UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

ADRIANE CARVALHO TORQUATO

**QUATRO RETRATOS DE ROKUJŌ – RELEITURAS DAS *NARRATIVAS DE*
GENJI NO *SHŌJO* MANGÁ**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

**QUATRO RETRATOS DE ROKUJŌ – RELEITURAS DAS *NARRATIVAS DE GENJI*
NO *SHŌJO* MANGÁ**

Adriane Carvalho Torquato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

**QUATRO RETRATOS DE ROKUJŌ – RELEITURAS DAS *NARRATIVAS DE GENJI*
NO *SHŌJO* MANGÁ**

Adriane Carvalho Torquato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

SÃO PAULO

2014

À minha mãe, à irmãzinha e à avó que está tão longe.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Luiza Nana Yoshida, por ter tido tanta paciência comigo e com minhas falhas durante os últimos anos.

À professora Lica Hashimoto que sempre me ajudou, aconselhou e incentivou tanto.

Aos professores do Centro de Estudos Japoneses com quem estudei desde o segundo ano da graduação.

À CAPES e aos responsáveis pelo PAE pelo apoio e a todos que me ajudaram durante a pesquisa.

E finalmente à minha família e a cada um dos meus amigos que me incentivou, ajudou e deu broncas durante esse curso. Muito obrigada!

O que nos abate não são as circunstâncias ou alguma força exterior, a derrota nos golpeia no íntimo.

(Banana Yoshimoto – *Kitchen*)

RESUMO

Durante a época clássica japonesa, eram produzidos vários textos de ficção em prosa direcionados às mulheres da nobreza. Estas obras eram chamadas *monogatari* e, inicialmente, eram consideradas parte de um gênero literário menor justamente por serem vistas como um mero passatempo para as damas ociosas. Os primeiros *monogatari* foram produzidos por homens, mas a obra mais emblemática do gênero, *Narrativas de Genji*, foi criada pela dama da corte Murasaki Shikibu e teve influência de textos anteriores do mesmo gênero, poesia, literatura clássica chinesa e mitologia japonesa. Já no século XII, com a produção dos rolos de pinturas *Genji Monogatari Emaki* iniciou-se uma longa tradição de recepção cultural da obra da autora, que continuaria nos séculos seguintes e, a partir dos anos 1970 foi herdada por um novo meio de expressão cultural, o *shōjo* mangá.

Em 1979 começou a ser publicada a série *Asaki Yumemishi* de Waki Yamato, que é considerada uma das principais adaptações em quadrinhos da obra e influenciou muitas das versões que a sucederam. A obra recria, utilizando elementos estéticos e narrativos do gênero *shōjo* de mangá, a maior parte do enredo da obra original, algo que ocorre em poucas adaptações em quadrinhos das *Narrativas de Genji*. Outras versões analisadas neste trabalho são *Genji Monogatari Sennen no Nazo*, de Tōko Miyagi, que adapta uma *light novel* onde são recriados alguns episódios do texto base que se combinam a eventos originais, *Genji Monogatari* de Serina Miō, que é dividida em episódios focados em algumas das damas presentes na obra original e *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, que traz episódios curtos onde as personagens são recriadas com o gênero invertido. Para mostrar algumas das características da transposição do texto original para o *shōjo* mangá nos focamos na personagem Rokujō no Miyasudokoro, verificando as diferenças e semelhanças do modo de representação da personagem em cada uma das versões e como a sua trajetória narrativa é retrabalhada para se adequar às convenções do *shōjo* mangá.

Palavras-chave: *Narrativas de Genji*; *monogatari*; quadrinhos; *shōjo* mangá.

ABSTRACT

Various fictional works in prose aimed at noblewomen have been created during Classical Japanese Era. These works are part of a literary genre called *monogatari*, which was, in the beginning, considered lower, a pastime for ladies. Most early *monogatari* were written by men, but the most emblematic of them, *The Tale of Genji*, is a creation of a court lady known as Murasaki Shikibu and was influenced by literary works in the same genre, poetry, classical Chinese literature and Japanese mythology. The *Tale of Genji* reception is a long tradition which began in the twelfth century, with the production of the picture scrolls *Genji Monogatari Emaki*. This tradition continued through centuries and, since the 1970s, was inherited by *shōjo* manga, a new medium of expression.

In 1979 the series *Asaki Yumemishi* written by Waki Yamato started being published. It is considered one of the most important manga adaptations of the *Tale of Genji* and influenced several versions published after it. In this version, most of the plot of the original work is recreated using aesthetic and narrative elements of the *shōjo* manga genre, which occurs only in a few adaptations. This dissertation will also deal with other *shōjo* versions of the work, which are *Genji Monogatari Sennen no Nazo*, by Tōko Miyagi, an adaptation of a light novel that recreates some episodes of the original interspersed with new events; *Genji Monogatari* by Serina Miō, an episodic series focused on some female characters and *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, a series of short chapters where the characters are portrayed with reversed genders. Aiming to show some aspects of the transposition of the original text to *shōjo* manga, we will be focusing on the character Rokujō no Miyasudokoro, verifying differences and similarities on her modes of representation in each version and how its narrative trajectory is reworked to fit the conventions of *shōjo* manga.

Keywords: *Tale of Genji*; *monogatari*; comics; *shōjo* manga.

Lista de Ilustrações

Capítulo 1

Figura 1 – <i>Rokujō-in</i>	22
Figura 2 – <i>Azumaya – Genji Monogatari Emaki</i>	25
Figura 3 – Revista <i>Shōjo Sekai</i>	27
Figura 4 – Revista <i>Ciao</i>	29
Figura 5 – Revista <i>Nakayoshi</i>	29
Figura 6 – Revista <i>Hana to Yume</i>	30
Figura 7 – Revista <i>Gekkan Aria</i>	30
Figura 8 – Revista <i>Shōjo no Tomo</i>	31
Figura 9 – <i>Anmitsu-hime</i> - Shōsuke Kurakane.....	32
Figura 10 – <i>Maki no Kuchibue</i> – Maki Miyako.....	33
Figura 11 – <i>Oniisama e...</i> – Riyoko Ikeda.....	33
Figura 12 – Ilustração de Jun'ichi Nakahara.....	33
Figura 13 – <i>Kaze to Ki no Uta</i> – Keiko Takemiya	38
Figura 14 – <i>Berusaiyu no Bara</i> – Riyoko Ikeda.....	39
Figura 15 – <i>Takekawa – Genji Monogatari Emaki</i>	40
Figura 16 – <i>Angel Sanctuary</i> – Kaori Yuki.....	40
Figura 17 – <i>Skip Beat!</i> – Yoshiki Nakamura.....	41
Figura 18 – Revista <i>Melody</i>	43
Figura 19 – <i>Hapi Mari?!</i> – Maki Enjōji.....	44
Figura 20 – <i>Midnight Secretary</i> – Toru Ohmi.....	44

Capítulo 2

Figura 21 – <i>Classics Illustrated – Wuthering Heights</i>	45
Figura 22 – <i>Kōman to Henken</i> – Reiko Mochizuki.....	46
Figura 23 – <i>Baraō no Sōretsu</i> – Aya Kanno.....	47
Figura 24 – <i>Abe no Seimei – Fudō Rieki Engi</i> ,.....	46
Figura 25 – <i>Shōnen Onmyōji</i> – Mitsuru Yuki; <i>Drifters</i> – Kohta Hirano; <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi; <i>Nura, A Ascensão do Clã das Sombras</i> – Hiroshi Shiibashi; <i>Miyako</i> – Idea Factory; <i>Musou Orochi 2</i> - Koei.....	46
Figura 26 – <i>Colégio Ouran Host Club</i> – Bisco Hatori –	49
Figura 27 – <i>Fruits Basket</i> – Natsuki Takaya.....	56
Figura 28 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	58
Figura 29 – <i>Genji Monogatari Sennenki</i>	59
Figura 30 – <i>Tohazugatari</i> - Serina Miō.....	60
Figura 31 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	61
Figura 32 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	62
Figura 33 – <i>Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i> – Asuka Comics DX.....	63
Figura 34 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	66
Figura 35 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	67
Figura 36 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	68
Figura 37 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	69
Figura 38 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	70
Figura 39 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	71
Figura 40 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	72

Figura 41 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	73
Figura 42 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	75
Figura 43 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	76
Figura 44 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	77
Figura 45 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	78
Figura 46 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	79
Figura 47 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	80
Figura 48 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	81
Figura 49 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	82
Figura 50 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	83
Figura 51 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	84
Figura 52 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	85
Figura 53 – <i>Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i> – Natsume Hasumi.....	87

Capítulo 3

Figura 54 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	91
Figura 55 - <i>Omoidōri ni Kyara wo Ugokasu Manga Dessan Book</i>	91
Figura 56 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	92
Figura 57 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	92
Figura 58 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	93
Figura 59 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	94
Figura 60 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	94
Figura 61 – <i>Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i> – Natsume Hasumi.....	95

Figura 62 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	97
Figura 63 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	99
Figura 64 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	100
Figura 65 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	102
Figura 66 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	103
Figura 67 – <i>Roppyaku Peiji no Mistery</i> – Alto Yukimura.....	105
Figura 68 – <i>Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i> – Natsume Hasumi.....	105
Figura 69 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	106
Figura 70 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	106
Figura 71 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	107
Figura 72 – <i>Honō</i> – Shōen Uemura.....	108
Figura 73 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	110

Capítulo 4

Figura 74 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	114
Figura 75 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	115
Figura 76 – <i>Genji Monogatari Sennen no Nazo</i> – Tōko Miyagi.....	116
Figura 77 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	119
Figura 78 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	125
Figura 79 – <i>Asaki Yumemishi</i> – Waki Yamato.....	125
Figura 80 – <i>Genji Monogatari</i> - Serina Miō.....	131

Sumário

Introdução.....	14
1. Livros para mulheres, quadrinhos para meninas	16
<i>1.1 O surgimento da escrita feminina</i>	<i>16</i>
<i>1.2 A ficção em prosa de Heian</i>	<i>18</i>
<i>1.3 Sobre as Narrativas de Genji</i>	<i>19</i>
<i>1.4 As primeiras ilustrações em obras literárias</i>	<i>24</i>
<i>1.5 A educação e as primeiras revistas femininas.....</i>	<i>26</i>
<i>1.6 Shōjo mangá, os quadrinhos para meninas</i>	<i>28</i>
1.6.1 O surgimento do <i>shōjo mangá</i>	31
1.6.2 A consolidação dos quadrinhos para meninas	34
1.6.3 Os <i>Ladies' Comics</i>	42
2. A literatura em quadrinhos (para meninas)	45
<i>2.1 Recriando livros nos quadrinhos</i>	<i>45</i>
<i>2.2 Literatura em shōjo mangá</i>	<i>47</i>
<i>2.3 Os conceitos estéticos clássicos no shōjo mangá</i>	<i>49</i>
2.3.1 <i>Aware</i>	49
2.3.2 <i>Suki e irogonomi</i>	51
2.3.3 <i>Itoshimi</i>	53
<i>2.5 Um príncipe e várias princesas nos quadrinhos para meninas</i>	<i>57</i>
2.4.1 <i>Asaki Yumemishi, de Waki Yamato</i>	<i>57</i>
2.4.2 <i>Genji Monogatari, de Serina Miō</i>	<i>60</i>
2.4.3 <i>Genji Monogatari – Sennen no Nazo, de Tōko Miyagi</i>	<i>61</i>
2.4.4 <i>Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i>	<i>63</i>
<i>2.5 Os tipos de adaptações literárias em shōjo mangá</i>	<i>64</i>
3. Quatro Retratos de Rokujō	88
<i>3.1 Primeiras Impressões: um nobre rosto para uma nobre dama</i>	<i>88</i>
<i>3.2 O foco narrativo e a construção da trama</i>	<i>96</i>
<i>3.3 Elementos visuais e seus significados narrativos</i>	<i>88</i>
4. O espírito vingativo de Rokujō	111

<i>4.1 A estória e as paixões</i>	125
<i>4.2 Os percursos passionais e a fragmentação da personagem</i>	117
Considerações finais	131
Referências Bibliográficas	136
Anexos.....	140
<i>Tabela genealógica das personagens das Narrativas de Genji</i>	140
<i>Lista de adaptações das Narrativas de Genji</i>	141
Galeria de capas	143

Introdução

A fusão entre literatura e quadrinhos através de adaptações de obras literárias renomadas certamente não é um fenômeno recente, mas pode-se dizer que, no ocidente, ele se fortaleceu nos últimos anos com a consagração da chamada novela gráfica (*graphic novel*), que ofereceria maior liberdade criativa e possibilitaria que os artistas ousassem mais ao recriar as obras. Deste modo, há uma considerável diferença entre a adaptação de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, publicada como parte da coleção *Classics Illustrated*, que seguia uma linha editorial tradicional de alegado propósito didático, que, por isso, trazia embutida a preocupação de agradar aos adultos que compravam a revista para seus filhos, e a releitura da história da personagem-título feita na série *Fábulas*, de Bill Willingham onde o autor trabalha o enredo com mais liberdade, e pode ousar mais no plano narrativo.

No universo dos quadrinhos japoneses, as adaptações de obras literárias também são uma constante, mas, além da distinção entre quadrinho “didático” e autoral, pode-se acrescentar a demografia como mais um componente que influenciará o produto final de cada tentativa de recriar os textos literários. Neste caso, ao contrário do que ocorre no ocidente, a noção de público-alvo não diz respeito somente à idade, mas leva em consideração também o gênero dos leitores. Durante a adaptação, a trama da obra original precisa ser adequada não somente ao novo meio que são os quadrinhos, mas também às convenções estabelecidas em cada gênero de mangá, com seus códigos visuais e narrativos específicos, para que a nova versão seja bem aceita pelo público a que se destina. Deste modo, ao se recriar um texto literário em *shōjo* mangá, gênero de quadrinhos direcionado a meninas adolescentes, o enredo é trabalhado de acordo com uma identidade visual e narrativa própria desse gênero, usando diagramação e simbologia próprias e trazendo um enredo focado nas emoções das personagens.

Nesta dissertação, buscaremos mostrar alguns dos aspectos da transposição da obra *Narrativas de Genji*, de Murasaki Shikibu (978? – 1014? ou 1025?), para o *shōjo* mangá através de quatro adaptações de subgêneros e estilos distintos. Tomando como base a personagem Rokujō no Miyasudokoro, tentaremos fazer uma breve introdução ao assunto, mostrando como diferentes autoras, ao representarem a história da mesma personagem, trabalham o enredo, fazem a caracterização e utilizam a iconografia própria do *shōjo* mangá para expressar emoções descritas nas *Narrativas de Genji* e o modo como as concepções estéticas do período Heian – época em que foram escritas – são representadas nos quadrinhos.

Trataremos também das alterações feitas em relação ao texto-base em cada uma das versões analisadas, tentando compreender o propósito de certas modificações feitas na trama e o que elas poderiam representar para a caracterização de Rokujō e a construção de seu relacionamento com outras personagens.

Não tivemos acesso a uma teoria específica sobre as adaptações de obras literárias para os quadrinhos e, por essa razão, emprestamos elementos utilizados na análise de releituras para outros meios, especialmente a literatura e o cinema. Uma das chaves para a recriação e uma narrativa sob a forma de história em quadrinhos é a transposição eficiente do texto escrito para um meio que depende da interação entre este e a parte visual, por essa razão, a teoria de Hutcheon (2006) é adequada para tratar do tema, ainda que não possa abranger todos os aspectos deste, especialmente aqueles que são próprios do gênero *shōjo* de mangá. Deste modo, essa pesquisa pretende servir apenas como um ponto de partida para o estudo das releituras de obras literárias nos quadrinhos femininos, pois ainda há muitas lacunas que não pudemos suprir aqui.

1. Dos livros para mulheres aos quadrinhos para meninas

1.1 O surgimento da escrita feminina

Durante o chamado período Heian (794-1192) já existia no Japão uma cultura literária produzida por mulheres. Em nenhum outro momento da época clássica japonesa as mulheres protagonizaram a produção cultural da mesma forma, produzindo *waka*, poemas clássicos japoneses, diários literários e literatura *monogatari*, além de dedicarem-se a outras formas de arte valorizadas no período como a caligrafia, a mistura de incensos¹, a combinação de cores dos trajes e a pintura. Um dos fatores que levaram à proeminência feminina no âmbito literário foi o surgimento dos fonogramas denominados *hiragana*. Inicialmente, a literatura japonesa era inspirada naquela produzida na China, de onde se importou a escrita ideográfica entre os séculos IV e V. Por volta do século VII, o *kanbun*² era utilizado para redigir os textos e documentos oficiais e a literatura do país era, basicamente, uma emulação daquela produzida no continente.

Essa prática começou a mudar com o surgimento dos fonogramas, criados quando os japoneses passaram a utilizar os ideogramas ignorando seus significados e levando em consideração apenas os sons, para assim escrever em sua própria língua. Este primeiro sistema de escrita fonográfica ficou conhecido como *man'yōgana*, em referência à antologia poética *Man'yōshū* (Coletânea das Dez Mil Folhas), compilada em meados do século VIII. Nela, os poemas eram compostos utilizando a sintaxe japonesa, considerando-se apenas o aspecto fonético dos ideogramas chineses, provando que o chinês não era a única forma possível de linguagem escrita (BOWRING, 2004:10). Gradativamente, a escrita fonética passou a ser adotada em contextos mais informais, como a troca de poemas e correspondência e, no século IX, foram desenvolvidos os dois silabários *kana* utilizados na escrita japonesa, o *hiragana* a partir da escrita cursiva e o *katakana*, através da simplificação dos ideogramas.

¹ Os incensos eram muito apreciados durante o período Heian, sendo utilizados para perfumar não só os ambientes, mas também as vestes dos membros da nobreza, além de terem usos religiosos e medicinais. A combinação de fragrâncias era um passatempo considerado muito elegante, como pode ser visto no capítulo *Umegae* (Ramo de Ameixeira) das *Narrativas de Genji*, onde é realizada uma competição entre as moradoras da mansão Rokujō-in, que produziram combinações de incensos adequadas a cada estação do ano para presentear a filha de Genji.

² Segundo Guest (2013:1-5) o início da história literária japonesa foi marcado por uma divisão entre *wabun* (和文), "texto japonês", que representaria a sonoridade da língua falada no período e o *kanbun*, (漢文), "texto chinês" cuja escrita se assemelhava à da língua chinesa clássica, mas utilizava gramática e sintaxe do japonês. Escritos em *kanbun* eram, normalmente, inspirados em obras chinesas produzidas durante a dinastia Tang (618-907).

Os ideogramas e fonogramas passaram a ser usados simultaneamente na escrita japonesa, mas havia uma diferença no modo como isso ocorria. Os homens continuaram utilizando somente o *kanbun* nos documentos oficiais e em grande parte da literatura que produziam, enquanto a escrita fonética³ era utilizada na comunicação informal. Embora já existisse a possibilidade de escrever na língua japonesa, esta não tinha, a princípio, um grande prestígio literário. Durante o reinado do Imperador Saga (785-842) houve grande incentivo à prática da poesia em língua chinesa e, até que fosse feita a compilação por ordem imperial da antologia de poemas japoneses *Kokin Wakashū* (Antologia de Poemas *Waka* do Presente e do Passado) por volta de 905, a composição de versos na língua nativa ainda era considerada uma forma de arte inferior.

O *status* da língua escrita japonesa se elevou com o tempo e por volta do século X ela já era amplamente utilizada na comunicação cotidiana tanto por homens como por mulheres. O chinês clássico continuava sendo utilizado na redação dos documentos oficiais e, conseqüentemente, ainda era um código linguístico de domínio masculino. A maioria das mulheres não aprendia o *kanbun*, e mesmo as que o sabiam em geral eram discretas sobre isso, pois era difundida na época a ideia de que o excesso de conhecimento não era algo adequado às damas. Na prática, esse desconhecimento servia para aliená-las ainda mais das questões políticas, mas, por outro lado, o fato de não poderem utilizar livremente o *kanbun* foi positivo para as mulheres, pelo menos no campo literário, pois, segundo Bowring (2008:11-12, tradução nossa):

Na época em que Murasaki Shikibu viveu, a norma era que homens e mulheres se comunicassem utilizando a língua japonesa escrita. O chinês clássico, por outro lado, permanecia como um domínio masculino. O chinês não era ensinado à maioria das mulheres, o que as excluía da estrutura de poder vigente, e para perpetuar esta situação, criou-se a útil falácia de que o aprendizado da língua chinesa era “inapropriado” às damas. (...) Sabe-se pelos diários das damas do período que, por volta do final do século X, nem todas as mulheres concordavam com esta falácia, mas ainda assim, fortes limitações culturais lhes eram impostas. (...) É natural que, em tais condições, estas mulheres tenham se voltado para a escrita em japonês e feito dela um meio para a expressão de seus próprios interesses. Deste modo, o Japão do período Heian é uma das primeiras sociedades onde, embora predominasse o domínio masculino, as mulheres também buscaram para si mesmas um meio de expressão textual.

As mulheres de Heian utilizaram a língua japonesa escrita em toda a sua produção literária, que abrangia poemas, diários literários, textos ensaísticos como o *Livro do*

³ Ao escrever utilizando o *hiragana*, as mulheres intercalavam alguns ideogramas ao texto, mas o uso dos fonogramas prevalecia.

Travesseiro (*Makura no Sōshi*) e na prosa ficcional do gênero *monogatari*, razão pela qual o uso dos silabários *kana* ficou conhecido como *onnade*⁴ (mão feminina).

1.2 A ficção em prosa de Heian

Embora fossem redigidos em *hiragana* e direcionados principalmente às mulheres, os textos do gênero *monogatari* eram, em sua maioria, escritos por homens. Segundo Yoshida (1999:56-66), “a literatura *monogatari* em seu sentido específico refere-se às primeiras narrativas de caráter fictício escritas em *hiragana* e que podem ser divididas em dois tipos: *monogatari* propriamente dito (narrativas “fictícias”) e *uta monogatari* (narrativas centradas em poemas)”. Um dos primeiros textos do gênero de que se tem registro é o *Taketori Monogatari* (A Narrativa do Cortador de Bambu), de autoria desconhecida⁵, que conta a história de uma menina, encontrada dentro de um bambu, que passa a ser criada como filha por um casal de camponeses. Ao crescer, ela se torna uma mulher extremamente bela que atrai a atenção de diversos pretendentes e até mesmo do Imperador, mas, ao final, ela não se casa com ninguém, pois é obrigada a voltar para a Lua de onde viera. Outras obras importantes do gênero são *Ise Monogatari* (Narrativas de Ise), que intercala poemas e episódios narrativos sobre um protagonista que teria sido inspirado em Ariwara no Narihira (825-880), *Ochikubo Monogatari* (Narrativa de Ochikubo) e *Sumiyoshi Monogatari* (Narrativa de Sumiyoshi), ambas sobre jovens atormentadas por madrastas cruéis com trama semelhantes ao conto de fadas *Cinderela*.

A produção de cópias dos *monogatari* era feita manualmente, por calígrafos habilidosos ou pelas damas de companhia das princesas e damas da alta nobreza, incumbidas dessa tarefa por suas senhoras. A leitura de *monogatari* era uma atividade muito apreciada pelas reclusas damas, e a aquisição de cópias das obras mais famosas do período podia ser um processo muito difícil. Com o tempo, seria natural que as próprias damas de companhia, muitas das quais já escreviam poemas, comesçassem a escrever suas próprias obras em prosa, refletindo mais das impressões, anseios e sentimentos femininos que os textos escritos por

⁴O modo tradicional de se escrever os ideogramas era também chamado de *otokode* (mão masculina), em oposição à escrita cursiva praticada pelas mulheres.

⁵Shirane (1987:85) afirma que a autoria do *Taketori Monogatari*, assim como a do *Ochikubo Monogatari* e do *Utsuho Monogatari* (Narrativa da Toca na Árvore) é atribuída por alguns estudiosos ao poeta Minamoto no Shitagō (911 – 83), e que, embora seja pouco provável que as três obras tenham sido escritas pelo mesmo autor, ele poderia ter produzido ficção vernácula.

homens. Não restaram registros de outras obras produzidas por autoras do período⁶, mas o *monogatari* mais emblemático, que sintetiza toda a tradição do gênero, teve autoria feminina. A obra *Genji Monogatari* (Narrativas de Genji) foi escrita por Murasaki Shikibu (973? – 1014? ou 1025?), dama de companhia da consorte imperial Shōshi (988 –1074), que teria começado a redigir o texto em 1002 ou 1003, alcançando certo renome entre os membros da corte. A data da finalização do texto é incerta, podendo estar entre 1008, quando Murasaki Shikibu faz referência à própria obra em seu diário, e 1020, pois a autora do *Diário de Sarashina* menciona um episódio ocorrido em 1021, quando uma tia a presenteou com cópias dos mais de cinquenta episódios das *Narrativas de Genji* (BOWRING, 2004:4; 76-79).

1.3 Sobre as *Narrativas de Genji*

A obra trata principalmente da vida e dos romances de Hikaru Genji, filho do Imperador com uma concubina imperial conhecida como Kiritsubo no Kōi. A dama Kiritsubo era muito amada pelo Imperador, o que despertava a inveja e o ressentimento das consortes imperiais mais importantes – em especial da dama Kokiden, filha de um ministro palaciano e mãe do príncipe-herdeiro – que, por essa razão a atormentaram a ponto de deixar a frágil Kiritsubo doente. Ela faleceu quando o filho ainda tinha três anos de idade e o Imperador, desejando proteger a criança da inveja de suas esposas e das intrigas políticas palacianas, decidiu removê-lo da linha de sucessão imperial, tornando-o um Minamoto, outra possível leitura para os ideogramas que compõem o nome Genji.

Hikaru Genji encarnava todos os ideais estéticos do período Heian, sendo definido pela noção de *miyabi*⁷, onde se valorizavam não somente as qualidades inatas do indivíduo e

⁶ Embora não existam registros de outras obras do gênero *monogatari*, com exceção das *Narrativas de Genji*, escritas por mulheres, sobreviveram alguns diários literários escritos no período Heian, dentre os quais podemos citar o *Diário da Libélula* (*Kagerō Nikki*), escrito pela dama conhecida como Mãe de Fujiwara no Michitsuna (935 – 995), o *Diário de Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu Nikki*), cuja autora foi contemporânea de Murasaki Shikibu e serviu à corte imperial na mesma época, e o *Diário de Sarashina* (*Sarashina Nikki*), escrito pela filha de Sugawara no Takasue (1008 – 1059).

⁷ Shirane (1987:30, tradução nossa), ao apresentar o conceito de *miyabi*, afirma que “Genji tornou-se um grande ‘amante-herói’ não apenas por conquistar várias mulheres, mas também por seu talento em todas as formas de arte consideradas fundamentais para os jogos amorosos no período – poesia, caligrafia e música. O mesmo se aplica às suas vitórias políticas, que são avaliadas através de um código cultural e estético que transcende as noções usuais de poder e influência política. Genji consolidou seu poder não como um político audacioso e calculista, mas como um homem de *miyabi* (literalmente, ‘cortesania’), um nobre devotado ao cultivo da elegância, bom gosto e sensibilidade estética. A palavra *miyabi* deriva de *miyabu*, que significa ‘agir de maneira apropriada’ (*bu*) pra com a corte imperial (*miya*). Como sugere sua etimologia, o conceito de *miyabi* não implica somente elegância e refinamento, mas também relaciona estas noções culturais à corte de Heian”.

de suas ações, mas também a elegância e a adequação de sua postura e atitudes, e, principalmente, por ser um *irogonomi*⁸, um grande apreciador e conhecedor dos jogos amorosos. Além de possuir beleza incomparável, o príncipe era talentoso em todas as formas de arte valorizadas na Corte e possuía uma grande sensibilidade estética, qualidades que faziam com que damas de diversos graus de nobreza se apaixonassem por ele. Além disso, o fato de ele se envolver com mulheres de níveis sociais considerados inferiores adicionava certo apelo romântico à obra. A primeira amada do príncipe foi a consorte imperial Fujitsubo, pela qual o Imperador sentia muita afeição por ser muito parecida com a falecida Kiritsubokōi. Fujitsubo era filha de um falecido imperador e, por isso, tinha grande suporte político que lhe servia como proteção dentro do *kōkyū*⁹, o que impedia que ela sofresse por parte das outras consortes os mesmos tormentos que a dama Kiritsubo. Genji e Fujitsubo eram muito próximos, mas, quando o príncipe atingiu a maioridade, eles precisaram se distanciar, já que homens adultos não podiam se encontrar com consortes imperiais.

Graças a um arranjo entre famílias, Genji se casou com Aoi, filha do Ministro da Esquerda do palácio e, seguindo o costume da época, passou a viver na residência deste. O príncipe e sua jovem esposa não tinham muita afinidade e, conforme amadurecia, ele começou a se envolver com outras mulheres. Genji nunca tenha conseguiu esquecer sua primeira paixão por Fujitsubo e, após se envolverem, os dois tiveram um filho que todos acreditavam ser do Imperador. O príncipe recém-nascido foi escolhido como príncipe-herdeiro e Fujitsubo foi nomeada Imperatriz, o que a tornou completamente inacessível para Hikaru Genji.

Em certo momento de sua juventude, Genji conheceu sua futura consorte Murasaki-no-ue que, ainda menina, era parecidíssima com sua amada e, por isso, ele decidiu assumir sua educação com o propósito de torná-la uma mulher que correspondesse aos seus ideais. Nesta mesma época, ele também estava se encontrando com Rokujō, uma dama da alta nobreza que fora esposa de um falecido príncipe herdeiro e, após um incidente entre essa dama e Aoi ocorrido durante o festival de Kamo, o espírito vingativo da primeira provoca a morte desta. Com isso, o romance entre Genji e Rokujō, que já definhava há alguns anos, terminou de uma vez e a dama partiu para Ise sob o pretexto de acompanhar a filha que fora nomeada sacerdotisa do Santuário local. Após a morte de Aoi, Genji tomou Murasaki-no-ue como consorte e o relacionamento do casal era, para os padrões da época, algo extremamente

⁸ O conceito de *irogonomi* será abordado de forma mais detalhada no item 2.5.2.

⁹ O termo *Kōkyū* designava a ala do palácio onde viviam as consortes imperiais e suas damas de companhia.

idealizado, pois a jovem não tinha família e dependia completamente do príncipe, tanto financeiramente como emocionalmente. Caso fosse entregue aos cuidados do pai, Murasaki provavelmente seria maltratada pela madrasta, como era tão comum às heroínas dos *monogatari*. A jovem não tinha nada que pudesse oferecer ao príncipe, nenhuma vantagem política, fortuna, ou mesmo filhos, pois, ainda que tenham passado muitos anos juntos, ela nunca engravidou, mas, ainda assim, era muito amada por ele.

No entanto, a despeito de seu amor por Murasaki, Genji continuou tendo relacionamentos com outras mulheres. Um dos romances em que se envolveu foi com Oborozukiyo, irmã mais jovem da consorte Imperial Kokiden que havia sido prometida em casamento ao meio-irmão de Genji, o Imperador Suzaku. O episódio frustrou os planos de Kokiden, que pretendia que a irmã se tornasse a próxima imperatriz e, com o propósito de prejudicar Hikaru Genji, ela conseguiu o apoio de vários políticos influentes que conseguiram fazer com que o príncipe se demitisse de todos os seus cargos no palácio e decidisse se exilar longe da Corte. Genji partiu para a província de Suma e, durante o exílio, conheceu a filha de um ex-governador provinciano. A jovem o atraiu por ser uma exímia poetisa e musicista e os dois tiveram um breve relacionamento do qual nasceu uma filha. Na época em que a moça, conhecida como Akashi, engravidou, o príncipe recebeu perdão marcial e pôde, finalmente, voltar à capital. Após alguns anos, a filha de Genji e Akashi seria entregue aos cuidados de Murasaki-no-ue para ter a possibilidade de ser nomeada consorte imperial no futuro, pois suas origens provincianas poderiam prejudicar os planos políticos de seu pai. Depois de voltar do exílio, Genji passou a se dedicar menos às conquistas românticas e mais à política palaciana. Ele assumiu a responsabilidade de cuidar da filha de Rokujō, Akikonomu, após a morte de sua antiga amante e enviou a moça ao palácio como consorte imperial. Posteriormente, Akikonomu foi nomeada Imperatriz, e Genji, como seu guardião legal, viu seu prestígio político aumentar ainda mais.

Como símbolo de seu prestígio e também em tributo à falecida Rokujō e sua filha, Genji construiu uma mansão, que ficaria conhecida como Rokujō-in, na propriedade que pertencera à dama. A residência era dividida em quatro pavilhões, cada um deles dedicado a uma estação do ano, onde viviam as principais consortes de Genji, Murasaki no pavilhão da primavera, Akashi no do inverno, Hanachirusato no do verão e, finalmente, Akikonomu, que era como uma filha adotiva do príncipe e vivia na ala do outono, estação que remetia a sua

mãe. Esse período correspondeu ao apogeu da carreira política de Genji e, pouco depois, se iniciaria a fase de declínio do mundo retratado na obra.

Figura 1 Representação da residência de Hikaru Genji. Em sentido horário, vê-se o pavilhão do Inverno, pertencente à dama de Akashi, a ala dedicada ao Verão de Hanachirusato, a mansão da Primavera de Murasaki-no-ue, onde o próprio Genji e sua filha também viviam, e, por fim, a residência do Outono, construída para honrar a Consorte Imperial Akikonomu e sua falecida mãe, a dama de Rokujō, antiga dona da propriedade.

Após abdicar do trono, o Imperador Suzaku pediu a Genji que se casasse com sua filha, a Terceira Princesa, pois temia pelo futuro da garota. A história sobre como o príncipe cuidara de Murasaki, que durante a infância se viu em circunstâncias semelhantes era conhecida em toda a corte, e o Imperador tinha esperanças de que sua filha despertasse em Genji o mesmo tipo de afeição que este sentia por sua amada consorte. Genji acatou ao pedido do irmão e se casou com a desamparada princesa, que se tornou sua esposa oficial e adquiriu, consequentemente, um *status* socialmente superior ao da própria Murasaki. Esta não demonstrava ciúme da nova esposa, mas sentiu-se profundamente magoada com a situação e acabou adoecendo. Preocupado, Genji levou Murasaki de volta para sua mansão em Nijō-in, onde ela vivera durante boa parte de sua vida, e lá passava a maior parte de seu tempo, dedicando-se a cuidar de sua amada. Porém, sua ausência constante da mansão Rokujō-in permitiu que o filho do amigo de longa data de Genji, Kashiwagi, apaixonado pela Terceira Princesa desde que teve um vislumbre da jovem durante uma visita, se aproximasse desta e, após algum tempo, o príncipe descobriu que sua jovem esposa engravidara. Genji assumiu o

menino como seu filho, lembrando-se de seu próprio passado, quando o filho que tivera com Fujitsubo fora reconhecido como herdeiro pelo Imperador.

A Terceira Princesa também adoeceu por sentir-se atormentada pela culpa que sentia por ter se envolvido com Kashiwagi, e Genji viu-se dividido entre os cuidados com Murasaki e a necessidade de ser atencioso com sua esposa. Pouco depois, ele descobriu que as duas mulheres sofriam a influência do espírito vingativo da dama de Rokujō, que, mesmo após a morte, ainda amava e, ao mesmo tempo, sentia mágoa por Genji. Ao final, Murasaki faleceu, a Terceira Princesa fez votos religiosos, e o príncipe perdeu tanto sua amada como a esposa que lhe conferia prestígio social. Alguns anos depois, Genji também morreu, mas esse episódio não é mostrado na obra¹⁰.

Após a morte de Hikaru Genji, a narrativa assume um tom mais pessimista, concentrando-se em eventos ocorridos com dois de seus descendentes: Kaoru, o filho da Terceira Princesa que ele assumiu e Niō, seu neto. Os dois jovens se envolveram com duas princesas que viviam em uma vila remota em Uji, e Niō se casou com a mais jovem. Kaoru tentou cortejar a mais irmã mais velha por vários meses, mas ela não aceitava seus avanços e, depois de algum tempo, adoeceu e morreu. Kaoru se apaixonou pela meia-irmã das duas, Ukifune, mas esta despertara também o interesse de Niō, e os dois passaram a disputar a jovem. Incapaz de decidir-se por um deles, Ukifune tentou se suicidar, atirando-se em um rio, mas sobreviveu e foi levada para um templo. A obra termina de forma inconclusiva, pois Kaoru e Ukifune se reencontraram, mas não se sabe o que os dois decidiram sobre seu relacionamento.

A obra é composta por cinquenta e quatro capítulos e convencionou-se dividi-la em três partes; a primeira, que abrange até o trigésimo terceiro capítulo (*Fuji no Uraba*, “Folhas de Glicínia”), trata da juventude do protagonista até seu retorno do exílio e sua ascensão política; a segunda, que se inicia no trigésimo quarto capítulo (*Wakana I*, “Jovens Ervas I”) e termina no quadragésimo segundo, (*Maboroshi*, “Ilusão”) trata de sua maturidade, e dos eventos que acontecem até a época de sua morte; e, por fim, a terceira, que se inicia no capítulo quarenta e dois (*Niō-no-Miya*, “Príncipe Niō”) e se estende até o final, trata dos descendentes de Hikaru Genji.

¹⁰ Alguns estudiosos acreditam que tenha existido um capítulo, *Kumogakure* (Encoberto por Nuvens), que descreveria eventos ocorridos após Genji fazer votos religiosos e retirar-se da vida pública na corte e, ao final, sua morte. O manuscrito teria se perdido e, por isso, não está presente nas versões contemporâneas na obra. O mesmo destino teria acometido um suposto manuscrito descrevendo o romance entre Genji e a dama de Rokujō.

Nas *Narrativas de Genji* são utilizados modelos de personagens e convenções narrativas do gênero *monogatari* consolidadas em obras anteriores e a autora se inspirou em elementos da literatura chinesa e pela poesia tanto japonesa quanto chinesa. A obra é permeada pela noção de *mono no aware*, que consistiria na capacidade do indivíduo perceber a beleza do mundo e sua relação com a melancolia: ao se deparar com o belo, imediatamente é evocada a consciência da efemeridade das coisas. A capacidade de apreender *mono no aware* era considerada uma virtude limitada às pessoas mais refinadas da nobreza. A ideia é apresentada concomitantemente ao conceito de *miyabi*, pois Genji atinge o máximo que se poderia almejar dentro daquela sociedade, mas essa glória e sua própria existência são únicas e efêmeras, sempre sujeitas às mudanças do tempo e das circunstâncias.

1.4 As primeiras ilustrações em obras literárias

A leitura dos *monogatari* era uma atividade que, muitas vezes, era acompanhada pela apreciação das belas ilustrações que eram feitas inspiradas em passagens da narrativa. Os membros da aristocracia não só apreciavam os romances ilustrados como, muitas vezes, também produziam eles próprios imagens, recriando passagens de várias obras. Caso não tivessem o tempo ou habilidade para fazê-lo pessoalmente, alguns nobres encomendavam suas obras aos pintores talentosos do período. Essas pinturas, denominadas *emakimono*, “rolos de pinturas”, eram feitas em rolos de papel de arroz que podiam ter vários metros de comprimento, onde as imagens eram dispostas em sequência. A leitura era feita desenrolando trechos do papel para descortinar as cenas diante do leitor. Não era incomum que uma obra fosse dividida em vários rolos, cada um contendo um capítulo ou partes dele.

As versões ilustradas das *Narrativas de Genji* provavelmente começaram a ser produzidas ainda no século XI. Jackson (2012:151-2) afirma que as *Narrativas de Genji* ainda são um poderoso ícone cultural japonês e, conseqüentemente, o *Genji Monogatari Emaki* (Rolos de Pinturas das Narrativas de Genji), produzidos por volta de 1140, é considerado uma relíquia a ser preservada com o mais absoluto cuidado para se “preservar ou renovar o senso de orgulho nacional”. A obra é composta por um conjunto de ilustrações representando passagens das *Narrativas de Genji* que se alternam com o texto original. Acredita-se que, originalmente, foram produzidas imagens representando cenas emblemáticas dos cinquenta e quatro capítulos da obra, mas, desta coleção restaram menos de vinte. Segundo Jackson,

Cada uma destas [ilustrações] é precedida por um excerto manuscrito (*kotobagaki*) relatando a cena das *Narrativas de Genji* ali reproduzida. Os *kotobagaki* eram produzidos por cinco calígrafos diferentes, ficando o mais habilidoso responsável pelas cenas mais famosas. Patrocinados pelos aristocratas sempre competindo entre si, os pintores trabalhavam em conjunto para produzir as ilustrações de forma estruturada (*tsukurie*), alternando as camadas de tintas e as cores necessárias para compor cada estágio da imagem. O principal ilustrador ficava responsável pelo esboço de cada cena, com as personagens e a arquitetura mostradas, enquanto os outros pintores encarregavam-se da aplicação das camadas de pigmentos (como o branco obtido de conchas moídas, verde produzido a partir de malaquita, vermelho ferroso, entre outros). Havia também artesãos que criavam os elaborados papéis nos quais cada cena seria reproduzida.

Estes papéis eram tingidos através de processos especiais (...) [e eram] escolhidos conforme a temática e o tom emocional do capítulo. (...) Cada pintura do *Genji Monogatari Emaki* era precedida pelo *kotobagaki*, e cada *kotobagaki* provinha o conceito narrativo que contextualiza e antecipa os eventos mostrados. Os fragmentos textuais eram escolhidos pelos patronos da obra com base em seu interesse emocional, valor como entretenimento, apelo estético e poético, e o artesão principal decidia como representar a cena pictoricamente. O patrocinador também escolhia o calígrafo responsável pela parte escrita.

As ilustrações dos rolos de pinturas são evocativas, não tanto descritivas. Uma vez que cada imagem era visualizada durante a leitura de toda uma passagem da história, era importante que a pintura evocasse o máximo possível das emoções presentes em todas as cenas narradas. Segundo Hirota (1997:34), os sentimentos mais íntimos das personagens não podem ser apreendidos através da ilustração por si mesma, dependendo também da imaginação do observador. A representação das personagens e dos espaços nos rolos de pinturas é feita de modo muito característico, como veremos no terceiro capítulo.

Figura 2 Ilustração do *Genji Monogatari Emaki* representando cena do capítulo *Azumaya* (A Cabana do Leste). Os rolos de pinturas são abertos da direita para a esquerda, revelando gradativamente o texto e as ilustrações referentes àquela passagem da narrativa. (retirado de <http://www.tokugawa-art-museum.jp/>)

Versões ilustradas das *Narrativas de Genji* e de outras obras literárias continuaram sendo produzidas ao longo dos séculos, mas, diferente do que ocorria em Heian, as mulheres já não eram mais consideradas um possível público-alvo de obras literárias. Durante a Idade Média Japonesa (1192-1573) e a Época Pré-Moderna (1573-1867), quando foi estabelecido o xogunato, a atividade da mulher no âmbito cultural diminuiu muito, e a literatura passou a ser um domínio masculino. Essa situação só começaria a se modificar com a Restauração Meiji e a introdução de influências ocidentais na cultura japonesa.

1.5 A educação e as primeiras revistas femininas

No ano de 1872, foi instituída uma lei que garantia a meninos e meninas japoneses o direito ao período mínimo de quatro anos de ensino escolar. Esse módulo básico de ensino era denominado *Jinjō Shōgakkō*, e o seguinte era o *Kōtō Shōgakkō*, que, por não ser obrigatório tinha pouquíssimas meninas matriculadas. A educação recebida pelas garotas era, de modo geral, deficitária em relação àquela oferecida aos meninos, pois, como as mulheres estavam destinadas a se tornarem esposas, não era considerado necessário que elas se preocupassem excessivamente com os estudos. Takahashi (2008:116), afirma que as escolas não ensinavam as garotas a serem adultas independentes, servindo para, ao invés disso, inculcar em suas mentes o que poderia ser considerado o ideal *shōjo* de se tornar uma noiva feliz. O termo *shōjo* designa uma jovem mulher, ainda não adulta, às vezes fisicamente madura, mas que ainda não pode ou deve expressar sua sexualidade. Uma das principais imagens evocadas pelo termo é a de pureza, e se referia, inicialmente, a um papel de gênero de viés conservador.

Em 1872, foi inaugurada em Quioto a primeira escola feminina de nível médio para filhas da aristocracia e, a partir de 1889, tornou-se obrigatório que todas as províncias instituíssem escolas de ensino médio para as meninas. Elas passaram a receber um nível a mais de ensino, mas o currículo oferecido ainda era muito limitado, com muitas aulas dedicadas ao ensino de atividades domésticas no lugar das disciplinas aprendidas pelos meninos, pois o propósito era treinar as garotas para se tornarem futuras *ryōsai kenbo* (mãe sábia, boa esposa). Segundo Fujino (2002:22),

A resistência dos pais em mandar as filhas à escola tem raízes na cultura do período Edo, quando se dizia “para a mulher, o estudo é desnecessário”. O acesso das mulheres à escola era restringido para evitar a conscientização e consequente envolvimento político da mulher da classe guerreira, que eram peças fundamentais no jogo político de então. As outras classes sociais seguiam o mesmo preceito: a

mulher era importante mão-de-obra nos campos, e a sua conscientização como indivíduo se tornava ameaça à estrutura social e econômica.

Com a restauração Meiji iniciou-se a política educacional por parte do governo, mas a mentalidade dos pais permaneceu inalterada por longo tempo. O quadro só mudou quando a industrialização passou a exigir dos trabalhadores um mínimo de conhecimento para operar as máquinas e extrair delas maior aproveitamento. Sendo a mão-de-obra feminina mais barata, as indústrias passaram a recrutar mulheres jovens para trabalhar. Como as jovens letradas tinham mais chance de se empregar e melhorar o desempenho, e consequentemente atingir melhores salários, os pais pouco a pouco passam a incentivar o ingresso e a permanência das filhas nas escolas. A educação das meninas passa a ser vista como investimento.

As escolas não ofereciam às meninas a possibilidade de se tornarem cidadãs plenas, pois a sociedade via como possíveis para as mulheres apenas os papéis de esposa e mãe, ainda que, entre as classes mais baixas, elas também precisassem trabalhar fora do lar. As publicações direcionadas às *musume* – jovens solteiras em idade escolar – nessa época refletiam essa ideologia. Surgiram no início do século XX diversas revistas para meninas,

Figura 3 Revista *Shōjo Sekai* (retirado do site <http://wmugiw.exblog.jp/20010728>)

como a *Shōjo Sekai* (Mundo das Meninas), *Shin Shōjo* (Nova Menina) e *Jogakusekai* (Mundo da Colegial) que tinham a proposta de educar as leitoras de acordo com os ideais do período. Estas revistas traziam editoriais e artigos que buscavam reforçar a necessidade de as meninas manterem um comportamento exemplar e uma imagem adequada e respeitável, seções de cartas que tinham o propósito de aproximar as leitoras da revista, e os chamados *shōjo shōsetsu* (novelas para meninas), narrativas seriadas de cunho didático, seguindo fórmulas consolidadas e geralmente protagonizadas por colegiais, onde se exaltavam as virtudes esperadas nas meninas. Essas histórias eram acompanhadas por pinturas de artistas como Yumeji Takehisa (1884-1934) e Jun'ichi Nakahara (1913-1983), que

representavam visualmente o ideal *shōjo* e influenciaram a construção da identidade visual dos quadrinhos femininos.

1.6 *Shōjo* mangá, os quadrinhos para meninas

O conceito de gênero se aplica do mesmo modo aos quadrinhos e a outros meios de expressão e formas de arte. Ao falar sobre os gêneros na literatura, Frye (1957) parte do estudo de Aristóteles na *Arte Poética* (1991:245-6), onde o conceito é relacionado aos tipos possíveis de obras existentes dentro da produção poética. O filósofo afirma que a epopeia, tragédia e poesia ditirâmbica, por exemplo, se distinguem pelo meio para o qual são produzidas, pelo objeto que representam e o modo como essa representação é feita. Partindo dessa premissa, Frye afirma que “as distinções de gênero na literatura estão baseadas em sua apresentação” (1957:245). Com isso, o que diferenciaria os gêneros seriam as condições estabelecidas entre o autor e seu público na execução da obra. Assim, certas convenções são estabelecidas em obras de uma determinada época tendo como base a repetição de padrões apreciados por certos autores e o uso de um determinado conjunto de convenções por vários autores em várias épocas diferentes é o que originaria um gênero.

Neste trabalho, entendemos que diferentes formas de arte, como literatura, cinema e quadrinhos, constituem um **meio**, enquanto o **gênero** seria derivado do conjunto de regras pelas quais uma obra é estruturada. No ocidente, a classificação dos gêneros dos quadrinhos é determinada principalmente pelo formato da publicação, dividindo-se em *comics*¹¹, tiras, charges, novelas gráficas¹², *webcomics*¹³, entre outros. Um dado que deve ser mencionado é o fato de os mangás ou quadrinhos japoneses serem vistos por parte do público ocidental como um gênero à parte, diferente das novelas gráficas ou dos *comics* americanos. As causas poderiam ser várias, como o sentido de leitura inverso e as diferenças na composição das páginas, ou mesmo a temática das primeiras obras traduzidas para os públicos americano e europeu¹⁴. Porém, consideramos que a palavra “mangá” seja um sinônimo de “quadrinhos”, e denominações como *shōnen*, *shōjo* e *seinen* mangá seriam algumas designações de seus possíveis gêneros. Assim como ocorre na literatura, os gêneros de quadrinhos possuem “(...)

¹¹ Denominação pela qual ficaram conhecidos os quadrinhos americanos, atualmente associada principalmente às histórias em quadrinhos de super-heróis ou cômicas. Uma das principais características desse tipo de publicação é o formato padrão de 17x26 cm das páginas.

¹² Utilizamos aqui a tradução “novela gráfica” para a expressão *graphic novel*, tendo como base a edição brasileira de *A Novela Gráfica*. GARCIA (2012:14) utiliza a expressão para se referir aos quadrinhos adultos contemporâneos, mas afirma que ela não se refere “a uma história de quadrinhos com as características formais ou narrativas de um romance literário, tampouco a um formato determinado, mas simplesmente a um tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional”.

¹³ Quadrinhos publicados pela internet podem apresentar diagramação e temáticas variadas.

¹⁴ Os mangás começaram a ser publicados nos Estados Unidos nos anos 1980, com obras como *Golgo 13* (*Gorugo 13*), de Kazuo Koike e Takao Saito e *Akira*, de Katsuhiro Otomo. A maior parte dos títulos lançados era de temática adulta, o que pode ter associado, neste primeiro momento, os quadrinhos japoneses a tramas repletas de violência e erotismo.

uma certa tendência contratualista (...). Na escolha da obra a ler, o leitor pode conjugar certa filiação num gênero que reconhece, com particulares circunstâncias de tempo, disposição psicológica, motivação cultural, etc.” (REIS; LOPES, 1994, p.188).

Cada gênero de quadrinho terá soluções narrativas e visuais que lhe são próprias e os diferenciam entre si. Quanto ao *shōjo* mangá, que é o objeto de estudo deste trabalho, o fator que o qualifica é, primeiramente, a demografia a que se dirige. A publicação de quadrinhos no Japão é muito segmentada e as revistas onde as histórias são serializadas se classificam de acordo com a faixa etária e sexo de seu público-alvo. Por essa razão, independentemente da temática, da extensão ou de aspectos gráficos, a única coisa fundamental para que uma série seja considerada um *shōjo* mangá é que ela seja publicada em uma revista direcionada ao público adolescente feminino. Isso não significa que o *shōjo* mangá não apresente nenhuma particularidade em relação a outros gêneros de quadrinhos.

Figura 4 revista *Ciao*, da editora Shueisha.

Figura 5 Revista *Nakayoshi*, da editora Kodansha.

Os quadrinhos femininos japoneses possuem estruturação narrativa e linguagem visual própria, mas, como veremos adiante, estas foram desenvolvidas e aperfeiçoadas quando as revistas para meninas já estavam estabelecidas e, conseqüentemente, o gênero “*shōjo* mangá” já existia. Ainda é possível dividir cada um dos gêneros de quadrinhos em subgêneros¹⁵ de

¹⁵Segundo Reis e Lopes (1994:392-3), os subgêneros são divisões particulares dos *gêneros narrativos*, e sua ocorrência se explica em função da relevância específica que alguns fatores semântico-pragmáticos e estilístico-formais assumem em seu código. A diferenciação de subgêneros narrativos é facilmente identificável em domínios vastos como o *romance*, onde amplas modulações são possíveis. Assim, subgêneros como, por

acordo com os temas abordados e as opções narrativas feitas na obra. Desse modo, um *shōjo* mangá do subgênero “aventura” terá narrativa ágil, onde ocorrem sucessivas peripécias¹⁶, com foco igualmente dividido entre as ações e as emoções das personagens e grande uso de signos cinéticos herdados do *shōnen* mangá, enquanto uma obra que possa ser classificada como pertencente ao subgênero “romance” trará uma diagramação mais limpa, com painéis abertos e esparsos, poucos cenários, enquadramentos onde se privilegia o rosto das personagens aos panoramas e narrativa focada nos sentimentos e na alteração de estados emocionais.

Figura 7 Revista *Hana to Yume* (Flores e Sonhos), editora Hakusensha

Figura 6 Revista *Gekkan Aria* (Aria Mensal), editora Kodansha

exemplo, o romance epistolar ou o romance de formação se definem a partir de opções temático-ideológicas e semionarrativas concretas capazes de delinearem os contornos que possibilitam sua identificação, por exemplo, as modalidades de narração, configuração do estatuto do narrador, tratamento do tempo, etc.

¹⁶ Usamos aqui o conceito conforme definido na Poética de Aristóteles (1991:258), onde é dito que “a peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente”.

1.6.1 O surgimento do *shōjo* mangá

As primeiras histórias em quadrinhos voltadas às meninas foram publicadas nas revistas ilustradas para *musume* das primeiras décadas do século XX. Não se pode dizer que as histórias dessa época fossem aquilo que conhecemos como *shōjo* mangá, pois ainda não haviam se estabelecido as convenções narrativas e estéticas do gênero. Os quadrinhos pré-*shōjo* mangá em geral eram tiras ou histórias de poucas páginas, onde eram narrados eventos

Figura 8 Revista *Shōjo* no Tomo (retirado do site <http://www.danmazurcomics.com>)

breves. Eram comuns as *gags* e temas que não sustentavam narrativas longas. O uso dos requadros como delimitação temporal poderia ou não ocorrer, mas, mesmo que não estivessem presentes, era possível perceber a transição dos eventos entre uma ilustração e outra.

A primeira personagem recorrente dos quadrinhos para garotas apareceu na revista *Shōjo no Tomo*¹⁷ (Companheira das Meninas) em 1913 e continuou sendo publicada nos anos seguintes. Jijo-san era a protagonista de *Jijo Monogatari* (História da Segunda Filha) escrita e desenhada por Ryūshi Kawabata (1885-1966), utilizando um traço influenciado pelo estilo de pintura que ficaria conhecido como *jojō-ga* (pintura lírica). De acordo com Fujino (2002:125), *Jijo Monogatari* não tinha propósito admonitório como outras histórias em quadrinhos para garotas da mesma época, porém, o autor mostrava os problemas que o comportamento de Jijo-san causava ao pai dela. A personagem possuía muito mais liberdade que as leitoras, podendo comportar-se como queria sem sofrer repreensão ou cobranças para que tivesse atitudes condizentes com o que se esperava das meninas.

Embora ainda não houvesse as histórias longas, os quadrinhos para meninas publicados nas décadas seguintes já traziam alguns dos elementos presentes nos mangás contemporâneos como múltiplas personagens fixas e quadros com formatos diversos, além do fato de tratarem, principalmente, de relações humanas e serem publicados em capítulos semanais ou mensais. Durante a primeira metade do século XX, os quadrinhos femininos não eram associados imediatamente a histórias românticas, o que começaria a mudar após a

¹⁷A *Shōjo no Tomo* era publicada pela editora *Jitsugyō no Nihonsha* e foi lançada em 1908. Segundo Fujino (2002:45-7), a revista trazia páginas de quadrinhos desde seu primeiro volume.

Segunda Guerra Mundial. Nos anos 1950 começaram a surgir histórias em quadrinhos mais longas que já eram consideradas *shōjo* mangá por serem direcionadas ao público feminino e tratarem de temas que interessariam às meninas. Na época, a grande maioria das HQs para garotas ainda eram produzidas por autores de tiras de jornais ou de quadrinhos para meninos – *shōnen* mangá – que traziam para o *shōjo* mangá um visual semelhante ao dos quadrinhos desse gênero e, por isso, as personagens frequentemente tinham visual cartunesco e as páginas geralmente traziam a diagramação própria das tiras, com quadros retangulares ou quadrados bem delimitados. Outra característica dos quadrinhos produzidos por estes artistas era a emulação do que eles supunham ser a feminilidade. Muitos quadrinistas produziam *shōjo* mangá, mas não compreendiam totalmente os desejos e aspirações das jovens leitoras e, por isso, a maioria das histórias tratava de romances melodramáticos. Gravett (2006:80) afirma o seguinte sobre essa característica da produção de quadrinhos femininos antes dos anos 1960:

(...) Antes da década de 1960, o mangá *shōjo* era criado por homens. Suas histórias e seu estilo tinham como base a imagem passiva do *shōjo* promovida por romances ilustrados publicados em revistas mensais, tradição iniciada pela *Shōjo Kai* (“Mundo das Meninas”) em 1902. Os romances *shōjo* eram contaminados pela ideologia do período, enfatizando que uma garota – que não era mais uma criança, mas também não era uma adulta – deveria aspirar apenas ao refinamento, ao romance, ao casamento e à maternidade.

Figura 8 Em *Anmitsu-hime* o visual das personagens e a diagramação das páginas são bem distintos do estilo que, a partir dos anos 1970, se tornaria a norma para o *shōjo* mangá (retirado de <http://matome.naver.jp/odai/>)

Uma das principais séries para meninas deste período é *Anmitsu-hime* (Princesa Anmitsu), de Shōsuke Kurakane (1914-1973) serializada entre 1949 e 1955 na revista *Shōjo* (Menina) da editora Kōbunsha. Também nesta época, surgiu a personagem Sazae-san na tira homônima publicadas no jornal *Asahi Shinbun* a partir de 1946. Ainda que *Sazae-san* não seja um *shōjo* mangá, a tira deve ser citada, pois sua autora, Machiko Hasegawa (1920-1992) foi a primeira mulher quadrinista de sucesso do Japão e abriu caminho para

que outras autoras pudessem publicar suas histórias.

Em 1953, a obra *Ribon no Kishi* (A Princesa e o Cavaleiro) de Osamu Tezuka começou a ser serializada na revista *Shōjo Kurabu* (Clube das Meninas) da editora Kōdansha. A história trazia a aventura própria do *shōnen* mangá com uma protagonista feminina, e o romance era parte importante do enredo, ainda que não haja foco nas emoções e sentimentos das personagens. Nesta obra, a caracterização já se aproxima mais daquela que normalmente se encontra no *shōjo* mangá publicado a partir dos anos 1970, com o corpo longilíneo e os olhos grandes. Outras obras famosas do gênero *shōjo* são *Himitsu no Akko-chan* (O Segredo de Akko) de Fujio Akatsuka (1935-2008) e *Mahō Tsukai Sally* (Sally, a Bruxinha) de Mitsuteru Yokoyama (1934-2004), duas das primeiras séries sobre “garotas mágicas”¹⁸, lançadas em 1962 e 1966, respectivamente, que chegaram a ter uma versão animada televisiva.

Até a década de 1960, os quadrinhos para meninas continuaram sendo produzidos majoritariamente por homens, que viam o *shōjo* mangá como porta de entrada para o mercado dos quadrinhos. O objetivo da maioria dos autores de mangás era trabalhar com quadrinhos para meninos, mas era mais fácil para um autor iniciante começar através do *shōjo* mangá e, após conseguir algum sucesso como quadrinistas, tornar-se autor de *shōnen* mangá. Nessa época ainda eram poucas

Figura 9 *Maki no Kuchibue*, de Maki Miyako

as mulheres quadrinistas, e era comum que elas abandonassem a profissão após o casamento. Elas foram influenciadas pelas obras dos autores de *shōjo* mangá e, por isso, nesse momento, suas obras ainda se assemelhavam em estilo às aquelas feitas por homens. Dentre as principais autoras do período podemos citar Maki Miyako, criadora da personagem Licca-chan e autora

¹⁸ O *mahō shōjo* é um subgênero bastante popular do *shōjo* mangá, contando histórias de meninas com poderes mágicos que combinam aventura e romance, sendo *Sailor Moon* (*Bishōjo Senshi Sailor Moon*) o título mais conhecido do gênero. Algumas séries do tipo já receberam edição brasileira, como *Guerreiras Mágicas de Rayearth* (*Mahō Kishi Rayearth*) e *Sakura Card Captors* do CLAMP, *Tokyo Mew Mew* de Reiko Yoshida e Mia Ikumi e *Sugar Sugar Rune* de Moyoko Anno.

da série *Maki no Kuchibue* (O Assobio de Maki) publicada em 1960; Mizuno Hideko, ex-assistente de Osamu Tezuka, cujas obras mais conhecidas são *Honey Honey Suteki na Bōken* (A Incrível Aventura de Honey Honey), de 1966 e *Fire!*, lançada em 1969; e Masako Watanabe, autora de *Heidi*, publicado em 1966 e *Garasu no Shiro* (O Castelo de Vidro), de 1969.

Antes dos anos 1960 e 1970, o esperado era que as crianças, especialmente as meninas, deixassem de ler quadrinhos depois de atingirem certa idade. Porém, muitos leitores não seguiam essa regra e continuaram consumindo mangá durante a adolescência e até o começo da vida adulta. As editoras, percebendo essa expansão do público consumidor de quadrinhos, aumentaram a variedade de revistas em circulação e também de tipos de séries publicadas, o que levou ao desenvolvimento de gêneros como o *gekiga* e o *seinen*¹⁹, voltados ao público adulto. Porém, os quadrinhos femininos ainda eram vistos como um gênero menor dentro de toda a produção de mangá, o que fazia com que a maioria dos homens não desejasse seguir carreira produzindo *shōjo*. Com o aumento do número de publicações, as editoras precisavam de novos autores e, com isso, várias leitoras entre o final da adolescência e o início da idade adulta tiveram a chance de começar a produzir quadrinhos para meninas. A entrada dessas mulheres no mercado trouxe profundas transformações ao *shōjo* mangá, tanto no plano narrativo quanto no visual, como veremos adiante.

1.6.2 A consolidação dos quadrinhos para meninas

Ao longo dos anos 1970, várias mulheres começaram a produzir quadrinhos e, com o tempo, elas se tornaram a maioria na criação do *shōjo mangá*. Essa geração de mulheres quadrinistas ficou conhecida como Grupo de 24 (*Nijūyo-nen Gumi*) em referência ao ano de nascimento das autoras, 24 da Era Shōwa (1949) ou anos próximos. As autoras do Grupo de 24 incorporaram ao *shōjo* mangá os elementos visuais e estéticos que se tornariam características fundamentais do gênero, além de transformarem os padrões narrativos com a criação de enredos elaborados e diversificados, tanto ao tratar de temas próximos à realidade

¹⁹ O *gekiga* (desenhos dramáticos) foi o primeiro gênero de quadrinhos adultos do Japão, surgido nos anos 1950. As histórias trazem abordagem realista e tratam de questões políticas e sociais com influência estética do cinema japonês e dos filmes *noir*. A primeira revista de quadrinhos do gênero foi a *Garō*, lançada em 1964. *Lobo Solitário* (*Kozure Ōkami*) de Kazuo Koike e Goseki Kojima e *A Lenda de Kamui* (*Kamui-den*) de Sanpei Shirato são duas séries do gênero que já foram publicadas no Brasil. *Seinen* mangá são os quadrinhos voltados ao público masculino adulto, e em geral, traz histórias de gêneros semelhantes aos dos títulos *shōnen* com abordagem diferenciada pensando no seu público-alvo.

das leitoras como ao criar histórias de fantasia, ficção científica ou terror, por exemplo. Várias obras emblemáticas do gênero *shōjo* foram publicadas nesta década, como *Berusaiyu no Bara* (A Rosa de Versalhes) de Riyoko Ikeda, serializada na revista *Margaret*, *Kaze to Ki no Uta* (A Canção do Vento e das Árvores) de Keiko Takemiya e *Tōma no Shinzō* (O Coração de Thomas) de Moto Hagio, ambas publicadas na revista *Shōjo Comic*, *Haikara-san ga Tōru* de Waki Yamato, serializada na revista *Shōjo Friend*, entre outras.

As histórias para meninas criadas a partir de então tinham um estilo muito diferente de sua contraparte *shōnen*. O estereótipo da figura da protagonista feminina se consolidou quando as autoras passaram a utilizar na composição da personagem um visual semelhante ao das garotas retratadas em ilustrações do estilo *jojō-ga*. Os corpos tornaram-se esguios, com membros longilíneos, aparentando fragilidade e delicadeza. O estilo dos rostos das personagens também foi modificado, com o uso de olhos grandes e expressivos, cílios longos e nariz e boca pequenos. A maioria das autoras tendia – algo comum também no mangá contemporâneo – a usar sempre o mesmo modelo para a construção do rosto, com as personagens sendo individualizadas por detalhes como o cabelo, a expressão do olhar, a altura e a vestimenta (FUJINO, 1997:87-8). Personagens masculinas adultas eram representadas com olhos um pouco menores que os das femininas e sem os cílios longos.

Figura 11 A personagem Nanako Misonoo de *Oniisama e...* de Riyoko Ikeda. O formato do rosto, os membros longilíneos e o traço delicado se assemelham às representações da figura feminina feitas pelos artistas do *jojō-ga*.

Figura 12 Ilustração no estilo *jojō-ga* feita pelo artista Jun'ichi Nakahara.

As autoras do Grupo de 24 modificaram muitos elementos no plano narrativo do *shōjo* mangá. Temas e fórmulas de enredo se consolidaram e tornaram-se convenções do gênero, estando presentes em obras contemporâneas e adaptações de clássicos literários para quadrinhos femininos. As relações humanas continuam sendo base sobre a qual se constroem as tramas do *shōjo* mangá, assim, ainda que tenhamos uma série de aventura, mistério ou qualquer outro subgênero, o mais importante para a narrativa são as relações entre as personagens e seus conflitos pessoais. Porém, nos quadrinhos produzidos a partir dos anos 1970, esses conflitos se tornaram mais complexos e passaram a ter relação com temas que, antes, não eram abordados em obras voltadas às meninas, como tragédias, papéis de gênero, sexualidade, problemas familiares, eventos históricos entre outros. Com as transformações narrativas, o *shōjo* mangá deixa de ser apenas entretenimento e passa a servir como meio de expressão para as autoras (SHAMOON, 2011:8). O romance também continua presente nos quadrinhos, mas deixa de ser o único tema das narrativas. Oi (2009:95), afirma que:

Desenhistas como Moto Hagio, Keiko Takemiya e Riyoko Ikeda, passaram a rejeitar os “limites tradicionais” que caracterizavam até então os *shōjo* mangás. Sexualidade, ficção científica e outras temáticas características dos *shōnen* mangás, bem como, importantes valores humanos passaram a compor as narrativas e os dramas de suas protagonistas. Um marco divisório se introduziu, os *shōjo* mangás deixaram de ser popularmente conhecidos e caracterizados por histórias românticas para refletirem a realidade. O romance continuou presente nas publicações femininas, no entanto, passou a ser utilizado como chave para a abordagem de outros temas. Quando determinada narrativa tem como ponto central tema do amor, este é abordado sob diferentes ângulos. O mais importante passa a ser a forma, a trajetória e a superação dos obstáculos aos quais a protagonista terá que enfrentar para enfim obter o tão sonhado prêmio, o amor verdadeiro (...).

As narrativas passaram a ser ambientadas em vários tipos de cenários diferentes, alternando o exotismo de cenários históricos como Egito antigo ou o Japão feudal, ou reinos fantásticos típicos de contos de fadas, e o cotidiano da vida escolar nas histórias chamadas *gakuen mono* (coisas de escola), extremamente comuns ainda nos dias de hoje. Mas, não importando a ambientação ou o gênero, como dito anteriormente, há nos quadrinhos para meninas uma maior valorização do sentimento em relação à ação e, por isso, a expectativa da leitora de *shōjo* mangá não é somente pelo desfecho de uma ação, mas também pela reação da personagem a esse evento, à relação dela com outras personagens e o modo como isso pode influenciar os sentimentos de todos os envolvidos. As formas de se tratar de um assunto

poderiam variar, mas, o foco na emoção e nas relações entre as personagens continuou sendo constante no gênero *shōjo*.

Uma das maiores dificuldades das autoras de *shōjo* mangá nos anos 1970 era retratar relacionamentos amorosos igualitários entre garotas e garotos que soassem verossímeis. Essa dificuldade era reflexo dos rígidos papéis de gênero²⁰ do período e também do fato de que convenções narrativas do *shōjo shōsetsu* (romances femininos) do início do século continuaram presentes no *shōjo* mangá. Muitas histórias do *shōjo shōsetsu* se passavam em colégios ou outros ambientes exclusivamente femininos onde o contato com garotos era algo raro e também indesejável. Exaltavam-se as amizades femininas e esses relacionamentos frequentemente eram descritos como românticos. Esse tipo de relação, denominada *dōseiai* (amor pelo mesmo sexo), era visto como algo socialmente aceitável, que inibia o interesse das garotas em relacionamentos heterossexuais até que elas atingissem a idade do casamento.

O *dōseiai* era pautado pela simetria, o casal era formado por duas garotas que tinham aparência e maneirismos semelhantes, e encorajava o amor por alguém que fosse um reflexo de si mesmo. O *shōjo* mangá herdou muito dessa visão do romance e, com isso, as limitações do *shōjo shōsetsu* para mostrar relacionamentos heterossexuais sem “sacrificar a atuação social e sexual da personagem feminina” (SHAMOON, 2011:4), algo que persiste em certa medida até os dias de hoje. Fujimoto (1998:46) aponta que é comum no *shōjo* mangá aquilo que chamou de “armadilha romântica”, onde a garota estabelece sua identidade a partir de sua relação com o garoto e, com isso, desenvolve autoconfiança por sentir-se amada a despeito dos seus defeitos. Mas, ao mesmo tempo, essa garota pode se tornar passiva e dependente, disposta a se sacrificar para manter a relação e fazer o garoto feliz justamente por medo de perder a felicidade amorosa que conquistou. Essa submissão da personagem feminina ao homem e à relação amorosa remete a elementos da literatura, onde são frequentes as mocinhas passivas e as donzelas em situação de perigo que dependem da personagem masculina para existir socialmente dentro da narrativa.

Ao mesmo tempo em que a herança do *dōseiai* trouxe limitações para o *shōjo* mangá tratar de romances igualitários, ela serviu para contornar essa dificuldade. Muitas autoras passaram a recorrer a esse tipo de narrativa quando desejavam criar personagens que não fossem tão passivas e, com isso, surgiu o subgênero do *shōjo* mangá conhecido como *shōnen-*

²⁰ Entendemos aqui papéis de gênero como os comportamentos associados a um sexo por um determinado grupo social.

ai (amor de meninos), com histórias sobre relacionamentos amorosos entre meninos²¹. Segundo Shamooin (2011:6):

Para criar personagens verdadeiramente assertivas, as autoras se utilizam de estruturas do *dōseiai* desenvolvidas nas revistas do pré-guerra. Embora romances entre meninas tenham continuado a aparecer, no início da década de 1970, tornou-se popular retratar relacionamentos entre belos garotos parecidos entre si. O *dōseiai* permitia que as autoras criassem histórias de amor que não soassem ameaçadoras, e ao utilizar como personagens meninos ao invés de meninas, as autoras podiam inserir nas histórias um erotismo livre dos perigos inerentes aos relacionamentos heterossexuais.

Figura 13 Em *Kaze to Ki no Uta* o *dōseiai* permitia que temas como relacionamentos amorosos fossem discutidas de forma mais aberta que nos *shōjo* mangá tradicionais

Os meninos presentes nessas narrativas eram projeções das meninas, mas estavam livres dos papéis sociais e limitações impostas a elas e, por isso, eram capazes de agir com maior liberdade. A primeira obra do gênero *shōnen-ai* provavelmente foi *Sunroom Nite* de Keiko Takemiya, uma história curta publicada em 1970. Alguns anos depois, a mesma autora também lançaria a já citada obra *Kaze to Ki no Uta*, representativa não só do *shōnen-ai* como do *shōjo* mangá em geral.

A reflexão sobre papéis de gênero também está presente em obras com protagonistas femininas, mas, nestes casos, geralmente a autora cria uma protagonista menina ou mulher que, por algum motivo, deve se vestir e agir como

homem, o que possibilita que a personagem não sofra muitas das limitações impostas ao gênero feminino, mas, ao mesmo tempo, tenha que lidar com outros tipos de problemas. *Berusaiyu no Bara* de Riyoko Ikeda, por exemplo, tem como protagonista uma jovem chamada Oscar, que foi educada como homem e se torna capitã da Guarda Real francesa. O

²¹ A denominação *shōnen-ai* vem caindo em desuso nos últimos anos, sendo substituída pela expressão *boys love* ou simplesmente pela sigla *BL* em referência aos mangás e animes com romance entre personagens do sexo masculino. O termo *yaoi* (*yama nashi*, *ochi nashi* *imi nashi*— sem clímax, sem resolução, sem significado) é utilizado para se referir aos quadrinhos produzidos por fãs, geralmente paródias de séries de sucesso, vendidas em eventos específicos.

fato de Oscar ser mulher não é segredo para outras personagens e a protagonista nunca abandona seu comportamento assertivo, mesmo após decidir se casar com André, seu amigo de infância. A personagem se tornou ícone da cultura popular e modelo de protagonista forte e decidida.

A ausência de individualidade nas feições não é algo que nasceu com o *shōjo* mangá ou mesmo com os quadrinhos, sendo vista também nos rolos de pinturas que começaram a ser produzidos por volta do século XII. Estes *emakimono*, como já dissemos, eram compostos por sequências de texto e ilustrações

e, dada a relação entre texto e imagem, muitos consideram os rolos de pinturas como precursores dos mangás²². Um dos *emakimono* mais conhecidos, o *Genji Monogatari Emaki* tem influência indireta sobre o *shōjo* mangá por ser uma obra literária ilustrada para o público feminino com algumas características estéticas e visuais também presentes nos quadrinhos. No *emakimono*, os rostos das personagens eram retratados utilizando-se o estilo *hikime-kagibana*, onde os olhos eram representados por duas linhas finas, o nariz por uma linha levemente curvada em forma de gancho e a boca era um pequeno ponto vermelho (figura 15). Esse tipo de desenho não permite a identificação da personagem somente pelo rosto e tampouco que se reconheçamos sentimentos e emoções da cena representada através da expressão facial das personagens. A individuação é feita através da vestimenta e pela posição em que a personagem está situada na cena representada.

Figura 14 A personagem Lady Oscar, protagonista de *Berusaiyu no Bara*

²² De acordo com Oi (2009:36), *Chōjū Jinbutsu Giga* (Pinturas Satíricas de Homens e Animais), de Tōba Kakuyū (1053-1140), uma série de vinte e quatro rolos de pinturas sobre animais antropomorfizados representando as virtudes e defeitos humanos seria creditado como o grande precursor do mangá.

Figura 15 Uma das ilustrações do Genji Monogatari Emaki representando cena do capítulo *Takekawa* (Rio dos Bambus). No detalhe, pode-se observar que personagens diferentes possuem o mesmo modelo de rosto, sendo individualizadas principalmente através de suas vestimentas.

Figura 16 No *shōjo* mangá, os rostos de personagens de certa faixa etária costumam ser feitos a partir de um modelo semelhante, e a caracterização se dá por meio de detalhes como o penteado, a cor da pele e vestimenta, como pode ser visto na ilustração da série *Angel Sanctuary* (*Tenshi Kinryōku*) de Kaori Yuki

Já a emoção e os sentimentos eram expressos por elementos do cenário como linhas horizontais e verticais e por flores e plantas simbólicas presentes em cena, invisíveis às personagens. Algo semelhante ocorre no *shōjo* mangá, onde um mesmo padrão de rosto tende a ser usado, com algumas diferenças sutis, para criar diversas personagens. A caracterização e individualização são feitas através do penteado, roupas, expressão facial e outros elementos visuais que sejam associados aos sentimentos da personagem. Além disso, para causar efeito humorístico, passa a ser comum a representação de algumas personagens através do estilo conhecido como *super deformed* ou *SD*, um tipo de caricatura onde a cabeça é desenhada com um terço ou metade do tamanho da personagem e o corpo é extremamente simplificado. Geralmente o uso do estilo *SD* é combinado aos elementos iconográficos para melhor representar as impressões das personagens a respeito de algum fato.

Além do rosto, a expressão corporal pode ser vista com frequência nos quadros onde todo o corpo da personagem é focado. O uso do perfil se popularizou entre os anos 1960 e 1970 (FUJINO, 1997:81-2) e, por quebrarem o fluxo narrativo, os quadros de corpo inteiro também ajudam a enfatizar a emoção sentida pela personagem no

Figura 17 A protagonista de *Skip Beat!*, Kyoko Mogami representada de forma normal e em estilo *super deformed* para enfatizar suas emoções em determinadas cenas.

momento retratado, pois fazem com que a leitora se foque naquela transição de cena, além de serem importantes por retratarem a vestimenta, que também é um elemento de caracterização importante. Por essa razão, existe por parte das quadrinistas o cuidado de elaborar um “guarda-roupa” para as personagens. A roupa deve refletir um pouco a personalidade de quem a veste e também ser adequada ao contexto da história. Essa adequação da vestimenta ao contexto é importante principalmente nos quadros de corpo inteiro, onde a leitora vê com detalhes a postura e a expressão corporal da personagem. Segundo Takahashi (2008:125-6):

Tais retratos eram considerados “desajeitados” porque apareciam no meio da história, interrompendo a narrativa. Mas, para os leitores familiarizados ao *shōjo* mangá, os painéis de corpo inteiro não são um elemento estranho. Essa é uma convenção herdada das ilustrações de [Jun’ichi] Nakahara, onde parte do fascínio

despertado entre as mulheres tinha relação à moda – imagens de corpo inteiro apareciam nas páginas como manequins usando os últimos lançamentos encontrados nas vitrines das lojas. (...) Quando o corpo todo é mostrado, o leitor é colocado na posição de observador. A tendência a não se identificar com a personagem vista de perto é sustentada pela convenção de se desenhar os retratos de corpo inteiro de forma irrealista. Assim, rostos e perfis têm funções opostas: *closes* da face trazem o leitor para dentro das emoções da personagem enquanto, simultaneamente, um olhar mais distanciado sobre a figura inteira permite que se considerem aspectos externos como a aparência ou o estilo de vestuário.

Os painéis de corpo inteiro são um dos tipos de requadro estabelecidos nos anos 1970 junto com a diagramação própria do *shōjo* mangá. O *layout* das páginas dos quadrinhos para meninas dificilmente é linear e se organiza para mostrar não somente a ação, mas também as emoções das personagens. Para isso, são utilizados quadros de diversos formatos, muitas vezes com as personagens ou elementos da cena “rompendo” as linhas divisórias e invadindo os quadros seguintes ou o painel de fundo, além de vários tipos de enquadramentos. Os painéis não tem tamanho uniforme e é frequente que a página não seja totalmente preenchida por eles, com apenas um ou dois quadros aparecendo dispersos sobre um fundo branco ou preto onde elementos iconográficos servem como reflexo das emoções ou expressam a intensidade da cena mostrada.

1.6.3 Os *Ladies' Comics*

A partir dos anos 1980 os quadrinhos femininos já haviam se consolidado e conquistado alguma respeitabilidade graças às inovações trazidas ao gênero pelas quadrinistas da década anterior. A etapa seguinte foi o surgimento dos quadrinhos para as mulheres adultas, que cresceram lendo *shōjo* mangá e queriam continuar acompanhando obras do gênero, mas não se identificavam mais com as heroínas adolescentes que predominavam nos quadrinhos femininos. Algumas editoras, percebendo a existência de um novo possível mercado, passaram a incentivar autoras consagradas que desejassem escrever histórias tratando de temas mais adultos. Surgiu assim o chamado *josei* mangá ou *ladies' comics* (*redikomi*) um seguimento do *shōjo* mangá voltado às jovens mulheres.

Figura 18 Capa da revista jousei *Melody*, da editora Hakusensha

Na década anterior já existiam algumas revistas para o público feminino adulto, como a *Petit Comic*, lançada em 1977 pela editora Shōgakukan, mas a consolidação das publicações do gênero se deu com lançamento de revistas como a *Be Love* e a *Lady's Comic YOU*, lançadas em 1980 pelas editoras Kōdansha e Shūeisha respectivamente. A diferença entre os quadrinhos publicados nestas revistas e o *shōjo* mangá tradicional estava na abordagem dos temas. Histórias de fantasia e aventura raramente são vistas no *jousei* mangá que traz, ao invés disso, “temas ‘esquecidos’ pelo *shōjo* mangá, ou que simplesmente não podiam ser abordados devido à faixa etária a qual eram destinados, temáticas que

giraram em torno da sexualidade feminina” (OI, 2009:114). As protagonistas do *jousei* mangá geralmente eram jovens mulheres, da mesma faixa etária de seu público-alvo, possibilitando que as leitoras encontrem uma espécie de *alter ego* narrativo no qual se refletem seus anseios e sentimentos.

Muitas autoras de sucesso dos anos 1970 que já escreviam sobre temas considerados mais sérios “como guerra e vida de mulheres marginalizadas” (FUJINO, 1997:25), passaram a criar histórias para revistas *jousei*, como Ryōko Yamagishi, autora de *Tenjin Karakusa* (Arabesco Celeste) de 1980 e *Ayakashi no Yakata* (A Mansão dos Espíritos) de 1981. Riyoko Ikeda, autora de *Berusaiyu no Bara*, também escreveu alguns títulos *jousei* como *Garasu no Yami* (Escurecimento de Vidro) de 1987 e *Aoi Zakuro* (A Romã Azul), de 1983; e Toshie Kihara, além de séries *shōjo* como a adaptação da série francesa de aventura *Angelique*, publicada em 1977, também é autora dos *jousei* *Totteoki no Ribon* (Laço Precioso), de 1993 e *Ōeyama Kaden*, (A Lenda do Monte Ōe) de 1973.

O *jousei* mangá passou por algumas transformações a partir da década de 1990, com a serialização de histórias sem protagonista feminina, tratando de temas como casamento, filhos e carreira feminina a partir da perspectiva de personagens masculinas. Mas, ainda assim, as narrativas românticas continuaram abordando relacionamentos realistas, em oposição às relações idealizadas do *shōjo* mangá que, nessa mesma época, também passaria por

transformações graças à influência de características gráficas e visuais do *shōnen* mangá e a abordagem de temas que, a princípio, seriam abordados em publicações *josei*.

Figura 19 *Hapi Mari?!* (Casamento Feliz?!), de Maki Enjōji, serializado na revista *Petit Comic* da editora Shogakukan

Figura 20 *Midnight Secretary*, de Tomu Ohmi, também publicado na *Petit Comic*

Embora o *shōjo* mangá tenha passado por muitas mudanças desde o seu surgimento, sua característica fundamental, que é o foco nas relações humanas, se mantém mesmo em obras mais recentes. O modo como essas relações humanas são abordadas é o que se modifica com o passar dos anos, pois os quadrinhos femininos devem refletir os desejos e expectativas de meninas e mulheres. Toku (2007:30-1), afirma que “em seus temas e meio de expressão, o mangá reflete a estética feminina e realiza os sonhos das mulheres. Mas o mangá não somente reflete a estética da sociedade e os valores japoneses, ele os influencia”.

2. A literatura em quadrinhos (para meninas)

2.1 Recriando livros nos quadrinhos

A adaptação de uma obra literária para outro meio de comunicação, seja ele cinema, televisão, teatro, quadrinhos ou mesmo *videogames* é um processo que começa com a simplificação da mensagem original do chamado texto-fonte, que precisará ser transmitida através de um número limitado de imagens ou cenas. O uso de tramas já testadas, com temas facilmente reconhecíveis pelo público aumenta as chances de sucesso de um filme, peça de teatro, etc., mas, é importante que a narrativa se sustente sozinha, como uma obra independente do texto-fonte, visto que um dos propósitos de se fazer uma adaptação é, além de atrair uma audiência já familiarizada com a obra original, criar um novo público que terá seu primeiro contato com a história através da nova versão. Os quadrinhos são um dos meios para os quais obras literárias são adaptadas com muita frequência, sendo possível considerar esse tipo de releitura um subgênero.

Figura 21 Capa do volume 59 da série *Classics Illustrated*, com a quadrinização da obra *O Morro dos Ventos Uivantes*

No ocidente, esse subgênero de quadrinhos começou a se consolidar com a coleção *Classics Comics*, lançada em 1941 e posteriormente renomeada como *Classics Illustrated*²³, que trazia quadrinizações de obras consideradas clássicas como *Os Três Mosqueteiros*, *Moby Dick*, e *Alice no País das Maravilhas*. Segundo Hutcheon (2006:4-5), ao se adaptar uma obra literária, busca-se atribuir ao meio de comunicação para o qual a nova versão foi feita a autoridade que a literatura possui por ser uma das formas de arte mais antigas, e adaptações criticamente bem-sucedidas ajudam a conferir respeitabilidade a uma arte mais recente, o que também ocorreu com os quadrinhos, que foram duramente criticados a partir dos anos 1950, com a implementação do *Comic Code* nos Estados Unidos que levou à autorregulamentação das publicações pelas próprias editoras e à imposição de restrições aos quadrinhos de horror, romance e outros que fossem considerados “nocivos”. As

²³ Várias adaptações publicadas na coleção *Classics Illustrated* foram lançadas no Brasil pela Editora Ebal como parte das séries *Edição Maravilhosa* (1949-1961) e *Álbum Gigante* (1949-1955).

versões de obras literárias consagradas em geral, escapavam desta censura, pois, embora fossem consideradas “inferiores” à literatura, eram vistas como uma forma de apresentar os clássicos aos jovens leitores em idade escolar.

No Japão, também são feitas adaptações em mangá tanto de obras japonesas quanto ocidentais, como *Yōhen Nibelungen no Yubiwa* (*O Anel dos Nibelungos*, de Naoki Azuma e Hiroto Saki), *Tsumi to Batsu* (*Crime e Castigo* de Naoyuki Ochiai) e *Heike Monogatari* (*A Narrativa dos Heike*), de Mitsuteru Yokoyama. As adaptações mais bem sucedidas são aquelas que conseguem transcender a barreira entre as formas de arte, recriando assim, a trama do texto-fonte de forma adequada ao novo meio. As versões em quadrinhos de textos literários geralmente preservam a trama da obra em que se baseiam, podendo expandir ou omitir certos pontos da narrativa. O enredo reconhecível e a repetição da trama são parte do que torna a adaptação interessante para o leitor, mas não faz desse tipo de obra uma mera cópia do original.

Algo que deve ser observado é que, em geral, uma adaptação não leva em consideração somente o texto fonte, mas também as várias versões que a antecederam e acabarão por também exercer influência sobre a nova adaptação, como na edição em *josei* mangá de *Orgulho e Preconceito* escrita e ilustrada por Reiko Mochizuki²⁴, que se baseia no romance de Jane Austen, mas, visualmente, é muito influenciada pela minissérie produzida em 1995 pela emissora britânica BBC. As mudanças feitas no texto e a releitura para outro meio que não o literário são parte do que torna a adaptação algo único e, ao mesmo tempo, parte da tradição de recepção do texto literário que, por sua vez, exercerá influência sobre adaptações posteriores, ajudando a manter viva essa tradição de recepção literária.

Figura 22 Cena da adaptação de *Orgulho e Preconceito*, *Kōman to Henken*, de Reiko Mochizuki

²⁴ Essa edição foi intitulada *Kōman to Henken* e teve dois volumes, publicados em 2009 pela editora Ohzora Shuppan.

2.2 Literatura em *shōjo* mangá

Ao produzir versões em *shōjo* mangá de obras literárias, além da necessidade de recriar a obra literária para o “meio” mangá, deve existir a preocupação de adequá-la às

Figura 23 Os protagonistas da série de Aya Kanno, *Baraō no Sōretsu*, Richard e Henry.

convenções do gênero *shōjo*, tanto no plano narrativo como no visual. Como dito anteriormente, é importante que a adaptação possa se sustentar como obra independentemente do original e, para isso, em muitas releituras o aspecto romântico das relações entre personagens será ressaltado, aproximando assim a narrativa de origem literária dos padrões de enredo do *shōjo* mangá. A “recriação” das personagens no mangá também deverá adequar a aparência e, em certos casos, a atitude e a linguagem ao que seria aceitável e desejável para uma história voltada ao público adolescente feminino, permitindo que se estabeleça a identificação por parte das leitoras, como é possível ver na série *Baraō no Sōretsu*, (Funeral do Rei das Rosas de Aya Kanno), que reconta a

vida do monarca britânico Ricardo III, e, segundo a autora, se inspirará na peça *Ricardo III* de William Shakespeare em sua parte final²⁵. Na versão em quadrinhos, o personagem-título da peça é retratado em sua juventude como um *bishōnen* frio e até mesmo cruel, mas que também pode ser justo, diferente do tirano vilanesco descrito por Shakespeare. As alterações na personalidade são feitas não só para expressar a leitura que a autora faz do texto original, como também ajudam as leitoras a sentir empatia por um protagonista que, de outra maneira, poderia lhes parecer detestável, transformando-o numa espécie de anti-herói.

²⁵A série começou a ser publicada em 2013 na revista *Princess*, da editora Akita Shōten e, até o momento, a narrativa não remete da obra de Shakespeare, pois Kanno optou por mostrar a vida do futuro rei Ricardo III, o protagonista da história, desde a sua infância, período que não é abordado na peça de teatro.

A necessidade de fazer alterações que tornem o original mais “palatável” a novas audiências parece estar presente tanto em adaptações de textos literários como em obras que trazem personagens históricas no papel de protagonistas. Para exemplificar este último caso podemos citar o oráculo *onmyōji*²⁶ Abe no Seimei²⁷, personagem de diversas séries em mangá como *Nura: Ascensão do Clã das Sombras* (*Nurarihyon no Mago*), *Shōnen Onmyōji* (O Garoto Onmyōji) e *Ghostbuster Abe no Seimei*. Miller (2008:31-2), ao tratar das histórias em quadrinhos e *light novels* protagonizadas por ele afirma que, embora se trate de uma pessoa que realmente existiu, sua imagem é reinventada

Figura 24 Abe no Seimei em pintura do emakimono *Fudō Rieki Engi*, produzido no século XIV. As ilustrações desta época ainda possuíam um estilo semelhante ao dos rolos de pintura do período Heian, embora mudanças estilísticas já sejam perceptíveis. (retirado de <http://emuseum.jp/>)

na ficção. Ao invés de vermos Seimei representado como era comum nas pinturas do período clássico, nas quais a pessoa era desenhada com estatura baixa e rosto representado através do estilo *hikime-kagibana*, o *onmyōji* geralmente é mostrado com uma aparência jovial e o rosto típico dos personagens *bishōnen* protagonistas de várias séries em quadrinhos para meninas, com

Figura 25 Várias reinvenções do *onmyōji* Abe no Seimei em diferentes obras: *Shōnen Onmyōji*, de Mitsuru Yūki e Hinako Seta; *Drifters*, de Kohta Hirano; *Genji Monogatari Sennen no Nazo*, de Tōko Miyagi; *Nura: a Ascensão do Clã das Sombras* de Hiroshi Shiibashi e em dois jogos, a visual novel *Miyako*, da empresa Idea Factory, e *Musou Orochi 2*, produzido pela Koei

²⁶ *Onmyōji* (陰陽師) era o título atribuído aos praticantes do *Onmyōdō* (陰陽道), uma vertente do esoterismo japonês que tem como base os preceitos chineses do *Yin Yang* e foi influenciada também por elementos da astrologia indiana e das religiões nativas japonesas. Os praticantes do *Onmyōdō* eram subordinados ao Setor de *Yin Yang* (*onmyōryō* 陰陽寮) do Departamento de Assuntos Divinos (*jingikan* 神祇官) e eram responsáveis por fazer adivinhações baseando-se em fenômenos naturais, além de praticarem astrologia, produzirem os calendários e monitorarem os relógios d'água. A partir do início do período Heian, os *onmyōji* tornaram-se responsáveis também por realizar rituais para apaziguar espíritos e por ritos de agradecimento, purificação e proteção. (MILLER, 2008:30-32)

²⁷ Abe no Seimei (921-1005) foi um dos *onmyōji* mais famosos do período Heian. Discípulo de Kamo no Tadayuki e Kamo no Yasunori, Seimei era o responsável no Setor de Yin Yang por fazer adivinhações para o Imperador e a família Fujiwara. Inúmeras lendas a seu respeito surgiram após sua morte, sendo uma das mais conhecidas a que diz que sua mãe, Kusunoha, teria sido uma *Kitsune* (um tipo de *yōkai* com aparência de raposa que tem a capacidade de assumir a forma humana) e que dela viriam seus poderes sobrenaturais. (idem: 31-32).

olhos grandes e feições levemente ocidentalizadas.

Nos quadrinhos, especialmente no *shōjo* mangá, o que vale para personalidades históricas reais, como o próprio Abe no Seimei, Ricardo III ou senhores feudais do período Azuchi-Momoyama (1573-1603), se aplica também a personagens de obras literárias como a Princesa Kaguya do *Taketori Monogatari*, os irmãos Kira de *Torikaebaya Monogatari* ou Hikaru Genji e suas amadas em *Genji Monogatari*. Nas adaptações, a aparência das personagens geralmente não é semelhante àquela eternizada pelos *emaki*, prevalecendo, ao invés, disso, a imagem de beleza predominante nos quadrinhos japoneses modernos, onde personagens femininas são altas e magras, com membros longos e esguios, feições ocidentalizadas, além dos olhos grandes e estilizados típicos do mangá. Estas características podem ser vistas em várias adaptações das *Narrativas de Genji* para os quadrinhos femininos.

2.3 Os conceitos estéticos clássicos no *shōjo* mangá

As obras produzidas no período Heian eram norteadas por ideais e conceitos estéticos daquele período e as *Narrativas de Genji* não são exceção. Murasaki Shikibu constrói um retrato idealizado da nobreza do período e, ao relatar como seria o cotidiano da corte, mostra muitos dos ideais estéticos e emocionais da época, que influenciaram vários aspectos da cultura japonesa e, conseqüentemente, estão presentes nos quadrinhos para meninas e se tornaram parte da cultura *shōjo*, dos quais os principais são o *aware*, que se desdobra em nostalgia e efemeridade, a noção de *suki* que se relacionaria à ideia de amor e afeição e a fragilidade, que pode ser definida pelo termo *itoshimi*.

2.3.1 *Aware*

Um dos principais conceitos estéticos do período Heian e, conseqüentemente, das *Narrativas de Genji* é a noção de *mono no aware*. A palavra *aware* (哀れ) serve como adjetivo ou interjeição vinculada às emoções que a natureza, as artes, os objetos e as pessoas podem inspirar em um indivíduo. *Aware* está relacionado à noção de *pathos* das coisas, e pode ser sentido com mais intensidade quando se percebe a relação que existe entre a beleza e a

tristeza. Segundo o *Dicionário Ilustrado da Língua Clássica Japonesa*²⁸, o conceito pode ter sete acepções, sendo usado para se referir a algo muito comovente, ao que é belo e elegante, doloroso, ao que inspira piedade, ao sentimento de nostalgia, a algo que desperte amor intenso ou afeição profunda e, por fim, ao que possua nobreza.

Shirane (1989:31) afirma que as *Narrativas de Genji* foram caracterizadas como uma obra de *mono no aware* pelo estudioso Motoori Norinaga (1730-1801) e, segundo este, a expressão designaria “a tristeza ou pathos das coisas” ou a “capacidade de se comover profundamente com as coisas”:

A expressão [*mono no aware*] aparece somente treze vezes nas Narrativas de Genji, frequentemente sem nenhum significado profundo ou nuances de atributos vinculadas a si, mas a conceituação de Norinaga ainda assim oferece um indicador útil das qualidades emocionais e estéticas que constituem a obra. Em contraste com *miyabi*, que faz referência às formas externas, sociais e ritualísticas das noções de beleza e elegância, *mono no aware* se foca na resposta emocional interior do indivíduo. Se *miyabi* é cultivado publicamente, *mono no aware* é mantido na esfera privada. (...) Em *Shinbun Yōryō*(1763), Norinaga argumenta que *mono no aware* se baseia em qualidades “femininas”, em oposição a características “masculinas” – firmeza, força e indiferença – tão valorizadas em seu tempo.

A melancolia própria da ideia de *aware* é um elemento muito importante para o *shōjo* mangá. A percepção, tanto pelas leitoras como pelas personagens da efemeridade do estado das coisas e dos sentimentos retratados na narrativa é fundamental para a composição da atmosfera da obra. A personagem sabe que não haverá outro momento como aquele, que as sensações experimentadas ali são fugidias e isso as torna especiais. O sentimento de felicidade no *shōjo* mangá é permeado pela melancolia que surge da consciência de que aquilo não pode durar. A leitora, por sua vez, projeta suas emoções e se identifica com os sentimentos da personagem, o que a faz se emocionar com a história ao ver nela refletidos os seus próprios sentimentos e angústias. O *aware* pode ser percebido tanto nas adaptações de *Narrativas de Genji* para os quadrinhos como em obras com enredo original. Em *Honey and Clover* de Chica Umino, por exemplo, vemos uma das passagens onde esse sentimento fica bem explícito, quando o protagonista Yūta Takemoto se reúne com os amigos para procurar trevos, e ele menciona que gostaria de ter tirado uma foto, pois aquele seria um daqueles momentos belos e especiais que nunca se repetem.

²⁸KINDAICHI, Haruhiko. *Zen'yaku Yōrei Kogo Jiten*(Dicionário Ilustrado da Língua Japonesa Clássica). Tóquio: Obunsha, 2002.

2.3.2 *Suki e irogonomi*

No período Heian, o termo *suki* se referia a um ideal estético relacionado à expressão do amor e aos relacionamentos que, nos dias de hoje, poderiam ser vistos como românticos. Posteriormente, a palavra passou a ser associada também à apreciação e produção das artes. Segundo Pandey (1995:225-6), a primeira acepção de *suki* era considerada, em alguns casos, um sinônimo de *irogonomi* (色好み), termo constituído pela combinação dos ideogramas *iro* (色), que também podia significar “amor carnal” e *konomu* (好む), que tem o sentido de “apreciar”, “gostar” e, por isso, era usado para se referir às paixões amorosas. Os dois termos indicavam a inclinação às atividades amorosas por parte de membros da nobreza. De acordo com o autor,

Suki era um termo complexo, a princípio associado a questões relacionadas ao cultivo e expressão do amor entre dois sexos. Gradativamente, seu significado foi estendido para o mundo das artes, e, principalmente entre os séculos XII e XIII, quando a doutrina Budista tornou-se hegemônica no Japão, o termo passou a significar uma devoção fervorosa às práticas artísticas, especialmente a poesia. (...) Nas mãos de alguns escritores, *suki* tornou-se até mesmo um ideal religioso – a renúncia como um objetivo tornou-se central para sua formulação do que constituiria o conceito. Finalmente, durante o período Edo, a ideia de *suki* retornou ao plano terreno, para o universo do amor. (...) [Durante o período Heian] *Irogonomi* e *suki* significavam não só um profundo interesse nos jogos amorosos, mas, igualmente, a habilidade de expressar sentimentos através da troca de poemas. *Irogonomi* era usado não só como um termo abstrato para se referir a essas atividades, mas também como adjetivo para qualificar uma pessoa dotada de disposição amorosa e habilidade na arte de fazer a corte. A palavra *sukimono* passou a representar uma pessoa capaz de se abandonar às conquistas românticas, sem se abalar com os obstáculos diante de si. (tradução nossa)

A ideia de *suki* como expressão de sentimentos amorosos era algo muito presente em obras do gênero *monogatari*. Eram frequentes narrativas sobre um jovem nobre, refinado e com características que permitiam considerá-lo um *irogonomi*: interesse em envolvimento amorosos, a capacidade de expressar sentimentos com elegância graças aos seus conhecimentos sobre música e poesia. Nas *Narrativas de Genji*, o protagonista Hikaru Genji representa esse ideal e, principalmente na primeira parte da obra, dedica-se a cortejar diversas damas por quem sente maior ou menor grau de afeição. Personagens semelhantes a Genji, detentoras do atributo de *irogonomi* são muito comuns no *shōjo* mangá, sendo muitas vezes o protagonista masculino ou algum de seus amigos próximos. A busca pelo relacionamento baseada na ideia de adequação também é importante para os quadrinhos femininos, principalmente nas histórias com características mais românticas. A sensibilidade masculina combinada à capacidade de ser atraente às mulheres é algo que tende a ser admirado no

universo da obra, embora a personagem possa receber críticas quando seu comportamento não está adequado aos parâmetros do que se considera apropriado – algo que acontecia também nas *Narrativas de Genji*²⁹.

Na série *Karekano – as razões dele, os motivos dela*, de Masami Tsuda, uma personagem com características próprias de um *irogonomi* é Hideaki Asaba, amigo do casal de protagonistas. Inicialmente a trama não se foca muito na história pessoal do personagem, e o que se apreende é que ele é um adolescente com talento artístico, que vive sozinho e se envolve com muitas mulheres. No volume final da história, descobre-se que ele tinha uma relação difícil com a família e, por essa razão, vivia por conta própria e que buscava uma mulher que fosse “a única que ele amaria”. Asaba possui a crença de que toda mulher tem qualidades que a tornam bela de algum modo, independentemente de sua origem ou condição, algo semelhante aos ideais de Hikaru Genji na obra de Murasaki Shikibu, quando se envolve com damas da baixa nobreza por considerar que elas tenham alguma qualidade que as torne dignas de sua afeição.

Figura 26 Cena de *Colégio Ouran Host Club*, mostrando o *irogonomi* Tamaki flertando com uma cliente

Outro exemplo de personagem *irogonomi* é Tamaki Suō, protagonista da série *Colégio Ouran Host Club* (*Ōran Kōkō Hosuto Kurabu*), da autora Bisco Hatori. Tamaki possui várias características que remetem a Hikaru Genji, como o fato de ser filho de uma mulher que não consideravam à altura de seu pai e, ao final, ter sido criado

²⁹Pandey (1995:231) afirma que, para uma mulher, ser dona de uma personalidade *irogonomi* não era algo muito bem visto em Heian. As damas da alta nobreza não podiam manifestar essa postura, sob pena de não serem consideradas esposas ou consortes adequadas, e, quanto às damas da corte, era permitido que tivessem relacionamentos e flertassem de forma amigável desde que fossem obedecidas as regras de etiqueta e fosse mantida a consciência de seu *status* social. Esse tipo de concepção ainda está presente no *shōjo* mangá, onde não é difícil ver personagens femininas que se envolvem em muitos relacionamentos ou se apaixonam diversas vezes serem recriminadas ou punidas ao longo da narrativa, como Minako Aino das séries *Codínome Sailor V* (*Code Name wa Sailor V*) e *Sailor Moon* (*Bishōjo Senshi Sailor Moon*) de Naoko Takeuchi, que se interessou por vários garotos, mas nunca tinha seu afeto correspondido e Nobara Ugaijin, uma das protagonistas de *Galism* (*Gyarizumu – Renai Joutou Sanshimai*) de Mayumi Yokoyama, que tinha uma reputação ruim no colégio por ter namorado vários rapazes.

longe da mãe, ser muito belo, ter habilidades artísticas e, principalmente, por gostar de cortejar as garotas.

A ideia do jogo amoroso desempenha papel importante na série, que trata de um *host club* em um ambiente escolar, e, por serem *hosts*, os protagonistas devem conquistar as garotas que frequentam o seu clube escolar usando seus talentos, a eloquência e seu charme. Tamaki era considerado o Hikaru Genji do clube por possuir as qualidades necessárias para a função e, principalmente, por apreciar o jogo da conquista amorosa não com o objetivo de realmente estabelecer uma relação, mas pela própria arte de *suki*, simplesmente por se dedicar à conquista.

Essa dedicação amorosa própria da ideia de *suki* pode ser vista também em *Sukitte Iinayo* (Diga “eu te amo”), de Kanae Hazuki, onde o protagonista Yamato Kurosawa se apaixona por Mei Tachibana, uma menina tímida que não confia nas pessoas e não se relaciona com nenhum dos colegas de classe. Yamato considera Mei interessante por sua postura tão diferente das meninas de sua idade e, por isso, busca se aproximar dela³⁰. Mas a menina não confia nas pessoas e rejeita as tentativas do garoto de tornar-se seu amigo. Ele não desiste diante dos obstáculos impostos pela timidez e desconfiança da garota, tampouco pelas opiniões das pessoas ao seu redor, que consideravam a relação entre os dois algo inadequado e, por fim, consegue conquistar a confiança e o amor de Mei. O ideal de *suki* e a conquista amorosa servem como base para várias outras séries de *shōjo* mangá.

2.3.3 *Itoshimi*

A figura da heroína frágil, passiva e dependente é algo que, para espanto de muitos, continua existindo no *shōjo* e *josei* mangá. O fato de essas obras serem escritas majoritariamente por mulheres faz pensar sobre a razão pela qual as autoras valorizam a fragilidade em suas protagonistas ao invés de criarem em suas histórias mocinhas com postura assertiva, que sirvam de modelo para as jovens leitoras. Podemos especular que, como esse tipo de heroína está presente nas histórias mais românticas, esse culto da fragilidade seja um eco da tradição literária feminina que as antecede. Nas *Narrativas de Genji*, vinculada à ideia

³⁰O fato de reconhecer em uma garota dita comum qualidades que outros não percebem é um traço comum dos *irogonomi* no *shōjo* mangá

de amor está a capacidade de inspirar amor em alguém, ou seja, para despertar a afeição de alguém, uma personagem precisaria ter qualidades que a tornassem amável aos olhos do outro e a fragilidade com frequência desempenha essa função. Segundo Childs (1999:1061-3), a necessidade instintiva de cuidar do outro e protegê-lo é um componente fundamental do sentimento de amor e, por isso, em cenas ditas românticas da obra de Murasaki Shikibu são usados com frequência termos como *itoshi* (愛し) e *itohoshi* (いとほし) com o sentido de “gracioso” ou de “alguém que inspira piedade” e *rautashi* (らうたし), que pode ter o mesmo sentido de “inspirar piedade” e também abranger a ideia de graciosidade, amabilidade e beleza. A expressão do amor era, frequentemente, vinculada a um desejo de oferecer proteção.

Childs (1999:1063) afirma que, durante o período Heian, era esperado de uma mulher da nobreza que aparentasse fragilidade: a dama deveria passar seus dias dentro de casa, escondida por vários cortinados, suas vestes longas e pesadas tornavam o ato de caminhar algo penoso e a falta de exercícios provavelmente fazia com que as meninas crescessem sem muita força física. Além disso, a sensibilidade, que deveria ser demonstrada no cotidiano através das artes e de uma postura adequada, reforçaria a imagem de frágil e vulnerável da dama, o que despertaria o instinto protetor das pessoas que a cercavam. Na literatura *monogatari*, não são incomuns histórias sobre um jovem nobre, com atributos próprios de um *irogonomi*, que se envolve com várias mulheres, mas, ao final, é realmente devotado a apenas uma, do mesmo modo que Murasaki foi a única mulher que passou toda a vida ao lado de Hikaru Genji. Mas qual seria a razão pela qual essa mulher em especial seria a escolhida do protagonista?

Se compararmos Yūgao e Murasaki, que, cada uma a seu modo, foram muito amadas por Genji, vemos que os atributos que as distinguiam eram a jovialidade dos sentimentos, paciência, compreensão e, acima de tudo, a extrema fragilidade – emocional no caso da primeira e social no caso da segunda – que as tornavam dependentes e, despertavam o sentimento de compaixão que se considerava parte da ideia de amor. Childs (1999:1061-2), afirma que, nos relacionamentos com estas duas damas, Genji pôde ser tratado como um adulto de quem se poderia depender, ao contrário do que ocorria na relação do protagonista com Aoi-no-ue ou Rokujō, ambas as mulheres orgulhosas e altivas, com forte suporte político e que, portanto, não precisavam – ou não eram dignas – do afeto e proteção do protagonista.

Nos quadrinhos para meninas, a fragilidade feminina terá o mesmo efeito sobre as personagens, despertando o anseio de proteger alguém e, muitas vezes, esse sentimento é o

que moverá a trama. Em *Black Bird*, de Kanoko Sakurakōji, a protagonista Misao Harada é atormentada por espíritos malignos – *ayakashi* e *yōkai*– e seria obrigada a se casar com o líder cruel dos *yōkai*. Kyō Usui, o irmão mais novo do noivo de Misao, com pena da garota, começa a se apegar a ela e, com o tempo decide suplantar o irmão para poder se casar com a jovem. O desejo que Kyō sente de proteger Misao, que era bonita, frágil e indefesa e, portanto, uma pessoa digna de receber seu afeto é o que serve como impulso inicial para a narrativa e também é o que continua motivando suas ações, pois outros *yōkai* que representam uma ameaça para Misao ou que desejam conquistá-la surgem e vários arcos narrativos são desenvolvidos a partir da necessidade de proteger a garota.

O apelo da fragilidade também é evidenciado na série *Conde Cain – A marca do cordeiro escarlate*, de Kaori Yuki, onde o protagonista Cain tem um relacionamento difícil com a noiva Emeline, uma moça de família rica, orgulhosa e de temperamento forte, como a dama Rokujō nas *Narrativas de Genji*. Ele acaba se encantando por uma jovem de aparência frágil e temperamento gentil, Meridianna, que ele conhece por acaso em circunstâncias inesperadas, pois a postura passiva desta tornava mais fácil apiedar-se dela e, como nessas histórias o amor é relacionado ao instinto protetor, o protagonista termina se apaixonando pela garota que aparenta precisar mais dos cuidados dele.

Demonstrar fragilidade para despertar piedade e afeição não é algo limitado às mulheres tanto nas *Narrativas de Genji* como nos quadrinhos femininos. Personagens masculinas tendem a se tornar mais atraentes quando demonstram alguma fraqueza ou sofrimento, principalmente se este tiver como causa o amor. A única ocasião em que Fujitsubo cede aos avanços de Hikaru Genji é na noite em que ele, chorando, fala sobre o quanto o amor que sentia pela dama o fazia sofrer. O sofrimento de Genji desperta a piedade de Fujitsubo nessa ocasião, o que não se repete em um momento posterior, quando ele tenta persuadi-la sem demonstrar fraqueza. Algo semelhante ocorre com frequência nos quadrinhos para meninas, por exemplo, quando uma personagem que durante a maior parte do tempo se comporta de forma arrogante ou tem atitudes ruins demonstra fraqueza ou uma faceta sensível que a heroína desconhecia, ele conquista a simpatia dela e, muitas vezes, esse é o estágio inicial para o desenvolvimento de um romance entre o par. Um exemplo disso é o casal Tsukushi Makino e Tsukasa Dōmyōji da obra *Hana Yori Dango* (Garotos são melhores que flores) de Yōko Kamio. No início da série, a protagonista Tsukushi sofria com os atos

grosseiros e egoístas de Tsukasa, mas, quando ele sofre uma mudança de atitude e demonstra mais sensibilidade, ela começa a se afeiçoar ao garoto e torna-se sua amiga.

Personagens masculinos muito bonitos que sejam tímidos, sensíveis e demonstrem muita fragilidade são muito atraentes tanto aos olhos das personagens que o cercam, como das leitoras. Esse modelo de personagem, conhecido como *bishōnen* (literalmente, garoto bonito), geralmente são figuras andróginas que não possuem características consideradas negativas que possam ser associadas ao sexo masculino, como brutalidade ou grosseria. A fragilidade do *bishōnen* permite o estabelecimento de uma relação que não pareça ameaçadora à menina, que se vê em contato com um outro que tem sentimentos e angústias semelhantes aos seus e isso lhe permite expressar suas emoções com mais segurança. Sanchez (2006:69-70), explica que esse

tipo de personalidade é cultuado não somente na ficção, sendo representada também por figuras históricas como Minamoto no Yoshitsune³¹ (1159-1189) e, por sua juventude, beleza e fragilidade, o *bishōnen* desperta o instinto maternal da garota ou da mulher, tornando-se mais atraente. Personagens masculinas desse tipo são extremamente comuns no *shōjo* mangá e geralmente são considerados “príncipes”, muito admirados por personagens femininas da obra. Dois exemplos são o protagonista de *Karekano*, Sōichiro Arima e Yuki Sōma, na série *Fruits Basket* de Natsuki Takaya.

Figura 27 Yuki Sōma da série *Fruits Basket* é adorado pelas personagens femininas que o cercam (e por muitas leitoras) por sua sensibilidade e delicadeza

Nas *Narrativas de Genji*, personagens que não possuem atitude passiva, altivas e orgulhosas tendiam a despertar simpatia justamente ao mostrar fraqueza. Hikaru Genji se sente próximo de sua primeira esposa, Aoi, justamente quando ela está doente após ser possuída por um espírito maligno, pois é nesse momento que a orgulhosa dama demonstra fragilidade e, assim desperta a compaixão de Genji, que pela primeira vez deseja ter um relacionamento mais amigável com a esposa. Nos quadrinhos para meninas, quando há uma protagonista forte e independente, normalmente há um capítulo onde a menina adoece e precisa contar com o apoio e os cuidados do protagonista masculino. Geralmente, nesse

³¹Minamoto no Yoshitsune foi um general do clã Minamoto durante o conflito entre estes e os Taira, no final do período Heian. Existem muitas lendas a seu respeito e ele tornou-se uma figura muito popular na cultura japonesa, sendo personagem de livros, séries, quadrinhos e até mesmo videogames.

momento, o garoto observa o quão mais adorável a menina fica naquele momento de fragilidade, pois ali ele pode manifestar seu instinto protetor sem que ela o recrimine.

2.4 Um príncipe e várias princesas nos quadrinhos para meninas

Como mencionamos na introdução, *Narrativas de Genji* é uma das principais obras da literatura japonesa e exerceu grande influência sobre a cultura literária e a estética do país. A obra e muitos de seus temas e personagens se tornaram ícones culturais que são facilmente reconhecidos pelas pessoas e existe uma longa tradição de recepção do texto. As versões em mangá da obra começaram a ser produzidas por volta do final dos anos 1970, e novas versões são lançadas frequentemente, até os dias de hoje. Em um breve levantamento destas adaptações feito com o propósito de identificar pelo menos uma parte das versões em *shōjo* e *josei* mangá da obra, foi possível identificar vinte e duas adaptações e/ou releituras das *Narrativas de Genji*, como sintetizamos na tabela do anexo B, sendo a maioria delas didáticas ou voltadas ao público feminino.

Para nossa pesquisa, teremos como foco quatro versões em *shōjo* mangá da obra: *Asaki Yumemishi* (1980) de Waki Yamato; a série romântica em episódios *Genji Monogatari* (2007) de Serina Miō; o drama *Genji Monogatari; Sennen no Nazo* (2011) de Tōko Miyagi e, por fim, a antologia *gender-bender*³² com histórias de várias autoras, *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki* (O diário da bela Hikaru Genji, 2011). Essas versões foram escolhidas por servirem como exemplo de alguns dos possíveis modos de construção das releituras em *shōjo* mangá das *Narrativas de Genji*, tanto no plano narrativo como no estético.

2.4.1 *Asaki Yumemishi*, de Waki Yamato

A série *Asaki Yumemishi* (Sonhos fugazes), roteirizada e ilustrada por Waki Yamato, é uma das mais conhecidas adaptações das *Narrativas de Genji* para os quadrinhos. A autora foi uma das principais quadrinistas dos anos 1970 e 1980 e, embora não seja incluída no Grupo de 24, também colaborou para a reinvenção do gênero *shōjo* com suas obras românticas tradicionais e de temática histórica. Yamato estreou nos quadrinhos em 1966, com a obra

³²*Gender-bender* é um termo coloquial usado para definir histórias onde os papéis de gênero são invertidos ou manipulados. Geralmente são histórias onde há personagens andróginas, *cross-dressers*, ou ainda paródias de outras obras onde o gênero original de personagens é invertido, frequentemente com propósito humorístico.

Dorobō Tenshi (Anjo Bandido) serializada na revista *Shūkan Shōjo Friend* da editora Kōdansha e também escreveu e ilustrou sucesso como *Mon Cherie CoCo* (Minha Querida Coco) e *Haikara-san ga Tōru*³³ (Senhorita Moderna). Sua série mais recente é o *josei* *Ishutaru no Musume* (Filha de Ishtar), lançado em 2009 e ainda sendo publicado.

Figura 28 A série *Asaki Yumemishi* foi republicada diversas vezes em vários formatos. Acima, as capas do primeiro volume de algumas dessas edições.

Por ser uma das poucas versões a adaptar os cinquenta e quatro capítulos do texto original, *Asaki Yumemishi* é uma obra muito lida não somente pelo seu público-alvo, mas

³³ *Mon Cherie CoCo* foi serializada na revista *Shūkan Shōjo Friend* entre 1971 e 1972, tendo uma versão animada lançada em 1972. *Haikara-san ga Tōru* teve seus capítulos publicados na mesma revista entre os anos de 1975 e 1977. A obra foi premiada com o Kōdansha Manga Shō (Prêmio Kōdansha de Quadrinhos) para *shōjo* mangá em 1977 e recebeu uma adaptação televisiva em 1978.

também por vestibulandos que buscam se familiarizar com a trama principal da obra clássica³⁴. A versão de Yamato teve seus capítulos publicados mensalmente na revista *shōjo Gekkan Mimi*³⁵ (Mimi Mensal) a partir da edição de dezembro de 1979, sendo posteriormente transferida para a trimestral *Mimi Excellent*, onde foi encerrada na edição de maio de 1993. Os capítulos publicados nas duas revistas foram compilados em treze volumes fechados que, desde a finalização da série, já foram reimpressos e relançados³⁶ em novos formatos diversas vezes.

Como mencionamos anteriormente, a revista em que uma série é publicada determina, além do público-alvo de um mangá, o foco da trama – os romances, as personagens, a ação, etc. – e também a identidade visual da história – tipos de uso de elementos iconográficos, estilo de narrativa, composição de figura das personagens. *Asaki Yumemishi*, por se passar no período Heian, traz uma ambientação, linguagem e personagens que, a princípio, destoa de outras séries publicadas na *Gekkan Mimi*, como *Asunaro Zaka* (A Colina dos Ciprestes), de Machiko Satonaka, *Kimi no Tega Sasayaiteiru* (Sussurros de suas mãos) de Junko Karube, ou *Rontai Baby* (*Long Tight Baby*) de Satosumi Takaguchi, mas a adaptação feita por Yamato possui também semelhanças com outros *shōjo* mangá, como veremos no próximo capítulo.

Figura 29 As versões de Hikaru Genji e Rokujō no Miyasudokoro na animação *Genji Monogatari Sennenki*

A ambientação e a composição de vestimentas, acessórios e outros elementos são inspiradas na estética do *Genji Monogatari Emaki*, mas a caracterização das personagens mais importantes obedece aos arquétipos visuais de beleza existentes no *shōjo* mangá desde os anos 1970, conforme será visto adiante. A

³⁴Miyake (2008:369): “A publicação original, em 1979, era direcionada a meninas da segunda metade do ensino fundamental, mas garotas mais velhas e mulheres adultas também liam a série, assim como estudantes buscando memorizar o enredo das *Narrativas de Genji* para os exames vestibulares”.

³⁵Lançada em 1975 e cancelada em 1996, a *Gekkan Mimi* era dirigida ao público feminino adolescente e, além de quadrinhos, trazia artigos sobre moda e ídolos em voga no período.

³⁶As versões relançadas não trazem alterações significativas em relação à primeira publicação da série, diferenciando-se quanto ao número de volumes, tipo de papel usado na impressão e tamanho das páginas. Em algumas edições, a autora faz novas ilustrações coloridas que são usadas na folha de rosto ou incluídas como um extra, mas a quadrinização é a mesma encontrada na primeira versão de *Asaki Yumemishi*.

adaptação de Waki Yamato tornou-se referência do gênero e é possível constatar sua influência em outras adaptações em quadrinhos da série, além de ter servido como inspiração para uma série animada de doze episódios, *Genji Monogatari Sennenki*³⁷, (Narrativas de Genji – Conto de Um Milênio) transmitida em 2009 pela TV Fuji.

2.4.2 *Genji Monogatari*, de Serina Miō

A adaptação de *Genji Monogatari* escrita por Serina Miō foi serializada na revista *Shōjo-Comikku* (Quadrinhos *Shōjo*, abreviado como *Sho-Comi*) da editora Shōgakukan entre junho de 2006 e agosto de 2009, com um total de quatro volumes encadernados. Esta versão foi a primeira obra publicada pela autora, que ainda não tem um grande número de séries

Figura 30 As personagens Nijō e Go-Fukakusa em *Tohazugatari*

lançadas. Seus trabalhos consistem em adaptações de textos literários ou narrativas com temática histórica, como *Tohazugatari* (Confissões da dama de Nijō)³⁸ publicado na Sho-Comi entre 2008 e 2009 e *Ochikubo Monogatari*³⁹. A revista *Sho-Comi* é quinzenal e tem como público alvo meninas adolescentes entre quatorze e dezoito anos, trazendo muitas séries de temática escolar e com alguma dose de conteúdo erótico.

A série *Genji Monogatari* é composta por episódios fechados, cada um focado em uma dama presente no texto original de Murasaki Shikibu. No entanto, muitos dos eventos

³⁷ Inicialmente, *Genji Monogatari Sennenki* foi divulgado pela mídia especializada como sendo uma adaptação de *Asaki Yumemishi*, mas os produtores decidiram, posteriormente, vender a obra como uma adaptação do original. Ainda assim, é possível ver várias semelhanças entre as duas adaptações e o episódio de Rokujō da versão animada é muito semelhante ao da obra de Yamato, mostrando inclusive eventos originais muito parecidos.

³⁸ *Towazugatari* (“Narrativa Indesejada”, mais conhecido no ocidente como “Confissões da dama de Nijō”) são as memórias da consorte imperial conhecida como dama de Nijō (1258 – 1307?), uma das favoritas do imperador Go-Fukakusa (1243 – 1304).

³⁹ A obra *Ochikubo Monogatari* (A Narrativa da dama Ochikubo) foi escrita por volta do século X, sendo um dos textos precursores de *Genji Monogatari*. A história trata de uma jovem princesa que sofria muito nas mãos da madrasta, até que, um dia, um nobre se apaixona por ela e a toma como esposa, libertando-a da crueldade da esposa de seu pai. A adaptação de Miō foi publicada na revista *Sho-Comi* em julho de 2007 e, posteriormente, compilada como um capítulo extra no segundo volume da releitura de *Genji Monogatari*.

ocorridos na série são criados pela autora, para acrescentar tensão ou drama, havendo episódios quase totalmente inventados, como os de Aoi e Rokujō, e outros, como a história de Suetsumuhana, onde grandes alterações são feitas na trama. A ambientação da série é influenciada pela estética do *emakimono* e também por adaptações publicadas previamente, como *Asaki Yumemishi*. No entanto, a construção da figura física das personagens se assemelha mais ao padrão típico do *shōjo* mangá dos anos 2000, com os rostos ligeiramente alongados, olhos grandes e bem marcados tanto nos homens quanto nas mulheres e expressão infantilizada. A linguagem também é simplificada em comparação a outras versões, com personagens usando gírias e abreviações que poderiam ser encontradas em qualquer outra série da *Sho-Comi*, por exemplo.

Figura 31 Capas dos quatro volumes encadernados da adaptação de *Genji Monogatari* produzida por Serina Miō

Em *Genji Monogatari*, são escritos capítulos dedicados a Kiritsubo, Fujitsubo, Aoi, Rokujō, Suetsumuhana, Murasaki (dois episódios), Kumoi no Kari, Oborozukiyo, Akashi, San no Miya, Akikonomu, Ōigimi, Nakanokimi e Ukifune.

2.4.3 *Genji Monogatari – Sennen no Nazo*, de Tōko Miyagi

A série *Genji Monogatari – Sennen no Nazo* (Narrativas de Genji – O Enigma de Um Milênio) foi serializada na revista *Gekkan Asuka* (Asuka Mensal) da editora Kadokawa, também direcionada ao público feminino adolescente. O foco da publicação são histórias de fantasia e adaptações de *light novels* e séries animadas. O mangá é uma adaptação da *light novel* homônima escrita por Yukiko Takayama e de trechos das *Narrativas de Genji*. A

serialização visava não somente promover a *light novel* de Takayama e sua adaptação para o cinema lançada em 2012, mas também ser atraente às leitoras da revista e às fãs da quadrinista Tōko Miyagi, devendo funcionar como uma série *shōjo* interessante e facilmente compreensível, independentemente dos textos originais em que foi baseada. Miyagi autora de mangás *shōjo* e BL, além de ilustradora de *light novels*. Seu primeiro trabalho nos quadrinhos foi *Over the Moon*, publicado em 1997 pela editora Rapport e, depois disso, a autora passou por diferentes revistas. De suas séries posteriores pode-se citar *G-Senjō no Neko*, BL publicado entre 2002 me 2004 na revista *Craft*, da editora Taiyō Toshō e *Seirei Produce*, serializado na *Gekkan Asuka* entre 2009 e 2012.

A série *Genji Monogatari – Sennen no Nazo* foi publicada na revista entre os meses de janeiro e outubro de 2011, sendo posteriormente compilada em dois volumes encadernados. É muito frequente que as séries da revista *Asuka* tenham duração curta e, por isso, o ritmo das histórias tende a ser ágil, com muitos eventos ocorrendo em cada capítulo e, no caso das adaptações, é frequente que episódios e personagens sejam omitidos. Em *Sennen no Nazo* isso também ocorre em certa medida para possibilitar que se condensem as mais de trezentas páginas da *light novel* e as cenas da série original em dois volumes de mangá.

Figura 32 Capas dos dois volumes encadernados de *Genji Monogatari – Sennen no Nazo*. No volume um vemos o protagonista do texto original, Hikaru Genji, e no volume dois a autora do original e co-protagonista da adaptação, Murasaki Shikibu.

O visual da série é razoavelmente elaborado, com uso abundante de retículas para ajudar a explicitar os estados mentais das personagens. A composição visual destas combina elementos de *Asaki Yumemishi* como o rosto ovalado e comprido e os membros longos com o estilo pessoal da autora, que utiliza um traço simplificado e pouco estilizado, com os olhos não muito grandes e nariz e boca bem demarcados. As vestimentas e cenários mostram influência dos *emakimono* e também de outras adaptações da obra.

2.4.4 Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki

A antologia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki* pertence a um tipo popular de paródia em quadrinhos onde as personagens têm seus gêneros invertidos, geralmente com propósito humorístico. Geralmente estas obras são publicadas por fãs ou artistas amadores,

que produzem histórias alternativas inspiradas em romances e séries em quadrinhos consagradas por conta própria⁴⁰, mas, eventualmente, grandes editoras também lançam publicações desse tipo.

Figura33 A versão feminina de Genji na capa da antologia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*.

A coletânea é uma edição especial do selo *Asuka Comics DX*, e teve um de seus episódios publicado na revista *Asuka* de janeiro de 2012. São onze episódios inspirados em damas presentes no texto original e mais dois capítulos extras, um sobre Sei Shōnagon (escrito por Akaza Samamiya) e outro sobre Fujiwara no Michinaga (Tōko Miyagi), cada um desenhado por uma artista diferente. Na obra, Hikaru Genji é retratado como uma mulher muito bonita que, em cada episódio, visita um

de seus amantes – as mulheres do texto original, aqui recriadas como homens. Os capítulos

⁴⁰São os chamados *dōjinshi*, semelhantes aos *fanzines* ocidentais, e possuem temáticas variadas. Há um mercado considerável para publicações feitas por fãs e quadrinistas aspirantes no Japão e todos os anos ocorrem vários eventos onde é possível comprar e vender *dōjinshi*. O mais famoso é o *Comic Market* (Comiket), realizado duas vezes por ano, em agosto e dezembro, na cidade de Tóquio.

são muito breves e não há desenvolvimento de um enredo elaborado, sendo apresentados episódios que podem ser considerados esquetes. As personagens que recebem sua versão masculina são Utsusemi (história desenhada por Chun Nanda), Aoi (Satoru Ryūka), Yūgao (Midori Yata), Suetsumuhana (Min Sakusaka), Hanachirusato (Munku Mutsuki), Oborozukiyo (Renji Kuriyama), Akashi (Kyō Kitazawa), Tamakazura (Seira Yūgen), Rokujō (Natsume Hasumi), Murasaki (Suzu Kōno) e Fujitsubo (Kazusa Takashima)

2.5 Os tipos de adaptações literárias em *shōjo* mangá

Como dito anteriormente, a adaptação de um texto literário para os quadrinhos deve considerar não só a mudança do meio no qual a narrativa será desenvolvida, mas também o modo como essa transposição será feita. Sendo assim, influirão no resultado final desta adaptação elementos como o gênero ao qual pertencem tanto o texto original como a releitura, com suas especificidades narrativas ou visuais, o ponto de vista adotado e o olhar do autor da adaptação sobre a obra original, suas personagens e sua trama. A presença de todos estes elementos é o que permite que chamemos a transposição da obra literária para os quadrinhos de **versão**, pois, segundo Mastroberti (2011:108),

(...) a transposição de algo em nossa língua para uma língua estrangeira (...) [e] o adaptador é alguém autorizado a operar sobre um dado objeto artístico ou cultural para adequá-lo a alguém incapaz de usufruí-lo por falta de domínio pleno do código. (...) A operação versativa assemelha-se, assim, muito mais àquela que concebemos como a adaptativa ideal (...). há um outro fator importante para levarmos em consideração o termo **versão** como mais apropriado: ele me permite utilizá-lo para análise de todo fenômeno de transdução midiática de uma narrativa literária para quadrinhos, filmes, animações ou jogos.

A obra resultante pode ou não manter a base narrativa do texto de origem e não é incomum que passagens deste sejam suprimidas ou expandidas, personagens sejam excluídos da nova versão ou até mesmo que o desfecho seja modificado. Ao tratar de adaptações de obras literárias para o cinema, Hutcheon (2006:16-7), afirma que não é possível fazer uma adaptação literal. A narrativa precisa ser transposta de um código de sentido (verbal) para outro (visual) através de um processo que equivaleria a uma paráfrase. O mesmo pode ser dito em relação às versões em quadrinhos de textos literários, onde o suporte do meio em que a narrativa se desenrola é diferente daquele para o qual ela foi produzida originalmente.

No caso das adaptações para *shōjo* mangá das *Narrativas de Genji*, vê-se que cada autora trabalha a narrativa de uma forma diferente. Algumas criam uma adaptação dita “fiel” do original, trazendo a trama quase integralmente para a nova versão e buscando preservar, na medida do possível, o estilo usado por Murasaki Shikibu na composição do texto. Esse tipo de adaptação se aproximaria do conceito de paráfrase, que, segundo Sant’Anna (2006:16-20), é um processo que se aproxima da tradução ou daquilo que em música se chama de arranjo. O autor traz a seguinte definição para o conceito:

“Tomemos taticamente uma definição oficial desse vocábulo: é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão”. (...) Onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem.

Adaptações como *Asaki Yumemishi*, onde a autora busca recontar o máximo possível da trama do original e, ao mesmo tempo, assume certas liberdades para recriar a narrativa de acordo com as necessidades impostas pelo meio onde ela seria desenvolvida, se encaixariam nesta classificação e, por isso, a consideramos aqui uma versão de caráter **parafrástico**. Na adaptação de Yamato, preserva-se o aspecto cronológico dos eventos, que são mostrados em ordem semelhante àquela descrita no original e também se mantêm, em certa medida, as mudanças na perspectiva narrativa conforme a história avança, como pode ser visto na sequência de imagens 34 a 41, onde é recriada a cena da despedida de Genji e Rokujō mostrada no capítulo *Sakaki*. Comparando-se a versão em quadrinhos com o texto original das *Narrativas de Genji*⁴¹, vê-se nos primeiros painéis a chegada de Hikaru Genji ao santuário de Nonomiya. No original, a narradora descreve tanto a angústia que Genji sentiu “por dias e meses” antes de finalmente tomar a decisão de procurar por Rokujō como a preocupação que ele tinha com sua própria reputação. Na versão em quadrinhos, essa passagem começa a ser desenvolvida de forma um pouco diferente. Não há menção à angústia, mas Genji parece sofrer quando avisa seus subordinados que irá até Nonomiya (Figura 34). A longa descrição da paisagem e da atmosfera do local é utilizada por Yamato para compor dois painéis, um deles representando a chegada da comitiva à planície, e um de página dupla com a paisagem

⁴¹ A tradução dos fragmentos do texto original foi feita com base na versão em japonês clássico das *Narrativas de Genji* compilada e comentada por Abe *et. al.* (1989, vol. 1 a 4).

em torno do portal Torii do Santuário (Figura 35). A menção à elegância da atmosfera do lugar presente no original é evocada pelo comentário de Koremitsu.

Figura 34

Assim, mesmo com o coração inquieto, ele suportou longos dias e meses sem poder visitá-la. Temendo que a Dama considerasse suas atitudes muito cruéis e também preocupado com sua própria reputação, Genji finalmente decidiu procurá-la no Santuário de Nonomiya, onde Rokujō e a filha estavam vivendo. Era por volta do sétimo dia do nono mês, a partida para Ise se aproximava, deixando aflito o coração da Dama. As muitas cartas insistentes enviadas por Genji somadas ao medo de parecer insensível fizeram com que ela, relutantemente, ponderasse e decidisse, por fim, aceitar encontrar-se novamente com ele, sob a condição de que a visita fosse discretíssima e houvesse um cortinado entre os dois.

Figura 35

Ao adentrar a vasta planície onde se situava o santuário, Genji sentiu-se tomado pela melancolia. As flores de outono definhavam e o vento soprava intensamente, ouviam-se os insetos voando por entre as finas folhas de capim-cógon, os grilos-sineiros cricrilando fracamente e o som intermitente de música sendo tocada em algum lugar distante, tudo isso conferia à paisagem uma beleza elegante e desoladora. O Príncipe estava acompanhado por uma comitiva formada por dez jovens fidalgos de confiança vestidos com simplicidade adequada ao caráter discreto da jornada, mas ele próprio foi especialmente cuidadoso ao se preparar para a viagem, o esmero com que se vestira tornava a cena ainda mais encantadora aos olhos dos vassalos que o acompanhavam.

- Por que não vim visitá-la antes? – Genji perguntou-se ao refletir sobre o quão mortificante foram suas ações passadas.

Uma modesta cerca viva contornava o santuário, que era formado por esparsas construções com telhados de tábuas de aspecto muito simples. Ao atravessar o escuro Portal Torii, Genji já sentia a presença divina e, enquanto caminhava hesitante e em silêncio, ouvia os sacerdotes pigarreando e conversando entre si. O fogo sagrado em um dos pavilhões queimava com um brilho tênue e a presença de tão poucas pessoas deixava tudo muito quieto. Ao pensar em Rokujō vivendo por tantos meses tão longe de todos, tendo por companhia apenas seu próprio sofrimento, o Príncipe não pode deixar de sentir-se com o coração partido.

Figura 36

Genji esperou em uma área mais reservada da ala norte do santuário. Rokujō foi informada sobre o visitante, que logo viu a Dama se aproximando, com seu caminhar muito distinto. Ela não parecia desejar vê-lo pessoalmente e, por isso, enviou seus cumprimentos através de uma de suas Damas de companhia, o que o deixou ressentido:

- Ainda que não seja apropriado nestas circunstâncias, me esforcei para vir até aqui em segredo só para ver-te e, mesmo assim, não te apiedas e insistes em manter-me longe de teu santuário. Estás sendo muito cruel comigo.

A sinceridade com que Genji disse aquelas palavras comoveu às Damas de companhia, que suplicaram à sua nobre senhora:

- É verdade, seria muito rude deixá-lo parado do lado de fora, realmente lastimável.”

A Dama de Rokujō pensava consigo mesma, “Bem, o que devo fazer? Aos olhos dos outros, decerto pareço uma mulher cruel, mas os sentimentos tão imaturos dele podem deixar-me, novamente, em uma situação embaraçosa.

Figura 37

(cont.) A verdade é que ela preferiria não se encontrar com Genji novamente, mas tratá-lo com tamanha frieza por motivos tão pessoais não a deixaria menos angustiada. Hesitando, a Dama respirou fundo e preparou-se para recebê-lo, aproximando-se graciosamente.

- Seria permitido que eu subisse na varanda? – perguntou Genji enquanto se aproximava da Dama. A aparência e postura do Príncipe sob a luz do luar eram de uma beleza inefável. Envergonhado, ele não tentou desculpar-se pelos longos meses de silêncio e, estendendo um ramo da sagrada árvore *sakaki* que apanhara antes por baixo do cortinado de bambu colocado entre os dois, disse:

- *Imutável como a cor da sakaki é este sentimento que guia há muito meu coração e me faz querer adentrar a morada dos deuses*

- E mesmo assim sois tão severa comigo.

Figura 38

A Dama respondeu:

- *Se não há um cedro para atrair os olhos do homem para a morada dos deuses,
Qual a serventia de um simples ramo de sakaki?"*

Ao que ele retrucou:

- *Porque era aqui que vivia a donzela que conheci,
E um ramo peguei, porque senti falta do perfume de suas folhas*

Embora o lugar onde estivessem o fizesse sentir-se intimidado, Genji, sentado na soleira da varanda, ergueu um pouco a persiana de bambu e reclinou-se, aproximando-se de Rokujō.

O Príncipe estava imerso em pensamentos sobre os anos em que lhe era possível visitar a Dama quando desejasse, em como poderia ter devotado seu coração a ela que

Figura 39

(cont.) pensava nele com tanta afeição e, ainda assim ele, com sua arrogância, tratou-a com uma indiferença que ela não merecia. Mas, ainda que a descoberta da mácula que residia na alma de Rokujō tenha feito com que se esfriasse ainda mais a paixão que Genji um dia sentira e destruído o relacionamento que tiveram, o raro encontro desta noite fez com que incontáveis emoções do passado voltassem a aflorar. Lembrar-se de tudo o que acontecera deixou Genji comovido e trouxe lágrimas aos seus olhos. Ver Rokujō, a despeito de sua própria resolução, suportando o sofrimento com tanta dificuldade o enterneceu ainda mais, e ele suplicou a ela que não partisse.

A lua despontava, tornando mais encantador o céu daquela noite e Genji, enquanto conversava com Rokujō, sentia desvanecer sua mágoa. Ela, ainda que mantivesse sua decisão de terminar o relacionamento de uma vez por todas, viu aquele encontro abalar suas convicções, desapontando-se consigo mesma.

Figura 40

Os jovens fidalgos que acompanhavam Genji caminhavam com altivez pelos jardins do Santuário enquanto esperavam por seu senhor, conferindo ainda mais elegância àquela noite. Seria difícil descrever tudo o que se passou ali. Certos assuntos eram evitados tanto pelo Príncipe como pela Dama e, em nome da discrição, eu não poderia entrar em detalhes sobre isso. O céu daquele amanhecer parecia feito somente para os dois.

- A alvorada traz a separação e me cobre de lágrimas de orvalho,

Mas não é só essa manhã que me faz sofrer, e sim este triste céu de outono.

Disse Genji que levantou-se e, com ternura, tomou a mão de Rokujō na sua. Um vento frio soprava continuamente, ouviam-se os sons fracos dos insetos do outono do lado de fora. Mesmo alguém sem pesar algum no coração poderia ficar indiferente à tristeza daquele momento e, para os dois que passaram por tantas coisas, seria impossível que seus transtornados corações não se abalassem.

Figura 41

Comovida, ela retribuiu o poema:

*- Imensa é a tristeza pela separação que o outono traz,
Nem os insetos conseguem deixar de chorar com ela.*

Genji tinha muitos arrependimentos e, mesmo agora que o céu clareava e ele partia, as lágrimas que derramava molhavam mais as mangas de suas vestes que o orvalho da manhã. A Dama também sentia fraquejar sua resolução e lamentava que ele precisasse partir.

Outra pequena mudança é feita ao se retirar da adaptação a cena em que a dama de companhia recebe o príncipe no lugar de sua senhora. Ao invés, disso, a versão em quadrinhos, para intensificar a dramaticidade do momento, se foca em Rokujō, o que é mais eficiente em um meio dependente da imagem para tornar claras a aflição e a incerteza que a personagem tinha sobre rever Genji. (Figuras 39 e 40). O fato de Genji ter enviado diversas cartas para Rokujō não é mencionado e, quando ele chega ao Santuário, a dama demonstra surpresa com a visita. A aproximação dos dois e a primeira troca de poemas são construídas de forma fiel ao original, mas, após esse momento, Yamato faz mais algumas mudanças em relação ao texto-base, deixando a cena mais parecida com o que seria uma despedida dramática em um *shōjo* mangá. Ao invés de mostrar a segunda troca de poemas e as reflexões das duas personagens sobre sua tristeza, vemos uma longa cena (Figuras 41 a 44), onde Genji e Rokujō conversam sem estarem separados por um cortinado. Um diálogo original é criado para o episódio e, ao final, a dama fica parada, observando enquanto Genji parte, em um painel que representa o fim do relacionamento amoroso dos dois. É possível observar nesta passagem que, embora mudanças sejam feitas em relação ao original, elas não chegam a alterar a trama, servindo principalmente para intensificar o apelo emocional da versão em quadrinhos.

Algo semelhante ocorre na versão de Miyagi, pois, embora os eventos descritos não correspondam exatamente aos vistos no texto de Murasaki Shikibu, a versão em quadrinhos reconta com fidelidade os eventos da *light novel* de Yukiko Takayama, e esta, por sua vez, se inspirou nas *Narrativas de Genji* para criar os elementos originais presentes em sua versão. No entanto, justamente por trazer muitos elementos originais e reconstruir partes da trama para que se adeque a estes, a versão de Miyagi não poderia ser considerada de caráter parafrástico, sendo, ao invés disso, uma versão **recriativa** (MASTROBERTI, 2011:109). O mesmo ocorre na versão de Miō, onde a autora escolhe alguns elementos do texto original, como personagens, ambientação, e algumas situações de enredo aleatórias, para construir episódios fechados mostrando como seria a relação entre Hikaru Genji e as damas com quem ele se relacionava. Na cena a seguir (figura 42 a 52), retirada de Sennen no Nazo, vê-se o episódio em que ocorre a manifestação de um *mononoke* e a morte da jovem Yūgao. A releitura utiliza onze páginas para mostrar todo o incidente, fazendo alguns acréscimos narrativos que não estavam presentes na breve passagem correspondente do texto original.

Figura 42

Genji acreditava que, provavelmente, o estivessem procurando sob ordens do Imperador, embora não imaginasse onde os servos de sua Majestade estivessem perguntando por notícias. E a dama de Rokujō, que provavelmente sentia-se tão preocupada, tão ressentida, o que seria compreensível. Isso que lhe era doloroso e fazia Genji lamentar toda a situação. Mas, por outro lado, era tão difícil compreender o próprio coração. Era adorável ter diante de si aquela jovem, simples e despretensiosa, e, em comparação, isso o fazia desejar que aquela outra dama refinadíssima pudesse se desfazer da altivez que o intimidava.

Anoiteceu, e enquanto cochilava, Genji sonhou que havia uma mulher extremamente bela sentada ao lado de seu travesseiro.

Figura 43

(cont.) – Tu me fascinas, tanto anseio por tua presença, e ainda assim não me procuras. Mas, a esta criatura insignificante, a ela, sim, concedes tua afeição e queres junto a si. Que desgosto tua indiferença me causa! – disse a mulher enquanto segurava com força a dama adormecida ao lado do príncipe, tentando acordá-la. Assustado com aquele sonho perturbador, Genji despertou subitamente percebendo então que a lamparina estava apagada. Com uma sensação terrível, desembainhou a espada, colocou-a ao lado da jovem e foi acordar Ukon, que, assustada logo foi para o seu lado.

Figura 44

Figura 45

Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Figura 52

Estes episódios trazem características que não estavam presentes no texto de Murasaki Shikibu, como a linguagem das personagens e algumas referências culturais modernas e são modificadas tanto características físicas e psicológicas das personagens quanto aspectos do cotidiano de Heian descritos no original, como o fato de as mulheres da nobreza viverem isoladas e não terem contato direto com pessoas de fora de suas residências. Miyagi acrescenta fatos como a identificação do *mononoke* por Genji (figura 49), algo que não ocorre no original, e a associação de símbolos como os cabelos e as aranhas à própria possessão espiritual. O fato de Rokujō ser mostrada ao final da cena com vários fios de cabelo presos entre os dedos (figura 52) serve para confirmar a autoria do atentado e também para conferir uma carga dramática maior ao episódio, pois nessa versão, a dama adquire mais cedo a percepção de que há algo errado acontecendo e que isso estaria relacionado a Genji. O processo de recriação pode ser visto também na releitura de Miō onde é mostrado o incidente das carruagens durante o festival. Embora a trama da releitura seja semelhante à do original, são feitas alterações o suficiente em relação a este para que consideremos alterações feitas em relação ao texto original para que não possamos mais considerar essa uma versão parafrástica.

Por fim, outra possibilidade dentre as adaptações das *Narrativas de Genji* para o *shōjo* mangá seria a versão **parodística**. A antologia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki* é um exemplo de paródia das *Narrativas de Genji*, e é possível ver nesta versão que ocorre um grande distanciamento do original: os episódios são extremamente curtos, não passando de esquetes, e não há tempo para serem desenvolvidos percursos narrativos complexos que possibilitariam mostrar o desenvolvimento das personagens. Estas, por sua vez, além de terem o gênero invertido em relação ao original, são unidimensionais, com um único traço de sua personalidade intensificado a ponto de tornar essa característica o elemento que lhe define. Essa versão seria uma **paródia temática** (SHIPLEY, *apud* SANT'ANNA, 2006, p.12), onde é feita uma “caricatura da forma e do espírito de um autor”. Na história curta de Natsume Hatsumi, faz-se menção ao fato de as visitas de Genji serem pouco frequentes e busca-se criar um episódio cômico a partir disso, sem utilizar nenhuma das tramas existentes no texto original ou desenvolver um enredo complexo. Os traços de personalidade principais de Rokujō são exagerados ao extremo e não há desenvolvimento desta.

Figura 53 Ao fazer paródia das personagens em *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, até mesmo incidentes considerados dramáticos no texto original, como é o caso da aparição do *mononoke*, são usados com propósito humorístico.

3. Quatro Retratos de Rokujō

A dama Rokujō aparece muito pouco em comparação com outras personagens secundárias importantes como a dama Akashi ou Tamakazura, mas, ainda assim, exerce uma grande influência sobre a trama das *Narrativas de Genji*. Suas ações e sua própria existência desencadeiam eventos importantes tanto para o protagonista Hikaru Genji como para outras personagens, dentre as quais podemos citar Aoi, a Terceira Princesa e até mesmo Murasaki, que não teria adquirido sua posição como esposa principal de Genji sem a influência – ainda que indireta – do espírito vingativo⁴² de Rokujō. A personagem é introduzida no quarto capítulo, *Yūgao*, estando presente também nos capítulos *Aoi*, *Sakaki*, *Suma* e *Miotsukushi*, além de retornar como espírito nos capítulos *Wakana II* e *Kashiwagi*. A dama era filha de um ministro palaciano já falecido e viúva do Príncipe Herdeiro anterior, (irmão do pai de Genji e da mãe de Aoi), sendo descrita como uma mulher atraente, culta e muito altiva, mas, ao mesmo tempo, um pouco intratável e muito conscienciosa sobre sua reputação, preocupando-se excessivamente com a opinião das pessoas que a cercavam.

Rokujō é retratada no *shōjo* mangá de várias maneiras diferentes, com cada artista criando sua própria interpretação para a aparência da dama e também alterando sua personalidade ou modificando suas ações de acordo com o gênero e subgênero de cada versão das *Narrativas de Genji*, recriando, assim, a personagem para que ela se adeque ao contexto narrativo em que estará inserida.

3.1 Primeiras Impressões: um nobre rosto para uma nobre dama

Diferentemente do que ocorre com outras personagens da obra original, o relacionamento entre Rokujō e Genji é mostrado somente quando já começou a se desgastar. Outro ponto importante dessa escolha da narradora em mostrar o relacionamento já consolidado e caminhando para o seu fim é que, ao não contar sobre como Genji conheceu Rokujō, não se mostra também como a dama é, pois a descrição das amantes e consortes do Príncipe normalmente é feita enquanto são relatados os primeiros encontros do casal, quando a narradora busca ressaltar os traços da aparência e personalidade que fizeram com que Genji

⁴² Os *ikiryō* 生霊, que aqui chamamos de “espíritos vingativos”, surgem quando uma pessoa sente um rancor muito intenso e, inconscientemente, projeta parte de sua alma para fora de seu corpo físico. Fora do corpo, esse espírito vaga livremente, podendo inclusive fazer mal a seus desafetos.

desejassem cortear-las. A caracterização de Rokujō não segue as etapas sintetizadas por Brait⁴³, pois, segundo esta, a construção da personagem em uma narrativa em terceira pessoa se iniciaria com a “construção da figura física”, e com a dama, não há descrição de suas feições, vestimentas ou nada que possibilite definir sua aparência. Quando é apresentada ao leitor, as únicas características claramente mencionadas são o seu orgulho, melancolia e a elevada posição social, sem nenhum comentário sobre sua aparência ou mesmo sobre sua vida e relações pessoais⁴⁴. A ausência de descrição física de Rokujō se assemelha ao que ocorre em narrativas em primeira pessoa, onde a imagem do indivíduo que narra é validada a partir de uma perspectiva externa⁴⁵. Como o aspecto físico existe a partir da mediação do outro, a indefinição da aparência de Rokujō é significativa, pois, embora se trate de uma personagem secundária, sua construção é feita por meio de procedimentos que, normalmente, seriam usados para os protagonistas. A perspectiva do narrador se alterna entre a visão em terceira pessoa de um autor onisciente intruso e da onisciência seletiva, sendo dado um grande enfoque aos conflitos emocionais da personagem, vivenciados somente em sua própria consciência durante parte de sua trajetória.

Uma particularidade da obra de Murasaki Shikibu é a falta de descrição dos rostos das personagens. O narrador informa se ela é bonita ou não, mas são poucos os casos onde os traços faciais são descritos com detalhes. Um exemplo disso pode ser visto na primeira aparição de Murasaki-no-ue, a heroína das duas primeiras partes da obra, que tem seu rosto descrito de forma bastante genérica⁴⁶, que não permite que se perceba nenhuma particularidade de suas feições. A caracterização física e a individualização dependem da vestimenta, que, de acordo com os costumes do período Heian, época em que se passa a história, deveria estar adequada à aparência, idade e personalidade da pessoa⁴⁷ e por

⁴³ Brait (1985:25) afirma que a ilusão da existência da personagem começa a ser construída a partir da caracterização, onde o narrador destaca aspectos que considere importantes – aparência, traços de personalidade, hábitos, etc. – e, com o desenvolvimento do enredo e a interação entre as personagens solidificam essa ilusão de existência diante do leitor.

⁴⁴ Em comparação, quando Fujitsubo é mencionada pela primeira vez, comenta-se logo que ela era filha de um falecido imperador, sobre Utsusemi, é dito que era esposa de um governador provinciano e assim por diante. A ausência de relações familiares de Rokujō e Yūgao quando estas aparecem concede às duas uma aura de mistério que será importante para a própria trama ser conduzida satisfatoriamente.

⁴⁵ Bakhtin (1997:50).

⁴⁶ A ênfase durante a apresentação de Murasaki é dada aos cabelos e às sobrancelhas ainda não raspadas, que denotavam sua pouca idade e à vestimenta, que serve como reflexo da personalidade da menina.

⁴⁷ Segundo Morris (1986:204), “A importância atribuída às vestes femininas é considerada um aspecto das regras do bom gosto. O talento de uma mulher na escolha de roupas e, particularmente, na combinação de cores, era considerado um dos melhores indicadores de sua personalidade e charme que os atributos físicos com os quais ela nasceu”.

elementos simbólicos como as cores usadas nos trajes ou as plantas, incensos e referências literárias e culturais associadas a determinadas personagens.

As ilustrações de passagens da narrativa representadas no *Genji Monogatari Emaki*, produzidas a partir do século XI, tinham também o propósito de acompanhar a leitura em voz alta do texto e, por isso, segundo Hirota (1997:31-36), eram mais evocativas que descritivas, com as personagens sendo representadas por traços estereotipados, considerados belos tanto em homens como em mulheres. A técnica *hikime-kagibana* (olhos representados por duas linhas finas e o nariz como um pequeno gancho) era empregada com o objetivo de “criar beleza independente [da atribuição de] personalidade”, pois as personagens da obra eram, acima de tudo, consideradas pela própria narrativa como referenciais de beleza que dificilmente poderiam ser replicadas em uma ilustração de caráter realista, por isso, buscar-se-ia, no *emaki*, uma evocação da beleza ou da nobreza das feições, algo semelhante às marionetes de *bunraku*⁴⁸ ou às máscaras de teatro *Nō*⁴⁹. As versões em quadrinhos se baseiam nos *emaki* para compor muitos elementos visuais, e mesmo para a construção da figura das personagens através da representação de estampas e vestimentas, mas, ao mesmo tempo, destoam destes por diferenciar e demarcar bem as personalidades dos protagonistas da obra.

Porém, ainda que os quadrinhos se inspirem no *Genji Monogatari Emaki*, é necessário estabelecer a aparência de Rokujō desde sua primeira aparição e, por isso, perde-se parte da aura de mistério que a cerca no texto original, onde ela se caracterizava por suas emoções e sua fisionomia não é definida em momento algum. Nas versões em mangá, as quadrinistas utilizam alguns procedimentos na construção dos primeiros quadros onde a personagem aparece que permitem estabelecer para a leitora a personalidade da dama. Na série mais antiga analisada aqui, *Asaki Yumemishi*, a primeira aparição de Rokujō ocorre pouco depois do casamento de Genji com Aoi, ainda no segundo capítulo da série. É mostrado um breve episódio com o casal se desentendendo, criado pela quadrinista para mostrar que o príncipe e a esposa não tinham uma boa relação e, logo em seguida, Genji descobre um texto escrito com uma belíssima caligrafia e, impressionado, busca conhecer a mulher que o escreveu. Diferente do que ocorre no texto original, aqui a leitora é informada desde o início que a dama possui o título *Miyasudokoro* e, mesmo que desconhecesse a trama das *Narrativas de Genji*,

⁴⁸ O *bunraku* (文楽) é um tipo de teatro de bonecos surgido em meados do século XVII na região de Kansai.

⁴⁹ O *Nō* (能) surgiu por volta do século XIV e combina canto, dança e declamação, sendo uma das manifestações teatrais mais tradicionais da cultura japonesa. As peças são encenadas somente por homens e o uso de máscaras é uma de suas principais características.

poderia ter noção de que Rokujō foi consorte imperial em algum momento de sua vida e, provavelmente, seria uma mulher da alta nobreza.

Esse modo de introduzir a personagem permite inferir que seus talentos e sua posição social serão os traços que a caracterizam, muito mais que a sua aparência, visto que Genji

Figura 54 Rokujō em sua primeira aparição na versão de Yamato. Nesta cena a personagem tem entre vinte e cinco e vinte e oito anos.

descobre que a dama é habilidosa antes de ter ideia de como seja sua fisionomia. No *shōjo* mangá, é comum que, ao se apresentar uma personagem relevante para a trama alguns capítulos após o início da série, seja utilizado primeiro um painel com um plano aproximado, onde ela é mostrada, no máximo, até sua cintura, permitindo-se que se tenha uma visão clara das expressões faciais e da postura, ajudando a estabelecer, em um único golpe de vista, os traços mais marcantes de seu caráter e temperamento. O foco no rosto durante a apresentação da personagem é importante, pois, segundo Cagnin (1975:100), “nos quadrinhos, as expressões faciais definem o caráter, o tipo das

personagens”. Assim, a primeira aparição começa a consolidar, na mente da leitora, o caráter da personagem. Yamato opta por retratar Rokujō como uma mulher de aproximadamente trinta anos (figura 57-58), com expressão austera e olhar melancólico.

Figura 55 No mangá, a composição do rosto feminino sofre pequenas alterações dependendo da faixa etária, como pode ser visto nas ilustrações de exemplo de um guia de desenho de personagem acima. A tendência é o afinamento do rosto e diminuição do tamanho dos olhos em personagens com mais de vinte anos, como o terceiro e o quarto rostos representados acima.

Seu rosto é longo e fino, e os olhos estreitos, o nariz bem demarcado e os lábios finos e geralmente cerrados, combinados aos trajes e à sua postura altiva, ajudam a estabelecer uma imagem de beleza madura e elegante, em oposição aos traços faciais mais delicados e meigos possuídos por personagens mais jovens como Yūgao ou Fujitsubo. O olhar da personagem em seu primeiro painel permite apreender não somente o fato de que ela já é uma mulher adulta e madura, mas também que ela levava uma vida tediosa e vazia, provavelmente por causa da reclusão pela qual optara após a morte do marido.

Figura 56 Plano detalhe de Rokujō em *Asaki Yumemishi*, mostrando a suavização de sua expressão através da mudança na representação do olhar.

Nos mangás, representar uma personagem com o olhar opaco e vazio, sem o contorno claro da íris, normalmente indica que esta se sente infeliz, aborrecida, ou tem algo que a perturba e, por isso, a leitora consegue perceber, já na primeira aparição de Rokujō em *Asaki Yumemishi*, que a dama não é feliz. É possível visualizar a transformação dos sentimentos dela conforme o relacionamento com Hikaru Genji progride somente através dos olhos da personagem, pois, conforme os dois se envolvem, a expressão dela é suavizada e passa a ser

Figura 57 Rokujō em *Genji Monogatari*, de Serina Miō. Os olhos sem a demarcação clara da pupila combinados ao uso da retícula transmitem os sentimentos de mágoa e a fúria da personagem.

possível distinguir o contorno da íris nos quadros de plano pormenor ou primeiro plano, o que permite que a personagem mostre uma variedade maior de expressões e também demonstre sentimentos como alegria e satisfação. Este recurso visual onde a infelicidade da

personagem é expressa através de um olhar “vazio” é utilizado também pelas autoras de outras adaptações das *Narrativas de Genji*. Na versão de Miō, por exemplo, o espírito

vingativo de Rokujō aparece na mente de Aoi, pouco antes da morte desta, em um primeiro plano, trazendo uma expressão que revela sofrimento e o olhar “vazio” representando sua amargura e rancor.

Nesta versão, também é utilizado o contraste entre a aparência de Rokujō e outra dama mais jovem, no caso a esposa de Genji, Aoi. A primeira aparição de ambas será na capa de seus respectivos episódios (figura 61) e estabelece superficialmente como será a relação entre aquelas mulheres e Hikaru Genji: enquanto Aoi é vista com o rosto sério, de costas para Genji, indicando que não cederá facilmente em seu relacionamento, Rokujō, na capa que lhe é dedicada, está chorando, agarrando-se a Genji enquanto este, de costas, parece prestes a deixá-la.

Figura 58 À direita, Genji e Rokujō, à esquerda, Genji e Aoi nas páginas de abertura de seus respectivos episódios na série de Serina Miō.

Nas mesmas ilustrações é possível observar, ainda que em menor grau, como detalhes muito pequenos do rosto de uma personagem estabelecerão sua idade e personalidade. Aoi, com seu o rosto mais arredondado, os olhos maiores, tomando quase um terço de sua face e os

lábios grossos, é percebida pelas leitoras como uma garota de menos de vinte anos, enquanto o olhar quase ríspido denota sua postura altiva e a antipatia que parecia sentir por Genji no começo de sua relação. Já Rokujō é retratada com o rosto ligeiramente mais alongado e olhos

Figura 59 O reflexo de Rokujō surgindo como uma sombra enquanto Murasaki Shikibu escreve seu monogatari em um painel de transição de *Sennen no Nazo*. A sobreposição e alternância das imagens das duas personagens indicam o fato de uma representar as emoções reprimidas da outra.

mais sombria que outras versões da personagem. O motivo dessa diferença de interpretação é o fato de, aqui, Rokujō desempenhar não somente o papel que lhe era atribuído no texto original, mas também servir como um reflexo da aflição da personagem-autora Murasaki Shikibu. Rokujō é mostrada pela primeira vez em um painel de transição, como uma sombra ao lado do reflexo de Shikibu. As duas mulheres estão escrevendo, e, consequentemente, essa será a primeira ação que as leitoras assistirão Rokujō realizar, compondo, nesta adaptação, a imagem de

um *alter ego* de sua criadora. A aparência da personagem segue um padrão semelhante ao das outras versões vistas aqui, especialmente *Asaki Yumemishi*, com uma Rokujō já madura expressando sua infelicidade especialmente através do olhar.

mais estreitos típicos de personagens femininas com idade entre os vinte e trinta anos, ao passo que sua postura e expressão sintetizam os sentimentos que a afligirão durante seu episódio.

A versão de Miyagi Tōko, *Sennen no Nazo*, mostra as *Narrativas de Genji* como uma “história dentro da história”, e sua Rokujō é retratada como uma pessoa

Figura 60 A aflição de Rokujō expressa pelo olhar em *Sennen no Nazo*.

As quadrinistas parecem atribuir grande importância ao olhar de Rokujō, possivelmente pelo fato de a personagem reprimir muito suas emoções em suas primeiras aparições no texto original. No mangá, a postura altiva e fria da personagem seria um modo de representar esse excesso de dignidade e orgulho da dama, ao passo que o olhar, inicialmente vazio que, com o passar do tempo, começa a demonstrar sentimentos, seria o único modo aceitável para uma personagem como ela esboçar emoção sem ferir seu orgulho. Na paródia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, a versão masculina da personagem é vista inicialmente na página de abertura de seu episódio (figura 64) e, mesmo aqui, existem semelhanças com as outras versões. Rokujō possui o rosto fino e alongado, membros longilíneos e postura altiva, com o mesmo olhar distante e sem brilho das outras versões, embora, nesta paródia, a autora satirize essa falta de reação, tornando-a incaracteristicamente exagerada em suas atitudes durante a visita da versão feminina de Hikaru Genji.

Figura 61 A versão masculina da personagem Rokujō na paródia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*.

3.2 O foco narrativo e a construção da trama

A construção de personagens nas *Narrativas de Genji* começa com a mediação do narrador. O foco narrativo não é algo constante ao longo do texto, o ponto de vista é alterado de acordo com o efeito que se deseja provocar ou daquilo que se pretenda ressaltar ou ocultar. Assim, ora a história é contada a partir da terceira pessoa, através da figura do narrador onisciente intruso ou neutro⁵⁰, mostrando as ações à distância, apenas com descrições de personagens, cenários e ações, ora o narrador “desaparece” e o leitor passa a “ver” a cena a partir da perspectiva de uma das personagens, através da onisciência seletiva múltipla, podendo vislumbrar seus sentimentos, impressões e estados mentais.

As constantes mudanças de ponto de vista tornam a narrativa fragmentada e, em diversos momentos, não permitem que se tenha uma noção clara da passagem do tempo⁵¹. Essa fragmentação aproxima o leitor das ações descritas por permitir que ele tenha contato também com as emoções que se busca representar e, por isso, o *shōjo* mangá se utiliza do mesmo tipo de composição narrativa como parte da caracterização e exposição dos conflitos internos das personagens. Nos quadrinhos, essa mudança do foco narrativo é feita através do uso de painéis irregulares, geralmente seguindo um esquema semelhante: após uma determinada ação ou incidente, há um painel de corpo inteiro ou focando a personagem do torso para cima, indicando que a leitora está prestes a “entrar” na mente da personagem. Segundo Oi (2009:123-5):

literalmente a mergulhar no enredo, a acompanhar o desenvolvimento da cena junto com a protagonista. (...) A quadrinização nas publicações femininas é utilizada de forma peculiar, possui um “peso” importante na dramaticidade e na intensidade da narrativa. Páginas ou painéis cheios são utilizados para enfatizar os momentos importantes da narrativa. Já as páginas onde há grande manipulação dos

⁵⁰ Friedman (2002:166-82) definiu oito possíveis focos narrativos. O autor **onisciente intruso**, que tem acesso aos estados psicológicos das personagens, conhecimento sobre todos os eventos e ainda pode manifestar sua opinião sobre os fatos em certa medida, o **narrador onisciente neutro**, que difere do anterior por não fazer intromissões autorais diretas – não comentando os eventos, por exemplo, só descrevendo-os, a categoria **eu como testemunha**, onde temos um narrador presente no universo da narrativa, mas que não participa diretamente dos eventos narrados, o **narrador protagonista**, a **onisciência seletiva múltipla**, onde se visualizam os estados mentais de várias personagens conforme o enredo progride, a **onisciência seletiva**, onde o leitor tem acesso somente aos estados mentais de uma única personagem, o **modo dramático** em que não há narrador, próprio de peças de teatro e a chamada **câmera**, onde os eventos são transmitidos “sem ordem ou seleção aparente”.

⁵¹ Um elemento que permite perceber a passagem do tempo tanto nas *Narrativas de Genji* como nos mangás é o uso de vestimentas próprias a determinadas estações pelas personagens, além da ênfase nas próprias estações do ano.

Figura 62 Exemplo do movimento de alternância de foco através do uso de painéis irregulares e fragmentados em *Asaki Yumemishi*. Esse tipo de cena é extremamente comum no *shōjo* mangá, independente do gênero da história. Aqui, inicialmente, segue-se a perspectiva do espírito vingativo de Rokujō que ataca Aoi, expressando visual e fisicamente a mágoa da personagem que, ao final, desperta e a cena passa a ser vista de fora, com a conclusão da reflexão da personagem.

formatos, dos tamanhos e das direções dos *frames* (quadrinização), a interpretação simbólica é maior, expressam as emoções que motivam o desenvolvimento da ação e o desenrolar da narrativa.

Este tipo de quadro frequentemente será seguido por um painel vazio, preenchido de preto ou com elementos gráficos como bolhas, pontos ou raios de luz, flores ou linhas invisíveis às personagens, onde os pensamentos destas são escritos sem estar confinados ao balão. Por fim, há um novo *close* na personagem, acompanhando a conclusão do pensamento anterior, novamente fora do balão e, no quadro seguinte, a história já volta a ser vista por uma perspectiva exterior à personagem. As versões em *shōjo* mangá das *Narrativas de Genji* geralmente seguem o ponto de vista das damas que protagonizam o episódio ou seção da história, mesclando perspectiva em primeira pessoa aos painéis com função equivalente à da onisciência seletiva múltipla e do narrador onisciente neutro. Com isso, é possível contemplar não somente as ações e eventos como também as emoções ocultas das personagens durante estes.

Figura 63 Em *Sennen no Nazo*, Rokujō é mostrada várias vezes expressando seu sofrimento através de gestos e de ações, como destruir o próprio trabalho de caligrafia.

Rokujō é aquilo que Coelho (1984:61) denominou **personagem-individualidade**, construída a partir das “complexidades, perplexidades, impulsos e ambiguidades de seu mundo interior”. Sua trajetória narrativa é marcada pela consciência de seu próprio sofrimento e a aflição causada pelo conflito interno de seus papéis sociais muitas vezes excludentes entre si. Para a sociedade de Heian, Rokujō era vista principalmente como uma antiga consorte imperial, mãe de uma princesa, ou ainda como uma

nobre dama intelectual de boa família, renomada por suas habilidades como poeta e calígrafa. Todos esses papéis

demandavam que ela atendesse a uma infinidade de expectativas, sendo crucial que ela mantivesse uma conduta irrepreensível. Consequentemente, para manter essa conduta que

seria a única aceitável para uma dama de sua posição social, era necessário que Rokujō sacrificasse ou reprimisse muitos de seus anseios, insatisfações e paixões, o que não lhe permitia vivenciar plenamente sua condição de amante e, possivelmente, impedisse-a de ter seu amor por Genji correspondido. Além disso, ao mesmo tempo em que eram o seu grande atrativo, a personalidade, linhagem nobre e talentos de Rokujō condenavam seu romance com Genji ao fracasso, pois, nas palavras do próprio príncipe:

Uma mulher delicada é adorável, já uma dama extremamente séria e impassível não é tão agradável. Eu mesmo não sou uma pessoa refinada ou digna de nota, e por isso aprecio uma jovem gentil e graciosa, ingênua, mas, ao mesmo tempo, meiga, discreta e obediente. Uma esposa assim, a quem eu pudesse educar conforme desejo, se tornaria mais e mais amada por mim com o passar do tempo. (*Narrativas de Genji*, Capítulo 4 – *Yūgao*, tradução nossa).

Na versão em quadrinhos, o que é somente texto no original precisa ser recodificado para operar com uma linguagem verbal e visual simultaneamente. De modo semelhante à literatura infantil, o texto “pressupõe um leitor competente intersemioticamente, isto é, um leitor que saiba ler e relacionar as temáticas concretizadas nesses dois tipos de texto” (GREGORIN, 2009:17). A identidade visual típica do *shōjo* mangá possibilita que diversos aspectos da personalidade de Rokujō sejam mostrados, pois a interioridade dela também pode

Figura 64 Yūgao, em *Asaki Yumemishi*, é retratada como uma pessoa excepcionalmente amável, que nada exige e, por isso, torna-se objeto do afeto de Genji.

ser expressa através das mudanças de foco. Como mencionamos anteriormente, Rokujō é introduzida na obra através da justaposição⁵² com outra dama, a jovem Yūgao, a quem Genji conheceu por acaso quando sai para visitar sua ama de leite. A narrativa permite deduzir que, para o príncipe, Rokujō não representa o mesmo que Yūgao, uma mulher jovem, da média-nobreza,

⁵²Field (1987:46) afirma que a justaposição é uma característica do modo argumentativo da obra, estando presente durante a introdução de vários pares de personagens.

aparentemente sem talentos artísticos que se destaquem. Mas, a despeito de suas “faltas”, é encantadora por sua meiguice, ingenuidade, modéstia e por ser uma pessoa dócil. Ou seja, ela era justamente aquilo que Genji, naquele momento de sua vida, ainda jovem e inexperiente, consideraria desejável em uma amante, enquanto a dama mais velha exigia dele reconhecimento e deferência. A impressão é intensificada ao não se mostrar com tanta frequência painéis introspectivos de Yūgao, assim, a imagem que a leitora tem dela é influenciada pela percepção que Genji tem da moça, que a conhecia há muito pouco tempo e quase nada sabia sobre ela. Ao mostrar Rokujō paralelamente a uma personagem que não manifesta a mesma intensidade emocional torna-se compreensível, aos olhos da leitora, que a dama chegasse a parecer opressiva a Genji.

A angústia manifesta pela personagem durante esse processo é um material interessante para as quadrinistas, que assumem ter sido ela a responsável pela morte de Yūgao através da ação de um espírito vingativo. Há controvérsia entre os estudiosos sobre a identidade do *mononoke* responsável pelo ataque à jovem na obra original, pois a autora não o nomeia claramente e o próprio Genji não reconhece a figura da bela mulher que surge em seu sonho durante o incidente. Nas versões de Yamato e Miyagi, no entanto, essa primeira possessão espiritual é obra de Rokujō, e são mostrados painéis em que ela reflete sobre o fato de Genji a estar negligenciando enquanto passa cada vez mais tempo com Yūgao e o quanto isso a atormenta (figura 69). Essa é uma mudança considerável em relação ao original, onde Genji é mostrado sentindo culpa por fazê-la sofrer, mas a palavra nunca é dada à própria Rokujō⁵³ e o olhar que se segue é o do príncipe:

Genji imaginava que, provavelmente, o estivessem procurando sob ordens do Imperador, embora não imaginasse onde os servos de sua Majestade estivessem perguntando por notícias. Mas, por outro lado, era tão difícil compreender o próprio coração. E a dama de Rokujō, que deve estar tão preocupada, tão ressentida, o que lhe era doloroso, mas compreensível, e fazia Genji lamentar toda a situação. Era adorável ter diante de si aquela jovem, simples e despretensiosa, e, ao comparar, isso o fazia desejar que aquela outra dama refinadíssima pudesse se desfazer da altivez que o intimidava. Anoteceu, e enquanto cochilava, Genji sonhou que havia uma mulher extremamente bela sentada ao lado de seu travesseiro.

– Tu me fascinas, tanto anseio por tua presença, e ainda assim não me procuras. Mas, a esta criatura insignificante, a ela, sim, concedes tua afeição e queres junto a ti. Que desgosto sua indiferença me causa! – disse a mulher enquanto segurava com força a dama adormecida ao lado do príncipe, tentando acordá-la. Assustado com aquele sonho perturbador, Genji despertou subitamente percebendo então que a lamparina estava apagada. (*Narrativas de Genji*, capítulo 4 – Yūgao)

⁵³ Antes de Genji conhecer Yūgao, há um breve momento no início do quarto capítulo onde se diz que Rokujō passa as noites em claro, sofrendo com a ausência de Genji. Essa é a única ocasião em que a personagem é diretamente “mostrada” antes de voltar a aparecer e realmente atuar a partir do capítulo nove.

Ao mostrar Rokujō se sentindo diretamente humilhada e, mais ainda, desprezada, as quadrinistas antecipam, assim, a morte de Yūgao e deixam claro que aquele ato foi consequência do descaso de Genji somado à tristeza e rancor da outra dama que jamais poderia admitir ser trocada por uma mulher de classe inferior, sem conexões importantes ou qualquer outra qualidade que a distinguisse socialmente. Os únicos atributos de Yūgao eram as suas qualidades enquanto pessoa e isso não seria suficiente para que Rokujō a considerasse uma rival digna. Após a morte da moça, o espírito não se identifica, ele apenas manifesta seu desagrado com o descaso de Genji, pois, naquele momento, o que atormentava a alma de Rokujō não era a moça sem qualidades, mas o fato de Genji tê-la feito se sentir humilhada ao escolher alguém “inferior” e a alternância da perspectiva precisa ser usada de modo a deixar esse sentimento claro.

Figura 65 Em *Asaki Yumemishi*, o *mononoke* expressa seu desagrado com o descaso de Genji antes de realmente agredir Yūgao

Além da aparência e da consciência, os chamados elementos simbólicos também desempenham um papel importante na caracterização de Rokujō em todas as versões analisadas.

Figura 66 O ato de morder uma das flores colocadas em seus aposentos para substituir outras que já estava murchando antecipa os eventos trágicos que se sucederiam, onde ela destruiria a flor jovem, Yūgao que substituiu outra que já não era considerada satisfatória, no caso, a própria Rokujō.

3.3 Elementos visuais e seus significados narrativos

Rokujō é uma das personagens mais enigmáticas das *Narrativas de Genji* e uma das razões que colaboram para isso é o número reduzido de elementos simbólicos que podem ser relacionados à dama. A ideia de elementos simbólicos se relaciona à definição de Frye (1957:72), para o conceito de **símbolo**, que remete a estruturas literárias que possam ser isoladas durante a análise textual. Uma palavra, frase ou imagem usada com frequência especial e em ocasiões específicas pode ser considerada um símbolo e sua interpretação se dá em dois ângulos: através da associação convencionalmente feita àquela informação e da apreensão de todo o padrão significativo expresso por ela. Quando se atrela um significado a uma palavra ou imagem, ela passa a representá-lo e, por isso, os símbolos podem ser considerados **signos** (*sign*), embora o elemento verbal por si só não possa ser chamado de **motivo** (*motif*). O símbolo é uma unidade comunicativa que, por ser recorrente, pode ser associada à ideia de **arquétipo**. Arquétipos são, segundo Jung (2000:85-90), principalmente símbolos comunicáveis derivados de imagens primordiais que se manifestam no inconsciente humano ao longo dos séculos. Ao relacionar uma obra à outra, os arquétipos e os elementos simbólicos integram e unificam toda a experiência literária. No *shōjo* mangá, elementos como folhas, flores, corações, estrelas e pequenos pontos ou raios de luz invisíveis às personagens são usados para compor a atmosfera de uma cena e como expressão das emoções das personagens representadas.

Figura 67 Um exemplo de como os elementos gráficos podem ser usados, no *shōjo* mangá. Em *Roppo-yaku Peiji no Mystery* (Mistério de Seiscentas Páginas) de Alto Yukimura, flores, pequenos círculos e pontos de luz são utilizados para expressar visualmente a felicidade das personagens.

Esses elementos simbólicos derivam da composição utilizada na estética *onna-e*⁵⁴ visto que, no *emakimono*, era comum que os elementos da natureza fossem usados no entorno da cena para ajudar a compor o tom da passagem da história retratada. Nas adaptações em *shōjo* mangá das *Narrativas de Genji* observa-se o uso tanto dos símbolos próprios da linguagem visual do *shōjo* mangá como daqueles que dialogam com a estética do período Heian e do *emakimono*. Assim, é frequente o uso das flores e dos elementos gráficos simbólicos invisíveis às personagens na composição de painéis de apresentação ou onde se busque explicitar a emoção sentida pela personagem naquela cena. Certos elementos comumente associados a uma personagem – mesmo que não sejam atributos exclusivos seus – podem servir para explicitar características e sentimentos da personagem. Nas versões em quadrinhos, utilizam-se associações visuais que podem ou não estar presentes no original ou ainda derivar de alguma obra anterior que tenha sofrido influência do texto de Murasaki Shikibu.

Figura 68 Em histórias curtas, por não haver muitas páginas para desenvolvimento de personagens ou da narrativa, elementos visuais arquetípicos são muito utilizados. No episódio da antologia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, flores diversas são usadas ao fundo da cena para mostrar Rokujō em seu “elemento”, ou seja, compondo e os pontos de luz intensificam a alegria da personagem em determinada passagem.

⁵⁴O termo *onna-e* (ilustração feminina) designava um tipo de pintura do período Heian apreciado pelas mulheres, onde eram representadas passagens de *monogatari* e cenas palacianas. Obras como *Genji Monogatari Emaki* era ilustradas de acordo com esse estilo.

Figura 69 Em *Asaki Yumemishi*, flores são utilizadas em diversos momentos como meio de expressão das emoções das personagens.

Rokujō representa tanto seu potencial destrutivo como o fato de negar os atributos que estavam sendo vinculados à outra dama⁵⁶. Na versão *Genji Monogatari* de Serina Miō o quadro onde Rokujō é mostrada pela primeira vez como heroína de seu próprio episódio traz cravos simbólicos ao fundo, remetendo à sua distinção enquanto poetisa renomada e também ao fascínio que ela é capaz de despertar. Os raios de luz e os corações são usados para enfatizar suas emoções positivas e permitindo que o ataque de seu espírito maligno pareça mais emblemático por ser representados em painéis amplos, com retículas que compõem uma atmosfera nebulosa e sombria.

Em *Asaki Yumemishi*, no painel onde o espírito de Rokujō ataca Yūgao, o uso de gardênias serve para indicar a personalidade da responsável pelo evento, pois a flor é associada à elegância e refinamento. Em outro painel mostrado anteriormente (figura 69), o efeito simbólico se dá de forma um pouco diferente, visto que as personagens “enxergam” as flores. Nele, as rosas, com sua imagem que representa charme, atratividade e amor puro⁵⁵ são

associadas a Yūgao, e o ato de destruir uma flor cometido por

Figura 70 Em *Genji Monogatari*, Rokujō com flores ao fundo para evocar sua elegância e inteligência

⁵⁵ Retirado do site <http://hana-kotoba.net/hana119.html>, acessado em 17/12/2013.

⁵⁶ Nesse caso, deve-se considerar que, no mangá, a rosa surge com uma de suas significações contemporâneas, o que torna a referência visual compreensível para as leitoras da versão em quadrinhos.

Além dos elementos típicos do *shōjo* mangá que se esperaria encontrar em qualquer adaptação de obra literária para esse gênero de quadrinhos, existem símbolos que serão associados somente a Rokujō nas quadrinizações, sendo a imagem da aranha ou de suas teias

Figura 71 A aparição do *mononoke* em *Asaki Yumemishi*.

o principal deles. No texto original não se vê uma ligação explícita entre Rokujō e a figura da aranha, mas algumas quadrinistas utilizam o inseto como símbolo do “perigo” que a dama representa, em determinados pontos da narrativa, tanto para outras personagens como para si mesma. Yoshikai (2013) comenta que, na versão de Yamato, ao invés de se representar a aparição do *mononoke* através dos cabelos revoltos ou de alguma deformação física, como era o comum desde o período Edo (1603-1868), utiliza-se a imagem das teias de aranha na vestimenta para tornar a cena mais sugestiva e misteriosa. A aranha denota a absorção da personagem em si mesma, por isso é emblemática. Assim, tanto em *Asaki Yumemishi* quanto em *Sennen no Nazo*, as

primeiras ocasiões em que vemos o inseto associado à Rokujō são, respectivamente, na cena onde o espírito da personagem se manifesta pela primeira vez com o propósito de expressar seu rancor, e no momento em que ela começa a refletir sobre seus próprios sentimentos em relação à Genji e ao possível ridículo a que se expunha ao manter um relacionamento com alguém que não retribuía seu amor.

Neste tipo de cena, as teias de aranha desempenham função semelhante à das flores simbólicas do *shōjo* mangá, sendo invisíveis aos olhos das personagens envolvidas na cena e indicando o estado de espírito perturbado de Rokujō. Por ser vista por muitos como um animal perigoso, a figura da aranha associada à personagem indica sua propensão à destruição e ao cultivo de emoções perigosas aos seus desafetos. A imagem da aranha é, com frequência, combinada aos cabelos de Rokujō. Quando aflita, a dama aparece com eles em desalinho, tocando-os ou mesmo com uma mecha entre os lábios para expressar sofrimento. Em momentos mais extremos da narrativa, ela pode ser vista com chumaços dos cabelos de Yūgao e Aoi presos entre seus dedos como prova de que seu sofrimento e o consequente rancor são reais e podem ter consequências.

Figura 72 A ilustração *Honō* de Uemura Shōen (1875-1949), teria sido inspirada na personagem Rokujō e traz elementos como as teias de aranha e a mecha de cabelos na boca, relacionados à personagem nas adaptações em quadrinhos. (retirado de http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A11098)

Existem símbolos que estão presentes nas *Narrativas de Genji* que não são considerados nas versões em quadrinhos. Na obra original, por exemplo, a estação do ano que representaria Rokujō é o outono, por representar fim de ciclos e de possibilidades e, por essa razão, após a construção da mansão Rokujō-in, é o pavilhão do outono que se torna a residência de sua filha Akikonomu. Nos mangás, no entanto, não se utiliza esse simbolismo com clareza: há a imagem de morte e da relação que se encerra, mas não é feito o vínculo com as estações do ano de modo explícito. Quando elas são mencionadas, o propósito é mostrar a passagem do tempo e não os estados emocionais das personagens.

Ao trabalhar a Rokujō em justaposição com outras personagens mais meigas e amáveis, vê-se uma reinterpretação de uma convenção literária comum na literatura europeia do século XIX, onde a história traz duas heroínas, uma ligada à luz e uma às trevas. Frye (1957:101) afirma que:

A heroína sombria é, por via de regra, passional, altiva, franca, estrangeira ou judia e, de algum modo, associada ao indesejável ou a algum tipo de fruto proibido como o incesto. Quando ela e a heroína luzidia se envolvem com o mesmo herói, a narrativa precisa eliminar a primeira ou torná-la inacessível para que a história tenha um final feliz. When the two are involved with the same hero, the plot usually has to get rid of the dark one or make her into a sister if the story is to end happily.

Rokujō seria, para o *shōjo* mangá, o equivalente da heroína sombria. Ela tem um papel importante na vida de Genji, sendo sua primeira amante, mas está fadada a ser “abandonada” para que ele possa ficar com outra heroína que represente a luz⁵⁷. Em *Asaki Yumemishi*, vemos esse contraponto inicialmente com Yūgao, vista como uma dama doce e amável e em seguida com Aoi, fragilizada pela gravidez.

Em *Genji Monogatari*, Serina Miō retrata Rokujō como a dama sombria e Aoi como a da luz. A relação com Rokujō se encerra com a morte de Aoi, pois, no âmbito daquela história, cuja dinâmica narrativa e linguagem se assemelha ao romance escolar, Genji não poderia aceitá-la como amante sabendo que ela foi a responsável pela morte de sua esposa. A admissão de Rokujō, que alegava considerar bom que aquilo tivesse acontecido, intensifica seu papel de antagonista em relação à Aoi e consolida seu papel como a dama “sombria”,

⁵⁷ Pode-se considerar que, nas *Narrativas de Genji* atuaria também uma segunda convenção narrativa, onde existem duas heroínas, mas uma delas é sacrificada para “prolongar ou renovar a vida da outra”, ou seja, se estabeleça uma relação romântica e monogâmica entre o herói e a sobrevivente. A heroína é duplicada e uma delas terá menos simpatia do leitor, que não se importará tanto com sua morte. (FRYE, 1976:142-143). Nas *Narrativas de Genji* não se estabelece uma relação monogâmica, mas o protagonista escolhe uma das mulheres com quem se envolve como a favorita e esta eleita pode ser considerada a heroína durante sua trajetória narrativa.

capaz de atitudes questionáveis e, em alguns casos, possuidora de alguma ligação com o sobrenatural.

Figura 73 *Genji Monogatari* (versão de Serina Miō) ocorre um confronto verbal entre Genji e Rokujō, o que permite que ele veja, pela primeira vez, seus verdadeiros sentimentos em relação a Aoi, algo que seria impensável na obra original.

Em *Sennen no Nazo*, Rokujō é uma personificação literária do sofrimento e angústia de Murasaki Shikibu, elogiada por seus talentos, mas não correspondida em seu amor. Como consequência dessa abordagem, a convenção narrativa da heroína sombria se funde a outra noção abordada por Shirane (1987:113-6), a que o autor se referiu como a ideia da “louca no sótão”⁵⁸ (*mad woman in the attic*):

(...) A obra de uma mulher escritora que seja herdeira de uma tradição literária predominantemente masculina normalmente traz uma autoria esquizofrênica, com uma profunda separação entre a estrutura da narrativa e suas personagens, emergindo como um trabalho palimpséstico, cuja superfície esconderá ou tornará obscuros impulsos subterrâneos, ainda que vitais à obra. Uma mulher escritora frequentemente herdará e empregará convenções de enredo, imagens e modelos de

⁵⁸ Em referência à coletânea de ensaios sobre literatura feminina na Europa do século XIX *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

personagens estabelecidos pela tradição literária e criará uma heroína que aceite e personifique os ideais desta. No entanto, essa escritora também criará outras personagens que, mesmo desempenhando um papel considerado ‘menor’ em relação ao todo da trama, refletirão sua antipatia pela tradição. Em casos mais extremos, a autora construirá uma personagem feminina insana ou monstruosa, uma “louca no sótão” que, mesmo apropriadamente confinada, punida ou condenada durante o curso da narrativa, dramaticamente expressará impulsos críticos ou rebeldia. (...) Gilbert e Gubar argumentam que, devido ao fato de a ‘louca’ ser imbuída de “interioridade”, ela não é simplesmente uma antagonista ou alguém para servir de contraste com a heroína. Diferentemente do que ocorre na literatura produzida por homens, essa personagem atua, de certo modo, como um duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e fúria. Embora não se possa relacionar Rokujō e Murasaki Shikibu, a primeira possui dimensão psicológica e potencial expressivo desproporcionais ao papel relativamente menor que desempenha na trama.

Ao romancear o processo de composição das *Narrativas de Genji* e tornar claro que Rokujō representaria o “demônio da alma” da personagem Murasaki Shikibu, Miyagi vincula a imagem da primeira, com sua personalidade forte e seu ciúme incontido, à noção da “louca no sótão”, a princípio com seus impulsos precariamente controlados que, por fim, torna-se incapaz de reprimi-los. Algo parecido ocorre em *Asaki Yumemishi*. Rokujō é punida por todas as suas ações, por seu apego excessivo à Genji e aos sentimentos mundanos e, ao final, condenada a não ter paz, mesmo após a morte. Até mesmo na paródia *Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, a versão masculina de Rokujō pode ser vista como uma representação desse modelo de personagem ao ser mostrada tendo atitudes extremamente emotivas, contrastando com a imagem de seriedade e altivez que sua fama ajudava a evocar.

4. O espírito vingativo de Rokujō

Durante o período Heian, o ciúme era considerado um sentimento essencialmente feminino. O casamento poligâmico era a norma, mas somente aos homens era concedido o direito de manter vários relacionamentos, enquanto das mulheres era esperado que fossem fiéis ao marido ou amante e que aceitasse docilmente o fato de que precisaria dividir as atenções do esposo com outras, pois o ciúme excessivo poderia ser usado como justificativa para um homem pedir o divórcio (BARGEN, 1888:4). Nas *Narrativas de Genji*, a expressão do ciúme assume a forma da manifestação do *ikiryō* ou *mononoke*, nesse caso chamado “espírito vingativo”, associado principalmente à dama de Rokujō.

Segundo Shirane (1987:115), os aristocratas do período Heian acreditavam que o espírito de uma pessoa poderia se desprender, inconscientemente, do corpo e manifestar-se nos sonhos de alguém com quem tivesse vínculos muito fortes. Os *mononoke* seriam espíritos desse tipo, mas sua característica principal seria o fato de incorporarem o ressentimento e o ciúme das mulheres que se viam obrigadas a dividir o marido com outras amantes. Esse espírito vingativo teria a capacidade de possuir e atormentar seus desafetos, geralmente outras mulheres, e essa era uma das razões pelas quais o ciúme era um sentimento tão temido, ainda que o sistema de casamentos poligâmicos fosse uma de suas principais causas. Segundo Borgen (1988:119),

Em Heian-kyō, as possessões espirituais pareciam se assemelhar a uma expressão sublimada de conflitos sociais. Os gostos da aristocracia japonesa aparentemente eram guiados por uma séria devoção à gentileza, ao refinamento, obediência aos códigos hierárquicos vigentes e absoluto desprezo pela violência e a possessão espiritual representava uma libertação temporária do mundo enclausurado dos aristocratas de Heian, especialmente para as mulheres, que eram imobilizadas por camadas e mais camadas de vestes belamente combinadas e mal podiam ser vistas através dos cortinados que as escondiam. Engajando nesse espetáculo, as mulheres de Heian podiam expressar as angustias que mantinham reprimidas, mas, mesmo assim, as atormentavam.

Quando um espírito vingativo possuía o corpo de alguém, a pessoa adoecia sem uma causa aparente, como aconteceu com Aoi nas *Narrativas de Genji*:

Nenhum dos espíritos que se manifestou parecia guardar desejo de vingança contra a dama. Aparentemente, um deles fora uma falecida dama de companhia da família, enquanto outros, embora se mantivessem próximos àquela família há muito tempo, não pareciam ter intenções hostis diretamente contra Aoi e surgiram porque a dama estava enfraquecida. Ela chorava sem parar, às vezes tinha convulsões terríveis e sentia muita dor. Seu sofrimento era tanto que seus pais,

entristecidos, temiam pelo que poderia lhe acontecer. (*Narrativas de Genji*, Capítulo 9 – *Aoi*, tradução nossa).

Para curar uma pessoa que tenha sido possuída por um espírito vingativo, monges budistas realizavam rituais de exorcismo com uso de incensos e leitura de sutras. Através dos ritos, os espíritos se identificavam e partiam do corpo da vítima para o de uma médium que auxiliava os monges e, por fim, partiam. A doutrina budista originalmente não via a ação de espíritos como uma causa de infortúnios, pois a responsabilidade seria da própria pessoa, que teria criado seu carma através de suas ações em vidas anteriores. No entanto, durante o período Heian, a crença budista coexistia com o xintoísmo local, e os ritos de ambas as religiões frequentemente se combinavam e, por isso, não era estranho que a expulsão de espíritos e demônios, típicos da religião xintoísta, fosse realizada através da leitura de textos sacros do budismo.

Nas *Narrativas de Genji*, o espírito da dama Rokujō é responsável por três episódios de possessão, o de Aoi, enquanto a primeira ainda estava viva, e o de Murasaki e San no Miya após a sua morte. A morte de Yūgao também é atribuída por muitos leitores e críticos à ação do espírito de Rokujō, mas, neste caso, não é uma certeza, pois Genji não o identifica com exatidão, diferente do que ocorre nas outras três ocasiões. A narradora apenas menciona que “Genji sonhou que havia uma mulher extremamente bela sentada ao lado de seu travesseiro”. Ele não associa essa mulher a nenhuma conhecida sua, e tampouco fica horrorizado com a descoberta da identidade do espírito como acontece após os outros episódios semelhantes. Na maioria das versões em quadrinhos assume-se que essa primeira possessão espiritual tenha sido provocada inconscientemente por Rokujō. Dentre as adaptações analisadas aqui, as duas releituras tratam da morte de Yūgao. A versão de Miō não traz um episódio dedicado a esta e, por isso, não há como saber se a autora consideraria a dama de Rokujō como causadora do incidente.

Durante a cena que mostra a morte de Yūgao em *Asaki Yumemishi*, o *mononoke* é mostrado claramente como sendo uma manifestação de Rokujō. As cenas que antecedem o incidente mostram o tormento da personagem, que não tinha certeza de que deveria manter o relacionamento que lhe trazia sofrimentos, intercalando com cenas em que Genji e Yūgao estão juntos e felizes. Ao mostrar Rokujō pensando em como seria a nova amante de Genji a quadrinista cria a possibilidade da aparição do espírito da dama, pois a insegurança seria o elemento causador de sua manifestação (figura 77).

Considerava-se que as ações de um *mononoke* frequentemente eram incompreensíveis para a causadora da aparição e, por isso, vários painéis são utilizados para reforçar a ideia de

que Rokujō estava confusa, sem saber exatamente o que acontecia consigo. A representação de seu espírito vingativo surge em um fundo completamente negro, usando um quimono com estampas de teias de aranha e com os cabelos soltos, mais claros que os da representação “diurna” de Rokujō, lhe encobrendo o rosto. Após a morte de Yūgao, Rokujō é acordada por uma de suas damas de companhia. A dama se sente desorientada e usa o mesmo quimono que seu espírito trajava no sonho de Genji, reforçando a ideia de que ela fora a mulher que ele viu, e que os efeitos do que acontecera durante aquele sonho poderiam se manifestar mesmo fora dele.

Figura 74 Em *Asaki Yumemishi* Rokujō pensa consigo mesma sobre as possíveis qualidades de Yūgao e, com isso, liberta seu próprio espírito para vagar livremente.

Em *Sennen no Nazo*, essa primeira possessão ocorre após a confirmação dos questionamentos feitos por Rokujō sobre como seria essa nova amante de Genji (figura 72). Quando Genji pensa sobre como era mais fácil conviver com Yūgao que com as outras damas com quem se envolvera antes, é como se a passagem para o espírito de Rokujō se abrisse, permitindo que a mágoa dela pudesse afetar também ao príncipe.

Aqui, também, embora a identidade do espírito seja claramente mostrada, não se desenvolve nenhum tipo de conflito posterior à sua aparição. A sucessão de eventos mostrados em *Sennen no Nazo* até o momento da morte de Yūgao é muito semelhante àquela de *Asaki Yumemishi*, e até mesmo a representação do *mononoke* é feita de modo semelhante, o que permite apreender a influência da obra de Yamato sobre a versão de Miyagi. Assim, primeiro a leitora vê uma Rokujō atormentada pela ausência de Genji, pensando sobre as possíveis qualidades de sua rival, e somente depois disso o espírito começa a atuar. Ambas as versões mostram Rokujō antes e depois do incidente e a ligam muito claramente ao episódio para tornar clara sua autoria. Possivelmente, isso seja um modo de relacionar a adaptação não só ao texto original e à *light novel* que a inspiraram, mas também às outras versões da obra e sua tradição dentro do gênero *shōjo* de quadrinhos, pois *Asaki Yumemishi* é a releitura mais conhecida da obra de Murasaki Shikibu e muitas leitoras da versão de Miyagi certamente já teriam lido aquela e, por isso, estariam familiarizadas a essa sucessão de eventos e aos códigos narrativos utilizados.

A representação visual do *mononoke* e sua associação à dama de Rokujō em *Sennen no Nazo* também é muito semelhante àquela utilizada em *Asaki Yumemishi*. A personagem, no início do capítulo, é vista com um quimono sem os costumeiros padrões de flores, formas geométricas ou retículas de diferentes tons representando sobreposições de cores. Ao invés disso, Rokujō usa um traje branco coberto de linhas que se assemelham a uma rede, como se representasse a opressão que a dama impunha aos seus próprios sentimentos, mantendo-os aprisionados dentro de si. O *mononoke* usa um traje semelhante, tendo como diferença o fato de as linhas serem mais grossas e irregulares, refletindo o estado de espírito perturbado da personagem naquele momento.

Figura 75 Rokujō desperta, desorientada, após seu espírito vingativo matar Yūgao. Observa-se que o quimono com teias de aranha permanece, como um indício de que o incidente com o qual a dama pensava ter sonhado realmente ocorrera.

Figura 76 Em *Sennen no Nazo* os trajes de Rokujō desperta trazem desenhos de linhas paralelas que se cruzam, como se fossem uma rede, já os de seu espírito seriam uma versão corrompida de sua própria vestimenta, com as linhas irregulares, grossas e escuras que lhe conferem uma imagem mais sombria.

O momento narrativo mais emblemático de Rokujō nas versões em quadrinhos é, na maioria das vezes, a cena da possessão de Aoi. É quando o *mononoke* é efetivamente identificado como o aspecto violento e também quando Genji e ela mesma se conscientizam de todo o sofrimento que existia em seu relacionamento. Bargen (1988:101) afirma que a possessão espiritual em Heian era um processo que se dava em duas vias, pois é preciso que exista uma convergência de sentimentos entre a parte dita “agressora” e a vítima e sem esse traço comum, o fenômeno não aconteceria:

O que une Rokujō e Aoi na possessão espiritual é, portanto, a agressividade – vingativa por parte de Rokujō e defensiva por Aoi. O uso descuidado da palavra ‘ciúme’ obscurece, ao invés de permitir que se diferenciem as complexas emoções que fazem com que as carruagens colidam e então, através da possessão espiritual, funde duas personalidades aparentemente inconciliáveis. Se observarmos igualmente a todos os envolvidos e a dinâmica da interação, perceberemos que a agressividade (por parte do espírito possessor e do possuído) e o remorso (por parte da testemunha) emergem como as duas forças emocionais conflitantes do fenômeno. Assim, o que começa como uma contenda física violenta entre duas personagens se transforma em um ritual esotérico/espiritual onde as mulheres, psicologicamente aliadas voltam sua raiva reprimida por uma terceira parte – no caso, Genji – e pela sociedade poligâmica que permite aos homens negligenciarem impunemente às suas esposas e amantes.

Ainda que pareça hostil à ‘vítima’, o espírito possessor atua para expressar as mágoas femininas. Conforme a desavença por causa das carruagens evolui para uma possessão espiritual, o conflito entre mulheres se transforma em um conflito entre sexos. Em outras palavras, a evidente violência física e psicológica existente entre as mulheres é secretamente direcionada ao homem que as oprime e as duas damas saem vencedoras. Rokujō consegue reavivar a antiga admiração que Genji sentira e, ao mesmo tempo, o deixa apreensivo com seu poder. Ao mesmo tempo, Aoi floresce psicologicamente, não apenas recebendo a ‘solene atenção’ do Imperador, mas também fascinando toda a corte.

A segunda aparição do *mononoke* é retratada em três das versões analisadas, mas o modo como os eventos se desenrolam e o ponto de vista são diferentes. Na versão de Miō vê-se que todo o processo seria como um típico conflito de adolescentes em *shōjo* mangá e o espírito vingativo de Rokujō corresponderia, no máximo, a uma forma extrema de vingança contra Aoi. O ciúme que ela sentia de Hikaru Genji seria um elemento motivador importante, mas, o fundamental foi a humilhação sentida e o desejo de destruir a outra. A vingança torna-se algo pessoal e quase intencional e por isso pode ser considerada um assassinato. Essa releitura termina por atribuir um caráter vilanesco à figura de Rokujō, que se rejubila com o resultado das ações de seu *mononoke* (figura 77). Nessa versão, a dama seria como a tentação existente na jornada do herói, e, ao ceder inicialmente a ela, Genji se condena a perder o que seria sua recompensa – lembrando que, nessa versão, o príncipe ainda não conhece Murasaki

quando esses eventos se desenrolam e Aoi representaria, a princípio, a amada a ser conquistada ao final da história.

Asaki Yumemishi e Sennen no Nazo trazem eventos parecidos. No primeiro, são mostrados vários painéis com efeitos visuais dramáticos que enfatizam o sofrimento de Rokujō, o temor que ela sentia de perder Genji e o desespero pela certeza de que, cedo ou tarde, isso aconteceria. Apesar de tudo, ela, inicialmente, se conforma com a iminente perda do amado e por isso decide partir para o Santuário de Ise, onde poderia tentar esquecê-lo e aguardar que os rumores sobre o envolvimento dos dois cessassem. A inquietude da dama retorna após o choque das carruagens no Festival de Kamo tanto pela humilhação pública sofrida por ela, que valorizava tanto a adequação nas relações sociais, como pelo fato de não ter recebido o menor reconhecimento por parte de Genji durante o festival e, mesmo após tudo, o príncipe, ainda que penalizado pelo que acontecera, não poderia defendê-la publicamente, ainda que tenha tentado consolá-la:

Genji sentia muita pena de Rokujō, mas a verdade é que ele realmente hesitava em tomá-la como esposa. Seria esplêndido se ela aceitasse que ele continuasse procurando-a ocasionalmente para conversarem, como fazia anos antes, pois era-lhe difícil, apesar de tudo, desistir completamente dela. (*Narrativas de Genji*, Capítulo 9 – *Aoi*, tradução nossa)

O foco motivador de todo o episódio não é Aoi e sim Genji, o rancor que Rokujō sente da outra se deve ao fato de sua existência levar à negação do *status* que a dama sente que seria seu por merecimento. O incidente instila o espírito de Rokujō à ação mais uma vez, inicialmente fazendo com que a própria dama se sinta mal. Após algum tempo Aoi começa a ser afetada também e todos deduzem que a dama Rokujō seja a responsável. Quando Genji busca acalmá-la, ela não mais se deixa convencer pelos sentimentos dele, pois, segundo Borgen (1988:108), “a discrepância entre o desejo por Genji e o desapontamento que ele lhe causara aumentavam sua tensão emocional” Assim, como no texto original, a possessão de Aoi funciona não como um modo de agredir a jovem, mas para transmitir a Genji sua insatisfação e mágoa. É somente através de ações indiretas que Rokujō consegue afetar seu amado e, ainda assim, ao final, ele não é capaz de compreendê-la totalmente.

Figura 77 Durante a possessão de Aoi em *Asaki Yumemishi*, o espírito de Rokujō fala a Genji sobre as inquietações que a atormentavam.

Em *Sennen no Nazo*, os eventos acontecem de modo semelhante. O incidente no Festival de Kamo não é diretamente mostrado, mas suas consequências são bastante detalhadas. Nesta adaptação, Rokujō representa o demônio da alma de Murasaki Shikibu e, por isso, suas ações serão direcionadas não às damas que ele afeta, mas ao próprio Genji que, na obra, representaria Fujiwara no Michinaga. Ao fazer Genji sofrer e tomar consciência do sofrimento de Rokujō, Shikibu estaria tentando mostrar a Michinaga o quanto ela própria sofria por ser apaixonada por ele e saber que seu único papel era o de educar a consorte imperial Shōshi, para ajudar nos planos políticos do ministro.

Ao final, o conflito psicológico de Murasaki Shikibu em *Sennen no Nazo* é o mesmo de Rokujō na obra original e de algumas adaptações. De acordo com Barga (1988:128):

Rokujō é considerada extremamente orgulhosa principalmente por causa de seu constante esforço pelo direito de, como mulher, ser tratada respeitosamente. Ao final, este é um esforço inútil, não somente por sua ignorância a respeito de Genji, mas, principalmente, pela falta de suporte social para suas queixas. A possessão espiritual nas Narrativas de Genji deixa incompleto o processo de

libertação iniciado pelo sobrenatural. Ela é um mero grito por mudança social, uma expressão de sofrimentos previamente reprimidos que deveriam ser transferidos para o algoz, mas nunca serão. Um protesto que é meramente tolerado pela sociedade não pode provocar mudanças.

Rokujō anseia pelo que não pode ter, pelo que nunca lhe será concedido, e é incapaz de expressar por si mesma sua insatisfação e, por isso, surge o espírito vivo que vai expressar suas emoções reais. O mesmo vale para Murasaki Shikibu na versão de Miyagi, mas para ela seria impossível manifestar sua revolta através de uma possessão, pois não havia um alvo tão direto para ela como Aoi era para Rokujō. O que a oprimia era sua condição de mulher e o fato de estar fadada a ser somente uma das nobres damas de companhia da futura Imperatriz. Por isso a ela restava expressar-se através da voz de Rokujō em sua obra e, assim, a autora poderia transmitir seus verdadeiros sentimentos sobre aquilo que a afligia. O espírito vingativo representaria não somente o ciúme da personagem, mas também sua insatisfação e seria, para Rokujō, a única forma possível de libertação, o único modo de mostrar aspectos de si que ela mesma desconhecia.

4.1 A estória e as paixões

A trajetória narrativa de Rokujō pode ser dividida em quatro momentos distintos:

- Ressentimento com o descaso de Genji: o relacionamento dos dois estava desgastado e a personagem começa a desenvolver emoções negativas;
- Confusão de sentimentos: Rokujō deseja reconquistar seu papel de amante, mas, ao mesmo tempo, teme os aspectos de si mesma que ignorava até então.
- Apaziguamento: depois de muito refletir a dama desiste do romance com Genji, embora ainda o ame, e busca retomar o papel único de mãe da Sacerdotisa de Ise. Com isso, torna-se possível para ela estabelecer uma relação que se assemelha a amizade com Genji.
- Intensificação dos sentimentos negativos: durante a segunda parte da obra, quando a personagem aparece somente sob a forma de espírito vingativo.

Informações mais detalhadas, assim como as ações diretamente realizadas por Rokujō, são mostradas somente a partir do nono capítulo (*Aoi*). O fato de que ela não volta a ser mencionada durante um intervalo de cinco capítulos que descrevem eventos ocorridos durante um intervalo de aproximadamente cinco anos no âmbito da narrativa, permite inferir que Rokujō passou todo esse tempo sofrendo por não ter seu amor correspondido ou receber reconhecimento como esposa por Genji. Este descaso certamente contribuiu para o surgimento do rancor e das emoções negativas que se manifestariam posteriormente.

No texto original e nas outras versões em quadrinhos, a partir do momento em que a dama se permite – ou não se impede de – esboçar reações ao que acontece ao seu redor, haverá consequências para ela própria e para outras personagens. Por essa razão, nas cenas que precedem o episódio da possessão espiritual, os sentimentos de Rokujō serão manifestos pelo olhar, pelo cenário e por seus trajes. A personagem passa, então, a ser atormentada pela presença daquilo que Greimas e Fontanille (1993:177-8) denominaram **sombra**, que seria:

[um] “sentimento de desconfiança”, “temor de ser eclipsado mergulhado na sombra por alguém”. [...] Em lugar de procurar ultrapassar, eclipsar outrem, o sujeito teme, desta vez, ser ultrapassado ou eclipsado; a emulação pressupõe a superioridade do rival, a sombra a apreende. [...] A emulação constrói-se na perspectiva daquele que procura ultrapassar o outro, e a sombra constrói-se na perspectiva daquele que é suscetível de ser ultrapassado.

No início, Rokujō considerava-se amada por Genji e mantinha com ele uma relação pacífica e satisfatória para ambos. A certeza de seus próprios méritos, somada ao conhecimento de que ele não tinha outras amantes a quem fosse completamente devotado e do fato que Genji não demonstrava sentir afinidade por sua esposa Aoi, lhe davam confiança de que poderia manter para si as atenções do príncipe. O episódio com Yūgao serviu como um primeiro abalo em sua confiança e o longo intervalo em que ela tinha de se conformar em esperar que Genji a visitasse confirmaram o fato de que sua posição como amada do príncipe não era algo de que ela devesse ter plena certeza.

Após Genji ser repreendido por seu pai, o Imperador Recluso, a narradora passa a se referir a Rokujō pelo título *Miyasudokoro*, atribuído a consortes que tenham dado à luz a

príncipes ou princesas imperiais, ao invés de tratá-la somente como Rokujō-no-watari⁵⁹ e também fica clara a diferença de idade existente entre ela e o protagonista, considerada imprópria pela própria dama. Essa mudança de tratamento serve para indicar a distância que se criou entre ela e Genji com o passar dos anos, pois, ao utilizar a denominação *Miyasudokoro* enfatiza-se que a personagem demanda respeito não por si mesma, mas pela posição social que herdou por conta de seu casamento e do nascimento da filha, ou seja, ela não é uma mulher comum e, por essa razão, não deveria ser tratada da mesma forma que as outras amantes de Genji. Ao longo da narrativa, é possível observar que os únicos relacionamentos do Príncipe que tem sucesso são aqueles onde as damas estão numa posição social e/ ou econômica claramente inferior à dele. Ao atribuir-se a Rokujō um *status* tão elevado, cria-se entre o par um abismo quase intransponível, que contribuiu muito para as hesitações de Genji a respeito da relação.

Se até mesmo o Imperador Recluso ouvira comentários e decidira lhe falar a respeito, certamente a reputação da Dama e a dele próprio foram maculadas por sua conduta irresponsável. Com remorso, Genji passou a tratar Rokujō com a deferência que lhe era devida, mas, ainda assim, não a tomou como esposa oficialmente. Ela sentia-se envergonhada ao pensar na inadequada diferença de idade que existia entre os dois e o Príncipe, por sua vez, mantinha uma postura comedida quando se encontravam. O acontecido já chegara aos ouvidos de Sua Eminência e todos comentavam sobre isso, mas, o que a fazia sofrer uma imensa tristeza era o descaso de Genji. (*Narrativas de Genji*, capítulo 9 – Aoi, tradução nossa)

A indecisão de Genji causa um grande conflito de sentimentos em Rokujō. Por um lado, ela deseja continuar desempenhando de forma irrepreensível seus papéis sociais de mãe e grande dama, mas, por outro lado, anseia o amor e a presença do inconstante príncipe e, com isso, a dama manifestará todas as suas paixões de forma quase simultânea, o que levará à tensão. Greimas e Fontanille (1993:31) afirmam que:

(...) O imaginário do sujeito apaixonado parece conter, às vezes, toda uma população actancial cujos papéis se trocam e se cruzam. (...) Longe de aparecer como simples ator que manifestaria enquanto tal vários papéis actanciais ao mesmo tempo, este último assume a forma de verdadeiro sujeito discursivo que teria “interiorizado” (ou “internalizado”) todo um jogo actancial, graças ao qual a paixão se encontraria em cena; melhor que um sincretismo ordinário, esse sujeito seria, em suma, definido principalmente por essa capacidade de suscitar toda a panóplia dos papéis actanciais necessários à encenação discursiva da paixão; (...)

Com Rokujō vemos, no ponto da narrativa em que ela se vê indecisa sobre acompanhar ou não a filha em sua jornada para Ise, que ela não consegue decidir-se entre desistir ou não

⁵⁹Ao chamar a personagem de Rokujō-no-watari (六条のわたり), a referência seria somente à “dama que vivia na Sexta Avenida”, sem um título especificando a posição social.

da afeição de Genji e essa indecisão lhe traz grande aflição. Os sentimentos da dama ficariam ainda mais perturbados após o incidente no Festival de Kamo⁶⁰. Após ter sua carruagem danificada e empurrada para longe pelos servos da casa do Ministro, pai de Aoi, Rokujō sente-se ferida em seu orgulho como grande dama e magoada, pois a outra dama possuía *status* social respeitável, o título de esposa principal de Genji, estava grávida do primeiro filho deste e, além de tudo, recebeu a deferência pública por parte do príncipe. Este momento da narrativa sobre Rokujō é caracterizado pela dualidade: ela deseja retomar um papel social, mas este é conflitante com outro que ela também gostaria de manter; sofre com a injúria e a humilhação do episódio no Festival, mas não pode expressar descontentamento por causa de sua posição social. A partir deste ponto, a maioria das aparições da personagem ao longo do capítulo serão momentos introspectivos, onde ela reflete sobre suas emoções e escolhas, alternando-se com passagens na residência do Ministro da Esquerda onde o espírito errante se manifestará.

As adaptações em quadrinhos frequentemente iniciam a história de Rokujō em um momento anterior ao início da trajetória narrativa da personagem. Como não existem informações sobre como Genji e Rokujō se conheceram ou se tornaram próximos, torna-se necessário que as quadrinistas criem uma história original sobre como se deu esse início de relacionamento. Waki Yamato, em uma entrevista sobre o a época em que a série *Asaki Yumemishi*⁶¹ estava sendo publicada, comenta a necessidade de criar episódios inexistentes nas *Narrativas de Genji*:

(...) Já começamos a série contando a história sobre a consorte Kiritsubo-kōi. Minha maior preocupação ao escrever a obra foi fazer com que o público lesse minha versão como um *shōjo* mangá e que não parecesse algo muito complicado de se entender. Era necessária uma introdução que fosse interessante também às pessoas que nunca leram as *Narrativas de Genji* ou sequer soubessem de sua existência. Criamos histórias próprias na mesma ambientação do original para ajudar a conduzir os leitores ao universo da obra, mesmo que esses leitores não conhecessem nada sobre Genji. Adaptar as *Narrativas de Genji* era o mesmo que ler as entrelinhas do texto. Por exemplo, temos um momento do original onde é mencionado que Genji foi se encontrar com uma senhora e então “isso” e “aquilo” aconteceu em seguida, o desafio era pensar sobre o que aconteceu durante o intervalo entre “isso e aquilo”.

⁶⁰ O Festival de Kamo, também chamado de Aoi Matsuri ou “Festival da Malva-rosa”, é realizado no mês de maio e é composto por duas etapas, uma procissão e os ritos solenes no santuário.

⁶¹ A entrevista foi publicada no *databook Asaki Yumemishi Perfect Book*, de 2008 (tradução nossa).

Em três das quatro adaptações em quadrinhos analisadas são criadas cenas originais com o propósito de mostrar o relacionamento entre Genji e Rokujō e ajudar na caracterização da dama, diferindo somente o estágio a partir do qual o relacionamento é mostrado e o tom da narrativa nestes episódios, pois é importante que os acréscimos originais não contradigam os elementos canônicos⁶² e, ao mesmo tempo, sejam cenas “críveis” que as leitoras acreditem que pudessem estar no texto original.

Em *Asaki Yumemishi*, por se tratar de uma releitura mais completa das *Narrativas de Genji*, o enredo trata dos eventos da vida de Hikaru Genji na ordem em que teriam acontecido com razoável riqueza de detalhes e, por isso, uma relação importante como a que ele mantinha com Rokujō precisaria ser mostrada desde antes de seu início. No *shōjo* mangá, quando uma personagem importante é apresentada vários capítulos após o início da série, é comum que ocorra uma pré-introdução, onde ela é mostrada ao fundo de uma cena onde os protagonistas apareçam ou alguém comente sobre alguma característica sua (figura 83) e Yamato faz uso desse procedimento quando, antes de realmente “mostrar” Rokujō, permite que Genji, e consequentemente as leitoras, tomem conhecimento de sua fama como calígrafa e de sua posição social, além de estabelecer o contexto social no qual a personagem existe. Com essa apresentação da personagem, é possível inferir um pouco sobre sua personalidade e seu modo de vida. O fato de que ela, logo após ser informada que Genji desejava tornar-se seu discípulo para aprender mais sobre poesia e caligrafia, busca afastá-lo rapidamente, confirma a impressão transmitida pelo seu rosto no primeiro painel em que aparece. As qualidades pelas quais a dama é renomada e sua elegância são o suficiente para fazer Genji se sentir atraído naquele primeiro momento. Os eventos originais são, em sua maioria, plausíveis: as visitas de Genji mantêm o decoro que seria esperado nestas situações, poemas são trocados até que a relutância de Rokujō seja vencida e ela aceite receber Genji com frequência.

A relação é desenvolvida de modo a parecer romântica, com a proximidade entre os dois aumentando gradativamente, contrastando com a aparente frieza de Aoi. Mas, ainda que passe a aceitar as atenções de Genji, ela demonstra sentir algum desconforto com os sentimentos que surgiam em si, o que é simbolizado pelo uso das retículas com a aparência de vidro rachado em um painel que mostra a dama refletindo sobre o que acontecia consigo, indicando que esses novos sentimentos traziam instabilidade à vida até então sossegada e constante. Aceitar Genji, para ela, representava suportar também a possível censura da

⁶² Exceto em casos onde a autor opte por divergir dos eventos da obra original fazendo alterações extremas no enredo.

Figure 78 Em *Asaki Yumemishi*, antes de Rokujō ser mostrada às leitoras há uma breve demonstração de seus talentos e apresentação de sua posição social e qualidades. Antes de receber a primeira visita de Genji ela não demonstra interesse em se relacionar com ele.

Figure 79 Com o tempo, Rokujō se afeiçoa a Genji e passa a ansiar por suas visitas.

sociedade, o que, naquele momento, não lhe parece uma barganha ruim, visto que ela se apaixonara e o príncipe ainda era muito dedicado a ela. Inicialmente existia grande cumplicidade entre o casal e, ainda que o romance fosse comentado na corte, as pessoas não demonstravam considerar a situação particularmente inadequada. Porém, ainda que o casal mantivesse um bom relacionamento, começam a surgir pequenas perturbações quando Rokujō começa a manifestar insegurança pela diferença de idade existente entre os dois e a sentir ciúme de Aoi, que, por ser esposa oficial de Genji e filha de um Ministro, precisava ser tratada com deferência.

4.2 Os percursos passionais e a fragmentação da personagem

Norma Field (1987:54-7) afirma que Rokujō se caracteriza, sobretudo, pelo excesso. Seu orgulho seria “uma mistura complexa de ambição familiar e desejo individual”: ela foi criada pelo pai para ser uma consorte imperial e poderia ter se tornado Imperatriz, mas, ao final, com a morte do Príncipe Herdeiro, todas as suas expectativas resultaram em nada, restando apenas seu excesso de potencial e possibilidades não realizadas. Não se pode afirmar com certeza como a personagem vivia até o início de seu relacionamento com Genji, mas, os adjetivos atribuídos a ela pelo príncipe em certos momentos, como “discreta” (とけがたかりし御気色) e “reservada” (心ばせのいと恥ずかしく), permitem supor que a dama vivia em relativo isolamento, sem envolver-se romanticamente com ninguém. O surgimento de Genji em sua vida seguido pelo envolvimento entre os dois provavelmente modificou esse *status quo* e criou na personagem expectativas e a esperança no surgimento de novas possibilidades para seu futuro. No entanto, a narrativa do romance entre Rokujō e Genji é marcada pelo que Greimas e Fontanille (1993) definiram como paixões do /crer-ser/, onde são estabelecidas relações de confiança e decepção. Barros (1990:62), ao explicar a definição dos dois autores para essas paixões, afirma que:

O sujeito da espera nada pretende fazer para concretizar suas aspirações e, por isso, mantém com outro sujeito uma relação fundamentada na confiança e crê poder com ele contar para realizar suas esperanças ou direitos, ou seja, atribui ao outro sujeito um /dever-fazer/. O contato que se estabelece entre os sujeitos é, muitas vezes, imaginário.

O percurso passional seria dividido em três etapas:

segurança → insegurança → decepção

Inicialmente, a confiança nas próprias qualidades e nos sentimentos de Genji provavelmente fazia com que a personagem se sentisse segura, livre de tensão. O leitor é apresentado a Rokujō durante o segundo estágio do percurso passional, quando ela começa a perder a confiança na afeição de Genji e, embora ainda sinta-se confiante em si mesma, sua posição social e seus talentos artísticos, o ciúme, aqui vinculado principalmente ao sentimento de “humilhação pública” começa a interferir na relação. As expectativas alimentadas em relação a Genji são repetidamente desapontadas: quando ele se envolve com Yūgao e passa a negligenciar Rokujō, impedindo-a de desempenhar o papel de amante, durante o intervalo de anos entre o capítulo quatro e nove, onde é dito que as atenções de Genji são, no mínimo, inconstantes e, finalmente, durante todo o incidente do Festival de Kamo. Neste último episódio, Rokujō vê-se atingida em todos os papéis sociais que desempenha ou almeja:

Ao final da confusão, a carruagem de Rokujō havia sido empurrada para trás até mesmo das damas de famílias inferiores e ela não conseguia ver nada. Mortificada por saber que fora reconhecida e por ter se envolvido em um incidente tão escandaloso, ela sentiu-se terrivelmente humilhada. Os suportes dos varais da carruagem foram arrancados e as hastes ficaram recostadas nos coches parados ao redor. Rokujō lamentou profundamente sua decisão de vir ao festival e teria voltado para casa sem ver coisa alguma, mas não havia lugar por onde sua carruagem pudesse passar. Sua determinação esmoreceu ao ouvir diversas vozes anunciando que a procissão se aproximava, pois sabia que seu cruel amado logo estaria ali.

Ele veio montado em seu cavalo, acompanhando a procissão e, para a tristeza de Rokujō, passou sem voltar os olhos em sua direção. Ao redor estavam inúmeras carruagens, por cujas frestas se viam as pontas das vestes das damas que vieram ao festival e tentavam atrair a atenção de Genji, mas, a estas ele ignorava, enquanto a algumas ele sorriu brevemente ao passar. Diante da comitiva vinda da residência do Ministro da Esquerda seus olhos se demoraram e ele prestou seus respeitos antes de prosseguir. Rokujō sentiu-se desolada ao comparar sua própria situação à daquela outra dama:

Nada além de sombras me contemplam do sagrado rio,

E então vejo-me certa do quão triste meu destino é

recitou, enquanto as lágrimas desciam por seu rosto sem que ela pudesse se conter. Embora julgasse vergonhoso chorar diante das pessoas, teria sido ainda mais doloroso não poder sequer olhar para a beleza esfuziante de Genji. (*Narrativas de Genji*, capítulo 9 – *Aoi*, tradução nossa)

Normalmente, no universo da obra, uma mulher que se vê ofendida pelo homem amado passa a odiar não a ele, mas à nova amante que surgiu depois, e é nesta que realizará

sua vingança. Exemplos dessa situação podem ser vistos na relação entre o Imperador Kiritsubo, a consorte Kiritsubo e a consorte Kokiden, e entre Tō no Chūjō e Yūgao, quando esta foge temendo as ameaças da princesa com quem ele era oficialmente casado. Porém, no caso de Rokujō, revidar abertamente a ofensa que considerava ter sofrido em relação a Yūgao e Aoi não era uma opção aceitável, pois Genji nunca a reconheceu oficialmente como consorte.

O romance dos dois, aos olhos da sociedade e do próprio Genji era algo muito informal e, por isso, ela teoricamente, não poderia sentir-se enciumada – o que não era bem visto por si só – ou exigir fidelidade e reconhecimento por parte dele⁶³. Esta situação não era algo digno de uma dama de seu nível social, mais velha e mãe de uma princesa imperial, que, acima de tudo, não poderia ter sua reputação abalada por um escândalo causado por ciúme. Assim, ela precisou sufocar seus sentimentos e tentar evitar ao máximo expressar sua angústia. Ao mesmo tempo em que precisou reprimir suas emoções, Rokujō, inconscientemente, passou a extravasar seu rancor e sua mágoa através de seu espírito vingativo. Ao adaptar a história da personagem para os quadrinhos, as autoras, normalmente, optam por uma entre duas opções:

- Intercalação dos papéis sociais de mãe e amante
- Foco somente no papel almejado de amante

Asaki Yumemishi é a única das versões analisadas onde ocorre a primeira situação. O principal conflito interno de Rokujō se deve ao fato de duvidar do amor de Genji, porém, em alguns momentos, vê-se a personagem preocupada com sua posição social enquanto mãe de uma princesa imperial escolhida como Sacerdotisa de Ise. A versão de Yamato mostra a personagem Akikonomu interagindo com a mãe, diferente do que ocorre na adaptação de Miō, que também tem um capítulo dedicado à princesa, mas não chega a mostrá-la durante a adolescência. Além disso, como mencionado no capítulo dois, em *Asaki Yumemishi*, é retratada a passagem no Santuário de Nonomiya onde Rokujō, com dificuldade, enfim renuncia às esperanças que ainda pudesse ter sobre seu romance com Genji.

A partir desse ponto, como no original, vemos a transição do papel de amante para o de amiga e conselheira, e a construção dessa amizade com o príncipe, por mais frágil que fosse, visto que a dama ainda era apaixonada por ele, foi o que permitiu a ela confiar a Genji a

⁶³ Morris (1994:216), afirma que um dos principais aspectos do casamento era torná-lo conhecimento público, e a terceira noite da cerimônia (embora não houvesse uma celebração propriamente dita) era chamada de “exposição” (露顯 *tokoro-arawashi*), quando o matrimônio era oficialmente declarado à família.

guarda de Akikonomu. Em *Genji Monogatari*, Rokujō é somente uma amante do protagonista. Ela é retratada como uma amiga, capaz de dar conselhos e em quem Genji confia, mas que, secretamente, se ressentida do crescente apego dele pela esposa Aoi. A relação e os conflitos são tratados de forma bem simplista: não há os questionamentos sobre adequação ou sobre sua posição social por parte de Rokujō ou os longos períodos de espera, onde a dama sofria com o que considerava indiferença por parte de Genji. A narrativa nesta adaptação transmite a impressão de que todos aqueles eventos se desenrolam de maneira muito rápida, no máximo durante alguns meses, o que tira grande parte da carga dramática do sofrimento da dama. Aqui não há a angústia pela espera ou a decepção de expectativas frustradas. O problema seria somente o ciúme que Rokujō sentia de Aoi combinado à humilhação do dia do Festival de Kamo. Esse modo de construção da trama faz com que Rokujō ganhe contornos muito mais vilanesco que os existentes na obra original, levando ao que Borgen (1988:26) chamou de demonização da personagem, por tratá-la como encarnação do ciúme e única responsável pela possessão das esposas de Genji.

Na versão de Serina Miō, Rokujō não tem uma existência narrativa fora de seu relacionamento com Genji. Não se sabe muito sobre ela antes de conhecê-lo, não se sabe o que acontecerá com ela após o final de seu episódio, quando, claramente, Genji terminará a relação definitivamente por considerá-la uma mulher assustadora. Têm-se então uma relação que segue o percurso

confiança (relaxamento) → despreocupação → tensão → confiança

O percurso se encerra em um estado de confiança semelhante ao inicial, mas ela é, na verdade, baseada em uma premissa falsa – a dama acredita, naquele momento final do capítulo que, com a morte de Aoi, qualquer possível obstáculo que impedisse Genji de amá-la deixara de existir, mas o fato é que o príncipe se sentiu horrorizado ao conhecer um aspecto que ignorava da personalidade de Rokujō. Caso houvesse uma continuação do episódio, provavelmente seria visto um novo estado de frustração por parte de Rokujō, pois, a expressão de Genji ao final do capítulo indica que ele provavelmente se afastaria dela, e o fato de não haver um terceiro episódio sobre a dama serve como indício de que a relação não prosperou depois disso. A manifestação do *mononoke* seria uma vingança, pela humilhação que Rokujō sofreu publicamente e pelo fato de Aoi, aparentemente, ter conquistado o coração

de Genji. No processo de vingança “o sujeito ‘ofendido’ assume o papel de destinador-julgador e sanciona negativamente o anti-sujeito que não cumpriu o esperado ou que exerceu um fazer contrário e prejudicial aos seus projetos” (BARROS, 1990:70) e o que a personagem faz é exatamente isso, ela manifesta sua fúria única e exclusivamente contra Aoi, sem a presença de Genji. Rokujō não tenta atingir o amado ou expressar seus sentimentos através de seus atos, e sim punir a rival pela injúria que acreditava ter sofrido. Ao final, Rokujō passa a se sentir segura por considerar que a eliminação da rival seria o suficiente para trazer Genji de volta para si, indicando que a personagem não conseguia avaliar com clareza o que acontecera. A narrativa termina, aqui, buscando justificar as ações de Rokujō e suas intenções negativas, pois essas seriam consequência de sua instabilidade mental. Por não estar em seu estado normal e consequentemente, sentir-se livre de quaisquer pressões sociais ou regras de decoro que pudessem intimidá-la, a dama sente-se livre para falar sobre o que realmente sentia em relação a Aoi, o que deixa Genji assustado e provavelmente levará ao fim de qualquer relação que os dois pudessem ter.

Figura 80 Após a morte de Aoi, Genji procura Rokujō para questioná-la sobre o que acontecera. A dama demonstra satisfação ao saber que sua vontade de ver a rival destruída se concretizou.

Considerações finais

O desenvolvimento dos fonogramas *hiragana* e *katakana* no século VII representou um grande avanço para a língua japonesa escrita. Diferentemente do que ocorria ao se escrever em japonês utilizando somente os ideogramas chineses, o uso principalmente do *hiragana*, possibilitou que se desenvolvesse uma literatura com características locais, diferente dos textos emulando os clássicos de língua chinesa que eram produzidos até então. A compilação da antologia de poemas *Kokin Wakashū* sob ordem imperial ajudou a conferir prestígio à nova forma de escrita e, a partir do século X, os fonogramas já eram amplamente usados na comunicação informal e para a composição de poemas na língua nativa.

A escrita chinesa continuava sendo utilizada nos contextos oficiais e em assuntos de estado, mas era de domínio quase exclusivo dos homens. As mulheres produziam seus escritos utilizando o *hiragana* intercalado a alguns ideogramas, mas isso lhes foi benéfico, pois permitiu que elas explorassem os usos da gramática japonesa de uma forma que a escrita em chinês não possibilitaria. Diversas obras notáveis foram produzidas por mulheres durante o período Heian: diários, ensaios, poemas e *monogatari*. O gênero *monogatari* era visto como uma forma literária inferior, um mero passatempo para entreter as mulheres, mas, a despeito disso, obras importantes do gênero foram produzidas, e dentre ela se destaca *Narrativas de Genji*, escrita pela dama da corte Murasaki Shikibu e influenciada por outros *monogatari* e poemas japoneses e chineses.

As *Narrativas de Genji* são um dos textos mais influentes da literatura japonesa, havendo uma longa tradição de recepção da obra que se inicia no final do período Heian, com a produção dos *emakimono* ilustrando algumas de suas cenas mais emblemáticas. Esse tipo de ilustração continuou sendo produzido com o passar dos séculos e também influenciou as versões da obra produzidas em épocas diversas, embora não somente as versões das *Narrativas de Genji* tenham sido influenciadas pela estética dos *emakimono* e, em certa medida, da própria cultura do período Heian. Isso pode ser visto no *shōjo* mangá, gênero de quadrinhos surgido no século XX que, como o *monogatari*, é voltado ao público feminino.

O *shōjo* mangá era produzido inicialmente por homens, mas, com o tempo, autoras que cresceram lendo essas histórias passaram também a criá-las. Gradativamente, essas autoras foram transformando o visual e a narrativa dos quadrinhos para meninas, até que ele se tornou um gênero bastante distinto de sua contraparte para o público masculino, o *shōnen*

mangá. Do *emakimono*, o *shōjo* mangá herdou características estéticas como o cuidado ao retratar as vestimentas das personagens e o emprego de flores, plantas, nuvens e ponto ou raios de luz como elementos simbólicos que ajudam a compor a atmosfera e expressar as emoções da cena mostrada. Mas o gênero *shōjo* de mangá não só foi influenciado pelas *Narrativas de Genji* e pelas obras que integram sua tradição de recepção, como também é parte dessa mesma tradição. Desde os anos 1970, várias adaptações da obra foram escritas por diversas autoras e elas continuam sendo lançadas até os dias de hoje. A versão mais recente a que tivemos acesso, por exemplo, foi lançada em 2014. As versões diferem bastante entre si, o que justifica a existência de tantas adaptações de uma mesma obra. Algumas seguem o enredo do texto original, enquanto outras somente utilizam algumas personagens e situações emblemáticas e criam uma trama que seja adequada ao propósito daquela publicação, ou seja, que esteja de acordo com a demografia, a linha editorial da revista onde é feita a serialização e o número de capítulos disponíveis para criar a história.

Ao se adaptar as *Narrativas de Genji* para o *shōjo mangá*, as autoras precisam adequar o texto às convenções do gênero e assim, a aparência das personagens também tende a ser baseada nos ideais de beleza do gênero, com traços faciais ocidentalizados, membros longos, cabelos de cores diferentes, etc., ao invés de retratá-las como nos *emakimono* e gravuras do período Heian. Essa aparência torna as personagens mais atraentes aos olhos das leitoras por estar mais próxima aos padrões estéticos com os quais estão habituadas. Além disso, o mangá exige que as personagens tenham rostos que possam mostrar uma ampla variedade de emoções, e por isso a representação facial através da técnica *hikime-kagibana* tornaria-se pouco prática no *shōjo* mangá, pois perderia-se um recurso visual importantíssimo para a expressão dos sentimentos nas cenas.

Algumas das concepções estéticas do período Heian estão presentes no *shōjo* mangá e, talvez por isso, as *Narrativas de Genji* sejam um material interessante para ser retrabalhado em obras do gênero. Noções como efemeridade, nostalgia e melancolia presentes no conceito de *mono no aware*, são um componente importante dos quadrinhos para meninas, principalmente em séries que se passam em ambiente escolar, onde as personagens têm consciência de que as experiências que vivem são transitórias e por isso suas alegrias podem ser permeadas por certa dose de pesar. Por ser focada em sentimentos e emoções, a narrativa do *shōjo* mangá utiliza também a ideia de *suki* como expressão do amor e o conceito de *irogonomi*, que é utilizado principalmente na composição de personagens masculinas e,

muitas vezes, é o principal atributo do protagonista de uma série. Em protagonistas femininas, não é incomum que a fragilidade seja uma característica de destaque. Em séries com heroínas frágeis, são frequentes as situações onde a garota se vê precisando da proteção do seu par e que essa necessidade de ser protegida a torne mais atraente aos olhos masculinos. Do mesmo modo, o garoto demonstrar fraqueza em alguns momentos desperta a simpatia de sua contraparte feminina e a figura do *bishōnen* – personagens masculinos extremamente belos, sensíveis e que demonstram sua fragilidade em certos momentos é quase onipresente no *shōjo* mangá, sendo muitas vezes personagens favoritos das leitoras. Na maioria das versões *shōjo* das *Narrativas de Genji*, o protagonista é retratado como um *bishōnen* e as damas por quem ele demonstra mais afeição são, como no original, aquelas que demonstram mais fragilidade e dependência. No entanto, como já mencionamos, a construção de uma mesma personagem em diferentes versões da obra pode variar conforme o subgênero das adaptações.

As diferenças entre as versões ficam claras ao considerar o tratamento da personagem Rokujō no Miyasudokoro nestas. Retratar uma personagem complexa e multifacetada como a dama Rokujō é uma tarefa difícil e, por isso, algumas autoras se focam em um ou outro aspecto de sua personalidade, normalmente privilegiando a visão da amante enciumada em detrimento de seus outros papéis sociais. Não é incomum que a personagem seja retratada como uma espécie de vilã, o que destoa de sua composição na obra original, mas se explica pelo fato de que, como já foi dito, em certas adaptações a trama precisa se adequar a vários fatores e pode ser mais simples recriar Rokujō tendo como base um modelo de personagem facilmente encontrado nos quadrinhos para meninas. Em *Asaki Yumemishi*, de Waki Yamato, o enredo segue uma parte considerável da trama da obra original e, por isso, Rokujō é retratada de forma mais parecida com aquela da obra original, ou seja, como uma intelectual da alta nobreza, refinada e melancólica. A aparência da personagem nesta versão – e também nas outras três que analisamos aqui – segue o padrão estético adotado pelos quadrinhos femininos a partir dos anos 1970, entre vinte e cinco e trinta anos, e os arcos narrativos protagonizados por ela trazem conflitos emocionais muito semelhantes aos do original. Algumas alterações são feitas com o propósito de intensificar a dramaticidade da obra, como ocorre no episódio da morte de Yūgao, em que as cenas antes e depois do evento mostram os estados mentais da personagem.

A versão de Tōko Miyagi, *Genji Monogatari Sennen no Nazo*, se inspira visualmente tanto nos *emakimono* como na versão de Yamato e, por isso, Rokujō é representada como

uma mulher um pouco mais velha que Hikaru Genji, com a mesma postura refinada e os mesmos talentos artísticos. Algo diferente ocorre em *Genji Monogatari* de Serina Miō, onde as personagens têm aparência adolescente e o comportamento de Rokujō destoa bastante do original, fazendo com que ela se assemelhe a uma antagonista típica de obras *shōjo* escolar onde um dos pontos principais da trama é a rivalidade entre garotas. Por fim, no capítulo dedicado à personagem na antologia *Genji Monogatari Comic Anthology – Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki*, escrito e ilustrado por Natsume Hasumi, é feita uma paródia *gender-bender* onde a personagem é retratada como um homem, mas, mesmo assim, tem a aparência considerada bela e o olhar expressivo que é usado em outras versões. Por se tratar de uma paródia, vê-se que alguns traços da personalidade da dama são intensificados para produzir um efeito cômico, mas são mantidas as características gerais da personagem que permitem que ela seja reconhecida como uma versão daquela criada originalmente por Murasaki Shikibu.

As emoções e sentimentos da personagem são ressaltados através do uso de planos pictóricos variados e de elementos visuais típicos do *shōjo* mangá, como as flores simbólicas e de tipos específicos de retículas. Há também um motivo visual que é associado somente a Rokujō nas versões de Yamato e Miyagi, que é a figura da aranha, usada para representar as manifestações físicas do *mononoke* e também para tornar clara a existência de um aspecto de sua personalidade que era misterioso e incompreensível para a própria dama. Esse *mononoke* que representa o rancor e os sentimentos negativos de Rokujō está presente em todas as versões, sendo um dos elementos mais associados à personagem, que é considerada uma mulher ciumenta. As ações mais importantes de Rokujō são realizadas por seu espírito vingativo e os eventos são desencadeados pelo conflito entre os anseios da personagem – ser amada por Genji, expressar seu descontentamento pela ofensa que considera ter sofrido pelas mãos de Aoi-no-ue – e as imposições de sua posição social elevada, que tornavam vergonhoso para ela manter um relacionamento pouco estável com o príncipe ou exigir uma reparação pelas ofensas sofridas.

As versões de Yamato e Miyagi com narrativa mais longa trazem percursos passionais semelhantes, onde a relação inicia-se com Rokujō segura sobre os sentimentos de Genji, após algum tempo surge algo que abala essa segurança e, ao final, chega-se a um estágio que se caracteriza pela decepção, onde ocorre o rompimento da relação amorosa e a dama abdica do papel de amante, como ocorre no original. Algo diferente é visto na versão de Miō, onde o

percurso passional se encerra em um retorno ao estado emocional do início como consequência da instabilidade emocional que Rokujō manifesta ao final do episódio. Essa adaptação traz a dama apenas em seu papel de amante, sem mencionar Akikonomu ou as expectativas e exigências sociais que lhe cabiam por ter sido, um dia, consorte do príncipe herdeiro. Aqui são feitas alterações em relação à caracterização original da personagem que não foram bem recebidas por muitas leitoras, pois, no caso das adaptações das *Narrativas de Genji* que buscam recriar episódios longos, tendem a ser mais bem avaliadas pelos leitores versões que retratam Rokujō – e, consequentemente, outras personagens – de forma mais próxima a do original, com suas facetas e contradições, atuando em seus vários papéis sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABE Akio; AKIYAMA, Ken; IMAI, Gen'e; SUZUKI, Hideo. **Genji Monogatari** (Narrativas de Genji). Tóquio: 1989, 2ª edição. Vol. 1– 4.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

ASUKA HENSHŪBU. **Genji Monogatari Comic Anthology – Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki**. (Antologia em quadrinhos das Narrativas de Genji – O diário da bela Hikaru Genji) Tóquio: Kadokawa Shoten, 2011. Tóquio: Kadokawa Shoten, 2011.

BARROS, Diana L. P. de. Paixões e Apaixonados: Exame Semiótico de Alguns Percursos. *In: Cruzeiro Semiótico* nº. 11-12. Lisboa: Nobar Grupo Editorial, 1990, p. 60-73.

B'S-LOVEY COMICS. **Genji Monogatari BL Anthology – Aiyoku no OtokoŌchō • Koi Emaki**. (Antologia BL das Narrativas de Genji – Livro romântico dos desejos de uma dinastia masculina) Tóquio: Enterbrain, 2011.

BARGEN, Doris G. Spirit Possession in the Context of Dramatic Expressions of Gender Conflict: the Aoi Episode of the *Genji monogatari*. *In: Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 48, nº 1. Cambridge: Harvard-Yenching Institute. Junho de 1988, p. 95-130.

BARNES, Nancy J. Lady Rokujō's Ghost: Spirit Possession, Buddhism and Healing in Japanese Literature. *In: Literature and Medicine*, Vol. 8. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, p.106-121.

BESSATSU TAKARAJIMA HENSHŪBU. **Asaki Yumemishi Perfect Book**. Tóquio: Bessatsu Takarajima, 2008.

BOWRING, Richard. **Murasaki Shikibu: The Tale of Genji**. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BROWN, Jennifer L. **Female protagonists in shōjo manga – From the rescuers to the rescued**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Massachusetts, 2008.

CAGNIN, Antônio L. **Os Quadrinhos**. São Paulo: Editora Ática, 1975.

CHILDS, Margaret. The Value of Vulnerability: Sexual Coercion and the Nature of Love in Japanese Court Literature. *In: The Journal of Asian Studies*, Vol. 58, No. 4 Cambridge: Association for Asian Studies. Nov. de 1999, p. 1059-1079

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ – Conceitos Básicos**. São Paulo: Editora Criativo, 2011.

COELHO, Nelly N. **A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise**. São Paulo: Editora Quíron, 3ª Edição, 1984.

DALBY, Liza. The Cultured Nature of Heian Colors. *In: Kimono – Fashioning Culture*. Seattle, London: University of Washington Press, 2001. p. 217-270.

FIELD, Norma. Three Heroines and the Making of the Hero. *In: The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

FRYE, Northrop. Ethical Criticism: Theory of Symbols. *In: Anatomy of Criticism*. Princeton: Penguin Books, 1957. p. 71-128.

FUJIMOTO Yukari. **Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi**. (Qual é o meu lugar? O Shōjo manga reflete a forma do coração). Tóquio: Asahi Shinbun Shuppan, 2008.

FUJINO, Yoko. **Narração e ruptura no texto visual do Shōjo-Manga: estudo das histórias em quadrinhos para público adolescente feminino japonês**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1997.

_____. **Identidade e Alteridade: A Figura Feminina nas Revistas Ilustradas Japonesas nas Eras Meiji, Taishō e Showa**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

GARCIA, Santiago. **A Novela Gráfica**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GRAVETT, Paul. **Mangá – Como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil – Múltiplas Linguagens na Formação de Leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

GREIMAS, Algirdas J. e FONTANILLE Jacques. **Semiótica das Paixões – Dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

GUEST, Jennifer. Introduction; From Primers to Encyclopedias: an Overview of Heian Kanbun. *In: Primers, Commentaries, and Kanbun Literacy in Japanese Literary Culture, 950-1250CE*. Tese de Doutorado. Nova Iorque: Universidade de Columbia, 2013. p. 1-30. Disponível em: http://academiccommons.columbia.edu/.../Guest_columbia_0054D_11589.pdf

HATORI, Bisco. **Colégio Ouran Host Club**. Tradução: Karen Hayashida. São Paulo: Panini – Planet Mangá, 2008.

HIROTA, Akiko. The Tale of Genji: From Heian Classic to Heisei Comic. *In: The Journal of Popular Culture*, volume 31, nº 2, outono de 1997, pp. 29-68.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

JUNG, Carl G. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. *In: Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p. 13-50.

KINDAICHI, Haruhiko. **Zen'yaku Yōrei Kogo Jiten** (Dicionário Ilustrado da Língua Japonesa Clássica). Tóquio: Obunsha, 2002.

LUYTEN, S.M. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. 2ª edição. São Paulo: Hedra, 2000.

MASTROBERTI, Paula. Adaptação, versão ou recriação? Mediações da leitura literária para jovens e crianças. *In: Revista Semioses*. Rio de Janeiro: Centro Universitário Augusto Motta, fev.2011. Vol. 1, nº8, p.104-112.

MELETINSKI, E.M. Sobre a Origem dos Arquétipos Temáticos, Literários e Mitológicos. *In: Os Arquétipos Literários*. Tradução: Aurora Bernardini, Homero F. Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998. p. 17-167.

MILLER, Laura. Extreme Makeover for a Heian-Era Wizard *In: Mechademia 3 – Limits of the Human*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008, pp. 30-45.

MINER, Earl, ODAGIRI, Hiroko, MORRELL, R. **The Princeton Companion to Classical Japanese Literature**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

MIÕ Serina. **Genji Monogatari**. (Narrativas de Genji) Tóquio: Shōgakukan – Flower Comics, 2007-2009. Volume 1-4.

MIYAGI Tōko. **Genji Monogatari – Sennen no Nazo**. (Narrativas de Genji – Enigma de Um Milênio). Tóquio: Kadokawa Shoten, 2011. Volume 1-2.

MIYAKE, Lynne K. Graphically Speaking: Manga Versions of *The Tale of Genji* *In: Monumenta Nipponica*, Volume 63, Number 2. Tóquio: Universidade Sophia, 2008. p.359-392.

MORRIS, Ivan. **The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan**. Londres: Oxford University Press, 1964.

MURASAKI Shikibu. **The Diary of Lady Murasaki**. Tradução: Richard Bowring. Nova Iorque: Penguin Books, 2005.

_____. **The Tale of Genji**. Tradução: Royall Tyler. Nova Iorque: Penguin Books 2003.

PANDEY, Rajyashree. Love, Poetry and Renunciation: Changing Configurations of the Ideal of "Suki" *In: Journal of the Royal Asiatic Society*, Third Series, Vol. 5, No. 2, 1995. p. 225-244.

PROUGH, Jennifer S. **Straight from the heart – Gender, intimacy and the cultural production of shōjo manga**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994, 4ª edição.

SANCHEZ, Anna Felicia. **Romantic Love in the Early Fiction of Banana Yoshimoto**. *In: Journal of English Studies and Comparative Literature*. Volume 9, n.1, Quezon: Universidade de Filipinas Diliman, 2006. p. 64-76. Disponível em: <http://www.journals.upd.edu.ph/index.php/jescl/article/view/297> acessado em 9 de maio de 2011.

SANT'ANNA Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo, editora Ática, 2006, 7ª edição.

SHIMAKI Ako. **Gekka no Kimi**. (O Príncipe do Luar) Tóquio: Shōgakukan – Flower Comics, 2002-2004. Volume 1-7.

SHIRANE, Haruo. **Classical Japanese Reader and Essential Dictionary**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.

_____. **The Bridge of Dreams: A Poetics of ‘The Tale of Genji’**. Stanford: Stanford University Press, 1987.

SCHODT, Frederik L. **Manga! Manga! The World of Japanese Comics**. Tóquio: Kōdansha, 1983.

TAKAHASHI, Mizuki. Opening the Closed World of *Shōjo* Manga. In: MACWILLIANS, Mark (org.). **Japanese Visual Culture – Explorations in the World of Manga and Anime**. Nova Iorque: M.E. Sharpe, 2008, pp.114-136.

TATEISHI Kazuhiro e ANDOU Tōru. **Genji Bunka no Jikū**(Espaço e tempo da Cultura de Genji) Tóquio: Shinwasha, 2000.

TOKU, Masami. Shojo Manga! Girls’ Comics! A Mirror of Girls’ Dreams. In: **Mechademia 2 – Networks of Desires**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007, p. 19-32.

TOKYO ANIMATOR GAKUIN. **Omoidōri ni Kyarawo Ugokasu Manga Dessan Book** (Livro de esboços para desenhar personagens se movimentando como quiserem). Tóquio: Seibido Shuppan, 2008.

TSUDA Masami. **Kare Kano – As Razões Dele, os Motivos Dela**. Tradução: Adriana Sada. São Paulo: Panini – Planet Mangá, 2006-2008.

YAMATO Waki. **Asaki Yumemishi** (Sonhos Fugazes) Tóquio: Kōdansha Comics, 1980-1993. Volume 1-13.

YOSHIKAI Naoto. **Kumo no suwa Mononoke!** (Teias de aranha são mononoke!). Disponível em: http://www.dwc.doshisha.ac.jp/faculty_column/representation/2012/post-138.html, acessado em 21/05/2014

YUKI, Kaori. **Ludwig Kakumei**. (A Revolução de Ludwig) Tóquio: Hakusensha – Hana to Yume Comics, 2004-2007. Volume 1-4.

ZENI, Lielson. Literatura em Quadrinhos. In: RAMOS, P. e VERGUEIRO, W. (orgs). **Quadrinhos na Educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Editora Contexto, 2009, pp. 127-152.

YOSHIDA, Luiza Nana. A Época Clássica Japonesa e Suas Manifestações Literárias. In: **Estudos Japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, n. 19, p. 59-66, 1999.

YOSHIDA, Luiza Nana. Literatura *Monogatari* da Época Heian – o Nascimento da Narrativa “Ficcional”. In: **Estudo Japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, n. 29, p. 99-118, 2006.

Anexo A - Tabela genealógica das personagens do Genji Monogatari⁶⁴

⁶⁴Retirada de: BOWRING, Richard. Murasaki Shikibu: The Tale of Genji – A Student Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 2a edição, p. xiii.

Anexo B – Lista de adaptações das *Narrativas de Genji*

A relação abaixo não corresponde a um levantamento por não listar todas as adaptações em mangá existentes das *Narrativas de Genji*. Certamente existem várias outras versões às quais não tivemos acesso, publicadas por editoras menores em revistas de circulação limitada que não constam entre as versões citadas aqui.

Título	Autoria	Ano	Editora	Demografia	Revista
<i>Asaki Yumemishi</i> [あさき ゆめみし]	Waki Yamato	1979	Kōdansha	<i>Shōjo</i>	<i>Gekkan Mimi</i>
<i>Genji monogatari: Akatsuka Fujio no kotennyūmon</i> : [源氏物語 赤塚不二夫の古典入門]	Fujio Akatsuka	1983	GakushūKenkyūsha	Tiras	-
<i>Manga Genji Monogatari</i> [マンガ源氏物語]	Mari Mihashi	1987	Heibonsha		
<i>Genji Monogatari</i> [源氏物語]	Maki Miyako	1988	Shōgakukan	<i>Josei</i>	-
<i>Genji monogatari - The Illustrated</i> [源氏物語-The illustrated]	Tsuboi Kō	1989	ShinjinButsuōraisha	Didático	-
<i>Genji Monogatari</i> [源氏物語]	Omi Shinzō	1991	Geibunsha	<i>Seinen</i>	-
<i>Genji Monogatari</i> [源氏物語]	ShōkoToba	1991	Kadokawa Shoten	<i>Shōjo</i>	<i>Gekkan Asuka</i>
<i>Manga Genji Monogatari</i> [マンガ源氏物語]	Ai Kishida e Nishimura Kō	1995	KawadeShoboShinsha	Didático	-
<i>Genji MonogatariManga Nihon no Koten</i> [源氏物語マンガ日本の古典]	Hasegawa Housei	1996	Chuōkōronsha	Didático	-
<i>Sennen no Koi – Hikaru Genji Monogatari</i> [千年の恋ひかる源氏物語]	Akira Hayasaka e MisuzuSasaki	2001	Kadokawa	<i>Josei</i>	-
<i>Genji Monogatari</i> [源氏物語]	TatsuyaEgawa	2001	Shueisha	<i>Seinen</i>	<i>Ultra Jump</i>
<i>Yōhen Genji Monogatari</i> [妖変源氏物語]	KazukoTeradate	2001	Bunkasha	<i>Josei</i>	-
<i>Comic Genji Koi Monogatari</i> [c o m i c 源氏恋物語]	Mai Sakurazawa	2001	Uni-ho-so	<i>Josei</i>	-
<i>Genji Monogatari Utsukushi no Karan</i> [源氏物語美しの花乱]	Chikae Ide	2002	Hōmusha	<i>Josei</i>	-
<i>Maro n? Ōzukami Genji Monogatari</i> (まろ、ん?—大搦源氏物語)	Yoshihiro Koizumi	2002	Gentosha	Tiras/didático	-
<i>Gekka no Kimi</i> [月下の君]	AkoShimaki	2002	Shōgakukan	<i>Shōjo</i>	<i>Cheese!</i>
<i>Patalliro Genji Monogatari!</i> [パタリロ源]	Mineo Maya	2004	Hakusensha	<i>Shōjo</i>	<i>Melody</i>

氏物語！]					
<i>GENJI</i>	Kira	2005	Shueisha	<i>Josei</i>	<i>YOU</i>
<i>NHK Manga de Yomu Koten 3:Genji Monogatari. Ise Monogatari</i> [NHKまんがで読む古典3源氏物語・伊勢物語]	ShōkoToba	2006	Hōmusha	<i>Didático</i>	-
<i>Genji Monogatari</i> [源氏ものがたり]	Serina Miō	2007	Shōgakukan	<i>Shōjo</i>	<i>Shōjo Comic (Sho-Comi)</i>
<i>Genji Monogatari Meichow Manga de!</i> [源氏物語名著をマンガで!]	HarumoSanazaki	2009	GakkenPublishing	<i>Josei</i>	-
<i>Kuruwa Genji Manga GurimuDōwa</i> [まんがグリム童話]	IrukaBandō	2010	Bunkasha	<i>Josei</i>	-
<i>Genji Monogatari Manga de Dokuha</i> [源氏物語 (まんがで読破)]	Vários autores	2010	East Press	<i>Didático</i>	-
<i>Minamoto-Kun Monogatari</i> [源君物語]	Minoru Inaba	2011	Shueisha	<i>Seinen</i>	<i>Shūkan Young Jump</i>
<i>Genji Monogatari BL Anthology - Aiyoku no Otoko Ōchō • Koi Emaki</i> [源氏物語BLアンソロジー 愛欲の男王朝・恋絵巻]	RukaYoshino e outras autoras	2011	Enterbrain	<i>Shōjo /BL</i>	<i>Comic B's-LOG</i>
<i>Genji Monogatari Comic Anthology – Onna Hikaru Genji no Ikemen Nikki</i> [「源氏物語」コミックアンソロジー～女・光源氏のイケメン日記]	Chun Nanda e outras autoras	2011	Kadokawa	<i>Shōjo</i>	<i>Gekkan Asuka</i>
<i>Genji Monogatari – Sennen no Nazo</i> [源氏物語千年の謎]	Tōko Miyagi	2011	Kadokawa	<i>Shōjo</i>	<i>Gekkan Asuka</i>
<i>Koi no Sommelier Shikibu-chan ~ Genji Monogatari</i> [恋のソムリエ式部ちゃん - 源氏物語]	Hamada Jun'ichi e Satsuki Yu	2011	Kadokawa/Chara-ani	<i>Tiras/ Shōjo</i>	<i>Gekkan Asuka</i>
<i>HayaGen! Hayayomi Genji Monogatari</i> [はやげん!～はやよみ源氏物語～]	AzukiHanazono	2012	Shinshokan	<i>Shōjo</i>	<i>UnPoco Web</i>
<i>Genji Monogatari – Manga Koten Bungaku</i> [源氏物語マンガ古典文学]	EikoHanamura	2012	Shōgakukan	<i>Josei</i>	-
<i>Danshoku Hikaru Genji - Shittoni Modaeru Toshiue no Otoko Rokujō no Miyasudokoro</i> [男色光源氏嫉妬にもだえる年上の男・六条御息所]	AgehaSaotome	2013	Enterbrain	<i>Shōjo /BL</i>	<i>Comic B's-LOG</i>
<i>Manga de Yomu Genji Monogatari (Gakken Manga Nihon no Koten)</i> [まんがで読む源氏物語 (学研まんが日本の古典)]	Yōko Ogawa, KannaFujimoto, TsubasaNanaki e Kuronyako.	2014	GakkenKyōiku Shuppan	<i>Didático/ Shōjo</i>	-

Anexo C – Galeria de capas

<p><i>Genji Monogatari: Akatsuka Fujio no Koten Nyūmon:</i></p>	<p><i>Manga Genji Monogatari</i></p>	<p><i>Genji Monogatari</i></p>

<p><i>Genji Monogatari - The Illustrated</i></p>	<p><i>Genji Monogatari</i></p>	<p><i>Genji Monogatari</i></p>

<p><i>Manga Genji Monogatari</i></p>	<p><i>Genji monogatari – Manga Nihon no Koten</i></p>	<p><i>Sennen no Koi – Hikaru Genji Monogatari</i></p>

<p><i>Genji monogatari</i></p>	<p><i>Yōhen Genji Monogatari</i></p>	<p><i>Comic Genji Koi Monogatari</i></p>

<p><i>Genji Monogatari Utsukushi no Karan</i></p>	<p><i>Maro n? Ōzukami Genji Monogatari</i></p>	<p><i>Gekka no Kimi</i></p>

<p><i>Patalliro Genji Monogatari!</i></p>	<p><i>GENJI</i></p>	<p><i>NHK Manga de Yomu Koten 3: Genji Monogatari. Ise Monogatari</i></p>

<p><i>Genji Monogatari Meichowō Manga de!</i></p>	<p><i>Genji Monogatari Manga de Dokuha</i></p>	<p><i>Kuruwa Genji Manga GurimuDōwa</i></p>

<p><i>Minamoto-Kun Monogatari</i></p>	<p><i>Genji Monogatari BL Anthology - Aiyoku no Otoko Ōchō • Koi Emaki</i></p>	<p><i>Koi no Sommelier Shikibu-chan ~ Genji Monogatari</i></p>

HayaGen! Hayayomi Genji Monogatari

Genji Monogatari – Manga Koten Bungaku

Danshoku Hikaru Genji - ShittoniModaeruToshiue no Otoko Rokujō no Miyasudokoro

Manga de Yomu Genji Monogatari (Gakken Manga Nihon no Koten)