



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGUEIRAS E TRADUÇÃO –  
LET  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA E LITERATURA  
JAPONESA

RAPHAEL MORBECK ESTEVES

**ANÁLISE DA BELEZA DA PERSONAGEM YŌKIHI (YANG GUIFEI)  
楊貴妃 NO FILME DE KENJI MIZOGUCHI**

BRASÍLIA  
2021

**RAPHAEL MORBECK ESTEVES**

**ANÁLISE DA BELEZA DA PERSONAGEM YŌKIHI (YANG GUIFEI)  
楊貴妃 NO FILME DE KENJI MIZOGUCHI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kimiko Uchigasaki  
Pinheiro.

BRASÍLIA  
2021

**RAPHAEL MORBECK ESTEVES**

**ANÁLISE DA BELEZA DA PERSONAGEM YŌKIHI (YANG GUIFEI)  
楊貴妃 NO FILME DE KENJI MIZOGUCHI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília.

**BANCA EXAMINADORA**

---

(Orientadora) Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kimiko Uchigasaki Pinheiro  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kyoko Sekino  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angelica Louise Alencar  
Universidade de Brasília

## RESUMO

Yang Guifei é denominada como uma das quatro mulheres mais belas da China antiga. Este trabalho tem como objetivo analisar a beleza da personagem Yang Guifei no filme de Kenji Mizoguchi, intitulado *Yōkihi* (1955). Para atingir esse objetivo, reunimos diferentes concepções de beleza pela perspectiva ocidental e oriental, assim como, relatos sobre a vida da personagem, informações históricas, alusões feitas a ela e descrições que caracterizam as personagens femininas na cinematografia de Mizoguchi. Ademais, baseamos nossa análise na compreensão de Linda Hutcheon acerca de uma obra adaptada. Depois, fazemos um breve resumo do filme, comparando-o com as informações históricas apresentadas. Por fim, de acordo com as informações mencionadas, identificamos como esses elementos se apresentam no filme de Kenji Mizoguchi, defendendo a ideia de que a personagem transmite uma beleza melancólica composta por uma pluralidade de definições que ultrapassa a mera beleza visual, fazendo necessária a compressão de suas outras representações.

Palavras-chave: Cinema, Beleza, Yang Guifei, Literatura Japonesa, História da China.

## ABSTRACT

Yang Guifei is classified as one of the four beauties of ancient China. This work aims to analyse the beauty of Yang Guifei in the Kenji Mizoguchi's film entitled *Yōkihi* (1955). To achieve this goal, we gathered different conceptions of beauty from the western and eastern perspectives, as well as reports about the character's life, historical information, allusions made to her and descriptions that characterize the female characters in Mizoguchi's cinematography. Furthermore, we based our analysis on Linda Hutcheon's understanding of an adapted work. Afterwards, we present a brief summary of the film, comparing it with the historical information presented. Finally, according to the information mentioned, we identified how these elements are presented in Kenji Mizoguchi's film, arguing that the character conveys a melancholic beauty composed of a plurality of definitions that goes beyond the mere visual beauty, making it necessary to comprehend her other representations.

Keywords: Cinema, Beauty, Yang Guifei, Japanese Literature, Chinese History.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	7
1.1 Justificativa .....	7
1.2 Objetivo geral .....	8
1.3 Objetivos específicos .....	9
1.4 Perguntas de pesquisa .....	9
1.4 Estruturação do trabalho .....	9
2. REFERENCIAL TEÓRICO .....	10
2.1 Conceito de Beleza .....	10
3. METODOLOGIA.....	14
4. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	18
4.1 A Vida de Yang Guifei.....	19
4.2 A revolta de An Lushan.....	23
4.3 As representações de Yang Guifei .....	24
5. KENJI MIZOGUCHI .....	26
5.1 A estética de Mizoguchi.....	28
6. ANÁLISE .....	30
6.1 Resumo do Filme.....	31
6.2 Análise do filme.....	33
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	37

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como principal objetivo identificar como a beleza feminina é representada na personagem Yang Guifei, a partir da análise do filme *Yōkihi* (楊貴妃) lançado em 1955, dirigido por Kenji Mizoguchi (1898-1956) e de outras representações da personagem. As motivações iniciais deste trabalho partiram da vontade de melhor compreender sua influência no continente asiático e na literatura japonesa. Ademais, este trabalho surge como uma complementação de estudos do curso de licenciatura em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília, possuindo outros trabalhos como estudos sobre a retratação do silenciamento das vozes femininas nas representações fílmicas japonesas (Ana Carolina Ferreira Duarte, 2021) e sobre o cinema japonês como mídia de representação histórica (Caio Martins Lopes, 2021).

Neste trabalho os nomes de origem chinesa foram escritos seguindo a romanização do *pinyin* com a subtração das marcações fonéticas. Além disso, optou-se por utilizar majoritariamente a grafia chinesa no nome da personagem (Yang Guifei), ao invés da grafia japonesa (Yōkihi), por se tratar de uma figura originalmente chinesa que, por sua vez, é mundialmente conhecida pela grafia chinesa.

### 1.1 Justificativa

A realização deste trabalho se justifica devido à carência de pesquisas que analisem a beleza da personagem e sua representação no cinema e na literatura, motivados por buscar entender a razão de ser denominada como uma das quatro mulheres mais belas da China antiga. Além disso, busca-se compreender a influência da personagem na cultura, no cinema e na literatura, também busca entender a razão pela qual existem alusões à personagem, assim como diversas representações na China e no Japão.

Na China, existem cerca de quarenta e cinco títulos de obras orais e performáticas sobre Yang Guifei, dos quais cerca de uma dúzia de textos são preservados total ou parcialmente (CHEN, 1992). Algumas dessas obras são: *Rain on the Wutong Tree* (梧桐雨) de Bai Pu (1226-1285), *The Palace of Eternal Youth* (長生

殿) de Hong Sheng (1645-1704), *Story of the Bright-colored Brush* (彩毫記) de Tu Long (1542-1605), *Tale of the Startled Wild Goose* (驚鴻記) de Wu Shimei (ca. 1573) e *Tales from the Tianbao Era* (天寶遺事諸宮調) de Wang Bocheng (fl. ca. 1279) (CHEN, 1992). Ainda em relação a China, o poema *The Song of Everlasting Sorrow* (長恨歌) de Bai Juyi (772-846) e a peça *The Intoxicated Concubine*<sup>1</sup> (貴妃醉酒) da opera de Pequim (WANG-NGAI, 1997). Alguns filmes e novelas também foram produzidos: *The Magnificent Concubine* (1962), *Consort Yang* (1986), *Emperor Xuanzong of Tang* (1990), *Imperial Concubine Yang* (1992), *The Celestial Zhong Kui* (1994), *The Later Story of Yang Guifei* (1996), *Legend of Lady Yang* (2000), *Flying Songs of the Great Tang* (2003), *The Lotus Garden of the Tang* (2007), *The Secret History of Yang Guifei* (2011), *Lady of the Dynasty* (2015), *Legend of the Demon Cat* (2017).

No Japão, algumas das obras em que a personagem aparece são: *Konjaku Monogatari* (今昔物語集), *Taiheiki* (太平記), *Ainōshō* (塏囊鈔), *Yōkihi Monogatari* (楊貴妃物語), *Soga Monogatari* (曾我物語) (GRAHAM, 1987), *Otogizōshi* (御伽草子), *Genpei Jōsuiki* (源平盛衰記), *Heiji Monogatari* (平治物語) e *Hōgen Monogatari* (保元物語) (KYO, 2012). Ademais, há menções a ela no *Genji Monogatari* (源氏物語) de Murasaki Shikibu (KYO, 2012). Também existe uma peça do teatro Nô<sup>2</sup> intitulada *Yōkihi* (楊貴妃) escrita por Komparu Zenchiku (1405-1468) e, na cultura pop, um episódio do animê *Time Bokan: Gyakushuu no San Akunin* (タイムボカン 逆襲の三悪人) foi dedicado a ela. Além disso, Yang Guifei aparece como personagem no jogo de celular *Fate/Grand Order*.

Segundo Jasmine Yu Ting Tung (2018, p. 88), a razão pela qual Yang Guifei é adorada pelos japoneses é graças a seu romance ser considerado trágico, merecendo ser lamentado. Conforme ela, a história chegou ao Japão durante o período Heian, influenciando obras como o *Genji Monogatari*. Ainda de acordo com Jasmine (2018, p. 7-8), existem lendas relatando que Yang Guifei não morreu na China, refugiando-se no Japão, o que fortalece ainda mais sua influência no Japão.

## 1.2 Objetivo geral

<sup>1</sup> Às vezes traduzido como “*Drunken Concubine*”.

<sup>2</sup> [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_083.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_083.html). Acesso em: 10/03/2022.

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a representação da beleza feminina na personagem Yang Guifei no filme *Yōkihi* de Kenji Mizoguchi, utilizando os conceitos de beleza apresentados nos livros *História da Beleza* de Umberto Eco e *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty* de Cho Kyo.

### 1.3 Objetivos específicos

Como objetivos específicos, busca-se analisar conceitos sobre a representação da beleza feminina e o filme *Yōkihi* de Kenji Mizoguchi; compreender aspectos da beleza feminina na China e no Japão; compreender o contexto histórico da China em que surgiu a personagem e seu papel na sociedade.

- ◆ Analisar conceitos sobre a representação da beleza feminina.
- ◆ Analisar o filme *Yōkihi* de Kenji Mizoguchi.
- ◆ Compreender o contexto histórico.
- ◆ Compreender o papel da personagem na Dinastia Tang.

### 1.4 Perguntas de pesquisa

Como forma de direcionamento da pesquisa e com o objetivo de se alcançar os objetivos estabelecidos acima, busca-se responder as seguintes perguntas:

- ◆ Qual imagem da estética da beleza feminina a personagem transmite?
- ◆ Como foi a influência da personagem no contexto histórico da China no período em que viveu?
- ◆ Como é a representação da beleza feminina da personagem a partir do filme?

### 1.4 Estruturação do trabalho

Este trabalho está organizado em 7 capítulos. O capítulo 1 é a introdução, onde descrevemos a justificativa do trabalho, os objetivos gerais, os objetivos específicos,

assim como, as perguntas de pesquisa e a estrutura do trabalho. O capítulo 2 apresenta os referenciais teóricos utilizados para conceituar a beleza. O capítulo 3 apresenta a metodologia utilizada na análise do filme. O capítulo 4 é a contextualização, onde trazemos um resumo do período histórico, descrevendo a vida da personagem e como ela é descrita por diferentes autores, a fim de situar o leitor para uma melhor compreensão da análise. O capítulo 5 é dedicado ao diretor Kenji Mizoguchi, onde introduzimos brevemente sua vida e as características de sua cinematografia. O capítulo 6 traz um pequeno resumo do filme, acompanhada da análise do filme e da beleza da personagem no filme. Por fim, o capítulo 7, conclui o trabalho com as considerações finais.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO**

### **2.1 Conceito de Beleza**

Para que possamos tentar definir ou identificar como é feita a representação da beleza feminina na personagem *Yōkihi*, precisamos, primeiramente, analisar as diferentes definições existentes de beleza através do tempo e de diferentes culturas, sobretudo, na cultura chinesa e japonesa.

Umberto Eco (2004) em seu livro *História da Beleza*, busca responder o que é considerado belo através de relatos e obras do passado, delimitando seu objeto de estudo à construção ocidental da beleza. Assim como dito por ele, a beleza é algo subjetivo e varia com o local (povo, região e cultura) e o tempo, sendo assim, de difícil denominação, além disso, mesmo que a arte ou a cultura influencie na percepção estética dos indivíduos o livre arbítrio ainda permanece. Sendo assim, qualquer conclusão que possamos obter não representa uma totalidade ou consenso entre todos os indivíduos deste determinado local e tempo. Apesar disso, buscamos reunir as concepções consideradas relevantes ou úteis na análise fílmica da personagem Yang Guifei para, assim, compreender melhor a influência de sua imagem e beleza.

Antes de analisar o que é o belo, precisamos desfazer algumas concepções comumente atreladas, dentre elas desejo e beleza. Pois, o desejo e beleza não se trata da mesma coisa. Segundo Umberto Eco o desejo não é um fator que atribui beleza a algo:

O sequioso que ao dar com uma fonte precipita-se para beber não lhe contempla a Beleza. Poderá fazê-lo depois, uma vez satisfeito o seu desejo. Por isso, o sentido da Beleza é diverso do sentido do desejo. Podemos considerar alguns seres humanos belíssimos, mesmo que não os desejemos sexualmente, ou que saibamos que nunca poderão ser nossos. Se, ao contrário, se deseja um ser humano (que além do mais poderia até ser feio) e não se pode ter com ele as relações almejadas, sofre-se. (ECO, 2004, p. 10)

Outra questão que costuma ser levantada é em relação a como a percepção do ocidente dialoga com a visão do oriente. Se existirem semelhanças entre essas percepções, isso poderia significar a existência de um padrão universal? Umberto traz a seguinte afirmação para esse questionamento:

Para outras culturas, ricas de textos poéticos e filosóficos (como, por exemplo, a cultura indiana ou chinesa), é quase sempre difícil estabelecer até que ponto determinados conceitos podem ser identificados com os nossos, embora a tradição nos tenha induzido a traduzi-los em termos ocidentais como "belo" ou "justo". (Umberto Eco, 2004, p. 12).

Existe ainda a possibilidade de que além das diversas concepções da Beleza existam alguns padrões que se mantiveram em comum entre todos os povos através do tempo, mesmo a Beleza sendo relativa e mutável (Umberto Eco, 2004).

Ao analisar os padrões da Grécia antiga, Umberto Eco chega a seguinte definição:

O objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição. Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo. Sobre essas bases podemos falar de uma primeira compreensão da Beleza que é ligada, entretanto, às diversas artes que a exprimem e não têm um estatuto unitário: nos hinos, a Beleza se exprime na harmonia do cosmo; na poesia, no encanto que faz os homens se deliciarem; na escultura, na apropriada medida e simetria das partes; na retórica, no ritmo justo. (ECO, 2004, p. 41)

Pode-se observar que o belo perpassa por diferentes campos artísticos, podendo ser observado na música, na dança e na poesia, elementos estes que serão analisados posteriormente.

A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira (é uma arte requintada, sobretudo em Veneza), tingindo-a de um louro que muitas vezes tende ao ruivo. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro. O Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida de corte dita leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas. (ECO, 2004, p. 196)

Segundo Umberto Eco (2004), na visão de Platão, a Beleza possui uma existência autônoma, não estando ligada a um objeto físico, mas resplandecendo em toda parte. A Beleza não corresponde somente àquilo que se vê, a visão sensível deve ser superada pela visão intelectual, fazendo-se necessária a compreensão da filosofia. Portanto, a verdadeira Beleza não pode ser percebida por todos. De acordo com a visão de Platão podemos observar que uma Beleza da apreciação se faz presente no ocidente, esse tipo de Beleza também é presente no oriente, mas diferentemente da nossa, ela é construída pelas filosofias orientais.

Para que possamos aproximar nossa compreensão acerca da beleza oriental, buscaremos como a beleza é representada na China e no Japão. Para tal, trazemos as definições e reflexões de Cho Kyo (2012) em seu livro *The Search for the Beautiful Woman*.

O primeiro aspecto possivelmente relevante para nossa análise diz respeito as características físicas. Existem algumas expressões chinesas utilizadas para descrever olhos brilhantes, dentes brancos, sobrancelhas finas com leve curvatura e cintura fina, aspectos esses, considerados ideais (KYO, 2012, p. 15).

O status social também era considerado um fator relevante, o que pode ter levado a corte a ditar os padrões estéticos:

Em qualquer época, como dito anteriormente, “aristocrático” é bonito e “humilde” feio. “Superior” é bonito e “inferior” feio. “Rico” é bonito e “pobre”

feio. Esse paradigma também pode explicar as mudanças na estética durante a dinastia Tang. Não é difícil conjecturar que os plebeus de Tang foram influenciados por critérios de beleza em mulheres de classe alta vestindo roupas bonitas e sentadas em lindos palanquins. A visão estética que favorece os corpos gordinhos provavelmente se desenvolveu dessa maneira. (KYO, 2012, p. 37, tradução nossa<sup>3</sup>)

Para complementar, é provável que os padrões da corte sofriam influência direta de seus governantes, em especial, do imperador, pois ele podia elevar socialmente a posição de suas amadas. Consequentemente, os padrões estéticos acabavam sendo moldados ao desejo da família imperial.

Segundo Cho Kyo (2012), o comportamento também era de suma importância e eram uns dos critérios para se caracterizar uma bela mulher. É claro que esses padrões sofrem alterações dependendo do período. Existe ainda, o pensamento de que as belas mulheres são más ou cruéis, causando desastres e levando os homens à ruína. Essas concepções estão ligadas a contos, histórias de fantasmas ou figuras míticas, assim como, a acontecimentos anteriores. O fato é que devido a estrutura social, os homens podiam usar dinheiro ou poder para conquistar as mulheres. Por outro lado, as mulheres não podiam fazer isso, restando a elas utilizar sua beleza para persuadir e conquistar seus objetivos (KYO, 2012, p. 46). Por outro ângulo, a fragilidade feminina também era considerada bela. “A admiração por um corpo magro deve ser a causa original para conectar beleza com fragilidade.” (KYO, 2012, p. 58).

Em relação às pinturas e desenhos Cho Kyo diz o seguinte:

Nas representações pictóricas da beleza feminina, o Japão supera de longe a China tanto no número de peças quanto na altura do nível de realização, mas a representação do rosto enfatizando o desenho de linhas é comum a ambos. Como os artistas não dão uma expressão tridimensional ao rosto com o uso de sombreamento na cor, a ênfase da representação vai para o brilho das roupas e não para a expressão facial. Por essa razão, vestes

---

<sup>3</sup> No original: “In any era, as stated earlier, “aristocratic” is beautiful, and “humble” ugly. “Upper” is beautiful, and “lower” ugly. “Affluent” is beautiful, and “poor” ugly. This paradigm can also explain the changes in aesthetics during the Tang. It is not hard to conjecture that Tang commoners were influenced by criteria of beauty in upper-class women wearing lovely clothing and seated on gorgeous palanquins. The aesthetic view favoring plump body shapes probably developed in this manner.”

deslumbrantes, enfeites de cabelo deslumbrantes e gestos específicos eram enfatizados quase em excesso. (KYO, 2012, p. 77, tradução nossa<sup>4</sup>)

Dessa forma, essas obras não apresentam os aspectos físicos de maneira detalhada, mas servem para ilustrar situações e vestimentas, elucidando diferentes aspectos.

Portanto, de acordo com as referências apresentadas, podemos compreender que a beleza, de forma breve, pode ser entendida como algo que satisfaz os sentidos do espectador e que pode ser influenciada pelas classes sociais, alterando-se de acordo com o local e o tempo, conseqüentemente, sendo influenciada pela formação cultural e filosófica de um povo. Além disso, vale ressaltar que a subjetividade de cada indivíduo permanece, podendo concordar ou contrariar-se aos padrões impostos.

### 3. METODOLOGIA

Este trabalho possui como objeto de análise o filme *Yōkihi* (楊貴妃) do cineasta japonês Kenji Mizoguchi. Portanto, se faz essencial utilizar um método para analisar e interpretar essa obra. Sendo assim, analisaremos a obra a partir da teoria da adaptação apresentada por Linda Hutcheon no livro *Uma Teoria da Adaptação*. Pois consideramos o filme *Yōkihi* (楊貴妃) como uma releitura de um registro histórico da China.

O debate acerca da relevância e importância da adaptação foi ganhando grande complexidade com o passar do tempo. Inicialmente, a adaptação era vista como uma versão inferior à obra original, frequentemente denominada como “culturalmente inferior”, “tardia”, “convencional” e sendo associadas a palavras como: “suavização”, “interferência”, “deformação”, “infidelidade” e “profanação” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Virgínia Woolf comenta sobre a simplificação da obra

---

<sup>4</sup> No original: “In pictorial representations of feminine beauty, Japan surpasses China by far in both the number of pieces and the height of the level of achievement, but depiction of the face emphasizing line drawing is common to both. Because artists do not give a three-dimensional expression to the face with the use of shading in color, emphasis of depiction goes to the brilliance of clothing rather than to facial expression. For this reason gorgeous robes, dazzling hair ornaments, and specific gestures were stressed almost to excess.”

literária para as telas do cinema, denominando o filme como um parasita no qual a literatura é sua vítima (HUTCHEON, 2013, p. 23).

Apesar da negatividade carregada pela adaptação, o cinema foi visto como uma ferramenta que possibilitaria a expansão e ampliação da obra, podendo desenvolver um idioma próprio e independente (HUTCHEON, 2013, p. 23). Segundo Linda Hutcheon, o mesmo poderia ser dito de outros meios de adaptação:

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou, mais precisamente, de partilhar - diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 23)

Sendo assim, as adaptações tomaram um diferente rumo, deixando de serem vistas como meras reproduções, sendo observadas por suas particularidades, por suas sutis mudanças que as tornam singulares:

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2013, p. 28)

Dessa forma, a adaptação passou a ser definida a partir de três perspectivas. A primeira, como uma transposição da obra:

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de

um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

A segunda, como uma criação particular, possuindo como base a obra inicial, mas podendo modificá-la, reinterpretando, recriando, readaptando ou até mesmo expandindo seu universo:

Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

A terceira, partindo da recepção do indivíduo, composta por um engajamento intertextual extensivo:

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Portanto, a adaptação atinge uma fase de reconhecimento, não se atrelando apenas a glória de sua obra inicial, mas ganhando gratificação por sua mudança de foco, mudança de perspectiva, expansão de conteúdo etc. Essas obras fazem uso de diferentes mídias e dos recursos por elas fornecidos, atenuando os sentidos de seus receptores de formas que originalmente não seriam possíveis, auxiliando também na maior disseminação das obras.

Devido à abrangência de sua teoria, Linda Hutcheon, apresenta a possibilidade de se analisar obras de diferentes tipos:

A minha definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e covers de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de videogame e arte interativa. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Além disso, em diversas situações, as adaptações são traduções em forma de transposições intersemióticas de signos, ou seja, recodificações de um sistema para outro, por exemplo: de palavras para imagens (HUTCHEON, 2013, p. 40). Outra questão relevante é o processo dialógico contínuo, no qual comparamos a obra àquelas que já conhecemos (HUTCHEON, 2013, p. 45). Consequentemente, são inúmeras as variáveis presentes que levam o receptor a interpretar e gerar sua opinião sobre uma obra:

Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto - isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo - podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. [...]. Ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção. (HUTCHEON, 2013, p. 54)

Linda Hutcheon também enxerga a adaptação como uma transformação da obra, a fim de adequar-se ao local em que se está inserida, prologando sua existência:

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (HUTCHEON, 2013, p. 58)

Assim, podemos supor que as obras e lendas originadas no Japão, tendo como base a história de Yang Guifei, são adaptações que se adequam ao meio cultural japonês.

Portanto, Hutcheon explica as diversas formas de adaptação existentes e de que modo podemos fazer as leituras dessas adaptações. Seguindo essa perspectiva, analisaremos posteriormente a obra de Mizoguchi, levando em consideração que sua obra, assim como todas as outras, expandem a imagem da personagem Yang Guifei, sendo assim, as diferenças presentes entre essas obras e os fatos históricos e as diferentes representações da personagem enriquecem ainda mais a imagem dela.

#### 4. CONTEXTUALIZAÇÃO

O filme se passa durante os anos finais do Imperador Xuanzong da Dinastia Tang. Portanto, apresentaremos um breve resumo desse período, mantendo o foco na vida de Yang Guifei e no fim do reinado do Imperador Xuanzong<sup>5</sup> (玄宗) (685-762) que ocorreu de 712 até 756 (CHARLES BENN, 2002; EBREY, 2012). Xuanzong era neto da Imperatriz Wu (武后) (624-705), a única imperatriz da história da China, que reinou de 690 até 705 (WOO, 2008; EBREY, 2012). A Dinastia Tang (唐朝) (618-907) é considerada uma época de ouro com uma sociedade cosmopolita. Patricia Buckley Ebrey (2010), apresenta a base moral do comportamento das mulheres durante a Dinastia Tang, mencionado em *The Family Instructions of the Grandfather*:

A noiva serve seu marido  
Assim como ela serviu seu pai.  
Sua voz não deve ser ouvida  
Nem seu corpo ou sombra visto.  
Com o pai e irmãos mais velhos de seu marido  
Ela não conversa. (EBREY, 2010, p. 127, tradução nossa<sup>6</sup>)

<sup>5</sup> Seu nome era Li Longji (李隆基)

<sup>6</sup> No original: "A bride serves her husband  
Just as she served her father.  
Her voice should not be heard  
Nor her body or shadow seen.  
With her husband's father and elder brothers  
She has no conversation."

#### 4.1 A Vida de Yang Guifei<sup>7</sup>

Yang Guifei (楊貴妃) (719-756) é uma figura histórica chinesa aclamada como uma das quatro mulheres mais belas da China antiga, viveu durante a Dinastia Tang, foi uma amada concubina do imperador Xuanzong e exerceu grande influência na história da China, sendo culpada pela negligência política do imperador, gerando descontentamento que, posteriormente, ocasionou na revolta de um de seus generais, dando início a Rebelião de An Lushan<sup>8</sup> (安祿山之亂) (755-763).

O nome verdadeiro de Yang Guifei (楊貴妃) era Yang Yuhuan (楊玉環), onde Yang (楊) é seu nome de família e Yuhuan (玉環) é o nome dado por seus pais. Guifei (貴妃) é o título atribuído a ela pelo imperador que significa “nobre consorte”. Além disso, ela também recebeu o nome de Taizhen (太真) quando se tornou uma monja taoísta.

Ela nasceu em Sichuan (四川) por volta de 719, filha de um recenseador oficial chamado Yang Xuanyan (楊玄琰), permaneceu na cidade após a morte de seu pai e foi criada por seu tio paterno Yang Xuanjiao (楊玄璈). Sua família não era nativa de Sichuan, mas veio de um distrito localizado no centro-leste de Shaanxi (陝西) chamado Huayin (華陰). Ela não foi a primeira mulher da família Yang a entrar no harém do imperador Xuanzong. A primeira Yang, deu à luz a Li Heng (李亨), futuro sucessor de Xuanzong, e foi postumamente denominada Imperatriz Yuanxian (元獻皇后).

Li Mao (李瑁), décimo oitavo filho do imperador, foi para Sichuan em uma missão militar em 727 e provavelmente entrou em contato com a família de Yang Guifei, um encontro esperado, pois a família Yang era proeminente e possuía

---

<sup>7</sup> Nessa parte foi feito um apanhado histórico, baseando-se nos trabalhos de Howard S. Levy: *The Career of Yang Kuei-fei* 楊妃貴 (1957) e *The Selection of Yang Kuei-fei* (1962). Escolheu-se retirar as citações para melhor fluidez do texto, tendo em vista que se trata apenas de um apanhado histórico, sem comentários adicionais, retirando e reorganizando informações de ambas as publicações.

<sup>8</sup> Também conhecida como “Rebelião de An Shi” (安史之亂).

linhagem com os imperadores da Dinastia Sui (隋朝) (581-618). Nove anos depois, ela casou-se com o príncipe.

Não se sabe quando o imperador notou Yang Guifei pela primeira vez, mas é provável que tenha sido na época em que ela se casou com Li Mao. De acordo com os ritos de casamento dos príncipes da época, a noiva prestava seus respeitos ao imperador e à imperatriz no dia seguinte ao seu casamento ser consumado. No caso de Yang Guifei, seu casamento ocorreu no dia 10 de fevereiro de 736.

Wu Huifei (武惠妃) era uma das favoritas e a mulher mais importante no harém antes da entrada de Yang Guifei. Ela também vinha de um clã poderoso, estava relacionada com a Imperatriz Wu e também com a casa imperial Sui. Ademais, foi um de seus sete filhos, Li Mao, intitulado Príncipe Shou (報王), que se tornou o primeiro parceiro de Yang Guifei.

Wu Huifei, favorita de Xuanzong até o momento, morreu em 738. Ele não havia encontrado nenhuma substituta para ela no seu harém. Nesse momento, é provável que ele já tenha cobiçado a esposa de seu filho, mas sentiu que teria que agir com cuidado e prudência para apropriar-se dela, evitando despertar forte oposição da família imperial e dos influentes ministros da corte. Portanto, ele esperou até 741 e agiu para que Yang Yuhuan fosse registrada como uma monja taoísta, recebendo o nome de Taizhen, renunciando seus laços matrimoniais com Li Mao e fazendo-a mudar-se para uma residência dentro dos confins do palácio. De acordo com algumas fontes, a decisão de tornar-se taoísta partiu da voluntariedade da personagem. Além disso, um método semelhante a esse foi usado previamente por um dos antecedentes do imperador.

No verão de 745, Xuanzong fez dela uma membra oficial de seu harém e recompensou o príncipe Shou com outra esposa para compensar a que havia sido tirada dele, admitindo tacitamente que havia privado Li Mao de Yang Yuhuan. Algumas semanas depois, intitulou Taizhen como Guifei, o maior título do harém.

Os parentes da consorte compartilharam sua ascensão à proeminência, recebendo sinecuras oficiais e títulos honoríficos. A beleza de Yang Guifei era uma herança familiar, compartilhada por três de suas irmãs. Elas casaram-se com membros de clãs proeminentes e tornaram-se influentes na corte. Além do mais, elas tinham acesso livre ao harém e eram calorosamente tratadas com complacência por Xuanzong, podendo ter sido, na verdade, amantes ocasionais do imperador.

A relação de Xuanzong e Yang Guifei não foi tranquila, seu romance foi marcado por duas brigas importantes. A primeira, ocorreu cerca de um ano depois que Yang recebeu o status de Guifei. Não se sabe o que ela fez para irritar o imperador, porém, sabe-se que Yang Guifei foi expulsa do harém e enviada para a casa de seus primos. A notícia de sua expulsão causou pânico entre seus parentes na capital, eles se reuniram e lamentaram seu destino, percebendo que a expulsão dela significava que suas vidas estavam em grande perigo. Xuanzong pode ter agido com pressa, mas logo demonstrou em suas ações que não poderia se livrar facilmente de sua favorita. Ele sentia a falta de sua presença e, ao meio-dia do dia de sua partida, ainda não havia comido. Ele ficou cada vez mais irritado com o passar do tempo e açoitou seus subordinados em frustração. O chefe eunuco, Gao Lishi (高力士), era em quem o imperador confiava ao se tratar de assuntos românticos, e ele percebeu que a reconvocação de Yang Guifei era a única ação que restauraria a razão do imperador. Ele primeiro fez um pedido preliminar e pediu que a consorte recebesse suprimentos suficientes para garantir o mínimo conforto em seu local de exílio. Xuanzong consentiu e chegou ao ponto de dividir sua própria refeição e enviá-la. Sua resposta rápida e positiva convenceu o eunuco de que ele queria Guifei de volta imediatamente, assim, seu retorno foi rapidamente planejado.

Embora não se saiba o real motivo do conflito, Howard S. Levy acredita que o mesmo pode ter ocorrido devido a relação do imperador com outras mulheres do harém. Possivelmente, ela não se importava se o imperador tivesse um caso com suas irmãs, mas o fato de acompanhar mulheres de outras famílias representava uma ameaça direta à influência que ela e seus parentes possuíam. Se essa hipótese estiver correta, ela demonstrou coragem, apostando sua vida em prol de fortalecer seu controle emocional sobre o imperador.

Após esse incidente, nenhuma outra mulher foi capaz de compartilhar os favores imperiais. Agora, Yang Guifei era incomparável e mais influente do que nunca no harém imperial. Consequentemente, ela se tornou a companheira inseparável do imperador.

Xuanzong e Yang Guifei eram músicos habilidosos, admiravam as artes, a beleza e tocaram juntos na orquestra real. Ele batia os tambores, enquanto ela tocava um instrumento chamado *pipa* (琵琶<sup>9</sup>).

Mais uma vez, Yang Guifei desagradou o imperador e foi expulsa do harém na primavera de 750, trazendo consternação a seus parentes. Sua família convocou um de seus confidentes chamado Ji Wen (吉温), pois ele estava em boas relações com os eunucos e sabia como funcionava o harém. Ji Wen falou com Xuanzong e argumentou que seria melhor para o imperador matar Yang Guifei no palácio do que perder o respeito exibindo a situação para todos. Xuanzong, que podia já ter se arrependido de sua impulsividade, ordenou a um eunuco que trouxesse Yang Guifei de volta ao harém. Ela, por sua vez, chorou diante do eunuco, admitiu sua culpa e afirmou que merecia a pena de morte por insubordinação. Ela disse que devia tudo ao imperador e para demonstrar a sinceridade de suas palavras cortou uma mecha de seu cabelo para que fosse enviada ao imperador. O corte de seu cabelo pode ter implicado a possibilidade de cometer suicídio. Em função disso, Xuanzong se assustou e ordenou seu retorno imediato, ficando ainda mais apegado a ela.

A influência de Yang Guifei na corte pode ser melhor percebida pela maneira como ela foi tratada ali pelo general An Lushan (安禄山). Ele uma vez entrou no palácio para ver o imperador e sua consorte, mas curvou-se primeiro a ela. Irritado, o imperador perguntou o motivo desse comportamento e foi informado de que um bárbaro dá mais valor à sua mãe do que a seu pai, podendo, às vezes, nem mesmo conhecê-lo. Xuanzong divertiu-se com a resposta. An Lushan pode ter agido dessa maneira para agradar Yang Guifei e garantir seu apoio. Ele ainda pediu para ser adotado por ela como filho adotivo. O pedido foi atendido e suas irmãs e primas foram ordenadas a entrar em um pacto familiar com ele. Existe, ainda, a possibilidade de que a relação deles seja mais do que apenas uma relação de mãe e filho adotivo, alguns registros revelam que eles eram amigos íntimos. Entretanto, Fan-Pen Chen (1990) aponta que existem certas irregularidades nas fontes históricas, provavelmente decorrente da interferência do imperador na produção dos registros.

An Lushan recebeu suporte da consorte, assim como patrocínio imperial e ministerial, possuindo cerca de 200.000 soldados ao seu comando, quase 40% do

---

<sup>9</sup> É um alaúde (instrumento de cordas) chinês que teve influência de um instrumento persa do Oriente Médio, chamado Barbat. Chegou ao Japão durante o período Nara (710-759). Em japonês é lido como *biwa*.

total do império. No entanto, seu patrocinador, o ministro chefe Li Linfu (李林甫) morreu em 752 e foi substituído por Yang Guozhong (楊國忠), primo de Yang Guifei.

Yang Guozhong era hostil aos apoiadores mais influentes do falecido Li Linfu. Ele criticou An Lushan na corte em sua ausência e foi acompanhado nesta crítica pelo Herdeiro Aparente que An Lushan uma vez esnobou. Eles o acusaram de subversão e o colocaram em uma posição extremamente insegura. O antigo ministro-chefe havia feito amizade com An Lushan e o imperador tinha agora quase setenta anos. O rápido desmoronamento de sua influência na corte pode ter sido um fator importante na decisão de An Lushan de rebelar-se contra o trono.

Por insistência de Yang Guozhong, o imperador ordenou que An Lushan aparecesse na corte. An Lushan veio imediatamente, mesmo que, Yang Guozhong tenha dito a Xuanzong que ele recusaria uma convocação imperial. Ele reafirmou em lágrimas sua lealdade inabalável e expressou seu medo de que Yang Guozhong estava determinado a matá-lo. Esse juramento de lealdade tranquilizou o soberano e ele permitiu que An Lushan voltasse ao seu bastião em Fanyang (范陽), nas proximidades de Beijing (北京).

## 4.2 A revolta de An Lushan

O reinado de Xuanzong foi caracterizado pela paz, tranquilidade, boa administração e diminuição da corrupção (FAIRBAN; TWITCHETT, 2007 p. 333). Todavia, seu reinando entrou em decadência com a péssima administração de Yang Guozhong, ocasionando na revolta de An Lushan, dando fim a seu reinado.

Assim, no dia 16 de dezembro de 755, An Lushan reúne suas tropas e segue rumo à capital Chang'an (長安)<sup>10</sup>, mentindo para seus soldados ao dizer que recebeu ordens para eliminar Guozhong (LEVY, 1957, p. 472). Ao saber da notícia o imperador e a família Yang ficam assustados, o imperador cogita passar o trono para seu filho, a fim de não precisar lidar com a rebelião, mas Yang Guifei o faz desistir da ideia (LEVY, 1957, p. 472). As forças do general chegam a capital, mas Xuanzong, a família imperial e a família Yang, deixam a capital no dia 13 de Julho de 756, se refugiando na Estação de Mawei (馬嵬驛) (LEVY, 1957, p. 473). Com medo de que Guozhong

---

<sup>10</sup> Atualmente, cidade de Xian (西安).

tomasse o poder, as tropas do imperador assassinaram o ministro e outros membros da família Yang. Depois, as tropas pediram pela morte de Yang Guifei, com medo de que ela pudesse se vingar ao saber da morte de sua família e por acreditar que ela levou Xuanzong à negligência. Assim, Gao Lishi, informa o imperador sobre o desejo dos soldados, o imperador contesta, dizendo que sua amada é inocente, mas acaba concordando com a opinião do eunuco, visto que não havia outra forma de acalmar os guerreiros. Então, Yang Guifei é informada de seu destino e é estrangulada diante de uma capela budista (LEVY, 1957, p. 473-474). Posteriormente, as forças de An Lushan saem vitoriosas e ele se autodeclara imperador em Luoyang (洛陽), no mesmo ano, porém seu reinado não dura muito (FAIRBAN; TWITCHETT, 2007).

### 4.3 As representações de Yang Guifei

Nesta parte do trabalho, buscamos expor como a beleza de Yang Guifei é representada por outros autores.

De acordo com Che-Wen Lin (2012), Sei Shōnagon, em sua obra *O Livro do Travesseiro*, admira a beleza da personagem ao compará-la com a flor da pereira: “uma flor de pêra coberta de gotas de chuva de primavera” (LIN, 2012, p. 29, tradução nossa<sup>11</sup>). Che-Wen Lin, complementa ao dizer que se trata de uma apreciação da beleza de sentimentos negativos, como por exemplo, a tristeza. Ela continua ao comparar o sentimento de Xuanzong com o de Genji, o sofrimento de Xuanzong e a esperança de Genji, os dão forças para continuar vivendo, na esperança de um reencontro na vida seguinte, remetendo à ideia budista de renascimento (LIN, 2012, p. 30). Sendo assim, nota-se que a beleza da personagem é atrelada a um sentimento de saudade e melancolia. Uma beleza tão forte que pode vir a motivar o indivíduo a buscá-la. O Imperador Kiritsubo<sup>12</sup> tem seu sofrimento de perda por sua esposa intensificado, ao ver a imagem de Guifei (LIN, 2012, p. 70).

Berkel (2017) nos mostra como Yang Guifei é apresentada pelo escritor chinês Li Bai (701-762) em sua obra *Qing Ping Diao* (清平调): “Nuvens nos lembram de suas vestes, flores de sua aparência” (BERKEL, 2007, p. 15, tradução nossa<sup>13</sup>), menciona,

<sup>11</sup> No original: “a pear flower covered in spring raindrops”

<sup>12</sup> É um personagem do livro *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.

<sup>13</sup> No original: “Clouds remind us of her raiment, flowers of her appearance”.

ainda, que a beleza da personagem é intensa ao ponto de distrair os homens e os levar a negligenciar suas obrigações. No poema *Song of Everlasting Sorrow* de Bai Juyi, ela é descrita da seguinte maneira:

"A natureza a dotou de belos encantos. Sua pele acetinada ela gentilmente banhava no calor sedoso das águas termais. Delicada e frágil com graças encantadoras ela surgiu. (...) Cabelos como nuvens, um rosto como uma flor, ela era uma bela com sobrancelhas de corvo (...) Ver seu rosto em cada hibisco, suas sobrancelhas nos salgueiros curvados (...) Sua pele nevada e seu rosto florido". (BERKEL, 2007, p. 16, tradução nossa<sup>14</sup>)

Segundo Berkel (2017), Yang Guifei é comparada a um total de 28 flores, a pedra de jade e a outras personagens que também são consideradas belas. Dentre elas, a bodisatva Guanyin (觀音<sup>15</sup>), associada à compaixão. Ele também aponta que a expressão idiomática 閉月羞花<sup>16</sup>, que possui o sentido de “beleza feminina que excede até mesmo a do mundo natural” (BERKEL, 2007, p. 38, tradução nossa<sup>17</sup>), foi inicialmente criada para descrever a beleza de Yang Guifei. Em seguida, ele enaltece que a lua é comumente utilizada como uma metáfora de pureza na literatura chinesa.

Diversas são as formas que descrevem a beleza de Guifei, muitas assumindo forma poética, pouco se relacionando as características físicas reais da personagem. A não existência de fontes que relatam suas aptidões físicas tornam isso praticamente impossível. Sendo assim, concordamos com Berkel quando ele afirma não ser possível averiguar a veracidade das descrições em relação à identidade física de Yang Guifei. Logo, só nos é possível analisar sua beleza através das descrições e obras produzidas por terceiros, existindo a possibilidade de que essa estética tenha sido moldada pelos interesses dos próprios autores, pelos padrões estéticos da época em que foram criadas ou pelas interpretações de outros autores acerca das obras já existentes, gerando uma pluralidade de definições e expandindo a abrangência das mesmas.

<sup>14</sup> No original: "Nature endowed her with beauteous charms. Her satiny skin she gently bathed in the silken warmth of the hot spring waters. Delicate and frail with bewitching graces she came forth. (...) Cloudlike hair, a flowerlike face, she was a raven-browed beauty. (...) Seeing her face in each hibiscus, her brows in the bending willow trees. (...) Her snowy skin and flowerlike face".

<sup>15</sup> *Kannon* em japonês.

<sup>16</sup> Traduzida por ele como: "outshines the moon and put flowers to shame". Tradução nossa: "supera (em seu brilho) a lua e envergonha as flores".

<sup>17</sup> No original: "female beauty exceeding even that of the natural world".

## 5. KENJI MIZOGUCHI

Kenji Mizoguchi nasceu em 1898 na cidade de Tóquio (東京). Sua família se empobreceu devido a tentativas frustradas de empreendedorismo por parte de seu pai, durante o conflito russo-japonês. Por conta disso, mudaram-se para Asakusa (浅草). Posteriormente, seu pai vendeu sua irmã, Suzu, para uma casa de *gueixas* em Nihonbashi. Esses fatos levaram Kenji a odiar a imagem autoritária de seu pai. Por outro lado, Kenji adorava sua mãe e irmã, mantendo uma forte ligação com elas (NOVIELLI, 2007, p. 44; SATO, 2008, p. 1).

Em 1921 entrou na Nikkatsu como assistente de direção, tornando-se diretor de cinema em 1923 (NOVIELLI, 2007, p. 45). Kenji possuía experiência com o teatro *shinpa*<sup>18</sup> (新派) e trabalhou inicialmente com filmes do gênero, especialidade da Nikkatsu na época (SATO, 2008).

Em 1927, Kenji Mizoguchi casou-se com uma dançarina chamada Saga Chieko que, com o passar dos anos, desenvolveu pleurisia. O estado de saúde de Chieko, assim como seu relacionamento, impactaram o diretor. Sua relação também apresentou brigas e conflitos que, posteriormente, refletiram em suas criações (SATO, 2008). Mizoguchi morreu em 1956 e sua esposa em 1975 (SATO, 2008, p. 142). Certo dia, Suzu, solicitou a ajuda financeira de Mizoguchi, sofrendo com as dificuldades do pós-guerra. Ironicamente, Mizoguchi agiu de forma semelhante a seus personagens, recusando ajudá-la, mesmo que ela tenha ajudado sua família durante toda sua vida, deixando seus próprios interesses em segundo plano (SATO, 2008, p. 142).

Segundo Novielli (2007), Mizoguchi é considerado um diretor feminista, isto é, que possui como foco de suas produções a figura feminina. É importante ressaltar que Mizoguchi não tinha a intenção de disseminar nenhuma ideologia, mesmo quando foi forçado a disseminar ideais políticos:

---

<sup>18</sup> Escola de teatro que influenciou a cinematografia japonesa. De acordo com Sato (2008), os filmes de drama modernos têm suas origens no *shinpa*, e é por isso que os filmes de drama modernos eram inicialmente conhecidos como filmes *shinpa*. A maioria dos atores, roteiristas e diretores de filmes de drama modernos eram do teatro *shinpa*.

Mizoguchi não era um defensor ativo da guerra, nem um oponente das políticas governamentais. É dito que ele se imergiu nos *geidomono* (cujos temas eram a autossupressão e o auto-sacrifício pela glória da tradição japonesa) para se distanciar da guerra. (SATO, 2008, p. 85, tradução nossa)<sup>19</sup>

Porém, houveram dois momentos em que buscou camuflar seus interesses dentro da propaganda política. O primeiro, durante a segunda guerra mundial, com o nacionalismo. O segundo, no pós-guerra, com a democracia:

Após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o Japão foi ocupado pelo exército americano. A produção cinematográfica foi colocada sob seu controle porque o cinema era visto como um dos melhores meios de reformar o pensamento japonês. As forças de ocupação americanas pediram por filmes que educassem o povo na democracia - filmes pedindo pela libertação das mulheres, por exemplo, ou filmes críticos ao militarismo e ao sistema feudal. (SATO, 2008, p. 87-88, tradução nossa)<sup>20</sup>

Algumas das obras produzidas pelo diretor foram: *Women's Victory* (女性の勝利<sup>21</sup>, 1946), *The Love of Sumako the Actress* (女優須磨子の恋<sup>22</sup>, 1947), *Women of the Night* (夜の女たち<sup>23</sup>, 1948), *My Love Burns* (わが恋は燃えぬ<sup>24</sup>, 1949), *Ugetsu* (雨月物語<sup>25</sup>, 1953), *The Story of the Last Chrysanthemums* (残菊物語<sup>26</sup>, 1939), *The Life of Oharu* (西鶴一代女<sup>27</sup>, 1952), *Sansho the Bailiff* (山椒大夫<sup>28</sup>, 1954) e *A Story from Chikamatsu* (近松物語<sup>29</sup>, 1954).

---

<sup>19</sup> No original: "Mizoguchi was neither an active supporter of the war, nor an opponent of government policies. It is said that he immersed himself in *geidomono* (whose themes were self-suppression and self-sacrifice for the glory of Japanese tradition) in order to distance himself from the war."

<sup>20</sup> No original: "After its defeat in the Second World War, Japan was occupied by the American Army. Film production was brought under its control because cinema was seen as one of the best means of reforming Japanese thinking. The US occupation forces asked for films that would educate the people in democracy - films calling for the liberation of women, for instance, or films critical of militarism and the feudal system."

<sup>21</sup> *Josei no shori*

<sup>22</sup> *Joyu Sumako no koi*

<sup>23</sup> *Yoru no onnatachi*

<sup>24</sup> *Waga koi wa moenu*

<sup>25</sup> *Ugetsu monogatari*

<sup>26</sup> *Zangiku monogatari*

<sup>27</sup> *Saikaku ichidai onna*

<sup>28</sup> *Sanshō Dayū*

<sup>29</sup> *Chikamatsu monogatari*

## 5.1 A estética de Mizoguchi

Como mencionado anteriormente, a vida de Mizoguchi influenciou suas obras e propagou-se no desenvolvimento de seus personagens. Em principal a influência de sua família: “Vislumbraremos frequentemente os traços violentos do pai, em contraste com a sublimação das figuras femininas” (NOVIELLI, 2007, p. 44) e a influência de sua esposa:

A maior tragédia da vida de Mizoguchi foi a insanidade de sua esposa, que lhe causou profundo sofrimento. Isso pode ser visto vividamente na cristalização de uma arte baseada na ideia budista de expiação e oração [...]. (SATO, 2008, p. 74, tradução nossa<sup>30</sup>)

Buscaremos identificar algumas das principais características que compõem as personagens de Mizoguchi. Por ser considerado um diretor feminista, tentamos identificar o senso estético de Mizoguchi perante as figuras femininas. Dessa forma, é imprescindível analisar a forma como as mulheres são representadas em suas obras, tal como, sua relação com os personagens masculinos. Novielli descreve as personagens do diretor da seguinte forma:

As mulheres de Mizoguchi são sobretudo objeto de uma impiedosa mercantilização por parte do homem. Quase sempre obrigadas pelo seu triste destino a sucumbir à exploração do próprio corpo, são conscientes do papel ao qual foram relegadas e, não podendo modificá-lo, sobrevivem o melhor que podem. Os personagens masculinos, ao contrário, são despóticos e viris ou então inativos e prontos a desaparecer quando a situação os compromete. A mulher era para o diretor um universo tão amplo quanto demarcado em um ideal antigo e um moderno, como símbolo da tradição nipônica, mas também sinal da ocidentalização do país. (NOVIELLI, 2007, p. 79)

Tadao Sato (2008), complementa essa interpretação ao dizer que a mulheres são responsáveis pelo sucesso dos homens que, por sua vez, não conseguem reagir:

---

<sup>30</sup> No original: “The greatest tragedy in Mizoguchi’s life was his wife’s insanity, which caused him deep suffering. This can be vividly seen in the crystallization of an art based on the Buddhist idea of atonement and prayer [...]”

O fato de que a base para o sucesso mundano de um homem era o sacrifício de uma mulher era particularmente verdadeiro para a ideologia Meiji de 'sucesso na vida' (*risshin shusse*). Era considerado natural que uma irmã mais velha ou mais nova trabalhasse árduamente para poder educar o filho ou irmão mais velho. As tragédias *shinpa* de Izumi Kyoka<sup>31</sup> foram baseadas em tais práticas existentes. Mizoguchi começou dando forma a essa tragédia e terminou mergulhando em sua própria essência. Ele criou a imagem de uma mulher que se oferece como um sacrifício, seja desaparecendo (*The Nihon Bridge*), cometendo suicídio (*Cascading White Threads*) ou enlouquecendo (*The Downfall of Osen*). [...] o homem é subitamente colocado em um dilema sobre reconhecer ou se desculpar com a mulher e fica congelado em inação. (SATO, 2008, p. 75, tradução nossa<sup>32</sup>)

Continuando esse pensamento sobre Mizoguchi:

Ele baseou suas tragédias na ideia de que a contradição fundamental na sociedade era a desigualdade da relação homem-mulher. Isso foi expresso de forma mais aguda nos males da ideologia Meiji que buscava 'sucesso na vida' para os homens. (SATO, 2008, p. 76, tradução nossa<sup>33</sup>)

Ainda segundo Tadao Sato (2008), Mizoguchi costumava desenvolver esse conceito em três partes: 1 - ele comparava a devoção de uma mulher e o crime de um homem; 2 - ele mostrava uma mulher tomando consciência do egoísmo do homem e resistindo a ele; 3 - ele mostrava um homem supostamente feliz absorto na devoção de uma mulher. A passividade dos personagens masculinos em contraste com a figura feminina também é expressa no seguinte trecho:

Os filmes de Mizoguchi mostram a devoção de uma mulher como a base do sucesso de um homem enquanto ele espera complacentemente que a felicidade venha para si. Comparado com a protagonista feminina que, no fim, se destruiu, a felicidade do protagonista masculino aparece distorcida e fora

---

<sup>31</sup> Romancista japonês. Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema por Mizoguchi.

<sup>32</sup> No original: "That the basis for a man's worldly success was the sacrifice of a woman was particularly true of the Meiji ideology of 'success in life' (*risshin shusse*). It was considered natural for an older or younger sister to work herself to the bone to be able to educate the eldest son or brother. Izumi Kyoka's *shinpa* tragedies were based on such existing practices. Mizoguchi began by giving form to this tragedy and ended by immersing himself in its very essence. He crafted the image of a woman who offers herself as a sacrifice either by disappearing (*The Nihon Bridge*), committing suicide (*Cascading White Threads*) or going mad (*The Downfall of Osen*). [...] the man is suddenly placed in a quandary about whether to acknowledge or apologize to the woman, and is frozen into inaction."

<sup>33</sup> No original: "He based his tragedies on the idea that the fundamental contradiction in society was the inequality of the man-woman relationship. This was expressed most acutely in the evils of the Meiji ideology which sought 'success in life' for men."

de lugar. Destacar o ego masculino às vezes pode ser confundido com o apoio pessoal de Mizoguchi a uma sociedade patriarcal. Em filmes como *The Nihon Bridge*, o protagonista mostra uma apreciação e respeito à mulher por seu sacrifício, e até entrega seu status de elite; em *Cascading White Threads*, ele homenageia a mulher que comete um crime por ele ao cometer suicídio; e em *The Downfall of Osen*, o protagonista está profundamente angustiado, porque a mulher perdeu a sanidade por causa dele. (SATO, 2008, p. 81, tradução nossa<sup>34</sup>)

Pode-se perceber que as narrativas do diretor possuem a comum identidade de figuras femininas diminuídas pelas ideologias da época, mesmo que, com suas atitudes, elas sejam as causadoras da mudança. Essa peculiaridade só vai se transformar com o desenvolvimento da democracia. Apesar disso, podemos enxergar mulheres fortes, justapondo a mediocridade masculina. “Os homens que cercam a heroína apaixonada são todos espécimes vergonhosos, dos quais não vale a pena ajudar; a tarefa da heroína é destruir as ilusões sobre a autoridade masculina.” (SATO, 2008, p. 90, tradução nossa<sup>35</sup>).

Em relação as técnicas de filmagem, Mizoguchi tinha como marca longas cenas sem corte, buscando uma atuação impecável e a visualização completa dos atores, evitando ao máximo os *close-ups* (SATO, 2008). Provavelmente, essas particularidades advêm de seu contato com o teatro.

## 6. ANÁLISE

*Princess Yang Kwei Fei (Yōkihi, 1955)* é um filme de temática histórica, dirigido por Kenji Mizoguchi, baseado na história da corte imperial da China antiga. Tendo como foco a amada concubina do imperador Xuanzong da Dinastia Tang.

---

<sup>34</sup> No original: “Mizoguchi's films show a woman's devotion as the basis of a man's success as he complacently waits for happiness to come his way. Compared to the female protagonist who, by the end, has destroyed herself, the male protagonist's happiness comes across as skewed and out of place. Highlighting the male ego could sometimes be mistaken for Mizoguchi's personal support of a patriarchal society. In films such as *The Nihon Bridge*, the protagonist does show an appreciation of, and respect for, the woman for her sacrifice, and even surrenders his elite status; in *Cascading White Threads*, he honours the woman who commits a crime for him by committing suicide himself; and in *The Downfall of Osen*, the protagonist is deeply anguished, because the woman has lost her sanity because of him.”

<sup>35</sup> No original: “The men who surround the passionate heroine are all shameful specimens, not worth helping; the heroine's task is to shatter the illusions about male authority.”

Analisaremos a obra fílmica de Kenji Mizoguchi partindo da perspectiva da teoria da adaptação de Linda Hutcheon. Portanto, compreendemos a obra de Mizoguchi como uma adaptação que possui como base os fatos históricos. Porém, não se limita apenas a eles, podendo conter mudanças que podem vir a expandir ou alterar o recorte inicial, assim como, expandir ou modificar a imagem que a personagem apresenta. Sendo assim, a análise proposta busca compreender a personagem na obra fílmica de Mizoguchi, dialogando com outras percepções e fatos relacionados à personagem dentro e fora da obra, tendo em vista que a construção estética da personagem através da história e da literatura é composta pela interpretação e pela opinião de diversos autores. Seja através de quem compôs os poemas, os filmes, os registros históricos, as pinturas, as lendas, as peças de teatro ou quaisquer que sejam os materiais referentes à personagem que foram utilizados pelos autores mencionados neste trabalho.

Primeiramente, apresentaremos um breve resumo da obra, em seguida, faremos uma comparação, depois, finalizaremos o capítulo relacionando a personagem com os conceitos trabalhados previamente.

### **6.1 Resumo do Filme.**

O filme se inicia no futuro, após a morte de Yang Guifei. O imperador (Xuanzong), já velho, lamenta a morte de Guifei diante de sua estátua, dizendo que a única coisa que ele deseja era ver ela novamente. A cena muda e volta para o passado, após a morte de Wu Huifei e antes do imperador conhecer Yang Guifei. O imperador está triste com a morte de sua amada, tocando uma música que compôs em homenagem a ela. Logo após, os eunucos convocam o imperador para uma audiência. Gao Lishi apresenta uma jovem ao imperador afim de servi-lo, mas ele rejeita ao dizer que ninguém poderia substituir a imperatriz falecida (Wu Huifei). A jovem que fora apresentada é filha de Yang Guozhong e foi enviada pelo general An Lushan, junto de Yang Guozhong, em uma tentativa de agradar o imperador. Após conversarem sobre a rejeição da jovem nos aposentos de Guozhong, os dois saem juntos. Então, An Lushan avista uma jovem cantando na cozinha de Guozhong e questiona quem é ela. Guozhong informa que é uma prima distante da família Yang (Yang Yuhuan). O general nota a beleza da jovem e a leva para que seja apresentada ao imperador. Ela,

então, é posta para servir o imperador na esperança de que ele perceba sua beleza, mas é ignorada. Após retornar aos seus aposentos, o imperador, pensando na falecida imperatriz, percebe a silhueta de Yang Yuhuan ao fundo, notando sua semelhança com Huifei. Assim, ele pede para que ela se apresente, dizendo que somente uma aparência semelhante não bastava, mencionando a alma da antiga imperatriz. Em seguida, Yuhuan capta a atenção do imperador ao tocar a música composta por ele naquele dia. Ela diz que sua intenção ao tocar a música é acalmar o coração do imperador e informa que não está lá por vontade própria, mas sim pela vontade de seus súditos, demonstrando sinceridade. Yuhuan se impressiona com o amor do imperador e diz sentir inveja de Huifei. O imperador aprecia a honestidade e a boa intenção de seus atos e pede para que ela passe a acompanhá-lo.

Certa noite, Yuhuan e Xuanzong se disfarçam e vão para cidade, onde está acontecendo um festival, e apreciam uma noite de liberdade, longe das obrigações. Eles comem, bebem e ela dança enquanto Xuanzong toca o *biwa*. O tempo passa, Yuhuan torna-se Guifei, a família Yang se favorece e Yang Guozhong se torna ministro, tomando a frente na ausência de Li Linfu. A população começa a demonstrar insatisfação pela família Yang, An Lushan se encontra com Guozhong durante um jantar imperial e pede para que lhe seja dado um cargo na capital. Porém, Guozhong age com superioridade, ignorando o pedido do general. Insatisfeito, An Lushan vai até Yang Yuhuan (agora Guifei) e faz o pedido a ela, dizendo que nada disso aconteceria se não fosse por ele e alertando sobre o descontentamento do povo, em seguida, oferecendo a ela que volte com ele para se salvar de uma possível revolta.

Yang Guifei informa sobre a situação do país, pedindo a Xuanzong para deixá-la retornar a sua vida comum e dispensar seus familiares da corte, mas o imperador se recusa. Enraivecido com a situação e por saber que ela se encontrou com An Lushan, o imperador a manda de volta para o harém, mas ela acaba indo de volta para sua casa. Enquanto isso, An Lushan reúne suas tropas e inicia um movimento revolucionário contra a família Yang e o imperador, tendo como pressuposto a salvação do império e marchando em direção à capital. Ao saber do perigo que Xuanzong corria, Yang Guifei retorna à capital para que enfrentem seu destino juntos.

Eles fogem para uma pequena vila até que as tropas do imperador se rebelam, assassinando a família Yang e o eunuco, Gao Lishi, restando apenas Xuanzong e Yang Guifei. Enquanto as tropas exigem a morte de Guifei, ela se despede de seus servos, agradecendo pelos cuidados e atenção durante o tempo em que passou com

eles. Então, as tropas obrigam Yang Guifei a suicidar-se. Por fim, retorna-se ao futuro, onde Xuanzong morre e seu espírito se une ao de Yang Guifei.

## 6.2 Análise do filme.

Podemos notar algumas diferenças entre o roteiro e os fatos históricos. De acordo com as informações apresentadas no capítulo 4 deste trabalho, Yang Guozhong, primo de Yang Guifei, não possuía bom relacionamento com o general An Lushan. Na obra de Mizoguchi, o conflito dos dois é brevemente ilustrado, após Guozhong tornar-se ministro. Antes disso, ele e o general demonstram ter uma relação próxima e até se unem para tentar agradar o imperador.

Outro ponto divergente, é o fato de que Li Linfu permanece vivo enquanto Guozhong é ministro. Historicamente, Guozhong só assume a função de ministro após a morte de Li Linfu. Além disso, Li Linfu é responsável pelo recrutamento de An Lushan, por conta disso, eles mantem boas relações, na obra de Mizoguchi, eles não demonstram proximidade. Yang Guozhong e Gao Lishi demonstram descontentamento com a influência do ministro Li Linfu e lamentam a baixa influência de suas famílias.

Outra diferença é a forma como Yang Guifei conhece o imperador. No filme, a jovem vem do interior morar com seus primos devido a morte de seus pais e acaba tornando-se uma serva da família. Posteriormente, An Lushan nota a presença da jovem e a apresenta ao imperador. É notável a empolgação de An Lushan ao descobrir a jovem, esperando ser recompensado por isso. Por outro lado, Yang Yuhuan não está contente com a situação, percebendo que será usada apenas como uma ferramenta, assim como quando era uma serva de seu primo. Já na história, ela se casa com o filho do imperador, apenas conhecendo o imperador após seu casamento.

Segundo Sato (2008, p. 135), as incongruências na ambientação e no cenário se dão devido à insuficiência de referências, mesmo tendo recebido a ajuda de um chinês na confecção do manuscrito. Para Sato, a cena em que os personagens se disfarçam e vão escondidos ao festival local é meramente romântica, sendo provavelmente inventada pelo diretor.

Inicialmente, podemos perceber que a personagem se encaixa perfeitamente dentro das características das personagens femininas de Mizoguchi. A Yang Guifei de

Mizoguchi é uma personagem honesta que demonstra a sinceridade de seu amor ao sacrificar-se em prol do imperador. Percebe-se também suas intenções de não interferir nos assuntos políticos, propondo a abdicação de seu status para salvar sua família e o bem-estar do governo. Pode-se dizer que seu comportamento atendia aos padrões morais da época, pois não carregava intenções negativas e buscava manter-se discreta diante dos demais. Infelizmente, acabou sendo utilizada como ferramenta para ascensão de sua família, tendo suas vontades silenciadas pelo sistema patriarcal.

No filme presenciamos cenas em que a personagem demonstra suas habilidades artísticas ao tocar o *biwa* e ao dançar diante do imperador. Ao deslumbrar suas habilidades, somos levados a apreciar sua beleza e graciosidade perpassando através de diferentes formas. A união de suas características físicas, de sua personalidade e de suas habilidades artísticas exibem a complexidade de sua beleza, ultrapassando as meras limitações visuais. Sendo assim, necessária a compreensão filosófica e artística para que possa ser apreciada com perfeição. Ademais, Yang Guifei se encaixa na definição de “mulher fatal”, pois possui a beleza capaz de levar o imperador a negligência, ocasionando na destruição de seu reino. Portanto, a beleza da personagem, atribui a ela a capacidade de manipulação. Sua figura também demonstra a fragilidade feminina, tanto fisicamente, com sua morte, como politicamente, já que depende de uma figura masculina para que suas vontades sejam concretizadas. Percebe-se que ela possui atitude em suas tomadas de decisões, diferentemente do imperador, novamente, outra característica da cinematografia de Mizoguchi.

Em relação a suas características físicas, podemos intuir que Machiko Kyô, atriz que interpretou Yang Guifei, se enquadrava nos padrões estéticos japoneses da época (1955).

**Figura 1:** Yang Guifei (Machiko Kyô)



**Fonte:** Captura de tela do autor.

Além do mais, podemos notar na figura que seus olhos, dentes e sobrancelhas parecem se adequar as descrições apresentadas por Cho Kyo, possuindo olhos brilhantes, dentes brancos e sobrancelhas finas.

Finalmente, podemos perceber que a intensidade da beleza de Yang Guifei leva o imperador a ansiar por sua companhia e a falta dela o leva à melancolia. Por conseguinte, somos capazes de identificar uma beleza que “excede até mesmo a do mundo natural”. Por morrer amando o imperador, seu sentimento é eternizado, já que será sempre lembrado da forma que era em vida, impossibilitando seu término caso se separasse do imperador. Assim, só resta ao imperador a tristeza e a esperança de um reencontro no pós vida, deixadas por sua impactante imagem.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No presente trabalho, buscamos identificar a beleza feminina da personagem Yang Guifei no filme *Yōkihi* (楊貴妃) lançado em 1955 e dirigido por Kenji Mizoguchi. Apresentamos algumas definições de beleza no ocidente e no oriente. Também apresentamos interpretações da beleza da personagem por outros autores, assim como, o contexto histórico em que ela viveu e um breve resumo de sua vida. Ademais, expomos as principais características das personagens femininas nos filmes de Kenji Mizoguchi e propomos uma análise de sua obra a partir da Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon. A escolha pela obra de Linda foi uma opção de uma perspectiva de análise, porém, reconhecemos a existência de opiniões contrárias a essa abordagem, dessa forma, é válido ressaltar a possibilidade de se analisar a obra através de outros métodos.

Vale ressaltar que devido à falta de referências sobre as características físicas reais da personagem não foi possível fazer a relação da personagem do filme com ela em vida. Consequentemente, analisamos sua beleza através das imagens e das percepções compostas por outros autores, podendo assim, sofrer alterações que adaptem essa imagem ao gosto de cada autor. Acreditamos que as múltiplas formas e interpretações desenvolvidas ao longo do tempo enriquecem a imagem da personagem e auxiliam para que ela continue viva através do tempo. Dessa forma, as interpretações apresentadas neste trabalho buscaram apresentar como essa personagem se apresenta no filme de Kenji Mizoguchi, levando em consideração os aspectos históricos, a cinematografia do diretor, os conceitos estéticos apresentados por Umberto Eco e Kyo Cho, assim como, a representação da beleza de Yang Guifei em obras de outros autores, procurando responder as seguintes perguntas: Qual imagem da estética da beleza feminina a personagem transmite? Como foi a influência da personagem no contexto histórico da China no período em que viveu? Como é a representação da beleza feminina da personagem a partir do filme?

Por fim, esperamos que nossas conclusões possam expandir a definição de beleza que Yang Guifei carrega, difundindo a estética a ela atrelada e facilitando sua compreensão. Também esperamos enfatizar sua importância na literatura chinesa e japonesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENN, Charles. **DAILY LIFE IN TRADITIONAL CHINA: The Tang Dynasty.** 1. ed. London: GREENWOOD PRESS, 2002. p. 1-294.

CHENGBEI, Xu. **PEKING OPERA.** 1. ed. [S.l.]: China Intercontinental Press, 2003. p. 44-44.

BERKEL, M.A.C. van. **The changing portrayal of Yang Guifei's beauty: An analysis of female beauty ideals and the male gaze as reflected in the portrayal of Yang Guifei in Chinese literature from the Tang to the Qing dynasty.** Thesis (Master of East Asian Studies) - Faculty of Humanities, Leiden University. p. 47. 2017.

CHEN, Fan-Pen. Problems of Chinese Historiography As Seen in the Official Records on Yang Kuei-fei. **T'ang Studies**, UNIVERSITY OF CALGARY, v. 9, ed. 8 p. 83-96, 1990.

CHEN, Fan Pen. The Many Faces of Yang Guifei in Chinese Drama. **CHINOPERL**, UNIVERSITY OF CALGARY, v. 1, ed. 16, p. 95-132, 1992.

EBREY, Patricia Buckley. **The Cambridge Illustrated History of China.** 2. ed. [S.l.]: Cambridge University Press, 2010. p. 108-135.

ECO, Umberto. **História da Beleza.** 1. ed. São Paulo: Editora Record, 2004. p. 1-438.

FAIRBAN, John K.; TWITCHETT, D. **The Cambridge History of China: Volume 3, Sui and T'Ang China, 589-906, Part 1.** [S.l.]: Cambridge University Press, 2007. p. 333-453.

GOLDSTEIN, Joshua. **DRAMA KINGS: PLAYERS AND PUBLICS IN THE RE-CREATION OF PEKING OPERA 1870-1937.** 1. ed. [S.l.]: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2007. p. 184-184.

GRAHAM, Masako Nakagawa. **THE YANG KWEI-FEI LEGEND IN JAPANESE LITERATURE.** Thesis (Doctor of Philosophy) – Graduate Faculty, University of Pennsylvania. p. 350. 1987.

HINSCH, Bret. **Women in Tang China.** 1. ed. [S.l.]: Rowman & Littlefield Publishers, 2019. p. 1-256.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação.** 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 1-280.

KYO, Cho. **The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty.** 1. ed. [S.l.]: ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, 2012. p. 1-287.

LEI, Daphne P. **ALTERNATIVE CHINESE OPERA IN THE AGE OF GLOBALIZATION: Performing Zero**. 1. ed. [S.l.]: Palgrave Macmillan UK, 2011. p. 173-173.

LEVY, Howard S. The Career of Yang Kuei-fei 楊妃貴. **T'oung Pao**, [S. l.], v. 45, n. 4/5, p. 451–489, 1957.

\_\_\_\_\_. The Selection of Yang Kuei-Fei. **Oriens**, [S. l.], v. 15, p. 411–424, 31 dez. 1962.

LEWIS, Mark Edward. **CHINA'S COSMOPOLITAN EMPIRE: The Tang Dynasty**. 1. ed. London: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERISITY, 2009. p. 1-256.

LIN, Che-Wen. **Bai Juyi's Poetry as a Common Culture in Pre-modern East Asia**. Thesis (Master of Arts) - Graduate Department of East Asian Studies, University of Toronto. p. 148. 2012.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. 1. ed. Brasília: Editora UnB, 2007. p. 1-460.

SATO, Tadao. **Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema**. 1. ed. [S.l.]: Berg Publishers, 2008. p. 1-196.

WANG-NGAI, Siu; LOVRICK, Peter. **CHINESE OPERA: Stories and Images**. 1. ed. [S.l.]: University of Washington Press, 1997. p. 67-67.

WOO, X. L. **Empress Wu the Great: Tang Dynasty China**. 1. ed. New York: Algora Publishing, 2008. p. 1-175.