

# UMA ANÁLISE DE VALORES ESTÉTICOS JAPONESES DO PERÍODO HEIAN: *MIYABI E MONO NO AWARE*<sup>1</sup>

## AN ANALYSIS OF JAPANESE AESTHETIC VALUES OF THE HEIAN PERIOD: *MIYABI AND MONO NO AWARE*

*Waldemiro Francisco Sorte Junior*<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo dedica-se à análise de valores estéticos tradicionais japoneses, fundamentando-se em quatro elementos que, segundo Donald Keene, permeiam de forma geral as expressões artísticas japonesas, a saber: a simplicidade, a irregularidade, a sugestão e a perecibilidade. Foram examinados os seguintes valores estéticos, intimamente relacionados a esses quatro elementos, que se revelam como ideais ou qualidades essenciais na apreciação da beleza no Japão, sobretudo no período Heian: *miyabi*, ou refinamento e elegância da corte, que é observado sobretudo nos poemas incluídos na coletânea *Kokinshū*; e *mono no aware*, ou sensibilidade para com as coisas, valor que encontra na obra *O conto de Genji* sua expressão mais marcante.

**Palavras-chave:** valores estéticos, Japão, período Heian, *Kokinshū*, Budismo.

**Abstract:** This article is devoted to the analysis of traditional Japanese aesthetic values, based on four elements that, according to Donald Keene, pervade several artistic forms in Japan, namely: suggestion, irregularity, simplicity, and perishability. This present study explores the following aesthetic values, which are closely related to the aforementioned four elements and are instrumental in understanding the essential qualities and ideals of beauty in Japan, particularly during the Heian Period: *miyabi*, which refers to courtly refinement and elegance and is the prevailing tone of the poems in the *Kokinshū* collection; and *mono no aware*, or sensitivity to things, which is one of the main aesthetic values in the book *The Tale of Genji*.

**Keywords:** aesthetic values, Japan, Heian Period, *Kokinshū*, Buddhism.

---

1 Artigo submetido em 12/12/2018 e aceito em 15/01/2019.

2 Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Brasília, Brasil; Doutor em Desenvolvimento Internacional pela Universidade de Nagoya; wald\_russo@yahoo.com; waldemiro.junior@planejamento.gov.br (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-0655-7999>).

## 1. Introdução

O presente artigo examina valores centrais na estética japonesa, discutindo alguns conceitos e qualidades apreciados nas expressões artísticas desse país. Serão apresentadas as quatro formas mais comuns de expressão dentro da estética japonesa, segundo a concepção de Keene (1969), a saber: a sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade. Também serão discutidos os valores estéticos *miyabi* e *mono no aware*, que exerceram forte influência em diversas expressões artísticas japonesas, sobretudo a literatura em prosa e poesia, durante o período Heian 平安時代 (794-1185).

O filósofo Nishi Amane 西周 (1829-1897), responsável pela introdução da filosofia ocidental como área do conhecimento científico no Japão durante o período Meiji 明治時代 (1868-1912), enfrentou dificuldades na escolha de caracteres japoneses para a tradução da palavra estética. Marra (2010: 30-36) afirma que, antes do estabelecimento de *bigaku* 美学 como termo padrão em japonês para a definição da estética, Amane havia previamente se utilizado, de forma experimental, dos termos *zenbigaku* 善美学, que além da beleza incluía o aspecto da virtude ou bondade, e *bimiyôgaku* 美妙学, que destacava o aspecto do esplendor, deslumbramento e fascínio, ao lado da beleza. Na verdade, no período em que o conceito de estética foi importado para o Japão, os intelectuais japoneses foram obrigados a rever sua herança cultural de modo a adequá-la a inúmeros conceitos europeus (MARRA, 2010: 27-28). Esse processo acabou por “redirecionar atividades que haviam se desenvolvido no Japão por milhares de anos em novos referenciais teóricos que utilizavam as ciências ocidentais como parâmetro para a discussão e avaliação de produtos culturais locais”. Marra (2010: 27-28) assevera que um termo plenamente adequado ao conceito ocidental de beleza era inexistente no Japão antes de 1796. Dessa forma, os esforços dos pensadores japoneses nesse período eram no sentido de adaptar as maneiras de transmissão da arte e do conhecimento que haviam se desenvolvido no Japão, conhecidas como *michi* 道, tais como a arte da cerimônia do chá (*chadô* 茶道) ou da poesia (*kadô* 歌道), às noções ocidentais de beleza.

Tal discussão sugere cautela na adoção de padrões estritamente ocidentais para apreciar expressões artísticas japonesas. Em seu livro *Elogio às sombras (In'ei Raisan 陰翳礼讚)*, Tanizaki (1977: 18) afirma que os japoneses, tradicionalmente acostumados a viver em ambientes escuros, habituaram-se a descobrir a beleza nas sombras, a ponto de conseguirem direcionar a escuridão para a produção da beleza. Conforme o autor, “a qualidade daquilo que chamamos de beleza (...) sempre emana das realidades do cotidiano”. Isso induz à ideia de que para compreender e apreciar uma obra de arte é necessária certa empatia com os valores estéticos de determinada cultura. Por essa razão, é fundamental que se compreenda alguns aspectos relacionados aos principais valores estéticos japoneses como forma de defrontar com seriedade as expressões artísticas provenientes desse país. Procura-se apresentar nas seções seguintes uma breve discussão sobre estética japonesa e alguns dos seus principais valores, consagrados sobretudo a partir do período Heian.

Este artigo encontra-se dividido em quatro seções, incluindo esta introdução. A seção a seguir examina alguns aspectos básicos da estética japonesa, concentrando-se nas quatro formas mais comuns de sua expressão identificadas por Keene (1969). A seção três apresenta dois valores estéticos fundamentais para uma compreensão básica das expressões artísticas japonesas no período Heian, *miyabi* e *mono no aware*, seguida da conclusão.

## 2. A estética japonesa: uma discussão sobre seus aspectos básicos

Como forma de elucidar os principais aspectos básicos valorizados pelas manifestações artísticas tradicionais do Japão, Keene (1969) afirma que as formas mais comuns de expressão da estética japonesa podem ser sintetizadas em quatro: (i) sugestão; (ii) irregularidade; (iii) simplicidade; e (iv) perecibilidade.

A sugestão refere-se à tendência dos artistas japoneses de tentarem transmitir ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras (KEENE, 1969: 294-299). Em vez da utilização de descrições literais ou mensagens claras e explícitas, os autores japoneses optam por insinuar os pensamentos ou as emoções que desejam expressar, deixando aos leitores o trabalho de interpretar e preencher as lacunas. Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que se encontra escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas. No caso da poesia japonesa, por exemplo, a beleza não está vinculada ao uso de palavras precisas que traduzam exatamente o sentimento do autor e sim na capacidade da obra de sugerir emoções, ideias ou pensamentos, a partir do emprego limitado de vocábulos. O próprio tamanho reduzido dos poemas japoneses demonstra a valorização desse ideal estético da sugestão. Dentro dos poemas tradicionais japoneses, denominados *waka* (和歌), o *tanka* (短歌) é um poema extremamente pequeno, composto por apenas 37 sílabas, e o autor normalmente procura criar uma atmosfera ou um estado emocional em vez de transcrever diretamente com palavras o que procura transmitir. Há o emprego de frases ambíguas e termos com sentidos múltiplos, de tal sorte que um pequeno poema consegue gerar diversas interpretações diferentes. Na verdade, no caso da estética japonesa, os poemas perdem a atratividade à medida que o autor realiza declarações mais diretas sobre sentimentos, e pode-se dizer que a beleza encontra-se naquilo que é sugerido e não explicitamente relatado.

Na pintura, a ausência de cores e a preferência por tons monocromáticos também demonstra a apreciação pelo caráter sugestivo das expressões artísticas japonesas, uma vez que a abstenção no emprego de cores possibilita que um indivíduo contemplando um quadro possa imaginar e construir por si só a coloração da imagem retratada (KEENE, 1969: 296-297). A técnica de pintura denominada *Sumi-e* (墨絵) pode ser apontada como exemplo de uma expressão artística que se utiliza de tons monocromáticos e se sustenta fortemente em seu aspecto sugestivo.

A sugestão implica também na apreciação da beleza que emana não somente da visão direta de paisagens ou do prazer da companhia de pessoas amadas, mas também da ausência daquilo que se estima ou deseja. Keene (1969: 299) afirma que Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644–1694), poeta japonês responsável por elevar os poemas do estilo *Haiku* (俳句) a alto nível de elegância e refinamento, escreveu apenas um poema sobre o Monte Fuji, e tal poema descreve exatamente um dia no qual a neblina impede a visibilidade completa da montanha. O monge budista Yoshida Kenkô 吉田兼好 (1284–1350) questiona se realmente só seria possível apreciar a árvore de cerejeira (*sakura* 桜) quando se encontra no auge de sua florescência ou a lua quando está plenamente visível no céu. Para ele, a ansiedade para se ver a lua durante uma longa chuva ou a consciência de que há beleza em um galho de cerejeira que não mais está florido mostram-se como sentimentos ainda mais profundos e significativos (KENKÔ, 1914: 105). Na mesma linha, Kenkô (1914: 106) afirma que o amor entre um casal não se refere somente aos momentos em que se encontram juntos, desfrutando da presença um do outro, pois aquele que sofre por estar longe da pessoa amada ou em razão de um romance não concretizado, também conhece o que é o amor. Observa-se, portanto, que o caráter sugestivo da estética japonesa permite a apreciação daquilo que não está visível, mas que mesmo assim gera sentimentos igualmente intensos.

A segunda forma de expressão da estética japonesa apontada por Keene (1969: 299-301) é a irregularidade. A irregularidade está associada à valorização de concepções estéticas que não se mostram simétricas e uniformes. O próprio arranjo dos poemas *tanka*, cuja disposição dos versos obedece a um padrão de cinco, sete, cinco, sete e sete (5-7-5-7-7) sílabas, já demonstra a apreciação dos japoneses pela assimetria. Também na caligrafia japonesa, que constitui uma expressão artística denominada *Shodô* (書道), os caracteres normalmente possuem forma e tamanho assimétricos e são distribuídos irregularmente no papel. Igualmente, a arquitetura dos jardins japoneses preza pela sua irregularidade, havendo pouca apreciação por árvores enfileiradas ou artificialmente organizadas. Um outro exemplo marcante da irregularidade na estética japonesa são as cerâmicas utilizadas na cerimônia do chá, cuja forma não obedece a padrões simétricos. Destaca-se que não só as cerâmicas, como os demais utensílios empregados nessa cerimônia tradicional, são valorizadas à proporção que demonstram o desgaste natural de longos anos de uso, com consequente alteração na aparência como resultado da oxidação ou danificação do material. Assim, objetos antigos, desgastados e disformes são apreciados não somente em função da admiração por formas assimétricas e irregulares, mas também porque tais atributos dos utensílios mostram-se como evidência que de fato foram utilizados e que sofreram a ação do tempo. Portanto, essa apreciação pela irregularidade pode ser encarada como resultado da influência nas artes japonesas da doutrina da impermanência do Budismo (*mujô* 無常), que ressalta o aspecto efêmero da vida.

Como terceira forma de expressão estética no Japão tem-se a simplicidade, consubstanciada na utilização econômica de meios para se atingir determinado resultado e na manutenção dos objetos em seu estado natural ou original (KEENE,

1969: 301-304). A simplicidade como valor estético encontra-se no arranjo dos jardins japoneses, que preza pela manutenção das árvores, rochas e demais elementos em uma disposição próxima ao modo como são encontrados na natureza. A estética japonesa, portanto, valoriza uma rocha em seu estado natural mais do que uma pedra esculpida para ornamentar determinado local, procurando capturar a beleza da natureza na sua forma mais nativa. Muitas vezes, observa-se até mesmo uma tendência de não fazer uso de flores, a fim de manter o ambiente mais simples e não desviar a atenção do observador. Varley (2000: 5) assevera que o Japão manteve inalterados certos padrões estéticos desde os primórdios de sua história até a atualidade. No caso da cerâmica, por exemplo, a sua produção iniciou-se no período Jōmon 縄文時代 (14.000 A.C.-300 A.C.) e aprimorou-se durante o período Yayoi 弥生時代 (300 A.C.-250 D.C.). Apesar da introdução de estilos mais refinados da China em períodos subsequentes, observa-se que os japoneses mantiveram a sua admiração por cerâmicas com poucos adornos, aparência mais rudimentar, formato assimétrico e até apresentando algumas deformidades, que são largamente utilizadas até hoje, sobretudo na prática da cerimônia do chá. Essa apreciação de cerâmicas com aspecto rústico emana da valorização da naturalidade, ou seja, da “preferência pelos objetos em seu estado original e inalterado” (VARLEY, 2000: 6). Para o artesão, essa naturalidade consubstancia-se na tentativa de permanecer o mais próximo possível ao estado original dos materiais utilizados. Os templos budistas e santuários xintoístas são exemplos dessa apreciação dos japoneses pela simplicidade e naturalidade, uma vez que tais construções, em sua maioria, deixam à mostra sua estrutura natural em madeira e seu interior é marcado pela escassez de ornamentos e decorações.

Também na cerimônia do chá a simplicidade é uma presença marcante. Sen no Rikyū 千利休 (1520-1591), personagem que teve papel central no desenvolvimento dos princípios básicos e valores estéticos da cerimônia do chá, rejeitava o luxo e a sofisticação (KEENE, 1969: 302). Sen no Rikyū realizava a cerimônia do chá em uma cabana simples, com quase nenhuma decoração e utilizando utensílios gastos, antigos e imperfeitos. O caminho que levava os visitantes até a cabana na qual seria realizada a cerimônia também era caracterizado pela simplicidade na organização do jardim (HANDA, 2013).

Keene (1969: 304-306) apresenta a perecibilidade como a quarta forma de expressão da estética japonesa. Por perecibilidade entende-se a consciência do caráter mortal do ser humano, do inevitável desgaste dos objetos e da impermanência da beleza na natureza. As expressões artísticas japonesas são marcadas pelo reconhecimento da condição perecível dos objetos, da natureza e da vida em si. Uma das flores amplamente citada na poesia tradicional japonesa do período Heian é a cerejeira, que somente pode ser vista por um curto espaço de tempo durante a primavera. Sob o ponto de vista da estética japonesa, portanto, a beleza da flor de cerejeira está exatamente na sua brevidade e transitoriedade. O arranjo de flores tradicional japonês, denominado *Ikebana* (生け花), pode ser apontado como um exemplo dessa valorização da perecibilidade. Enquanto

outras manifestações artísticas como a pintura ou escultura procuram criar uma obra duradoura que poderá ser apreciada por várias décadas, o *Ikebana* constitui uma arte elaborada para durar pouco tempo, dado o caráter perecível das flores.

A valorização da perecibilidade como forma de expressão estética no Japão parece ter emanado da doutrina da impermanência do Budismo. Tal doutrina está expressa na “convicção de que as coisas no mundo são evanescentes” e na ideia de que tudo se encontra em um processo constante de mutação (KEENE, 1993: 14). Na verdade, o Budismo foi oficialmente introduzido no Japão por via da Coreia aproximadamente no século VI (VARLEY, 2000: 20) e teve um impacto tão forte na literatura japonesa, que parece permear todas as formas de expressão artística, de tal sorte que Keene (1993: 14) afirma ser “impossível entender a literatura pré-moderna japonesa sem pelo menos um modesto conhecimento do Budismo”. O conceito budista da impermanência pode ser observado em temas que enfatizam o caráter transiente da vida, comuns na poesia tradicional japonesa, como é o caso dos poemas de Ono no Komachi 小野小町 (825-900), que destacam a brevidade da vida e lamentam a perda da beleza (BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36). Um dos renomados poemas dessa autora será examinado mais adiante nesta seção.

Cumpram também destacar que a natureza possui presença marcante na poesia japonesa tradicional, o que pode ser considerado como uma influência do Budismo e Xintoísmo. A tendência dos japoneses de observarem os seres humanos como parte integrante da natureza, em vez de uma força externa que opera para alterar o ambiente, tende a ser um legado da filosofia budista (SUZUKI, 1956: 233-236). Não obstante, a ideia de que a natureza é sagrada e merece ser reverenciada encontra-se intrinsecamente relacionada ao Xintoísmo. Desde os primórdios da história do Japão, a filosofia xintoísta enfatiza o caráter divino da natureza, incluindo o culto a seres inanimados como pedras e montanhas, e essa mentalidade influenciou sobremaneira as artes japonesas. De acordo com Keene (1993: 14), “a veneração à natureza, que é um traço tão conspícuo no Xintoísmo, provavelmente é a razão para a atenção dada em todas as formas de literatura para as estações do ano, juntamente com suas flores e animais.”

Ao se tratar de manifestações artísticas tradicionais japonesas, cumpre também enfatizar o papel central desempenhado pelas mulheres na prosa e poesia do período Heian (KEENE, 1993: 8). Na verdade, a obra intitulada *O conto de Genji* (*Genji Monogatari* 源氏物語), publicado na primeira metade do século XI e considerado o primeiro romance escrito no mundo, é de autoria de uma mulher da corte, chamada Murasaki Shikibu (紫式部). Outra obra influente do período Heian escrito por uma mulher é *O livro de cabeceira* (*Makura Sôshi* 枕草子), de Sei Shônagon (清少納言). *O livro de cabeceira* enquadra-se em um gênero da literatura japonesa denominado *Zuihitsu* (隨筆), que se configura como uma coletânea de ideias fragmentadas e ensaios pessoais do autor que não possuem uma correlação direta entre si. Varley (2000: 67) afirma que o gênero *Zuihitsu* “reflete a preferência dos japoneses por formas artísticas ligadas de forma esporádica e

sem conexão direta, em vez de obras longas e homogêneas”. Pode-se dizer que a produção em prosa do período Heian concentrou-se em obras de autoria feminina, que se utilizavam do alfabeto silabário japonês, ou *kana* (仮名), em vez de caracteres chineses.

Enfatiza-se que a criação de um gênero literário peculiar ao Japão também é atribuída a mulheres. É o chamado diário ou diário literário (*nikki* 日記), que é caracterizado pelo “relato de eventos diários expressados de uma forma íntima e pessoal” (VARLEY, 2000: 61-62). Keene (1993: 8) destaca que, em uma sociedade na qual não era usual expor diretamente seus pensamentos, os diários constituíam uma maneira de exteriorizar sentimentos que não poderiam ser apresentados oralmente ou de forma aberta. Esse estilo literário retratava os pensamentos e emoções mais íntimos dos autores e muitas obras clássicas do Japão pertencem a tal gênero.

Interessante ressaltar que uma das obras mais famosas pertencentes ao gênero diário literário, intitulada *O diário de Tosa* (*Tosa Nikki* 土佐日記), foi escrita por um homem, o poeta Ki no Tsurayuki (紀貫之 872-945). Na verdade, como o gênero diário era tão intrinsecamente relacionado à forma feminina de expressão, o poeta optou por escrever essa obra de forma anônima, adotando a persona de uma mulher. Além disso, conforme destaca Varley (2000: 62-63), a forma adequada de escrita para os homens nessa época era por intermédio da língua chinesa, razão pela qual Ki no Tsurayuki também adotou tal artifício para justificar a composição de uma obra utilizando-se do *kana*. *O diário de Tosa* retrata uma viagem feita pelo poeta no ano de 935 de Quioto para a província de Tosa, região que atualmente corresponde à província de Kôchi, na ilha de Shikoku. Nessa obra, cumpre ainda enfatizar, observa-se um traço marcante e bem peculiar da literatura japonesa, que é a utilização conjunta de prosa e poesia numa mesma obra literária. Na verdade, a prosa muitas vezes se mostra como um elemento fundamental para transmitir ao leitor a ambientação ou as circunstâncias que levaram o autor a compor determinado poema (VARLEY, 2000: 62). Principalmente em função da forma compacta da poesia japonesa, informações adicionais sobre o poema se tornam fundamentais para permitir a sua interpretação. Por essa razão, desde o *Man'yôshû* (万葉集), que consiste na mais antiga coletânea de poesia compilada durante o período Nara 奈良時代 (710-794), os poemas já eram usualmente acompanhados de notas elucidativas.

Uma outra obra de grande importância no gênero diário literário foi escrita por uma mulher, conhecida apenas como “Mãe de Michitsuna” (藤原道綱母), por volta do ano de 970, sob o título *Diário de uma efeméride* (*Kagerô Nikki* 蜻蛉日記). Essa obra é relevante não só pela exploração de aspectos psicológicos de forma vívida, presentes nos relatos da autora sobre sua própria vida, mas também por funcionar como uma fonte de informações sobre as relações conjugais e sociais praticadas no Japão clássico. Segundo Keene (1993: 8), a dedicação da autora em narrar minuciosamente e de forma fiel os detalhes de sua vida matrimonial conturbada desperta uma grande sensação de intimidade com o leitor.

Como forma de ilustrar as discussões apresentadas acima, é interessante examinar um poema escrito no ano de 850 por Ono no Komachi, renomada poetiza japonesa do período Heian. Diz-se que Ono no Komachi era uma mulher de uma beleza inigualável que compôs celebrados poemas românticos durante sua juventude. Quando atingiu uma idade avançada, seus poemas eram igualmente famosos, mas se destacavam em função da melancolia.

No poema de Ono no Komachi apresentado a seguir estão presentes as quatro formas de expressão da estética japonesa discutidas nesta seção. O poema em apreço pertence ao gênero *tanka* e, conforme já apontado, possui uma estrutura de cinco linhas, com divisão silábica que segue o padrão 5-7-5-7-7, o que demonstra tanto a simplicidade de sua estrutura quanto a irregularidade da disposição das sílabas nas linhas do poema. Além disso, como se trata de um poema bastante curto, cada palavra, ou até mesmo sílaba, precisa trazer informações e exprimir sentimentos de uma forma condensada, recorrendo a aspectos sugestivos das palavras, em vez do sentido direto e literal. Por fim, o poema retrata o caráter efêmero da natureza e da própria vida humana, conforme se pode constatar pela sua leitura e discussão a seguir:

花の色は	hana no iro wa
うつりにけりな	utsurinikeri na
いたづらに	itazura ni
わが身世にふる	waga mi yo ni furu
ながめせしまに	nagame seshi ma ni

*Ono no Komachi, Kokinshû, Livro II – Primavera 2, Poema n° 113*

“Assim como a cor das flores se desvaneceu,  
também eu deixei a minha vida passar em vão,  
perdendo-me a olhar longas chuvas”.

*Livre tradução do autor*

Inicialmente, observa-se que a poetiza compara a flor de cerejeira a sua própria vida, como forma de mostrar como a existência humana é transitória. A flor de cerejeira era bastante apreciada pelos japoneses da corte Heian. Entretanto, sua floração ocorre por apenas algumas semanas durante a primavera. A ocorrência de chuvas tende a

reduzir ainda mais esse curto período de florescimento. Com o término da época de antese, a cerejeira perde a sua cor, tornando-se uma árvore normal. Além de mencionar a perda da coloração da flor, a poetiza também menciona a chuva, ressaltando que a beleza das flores se perdeu antes do tempo normal, como forma de realizar uma analogia com sua própria beleza, que teria se perdido em vão e de forma precoce, ou seja, antes que pudesse de fato usufruir plenamente dela.

O poema também explora diversos sentidos de um mesmo vocábulo, como forma de transmitir diversos significados com o uso de poucas palavras. Observa-se que em alguns momentos o poema utiliza-se do *hiragana* (平仮名) em vez do *kanji* (漢字), para permitir que um mesmo vocábulo promova diversas possibilidades de interpretação. Na verdade, o *kanji* possui um conteúdo semântico que permite limitar o significado de determinada palavra, enquanto que o uso do *hiragana* permite uma alusão a diferentes palavras homófonas. Assim, o verbo “*fururu*” (ふる) significa ao mesmo tempo chover (降る) e passar (経る), referindo-se tanto à chuva como ao passar do tempo e atingimento da longa idade. Já o vocábulo “*nagame*” (ながめ), pode ser interpretado tanto como “*naga-ame*” (長雨), que significa longa chuva, quanto como o verbo “*nagameru*” (眺める), que se refere à ação de observar (RODD e HENKENIUS, 2004: 80). Dessa forma, a poetiza transmite ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras e consegue sugerir interpretações diferentes utilizando-se de um número bastante limitado de sílabas.

### 3. Os valores estéticos *miyabi* e *mono no aware*

As próximas subseções examinam dois valores estéticos centrais japoneses que se desenvolveram principalmente durante o período Heian: *miyabi*, ou refinamento e elegância da corte, e *mono no aware*, ou a sensibilidade para com as coisas.

#### ***Miyabi*: o refinamento e a elegância da corte**

*Miyabi* (雅) refere-se à sensibilidade refinada, que se desenvolveu como valor estético na corte imperial no período Heian. Esse valor estético não apenas era visto como uma qualidade imprescindível nas expressões artísticas do período, mas também permeava as próprias interações cotidianas dos membros da corte (RODD, 2015: XIV). Por exemplo, entender a alusão a um *waka* ou conseguir elaborar versos de forma satisfatória eram qualidades essenciais à vida social da corte Heian (VARLEY, 2000: 58). Conforme destaca Varley (2000: 60) “todas as ações dos cortesãos do período Heian aspiravam ao alcance do *miyabi*”. Na verdade, mesmo após a ascensão da classe samurai nos períodos subsequentes da história japonesa, os guerreiros instintivamente “procuraram perpetuar a tradição da corte imperial, consubstanciada no *miyabi*” e, portanto, pode-se dizer que o *miyabi* é “o legado estético mais duradouro da era clássica japonesa”.

Conforme já destacado, o *Man'yōshū* constitui a primeira e mais antiga coletânea de poemas japoneses. Não obstante, os poemas mais famosos dessa coletânea envolviam temas como morte, pobreza e fome, os quais não se coadunavam com os ideais de requinte, elegância e refinamento da corte (VARLEY, 2000: 60). Como exemplo, pode ser citado o célebre poema de Kakinomoto no Hitomaro (柿本人麻呂), que versa sobre a morte de sua esposa, o de Yamanoue no Okura (山上憶良), que trata da pobreza, ou ainda o de Tanabe no Sakimaro (田辺福麻呂), que possui como tema o corpo de um homem morto avistado pelo poeta (KEENE, 1955, p. 37-38, 46-48, 51). Além disso, observa-se que os poemas do *Man'yōshū* comumente traziam “declarações diretas de sentimentos de amor e observações e descrições objetivas de aspectos da natureza que refletiam as emoções humanas” (RODD, 2015: XVII). Por essa razão, é a coletânea de poemas publicada aproximadamente no ano de 905, compilada por vários autores renomados tais como Ki no Tsurayuki e conhecida como *Kokinshū* (古今集, forma abreviada de *Kokin Wakashū* 古今和歌集) que “realmente estabeleceu os parâmetros da poesia clássica japonesa” (VARLEY, 2000: 58-59). Na verdade, o *Kokinshū* limitou a diversidade temática possível para os poemas japoneses e tentou ampliar o seu grau de refinamento. Segundo Varley (2000: 58-59), dentro do novo universo do *Kokinshū*, “o refinamento, a elegância e o decoro adquiriram precedência total sobre a expressão sincera e vigorosa de emoções”. Ademais, ao contrário do *Man'yōshū*, o *Kokinshū* coloca maior ênfase na apresentação indireta ou implícita das emoções humanas. Keene (1955: 76) destaca que o *Kokinshū* é de importância ímpar para a arte japonesa, uma vez que se manteve como principal modelo para as composições de *waka* até o século XVIII, ou seja, por aproximadamente mil anos.

Os princípios do *miyabi* foram pela primeira vez coligidos e consolidados no *Kokinshū* e os poemas dessa coletânea demonstram a preferência dos japoneses por formas artísticas elegantes, expressas de maneira comedida e que procuram sugerir, de modo sutil, sensações e emoções (VARLEY, 2000: 60). Assim, já se observa a presença dos aspectos básicos da estética japonesa discutidos na seção anterior, em especial a sugestão e simplicidade, no *miyabi*. Por essa razão, o *miyabi* possui considerável relevância na consolidação das qualidades fundamentais apreciadas pelos japoneses em suas expressões artísticas. O seguinte poema do *Kokinshū*, composto por Ōshikōchi no Mitsune (凡河内躬恒), pode ser apresentado como exemplo:

月夜には  
それとも見えず  
梅の花  
香をたづねてぞ  
しるべかりける

tsukiyo ni wa  
sore tomo miezu  
ume no hana  
ka o tazunete zo  
shirubekarikeru

*Ôshikôchi no Mitsune, Kokinshû, Livro I: Primavera 1, poema n° 40*

“Em uma noite de luar,  
nada se vê,  
as folhas de ameixa,  
pelo perfume  
posso encontrá-las”.

*Livre tradução do autor*

Primeiramente, cumpre destacar que há uma necessidade de se fazer referência à natureza, como forma de demonstração de elegância e requinte, na poesia japonesa. O próprio nome de vários livros que compõem o *Kokinshû* faz referência direta às estações do ano e observa-se que a citação de determinados tipos de flores, como as de cerejeira ou ameixa, permite fazer alusão à determinada estação do ano na qual florescem. Além disso, observa-se uma tentativa de criar uma ambientação, de modo que o sentimento não seja despertado pelo que se vê diretamente, mas pelo que está oculto e cuja presença se pode sentir em função de outros sentidos. Verifica-se também que o poema segue o padrão clássico de divisão silábica 5-7-5-7-7. Sensação semelhante pode ser apreciada de forma um pouco mais clara no poema seguinte da coletânea, do mesmo autor:

春の夜の  
闇はあやなし  
梅の花  
色こそ見えね  
香やは隠るる

haru no yo no  
yami wa ayanashi  
ume no hana  
iro koso miene  
ka ya wa kakururu

*Ôshikôchi no Mitsune, Kokinshû, Livro I: Primavera 1, poema n° 41*

“A escuridão da noite de primavera  
é inócua.  
Das folhas de ameixa  
não se pode ver a cor,  
mas não há como esconder o seu perfume”.

*Livre tradução do autor*

O poema a seguir também demonstra o aspecto sugestivo da poesia japonesa, pois o leitor é convidado a sentir a afeição do autor pela pessoa amada que se encontra ausente. O sentimento do autor é enfatizado em função da sua insistência em esperar por um encontro que provavelmente não se concretizará. Cumpre destacar, ainda, a referência à estação do ano, em função da menção ao canto das cigarras, que é mais claramente ouvido às proximidades ou durante o verão.

こめやとは  
思ふものから  
ひぐらしの  
鳴く夕暮れは  
立ち待たれつつ

kome ya to wa  
omou mono kara  
higurashi no  
naku yûgure wa  
tachimataretsutsu

*Anônimo, Kokinshû, Livro XV: Amor 5, poema n° 772*

“Mesmo sabendo  
que ele não virá,  
sob o canto das cigarras  
ao entardecer  
permaneço esperando”.

*Livre tradução do autor*

Além da referência à natureza e da forma sutil de sugerir em vez de expressar diretamente os sentimentos que se pretende exteriorizar, o poema abaixo de Ki no Tsurayuki ilustra, ainda, a relevância das notas explicativas para um entendimento mais aprofundado dos poemas japoneses:

人はいさ	hito wa isa
心もしらず	kokoro mo shirazu
ふるさとは	furusato wa
花ぞ昔の	hana zo mukashi no
かになほひける	ka ni nioikeru

*Ki no Tsurayuki, Kokinshū, Livro I: Primavera I, poema n° 42*

“Sobre o coração das pessoas  
não posso saber ao certo,  
mas nesta antiga e querida região,  
esta flor ainda preserva  
o perfume de outrora”.

*Livre tradução do autor*

Conforme destaca McCullough (1985: 22), esse poema foi escrito quando Ki no Tsurayuki retornou a uma pousada na qual costumava se hospedar no caminho para o templo Hasedera (長谷寺), localizado em Hase (初瀬), que não visitava há muito tempo. Apesar de sua longa ausência, o dono da residência afirmou que certamente havia um bom lugar preparado para o poeta se hospedar. Em resposta a tal comentário caloroso, Ki no Tsurayuki redigiu o poema em apreço. Assim, observa-se que, tendo em vista o caráter conciso dos poemas japoneses, a existência de notas elucidativas a eles associadas permite uma mais plena apreciação de sua mensagem.

Os poemas acima apresentados retirados do *Kokinshû* ilustram os aspectos básicos do *miyabi*, que se traduz como o refinamento e a elegância das expressões artísticas da corte imperial do período Heian. Tal valor estético, cabe enfatizar, transcendia a arte e permeava a própria interação social entre os cortesãos. A sensibilidade na escolha temática, a sutileza e o aspecto sugestivo do conteúdo dos poemas e a consolidação de normas para a composição do *waka*, que continuariam sendo utilizados por mais de mil anos, são algumas das características do *miyabi*. Tendo em vista que tais qualidades ainda gozam de amplo prestígio na avaliação de expressões artísticas na era contemporânea, pode-se dizer que o *miyabi* é um importante legado da corte Heian à estética japonesa.

### ***Mono no aware*: a sensibilidade para com as coisas**

*Mono no aware* (もののあわれ ou ものの哀れ) ou simplesmente *aware* (あわれ ou 哀れ) é um valor estético que, assim como o *miyabi*, se desenvolveu durante o período Heian. Varley (2000: 60-61) afirma que referências ao termo *mono no aware* podem ser identificadas já no período Nara, em poemas do *Man'yôshû*, mas esse valor estético somente se consolidou durante o ápice da cultura Heian, aproximadamente na era do *Kokinshû*.

Na verdade, no prefácio do *Kokinshû*, Ki no Tsurayuki descreve o espírito desse valor estético. Segundo o poeta, as pessoas são essencialmente seres emocionais e respondem intuitiva e espontaneamente criando melodias e versos quando percebem e comovem-se com alguma cena ou coisa. O sentido mais básico do *mono no aware* é exatamente essa capacidade de se emocionar com cenas da natureza, fenômenos, objetos ou com os sentimentos de outras pessoas (VARLEY, 2000: 60-61). Em outras palavras, o *mono no aware* está relacionado a um estado no qual o sujeito está tomado por emoções perante alguma coisa.

Assim, *mono no aware* refere-se a um estado de contemplação que procura apreender a essência ou “o encanto interior singular de cada coisa ou fenômeno existente” e no qual “a atitude emocional (*aware*) do sujeito se funde com o objeto (*mono*) que está sendo contemplado” (ANDRIJAUSKAS, 2003: 205-206). Na verdade, Varley (2000: 60-61) recomenda cuidado para uma tradução bastante utilizada de *mono no aware* como “o páthos das coisas”, porque poderia implicar em dizer que os fenômenos, coisas e objetos possuem um “páthos” em si mesmo, enquanto que a essência do *mono no aware* é o sentimento que se origina no sujeito, em relação a determinado objeto. Dessa forma, a beleza estética do *mono no aware* não se encontra presente no objeto, mas é despertada pelo próprio sujeito, em função de um sentimento de empatia com determinada cena, fenômeno, ser ou coisa.

Andrijauskas (2003: 206) corrobora esse entendimento, afirmando que o *mono no aware* refere-se a uma intensa experiência emocional, a qual apenas pode ser vivenciada na brevidade de um momento e por intermédio do sentimento de empatia do sujeito

em relação a determinado objeto. Assim, a beleza transcende o objeto, e emana da experiência como um todo, consubstanciada no intervalo de tempo em que o objeto está presente e em plena transformação (PRUSINSKI, 2012: 28).

Na literatura japonesa, essa empatia do *mono no aware*, caracterizada pela sensibilidade do sujeito em relação ao objeto observado, usualmente assume tons de comiseração. O poema de Ono no Komachi, apresentado na seção anterior, pode ser tomado como exemplo. Observa-se nos versos o sentimento de melancolia despertado na poetiza a partir da visualização da beleza extremamente volátil das flores de cerejeira durante a chuva. Por essa razão, Andrijauskas (2003: 206) afirma que o *mono no aware* encontra-se associado à melancolia e à consciência da efemeridade da existência. Heine (1991: 374) chega a afirmar que *mono no aware* remete à “tristeza comovente perante a transitoriedade das coisas” e que o “o sentimento refinado do *aware* desperta a apreciação melancólica da ‘beleza na morte’, simbolizada pelo definhamento e desvanecimento das cores do outono”. Para o famoso esteta japonês Ônishi Yoshinori, não importa se o conteúdo concreto do *mono no aware* é um evento feliz ou engraçado, ou mesmo uma ocasião jubilosa ou espetacular, uma vez que em seu âmago encontra-se sempre, como pano de fundo e de forma oculta, uma experiência passional sombria, solitária e profunda (ÔNISHI, 2002: 137). Portanto, pode-se dizer que há uma relação íntima entre o *mono no aware* e a valorização da perecibilidade na estética japonesa, oriunda da doutrina budista da impermanência.

A obra *O conto de Genji* é usualmente apontada pelos críticos japoneses como exemplo primordial do valor estético *mono no aware*. Segundo Rumánek (2003: 26), em *O conto de Genji*, *mono no aware* expressa “o ideal estético de forte sensibilidade em relação à beleza delicada e ligeiramente triste”. Varley (2000: 66) afirma que o termo *aware*, utilizado para expressar coisas que são comoventes, aparece 1.018 vezes na obra. Não obstante, é importante destacar que o termo *mono no aware* somente foi explicitamente identificado como ideal clássico japonês a partir dos trabalhos de Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), durante o século XVII, que o associou à atmosfera poética do período Heian (RUMÁNEK, 2003: 25, 34).

Andrijauskas (2003: 206) enfatiza que o sentido do termo *mono no aware* sofreu alteração no decorrer da história japonesa. Na verdade, Harper e Shirane (2015: 454-455) destacam que apenas em épocas mais recentes o *mono no aware* passou a ser grafado com o caractere 哀れ e recebeu a conotação de tristeza sentida de uma forma profunda. Não obstante, os autores asseveram que o *mono no aware* não se encontra restrito à sensação de tristeza ou melancolia, pois em diversos usos do termo *aware* – que se consubstancia na junção das interjeições “*aa*” e “*hare*”, usadas no Japão clássico para expressar emoção ou espanto – os sentimentos despertados no sujeito estão relacionados à felicidade, à fascinação, ao prazer e ao divertimento. Destarte, pode-se afirmar que a essência do *mono no aware* está na forte emoção vivenciada por um sujeito ao se deparar com um fenômeno ou objeto.

É o estado de contemplação do sujeito, ocasionado por um fenômeno da natureza, uma cena ou a condição de uma pessoa ou ser. De fato, o uso do termo *aware* no seguinte poema do *Kokinshû*, ressalta o seu caráter contemplativo:

月影に	tsukikage ni
我が身をかふる	wa ga mi o kauru
ものならば	mono naraba
つれなき人も	tsurenaki hito mo
あはれとや見む	aware to ya mimu

*Mibu no Tadamine* (壬生忠岑), *Kokinshû*, Livro XII: Amor 2, poema n° 602

“Se eu pudesse  
transmutar o meu corpo  
para a forma desse luar radiante,  
será que até essa pessoa indiferente  
contemplar-me-ia com emoção?”

*Livre tradução do autor*

Assim, pode-se concluir que o *mono no aware* refere-se a um estado de contemplação, marcado pela empatia do sujeito para com o objeto. *Mono no aware* é descobrir o coração das coisas e “se emocionar de acordo com suas diferentes qualidades” (NORINAGA, 2002: 620). Não obstante, observa-se que, provavelmente pela influência do princípio da impermanência do Budismo na estética japonesa, com o passar do tempo o termo passou a ser utilizado de forma mais restritiva para descrever a sensibilidade na percepção da melancolia ou tristeza perante à percibibilidade ou efemeridade das coisas.

#### 4. Conclusão

Este artigo se dedicou à análise de valores estéticos japoneses, baseando-se em quatro elementos que, segundo Keene (1969), permeiam de forma geral as expressões artísticas japonesas: a simplicidade, irregularidade, sugestão e percibibilidade. Foram examinados dois valores estéticos, intrinsecamente relacionados a esses quatro elementos, que se revelam como ideais ou qualidades essenciais na apreciação da beleza no Japão, a partir do período Heian: *miyabi* e *mono no aware*.

*Miyabi* refere-se ao refinamento e à elegância da corte e encontra-se manifesto sobretudo nos poemas incluídos na coletânea *Kokinshû*. Constitui um valor estético que não somente norteava as obras literárias do período Heian, mas também permeava todas as relações sociais entre os membros da corte da época. Revela-se na opção por formas artísticas

elegantes, apresentadas de forma comedida e sutil, procurando sugerir ideias e sentimentos em vez de expressá-los diretamente. O *miyabi* como valor estético da corte Heian definiu os padrões de *waka* que seriam seguidos por mais de mil anos na história do Japão.

Já o *mono no aware* pode ser entendido como a sensibilidade para com as coisas e traduz-se em um sentimento profundo despertado no sujeito ao se deparar com uma cena, objeto, fenômeno ou situação. Refere-se, portanto, ao estado de contemplação, espanto ou encantamento do sujeito em relação ao objeto observado. Embora inicialmente tal valor estético também estivesse relacionado a sentimentos de felicidade, prazer ou divertimento, com o passar do tempo passou a se mostrar mais diretamente ligado à melancolia, tristeza ou solidão, em sintonia com a doutrina da impermanência. O *mono no aware*, cuja origem também remonta o período Heian, constitui um valor estético presente em diversos poemas do *Kokinshū*. Entretanto, conforme assinala Norinaga (2002), é na obra *O conto de Genji* que encontra sua expressão mais marcante.

Observa-se que tais valores tradicionais japoneses ainda exercem grande influência sobre as manifestações artísticas japonesas contemporâneas. Um exemplo na área de arquitetura é a iluminação noturna da Tokyo Skytree (東京スカイツリー), uma torre de radiodifusão inaugurada em Sumida, Tóquio, no ano de 2012. Como forma de ampliar a sua resiliência contra terremotos e ventos fortes, a torre foi construída inspirada na estrutura tradicional de pagodes de cinco andares (*gojunnotô* 五重塔) (TAKAGI, 2015: 261), tais como o templo Hōryū-ji (法隆寺), em Nara, uma vez que apenas duas edificações construídas nesse estilo desmoronaram em mais de mil e quinhentos anos (THE ECONOMIST, 1997). Um dos temas de iluminação noturna da Tokyo Skytree recebe o nome de *miyabi* e busca transmitir uma imagem de elegância e requinte. A iluminação possui uma coloração violeta-azulada que destaca a estrutura de metal intrincada do exoesqueleto da torre. Há, ainda, uma faixa de luz dourada na parte superior da torre, além de pontos reluzentes de luz que piscam alternadamente por toda sua estrutura (TOKYO SKYTREE, 2018). Enfatiza-se que a cor violeta-azulada é comumente utilizada em quimonos femininos e em fantasias do teatro Kabuki (THE CABINET OFFICE, 2012: 9). Tal coloração se destaca pela sua beleza sutil em função de seu contraste com a noite escura. Além disso, observa-se que a Tokyo Skytree foi construída em uma localização na qual há predominância de edifícios com estatura consideravelmente inferior aos seus 634 metros de altura, o que coloca ainda mais em evidência o seu tamanho e confere um tom de isolamento e solidão à iluminação noturna. Na verdade, a torre possui uma estrutura monocromática e sem ornamentos em excesso, o que lhe imprime um aspecto simples e sóbrio. Ao colocar em destaque a estrutura metal intrincada da torre, a iluminação *miyabi* acaba por enfatizar a complexidade de sua armação, convidando o observador a apreciar uma beleza oculta da torre na noite.

Em obras cinematográficas contemporâneas, o valor estético *mono no aware* é recorrente nos filmes de Ozu Yasujirō (小津安二郎 1903-1963), tais como *Era uma vez em Tóquio* (*Tōkyō Monogatari* 東京物語 1953), em que a atmosfera e o relacionamento entre os personagens despertam sentimentos de nostalgia e enfatizam o aspecto efêmero

da vida (MASON, 1989: 47). Na verdade, as obras de Ozu são marcadas pela simplicidade do enredo e tratam de temas que tendem a se repetir, ligados ao relacionamento entre os membros da família japonesa de classe média, o que leva Richie (1963-1964: 12) a afirmar que a história de seus filmes são apenas um pretexto para a revelação dos personagens. A simplicidade de Ozu também se encontra no estilo de filmagem adotado pelo diretor, que sempre se utilizou de reduzidos recursos, tendentes ao essencialmente básico e necessário. Na verdade, Ozu simplificou ainda mais o seu estilo no decorrer da carreira, até que finalmente passou a filmar exclusivamente com a câmera fixa, sempre nivelada ao olhar de alguém sentado no chão (TOKYO-GA, 1985). A filmagem a partir da visão de uma pessoa sentada no tatame, traço marcante e peculiar das obras do diretor, merece destaque na presente discussão. Como esse é o ponto de vista mais comum no ambiente familiar japonês, especialmente à época dos filmes de Ozu, no qual as pessoas conviviam e faziam as principais refeições sentadas no chão, a filmagem sob esse ângulo pode ser interpretada como uma forma de ampliar a empatia do telespectador, de modo a convidá-lo a compartilhar dos sentimentos profundos vivenciados pelos personagens no desenrolar de seus relacionamentos familiares. É uma forma, portanto, de explorar o *mono no aware* na esfera cinematográfica, procurando alcançar esse valor estético não somente a partir da interação entre os personagens do filme, como também entre os personagens e a própria audiência. Ao nivelar o olhar do espectador ao de uma pessoa sentada no tatame, o diretor retira da audiência o enfoque de um observador analítico e distante, e procura o colocar na posição de alguém que presencia de maneira mais próxima e presente uma cena, de forma a ampliar a sua capacidade de participar, sentir e compartilhar as dores e emoções transmitidas pela interação entre os personagens no filme. De fato, conforme destaca McDonald (1982: 19), Ozu era capaz de utilizar enredos e técnicas cinematográficas extremamente simples para atingir resultados complexos em termos da exploração da profundidade das relações humanas. Assim, um monossílabo proferido por um personagem muitas vezes carrega uma vasta complexidade de significados e um gesto pode transmitir diversos sentimentos inefáveis (MCDONALD, 1982: 21). Na verdade, Richie (1963-1964: 16) destaca que Ozu apresenta os pontos de vista dos personagens de forma visual e não verbal, de forma que é possível ao telespectador identificar os reais sentimentos de tais personagens ainda que se mostrem contrários às suas próprias afirmações, presentes em diálogos do filme. Por fim, cumpre enfatizar que muitos autores questionam-se acerca do significado do caractere *mu* (無), presente na lápide de Ozu Yasujirô. O caractere pode ser traduzido por “vazio” ou “nada”, mas pode ser também encarado como uma alusão à doutrina da impermanência do Budismo. Seria, portanto, uma referência ao caráter efêmero da existência humana, presente em seus filmes no sentimento de solidão que assola os personagens, tomados pela consciência de que se encontram sozinhos no mundo, mesmo quando estão no seio de suas próprias famílias (IKITE WA MITA KEREDO, 1983). As obras de Ozu são, assim, relevantes para exemplificar como as formas de expressão apresentadas por Keene (1969), sobretudo a simplicidade, sugestão e percibibilidade, são utilizadas na construção do valor estético *mono no aware*.

Dessa forma, futuros artigos que se dediquem à análise da manifestação de valores tradicionais estéticos japoneses em expressões artísticas contemporâneas mostram-se de grande importância para a área de estudos literários. Seriam, ainda, de grande valia, trabalhos que procurem examinar as formas mediante as quais o *mono no aware* e o *miyabi* são retratadas em obras de arte hodiernas.

## Referências Bibliográficas

- ANDRIJAUSKAS, Antanas. Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics. **Dialogue and Universalism**, v. 13, n. 1-2, p. 199-220, 2003.
- BRESLER, Laurence. Chōbuku Soga. A Noh Play by Miyamasu. **Monumenta Nipponica**, v. 29, n. 1, p. 69–81, 1974.
- HANDA, Rumiko. Sen no Rikyū and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday. **Interiors**, v. 4, n. 3, p. 229-247, 2013.
- HARPER, Thomas e SHIRANE, Haruo. **Reading The Tale of Genji: Sources from the First Millennium**. Nova York: Columbia University Press, 2015
- HEINE, Steven. From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion, **History of Religions**, v. 30, n. 4, p. 374-403, 1991.
- IKITE WA MITA KEREDO - OZU YASUJIRŌ DEN**. Direção: Kazuo Inoue. Produção: Shizuo Yamanouchi. Tokyo: Shochiku Company, preto e branco/cor, 123 min, 1983. Filme (documentário).
- KEENE, Donald. **Anthology of Japanese Literature: from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century**. Nova York, Grove Press (Unesco Collection of Representative Works), 1955.
- \_\_\_\_\_. Japanese Aesthetics, **Philosophy East and West**, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- \_\_\_\_\_. **The Pleasures of Japanese Literature**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century**. Nova York: Henry Hold and Company, 1993.
- KENKŌ, Yoshida. **The Miscellany of a Japanese Priest: being a Translation of Tsure-zure Gusa** (tradução de William N. Porter). London: Humphrey Milford, 1914.
- MASON, Gregory. Inspiring Images: The Influence of Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro. **East-West Film Journal**, v. 3, n. 2, p. 39–52, 1989.
- MARRA, Michael F. **Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature**. Holanda: Brill's Japanese studies library, 2010.
- MCCULLOUGH, Helen Craig. **Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry:with Tosa nikki and shinsen waka**. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- MCDONALD, Keiko. Ozu's Tokyo Story: Simple Means for Complex Ends. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, v. 17, n. 1, p. 19-39, 1982.

- NORINAGA, Motoori. The Essence of The Tale of Genji (introdução e tradução de Peter Flueckiger). In: SHIRANE, Haruo (ed.). **Early Modern Japanese Literature: An anthology, 1600-1900**. Nova York, Columbia University Press, p. 618-622, 2002.
- ÔNISHI, Yoshinori. Aware. In: MARRA, Michele. **Modern Japanese Aesthetics: A Reader**. Honolulu: University of Hawaii Press, p. 122-140, 2002.
- RODD, Laurel Rasplica. **Shinkokinshû: New Collection of Poems Ancient and Modern**. Leiden, Holanda: Brill, 2015
- RODD, Laurel Rasplica e HENKENIUS, Mary Catherine. **Kokinshû: A Collection of Poems Ancient and Modern** (tradução e anotações de Laurel Rasplica Rodd e Mary Catherine Henkenius). Boston: Cheng & Tsui Company, 2004.
- RICHE, Donald. Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films. **Film Quarterly**, v. 17, n. 2, p.11-16, 1963-1964.
- RUMÁNEK, Ivan R.V. The Aware Emotion and En Beauty in the Kokinshû Prefaces as the Basis for a Tradition in Japanese Poetics. **Asian and African Studies**, v. 72, n. 1, p. 23-38, 2003.
- SUZUKI, D. T. **Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki**. Nova York: Doubleday, 1956.
- TAKAGI, Hiroshi. The Construction of Tokyo Skytree: The Challenge toward the World's Tallest Tower. **Journal of the Japanese Association for Petroleum Technology**, v. 80, n. 4, 2015, p. 260-264.
- TANIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of Shadows**. New Haven: Leete's Island Books, 1977.
- THE CABINET OFFICE. The Capital's New Symbol: Tokyo Skytree. In: THE CABINET OFFICE. Tokyo: New Perspectives. **Highlighting JAPAN**. Governo do Japão, p. 8-11, outubro de 2012.
- THE ECONOMIST. **An engineering Mystery: Why pagodas don't fall down**. The Economist, 18 de dezembro de 1997, disponível em: <https://www.economist.com/christmas-specials/1997/12/18/why-pagodas-dont-fall-down> (acesso em 8 de novembro de 2018).
- TOKYO-GA**. Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Sievernich e Wim Wenders. Alemanha/ Estados Unidos: Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Productions e Wim Wenders Stiftung, cor, 92 min, 1985. Filme (documentário).
- TOKYO SKYTREE. **Lighting design**, disponível em: <http://www.tokyo-skytree.jp/en/about/design/lighting.html> (acesso em 31 de outubro de 2018).
- VARLEY, H. Paul. **Japanese Culture**. 4ª ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.