada. No caso da prata, aplicava-se com cola de origem animal ou com água, devido à maleabilidade do material puro em alguns casos e à sua beleza, associada à percepção da luminosidade desses materiais, bem como à sua durabilidade e resistência à corrosão. Além disso, sua simbologia, associada ao caráter celestial, à pureza, ao poder e ao requinte, criando ainda uma profundidade na pintura e separando as cenas retratadas. Na seção caligráfica, esse pó era muitas vezes aplicado antes mesmo do trecho textual, evocando, assim como os outros elementos, a atmosfera de toda a obra.

Na pintura, o dourado potencializa o caráter etéreo e vivo das nuvens, que, pelo reflexo da luz, pareciam estar vivas. Esse recurso também funcionava como uma forma de separar as cenas da pintura, criando uma ideia de separação de tempo e espaço. Esses aspectos das nuvens podem também ser observados pela fala de Christin que diz: “A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões”¹⁸⁸, pois segundo ela: “Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos.”¹⁸⁹. Nessa técnica também, aplica-se pó que conferia textura granulada e aspecto de profundidade, assim como seu uso em detalhes da decoração, evidenciando o refinamento das residências na corte. O dourado aparecia ainda nas ornamentações à esquerda, que serviam para destacar a caligrafia, e sutilmente nas flores.

A prata foi usada aparentemente em detalhes sutis na pintura que, ao oxidar, adquiria aspecto de pátina e, juntamente com os tons de cores sob a caligrafia, trazia à tona uma melancolia. A combinação de ambas as aplicações cria outra questão de *não-dualidade*, pois o ouro, no budismo *Mahayana*, representa sabedoria, verdade e iluminação eterna, enquanto a prata é associada à efemeridade da existência. Ambos os elementos são passos para o caminho da transcendência, pois o eterno e o transitório coexistem, mostrando em *Álbum O Conto de*

¹⁸⁷ *Ibid.*, “金銀の箔を散らした豪華な料紙に書かれた優美な仮名文字も大きな見どころで、絵と書が一体となって物語の魅力さをさらに高め、見る人を物語の世界に引き込んでくれます。”

¹⁸⁸ Christin, Anne-Marie: *A imagem enformada pela escrita*. In: Arbex, Márcia (Seleção e Org.). *Poéticas do visível: Ensaaios sobre a escrita e a imagem*, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006, p.63.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.63.

Genji, uma aparente preocupação com uma simbologia visual vinda do budismo.

O papel da materialidade, enquanto suporte nos pergaminhos, tinha o mesmo peso de importância da pintura e da caligrafia. As folhas em que eram pintadas eram confeccionadas por artesãos de uma maneira ornamental, colorida e simbólica. Assim, para que nos leitores fosse potencializado o efeito do *mono no aware*, o suporte, juntamente com pintura e caligrafia, caminhava de mãos dadas. Os fundos em tons de laranja e vermelho eram produzidos por artesãos (唐紙師¹⁹⁰, *karakami-shi*) especializados em papéis ornamentados e decorados de *karakami* (唐紙師), que trabalhavam em oficinas geralmente na corte ou em templos.

Nesses locais realizava-se o tingimento com pigmentos minerais e pós provenientes de ouro e prata, além da ornamentação das folhas com blocos de madeira que reproduziam padrões com elementos como de flores, dragões e formas geométricas. Antes mesmo de chegarem às mãos de pintores e calígrafos, já possuíam linhas finas que combinavam tanto com a caligrafia quanto com a pintura. O papel referente ao capítulo quarenta e nove tinha padronagens de dragões, cujo significado estava atrelado ao poder, à proteção e à celestialidade. Esse produto de luxo era destinado a obras religiosas ou literárias, mostrando como as artes eram importantes mesmo em período conturbado de guerra, e como o suporte fazia parte da obra artística.

Outro ponto interessante nesses pergaminhos, que também reflete uma tradição e convenção, é o uso de trechos caligráficos usados como legendas, neste caso, usadas com cinco estilos diferentes, quatro dos quais estão preservados no Museu de Arte Tokugawa. Entre eles, destaca-se o estilo iniciado por Fujiwara no Tadamichi (藤原忠通, 1097-1164), associado ao Templo *Hosshō-ji* (法勝寺), bem como um estilo elegante e contínuo, surgido no século XI. De acordo com o texto presente no site *Cultural Heritage Online* (文化遺産オンライン, *bunkaisanonrain*)¹⁹¹ sobre os *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* da Agência para Assuntos Culturais (文化庁, *bunkachou*) em Quioto (京都, Kyōto), a escrita do pergaminho tinha estilo lírico e:

[...] acredita-se que tenha sido produzido nos salões da corte imperial centrados no Templo Toba-in de Shirakawa-in, na primeira metade do século XII. Acredita-se que tenha sido inicialmente baseado nos 54 capítulos do Conto de Genji, mas o que resta hoje são 12 capítulos, incluindo Hosou, Sekiya, Kashiwagi, Yokobue, Suzumushi, Yugiri, Goho, Takekawa, Hashihime, Wasabari, Shukugi e Azumaya, todos com

¹⁹⁰ 唐 (*kara*): refere-se à dinastia Tang da China, simbolizando algo "importado" ou "estilizado à moda chinesa", 紙 (*kami*): significa "papel", 師 (*shi*): significa "mestre" ou "artesão". Algo como artesão/mestre que estiliza papel a moda chinesa

¹⁹¹ Disponível em: <<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/18947>>. Acesso em: 29 dez. 2025,

ilustrações e letras. Dos 19 Dans (Suzumushi e Yugiri Goho estão na coleção do Museu Goto), as pinturas se perderam e restam apenas as letras, e apenas 20 capítulos são conhecidos, incluindo fragmentos das pinturas de Wakamurasaki que foram descobertos nos últimos anos e fragmentos das letras que são mantidos em coleções separadas em várias famílias. (Site Cultural Heritage Online, s.d.)¹⁹².

O texto ainda informa que existe uma mistura de estilos de caligrafia japonesa, tanto considerados antigos quanto mais recentes no período, produzidos por diferentes calígrafos. Atualmente, existe também uma classificação da caligrafia que serve para dividir os capítulos em cinco estilos diferentes, nos quais:

(Categoria 1 - Kashiwagi, Yokobue, Suzumushi, Yugiri e Goho; Categoria 2 - Yomogi, Sekiya, Eawase e Matsukaze; Categoria 3 - Wakamurasaki, Suetsumuhana, Otome, Hayaferabi, Misty Tree e Arbor; Categoria 4 - Takekawa e Hashihime; Categoria 5 - Usugumo, Hotaru e Tokonatsu), mas o estilo caligráfico da Categoria 1, que continua com Kashiwagi, Yokobue, Suzumushi, Yugiri e Goho e foi aperfeiçoado no período Edo por Jakuren ou Sesonji Ifusa, é escrito em um belo estilo contínuo que dá continuidade à tradição desde meados do século XI e é considerado o estilo "manuscrito" mais requintado neste pergaminho ilustrado, com ocasionais sobreposições de traços e parágrafos. Em contraste, a quarta categoria, que cita Asukai Matsune como o autor tradicional, é vista como de espírito livre e desinibido, e exibe o novo estilo de caligrafia da escola Hosshoji, que começou com Fujiwara Tadamichi (1097-1164). Há também uma teoria de que se trata da mesma caligrafia de Fujiwara Noriaki (1109-1180), considerado o autor de obras como o Imajo-kiri Kokin Wakashu (Site Cultural Heritage Online, s.d.)¹⁹³.

Essa divisão nos ajuda a perceber melhor como o estilo de *shodō* dialoga com a pintura narrativa, com os temas tratados e com as expectativas em relação à obra em cada pintura. Do mesmo modo, há a possibilidade de analisar a composição decorativa da folha em que se realizava a caligrafia. O texto afirma ainda que:

Além disso, o belo e requintado papel de escrita, feito a partir da junção de pedaços de papel colorido salpicados com areia dourada e prateada, folhas cortadas, folhas rasgadas e pelos selvagens, é decorado com tingimento em degradê roxo e marrom, recorte de estêncil, impressão de padrões ondulados em mica e esboços, refletindo bem o gosto dos aristocratas da dinastia e podendo-se dizer que exibe técnicas decorativas semelhantes às do "Sutra Kunoji", criado no primeiro ano da era Eiji

¹⁹² Disponível em: <<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/18947>>. Acesso em: 29 dez. 2025. 「[...]十二世紀前半に白河院鳥羽院を中心とする宮廷サロンで製作されたと考えられている。当初は『源氏物語』五十四帖を一具として描かれていたとみられるが、現存するのは絵・詞書ともに残る、蓬生・関屋・柏木・横笛・鈴虫・夕霧・御法・竹河・橋姫・早蕨・宿木・東屋の十二帖分十九段(鈴虫・夕霧御法は五島美術館蔵)、絵が失われ詞書のみ残る絵合のみで、近年確認された若紫の絵の断簡と諸家に分蔵されている詞書の断簡を含めても二十帖分が知られているにすぎない。」

¹⁹³ Disponível em: <<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/18947>>. Acesso em: 28 dez. 2025. “「第一類－柏木・横笛・鈴虫・夕霧・御法、第二類－蓬生・関屋・絵合・松風、第三類－若紫・未摘花・乙女・早蕨・宿木・東屋、第四類－竹河・橋姫、第五類－薄雲・螢・常夏)に分類できるが、江戸時代に寂蓮あるいは世尊寺伊房筆と極められた柏木・横笛・鈴虫・夕霧・御法と続く第一類の書風は、十一世紀中期以降の伝統を引き継ぐ美しい連綿体で書きつづられ、時には重ね書きや段落しなど、本絵巻中最も優れた「手書き」によって染筆されたとみられる。これに対し飛鳥井雅経を伝承筆者とする第四類は、自由奔放で肥瘦にとみ、藤原忠通(一〇九七―一六四)にはじまる法性寺流の新様の書風が示され、「今城切古今和歌集」などの筆者とみなされている藤原教長(一一〇九―一八〇)と同筆とする説もなされている。」

(Site Cultural Heritage Online, s.d.)¹⁹⁴.

2.3 *Álbum O Conto de Genji* (源氏物語絵帖, *Genji Monogatari Gajō*)

A questão da pintura em referência à literatura não ficou restrita à época de produção dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*. Mesmo diante da redução na produção de pinturas narrativas após esse período, segundo Sayre (1982), embora a corte no período de Estados Combatentes fosse ‘fraca e dispersa’¹⁹⁵, esse tipo de obra, assim como as literárias da corte, continuou a ser produzido, pois ambos os tipos de arte exerceram influência sobre “[...] outros gêneros de arte e literatura narrativa”¹⁹⁶. No período *Sengoku*, estabeleceu-se uma distinção entre obras e artistas profissionais e amadores. Sayre observa que a permanência das artes, mesmo em um período tão conturbado da história japonesa e marcado por problemas financeiros dos cortesãos, deveu-se ao funcionamento do Ateliê Imperial de Pintura, local no qual Tosa atuava como pintor e chegou a ser superintendente, equivalente a um chefe de departamento, sendo também o responsável pela Escola de Pintura Tosa, formalizada por ele.

Ainda sobre o estilo de pintura nipônica produzida entre os séculos XV e XVII, Sayre (1982)¹⁹⁷ observa que essas obras costumam ser pouco estudadas. Segundo o pesquisador, isso se deve ao fato de serem frequentemente consideradas como possuindo pouca imaginação e técnica. De acordo com o antigo professor da Universidade de Oakland, esse tipo de julgamento não leva em conta a capacidade que elas têm de revelar “[...] um senso de beleza peculiar encontrado nos estilos de pintura rústicos e não acadêmicos do final da Idade Média”¹⁹⁸. Embora a pintura seja ofuscada por outros tipos de arte e sofra certo julgamento, o autor afirma: “Essa negligência levou a uma profunda incompreensão da complexidade do material. Estilisticamente, as pinturas narrativas do final da Idade Média incluem ilustrações monocromáticas amadoras de clássicos literários da corte do período Heian”¹⁹⁹.

No contexto das pinturas abordadas por Sayre (1982), Tosa Mitsunobu é mencionado em relação às obras no estilo monocromático, mas referindo-se a obras anteriores ao *Álbum*

¹⁹⁴ Acesso em: 28 dez. 2025, em: <<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/18947>>. 「さらに紫や茶のぼかし染や型抜き、波文の雲母刷り、下絵などがほどこされ、金銀の砂子・切箔・破り箔・野毛などが撒き分けられた色紙状の紙をつなぎ合せた美麗・過か差さ極まらない料紙は、王朝貴族たちの趣向がよく反映されており、永治元年(一一四一)に営まれた「久能寺経」に近い装飾手法を示していると言える。」

¹⁹⁵ Sayre, op. cit., p. 72. “weak and dissipated”.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.72. “[...] other genres of narrative art and literature.”.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 71.

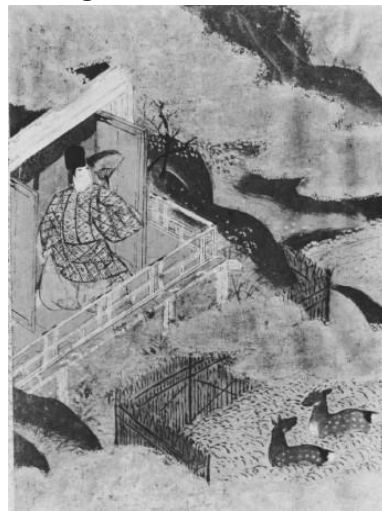
¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 71. “[...] a distinctive sense of beauty found in the rough, untutored painting styles of late medieval painting. p.71 .”

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.71. “This neglect has also led to a profound misunderstanding of the complex character of the material. Stylistically, late medieval narrative paintings include amateurish monochrome illustrations of Heian court literary classics”.

Genji Monogatari. Contudo, é interessante notar que o pintor já demonstrava interesse em produzir obras com a temática de *O Conto de Genji*, porém de maneira menos detalhada por ainda não empregar técnicas como o uso de cores. O autor observa que, no caso dos artistas profissionais do período dos Estados Combatentes no Japão, entre eles Tosa Mitsunobu, há uma “[...] padronização de imagens pictóricas e tipos de iconografia”²⁰⁰, e acrescenta ainda que:

Akiyama Teru Kazu observou que as ilustrações de *Genji-monogatari* atribuídas a Tosa Mitsunobu e seus sucessores tornaram-se cada vez mais padronizadas, com a repetição de seus temas no final do século XV e início do século XVI. Akiyama relaciona essa repetição ao surgimento de livros de repertório que descreviam os itens a serem incluídos em cada cena, permitindo que tanto artistas quanto mecenas selecionassem as imagens mais adequadas às suas necessidades. (Sayre, 1982, pp.73-4)²⁰¹

Figura 4. Névoa da Noite



Fonte: *Japanese Court-Style Narrative Painting of the Late Middle Ages*²⁰².

Na figura 4, vemos uma pintura feita por Tosa Mitsunobu, anterior ao *Álbum Genji Monogatari*. Embora a primeira impressão seja muitas vezes de que a pintura apresenta uma aparência mais simples, observa-se que, a partir do tema e composição, já se evidencia o cuidado de Mitsunobu em sua arte. Nesta obra, observamos o filho de Hikaru Genji, a personagem Yūgiri (夕霧, “Névoa da Noite”), na residência em Ōno (小野, atual Ōhara, 大原). Sayre (1982) observa que a personagem que “[...] olha a folhagem de outono e ouve o

²⁰⁰ *Ibid.*, p.71. “[...] standardization of pictorial imagery and iconographie types.”

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 73-4. “Akiyama Teru kazu has noticed that the *Genji-monogatari* illustrations attributed to Tosa Mitsunobu and his successors became increasingly more formularized as their themes were repeated during the late fifteenth and early sixteenth centuries. Akiyama links this repetition to the appearance of repertory books that described the items to be included in each scene in order to enable both artists and patrons to select those images that were most appropriate to their needs.”

²⁰² Sayre, op. cit., p. 74.

bramido dos cervos nas montanhas”²⁰³, mostrando tanto o ato de contemplação quanto sua sensibilidade, além de evocar no leitor a possibilidade de imaginar tanto os sons oriundos dos animais pintados quanto os motivos dos pensamentos de Yūgiri. Quanto à dualidade entre uma arte de aparência amadora, quando comparada às obras feitas em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, e uma pintura profissional produzida no período Sengoku, Sayre (1982) afirma que:

Cada uma dessas obras exibe uma atenção cuidadosa e precisa aos detalhes; traços finos, especialmente em elementos arquitetônicos; e cores ricas, aplicadas localmente. Infelizmente, elas também apresentam um certo grau de aspereza na execução que as distingue das obras mais refinadas dos séculos XII, XIII e início do XIV. Mesmo assim, a obra de Mitsunobu desempenhou um papel crucial na regeneração da pintura narrativa do final da Idade Média. (Sayre, 1982, p.73)²⁰⁴.

Essa regeneração em relação às pinturas narrativas deve-se, em certa medida, ao papel de Tosa à frente da escola de pintura e na corte imperial. Afinal, percebe-se esse cuidado com os detalhes, já perceptível na figura 4 e em suas obras posteriores, em pinturas influenciadas por outros pintores do mesmo período e da mesma escola, a qual se diferenciava apenas pela forma de composição. Observa-se uma leve mudança na perspectiva usada na pintura, mas com as mesmas personagens, elementos arquitetônicos e técnicas do estilo yamato-e que já eram usadas em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*.

Em relação à padronização de pinturas, difundidas por gerações de Tosa Mitsunobu a outros artistas na corte nipônica, bem como ao uso de imagens pictóricas, Sayre (1982) aponta que são características das pinturas narrativas neste período. O autor menciona ainda o historiador da arte japonês Akiyama Terukazu (秋山光和, 1918-2009):

Akiyama Terukazu observou que as ilustrações de *Genji-monogatari* atribuídas a Tosa Mitsunobu e seus sucessores tornaram-se cada vez mais padronizadas, à medida que seus temas se repetiam no final do século XV e início do século XVI. Akiyama relaciona essa repetição ao surgimento de livros de repertório que descreviam os itens a serem incluídos em cada cena, permitindo que tanto artistas quanto mecenas selecionassem as imagens mais adequadas às suas necessidades. (Sayre, 1982, p.73-4)²⁰⁵.

²⁰³ *Ibid.*, p. 74. “[...] looks at autumn foliage and listens to deer crying in the mountains.”.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.73. “Each of these works exhibits careful, precise attention to detail; fine linework especially in architectural elements; and rich, locally applied colors. Unfortunately, they also display a degree of overall roughness of execution that distinguishes them from the more refined works of the twelfth, thirteenth, and early fourteenth centuries. Nonetheless, Mitsunobu's work played a crucial role in the regeneration of late medieval narrative painting.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp.73-4. “Akiyama Terukazu has noticed that the *Genji-monogatari* illustrations attributed to Tosa Mitsunobu and his successors became increasingly more formularized as their themes were repeated during the late fifteenth and early sixteenth centuries. Akiyama links this repetition to the appearance of repertory books

Análise interessante pois observa-se com a escolha vinda de um repertório deveria facilitar a mesma, e como poderia seguir uma decisão em conjunto, com o pintor e o mecenas, havendo ainda uma contribuição estética de artesãos que tingiam o papel ou seda utilizado, e os calígrafos que inseriram um estilo específico da escrita para cada obra.

Apesar de podermos observar uma aparente simplicidade nas obras monocromáticas de Tosa Mitsunobu, nelas já podemos constatar a preocupação dele com os detalhes e composição. Esses aspectos também são aparentes em suas pinturas com utilização de cores. Nessas pinturas há um refinamento tanto nas técnicas usadas quanto nas cores escolhidas para usar.

Entre suas obras, a mais conhecida é a de pinturas pertencentes ao *Álbum O Conto de Genji*, na qual há pinturas referentes a todos os capítulos da obra literária *O Conto de Genji*, utilizando as temáticas abordadas nas composições de cada pintura. Nelas, as cores são utilizadas com grande enfoque e importância.

Figura 5: Névoa da Noite, Figura 6: Álbum O Conto de Genji: Névoa da Noite (Pintura Narrativa)



Fonte: Site do Museu Nacional de Kyoto: KNM collection²⁰⁶, Fonte: Site do Museu de Arte Harvard²⁰⁷

Nas figuras 5 e 6, vemos cenas provenientes do mesmo capítulo já apresentado anteriormente, em relação à obra *O Conto de Genji* e à personagem Yūgiri. Dentro da escola

that described the items to be included in each scene in order to enable both artists and patrons to select those images that were most appropriate to their needs.”.

²⁰⁶ Tosa Mitsuyoshi: *Yugiri Chapter from The Tale of Genji*, Disponível em: <<https://knmdb.kyohaku.go.jp/eng/315.html>>. Acesso em: 05 jan. 2025.

²⁰⁷ Tosa Mitsunobu: *Evening Mist (Yūgiri)*, Illustration to Chapter 39 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Yūgiri, Object Number: 1985.352.39.A, Classification: Paintings, Work Type: album leaf, painting, Muromachi period, datable to 1509-1510, Medium: The thirty-ninth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions: H. 24.2 cm x W. 18.0 cm (9 1/2 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985, Division: Asian and Mediterranean Art. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/200232>>. Acesso em: 05 out. 2025.

de pintura de *yamato-e* de Tosa Mitsunobu, por exemplo, havia produções de diferentes pintores representando a mesma cena, com pequenas diferenças de ângulo ou na posição das personagens na composição. Observá-los lado a lado pode transmitir a sensação de movimento das personagens.

Em relação às figuras acima, a primeira (Figura 5) é de Tosa Mitsuyoshi (1539–1613, 土佐光吉) e a segunda (Figura 6) é de Tosa Mitsunobu. Em ambas, percebe-se uma diferença de ângulo na posição das personagens, embora os elementos e técnicas utilizados sejam bastante semelhantes. Uma distinção entre as duas obras do Tosa Mitsunobu, tanto a monocromática quanto a colorida, é o fato da roupa de Yūgiri estar levemente em movimento. Somando ao sol inserido na pintura evidencia o clima na região neste momento. Além disso, ambas mostram animais, o que evoca também os sons presentes na cena.

Ao compararmos o papel da parte textual e das pinturas, tanto na transcrição dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* quanto no *Álbum O Conto de Genji*, em relação à obra *O Conto de Genji*, percebemos a importância de ambas as artes para evocar a sensibilidade presente na narrativa de Murasaki Shikibu, mesmo com a distância temporal entre as obras. Desse modo, podemos deduzir que a importância imagética no texto não se perdeu, mesmo em um período turbulento como o dos Estados Combatentes. Talvez a contemplação do período clássico de apogeu artístico, o *Heian*, tenha sido uma forma de lidar com o período *Sengoku*. Não podemos esquecer que tanto texto quanto pintura possuem o mesmo peso dentro das obras aqui analisadas.

O papel da pintura na parte caligráfica, tanto em *Emaki* quanto em *Gajō*, é possível então de ser analisado se pensarmos nesta arte enquanto uma técnica que envolve a mesma materialidade de suporte, bem como as mesmas tintas, pincéis e a gestualidade na produção. Além disso, é possível observar os ideogramas como elementos capazes de evocar símbolos e imagens em si, sem mencionar que na imagem acima evidencia também o uso da cor associado à caligrafia. Esses aspectos ajudam o desenvolvimento da narrativa abordada nas obras, a qual pode ser compreendida de maneira profunda e refinada, no processo de leitura que vai dos trechos textuais às pinturas e vice-versa, intercalando-se e completando-se.

CAPÍTULO 3 - A pintura na literatura

Este capítulo visa abordar o papel da pintura na caligrafia japonesa, tal como analisar as diferentes maneiras que se pode observar a pintura nela, para facilitar a compreensão posteriormente das escolhas narrativas incluídas tanto na escrita de Murasaki Shikibu, quanto dos artistas e patrocinadores envolvidos na produção das obras aqui analisadas, como Tosa Mitsunobu em *Álbum O Conto de Genji*.

A divisão do capítulo será feita da seguinte maneira: primeiro, o foco será no *shodō* (caligrafia japonesa) e para este fim será analisada a escrita japonesa, sua divisão entre diferentes tipos de caracteres e silabários, como *kanji*, *hiragana* e *katakana*, sua forte influência chinesa, e como a pintura se insere de maneira imagética na caligrafia, que nos ajuda a compreender como ela é admirada e produzida no Japão não só como um tipo de arte, mas ainda como um caminho artístico, que une estética, poética, e filosofia com preceitos budistas, e com raízes no pensamento da população originária japonesa.

Em uma segunda parte intitulada *A pintura em shodō*, observamos a caligrafia: tanto como um tipo de pintura, que pode ser analisada artisticamente, quanto como uma escrita, estudada literariamente, usando parâmetros específicos de cada tipo de análise. Esse modo aparentemente dual do *shodō* revela, segundo uma ótica budista, uma *não-dualidade*, com os dois aspectos coexistindo, sem que um seja mais importante que o outro, e exercendo a mesma força nas narrativas relacionadas a *O Conto de Genji*.

Na terceira parte, *A pintura na escrita*, é analisada a composição da caligrafia enquanto criação imagética, que de certa forma parece influenciar a maneira pela qual determinadas cenas são representadas nas pinturas narrativas. Essa composição se dá, em parte, pela presença de elementos na narrativa, como os humanos e os naturais, e a utilização da paleta cromática, entre outros aspectos.

3.1 A escrita caligráfica

É notável a quantidade de influências que o Japão herdou, ressignificou e dialogou com a China milenarmente, sendo uma das mais perceptíveis a da escrita. Essa influência exerceu papel de extrema importância no território nipônico, afinal, os ideogramas ainda são usados, assim como dois silabários provenientes da escrita chinesa. Apesar de não haver afirmação sobre a real intenção em relação à direcionalidade de ambas as escritas, uma hipótese muito difundida sobre este quesito está relacionada à materialidade de onde se

escreve. Anne-Marie Christin afirma que:

É preciso reconhecer, entretanto, que se o homem pôde ter a idéia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira que seu espectador pudesse compreender que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição. (Christin, 2006, p. 65).²⁰⁸

A importância da análise do suporte, nessa perspectiva imagética, é destacado por Christin, que afirma: "Portanto, é privilegiando na análise da imagem seu suporte, ao invés de suas figuras, que poderemos determinar as premissas icônicas da escrita". Christin aborda: "Do signo de origem transcendental ao da escrita humana, a metamorfose passa por um traço, mas este serve a transcrever as marcas da natureza, não significa a vontade de uma palavra: a memória sobre a qual repousa a civilização chinesa é a do visível, não do verbo."²⁰⁹

A versão mais antiga sugere que o ato de se escrever da direita para a esquerda e de cima para baixo veio da escrita chinesa. Isso é devido ao suporte da escrita original, mais comum já no Período dos Estados Combatentes chineses (chinês tradicional, 戰國時代, chinês simplificado, 战国时代 pinyin, *zhànguó shídài*), composto por tiras de bambu ou tábuas de madeira (chinês tradicional: 簡牘, chinês simplificado: 简牍; pinyin: *jiǎndú*). Considerando que, ao se utilizar tinta nesse material, levando em consideração que a maioria da população tende a ser destra, seria mais apropriado usar estas tiras de forma vertical, pois, se fosse na horizontal, haveria a tendência de borrar a tinta na mão e depois no bambu.

Segundo o professor Luó Yǒngshēng, do departamento de história da Universidade Shue Yan, em Hong Kong, os materiais utilizados na dinastia *Shang* (商朝, *Shāng Cháo*, 1600–1046 a.C.) eram, a princípio, vasos de bronze, ossos de animais e cascos de tartaruga. Posteriormente, passaram a utilizar outros materiais, como seda e jade. Segundo Christin: "A adivinhação através do casco de tartaruga constitui uma etapa decisiva da passagem da imagem à escrita"²¹⁰. Observa-se, portanto, que mesmo nessas materialidades já se manifestava uma potencialidade de comunicação e imagem. Ainda sobre isso, Christin diz:

No espaço contínuo da aparência, ele procede do fragmento, destacando dessa aparência em razão de seu fechamento, mas constituindo também seu reflexo em miniatura - o casco da tartaruga, assim como o fígado de carneiro na Mesopotâmia, outro suporte divinatório, são ambos descritos, inclusive, como refletindo o céu. Por outro lado, esse objeto provém de um ser essencial à vida e à memória simbólica dos

²⁰⁸ Christin *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

homens (Christin, 2006, p.70)²¹¹

O suporte, segundo Christin: “[...] não poderia deixar de dar ao adivinho a certeza de que as figuras que ele via surgir ali lhe estavam efetivamente destinadas, e que seus signos compunham uma mensagem real do além [...]”²¹². Ela afirma ainda que esses “signos-traços”²¹³, “não são realizados "pela mão do homem", eles vêm de outro lugar — eles falam do além. O sistema da língua escrita divina estava então constituído: aos homens restava apenas desviar o uso deste em seu próprio benefício.”²¹⁴. Essa análise evidencia como o aspecto simbólico está presente na escrita chinesa desde sua origem, e a importância da materialidade nesse processo.

Segundo Yongshen: “[...] os materiais de escrita mencionados anteriormente não são adequados para uso generalizado devido ao seu complexo processo de produção e alto custo”²¹⁵. O professor afirma, então, que, pela facilidade de uso e preço, as tiras de bambu acabaram se tornando a forma principal de suporte usado. Assim, podemos considerar o quanto a materialidade foi crucial para se definir a maneira como se escrevia e onde deveria ser feito, tal como ocorreu em outras partes do mundo.

Estas tábuas estreitas eram organizadas em posição vertical, seguindo como seria feita a escrita, e unidas horizontalmente por couro, seda ou cânhamo, gerando um tipo de pergaminho, ou um livro que se dobra. Ao ser desenrolado, era mais fácil de ser feito da direita para a esquerda, pois, ao se escrever em um material enrolado como um pergaminho, a parte dobrada tende a incomodar quem estiver manuseando. Além disso, seria preciso ir desenrolando com a mesma mão que está usando para escrever, então o mais fácil seria o fazer da direita para a esquerda, e usar ambas as mãos — uma escrevendo, e a outra desenrolando o material. Esse tipo de composição estava mais adequado com a materialidade, e devido a uma possível inércia cultural, mesmo com uma mudança da madeira para a seda, ou mesmo papel, já havia uma possível convencionalidade e estética atrelada à escrita.

²¹¹ *Ibid.*, p. 70.

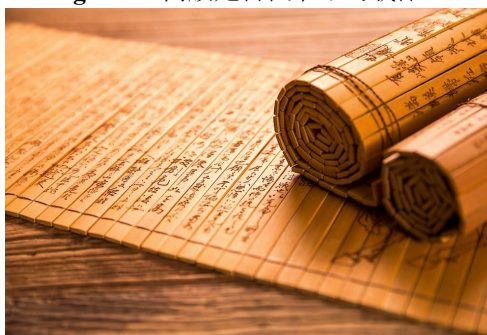
²¹² *Ibid.*, p. 70.

²¹³ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁵ 罗永生教授 *op. cit.*. “然而上述的书写载体因制作过程复杂, 加上成本高昂”. Disponível em: <<https://chiculture.org.hk/sc/china-five-thousand-years/4425>>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Figura 7: 简牍是古代书写的载体²¹⁶.



Fonte: Site 中國文化研究所 (*Zhōngguó wénhuà yánjiū suǒ*, Academia de estudos chineses)²¹⁷

Como dito anteriormente, a escrita japonesa é uma combinação de três sistemas de escrita: dois sistemas silabários - o *hiragana* (平仮名), que, entre outros usos, serve para escrever palavras de origem japonesa, e o *katakana* (カタカナ), que é amplamente utilizado para escrever palavras de origem estrangeira e onomatopeias - e o *kanji* (漢字), ou seja, os ideogramas usados no Japão. Estes podem ser classificados em três categorias: os ideográficos, que representam ideias abstratas, os pictográficos, que representam elementos do cotidiano, como também objetos, e os mais complexos, que, por meio de radicais, podem gerar novas ideias, pronúncias e sentidos.

Christin afirma: "[...] não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela"²¹⁸. Segundo ela, o arqueólogo e paleontólogo francês André Leroi-Gourhan evidenciou: "[...] longe de serem "imagens de coisas", as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas pré-históricas traduziam um pensamento simbolizador do qual não havia esboço [...]"²¹⁹. Christin observa ainda que, pela demonstração de Leroi-Gourhan, ele "[...] conferiu ao "traço", concebido por ele como a transposição gráfica da linearidade verbal, na elaboração da escrita - ele até o instituiu como sua etapa fundadora [...]"²²⁰. Essa análise dialoga também com a escrita chinesa e japonesa, pois, segundo Istrate:

Desde os tempos antigos até os contemporâneos, os japoneses exploraram a imagem de muitas maneiras diferentes. Desde o momento em que começaram a usar — no século V — e depois transformaram os antigos caracteres chineses que se tornaram um meio de comunicação escrita, até a criação do origami, a arte de dobrar papel (dando origem a uma multiplicidade de "imagens" que podem representar uma

²¹⁶ "As tiras de bambu eram o suporte de escrita na escrita antiga". Disponível em: <<https://chiculture.org.hk/sc/china-five-thousand-years/4425>>. Acesso 28 nov. 2025. (Imagem cortesia: Visual China)."

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Christin, *op. cit.*, p. 64.

²¹⁹ *Ibid.*, p.65.

²²⁰ *Ibid.*, p.65.

diversidade avassaladora de elementos do ambiente circundante, enraizadas no Período Heian e agora disseminadas em todos os países em programas de intercâmbio multicultural), até as histórias *sōshi/zōshi*, que surgiram originalmente no século XIV, a imagem não apenas prevalece, mas é absolutamente necessária para a compreensão da história. (Istrate, 2014, p. 1)²²¹.

A autora afirma ainda que “A imagem sempre produz “algo” e esse “algo” sempre se transforma em comunicação, elemento *sine qua non* da nossa existência” (Istrate, 2014)²²² e nos diz que:

Partindo do provérbio japonês "Uma simples imagem vale mais que mil palavras", considero que a exploração de uma imagem pode ser realizada em qualquer nível e pode levar a todos os tipos possíveis de comunicação, enquanto todo o universo e tudo o que se relaciona a ele representam uma infinidade de imagens. E qualquer imagem que represente "algo" pode "falar", comunicar mensagens e expressar pensamentos ou sentimentos. (Istrate, 2014, p. 1-2)²²³.

A autora observa ainda que há inúmeros exemplos do uso da imagem pelos japoneses, mas foca principalmente no uso da imagem em relação à literatura. Em sua origem, por volta do século XIII a.C., anterior à dinastia *Shang* (商朝, *Shāng Cháo*), os caracteres chineses, ou *hanzi* (漢字/汉字, “caracteres *Han*”), eram usados, segundo Istrate, com o intuito de significar:

ilustrações simples de objetos, fenômenos naturais ou atividades da vida cotidiana. Com o tempo, se transformaram em métodos de comunicação escrita, caracterizados principalmente por elementos pictográficos e ideográficos. Assim, cada caractere tem um significado próprio (Istrate, 2014, p. 2)²²⁴.

Já a partir desse uso originário, pode-se analisar a importância do fator imagem na escrita, tanto no *hanzi*, quanto no *kanji*, e também observar esta imagem como uma pintura.

²²¹ Istrate, Sandra-Lucia: *Pictures in Words – Kanji, Images in Literature - Sōshi, Ars Aeterna*, Vol. 6 No. 2 DOI:10.2478/aa-2014-0009, (2014), (Não tem referência ao número da página) Disponível em: <<https://arsaeterna.ukf.sk/index.php/arsaeterna/article/view/9/9>>. Acesso em: 20 ago. 2025. “From ancient to contemporary times, Japanese people have exploited the image in many different possible ways. From the time they started to use – in the 5th century – and then transformed the old Chinese characters that became a means of written communication, to the creation of origami, the art of paper folding (giving rise to a multitude of “images” that can represent an overwhelming diversity of elements of the surrounding environment, rooted in the Heian Period and now widespread in all countries in multicultural exchange programmes), to *sōshi/zōshi* stories, originally appearing in the 14th century, the image not only prevails but is absolutely necessary to understanding the story.”

²²² Istrate, Pictures in Words. “The image always outputs “something” and that “something” always turns into communication, a *sine qua non* element of our existence.”

²²³ *Ibid.*, pp. 1-2. “Starting from the Japanese proverb “A simple picture says more than a thousand words”, I consider that the exploitation of an image may be performed at any level and it can lead to all possible types of communication, whereas the whole universe and everything related to it represents an infinity of images. And any image representing “something” may “talk”, communicate messages, and express thoughts or feelings.”

²²⁴ *Ibid.* p. 2. Disponível em: <<https://arsaeterna.ukf.sk/index.php/arsaeterna/article/view/9/9>>. Acesso em: 20 ago. 2025. “simple illustrations of objects, natural phenomena or activities of daily life and, in time, they turned into written communication methods, characterized primarily by pictographic and ideographic elements. Thus, each character has a meaning of its own.”

Segundo Istrate, “o ‘produto’ gráfico final se baseia e nasce de uma simples ‘pintura’ neste contexto – a ‘imagem’ e a semelhança entre as duas são impressionantes”²²⁵.

Outra questão abordada se refere à significação dessa imagem, pois segundo Istrate “Simples ideogramas ou caracteres são compostos por pontos e linhas para expressar ideias abstratas. Nesse caso, nós podemos facilmente perceber o significado da imagem”²²⁶. Já a união de ideogramas de forma composta, gerando para Istrate “um diferente caractere aqui, mas também aqui, o significado do último pode ser facilmente interpretado por dedução lógica”²²⁷. Além disso, há o uso de ideogramas como parte de outros ideogramas através de *bushu* (部首, “radical”), e geralmente são em palavras que podem ser inferidas através do radical utilizado.

Um exemplo é o *bushu sanzui* (さんずい), 氵, que tem significado atrelado à água e a líquidos, pois em sua origem se referia a um “fluxo de água”. Logo, nos *kanjis* que o possuem como radical, pode-se deduzir o significado da palavra como algo que se refere à água, tanto no significado literal, quanto através de mnemônicos. Entre outros exemplos, temos: 泳, presente em 泳ぐ (およぐ, *oyogu*) que significa “nadar”, 液 (えき, *eki*) que significa ‘líquido’, 沿, presente em 沿岸 (えんがん, *engan*) que significa “costa, litoral”, e 汚 (よごれ, *yogore*) que por si só significa “tubarão-de-pontas-brancas-oceânico” (*Carcharhinus longimanus*, e em 汚い (きたない, *kitanai*) que significa “sujo; imundo; fedorento”. Apesar de, nesse último caso, não seja algo por si mesmo ligado a água, podemos imaginar que o que não é limpo com água, é considerado sujo. Esse uso é amplamente utilizado no estudo de ideogramas. Enquanto é necessário hoje uma certa imaginação para aprender e memorizar esses inúmeros caracteres, de acordo com Istrate:

Na antiguidade, tudo podia ser adivinhado, suposto ou interpretado a partir de imagens. Às vezes, elas eram acompanhadas de palavras que acrescentavam alguma informação, mas a imagem era quem falava primeiro, fornecia informações e deixava a imaginação do observador decidir cognitivamente o que ele realmente podia ver. (Istrate, 2014, p. 6)²²⁸.

²²⁵ *Ibid.* p. 2. Disponível em: <<https://arsaeterna.ukf.sk/index.php/arsaeterna/article/view/9/9>>. Acesso em: 20 ago. 2025. “Therefore, the final graphic “product” is based and born from a simple “painting” in this context – the “image” and similarity of the two is striking. Determination of the final “product” is indeed a very logical one, so it is very easy to understand and remember.”.

²²⁶ *Ibid.* p. 3. “Simple ideograms or characters are composed of dots, points and lines to express abstract ideas. In this case we can easily realize the significance of the image.”.

²²⁷ *Ibid.* p. 3. “a different character here, but also here, the meaning of the last one can be easily interpreted by logical deduction”

²²⁸ *Ibid.* p. 6. “In ancient times, everything may have been guessed, supposed or interpreted from images. They were sometimes accompanied by words that added some information, but the image was the one that spoke first, gave information and let the imagination of the observer decide cognitively what he could really see.”.

Essa relação próxima entre imagem e escrita caligráfica, presente desde os tempos antigos, ajuda a explicar a influência da imagem na literatura japonesa posteriormente. No período *Heian*, houve um apogeu do gênero literário *monogatari* (物語, “conto”, “história”), narrativas escritas em *kana*, que são consideradas uma forma mais simples de escrita se comparado aos ideogramas. O *katakana* era, naquela época, uma maneira caligráfica geralmente associada aos homens, enquanto o *hiragana* era associado às mulheres.

3.2 A pintura em *shodō*

De acordo com Knudsen, a caligrafia japonesa era um modo pelo qual antigamente “[...] A China e o Japão refletiram sua maneira de pensar, usando um único traço de pincel para mostrar os pensamentos, a mente e os sentimentos de uma pessoa. *Shodō*, a caligrafia, é uma forma de arte que evoluiu a partir da imagem espelhada, com alma e emoção²²⁹”. Podemos também analisar a caligrafia como uma escrita em que a contemplação está intrínseca e que não pode ser realizada rapidamente, tendo uma maneira específica de segurar o pincel. Cada traço segue uma ordem em cada silabário e ideograma e, como em uma pintura convencional, há todo um gestual artístico, como uso de tinta preta (墨, *sumi*), e pincel específico (筆, *fude*), que, de acordo com Knudsen, eram fabricados “[...] com pelos de diversos tipos de animais, como cães de pastoreio, veados, cavalos, cabras e esquilos. É a natureza do pelo que determina a maciez ou dureza da escova²³⁰. e Essa maneira de se escrever com *sumi* (tinta preta), segundo a autora, é considerada uma:

[...] arte especializada de escrever caracteres japoneses usando um pincel e tinta preta. Apresenta algumas semelhanças com a caligrafia ocidental, mas o Shodo é considerado mais uma forma de arte. Isso se deve ao fato de cada caractere ter um significado especial e à grande variedade de caracteres disponíveis. (Knudsen, 2018, p. 7-8)²³¹.

Podemos então observar o papel da caligrafia tanto como uma forma de escrita na pintura, quanto como uma pintura inserida na própria obra. Sua análise permite identificar diferentes elementos estéticos, como composição, tema, narrativa, cor, espaço, traço, textura,

²²⁹ Knudsen, Sumiko: *Japanese calligraphy: Shodo*, Editora Bod - Books on Demand, 2018, p.6. “[...] China and Japan has reflected their way of thinking, using a single brush stroke to show that person's thoughts, minds and feelings. Shodo, Calligraphy is an art form that has evolved from mirror image with soul and emotion.”

²³⁰ Knudsen, Japanese calligraphy. p. 22. “[...] with hair from many different kinds of animals, such as sheepdog, deer, horse, goat, squirrel hair. It is the nature of the hair that determines the softness or hardness of the brush.”

²³¹ *Ibid.* p.22. “[...] specialized art of writing Japanese characters using a brush and black ink. It has causes some similarities with Western Calligraphy, but Shodo is considered more of an art form. This is because each character has a special meaning and because of the wide range of available characters.”

estilo, contexto histórico e cultural. Nesse sentido, examina-se a composição visual da pintura, tanto no gestual produzido pela caligrafia, como ainda pelo espaço ocupado no papel ou seda utilizado para compor. Também pode ser analisado o significado visual da escrita escolhida, se utilizando silabários, como o *hiragana*, ou ainda *kanji*, e como todos esses elementos criam simetria e equilíbrio no *shodō*. Além disso, o tema se correlaciona com o escolhido na pintura narrativa, que pode ser simbólico ou mais direto naquilo que se pretende expressar, como seus personagens, cenas e paisagens.

A cor usada majoritariamente na caligrafia é o preto, que, apesar de mais contido, é usado para criar contraste com as cores utilizadas tanto na pintura ilustrativa, quanto no trabalho de coloração de artesãos nas cinquenta e quatro folhas utilizadas como suporte de escrita. Segundo McCormick, essas folhas eram “[...] pintadas em cinco cores diferentes — vermelho, azul, amarelo, rosa e verde — e adornadas com “bordas de dragão” que aparecem acima e à direita ou à esquerda de cada folha retangular” (McCormick, 2018, p. 8)²³². Além disso, o preto é valorizado pelo minimalismo, condizente com a estética japonesa, a disponibilidade, a durabilidade e a facilidade de leitura em tintas feitas com pigmentos a partir de carvão nos períodos aqui analisados, ou seja, *Heian* e *Muromachi*.

O espaço físico empregado na caligrafia japonesa é plano, em contraste com pinturas de aspecto mais tridimensional. No entanto, ainda é possível analisar o espaço de outra forma, como no conceito de *Ma* (間), que seria como um “espaço/pausa entre”, relacionando-se com a possibilidade de passar a ter algo, ligando-se a vacuidade. Na música poderia ser visto no silêncio que pode existir entre as notas, sendo, no *shodō*, o espaço entre os traços e silabários e ideogramas.

O traço em si é significativo, já que os silabários e ideogramas são feitos em uma ordem específica de traços, bem como a direção que pode variar: horizontal, da esquerda para a direita, ou vertical, de cima para baixo. Além disso, considera-se a velocidade com que o movimento é feito, em que parte o pincel é levantado, que gera uma fixação no papel, produzindo um traço mais fino ou espesso. Ademais, como cada traço é único e impossível de ser reproduzido de maneira idêntica, ele acaba se relacionando com a noção de *impermanência* e também pode transmitir tanto o estado mental do calígrafo, bem como os desejos de quem financiou a obra.

Havia também uma textura visual específica criada tanto em *Rolos Ilustrados de Genji*

²³² McCormick, Melissa: *The Tale of Genji: A Visual Companion*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2018, p. 8 “[...] painted in five different colors — red, blue, yellow, pink, and green — and embellished with “dragon borders” that appear above, and on the right or left, of each rectangular sheet.”.

Monogatari, quanto em *Álbum O Conto de Genji*, de acordo como o *sumi* usado nas folhas. Essa textura visual poderia ser mais lisa, fluída, ou até rugosa e espessa, criando um relevo. Ela variava conforme o material em que a tinta era aplicada, que poderia absorver de forma diferente o *sumi* dependendo de sua porosidade. Também poderia ocorrer de acordo com a quantidade de pigmento utilizado, gerando tons mais diluídos, com uma variação tonal, ou espessos. Essa rugosidade também poderia ocorrer de acordo com a pressão exercida no papel, ou até em respingos de *sumi*.

A textura criada também dialogava com outros elementos presentes na folha antes mesmo da caligrafia, que também poderia acrescentar textura. Havia ainda inserção de técnicas e elementos produzidos por hábeis artesãos da corte, sendo uma delas a colocação de diferentes padronagens - florais, de pontilhados e de dragões - em que cada um dos padrões tinham um significado próprio. Outra era o uso de pó e/ou folha de ouro em detalhes ornamentais que criavam um tipo de moldura para o *shodō*.

O estilo escolhido para o *shodō* poderia variar: às vezes decorria da vontade do calígrafo, mas geralmente vinha da escolha do patrocinador da obra, que poderia ser um religioso ou alguém da corte, e do que este gostaria de transmitir na obra como um todo, ou em cada um dos capítulos inseridos ali.

No período *Heian*, o estilo mais utilizado era o *Onna-de* (女手), que, como o próprio nome indica, tinha uma aparência mais feminina, evocava suavidade e delicadeza. Segundo McCormick, era “[...] caracterizado por traços de pincel finíssimos que conectam verticalmente múltiplos fonemas em longas ligaduras fluidas de linhas contíguas de escrita”²³³. Contudo, no período *Muromachi*, havia o uso de outros estilos também, como o *Sōgana* (草仮名), que era usado em trechos mais fluídos e em forma mais antiga de silabário, *Hentaigana* (変体仮名) também usava *kana* (silabário), mas que conseguia criar melhor um ritmo visual, e *wayōshodō* (和様書道), estilo que valoriza o uso do espaço entre cada parte da caligrafia, comparado ao conceito *ma*. Sobre os seis nobres que fizeram as caligrafias de *Álbum O Conto de Genji* e o estilo deles, McCormick também diz que:

A escrita é do período Muromachi, e os seis estilos caligráficos do álbum representam distintas linhagens caligráficas do início do século XVI. Mesmo dentro dessas linhagens estilísticas distintas e identificáveis, no entanto, há uma certa consistência no uso de traços ousados, aplicados com tinta escura e exuberante. Os calígrafos se limitam principalmente ao silabário *kana*, mas empregam estrategicamente logogramas sinóticos densos e com tinta escura, obtendo grande efeito visual. Os traços de tinta nesses *shikishi* representam expressões caligráficas assertivas, aplicadas com clareza para máxima legibilidade, talvez para biombos, e

²³³ McCormick, *The Tale of Genji*. p. 9. “[...] characterized by gossamer thin brushstrokes that vertically connect multiple phonemes into long flowing ligatures of contiguous lines of script”.

para a necessidade de permanecerem discerníveis mesmo quando vistos à distância.. (McCormick, 2018, p. 9)²³⁴.

Outra questão abordada por McCormick sobre a caligrafia de *Álbum O Conto de Genji* é sobre a distribuição das folhas em que eram feitas a escrita:

Eles enviaram a cada um dos seis calígrafos um total de nove folhas e distribuíram as folhas coloridas de forma a minimizar a repetição entre a caligrafia e a tonalidade do papel na sequência do álbum completo.²³⁵ Como se verá nos capítulos seguintes, a cor de uma folha de caligrafia muitas vezes complementa o tema do texto inscrito em sua superfície de maneiras que devem ter sido mais do que mera coincidência. (McCormick, 2018, p. 9)²³⁶.

O contexto histórico, cultural e filosófico e religioso é importante igualmente de ser analisado, ainda mais quando são tratados em obras de diferentes épocas e com influências e estilos próprios. Entre elas estão *O conto de Genji*, produzido no meio do período *Heian* (794–1185), provavelmente concluído até o ano 1021, *Rolos ilustrados de Genji Monogatari* (1120–1140), produzido no final do período *Heian*, e o *Álbum o conto de Genji* (entre 1509–1510), no período *Muromachi* (1336–1573,) e Período dos Estados Combatentes.

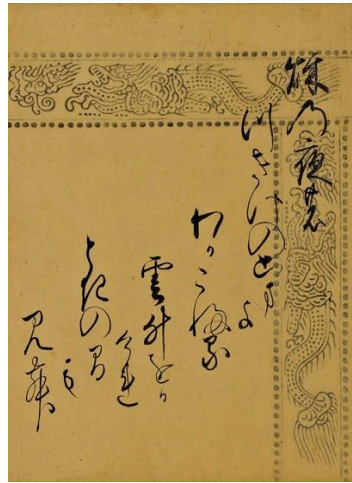
Embora *Emaki* e *Gajō* sejam adaptações da mesma obra, *O Conto de Genji*, eles refletem, de alguma forma, o contexto e os estilos do período em que foram produzidos. Além disso, é de se pensar que tenham, ao longo do tempo, refletido diferentes tipos de filosofias, ideias e simbolismos, aspectos que também se pretende observar. Nesse sentido, observa-se que, agora que temos uma base para análise, a caligrafia pode igualmente ser considerada também como um aspecto visual dentro dessas obras artísticas, não como complemento, mas como parte integrante da totalidade da composição visual. Nela, tanto a materialidade quanto os valores e filosofias têm o mesmo peso.

²³⁴ *Ibid.*, p. 9. “The writing is of the Muromachi period, and the six calligraphic hands of the album represent distinct calligraphic lineages of the early sixteenth century. Even across these distinctive and identifiable stylistic lineages, however, there is a certain consistency in the use of bold strokes brushed in dark, voluptuous ink. The calligraphers primarily limit themselves to the kana syllabary, but strategically employ darkly inked and densely tectonic Sinitic logographs to great visual effect. The ink traces on these shikishi represent assertive calligraphic expressions brushed with clarity for maximum legibility, perhaps for screens, and the need to remain discernible when viewed across a room.”

²³⁵ *Ibid.*, p. 9. Nota de rodapé original “Kamens, Edward, and Tamenori Minamoto. *The Three Jewels: A Study and Translation of Minamoto Tamenori’s Sanbōe*. Michigan Monograph Series in Japanese Studies 2. Ann Arbor, MI: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1988.”

²³⁶ *Ibid.*, p. 9. “They sent each of the six calligraphers a total of nine leaves and distributed the colored sheets in such a way that minimized repetition between calligraphic hand and paper hue in the sequence of the completed album.⁴¹ As will be seen in the chapters ahead, the color of a calligraphy leaf often complements the subject matter of the text inscribed on its surface in ways that must have been more than mere coincidence.”

Figura 8: *Álbum O Conto de Genji: Akashi* (Trecho caligráfico)



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard ²³⁷

Neste *shodō* houve uma escolha de uma caligrafia feita em direção vertical de cima para baixo e da direita para a esquerda, há uma leve variação tonal feita com a diluição de *sumi* e uma variação de espessura entre os caracteres, mostrando que o calígrafo tinha refinado conhecimento da técnica *onna-de* (女手) utilizada, que traz para a obra traços delicados e fluidos. Além disso, deixa espaços vazios, mas cheios de possibilidades, e que funcionam como pausas de contemplação.

Há ainda um diálogo com o trabalho minucioso dos artesãos no que se refere ao material sobre o qual foi feita caligrafia. Afinal, tanto a pintura da folha quanto os padrões nela aplicados eram produzidos antes da caligrafia, mostrando que o calígrafo compôs sua arte a partir da base previamente preparada. Assim como o significado da escrita, o *shodō* paira como uma nuvem pelos padrões típicos da Escola Tosa de pintura japonesa, como se flutuasse, sem se deixar emoldurar pelo dragão que também parece se movimentar pela folha, de baixo para cima e da direita para a esquerda. Isso evidencia como a impermanência paira sobre todos e, assim como a noite, o outono e os sentimentos das personagens, tudo é transitório. Nessa perspectiva, esse conceito ainda dialoga com a pintura feita por Tosa Mitsunobu, funcionando como uma trilha sonora que expressa a emoção da cena e gera uma integração com a obra por inteiro.

²³⁷ Fushimi no miya Kunitaka shinnō: *Akashi*, Calligraphic Excerpt from Chapter 13 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Akashi, Object Number, 1985.352.13.B, Classification: Calligraphy, Work Type: calligraphy, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The thirteenth of a series of 54 kotobagaki (calligraphic album leaves) mounted in an album with illustrations; ink and color on paper, Dimensions: H. 24.3 cm x W. 18.4 cm (9 9/16 x 7 1/4 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em: <Akashi, Calligraphic Excerpt from Chapter 13 of the Tale of Genji (Genji monogatari) | Harvard Art Museums>. Acesso em: 05 out. 2025.

Assim, apesar de as obras aqui analisadas terem o *shodō* inserido nos trechos caligráficos, ainda que com algumas diferenças em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, a obra literária está inserida de maneira mais completa, alternando entre trechos caligráficos e pintura em estilo *yamato-e*. Já no *Álbum O Conto de Genji*, ainda há essas alternâncias, mas os trechos são mais curtos, geralmente de *waka*, que traduzem de forma poética o tom da narrativa do capítulo a que se referem. Ambas podem ser observadas tanto como parte da narrativa visual quanto da literária.

3.3 A Pintura na escrita

Enquanto se lê a obra e ao compará-la com a pintura narrativa nela contida, podemos analisar sua composição de forma visual, tal como a caligrafia e a pintura em si. Isso se torna ainda mais evidente se considerarmos como a escolha poética do *shodō* e do *yamato-e* dependem do conteúdo abordado na literatura - seja nas escolhas narrativas, o tema e suas simbologias, o contexto histórico-cultural e a estética apresentada. Nessa perspectiva, nos aspectos literários é igualmente possível analisar elementos visuais, como a composição pictórica da obra, sua paleta cromática, como podem ser percebidos os contrastes e as texturas visuais, além do espaço e do tempo utilizados na narração.

Como a seção textual da obra *Álbum O Conto de Genji* é composta principalmente de *waka* (poesia) - termo usado para indicar poesia japonesa, com formas principais *chōka*, forma mais longa se comparado com o *tanka* (短歌, 5-7-5-7-7 sílabas), e então poder se diferenciar de outros tipos, como a poesia chinesa -, a análise visual da literatura se baseia em maior parte neste tipo de poesia clássica nipônica. O *waka* também possui uma estética e poética própria, assim como também simbolismos, que, nessa obra, ajudam a evocar uma atmosfera contemplativa da impermanência e a vida cortesã no período *Heian*. Já na obra *Rolos ilustrados de Genji Monogatari*, a parte textual que se intercala com as pinturas narrativas têm um tamanho maior se comparado com o *Gajō*, mas, assim como no *waka*, possui igual importância, e também pode ser analisado de forma literária e pictórica tal como a obra de Tosa Mitsunobu.

Em ambas as obras, a parte textual, tal como as outras partes, evoca uma atmosfera muitas vezes melancólica, mas sempre contemplativa, como se fosse uma meditação, e essa característica é vista em todos os elementos que contribuem com essa percepção. Em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, a composição visual-literária se organiza em capítulos que seguem em quase toda sua extensão, a vida do Hikaru Genji e sua contemplação sobre a vida,

tanto a vida na corte quanto na natureza. A forma descritiva segue uma narração em terceira pessoa, levando-nos a observar história de fora, como se ouvíssemos da narradora fatos que ela conhece de forma direta ou do que lhe foi contado por outras pessoas. Dessa perspectiva da oralidade, forma-se uma imagem mental que, juntamente com a descrição detalhada de elementos da corte, das paisagens e da mente humana, gera a percepção quase completa de cheiros, sons, sabores e cores. Já no *Álbum O Conto de Genji*, percebemos as mesmas características em trechos mais curtos, mas igualmente expressivos.

A paleta cromática também influencia essa construção mental, pois as percepções do leitor são compostas pela descrição das cores das roupas, das plantas, dos jardins e dos elementos da arquitetura. Cada um desses elementos possui uma simbologia ligada não somente à estética que agrada o olhar, mas também à poética que agrada a alma. Assim, a descrição de uma flor rosa, como a *sakura* (桜, “flor de cerejeira”), por exemplo, evoca a ideia de transitoriedade, tal como as cores do outono indicam a melancolia da perda, e a esperança de um recomeço. Entre os momentos tranquilos e os de grande preocupação e tensão, percebemos os contrastes nessa pintura narrativa mental: há momentos em que as decisões são tomadas de forma brusca, e em muitos outros a culpa e a tristeza dominam os sentimentos das personagens, criando pontos de luz e sombra.

O tempo e espaço muitas vezes pode parecer dar uma perspectiva da corte em contraste com a natureza, a vida dentro dos palácios em relação à vida longe da corte, que ora parece uma visão distante, e ora com uma visão próxima, com descrições que mostram paisagens amplas e outras tão intimistas que parecem sufocar. Cenas contemplativas aparecem como pinceladas leves, e cenas rápidas e impulsivas como pinceladas fortes e precisas, como se houvesse diferentes técnicas de pintura em cada capítulo. No entanto, essas dualidades revelam-se ilusórias, pois podem coexistir em um mesmo capítulo, assim como nas próprias pessoas, o que nos leva a questionar o que é real, o que é importante, e o que é impermanente. Além disso, do mesmo modo que as pinceladas, o estilo de escrita - que se intercala com *waka* que personagens escrevem para si e para outras pessoas - revela a textura dessa imagem.

CAPÍTULO 4 - Elementos pictóricos e impermanência em *O Conto de Genji*

A análise da parte caligráfica será feita levando em consideração diferentes elementos, considerando-a tanto de maneira imagética, observando a gestualidade, materialidade, imaterialidade e seu diálogo com diferentes inserções na folha que foi produzida, quanto observando-a a partir de uma análise de pintura, notando o contexto histórico, cultural e filosófico, bem como a visualidade, narrativa e tema.

Também será observado seu diálogo com a pintura narrativa e com o significado do texto em si, no qual foram levadas em consideração as principais traduções canônicas em inglês, o texto original em japonês clássico e sua transliteração para o japonês moderno. A caligrafia japonesa é apresentada no estilo clássico Heian tanto em *Álbum O Conto de Genji* quanto em *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*. Com o intuito de compreender melhor a simbologia de cada elemento dentro das obras aqui tratadas, há ainda uma breve análise literária e estética dos elementos em *O Conto de Genji*.

Já a análise estética da pintura narrativa em ambas as obras será realizada com os mesmos critérios aplicados à visualidade da parte caligráfica, considerando também o contexto histórico, cultural e filosófico. Serão consideradas as cores e pigmentos empregados, a criação dos efeitos de luz e sombra, bem como a textura e as técnicas específicas japonesas utilizadas. Além disso, observa-se a narrativa e o tema escolhidos para constar nos diferentes trabalhos pictóricos, que poderiam variar mesmo nas produzidas para um mesmo trabalho.

Outro aspecto abordado na análise estética consiste em interpretar as obras como um todo, analisando cada pintura e cada elemento à luz de conceitos budistas, especialmente aqueles relacionados ao conceito de impermanência. Entre eles: *Anicca*, e sua correspondência japonesa *mujō*, *vacuidade*, *originação dependente*, *sofrimento*, *renascimento*, *compaixão* (sânscrito: करुणा, *karuṇā*, japonês: 慈悲, *jīhi*) e *iluminação* (sânscrito: बोधि, japonês: 悟り, *satori*).

Há muitas maneiras de observar o uso das cores em *Álbum O Conto de Genji* e *Rolos Ilustrados O Conto de Genji*, e esse uso conversa com diferentes elementos dentro de ambas as obras, tanto no que se refere às cores utilizadas nas folhas, quanto usadas na caligrafia, texturas e ornamentos, bem como a cor nesses diálogos ajuda a criar uma imagem pictórica na mente dos leitores das obras.

4.1 Cores

A análise estética em relação às cores nas obras *Rolos Ilustrados Genji Monogatari* e *Álbum O Conto de Genji* pretende observar o papel desse aspecto nos elementos pictóricos da pintura narrativa em estilo *yamato-e*, bem como seu diálogo com o trecho caligráfico, entendido tanto como pintura quanto como imagem visual criada pela escrita, inclui as cores utilizadas sob o *shodō*. A análise segue a ordem dos capítulos *Uji* abordados aqui: *A Princesa da Ponte*, *O Visco* e *A Cabana Oriental*. Além disso, serão considerados aspectos de observação da pintura, destacando como a cor exerce a função de evocar conceitos budistas ligados à *impermanência* e como esse papel se adaptou entre as duas obras analisadas em diferentes períodos.

O budismo, ao espalhar-se pelo Japão após sua introdução no século VI, trouxe inúmeras influências. Ao longo das construções de templos budistas, segundo os autores Yamasaki e Emoto, houve também a produção de pinturas budistas. Eles afirmam: "A introdução do budismo trouxe consigo uma nova técnica e novos materiais de coloração, nos quais a pintura japonesa se baseia desde então."²³⁸. Com isso, verificou-se o uso de pigmentos muitas vezes prejudiciais à saúde, havendo pequenas modificações entre os dois períodos das obras estudadas. Os autores também indicam que:

De acordo com evidências documentais, no 18º ano da Imperatriz Suiko (610 d.C.), um monge chamado Donchō, do Reino de Koguyō, na península coreana, introduziu no Japão a técnica de preparação de pigmentos e materiais para pintura, e no sexto ano da Imperatriz Jitō (692 d.C.), outro monge, Kanjou, foi recompensado pela Imperatriz por preparar o branco de chumbo pela primeira vez no Japão. (Yamasaki e Emoto, 1979, p.6)²³⁹.

Esse quesito mostra a influência no desenvolvimento de técnicas de pintura no Japão em contexto budista, desde sua introdução no país. Essa influência se manifesta no uso de técnicas, cores e motivos, sem negar a presença do *wayō* (和様, “Estilo japonês”) nas artes, já que existiam pinturas e imagens anteriores. Ocorreu, portanto, uma incorporação de elementos externos aos internos, como o uso no século XVI nas pinturas em papel de ouro que “[...] era usado profusamente em folhas e em pó, e os pigmentos eram aplicados em

²³⁸ Yamasaki, Kazuo; Emoto, Yoshimichi: *Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period through the 17th Century*, *Ars Orientalis* Vol. 11 (1979), pp. 1-14 (14 pages) Published By: The Smithsonian Institution. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4629293>>. Acesso em: 20 dez. 2025. “The introduction of Buddhism brought with it a new technique and new coloring materials on which Japanese painting has been based ever since.”.

²³⁹ *Ibid.*, p 6. “According to documentary evidence, in the 18th year of Empress Suiko (610 A.D.) a monk named Donchō from the Koguyō Kingdom on the Korean peninsula introduced to Japan the technique of preparing pigments and painting materials, and in the sixth year of Empress Jitō (692 A.D.) another monk, Kanjou, was rewarded by the Empress for preparing lead white for the first time in Japan.”.

camadas espessas.”²⁴⁰.

Figura 9: Álbum O Conto de Genji: A Princesa da Ponte



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard²⁴¹.

Na primeira obra analisada (Figura 9), intitulada *A Princesa da Ponte*, observa-se um tema recorrente retratado em pinturas inspiradas em *O Conto de Genji*: um homem que, de longe a às escondidas, observa uma mulher da corte, ato contemplativo que aparece diversas vezes na obra literária. É interessante notar tal escolha porque se relaciona bem como a técnica dos telhados arrancados, em que também nos colocamos como observadores distantes da cena que ocorre diante de nossos olhos, porém vista de um ângulo aéreo. A figura mostra, à esquerda, uma cena na pintura narrativa do capítulo quarenta e cinco, na qual Kaoru contempla Naka no Kimi; à direita, observa-se o trecho narrativo com um trecho extraído da obra literária que faz referência à mesma cena.

A pintura narrativa apresenta uma composição marcada por divisões diagonais, colocando as personagens frente a frente, embora a personagem feminina não note a presença masculina. Na paleta cromática observa-se uma grande presença do dourado, obtida pelo uso de ouro em pó e/ou folhas aplicadas nas nuvens, por meio de diferentes técnicas, como a do *ouro cortado* e de *pó de ouro*. Essas técnicas consistem em aplicar pó e/ou folhas de ouro em partes de uma pintura e são recorrentes nas obras da escola de pintura Tosa, comumente utilizadas nas pinturas do *Álbum O Conto de Genji*. Elas aparecem geralmente em nuvens e outros elementos pictóricos, bem como de maneira ornamental, agregando valor tanto estético

²⁴⁰ *Ibid.*, p.9. “[...] was profusely used in leaf and powder forms, and pigments were applied in thick layers.”

²⁴¹ Tosa, Mitsunobu: *Tale of Genji Album* (Genji monogatari gajō) of Illustrations and Calligraphic Excerpts. The Maiden of the Bridge (Hashihime), Illustration to Chapter 45 of the Tale of Genji (Genji monogatari). Harvard Art Museums. 1509-151. Object Number: 1985.352.45.A, Accession Year 1985, Division: Asian and Mediterranean Art, Medium The forty-fifth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/200004?position=undefined&context=person&id=30700>>. Acesso em: 05 out. 2025. Reprodução fotográfica de uma obra de arte bidimensional em domínio público.

quanto simbólico. Esse recurso ajuda a criar divisões dentro da composição, além de conferir às pinturas um clima etéreo e espiritual, seu uso em nuvens também estabelece uma correlação com o conceito de *mujō*, por representar um elemento transitório.

O efeito de iluminação gerado pelo uso de ouro também pode ser interpretado pelo conceito de *vacuidade*, segundo o qual nada possui existência fixa, e que não provenha de uma *interdependência*. Essa iluminação não possui essência própria e, ao criar espaços entre nuvens dotadas de potencialidade, revela também o conceito de *ma*.

Na paleta de cores utilizada nesta pintura, além do dourado, nota-se o vermelho no vestuário feminino. Essa cor está associada à proteção, força vital e paixão, sendo interessante observar sua escolha, pois também era utilizada em vestes de monges e objetos com intuito de afastar as energias negativas. Podemos lembrar que as princesas vivem isoladas em Uji, com um pai recluso e entregue aos preceitos budistas.

O uso de azul na água possivelmente foi produzido com azurita. Essa tonalidade pode ser associada aos significados de profundidade e serenidade, vinculada ao rio *Uji*, que desperta contemplação em diferentes momentos das personagens. A cor também remete aos significados de sabedoria e cura, associados à mente profunda no budismo.

Os tons de verde provavelmente foram usados com malaquita. Assim como o azul, o verde também faz referência à ambientação do outono e costuma atribuir à pintura simbologias ligadas à natureza e ao equilíbrio. Em tradições budistas, essa cor está associada ao conceito de *Interdependência*, em que a natureza e sua representação refletem o estado mental das personagens, pelo conceito explicar como a relação de causa e efeito está em todos os fenômenos.

Há ainda a utilização do branco, que no século XVI era obtido do gofun (胡粉), pigmento feito de conchas moídas. Já nos séculos X e XI, esse branco era obtido por meio de um pigmento de argila, muito usado em tons de pele, como retratado aqui, e também aplicado em vestuário, arquitetura e decoração, com simbologia de pureza, verdade e mente clara. Houve igualmente o uso do preto feito com *sumi*, associado no budismo ao conceito de *vacuidade*, por absorver as outras cores e não possuir essência própria. A cor também traz significados de poder, proteção e impermanência, por estar ligado à morte e ao fim de ciclos. Na pintura, aparece nos cabelos, nos traços dos rostos, em acessórios, vestimentas e nos contornos arquitetônicos e ornamentais. Pode-se notar o uso do *sumi* também na caligrafia, utilizado com intuito de criar contraste entre a cor escolhida do tingimento da folha e os caracteres, tal como o preto do cabelo contrasta com a pele branca na pintura narrativa. Além disso, o *sumi* foi utilizado nos padrões de pontilhados e nos dragões que parecem mover-se

pela folha. É ainda interessante notar que o efeito gerado pelo uso de diferentes cores na composição, não se opõem, mas coexistem, em uma interdependência estética e simbólica, direcionando o olhar entre a pintura à direita e o trecho caligráfico à esquerda.

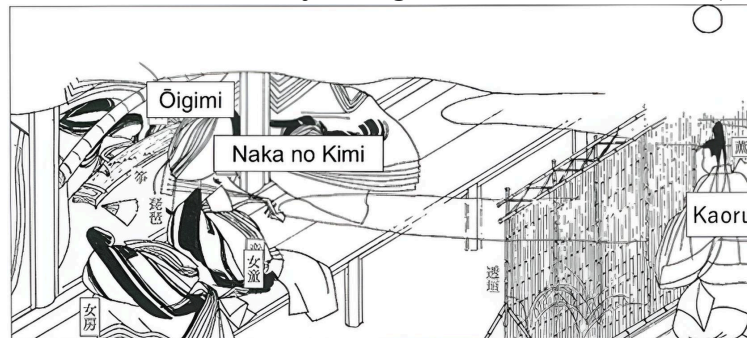
Figura 10: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Pintura narrativa)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁴².

A cena contemplativa de Kaoru, observando escondido, reaparece na pintura narrativa dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* (Figura 10). Nessa composição, destacam-se as duas irmãs, Ōigimi e Naka no Kimi, que tocam instrumentos musicais em uma noite de outono. Além delas, também são retratadas suas damas de companhia.

Figura 11: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Desenho)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁴³.

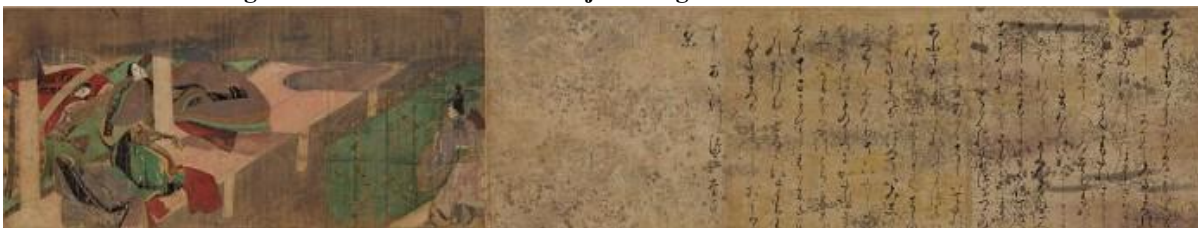
Consegue-se observar, então, que as técnicas e pigmentos utilizados mantiveram-se em sua maior parte, parecidos, com a diferença de que, no Álbum, havia ainda o uso de pigmentos também importados e uma paleta cromática mais contrastante. Além disso, houve uso de diferentes tipos de elementos ornamentais, como os observados sob caligrafia,

²⁴² *Genji Monogatari Emaki*, Chapter 45: Hashihime (The Maiden at the Bridge), dimensions: 22.2 x 48.7 cm. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

²⁴³ *Genji Monogatari Emaki*, Chapter 45: Hashihime (The Maiden at the Bridge). Museu de Arte de Tokugawa. Desenho disponibilizado pelo museu. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

evocando o gosto estético de sua época em que foi composto.

Figura 12: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁴⁴.

As cores mais influentes também devem-se à composição, observa-se o vermelho também no vestuário, o verde na natureza e na decoração, como visto sob as personagens femininas, como se a natureza se transportasse também para dentro da residência, O branco e preto também trazem contraste em seu uso nas personagens, com branco usado na pele, enquanto o preto é usado nos traços do rosto, nos cabelos, além de ser usado no contorno de elementos e vestuário. Esses aparentes contrastes podem ser interpretados sob à ótica do conceito de *não dualidade*, pois eles coexistem sem se anularem.

Assim como na pintura narrativa de Tosa, observa-se aqui a forte influência das nuvens. Apesar de a cor não ter se preservado de maneira tão viva como no Álbum, percebe-se a utilização de técnicas que aplicavam ouro, com a mesma função simbólica de agregar uma atmosfera etérea e espiritual. Além disso, o recurso ajudava a separar a narrativa suavemente em diferentes partes da cena e, em parte, escondendo a lua, criando um clima de mistério e conferindo uma atmosfera de *impermanência*.

Figura 13: Álbum O Conto de Genji: O Visco



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard²⁴⁵.

²⁴⁴ *Genji Monogatari Emaki*, Chapter 45: Hashihime (The Maiden at the Bridge). Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

²⁴⁵ Tosa Mitsunobu: The Ivy (Yadorigi), Illustration to Chapter 49 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Yadorigi, Classification: Paintings, Work Type: painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The forty-ninth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts;

Na pintura *O Visco* (Figura 13), do *Álbum O Conto de Genji*, percebe-se o uso invertido da contemplação se comparado às pinturas anteriores. Nessa composição quem contempla outra personagem é Naka no Kimi, que observa de maneira escondida Kaoru. A paleta cromática é semelhante à da figura 9, pois retrata a mesma residência e os mesmos personagens. Há a predominância do dourado, visível nas nuvens, com a mesma simbologia e função das pinturas anteriores. Esse recurso harmoniza-se tanto com o uso de cores elegantes e suaves da pintura narrativa quanto com os elementos presentes na seção caligráfica.

O uso das cores aparece ainda de outras formas além da aplicação de metais nobres. Entre os tons utilizados por artesãos na folha que inseriu-se caligrafia depois, temos um alaranjado que geralmente era produzido pela mistura de vermelho com pigmento obtido de cinábrio (朱, *shuiro*, HgS, sulfeto de mercúrio), e amarelo ocre (黄土, *kōki*, argila rica em ferro) obtido de pigmentos naturais como argilas, ou litargírio amarelo ocre, obtido de óxido de chumbo (PbO), também conhecido por monóxido de chumbo ou óxido plumboso, o laranja poderia ser observado como uma maneira de remeter a energia do espírito, e proteção sobre influência negativa. O tom de vermelho profundo e queimado, provavelmente obtido com pigmentos como *bengara* (弁柄), produzido a partir de óxido de ferro (Fe₂O₃), que gerava um vermelho escuro ou um púrpura avermelhado. Por ser extraído da terra, esse pigmento podia ter, em um contexto budista, um simbolismo atrelado à efemeridade do corpo. No Japão, a cor vermelha geralmente remetia também à proteção, energia ou vitalidade. Outra opção seria também o uso de cinábrio, igualmente atrelado à vitalidade e à capacidade de afastar o mal, que dialoga bem com a padronagem de dragão que remetem à proteção do *dharma* (sânscrito: धर्म, japonês: 法, *hō*, “lei, ensinamento”).

É possível que outros pigmentos tenham sido usados para criar tons de marrom, conferindo profundidade à composição. A escolha das cores usadas pelos artesãos deveria contribuir com o tema narrativo do capítulo: em *O Visco*, optou-se por um vermelho profundo para acentuar o tom melancólico, embora o azul que também pudesse ter sido usado do lado direito (Figura 13), combinando igualmente com a atmosfera.

A caligrafia em si era feita com tinta preta produzida com fuligem de pinho ou de óleo, depois misturada com cola animal. Considerada refinada, essa tinta criava contraste com as demais cores, facilitando a leitura. Enquanto o preto, no *sumi* simbolizava permanência, as demais cores tinham a simbologia da transitoriedade. Assim, podemos pensar que a palavra na

ink, color, and gold on paper, Dimensions: H. 24.2 cm x W. 18.0 cm (9 1/2 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em: <The Ivy (Yadorigi), Illustration to Chapter 49 of the Tale of Genji (Genji monogatari) | Harvard Art Museums>. Acesso em: 05 out. 2025.

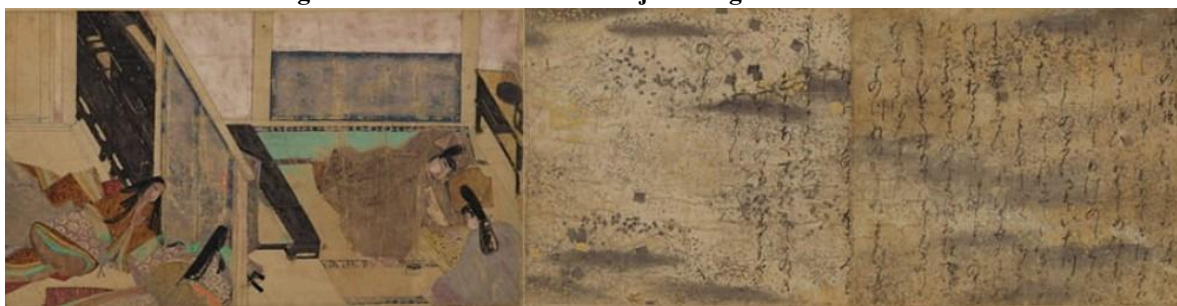
caligrafia seria permanente, apesar da efemeridade das cores. Pela integração entre palavra e pintura, percebe-se que ambas podem coexistir, revelando um dialogismo entre as cores.

As cores também estão presentes nas flores: as flores brancas simbolizam a pureza e possivelmente foram representadas com uso de *gofun* (胡粉), pigmento branco, encontrado neste período em análises de portas deslizantes, por exemplo. As flores em tons avermelhados, mas desbotados remetem à delicadeza e provavelmente foram pintadas com cinábrio, vermelho ocre ou minium diluído. Já as flores de hera em tom de azul evocam melancolia e deveriam ser feitas com azurita ($\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$), conhecida como "azul celeste" ou "azul mineral", é denominada em japonês *randōkō* (藍銅鉞, "minério de cobre azul"). Com o tempo, pode sofrer alteração química, transformando-se em malaquita (孔雀石, *kujaku-ishi*, "pedra do pavão"), resultando em um tom verde intenso, cor que também aparece nas vestimentas de Kaoru. Além disso, o branco e preto também destacam-se nas personagens, em suas vestimentas, na arquitetura e na decoração, enquanto o azul também evidencia-se em Kaoru.

Um recurso aplicado no pergaminho, tanto no espaço da pintura quanto da caligrafia, e que também atua na questão cromática, é uma técnica distintiva da escola Tosa de *yamato-e*: o uso de cores opacas com bordas em linhas finas, associado à aplicação de ouro, intitulada *tsukuri-e* ("pintura construída").

O emprego das cores, então, também integram-se à pintura e à caligrafia. Esse recurso conduz o olhar entre a caligrafia, as flores, Naka no Kimi e, por fim, retoma ao *waka*, reforçando a atmosfera melancólica e o apego presentes no capítulo, bem como as emoções e desejos reprimidos de Kaoru, contribuindo para a experiência estética.

Figura 14: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco I



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁴⁶.

Esta primeira pintura (Figura 14), referente a *O Visco*, nos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, retrata uma cena na qual, em uma noite de outono, Kaoru encontra-se com o

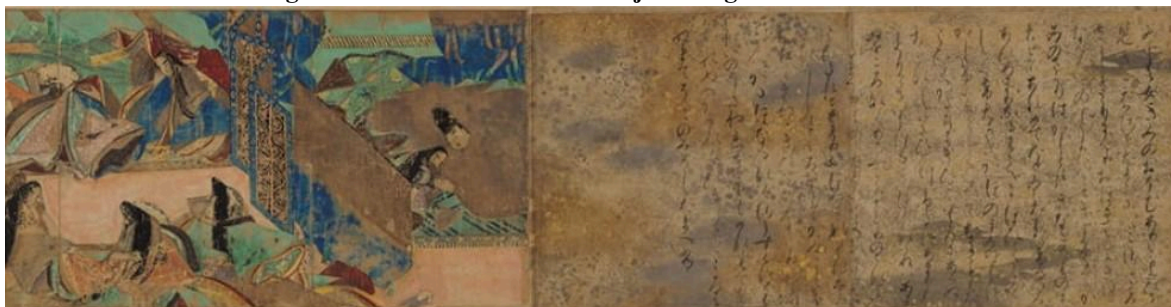
²⁴⁶ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 1, dimensions: 21.6 x 36.6 cm. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

imperador em *Seiryōden* (清涼殿, “palácio puro e refrescante”²⁴⁷), dentro de Asagarei no Ma (朝がれいの間, “sala da luz da manhã/sala da manhã clara”²⁴⁸). Durante uma partida do jogo de tabuleiro *go* (japonês: 囲碁, *igo*, chinês: 圍棋, *wéi qí*), a figura de autoridade manifesta o desejo de que Kaoru se case com sua filha Onna Ni no Miya (女二宮, Segunda Princesa).

A pintura apresenta cores que sobreviveram em tons suaves e terrosos, contribuindo para criação de profundidade de maneira sutil. Entre elas, observa-se um verde claro na decoração e no vestuário das damas, tal como o uso nessas peças em um tom de vermelho profundo, tons claros. De acordo com os autores Yamasaki e Emoto ao ser feito tanto em Rolos Ilustrados de *Genji Monogatari*, quanto em *E-Ingakyō* (絵因果経, "Sutra Ilustrado das Causas e Efeitos") um exame “Através de radiografias, iluminação ultravioleta e fotografia infravermelha, alguns pigmentos não usados em outros tipos de pinturas. Eles eram gamboge, e materiais corantes orgânicos não identificados presumivelmente de origem vegetal.”²⁴⁹, o amarelo gamboge (鬱金, *ukon*), era um pigmento natural intenso e translúcido, que gerava uma luminosidade na obra.

O branco foi aplicado na padronagem, em detalhes das vestimentas, e assim como as camadas de tecidos indicam a posição social das personagens. A cor também está presente nas personagens, assim como o preto, que também aparece na decoração e arquitetura, contribuindo com uma divisão diagonal na composição da cena, entre o lado direito e esquerdo na pintura narrativa. Esses elementos dialogam cromaticamente com toda a obra, cuja horizontalidade transmite uma sensação de movimento e, ao mesmo tempo, de harmonia com o pergaminho horizontal.

Figura 15: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁵⁰.

²⁴⁷ Um pavilhão que era usado no período Heian como residência de habitação.

²⁴⁸ No período Heian era o aposento do Palácio Imperial.

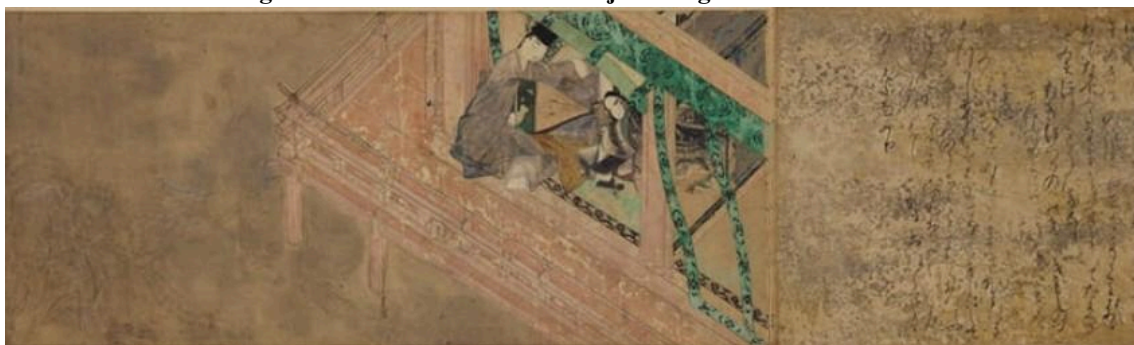
²⁴⁹ Yamasaki, Kazuo; Emoto, Yoshimichi, *op. cit.*, p. 11. “X-radiography, ultraviolet illumination and infrared photography, some pigments not used in other kinds of paintings were found. They were gamboge, and unidentified organic coloring materials which are presumed to be of plant origin.”

²⁵⁰ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 2, dimensions: 21.6 x 38.2 cm. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

De acordo com informação do Museu de Arte Tokugawa, esta cena, escolhida para a segunda pintura referente a *O Visco*, mostra Roku no Kimi e Niō no Miya no canto direito da pintura narrativa (Figura 15), separados das outras personagens por uma divisão na diagonal, assim como na pintura anterior. A cena se passa no décimo nono dia após o oitavo mês, em um outono em Rokujo, e três dias após o casamento luxuoso de Niō com a irmã de Yugiri.

As cores vibrantes e foscas, assim como os padrões, dão um toque requintado à pintura, indicando um momento luxuoso, celebrativo e cerimonial. As cores e seus respectivos pigmentos, de acordo com o período em que foram produzidos, provavelmente são: *bengara* no vermelho profundo, cinábrio no vermelho mais claro, azurita no azul profundo, semelhante ao lápis-lazúli, *asagi* (浅葱, azurita com branco), que resulta em um azul mais claro, malaquita que gera tons esverdeados, além do branco, do preto que também é usado na caligrafia, e amarelo ocre. Além disso, provavelmente há detalhes que criam luminosidade e evocam requinte, como um dourado com ouro em pó, o prateado com pó de prata, e o branco. No entanto, a seção do texto caligráfico (Figura 15) manteve mais elementos e cores, em tons terrosos e acinzentados, que dialogam, tanto na direcionalidade quanto nas cores, com a pintura narrativa à sua esquerda.

Figura 16: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III.



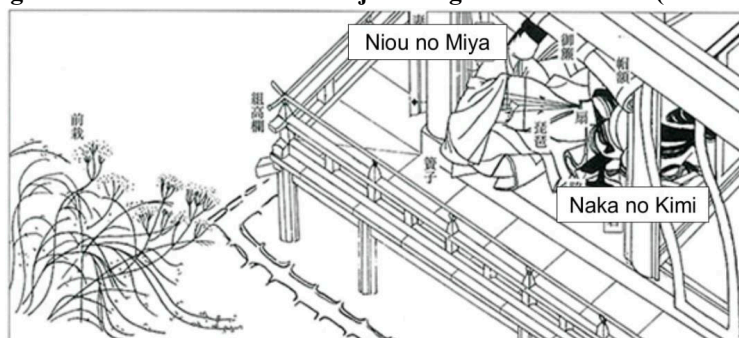
Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁵¹.

Esta pintura (Figura 16) tem a composição dividida em duas partes na diagonal, representando uma cena noturna com Naka no Kimi e Niō no Miya no palácio Nijō (二条城, *Nijō-jō*). Nela, a filha do Oitavo Príncipe está descansando em uma cadeira, enquanto observa o jardim e escuta Niō no Miya tocando *biwa* (琵琶²⁵²), em uma tentativa de consolá-la, e seus elementos e personagens podem ser observados melhor no desenho da Figura 17.

²⁵¹ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 3. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>”. Acesso em: 18 dez. 2025.

²⁵² Instrumento musical tradicional japonês de cordas.

Figura 17: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II (Desenho)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁵³.

As cores aparecem mais intensas também na decoração e nas roupas, em contraste com o jardim, representado em tons mais escuros. Apesar de não estarem muito aparentes devido à ação do tempo, provavelmente utilizadas foram: tons de azul, presentes no vestuário de Niō, hoje mais acinzentado, branco, aplicado nas personagens e em outros detalhes, e na mistura de outras cores, preto, usado nas personagens, contornos e decoração, e tons de verde, com malaquita.

Nos tons de vermelho, que podem terem sido usados como nas colunas, poderia ter cinábrio (HgS, sulfeto de mercúrio), conhecido como vermillion ou vermelhão, chamado em japonês de *shinsha* (辰砂) ou *shusa* (朱砂), resultando em um tom vivo. Vermelho ocre (Fe₂O₃, hematita, óxido de ferro natural), denominado *akatsuchi* (赤土, “terra vermelha”) ou *shado* (赭土), corresponde a um pigmento natural. O minium (Pb₃O₄, óxido de chumbo), conhecido em japonês como *entan* (鉛丹), gerando um pigmento vermelho-alaranjado. Na madeira, pode ter sido utilizado tons de amarelo a marrom, como nas paredes, e *sabi-iro* (錆色, tom enferrujado), muito usado em contornos e sombreados. É possível que houvesse ainda em detalhes o uso de dourado e prateado.

Há um contraponto nos tons empregados, perceptível pela técnica do telhado arrancado, entre o que está presente na residência e o que aparece no jardim. Esse contraste pode ser lido também como um contraponto entre a vida cortesã e a natureza. Mesmo que haja uma linha tênue separando essa composição, as personagens e as cores revelam uma impermanência que atravessa todas elas.

²⁵³ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 3, desenho disponibilizado pelo museu. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

Figura 18: Álbum Genji Monogatari: A Cabana Oriental



Fonte: Site do Museu de Arte de Harvard.²⁵⁴

A pintura *A Cabana Oriental* (Figura 18) possui composição dividida em três partes, com divisões feitas de maneira diagonal. Em apenas uma delas não há personagens, mas, ainda assim, está repleta de elementos naturais. Tal como em outras pinturas do *Álbum O Conto de Genji*, vemos um cortesão observando, às escondidas, uma mulher - Niō e Ukifune -, com tudo ocorrendo no palácio em que vive Naka no Kimi, na corte.

A Cabana Oriental utiliza o recurso das cores de forma rica e diversa. O vermelho em detalhes das roupas, do tapete e do biombo. Esse tom deve ter sido obtido provavelmente com pigmento como o cinábrio, cor que pode estar relacionada tanto à energia quanto ao desejo (煩惱). Seu valor simbólico estaria presente no caminho que separa Ukifune de Kaoru.

O verde foi usado tanto no jardim e elementos ali dispostos quanto no interior da residência, no chão sobre o qual Kaoru está, além de detalhes na decoração e vestuário. O provável pigmento utilizado foi o derivado da malaquita. Tal como as nuvens, essa cor ajuda a conectar o externo e o interno, possuindo uma simbologia no budismo ligada à impermanência e ao ato de renovar. O azul deve ter sido azurita, aplicado no vestuário de Kaoru e na água. Essa cor simboliza a sabedoria transcendental (sânscrito: प्रज्ञापारमिता, *prajñā-pāramitā*, “perfeição da sabedoria”²⁵⁵).

O branco aparece, assim como em outras pinturas, nas personagens representadas na imagem, nas divisórias em detalhes da arquitetura da residência, além de elementos do jardim.

²⁵⁴ Tosa Mitsunobu: *The Eastern Cottage (Azumaya)*, Illustration to Chapter 50 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Azumaya, Classification: Paintings, Work Type: painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The fiftieth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions: H. 24.3 cm x W. 18.0 cm. Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/199940?position=undefined&context=person&id=30700>>.

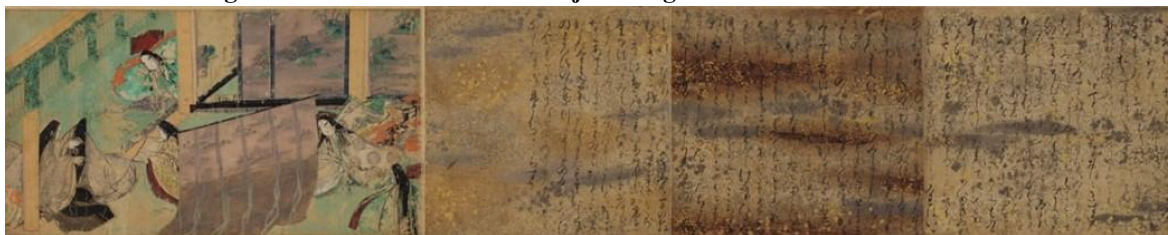
Acesso em: 05 out. 2025

²⁵⁵ Sabedoria necessária que conduz à iluminação, e uma das seis perfeições (षट्पारमिता, *ṣaṭ-pāramitā*) praticadas pelos bodhisattvas: generosidade (दान पारमिता, *dāna pāramitā*), disciplina (शील पारमिता, *śīla pāramitā*), paciência (क्षान्ति पारमिता, *kṣānti pāramitā*), energia (वीर्य पारमिता, *vīrya pāramitā*), meditação (ध्यान पारमिता, *dhyāna pāramitā*) e sabedoria (प्रज्ञा पारमिता, *prajñā pāramitā*).

Os pigmentos mais utilizados na época eram os originados de calcário e pó de concha, e têm simbologia relacionada à essência pura que prevalece sobre a transitoriedade da mente (sânscrito: विशुद्धचित्त, *viśuddhacitta*, “mente purificada”, japonês: 清浄心, *shōjōshin*, “mente pura”, “coração purificado”). Na composição, o branco ajuda a criar contraste, tal como o preto, cor que aparece no vestuário, nos cabelos, nos acessórios, na arquitetura, na decoração, nos contornos e na caligrafia à direita. Essa tonalidade era obtida a partir de carvão de origem vegetal. Já o dourado, produzido com pó e/ou folha do mesmo material, é usado nas nuvens (雲, *kumo*), conhecidas por *kin'un* (金雲, “nuvens de ouro”), em um padrão conhecido como *unkabun* (雲霞文, “padrão de nuvens e névoa”), criando o efeito de luz na pintura - uma luminosidade artificial, sem essência própria, que se liga não apenas a *mujō*, mas também à *vacuidade*, evocando, com isso, um ar etéreo e luxuoso. Talvez tenha sido empregado também em detalhes da decoração. As nuvens criam um fluxo no ar entre o externo e interno na composição. Assim como as padronagens utilizadas em toda a pintura e nos padrões no trecho caligráfico, as cores aqui representam uma simbologia complexa e não apenas um recurso ornamental.

O tom de rosa opaco utilizado rememora a cor da *sakura* e seu significado ligado à delicadeza e à impermanência. A *sakura* é uma flor que desabrocha após um inverno rigoroso, simbolizando uma não dualidade entre a delicadeza e a força. Como tons próximos aparecem na pintura - nas flores e no vestuário de Ukifune -, seu significado também se relaciona com a filha do Oitavo Príncipe. Podemos analisar que o uso ali tenha sido inspirado no tingimento do lado direito da obra. Na utilização da cor, provavelmente tenham sido usados diferentes pigmentos misturados, como *benibana* (紅花, “açafraão”), derivado da flor de cártamos, mais especificamente de suas pétalas, cinábrio, branco, e, possivelmente, pó de ouro nos contornos e detalhes, evocando a *vacuidade* por meio de uma iluminação sem essência própria.

Figura 19: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁵⁶

²⁵⁶ Chapter 50: *Azumaya (The Easter Cottage)* 1. Museu de Arte de Tokugawa, Nakanokimi, Ukon, and Ukifune (detail), *Genji Monogatari Emaki* (scroll), c. 1130, ink and color on paper, 22 x 23 cm (Tokugawa Art Museum, Nagoya). Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em 18 dez. 2025.

Nesta pintura (Figura 19), pertencente aos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*, o motivo refere-se a Ukifune após o avanço de Niō no Miya. Com o uso da técnica *fukinuki yatai* e a visão proporcionada por ela, observamos, em um terço da pintura, o jardim, no restante da composição, na lateral esquerda, aparecem as personagens: Ukifune, acima, com vestimenta mais colorida, Naka no Kimi, com o cabelo sendo lavado, e, ao lado esquerdo dela, Ukon, parcialmente escondida pela divisória centralizada na pintura. Nas laterais, provavelmente, estão outras damas de companhia.

Figura 20: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte Digital I), Figura 21: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte Digital II)



Fonte: Recorte digital da autora, Fonte: Recorte digital da autora.

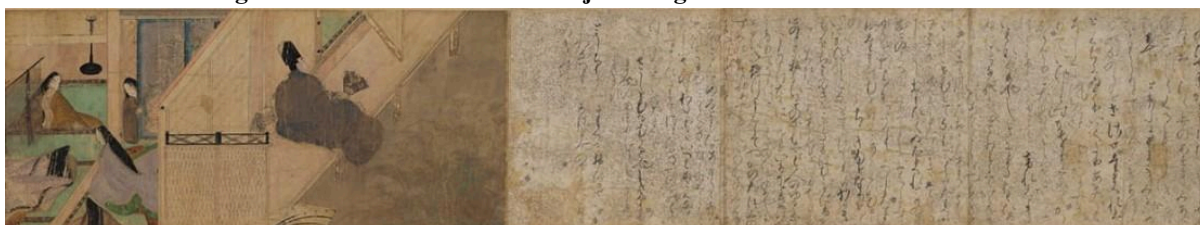
A paleta cromática utilizada em *A Cabana Oriental* apresenta predominantemente tons terrosos, ocres e verdes, como se trouxesse a natureza do jardim para dentro do aposento. Esses tons aparecem tanto nas cores quanto nas padronagens da decoração. A cor e a padronagem de plantas lembram a visão que temos através da porta deslizante e o que é encoberto pela parte fechada - um uso interessante da cor. Nesta pintura narrativa, vemos o uso de um verde mais claro, chamado *midori* (緑), um verde opaco e mais apagado, denominado *koke-iro* (苔色), feito com pigmentos vegetais e malaquita, um verde musgo obtido com pigmentos vegetais e malaquita diluída, e um cinza esverdeado, *haimidori-iro* (灰緑色), produzido com *sumi* e pigmentos minerais ou vegetais.

Nos tons terrosos, temos provavelmente *cha-iro* (茶色), que é um marrom mais escuro feito com carvão vegetal, óxidos de ferro e terra natural, além de um marrom claro obtido com terra misturado a pigmentos e óxidos naturais. Ao redor de Ukifune, vemos um tom profundo de vermelho com cinábrio ou outros pigmentos como *benibana*. Há também o uso de branco, aplicado na pele das personagens, principalmente de Ukifune, dando enfoque à sua beleza e pureza. Além disso, há o uso de tinta preta nos cabelos, nos padrões e nos detalhes da decoração e da arquitetura.

O papel no qual se encontra o trecho caligráfico (Figura 19) apresenta, abaixo da

escrita, diferentes tons terrosos de tintas com pigmentos naturais, em sua maioria dispostos em direção horizontal. Há ainda pequenas flores amarelas e uma tonalidade mais escura no centro, tal como na pintura narrativa. O *shodō* ocupa quase toda a folha, deixando poucos espaços entre as linhas da escrita.

Figura 22: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental II



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁵⁷.

Esta pintura narrativa (Figura 22), também intitulada *A Cabana Oriental*, retrata as personagens: Kaoru, à direita, com cerca de vinte e seis anos, Ben no Ama, à esquerda, com vestimenta em tom lilás, e, próxima a ela, Ukifune, bem como suas damas de companhia. A composição da imagem baseia-se na cena do capítulo em que Kaoru está na cabana onde Ukifune se encontra reclusa. Ali, Kaoru solicita a Ben no Ama uma visita à jovem. Nesta noite outonal, no dia treze do nono mês, enquanto espera, o cortesão contempla o tempo chuvoso e o céu escuro.

As cores usadas na paleta são bem outonais, hoje não tão vívidas como podem ter sido, mas que ainda representam a atmosfera da estação e o momento que flutua no tempo. Podemos perceber o uso de um cinza, provavelmente obtido com *sumi* diluído, também conhecido como tinta chinesa. Nos tons acinzentados criados com um índigo vegetal, esses matizes mais lavados conferem um ar de diluição e dissolução, como uma névoa. Podemos talvez analisá-los pela perspectiva da vacuidade, nesse desfazer da forma de maneira contemplativa.

Existem ainda tons de verde, provavelmente obtidos com pigmentos vegetais e malaquita, muito presentes dentro da cabana. Talvez tragam uma conotação de ligação à vida silenciosa e ao *dharma* vivido pelas monjas que acompanham a jovem, podendo ser lidos à luz do conceito de *interdependência*.

Os tons de marrom e sépia usados nas roupas, na arquitetura e na decoração simples, vistos pela técnica de telhado arrancado, possivelmente foram obtidos com terra pigmentada e óxidos de ferro. Essa cor, nas tradições budistas, é lida como uma maneira de renúncia ao

²⁵⁷ Chapter 50: Azumaya (The Easter Cottage) 2. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

mundo dos sentidos, ligada ao *desapego*. O branco e tons claros de bege foram obtidos com pó de concha, juntamente a algum tipo de mineral diluído, e são tonalidades ligadas à pureza da mente, aplicadas principalmente às personagens. Finalmente, o preto aparece nos contornos, na decoração, na arquitetura, nas vestimentas e nas personagens, como nos cabelos e nos traços do rosto.

Podemos ler outros conceitos budistas em elementos que aparecem ou não na pintura. Enquanto se analisa o trecho literário e se toma conhecimento do clima e do céu naquele dia, observamos Kaoru olhando para fora e conseguimos compreender tanto a melancolia da estação quanto da personagem, bem como sua expectativa para o momento seguinte. A obra ressalta a importância da contemplação: mesmo sendo melancólicos, os elementos outonais não perdem sua beleza, mesmo que triste. Essa perspectiva está ligada ao *mono no aware* e ao *mujō*, no que concerne à transitoriedade da estação, da lua, e do clima. Assim como o céu, o clima e a estação representam o lado emocional de Kaoru e Ukifune, os demais elementos da natureza, ligados ao outono, também transmitem sentimentos melancólicos na pintura, revelando a impermanência até nos tons lavados que compõem os aspectos naturais.

4.2 Elementos da natureza e elementos humanos

Nas duas obras aqui abordadas, houve a incorporação de elementos externos aos internos, em aspectos artísticos ligados à religiosidade e à crença, tanto em períodos de paz quanto em contextos de guerra. Yamasaki e Emoto observam que, no século XVI, durante o período dos Estados Combatentes, havia obras: “[...] pintadas em portas de correr e biombos de castelos e palácios recém-construídos. Os temas eram paisagens, pássaros e flores, em vez de motivos budistas”.²⁵⁸ Isso mostra que esses motivos não eram budistas, mas ainda assim foram incorporados às pinturas juntamente com técnicas chinesas, revelando como conceitos e crenças, mesmo externos, podem ser assimilados na visão artística e cultural de um povo.

²⁵⁸ Yamasaki e Emoto *op. cit.*, p. 9. “[...] were painted on sliding doors and folding screens of newly built castles and palaces. The themes were landscapes, birds and flowers, rather than Buddhist motifs.”

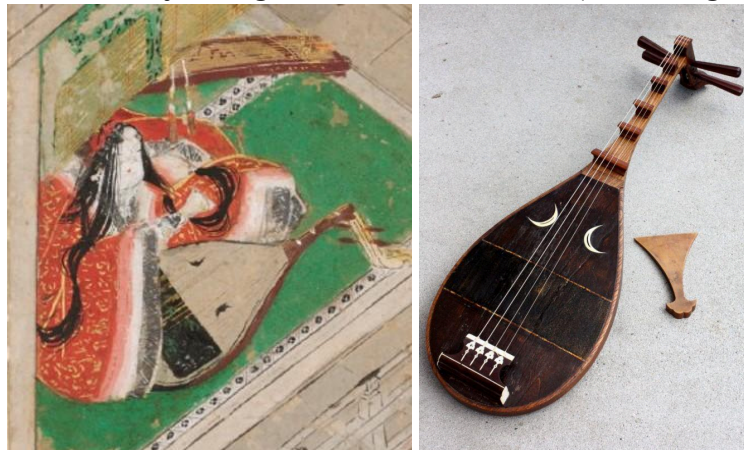
Figura 23: Álbum O Conto de Genji: A Princesa da Ponte



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard²⁵⁹.

Na pintura *A Princesa da Ponte* (Figura 23), pertencente ao *Álbum O Conto de Genji*, observa-se uma composição diagonal, dividida também por nuvens, em que aparecem Kaoru e Naka no Kimi, enquanto Kaoru contempla a dama que toca *biwa*. O uso da técnica *fukinuki yatai* permite-nos contemplar de longe as personagens em dois ambientes distintos. À esquerda, observam-se elementos naturais como plantas, pedras e o rio Uji. À direita, nota-se na padronagem, além do pontilhado, a presença de dragões, que parecem mover-se na caligrafia, tanto ao redor como uma moldura, ou no espaçamento que há entre os caracteres.

Figura 24: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Recorte Digital), Figura 25: Biwa



Fonte: Recorte digital da autora²⁶⁰, Fonte: Site Japantiques²⁶¹

²⁵⁹ Tosa Mitsunobu, *The Maiden of the Bridge (Hashihime)*, Illustration to Chapter 45 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Hashihime, Classification: Paintings, Work Type: painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The forty-fifth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions, H. 24.1 cm x W. 18.0 cm (9 1/2 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/200004?position=undefined&context=person&id=30700>>. Acesso em: 05 out. 2025.

²⁶⁰ Recorte digital da pintura: *Álbum O Conto de Genji: Hashihime*, Tosa Mitsunobu.

²⁶¹ Disponível em: <<https://japantiques.ocnk.net/product/70>>. Acesso em: 18 de jan. 2026.

A cena que aparece na pintura remete a quando Kaoru contempla Ōigimi e Naka no Kimi tocando instrumentos, Ōigimi um alaúde, e o retratado aqui na composição da irmã mais nova tocando *biwa* (alaúde japonês), enquanto dedilhava o *bachi* (撥, plectro/palheta) (Figuras 24 e 25). Essa cena na obra literária aborda quando as princesas falam em tom bem-humorado sobre atrair a lua com os instrumentos musicais e seus acessórios, referindo a um poema chinês.

Observa-se, então, o quanto os elementos que aparecem nessa pintura narrativa, naturais ou produzidos pelo homem, evocam a impermanência. A lua, com suas diferentes facetas e formatos, o rio, que flui constantemente, as nuvens, que deslizam pelo céu, e com a técnica de utilização do ouro transitam entre o mundo material e espiritual. As pedras que ajudam a sustentar a residência, mas mudam de forma com o bater da água. Os dragões parecem mover-se, remetendo à concepção de um animal imaginário, mas que no contexto budista funciona como o guardião do *dharma*, protegendo também onde são inseridos, e à própria música, que nunca é a mesma ao ser tocada. São elementos que evocam a contemplação: da princesa que os usa como inspiração para tocar e atrair a lua, de Kaoru que é atraído por Naka no Kimi, e nós, que contemplamos a cena a partir de uma perspectiva aérea, e escondidos da vista das personagens, assim como Kaoru.

Figura 26: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Pintura narrativa)



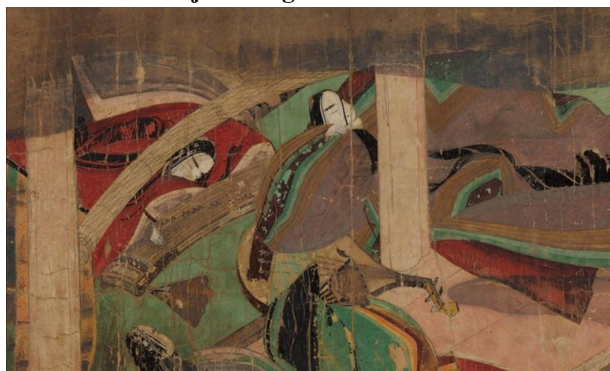
Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁶².

Assim como na pintura de mesmo nome feita por Tosa Mitsunobu, no *Álbum O Conto de Genji*, a cena escolhida nos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* apresenta Kaoru, que observa escondido. Nessa composição, vemos ambas as irmãs, tanto Ōigimi quanto Naka no Kimi, enquanto tocam música em uma noite de outono (Figura 26). Em *O Conto de Genji*, ambas aparecem contemplando a lua enquanto tocam e dedilham *koto* e alaúde. É descrito que

²⁶² Chapter 45: Hashihime (The Maiden at the Bridge), dimensions: 22.2 x 48.7 cm. Museu de arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

o alaúde serviria, assim como um leque (*ōgi*, 扇), para atrair a lua, ao que umas das princesas responde que “Eu ouvi dizer que se invoca o sol com um desses objetos, mas você parece ter suas próprias ideias sobre como usá-lo” Ela estava sorrindo, um sorriso melancólico e contemplativo²⁶³. A outra princesa responde: “Talvez eu esteja pedindo demais, eu admito, mas você tem que admitir que alaúdes e luas estão relacionados”²⁶⁴. Esse momento envolve não apenas a contemplação de Kaoru, mas ainda das princesas, revelando como a natureza e a música podem influenciar profundamente os sentimentos humanos. Mesmo que seus instrumentos não atraíam astros, sua sensibilidade musical e a sua beleza reclusa atraem Kaoru.

Figura 27: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte (Recorte Digital)



Fonte: Recorte digital da autora.

De acordo com Barga (2015), essa cena narrada na obra faz alusão a um “[...] poema de Mohe Zhiguan (A Grande Cessação e a Percepção), um tratado contemplativo que contém os ensinamentos de Zhiyi (538–597)”²⁶⁵, e que diz “A lua está escondida por montanhas em camadas, ah! erguemos um leque para mostrá-la; o vento sopra através do grande vazio, ah! pelo balançar das árvores, nós o ensinamos (Wakan rōei shū 587)”²⁶⁶. Tratado que segundo Barga (2015) é um texto do budismo chinês Tiantai (J. Tendai), que dedica-se à “serenidade alcançada pela prática de uma combinação de ensinamentos físicos e espirituais, incluindo várias formas de meditação”²⁶⁷. Barga também analisa que:

A irmã mais velha de Nakanokimi, Ōigimi, entra na brincadeira e comenta que a

²⁶³ Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 999. “I have heard that you summon the sun with one of those objects, but you seem to have ideas of your own on how to use it.” She was smiling, a melancholy, contemplative sort of smile.”

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 999. “I may be asking too much, I admit, but you have to admit that lutes and moons are related.”

²⁶⁵ Barga, Doris G: *Mapping Courtship and Kinship in Classical Japan: The Tale of Genji and Its Predecessors*, chapter 8, Exiting the Maze, p.118. “[...] poem from Mohe zhiguan (The Great Cessation and Insight), a contemplative treatise, containing the teachings of Zhiyi (538–597)”

²⁶⁶ *Ibid.*, p.198. “The moon is hidden by layered mountains, ah! we lift a fan to show it; the wind blows through the great void, ah! by swaying trees we teach it. (Wakan rōei shū 587)4”

²⁶⁷ *Ibid.*. Barga apud Rimer e Chaves (1997). “the serenity achieved by practicing a combination of physical and spiritual teachings, including various forms of meditation.”

palheta também já foi usada para invocar o sol. A dela é uma alusão ao dançarino Ryō-ō6, que representa um príncipe guerreiro do século VI de Lanling, na província de Shandong, China. Gao Changgong (formalmente chamado Gao Su) era tão bonito que precisava usar uma máscara feroz para evitar atrair suas próprias tropas e assustar seus inimigos no campo de batalha (ver S: 634n*; W: 801n3; T: 837n14). Com seu bastão, ele fazia o sol poente voltar para ganhar tempo para a batalha. Ōigimi está brincando com a palavra para palheta (S: 131: bachi), que também significa "bastão" quando escrita com um kanji diferente. É Nakanokimi quem tem a palavra final ao insistir que a palheta de seu biwa tem uma conexão mais direta com a lua porque a palheta é armazenada dentro do biwa em um orifício de som chamado ingetsu (lua oculta).⁷ Neste ponto, os leitores japoneses também podem se lembrar de outro significado da palavra bachi, um que presumivelmente não era o pretendido por Ōigimi: "punição divina". (Bergen, 2015, pp.198-9)²⁶⁸.

Essa análise de Bergen é interessante porque nos mostra que assim como Kaoru compreendia o conhecimento que as irmãs tinham sobre estes textos chineses, provavelmente aprendido pelo pai, os leitores da obra também possivelmente poderiam perceber e contemplar o mesmo na escrita de Murasaki. E a importância era tal que continuou a ser usado em outras adaptações da obra, tanto em texto quanto em imagem. O autor também diz que: "Norma Field usa a elegante expressão de "citação visual", não apenas para a associação que Kaoru faz da cena diante dele com monogatari, mas também para a sensação de *déjà vu* dos leitores em relação a kaimami anteriores no Genji."²⁶⁹, expressão interessante e que também pode-se ser utilizada para destacar esse *déjà vu* também nos leitores de *Álbum O Conto de Genji*, e *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*. Essa cena segundo Bergen também está associada ao budismo, segundo ele:

A conversa alusiva entre as irmãs evoca imagens associadas à iluminação budista (a referência de Nakanokimi à sua palheta que torna visível a lua cheia) e ao sobrenatural secular (a referência de Ōigimi ao bastão do príncipe guerreiro mascarado que faz o sol poente retornar ao seu zênite). Embora Kaoru sempre tivesse achado que as cenas de romances antigos eram pouco confiáveis, senão inúteis, ele agora está impressionado com a destreza da imaginação das irmãs. Ocorre-lhe que as mulheres possuem, de fato, qualidades intelectuais, além de ambições religiosas e seculares. A identificação de Nakanokimi com alguém que alcança a iluminação ao erguer a palheta para tornar visível a lua cheia é especialmente ousada, visto que raramente se acreditava que as mulheres fossem capazes de atingir a iluminação budista. O exemplo militar secular de Ōigimi antecipa sua necessidade de afastar, por ordem de seu pai, os homens que a cortejam.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 198-9. "Hers is an allusion to the Ryō-ō dancer who represents a sixth-century warrior prince of Lanling in Shandong province, China. Gao Changgong (formally named Gao Su) was so handsome that he had to wear a fierce mask to avoid enticing his own troops and to frighten his enemies on the battlefield (see S: 634n*; W: 801n3; T: 837n14). With his baton he turned back the setting sun in order to gain time for battle. Ōigimi is playing with the word for plectrum (S: 131: bachi), which also means "baton" when written with a different kanji. It is Nakanokimi who has the final word by insisting that her biwa plectrum has a more direct connection with the moon because the plectrum is stored inside the biwa in a sound hole called ingetsu (hidden moon).⁷ At this point, Japanese readers may also recall another meaning of the word bachi, one that is presumably not intended by Ōigimi: "divine punishment."". pp. 198-9.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.199. "Norma Field uses the elegant expression of "visual quotation," not only for Kaoru's association of the scene before him with monogatari but also for the readers' sense of *déjà vu* from earlier kaimami in the Genji."

(Bargen, 2015, p.199)²⁷⁰.

Trata-se de uma análise interessante, pois observamos o papel da contemplação e da impermanência no conceito de iluminação budista, e como os conceitos, mesmo oriundos de diferentes tradições, acabam se encaixando na concepção de iluminação. Outra abordagem relevante é a maneira como Murasaki Shikibu confere enfoque às personagens femininas, não apenas sob ponto de vista da fragilidade delas na corte, como também de suas capacidades.

Figura 28: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Princesa da Ponte



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁷¹.

As duas pinturas (Figura 23 e Figura 26) também têm outras similaridades, como nas cores escolhidas, na composição, que divide os espaços de forma diagonal, na caracterização das personagens, arquitetura, elementos da natureza como o rio Uji e as nuvens, e até na posição de Kaoru, porém, uma diferença notável entre as duas é que, nesta última, a presença de outras jovens remete mais a uma interação social, enquanto a escolha de Tosa sugere maior reclusão.

Mesmo que as princesas vivam de forma reclusa juntamente com seu pai, a representação de suas vestimentas - em muitas camadas, padrões e cores -, tal como a maneira como foram pintadas a arquitetura e a decoração, demonstra o *status* elevado desses aristocratas. A distância entre elas e Kaoru pode indicar tanto os sentimentos e desejos não realizados do príncipe quanto uma distância espiritual e sua forma de encarar o mundo, sendo apenas a música o elemento que une as personagens neste momento.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.199. “The allusive conversation among the sisters evokes images associated with Buddhist enlightenment (Nakanokimi’s reference to her plectrum making visible the full moon) and with the secular supernatural (Ōigimi’s reference to the masked warrior prince’s baton returning the setting sun to its zenith). Although Kaoru had always thought that scenes from old romances were unreliable if not worthless, he is now impressed by the sisters’ nimble exercise of the imagination. It occurs to him that women do have intellectual qualities in addition to religious and secular ambitions. Nakanokimi’s identification with someone who achieves enlightenment by raising the plectrum to make visible the full moon is especially bold, since women were so very rarely believed capable of attaining Buddhist enlightenment. Ōigimi’s secular military example anticipates her need to ward off, by order of her father, the men who court her.”

²⁷¹ Chapter 45: Hashihime (The Maiden at the Bridge). Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

Figura 29: Álbum O Conto de Genji: O Visco



Fonte: Site do Museu de Arte Harvard²⁷².

O Visco, do *Álbum O Conto de Genji* (Figura 29), apresenta como personagens aparentes Kaoru e Naka no Kimi, apesar da presença da hera, que além de intitular o capítulo, também remete a Ōigimi - filha mais velha do Oitavo príncipe, irmã mais velha de Naka no Kimi e interesse romântico de Kaoru. Há no capítulo um simbolismo que parece associar a hera ao apego emocional, sobretudo ao vínculo de Kaoru tem Ōigimi e Naka no Kimi. Ao contemplar essas flores trepadeiras, podemos pensar na questão da dependência emocional representada na pintura, bem como na melancolia presente, tanto em Kaoru quanto na filha mais nova do Oitavo Príncipe, que também o contempla de longe. Essa cena evidencia a proximidade e distâncias entre eles de diferentes maneiras, lembrando que, geralmente, os homens observam as mulheres secretamente nas pinturas de *O Conto de Genji*, enquanto os leitores contemplam todas as personagens de forma mais velada e distante.

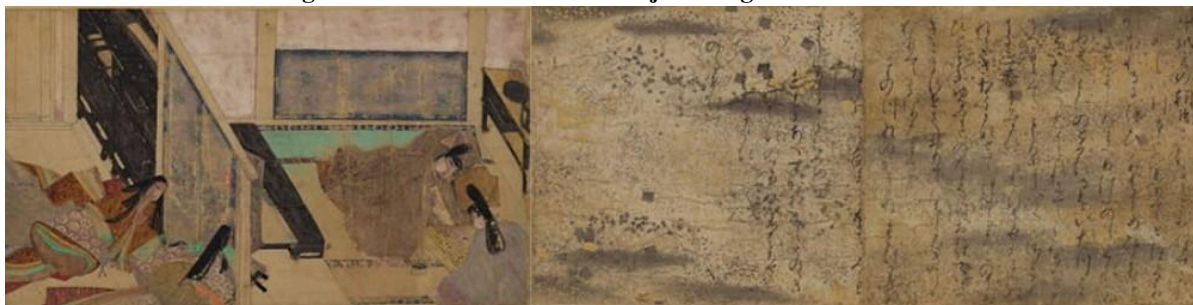
Existem nesta pintura técnicas presentes de *yamato-e*, como o *fukinuki yatai*, que permite observar as personagens em lugares diferentes e elementos próximos a ambas, uma possibilidade única, considerando que na obra eram raras as ocasiões em que as mulheres eram vistas pessoalmente.

A inserção das flores aparece na pintura enfatizando sua relevância neste capítulo. Assim como em *O Conto de Genji*, elas representam a efemeridade, a estação do ano e sua simbologia, além de remeterem às mulheres da corte. Podemos pensar sobre isso ao ver Kaoru cercado de flores no jardim, pintadas em tons suaves e leves detalhes metalizados, entre elas

²⁷² Tosa Mitsunobu, The Ivy (Yadorigi), Illustration to Chapter 49 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Yadorigi, Classification: Paintings, Work Type painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The forty-ninth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions: H. 24.2 cm x W. 18.0 cm (9 1/2 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em: <The Ivy (Yadorigi), Illustration to Chapter 49 of the Tale of Genji (Genji monogatari) | Harvard Art Museums>. Acesso em: 05 out. 2025.

ipomeia e *kikyo* (桔梗, “campânula”). Logo, já nesses termos, podemos observar a criação de uma imagem que lida com a efemeridade, tanto na natureza, quanto da vida, e aos sentimentos que se aprofundaram em Kaoru.

Figura 30: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco I



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁷³.

Na obra literária, depois da morte da mãe da Segunda Princesa, o imperador se mostra preocupado em manter uma posição adequada para ela na corte, e assim como Niō, Kaoru é considerado um ótimo partido para o casamento. A princípio, ele finge não perceber as intenções, por sofrer com o luto devido à morte de Ōigimi, e pela confusão de seus sentimentos por Naka no Kimi. No entanto, acaba cedendo ao pedido de arranjo político de casamento do imperador nesta cena, e se casa depois com Onna Ni no Miya, seguindo os preceitos da corte. Esse casamento lhe traz ainda mais prestígio e status social, mas o leva a negar novamente seus desejos.

Outro aspecto bem detalhado e que demonstra o refinamento da corte é a arquitetura e a decoração. Pelo uso do *fukinuki yatai* e pela vista de cima na pintura, conseguimos ver tanto a cena com o imperador e Kaoru, quanto as damas de companhia e a Segunda Princesa. O estilo usado como forma de dividir a composição na diagonal, permitindo perceber que, em ambos os lugares e ao mesmo tempo, há um clima de tensão no ar: Kaoru precisa aceitar o convite feito pelo imperador e abdicar de seus desejos pessoais, enquanto a Segunda Princesa devia seguir as convenções da corte e corresponder ao que se espera para uma mulher de seu status. Nesse processo, ela é silenciada, como se vê em sua postura silenciosa e contida na imagem. É também perceptível que ambos sentem a pressão e estão distantes, apesar da proximidade, revelando o dilema psicológico e atmosfera melancólica do capítulo.

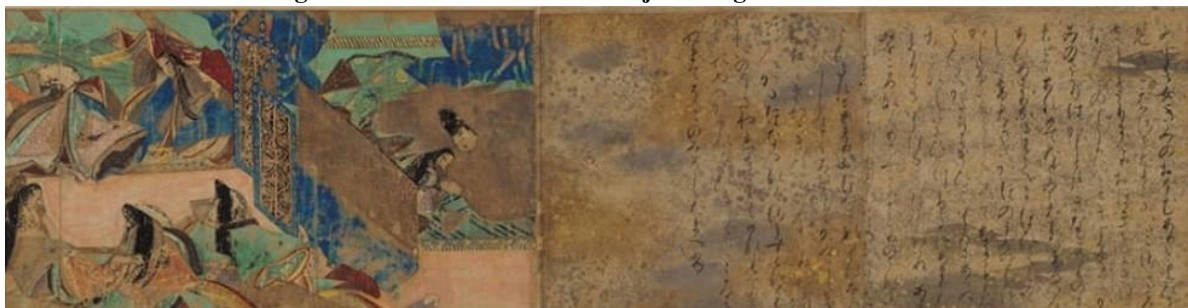
No período *Heian*, o cortejamento (見合い, *miai*, 入内, *nyōgo iri*) de casamento na corte envolvia todo um processo que poderia se estender por um longo tempo. Primeiramente, o príncipe ficava encarregado de contatar a pretendente com presentes, que incluíam tecidos,

²⁷³ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy). Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

incensos entre outros elementos, como também cartas com poemas. Depois, havia visitas noturnas (初夜, *shoya*) feitas de forma secreta. Caso essas visitas se tornasse constantes nestas visitas e o príncipe decidisse que estava interessado de fato em consolidar o matrimônio, geralmente, a partir do terceiro dia (三日目, *mikka-me*), o casamento era então efetivado, seguido de uma cerimônia oficial com apresentação dos melhores músicos e grande banquete. Na pintura, vemos que passaram-se três dias e Niō continua visitando a tímida Roku no Kimi em seus aposentos. Assim, percebemos que de fato ambos estão oficialmente juntos, e há uma comemoração luxuosa para celebrar esse momento.

A pintura então busca mostrar parte do funcionamento da vida palaciana, que, assim como o restante da corte, se baseia no requinte e nas convenções de poder. Niō representa o ideal esperado de um príncipe, e Roku no Kimi o de uma princesa. Este *shodō* apresenta uma falha em parte da caligrafia, que não sobreviveu totalmente ao tempo.

Figura 31: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁷⁴.

Em uma composição diagonal, dividida em três partes e marcada por elementos decorativos - como biombo, *tatami* (畳, esteira produzida com palha de arroz e revestida com junco), e outros elementos arquitetônicos, - observa-se Roku no Kimi e Niō no Miya, na Figura 31. Pela técnica de *fukinuki yatai*, é possível ver as personagens principais afastadas das demais damas. Diferentemente da pintura anterior (Figura 30), na qual nenhum dos retratados se olha mutuamente ou parece próximos, aqui o casal cortesão revela uma aparente proximidade.

²⁷⁴ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 2. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

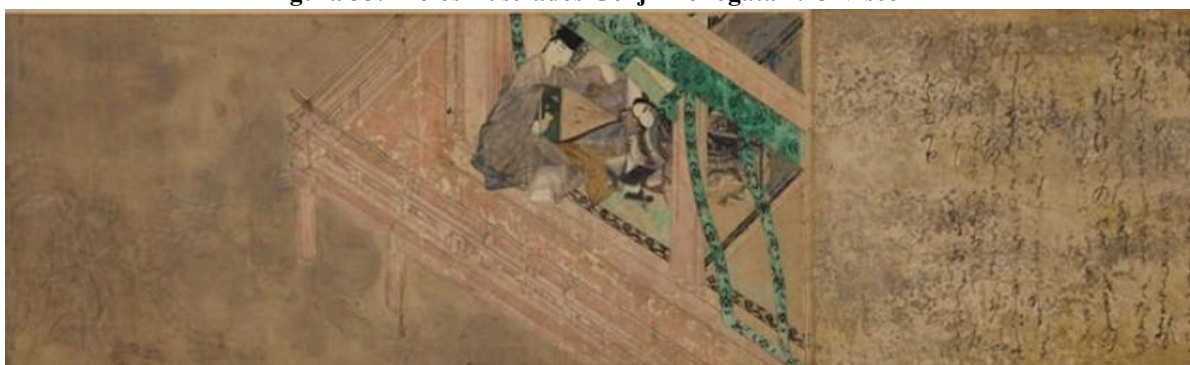
Figura 32: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco II (Recorte Digital), Figura 33: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: Grilo-sino (Recorte Digital), Figura 34: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: Névoa da Noite (Recorte Digital).



Fonte: Recorte digital da autora, Fonte: Recorte digital da autora, Fonte: Recorte digital da autora.

A pintura então busca mostrar parte do funcionamento da vida palaciana, que, assim como o restante da corte, se baseia no requinte e nas convenções de poder. Niou representa o ideal esperado de um príncipe, e Roku no Kimi o de uma princesa. Já no *shodō* observa-se sob os caracteres, em elementos principalmente na horizontal, além das pinturas de pequenas flores (Figura 32), que podemos observar melhor preservadas nas figuras 33 e 34.

Figura 35: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁷⁵.

Ao longo deste capítulo, Naka no Kimi se vê envolta em um emaranhado de sentimentos. Em relação a Niō, é dito que, apesar de sofrer pela morte de seu pai - que a deixou completamente órfã -, bem como pela morte de sua irmã, o cortesão a ajudou a superar em parte essas perdas. Porém, ao se casar com outra pessoa, Naka no Kimi ficou profundamente melancólica, ainda mais por estar grávida e temendo ser abandonada por ele, pois segundo ela:

Embora tivesse tentado convencer-se de que essa felicidade não poderia durar, lá estava Niou ao seu lado, o mais afetuoso dos homens, e a preocupação e a tristeza foram diminuindo gradualmente. Que ironia que o poder curativo do tempo a tivesse

²⁷⁵ Chapter 49: Yadorigi (The Ivy) 3. Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

deixado ainda menos preparada para esse novo choque. Era o fim. (Murasaki Shikibu, p. 1141)²⁷⁶.

Há, nesta personagem, desde sua infância, uma aparente dualidade entre o que dura e o que é impermanente, além de uma constante preocupação com o tempo. Tudo que parece duradouro escapa de seus dedos, colocando-a em um constante luto. Ela sempre se questiona, dizendo coisas como: “Ela não o veria de vez em quando? — afinal, ele não havia partido deste mundo. Contudo, o comportamento dele esta noite lançou tudo, passado e futuro, numa confusão sem sentido, e os esforços dela para encontrar uma luz na escuridão foram em vão”²⁷⁷. Quando percebe: “Não ficarei para sempre”, ela pensava. “Mesmo enquanto espero, é improvável que eu escape de sua crueldade; E assim, precisamente porque minhas esperanças para o outro mundo são tênues, devo voltar-me para ele novamente, sem remorso, neste”²⁷⁸.

Enquanto isso, Niō também se vê envolto em vários sentimentos e obrigações: amor, desconfiança e ciúmes por Naka no Kimi. Apesar de, de alguma maneira, achar que ela se torna ainda mais bela quando melancólica, isso revela um ideal de beleza triste para mulheres desse período. Afinal nesta cena, ele:

Ele encontrou Nakanokimi descansando. Ela se ergueu timidamente, apoiando-se no cotovelo. O choro acrescentara um toque de melancolia à sua beleza. Ele a contemplou por um tempo, com a voz embargada pelas lágrimas. Enquanto ela desviava o olhar, envergonhada, seus cabelos caíram sobre os ombros em um fluxo forte e gracioso, mais belo do que qualquer coisa que ele já tivesse visto. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1143)²⁷⁹.

Apesar de, na pintura anterior (Figura 31), Niō parecer muito próximo de sua esposa - com quem se casou por conveniência e poder -, ele amava Naka no Kimi. Ao tocar música, enquanto a olha, tenta transmitir esse sentimento de maneira musical.

Não havia ninguém como ela para se encantar com pura gentileza. E esse pensamento levou a um mais excitante, pois ele não havia esquecido sua outra dama.

²⁷⁶ Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 1141. “Though she had tried to tell herself that this happiness could not last, there Niou had been beside her, the most endearing of men, and the worry and sorrow had gradually subsided. How very ironical that the healing powers of time should have left her all the less prepared for this new shock. It was the end.”

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 1141. “Would she not see him from time to time?—for he had not, after all, departed the world. Yet his behavior tonight threw everything, past and future, into a meaningless jumble, and her efforts to find a light through the gloom were unavailing.”

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 1144. “I shall not stay forever,” she was thinking. “Even while I wait I am not likely to escape his cruelty; and so, precisely because my hopes for the next world are dim, I must turn to him again, unchastened, in this one.”

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 1143. He found Nakanokimi resting. She raised herself shyly to an elbow. Weeping had added a touch of wistfulness to her beauty. He gazed at her for a time, choked with tears. As she looked away in embarrassment, her hair fell over her shoulders in a strong, graceful flow, lovelier than anything he had ever seen.

No entanto, ninguém teria julgado pelas aparências que ele gostava menos de Nakanokimi do que sempre gostara. Seus votos de firmeza nesta vida e na próxima continuavam e continuavam, e até se tornaram um tanto repetitivos. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1144)²⁸⁰.

Esta cena, em uma noite de outono, se passa em um momento no qual, do ponto de vista do príncipe, ele se encontra dividido entre suas obrigações com Roku no Kimi e sua preocupação com a melancolia de Naka no Kimi, tentando animá-la de alguma maneira. Já na perspectiva de Naka no Kimi, a cena representa sua profunda tristeza sobre todas as suas perdas, o medo da gravidez que ainda escondia e seu receio de ser abandonada por quem ama.

O estilo *fukinuki yatai* é utilizado aqui (Figura 35), dando um vislumbre da arquitetura, da vista para o jardim e da decoração do palácio, bem como das ações das personagens. Ele mostra o movimento de Niō ao tocar a música e a contemplação de Naka no Kimi diante do jardim e do som do *biwa*. Como a cena se passa no outono, à noite, provavelmente também se ouvem sons de animais da estação, como os de insetos.

Entre os elementos se destaca provavelmente a presença de um pinheiro japonês (gênero *pinus thunbergii*, 松, *matsu*). Primeiramente, por ser mencionado existem pinheiros neste jardim, como quando Naka no Kimi contempla: “Para alguém que conhecia os ventos selvagens das montanhas de Uji, a brisa dos pinheiros aqui era a própria suavidade; mas esta noite ela teria preferido o vento através daqueles carvalhos”²⁸¹. No *waka*: “Nunca, sob os pinheiros daquela aldeia montanhosa, Eu soube que os ventos de outono me açoitariam assim”²⁸².

Além disso, a estilização na pintura segue as características principais deste tipo de árvore, que, segundo informação do site *The Morton Arboretum*²⁸³, possui “[...] uma forma irregular e marcante, acentuada por suas agulhas verde-escuras e brilhantes”. Essa descrição parece combinar com a figura representada em um desenho presente no Museu de Arte Tokugawa sobre este *emaki*. Caso seja de fato um pinheiro, ele simboliza fidelidade, constância e durabilidade, porém, como está sem folhas, talvez indique o contrário, criando um contraste entre essas características e o medo da princesa de ser abandonada, bem como o

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 1144. There was no one like her for delighting with sheer gentleness. And that thought led to a more exciting one, for he had not forgotten his other lady. Yet no one would have judged from the appearances that he was any less fond of Nakanokimi than he had always been. His vows of steadfastness in this life and the next went on and on, and even became somewhat repetitious.

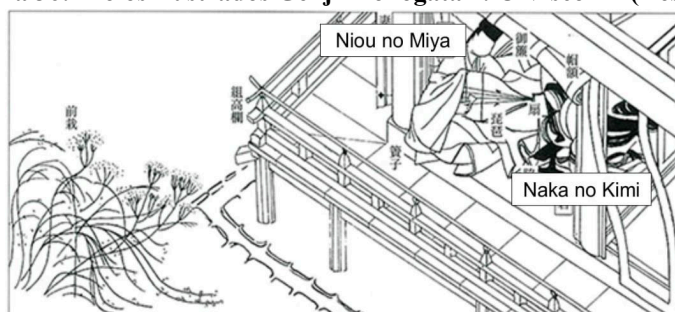
²⁸¹ *Ibid.*, p. 1142. “To one who knew the wild winds from the mountains of Uji, the pine breeze here was gentleness itself; but tonight she would have preferred the wind through those oaks.”

²⁸² *Ibid.*, p. 1142. “Never, beneath the pines of that mountain village, Did I know the autumn winds to lash at me so.”

²⁸³ Disponível em: <<https://mortonarb.org/plant-and-protect/trees-and-plants/japanese-black-pine/>>. Acesso em: 12 dez. 2025.

receio da cortesão de não amá-la mais.

Figura 36: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: O Visco III (Desenho)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁸⁴.

Entre os conceitos budistas presentes na pintura, pode-se destacar o *Mujō*, que envolve a impermanência tanto nos aspectos emocionais das personagens quanto na própria vida, tanto a aristocrática, quanto na natureza. Nos elementos pertencentes à estação, o outono aparece como a personificação da transitoriedade e da melancolia. Essa impermanência pode ser observada na beleza em si e até na música e sons, pois há, tanto no budismo *Theravāda* (*suttas pāli*, “cesto dos discursos”) e no budismo *Mahāyāna* (Sutras da *Prajñāpāramitā*), a leitura da música como o som vazio e impermanente, a partir da percepção que os fenômenos sensoriais e os pensamentos são transitórios e desprovidos de existência própria. Outro conceito é o *mono no aware*, perceptível na contemplação de Naka no Kimi em relação à natureza, à música e à inconstância de sua própria vida.

Podemos observar também o requinte das roupas, da decoração e da arquitetura, bem como a aura misteriosa da princesa e sua beleza melancólica, ligada a este conceito. Mesmo que não houvesse a sistematização do budismo *zen* no período Heian, havia influência de princípios oriundos do budismo, do taoísmo e do xintoísmo, além de uma visão sobre o jardim e a natureza como lugares de contemplação.

Nesse sentido, podemos observar a conceitualização ligada ao budismo *zen*, segundo a qual o jardim, como algo que evoca o desejo de contemplação, pode simbolizar o estado mental das pessoas, em certos momentos pode ser simples e até organizado, mas sempre sujeito à impermanência de diferentes fluxos. Assim, na pintura, o jardim poderia representar a mente e o estado emocional das personagens, principalmente de Naka no Kimi. Outra maneira de observar o jardim e a natureza nesta pintura é o uso de espaços vazios, bem como de plantas que evidenciam a ausência de uma essência permanente, tanto nos fenômenos mentais quanto na própria natureza.

²⁸⁴ Chapter 49: *Yadorigi (The Ivy) 3* (Desenho). Museu de Arte de Tokugawa. Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

Mais um conceito que podemos ler nesta pintura é o da dependência e apego (*engi*), já presente desde a simbologia do título *O Visco*. Ele se manifesta no apego de Naka no Kimi a Niō no Miya, tanto de forma emocional - por se apegar a ele depois da morte dos parentes próximos - quanto na dependência dele na corte, já que, além dele, só há Kaoru a quem recorrer. Também percebemos o apego que Niō sente por ela, mesmo durante o cortejo de casamento dele com outra princesa. Ambos sofrem devido a este apego e, sob olhar budista, para transcender é necessário o desapego, pois o apego é uma causa do sofrimento. Apego e desapego poderiam ainda ser lidos dentro do conceito da *não dualidade*, juntamente com o contraste entre silêncio e som - o silêncio de Naka no Kimi e a música de Niō no Miya. Segundo as tradições budistas *Theravāda* (*Vipassanā* e *Samatha*), *Mahāyāna* (*Sutras da Prajñāpāramitā*) e *Zen*, o silêncio simboliza não apenas a ausência de som, mas um espaço que possibilita o despertar espiritual e uma maior clareza da mente.

Figura 37: Álbum O Conto de Genji: A Cabana Oriental



Fonte: Site do Museu de Arte de Harvard.²⁸⁵

Em uma composição dividida em três partes diagonalmente observam-se as personagens Niō e Ukifune na residência de Naka no Kimi na corte, e com cenas divididas por painéis e nuvens douradas (Figura 37). A técnica dos telhados arrancados nos permite contemplar tudo visto de cima, revelando cada detalhe da decoração e da arquitetura. As localidades e residências têm a função de servir de esconderijo, proteção e isolamento neste capítulo. No entanto, Ukifune não consegue se proteger nesses lugares devido à opressão

²⁸⁵ Tosa Mitsunobu, *The Eastern Cottage (Azumaya)*, Illustration to Chapter 50 of the Tale of Genji (Genji monogatari), Transliterated Title: Genji monogatari: Azumaya, Classification: Paintings, Work Type: painting, album leaf, Muromachi period, datable to 1509-1510, Creation Place: East Asia, Japan, Kyoto Metropolitan Area, Kyōto, Medium: The fiftieth of a series of 54 painted album leaves mounted in an album with calligraphic excerpts; ink, color, and gold on paper, Dimensions: H. 24.3 cm x W. 18.0 cm (9 9/16 x 7 1/16 in.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia, Accession Year: 1985. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/199940?position=undefined&context=person&id=30700>>. Acesso em: 05 out. 2025.

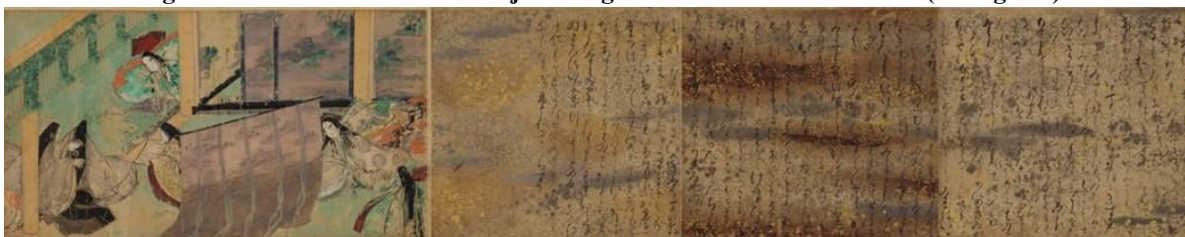
exercida pelo poder masculino sobre ela e outras mulheres, não importando se dentro ou fora da corte.

Mujō pode ser analisado em diferentes elementos naturais, como no fluxo da água, nas flores, e nas nuvens, que também simbolizam um ar etéreo e, ao mesmo tempo, remetem ao mundo onírico. Lembrando que Ukifune, no capítulo, compara o encontro com Niō no Miya a um pesadelo - algo sobre o qual dificilmente se tem controle. Em aspectos não naturais, vemos nos painéis divisórios uma forma de transição entre ambiente, como na varanda que parece um corredor levando ao jardim, ou no corredor formado pelo biombo (*kichō*, biombo de seda), que tenta esconder, mas que aos poucos revela. Há, ainda, nesta pintura, o retrato de um momento que acontece e está para acontecer: o olhar está no presente, mas a atitude de Niō de aproximar-se dela está prestes a acontecer.

A *vacuidade* e sua percepção dos fenômenos como algo sem essência fixa podem ser analisados também nas nuvens, no aroma do Niō - que, apesar de não ser visível na obra, sempre o revela - e no desejo que sente ao olhar para Ukifune, pois, segundo o budismo, as emoções também não têm uma natureza fixa. O conceito de *não dualidade* está presente já na composição que separa o fora e o dentro, distinguindo as pessoas da natureza, como se ambas não fossem parte da vida natural. Há ainda uma separação entre homem e mulher e, no caso de Kaoru, entre o desejo e a hesitação. No entanto, ao fim, tudo coexiste simultaneamente na pintura. E, assim que o instante acontece, ele deixa de acontecer.

Sobre as simbologias atreladas às padronagens, temos o uso de nuvens, assim como na pintura à esquerda, que representam a transitoriedade e uma separação tênue entre o etéreo e o mundo material. Os dragões (龍文, *ryūmon*) no alto e à direita evocam a proteção por serem considerados os guardião do *dharma* (法の守護者, *hō no shugosha*) e indicadores de uma transformação espiritual. Também eram utilizados em pinturas como uma forma de proteção.

Figura 38: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Tokugawa)



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁸⁶

A pintura narrativa da Figura 38 retrata uma noite outonal, principalmente nos

²⁸⁶ Chapter 50: Azumaya (The Eastern Cottage) 1. Museu de Arte Tokugawa. Nakanokimi, Ukon, and Ukifune (detail), Genji Monogatari Emaki (scroll), c. 1130, ink and color on paper, 22 x 23 cm (Tokugawa Art Museum, Nagoya). Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>”. Acesso em: 18 dez. 2025.

aposentos de Ukifune, situados em um local remoto do palácio, onde a jovem passa um tempo escondida com sua irmã. O local possui pouca decoração: na lateral esquerda, apenas cortinas enroladas na cor verde com padrões, *fusuma* (襖, “portas de correr”) separando o aposento do jardim, *kichō* (几帳, tipo de “biombo”, “cortina portátil”, “cortina de pé”), no centro da pintura, *tatami*, e *shōji* (障子, “painéis deslizantes”). Esse ambiente simples contrasta com o restante da residência, que é mais ornamentada, como descrito na obra literária, onde se narra: “Uma porta havia sido deixada aberta para as entradas e saídas rotineiras”²⁸⁷, detalhe que também aparece na pintura.

Enquanto Naka no Kimi tenta consolar Ukifune pelo ocorrido, Ukon, que, assim como Shōshō, está a serviço de Naka no Kimi, lê textos para a jovem. Ao mesmo tempo, Ukifune, à luz de um tipo de lamparina, contempla de forma introspectiva ilustrações pertencentes a antigos romances - o que é curioso, pois esta pintura faz parte dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*. Ukifune também é descrita neste trecho como tendo:

[...] uma beleza delicada e juvenil, a perfeição em sua essência. A elegância serena do rosto, com um leve brilho ao redor dos olhos e na testa, era tão parecida com a de Oigimi que a própria Nakanokimi mal prestava atenção às imagens. Uma saudade do passado a invadiu. Ela comparou as duas em sua mente. Como podiam ser tão parecidas? Sem dúvida, a garota puxou ao pai. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1220)²⁸⁸.

A arte, além da própria pintura narrativa e do trecho da obra literária, está também nas ilustrações observadas e na obra lida por Ukon, representando um amparo extra para a desolada Ukifune - uma ajuda em um distanciamento emocional necessário naquele momento. Neste trecho, é narrado que, enquanto Naka no Kimi era muito parecida com a mãe, sua irmã mais velha se parecia com o pai. Assim entendemos que a nostalgia ao olhar para Ukifune é dupla: remetendo à saudade do pai e de Ōigimi. Ukifune representa, portanto, essa falta e, ao mesmo tempo, a presença de Ōigimi no capítulo e na vida das personagens. Essa escolha de composição revela, então:

Que afeto e saudade ela evocava, essa garota tão parecida com os dois que já partiram! Nakanokimi sentiu lágrimas brotarem em seus olhos. Oigimi fora uma dama de nobreza fria e orgulhosa, mas tinha um lado afetuoso e podia ser dócil e complacente em excesso. Ukifune ainda não havia superado uma certa timidez infantil, e talvez por causa disso e por causa de sua timidez, seria preciso considerá-la um tanto inferior a Oigimi no tipo de beleza inegável que chama a

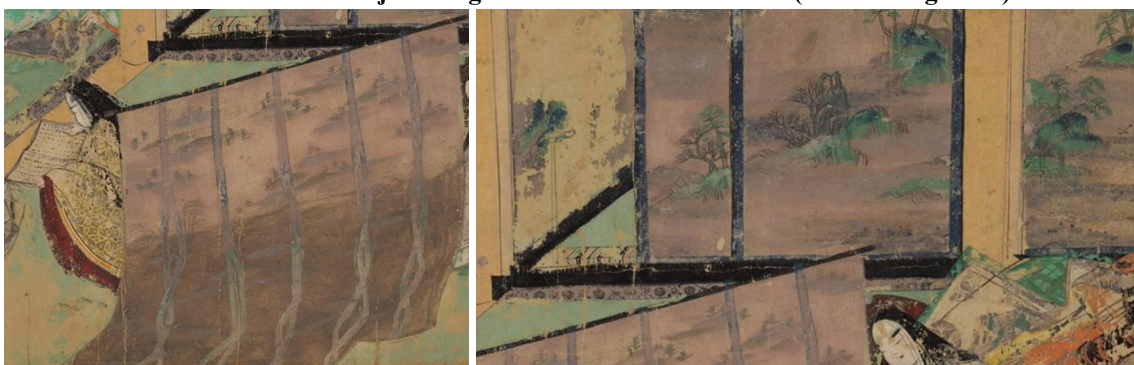
²⁸⁷ Murasaki Shikibu *op. cit.*, p. 1214. “A door had been left open for routine comings and goings.”

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 1220, s.d.. “[...] a delicate, girlish beauty that was perfection of its kind. The quiet elegance of the face, with a slight glow about the eyes and at the forehead, was so like Oigimi that Nakanokimi herself was paying little attention to the pictures. A longing for the past flooded over her. She compared the two in her mind. How could they be so alike? No doubt the girl took after their father.”

atenção imediatamente. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1220)²⁸⁹

Os conceitos budistas ligados a esta pintura que se pode observar são o *mujō*, presente no outono, como também na natureza desta estação. Afinal, até as pequenas folhas estão prestes a cair e dar lugar a novas, fato que dialoga com o conceito de *vacuidade* e com a ausência de uma essência fixa em tudo que se desfaz. A *não-dualidade* pode ser observada na desolação e na compaixão que podem ser sentidos pela mesma pessoa, ou por pessoas diferentes, mas que podem coexistir — assim como a fragilidade e a força de Ukifune, e a tristeza e a felicidade em Naka no Kimi. Esses sentimentos podem parecer contrários, mas senti-los faz parte do caminho das personagens, tal como este momento retratado, prestes a desaparecer. Finalmente, o conceito de *ma* pode ser lido, assim como na pintura de *Álbum O Conto de Genji*, nos espaços da composição, como um momento de respiro e meditação na aparente proteção do local.

Figura 39: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte Digital I), Figura 40: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental I (Recorte Digital II)

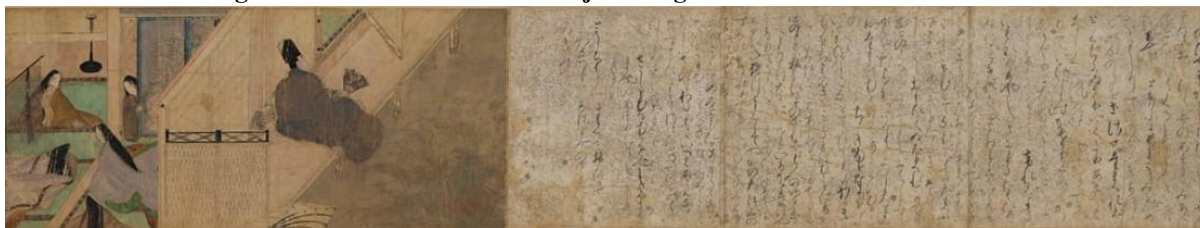


Fonte: Recorte digital da autora, Fonte: Recorte digital da autora.

Observa-se também *não-dualidade* entre vida humana e natureza nas figuras 39 e 40. Enquanto a paisagem da estação aparece no vislumbre do jardim, visível pela porta entreaberta, e através da porta (Figura 40), notam-se igualmente elementos naturais na padronagem à esquerda (Figura 39), evidenciando como a natureza se integra à corte, coexistindo com elementos humanos e sendo contemplada tanto fora quanto dentro da residência.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 1220, s.d.. “What affection and yearning she did call up, this girl so like the two now gone! Nakanokimi felt tears coming to her eyes. Oigimi had been a lady of cold, proud nobility, but she had had an affectionate strain and could be docile and accommodating to excess. Ukifune still had not outgrown a certain childish awkwardness, and perhaps because of it and because of her shyness one would have had to put her down as rather inferior to Oigimi in the sort of undeniable beauty that immediately catches the eye.”

Figura 41: Rolos Ilustrados Genji Monogatari: A Cabana Oriental II



Fonte: Site do Museu de Arte Tokugawa²⁹⁰.

A pintura referente a *A Cabana Oriental* e pertencente ao Museu de Arte Tokugawa (Figura 41) apresenta uma composição dividida diagonalmente. Nela, a pintura narrativa retrata Kaoru à direita, e Ben no Ama, Ukifune e damas de companhia à esquerda. Essa cena se baseia em um trecho da obra ambientada no outono, em uma noite chuvosa e escura, quando Kaoru vai até a cabana onde Ukifune se encontra escondida.

Depois de Kaoru passar por Uji e contemplar o céu, o caminho e a natureza, ele vai até a cabana e, em uma mensagem entregue a Ben no Ama, diz: “Eu gostaria de lhe contar sobre certos sentimentos que eu mal consegui guardar para mim mesmo nestes últimos meses”²⁹¹. Enquanto espera, percebe o quanto tudo aquilo era estranho e sussurra para si: “E não há abrigo em Sano. “Há emaranhados de grama para me deter, enquanto espero, tanto tempo na chuva, sob a beira do telhado da sua cabana oriental?”²⁹². Juntamente a esses sentimentos e pensamentos, há ainda outros elementos que influenciam a pintura, quando se observa o texto em conjunto com a imagem, como em um *emaki*, revelando o fato de que:

Embora logo fosse amanhecer, nenhum galo cantava. Da rua principal, bem perto, vinham as vozes sonolentas dos vendedores ambulantes oferecendo mercadorias com as quais ele não estava familiarizado. As mulheres entre eles, ele ouvira dizer, podiam parecer verdadeiros demônios enquanto caminhavam ao amanhecer com suas mercadorias equilibradas na cabeça. Era uma experiência nova, passar a noite em meio a um emaranhado de absinto, e ele não estava nem um pouco entediado. (Murasaki Shikibu, s.d., p. 1231)²⁹³.

A palavra emaranhado aparece duas vezes, muito ligada ao ato da hera na qual Kaoru havia se enrolado. Mesmo sendo a pintura mais centrada no aspecto visual, de alguma forma o

²⁹⁰ Chapter 50: Azumaya (The Eastern Cottage) 2, *Genji Monogatari Emaki* (scroll), c. 1130, ink and color on paper, 22 x 23 cm (Tokugawa Art Museum, Nagoya). Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/>>. Acesso em: 18 dez. 2025.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 1229. “I should like to tell her of certain feelings I have scarcely been able to keep to myself these last months.”

²⁹² *Ibid.*, p. 1230. “And there is no shelter at Sano. “Are there tangles of grass to hold me back, that I wait So long in the rain at the eaves of your eastern cottage?”

²⁹³ *Ibid.*, p. 1231. “Though it would soon be morning, no cocks were crowing. From the main street, very near at hand, came the sleepy voices of peddlers offering wares with which he was quite unfamiliar. The women among them, he had heard, could look like veritable demons as they strode about in the dawn with their wares balanced on their heads. It was a new experience, passing the night in a tangle of wormwood, and he was not at all bored.”

áudio se incorpora nesta questão texto-visual. Assim, a escolha de representá-lo observando o céu e a natureza complementa a recorrente contemplação sobre a transitoriedade. O fato de o céu não aparecer na pintura é interessante, pois o percebemos através da perspectiva de Kaoru. Há, nesta cena, uma relação com os pilares do budismo, especialmente o desapego: Kaoru, aos poucos, se desvencilha da obsessão amorosa por Oigimi, dando lugar a um sentimento por Ukifune. Essa cena também remete ao conceito de *mujō* e ao de *vacuidade*.

Ukifune, por outro lado, passa dias monótonos e melancólicos no lugar. Foi para lá depois de morar por curto tempo com Naka no Kimi e sofrer com a investida de Niō. Nesse novo lugar, apesar de tentar manter a esperança de que tudo melhorasse, ela ainda não consegue se livrar totalmente do que viveu com Niō no Miya:

Até mesmo a grama parecia opressiva. Ela ouvia apenas vozes rudes do Leste e não havia flores para confortá-la. Conforme os dias passavam em uma procissão tediosa, seus pensamentos se voltaram com intensa nostalgia para Nakanokimi. Ela também pensou em Niou. Seu comportamento havia sido deplorável e a lembrança disso ainda a enchia de tristeza; e, no entanto, quaisquer que fossem suas intenções, ele havia dito muitas coisas encantadoras. (Murasaki Shikibu, s.d., p.1225)²⁹⁴.

Como esta pintura, assim como outras, funciona como uma janela que mostra um momento congelado no tempo, podemos pensar nesse tempo como um instante em que tudo pode mudar - como o vazio *ma*, que contém em si uma potencialidade. Esse vazio é observado nos espaços presentes entre as personagens. O *desapego* também pode ser visto na localidade em que se passa a cena. Diferentemente de outras pinturas que representam palácios, esta retrata uma residência simples, inacabada, sem luxos ou ornamentos, como expressão de uma tentativa de renúncia ao desejo.

Ainda é possível analisar o conceito de *interdependência* na maneira como as personagens presentes na pintura têm uma relação que, assim como Kaoru observou, parecem ter vindo de outras vidas. Todas as relações, segundo as tradições budistas, vêm de causas e condições. Mesmo sem a presença de nuvens douradas que representariam a conexão entre o mundo espiritual e o terreno, há a presença de Ben no Ama, que estabelece, em parte, essa conexão, funcionando como uma espécie de guia espiritual.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 1225. Even the grasses seemed oppressive. She heard only coarse East Country voices and there were no flowers to comfort her. As the days went by in a dreary procession, her thoughts turned with intense nostalgia to Nakanokimi. She thought too of Niou. His behavior had been deplorable and the memory of it still filled her with tenor; and yet, whatever he may have meant by them, he had said many charming things.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação, ao adotar uma abordagem qualitativa e analítica, evidenciou como os conceitos budistas de *mujō* e *mono no aware* se articulam na tradição estética japonesa por meio da literatura e da pintura, dialogando com outros princípios oriundos do budismo que reforçam a noção de impermanência. A análise dos *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari* e do *Álbum O Conto de Genji*, de Tosa Mitsunobu, com foco nos capítulos de Uji (*A Princesa da Ponte*, *O Visco* e *A Cabana Oriental*), demonstrou que a impermanência se manifesta tanto nos elementos pictóricos — humanos, naturais e cromáticos — quanto na narrativa literária, revelando uma sensibilidade estética que transcende diferentes suportes artísticos.

A análise comparativa permitiu compreender as correspondências entre texto e imagem, evidenciando que a pintura e a literatura não apenas dialogam, mas se influenciam mutuamente na construção de significados com igual relevância. Ao relacionar tais obras com os fundamentos budistas, como os “Três Selos do *Dharma*”, a interdependência (*pratītyasamutpāda*) e a vacuidade (*śūnyatā*), destacou-se que a estética vinculada à impermanência constitui um eixo estruturante da cultura japonesa desde o período Heian, reafirmando o valor de *O Conto de Genji* como marco literário e artístico. Dessa forma, a pesquisa contribui para ampliar a compreensão da inter-relação entre literatura e pintura, ajudando a evidenciar a impermanência nas categorias estéticas importantes na tradição japonesa de *mujō* e *mono no aware*.

Constatou-se que a impermanência, derivada da filosofia budista e relacionada à transitoriedade nos ensinamentos do Buda histórico, como nas Três Marcas da Existência (Três Selos do *Dharma*): *anicca* (impermanência), *dukkha* (sofrimento) e *anatta* (não-eu, não-si), bem como nos conceitos japoneses de *mujō* e *mono no aware*, manifesta-se não apenas na obra *O Conto de Genji*, mas também em práticas artísticas inspiradas nessa obra literária. Observou-se também a relevância do uso da escrita caligráfica, das escolhas das cores e das técnicas de pinturas empregadas e da presença de elementos da natureza nos textos e nas imagens.

A dissertação contribui para o aprofundamento do diálogo entre pintura e literatura, por meio de uma perspectiva filosófica e estética budista, oferecendo novas perspectivas de análise pictórica para estudos interculturais e interartes, como também a observação da influência externa no desenvolvimento da sensibilidade japonesa.

Embora a análise tenha se concentrado em fontes literárias e acadêmicas, com a leitura

das principais traduções canônicas e o trabalho de pesquisadores sobre cada aspecto analisado, teria sido enriquecedor incluir uma análise mais aprofundada das caligrafias presentes nas pinturas narrativas, e não apenas uma análise textual de *O Conto de Genji*, o que pode ser feito em trabalhos futuros.

De acordo com o caminhar do processo, foram percebidas diversas ramificações que podem ser exploradas em pesquisas futuras, ampliando a análise das obras estudadas. Entre os exemplos que podemos citar, além dos capítulos aqui determinados, esta pesquisa poderia se expandir para outros abordados nas três obras, bem como para elementos adicionais, aprofundando de maneira mais detalhada o papel dos sons, por exemplo, ou ampliando as análises das pinturas narrativas, das padronagens das páginas ou de elementos da natureza e de cores específicas mais usadas nas obras.

Outro ponto seria não apenas investigar elementos pictóricos em conceitos budistas, mas também no xintoísmo, observando como o pensamento dos povos originários influenciou as raízes da estética japonesa. Isso leva a analisar melhor se a leitura sobre os conceitos *mujō* e *mono no aware* resulta apenas em uma interpretação ultranacionalista ou se constitui um diálogo entre a cultura externa e interna com igual peso.

Como observado anteriormente, a pesquisa não se propôs a analisar todas as caligrafias presentes nas obras tratadas em um capítulo específico, devido principalmente à limitação de tempo. Ainda assim, reconhece-se a relevância de examinar cada caligrafia, motivo pelo qual o estilo artístico foi abordado de forma pontual ao longo da dissertação. Reitera-se, portanto, a importância de realizar futuramente uma investigação aprofundada sobre esse tema, de modo a ampliar a compreensão estética das obras.

Assim, a impermanência não se revela apenas como um princípio estético, vinculado a diferentes técnicas e elementos em categorias budistas, mas também como uma inserção filosófica e espiritual que molda a sensibilidade e continua a influenciar diferentes artistas ao longo dos séculos no Japão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bargen, Doris G: *Mapping Courtship and Kinship in Classical Japan: The Tale of Genji and Its Predecessors*, chapter 8, Exiting the Maze.

Boyer, Ronald L.: *Impermanence in Life and Art: The Expression of Mujō in Japanese Aesthetics*, Graduate Theological Union, May 26, 2020.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Tosa Mitsunobu". *Encyclopedia Britannica*, 1 Jan. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Tosa-Mitsunobu>. Acesso em: 12 set. 2023.

Britannica. "Pathos." Disponível em: <https://www.britannica.com/dictionary/pathos>>. Acesso em: 20 set. 2023.

Christin, Anne-Marie: A imagem enformada pela escrita. In: Arbex, Márcia (Seleção e Org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

Dicionário Jisho. Disponível em: <https://jisho.org>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

Dragonetti e Tola (Dragonetti, Carmen e Tola Fernando): *Nâgârjuna's Conception of 'Voidness' (Śūnyatā)*, Journal of Indian Philosophy, Vol. 9, No. 3 (September 1981), Springer. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23440734>>.

Istrate, Sandra-Lucia: *Pictures in Words – Kanji, Images in Literature - Sōshi, Ars Aeterna*, Vol. 6 No. 2 DOI:10.2478/aa-2014-0009, (2014), (Não tem referência ao número da página) Disponível em: <https://arsaeterna.ukf.sk/index.php/arsaeterna/article/view/9/9>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

Keene, Donald: *The Tale of Genji. In: The tale of Genji (Bloom's Modern interpretations)*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia, United States of America, 2004.

Knudsen, Sumiko: *Japanese calligraphy: Shodo*, Editora Bod - Books on Demand, 2018.

Kreling, Danielle: *Anitya: Impermanência*, Site Budismo hoje, 6ª Edição, em: Budismo Pelos Olhos de Um Leigo, postado em 07 dez. 2021. Disponível em: <https://www.budismohoje.org.br/anitya-impermanencia/>>.

Maia, Emmanuelle Nunes: *Eu contemplei, mas...: Mono no aware nos filmes, "Eu nasci, mas..."*, do diretor Yasujiro Ozu, Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, (UnB), Brasília, 2020

Mandal, Rajiv; Yang, Xianyi e Wang, Meiyan: *Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting*, The Chitrolekha Journal on Art and Design (E-ISSN 2456-978X), Vol. 2, No. 3, 2018, School of Art & Design, Wuhan University of Technology, Wuhan, Hubei, China, DOI disponível em: <https://dx.doi.org/10.21659/cjad.23.v2n308>>, PDF disponível em: www.chitrolekha.com/ns/v2n3/v2n308.pdf>.

Marra, Michael F.: *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*, Brill's Japanese Studies Library, Edited by Joshua Mostow (Managing Editor), Caroline Rose, Kate Wildman Nakai, volume 35, Leiden, Boston, 2010.

McCormick, Melissa: *The Tale of Genji: A Visual Companion*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2018.

Murasaki Shikibu: *The tale of Genji*, translated by Edward G. Seidensticker, s.d., s.l., s.n..

Museu de Arte Gotoh. *Rolos Ilustrados de Genji Monogatari*. Disponível em: <<https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/genji/>>. Acesso em: 25 jan. 2026.

Museu de Arte Harvard. *Genji Monogatari Gajō*, Tosa Mitsunobu. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/person/30700>>. Acesso em: 5 out. 2025.

Museu de Arte Nacional de Kyoto: KNM collection, Tosa Mitsuyoshi: Yugiri Chapter from The Tale of Genji, Disponível em: <<https://knmdb.kyohaku.go.jp/eng/315.html>>. Acesso em: 04 jan. 2025.

Nakagawa, Simonia Fukue: *Apropriações de elementos constitutivos do mangá: investigando Murakami e Nara*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p.24.

Prusinski, Lauren apud Andrijauskas: *Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History*, Series IV, Volume 2, No. 1, March 2012. Valparaiso University, Valparaiso, Indiana, Studies on Asia.

Richie, Donald: *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley, California, 2007.

Sayre, Charles. Franklin: *Japanese Court-Style Narrative Painting of the Late Middle Ages*, Archives of Asian Art, Vol.35 (1982), published by: University of Hawai'i Press for the Asia Society Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20111127>>. Acesso em: 20 ago 2023.

Tansman, Alan: *Japanese Literature: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2023.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: *Scroll painting*. Encyclopedia Britannica, 7 Feb. 2022, Disponível em: <https://www.britannica.com/art/scroll-painting>. Acesso em: 23 set. 2025.

Yamasaki, Kazuo; Emoto, Yoshimichi: *Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period through the 17th Century*, Ars Orientalis Vol. 11 (1979), pp. 1-14 (14 pages) Published By: The Smithsonian Institution. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4629293>>. Acesso em: 20 dez. 2025.

Watanabe, Masaki: *Narrative Framing in the "Tale of Genji Scroll": Interior Space in the Compartmentalized Emaki*, Source: Artibus Asiae, Vol. 58, No. 1/2 (1998), pp. 115-145 Published by: Artibus Asiae Publishers Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3249997> . Accessed: 21/09/2025 15:30.

金城学院: 国宝「源氏物語絵巻」、その尽きせぬ魅力とは？, 55限目 源氏物語絵巻『「絵巻」が「源氏物語」の世界を甦らせる?!』文学部 日本語日本文化学科、2013年10月掲載「車内の金城学院大学」、金城学院 公式 note「Kinjo Knowledge」2025年1月12日 22:00, 2013年10月掲載「車内の金城学院大学」。 Disponível em: <<https://knowledge.kinjo-gakuin.jp/n/nae58a4947837>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

徳川美術館、国宝源氏物語絵巻の世界へようこそ。第三十六章 柏木(かしわぎ)三。 Disponível em: <<https://my.ebook5.net/tokugawa/genji/#>>. Acesso em: 05 out. 2025.