

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

PRISCILA YANAGIHARA SHIMIZU

***Shin-hanga* e Hiroshi Yoshida: Paisagens de uma Nova Gravura**

(versão corrigida)

São Paulo
2018

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

***Shin-hanga* e Hiroshi Yoshida: Paisagens de uma Nova Gravura**

(versão corrigida)

Priscila Yanagihara Shimizu

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

Orientador: Prof^a. Dr^a. Michiko Okano

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

8555s Shimizu, Priscila Yanagihara
Shin-hanga e Hiroshi Yoshida: Paisagens de uma
Nova Gravura / Priscila Yanagihara Shimizu ;
orientadora Michiko Okano. - São Paulo, 2018.
124 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Shin-hanga. 2. Hiroshi Yoshida. 3. Xilogravura
Moderna Japonesa. 4. Ukiyo-e. 5. Arte Japonesa. I.
Okano, Michiko, orient. II. Título.

Nome: SHIMIZU, Priscila Yanagihara.

Título: *Shin-hanga* e Hiroshi Yoshida: Paisagens de uma Nova Gravura.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Aprovado em:
Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Assinatura: _____

Agradecimentos

À querida Michiko Okano pela paciente orientação e generosidade em compartilhar seu vasto conhecimento sobre arte japonesa.

Aos professores do Centro de Estudos Japoneses (CEJAP) e demais professores da pós-graduação por todas as aulas e conhecimentos transmitidos.

Aos grupos Mokuhanga Brasil, pelos experimentos, ao GEAA – Grupo de Estudos Arte Ásia e ao Grupo Bassy, por compartilhar tanto conhecimento.

Aos colegas da pós-graduação pelo apoio e suporte em cada etapa desse trabalho.

Aos meus pais, Jurandir e Masumi e aos meus irmãos Daniel e Damaris, por todo incentivo, sustento e amor incondicional.

À minha família Yanagihara, Fukuura e Shimizu, por toda torcida.

Ao Fernando Saiki por ser nosso mestre na gravura japonesa, pelo entusiasmo e generosidade em transmitir suas descobertas.

À Karina Takiguchi, pela força e conversas tão compreensíveis durante o mestrado.

À Yuka, pela irmandade, orações e carinho em todos esses anos de amizade.

Às queridas Brenda, Daniele, Gisele e Marta, pela amizade e pelo esforço em nos fortalecermos juntas, mulheres maravilhosas.

À Cindy, pela amizade tão carinhosa, forte e gentil.

À tia Maki, pela cuidadosa revisão do texto.

Ao Esteban pelo compartilhar da vida com tanto amor, e por acreditar em mim.

À Deus pela graça.

Apenas o uso da montanha permite ver a extensão do mundo.

Apenas o uso da água permite ver a grandeza do mundo.

É preciso que a montanha se aplique à água para que se revele o fluir universal.

É preciso que a água se aplique à montanha para que se revele o abarcar universal.

RYCKMANS, Pierre. As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga (traduções e comentário da obra de Shitao). Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Resumo

A presente pesquisa investiga o movimento de gravura moderna japonesa *Shin-hanga*, que se iniciou na Era Meiji (1868 – 1912) e foi desenvolvido nas duas eras subsequentes, Taishō (1912 – 1926) e Shōwa (1926 – 1989), em um momento em que o Japão passava por um processo de ocidentalização. Tal contexto histórico é explicado no primeiro capítulo, o qual nos ajuda a entender o desenvolvimento do *Shin-hanga* e suas relações com o mundo e a arte ocidental, principalmente a europeia. O movimento em si é explicado no segundo capítulo: o seu início, o desenvolvimento e os principais artistas.

A paisagem, ou as vistas de lugares, foi o tema escolhido para a análise das imagens. Como exemplo do movimento, destacou-se o artista Hiroshi Yoshida (1876 – 1950), o qual teve muitas oportunidades para viajar para fora do Japão, tendo a vivência no Ocidente e no Oriente. Yoshida fez pinturas e xilogravuras e utilizou a técnica tradicional japonesa em sua produção, mas também incorporou conceitos ocidentais no estudo de luz, por exemplo. Suas obras foram estudadas estabelecendo comparações com as estampas *Ukiyo-e* e algumas pinturas impressionistas europeias.

Palavras-chave: Xilogravura moderna japonesa. *Shin-hanga*. *Ukiyo-e*. Arte Japonesa. Hiroshi Yoshida.

Abstract

The present research investigates the modern Japanese print movement *Shin-hanga*, which began in the Meiji Era (1868 – 1912) and was developed in the two subsequent eras, Taishō (1912 – 1926) and Shōwa (1926 – 1989), at a time when Japan underwent a process of westernization. Such a context is explained in the first chapter, which helps us understand the development of *Shin-hanga* and his relations with the world and Western art, mainly European. The movement itself is explained in the second chapter: its beginning, development and the leading artists.

The landscape, or the views of places was the theme chosen for the analysis of the images. As an example of the movement, the highlight is on the artist Hiroshi Yoshida (1876 - 1950), who had many opportunities to travel outside Japan, having experience in the West and East. Yoshida made paintings and prints and used the traditional Japanese technique in his production, but also incorporated Western concepts in the study of light, for example. His works were studied alongside *Ukiyo-e* prints and some Impressionist paintings by European artists.

Keywords: Modern japanese woodcut. *Shin-hanga*. *Ukiyo-e*. Japanese art. Hiroshi Yoshida.

Sumário

Introdução.....	1
1. Era Meiji – Ocidentalização e desenvolvimento de um novo Japão.....	7
2. <i>Shin-hanga</i> : Nova gravura	20
2.1. O início do <i>Shin-hanga</i> e Shōzaburō Watanabe	31
2.2. Os artistas do Movimento <i>Shin-hanga</i>	43
3. Hiroshi Yoshida	58
3.1. Água: sombra e reflexo.....	71
3.2. Montanhas e Nuvens.....	86
3.3. Séries.....	95
4. Considerações Finais.....	106
5. Referências Bibliográficas	111
6. Fontes Ilustrativas	116

Introdução

A presente dissertação estuda o *Shin-hanga* (新版画), que foi um movimento moderno de gravura japonesa, dentro do contexto da Era Meiji. Ao pensarmos sobre gravura japonesa, qual é a primeira imagem que vem à mente? Talvez as famosas estampas de Katsushika Hokusai (1760 – 1849), como a “A Grande Onda de Kanagawa” (神奈川沖浪裏 – *Kanagawa-oki nami-ura*), feita em 1830/31, que hoje aparece em diferentes suportes e objetos consumidos por muitas pessoas no Japão e fora dele, ou também as figuras de mulheres bonitas (*bijin-ga*) vestidas de kimono com seus rostos brancos e muitas vezes serenos. Entretanto, o universo da gravura japonesa é muito extenso, e este estudo tem como objetivo fazer um recorte: não apenas da técnica, mas também no que se refere ao estilo e à temática. Para tanto, foi escolhida a técnica da xilogravura japonesa, que é a tradução, no Ocidente, da palavra *moku-hanga* (木版画), em que *moku* (木) significa árvore, madeira; *han* (版) significa impressão e *ga* (画) significa imagem, cuja tradução literal na verdade é “imagem impressa por madeira”, ou xilogravura.

Tradicionalmente ela é feita com pigmento à base de água e impressa com *baren*¹, diferente da técnica ocidental que em sua grande maioria utiliza tinta à base de óleo e prensa. Existe aí certo dilema, por questões de tradução e uso, uma vez que no Japão toda xilogravura, seja na técnica oriental ou ocidental, é chamada de *moku-hanga*. Da mesma forma, na *International Mokuhanga Conference*² realizada em 2014 no Japão, não se definiu nenhuma distinção entre a palavra para se referir à técnica da xilogravura japonesa desenvolvida na Era Edo e a ocidental. No entanto, neste trabalho

¹ *Baren* é uma ferramenta com formato redondo usada para imprimir a xilogravura. Ele é feito com cordas trançadas de fibras de folhas de bambu branco (*shirotake*), uma capa de camadas de papel japonês (*ategawa*) e uma folha de bambu (*kawa*) que reveste os outros dois elementos. (SAIKI, 2015, p. 93 e 94).

² INTERNATIONAL MOKUHANGA CONFERENCE 2014. Disponível em: <<http://www.mokuhanga.jp/2014/concept/index.html>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

a palavra *moku-hanga* será usada para se referir à técnica da xilogravura japonesa, ainda que essa não seja a tradução literal da palavra.

Shin-hanga e Hiroshi Yoshida: Paisagens de uma Nova Gravura traz a investigação do movimento *Shin-hanga*, que pode ser literalmente traduzido como Nova Gravura, e cujo início se dá no fim da Era Meiji (1868 – 1912). Tal contexto histórico foi estudado no primeiro capítulo, de acordo com a visão dos autores Reischauer e Craig (1978), Hunter (1989), Fewster e Gorton (1988), Knee e Virgin (2001), Tipton (2002) e outros. Esse fora um período em que o Japão, que estava parcialmente fechado para o mundo até 1853, abre seus portos comerciais para o Ocidente. Isso fez com que grande parte da estrutura do país se modificasse de forma considerável, o que inevitavelmente afetou as relações de trabalho e o mercado artístico nacional. Um dos objetivos desse capítulo é entender de que maneira essa abertura dos portos e todo o contexto histórico da época influenciou no surgimento do *Shin-hanga* e nas suas características.

Nesse ínterim, o governo do Japão contratou muitos estrangeiros para lecionar em universidades, da mesma forma como os japoneses também tiveram a oportunidade de ir para fora do país aprender novas técnicas desenvolvidas na Europa, principalmente. Eles também viajaram para o exterior com o objetivo de conhecer novas culturas. Com todos esses acontecimentos e mudanças sócio-políticas, alguns editores e artistas viram a necessidade de criar um novo movimento de xilogravura japonesa que foi denominado *Shin-hanga*. Entretanto, é importante entendermos que o termo “novo”, no *Shin-hanga*, é colocado em comparação ao estilo *Ukiyo-e*, que pode ser traduzido como Pinturas do Mundo Flutuante, estilo que teve seu auge na Era Edo (1603 – 1868).

Diferentemente da Era Meiji, a Era Edo foi marcada por grande crescimento econômico, principalmente entre os comerciantes, e foi um período de relativa paz e tranquilidade, ou seja, sem grandes guerras, dentro de um contexto político centralizado na figura do *shōgun*³ e dos senhores das províncias, os *daimyō*. O *Ukiyo-e* representou os usos e costumes dessas cidades, além dos artistas dessa época terem produzido

³*Shōgun* era o comandante do exército, que tinha o poder de governar o Japão, poder este legitimado pelo imperador. (KAMACHI, 1999, p. 18 e 19).

cartazes das apresentações de teatro *kabuki*, entre outras atividades de entretenimento. Esse “mundo flutuante” se referia às paixões e vivências de um mundo transitório, que deveria ser aproveitado.

O segundo capítulo aborda o *Shin-hanga* de maneira geral, com foco nas obras desenvolvidas em parceria com o editor Shōzaburō Watanabe (1885 – 1962), a quem é atribuído o início do movimento de maneira mais estruturada (NEWLAND, 2005) e (TILL, 2007). Ainda que a pesquisa mais extensa encontrada sobre o *Shin-hanga* tenha sido da autora Merritt (1990), a qual afirma que outros artistas já imprimiam gravuras *Shin-hanga* antes de Watanabe, optou-se por dividir os subcapítulos tendo o editor como uma figura fundamental para o início da organização do movimento. Além disso, a própria autora o colocava como parte importante da estruturação do *Shin-hanga*. Outro fator que motivou a decisão de destacar Watanabe foi o fato de outras bibliografias sobre o tema afirmarem sua importância.

O *Shin-hanga*, portanto, surgiu com uma nova proposta, na qual a técnica tradicional de xilogravura japonesa e o sistema de produção eram preservados, mas as imagens desenvolvidas eram distintas das feitas no *Ukiyo-e*, pois o mundo e os artistas desse novo movimento eram diferentes.

A produção das obras era toda segmentada e abrangia diversos profissionais, como o editor, o artista, que era quem fornecia a pintura, o entalhador, o impressor e a pessoa responsável por preparar o papel para a impressão. Além do procedimento, eles utilizaram temas similares ao *Ukiyo-e*, como vistas (*fūkeiga*), vistas de lugares famosos (*meisho-e*), figura de mulher bonita (*bijin-ga*), atores *kabuki* (*yakusha-e*) e flores e pássaros (*kachōga*).

Entretanto, um fator importante para se observar é que muitos desses artistas do *Shin-hanga* puderam viajar para países estrangeiros, tendo como principal destino a Europa e os Estados Unidos. Lá, tiveram contato com diferentes pinturas de artistas impressionistas, entre outros, e trouxeram para seus trabalhos referências tiradas dessas obras europeias. Além disso, alguns artistas japoneses se empenharam em estudar a pintura ocidental (洋画 - *yōga*) e dessa forma, também aplicaram novos conhecimentos

técnicos em suas gravuras. Contudo, mesmo os pintores que se dedicaram à pintura de técnica japonesa (日本画 - *nihonga*) e quiseram desenvolver xilogravuras *Shin-hanga*, o fizeram com perspectivas distintas do *Ukiyo-e*. E uma das perguntas que nos vem à mente é de que maneira se estabeleceu essa relação do *Shin-hanga* com o *Ukiyo-e*? Foi apenas na técnica e temática, ou outros aspectos também foram incorporados? Além disso, o Ocidente, de fato, teve grande influência nos artistas desse movimento moderno? De que modo isso se deu? Procurou-se refletir sobre essas questões durante a pesquisa, sobretudo na análise das obras dos artistas selecionados.

Dentro do *Shin-hanga*, destacou-se o artista Hiroshi Yoshida (1876 – 1950), o qual é apresentado no terceiro capítulo, pois ele teve oportunidade de viajar para fora do Japão e conhecer diferentes culturas. Algo que nos instigou a investigá-lo foi descobrir de que maneira essa vivência no Oriente e Ocidente afetou seu trabalho artístico. O início de sua carreira foi como pintor a óleo e aquarela, e com isso conseguiu espaço no mercado artístico japonês da época. Entretanto, após uma viagem aos Estados Unidos, Yoshida percebeu o interesse dos estrangeiros nas gravuras japonesas, tanto nos *Ukiyo-e* quanto nos *Shin-hanga* que estavam sendo produzidas por Watanabe, principalmente.

Após essa viagem, Yoshida decidiu se dedicar à produção de xilogravuras *Shin-hanga*, e atualmente é mais conhecido por suas estampas do que pelas pinturas. Ademais, podemos afirmar que sua experiência como pintor contribuiu muito para o sucesso das gravuras. Apesar de fazer parte deste movimento, no qual a maioria dos artistas produziram dentro do sistema segmentado de produção, ele e alguns outros também entalharam ou imprimiram algumas imagens. Paralelamente ao *Shin-hanga*, houve o *Sōsaku-hanga* (創作版画), que pode ser traduzido como Gravura Criativa, em que os artistas se propuseram a fazer diversos tipos de estampas. Eles mesmos gravavam e imprimiam, o que trazia outro aspecto à imagem, mais inspirado nas xilogravuras do expressionismo alemão, como também nos próprios movimentos da vanguarda europeia.

É necessário saber que o *Shin-hanga* e o *Sōsaku-hanga* foram movimentos sincrônicos, e que em cada um deles, os artistas tinham uma relação diferente com a

técnica tradicional e com as novas informações trazidas do Ocidente. Além disso, foram selecionadas algumas imagens dentro de três diferentes assuntos: as que continham a sombra ou reflexo na água como elemento importante na composição; as que realçavam as montanhas e nuvens; e algumas das que foram feitas em séries, que tinham como elemento principal diferentes momentos do dia, ou seja, o estudo de um certo objeto no tempo.

Ademais, grande parte do embasamento teórico do terceiro capítulo foi tirado do livro *The Complete Woodblock Prints of Hiroshi Yoshida*, de Tadao Ogura e outros autores (1987), no qual os próprios filhos de Yoshida, Hodaka e Toshi, também escreveram sobre a carreira artística de seu pai. Do mesmo modo, consultamos os autores Matsuoka (1990), Merritt e Yamada (1995), entre outros. Apesar de Hiroshi Yoshida ser um artista conhecido internacionalmente, a quantidade de publicações sobre sua obra e o *Shin-hanga* não é tão extensa, especialmente na língua portuguesa, o que nos desafiou, mas também inspirou nossa pesquisa.

Esse recorte temático teve como eixo condutor a importância dessas características no trabalho de Yoshida. Além disso, as gravuras foram estudadas ao lado de algumas obras do *Ukiyo-e*, ora para estabelecer relações comparativas, ora como evidência das associações ou influências das mais antigas sobre as do *Shin-hanga*. Da mesma forma, algumas obras também foram investigadas tendo como paralelo as pinturas do impressionismo francês. Portanto, as gravuras do *Shin-hanga* foram analisadas ao lado de outras estampas orientais e pinturas ocidentais e as reflexões a partir desse estudo foram apontadas no terceiro capítulo. Esse é também o fio condutor dos subcapítulos, além da análise da maneira como as relações do Japão com o Ocidente europeu aconteceram.

Acredita-se que a pesquisa seja relevante pelo fato de não termos livros em português que tratem do movimento *Shin-hanga* e também de Hiroshi Yoshida. Estudos de fora do Brasil trazem informações e pesquisas importantes sobre o tema e o artista, mas infelizmente alguns desses livros não estão disponíveis em bibliotecas daqui, como as das principais universidades públicas de arte de São Paulo, como USP, Unicamp e

Unesp ou mesmo na biblioteca da Fundação Japão. Além disso, todas as análises comparativas das imagens foram realizadas por nós, tendo embasamento naqueles que melhor entendem do assunto do *Shin-hanga*, *Ukiyo-e* e seus artistas.

Por fim, complementa-se que foi empregado o método Hepburn na transcrição das palavras na língua japonesa para a portuguesa, desenvolvido por James Curris Hepburn (1815 – 1911), cujo sistema representa os sons dos vocábulos em japonês empregando alfabeto latino, porém, com algumas exceções para poucas palavras já conhecidas como Tóquio ou Quioto. Para os nomes dos japoneses citados, optou-se por transcrever em ordem de nome e sobrenome, como é feito no Brasil, diferentemente do Japão, onde tradicionalmente se usa sobrenome seguido do nome.

1. Era Meiji – Ocidentalização e desenvolvimento de um novo Japão

A Era Meiji (1868 – 1912) foi um período em que o Japão se transformou muito política e economicamente, de um país parcialmente fechado para relações com o exterior, para outro empenhado em desenvolver novas tecnologias, importar e ressignificar muitos produtos, conhecimentos e ideias ocidentais. Este foi um momento de muitas mudanças no país, uma vez que todo o sistema político da Era Edo (1603–1868) era bem diferente e centralizado.

Durante a Era Edo o Japão foi governado pelo *shōgun* da família Tokugawa, sendo o primeiro deles Ieyasu Tokugawa (1543 – 1616). Durante mais de dois séculos essa família teve poder total no Japão, estando abaixo somente do imperador, que não decidia sobre as questões econômicas e administrativas do país. Esta Era foi marcada por um grande desenvolvimento cultural e pela ascensão econômica principalmente da classe dos comerciantes. A sede do shogunato ficava em Edo, atual Tóquio, mas a família imperial morava na capital, Quioto.

O Japão estava parcialmente fechado para o mundo, e o governo da época estabeleceu leis que proibiam o contato de japoneses com estrangeiros, bloqueando os portos para acordos comerciais, principalmente com o Ocidente. Entretanto, eles mantiveram relações mercantis com a China e a Holanda, esta última, de maneira restrita. Esses estrangeiros tinham acesso à província de Nagasaki que fica ao sul do Japão (REISCHAUER e CRAIG, 1978, p. 116).

Existem alguns fatores que determinaram esse fechamento do Japão, mas o principal deles é a chegada dos jesuítas portugueses cristãos, que catequizaram os japoneses, levando muitos deles a seguirem o catolicismo como religião. Tal situação incomodou muitos japoneses, principalmente aqueles que estavam no poder e que ansiavam por um país e um governo centralizado, com religião e costumes orientais. O cristianismo também questionava a imagem do imperador, que era considerado um deus. Além disso, os japoneses queriam impedir uma possível invasão portuguesa, como aconteceu em outros lugares da Ásia como o Timor Leste e Macau. A Era Edo

ficou conhecida por uma grande movimentação e fortalecimento interno do Japão, de sua identidade, cultura e costumes.

O fim do período de parcial isolamento japonês ocorreu em 1853 com a chegada da esquadra do Comodoro norte-americano Matthew Perry, o qual, representando os Estados Unidos, tinha interesses comerciais e econômicos no Japão, como por exemplo o de utilizar os portos do país. Alguns anos depois, em 1868, ocorreu a Reforma Meiji (*Meiji Ishin*), ou Restauração Meiji, que tinha como um dos objetivos acabar com o sistema administrativo dos *shōgun*, o *Bakufu*⁴. Na Era Edo, o *shōgun* dominava todo o país, mas o sistema político tinha como um dos pilares os *daimyō*, que eram os nobres senhores que governavam as províncias japonesas. Eles também tinham grande poder econômico, dependendo do desenvolvimento dos seus distritos (HUNTER, 1989, p. 3). Cada província tinha o seu senhor e tudo o que acontecesse naquele lugar era responsabilidade dele. Porém, esse *daimyō* tinha que prestar contas ao *shōgun*, e esse último, tendo poder máximo, poderia decidir o que quisesse com relação a qualquer parte do território japonês.

Todos esses anos do shogunato Tokugawa, que governou o país na Era Edo, foram de relativa paz e tranquilidade nas províncias. Contudo, alguns grupos de samurais considerados inferiores não estavam satisfeitos com esse sistema de privilégios das famílias mais ricas (*daimyō*, sua família e outros samurais classificados como superiores). Os guerreiros menos favorecidos planejaram, juntamente com alguns comerciantes e camponeses, reestruturar as ordens governamentais e sociais do Japão.

Em 1867, o 15º *shōgun* Keiki (ou Yoshinobu) Tokugawa (1837 – 1913), percebeu a impossibilidade de continuar no poder, e então transferiu ao imperador Meiji (1852 – 1912) a administração do Japão. Muitos comerciantes japoneses pressionaram o governo para que houvesse uma restauração plena no sistema político do país (REISCHAUER e CRAIG, 1978, p. 123). Assim, terminava uma Era que se caracterizava pelo domínio do *shōgun* e seu sistema de governo, pelo contato restrito com estrangeiros e pela prosperidade econômica dos comerciantes.

⁴ *Bakufu* era o sistema do Shogunato, governo militar hereditário dos samurais. (KAMACHI, 1999, p. 18 e 19).

Os anos seguintes foram de grandes mudanças no Japão, que passou a ser um país em busca desenvolvimento, principalmente industrial, influenciado pela Revolução Industrial europeia que aconteceu nos séculos XVIII e XIX, a qual transformou o trabalho artesanal pelo uso de máquinas modernas. A partir de 1868, a política fundamental do Japão era avançar no progresso social e técnico-científico. Entretanto, essas transformações não foram incorporadas pelos governantes de maneira leviana, assim como comenta os autores Reischauer e Craig (1978):

Os líderes Meiji eram eles próprios utilitaristas e pragmáticos. Eles não eram nem doutrinários tradicionalistas nem cegos seguidores do Ocidente. Todos eles estavam prontos para defender as ideias ocidentais quando estas pareciam úteis ou tinham uma inevitável tendência em defender pontos de vista tradicionais quando estes continuavam a ter valor. Eles aproveitaram qualquer ideia ou técnica que prometia ajudar a construir “um país rico e militarmente forte.”⁵ (Ibid., p. 160 e 161, tradução nossa).

Segundo os mesmos autores, (Ibid., p. 141), o atual governo Meiji aboliu em 1869 as restrições de grupos sociais estabelecidos na Era Edo, que eram os comerciantes e cidadãos (*shōnin*), agricultores (*hyakushō* ou *nōmin*) e samurais (*bushi*) e perante a lei todos passaram a ser iguais, ainda que uma parte da população continuasse marginalizada. Podemos dizer que muitos daqueles que eram poderosos na Era Edo continuaram com relativo poder na Era Meiji. Apesar de uma das diretrizes do governo ter sido a legitimação de que todos teriam que ter os mesmos direitos legais, a sociedade japonesa continuou, e continua até hoje, assim como a maioria dos países, a ter divisões econômicas e sociais. Uma evidência disso são os antigos distritos, governados pelos *daimyō*, que se tornaram as prefeituras do Japão em um formato similar ao dos países

⁵ No original: “The Meiji leaders were themselves thorough-going utilitarians and pragmatists. They were neither doctrinaire traditionalists nor blind followers of the West. All of them were ready to champion Western ideas when these seemed useful or an inevitable trend to defend traditional points of view when these seemed of continuing value. They took advantage of any idea or technique that gave promise of helping to build “a rich country and strong military.” (REISCHAUER e CRAIG, 1978, p. 160 e 161).

européus. Além disso, alguns samurais entraram para o exército japonês e outros tinham cargos administrativos no novo governo (FEWSTER e GORTON, 1988, p. 9).

A autora Hunter (1989) tem um posicionamento crítico referente às relações e estruturas sociais estabelecidas durante a Era Meiji, e às classes que levaram o Japão a essa Restauração:

Outros historiadores têm visto a Restauração como uma contrarrevolução; um lugar de golpe em que o poder passou de uma parte da elite para outra; e uma transferência de poder que era parte integrante do crescimento da consciência nacional, e nacionalista, de um povo que enfrentou, pela primeira vez em séculos, ameaças reais do mundo exterior. A Restauração é, talvez, todas essas coisas, e só pode ser entendida em termos da experiência dos que participaram dela, as pressões para a mudança econômica, social e política no contexto da ameaça ocidental. É evidente que não foi uma revolução popular no sentido de um levante das massas, embora o descontentamento popular na transferência de poder não procurava explorar esse descontentamento para seus próprios propósitos, antes ou durante muitos anos após 1868. A revolução foi realizada por uma pequena elite.⁶ (1989, p. 10, tradução nossa).

De acordo com a citação acima, a Restauração Meiji foi complexa, e como indicado pelo significado da própria palavra, restabeleceu o sistema político japonês.

⁶ No original: "Other historians have seen the Restoration as a counter-revolution; a place *coup d'état* in which power passed from one part of the elite to another; and a transfer of power which was an integral part of the growth of national, and nationalist, awareness among a people faced for the first time in centuries by real threats from the outside world. The Restoration is, perhaps, all of these things, and can only be understood in terms of the background of those who participated, the pressures for economic, social and political change and the context of the Western threat. Clearly it was not a popular revolution in the sense of an uprising by the masses, although popular discontent in the transfer of power did not seek to exploit this discontent for their own purposes, either before or for many years after 1868. The revolution was carried out by a small elite." (HUNTER, 1989, p.10).

Evidentemente, o país teve que receber e assimilar as novidades daquilo que estava sendo incorporado em sua política e cultura.

A Era Meiji teve como grande característica a combinação da cultura ocidental – industrializada, tecnológica e capitalista – com a histórica tradicional japonesa. Nesse período, o Japão vivia entre muitas influências externas e internas, buscava se desenvolver e, ao mesmo tempo em que se adequava às novas mudanças, lutava para reconstruir uma identidade nacional. Isso acontecia concomitantemente com a estruturação de uma identificação internacional, ou seja, os japoneses estavam preocupados em como o Japão se apresentava na política externa. Como então o Japão se via e como ele era visto pelo resto do mundo, que na verdade parecia estar o redescobrimdo, após anos de parcial isolamento? Encontrar o equilíbrio em todas essas relações era um grande desafio para o país. Observa-se que uma parte da população estava focada em apenas importar o que era estrangeiro e, no entanto, nessa ávida busca pelo desenvolvimento em diversas áreas, o Japão corria o risco de introduzir uma imitação superficial do Ocidente. Essa nova cultura adquirida ocasionalmente entrava em choque com a cultura tradicional japonesa.

Em 1880, Kaoru Inoue (1836 – 1915), ministro dos Negócios Estrangeiros, decidiu que os japoneses teriam que se parecer mais com os europeus em suas vestimentas e, assim, os homens começaram a usar ternos ingleses e as mulheres, vestidos franceses. Tudo isso com a finalidade de convencer os visitantes estrangeiros de que o Japão era uma nação moderna (ou em modernização, no entendimento europeu da época) e para que esses países reconsiderassem os tratados desiguais impostos ao Japão (KNEE e VIRGIN, 2001, p. 25). Todas essas medidas tinham por trás interesses comerciais e econômicos.

Existe porém um fato curioso com relação às vestimentas da Era Meiji, pois a imperatriz também passou a usar roupas ocidentais e não *kimono*⁷. Ela, como figura

⁷ *Kimono* é um traje tipicamente japonês que originalmente era feito com tecidos nobres, como a seda. Eles eram bordados ou pintados à mão, tendo um valor muito alto. Existe, porém, outro tipo de *kimono* que era usado no dia a dia pelos trabalhadores japoneses. (SOSNOSKI, 1996, p. 86).

nacional e pública, dava grande peso aos usos e costumes da população japonesa. Em 1887, emitiu um memorando sobre roupas femininas e afirmou que os “kimonos usados pelas mulheres japonesas contemporâneas eram relíquias do século XIV. Não só eles eram mal adaptados às condições da vida moderna, mas eles estavam bastante diferentes dos trajes usados por mulheres japonesas de períodos anteriores”⁸ (Idib., p. 35, tradução nossa). Possivelmente, esse fato contribuiu para que muitas mulheres passassem a comprar e usar as roupas ocidentais vindas da Europa, pois a figura da imperatriz tinha grande força na sociedade, não apenas em termos de hábito ou trajes de determinada época, como também no incentivo às mudanças no Japão como um todo. Essa quebra da tradição significava a ruptura de um sistema que se desenvolvera até o momento, mas que estava em transição.

Durante a Restauração Meiji, após o estranhamento e rejeição com relação à cultura ocidental importada, o Japão passou a querer ingressar no sistema político e econômico das grandes potências mundiais, que na época eram alguns países europeus. Logo no início da Era Meiji os meios de transporte se transformaram de barcos, cavalos e palanquins⁹ para trens, navios a vapor e carruagens, o que tornaram as viagens mais rápidas e confortáveis. Todos esses meios de locomoção já eram usados em países ocidentais, tais como Estados Unidos, Inglaterra, França, Rússia, entre outros.

Na Era Meiji, um meio de transporte muito usado era o *rikisha*, ou *jinrikisha*¹⁰, que literalmente significa “veículo movido a homem”, que foi uma invenção japonesa, o qual juntou as fortes rodas ocidentais com a agilidade japonesa (FEWESTER e

⁸ No original: “the kimonos worn by contemporary Japanese women were relics of the fourteenth century. Not only were they poorly adapted to the conditions of modern life, but they were quite unlike the costumes worn by Japanese women of earlier periods.” (KNEE e VIRGIN, 2001, p. 35).

⁹ Palanquim era uma espécie de cadeira ou leito portátil, com um varal por cima com cortinas que cobrem a pessoa, transportado por dois homens, usado principalmente na Ásia. (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: < <https://www.britannica.com/place/Japan/Finance#ref23278>>. Acesso em: 02 fev.2016).

¹⁰ *Jinrikisha* foi um meio de transporte desenvolvido na Era Edo, em que os passageiros ficavam sentados como se fosse em uma grande cadeira, com duas rodas ao lado, e uma ou duas pessoas puxavam essa cadeira. (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/rickshaw-vehicle>>. Acesso em: 02 fev. 2016).

GORTON, 1988, p. 14). Segundo Reischauer e Craig, “Um curioso híbrido do Oriente e do Ocidente foi o rikisha, inventado no Japão em 1869 (...) e se espalhou por toda a Ásia antes de dar lugar no Japão no século XX para o transporte motorizado.”¹¹ (1978, p. 157, tradução nossa).

Em 1872 foi inaugurada a estrada de ferro de Tóquio a Yokohama, e em 1889 a estrada de ferro Tōkaidō que ligava Tóquio a Osaka, fato esse que favoreceu muito o desenvolvimento do país, uma vez que se facilitou o transporte dos materiais necessários para a construção das grandes indústrias. Algumas pessoas foram enviadas aos Estados Unidos e à Europa para estudarem atentamente a organização das indústrias ocidentais.

Mesmo com o desenvolvimento dessas novas políticas e tecnologias, o Japão não conseguiu realizar uma reforma agrária completa, pois os camponeses ainda estavam sob o jugo de grandes fazendeiros. Até a primeira metade da Era Meiji, muitas pessoas migraram do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida e salários, que também era um novo sistema de pagamento, o qual anteriormente era feito por troca de saca de arroz, motivados pela ideia ocidental de “civilização e iluminação” (TIPTON, 2002, p. 47). Essas pessoas saíam do interior do país para trabalhar em grandes fábricas, porém parte de sua família continuava com a vida dura no campo. De um lado, existe um país em busca do desenvolvimento tecnológico e industrial, e de outro, milhares de famílias que não se encaixavam nesse novo sistema econômico e político.

Entretanto, uma consequência positiva desse período foi a inserção de um sistema de educação obrigatório de dezesseis meses em 1872, que passou a ser de quatro anos em 1886, o qual permitiu que muitas crianças tivessem um ensino regular e oportunidade de estudar em outras cidades e até mesmo em outros países (TIPTON, 2002, p. 47).

¹¹ No original: “A curious hybrid of East and West was the rickshaw, invented in Japan in 1869 (...) and spread widely throughout Asia before giving way in Japan itself in the twentieth century to motorized transport.” (REISCHAUER e CRAIG, 1978, p. 157).

Hunter (1898) salienta que da mesma forma como o Japão se inspirou em modelos americanos e europeus para desenvolver suas indústrias, também foram criados o exército e a marinha de guerra. Um dos objetivos do governo era ter forças armadas poderosas e prosperidade nacional, dentro do conceito *fukoku kyōhei* (富国強兵), que significa “nação próspera/saudável, exército forte”. Ademais, o país acreditava que se tivesse um exército armado poderoso, seria capaz de entrar no ranking de países fortes, como uma grande potência mundial; tudo isso visava o desejo de competir com os países mais ricos e influentes do Ocidente, de realmente entrar no mercado internacional e se mostrar ao mundo. O Japão esteve muito tempo fechado e nesse momento da história estava se recuperando das consequências decorrentes disso. Aos poucos, e com muito esforço, conseguiu se afirmar como potência bélica e ganhou duas grandes guerras, contra a China em 1894-5 e a Rússia em 1904-5, e estabeleceu colônias nesses países (HUNTER, 1989, p. 8). Essas duas vitórias foram muito importantes para o Japão se sentir seguro e capaz de enfrentar outras nações.

O Japão queria se mostrar ao mundo como um país “civilizado” e confiante. Em 1900 ele tinha constituição, parlamentares, partidos políticos, indústria e comunicações em desenvolvimento, enfoque em educação, sistema legal ocidental e forças armadas (FEWESTER e GORTON, 1988, p. 12). A Era Meiji foi marcada por mudanças em todos os âmbitos da vida dos japoneses.

Não foi apenas no desenvolvimento industrial ou bélico que o Japão buscou referências e inspirações ocidentais, mas em todas as áreas. Com relação à educação, muitos cientistas, professores e estudantes foram enviados à Europa e América do Norte para aprenderem mais da cultura e dos conhecimentos destes outros países, através de programas de estágios em universidades e centros de pesquisa.

Ao mesmo tempo em que o Japão foi para fora, o governo japonês investiu em profissionais estrangeiros para lecionarem no “país do sol nascente”, como é comumente chamado. Esses professores eram chamados de *oyatoi gaikokujin* (御雇い外国人), que pode ser traduzido como respeitáveis estrangeiros contratados (OKANO, 2016, p. 4).

Ernest Francisco Fenollosa (1853 – 1908) foi um desses grandes nomes estrangeiros que moraram no Japão. Norte-americano, formado pela Universidade de Harvard, ele foi professor de filosofia e economia política na Universidade Imperial de Tóquio. Em 1878, a convite do zoólogo e orientalista norte americano Edward Sylvester Morse (1838 – 1925), que já dava aulas na Universidade Imperial de Tóquio, foi trabalhar no Japão. Nesse país, ele começou a estudar altares, templos antigos e o tesouro artístico japonês. Ele aprendeu a pintura tradicional japonesa na Escola Tosa (aristocracia), Escola Kano (linhagem dos samurais) e lá recebeu o nome de Kano Eitan Masanobu, tendo sido possivelmente o primeiro estrangeiro a receber essa diferenciação. Fenollosa se aprofundou e se relacionou tanto com a cultura japonesa que se tornou budista, e herdou o nome de Tenshin (FENOLLOSA, 1912, p.158 apud OKANO, 2016, p.5).

Em 1882, William Sturgis Bigelow (1850 – 1926), médico formado pela Universidade de Harvard, viajou ao Japão e ficou por sete anos estudando a cultura e a religião japonesa. Além disso, Bigelow também se tornou colecionador de arte japonesa.

Durante a era Meiji o Japão viveu uma supervalorização de tudo o que era estrangeiro e principalmente ocidental. Na área das artes, diversos artistas viajaram para diferentes países em busca de inspiração e também para aprenderem as técnicas de pintura, cerâmica, escultura, dança, teatro, moda e arquitetura ocidental. Muitos desses artistas japoneses ficaram encantados com o que viram, e quiseram reproduzir essas mesmas técnicas ocidentais, muitas vezes desvalorizando a tradição de seu país natal. Em meio a tudo isso, Fenollosa, Morse e Bigelow queriam mostrar ao Japão o valor de sua arte tradicional, ao mesmo tempo em que tentavam desconstruir a imagem romantizada que muitas nações tinham com relação a esse país. De acordo com Keene e Virgin (2001, p. 19), acerca dos pensamentos de Fenollosa sobre o fascínio dos japoneses com a arte ocidental:

Em 1879, antes mesmo de Bigelow ter ido para o Japão, Fenollosa tinha sido introduzido a uma coleção de pinturas japonesas e tinha procurado avidamente tutoria de alguns dos principais conhecedores do momento – Sumiyoshi Hirokata (datas desconhecidas) e Kano Eitoku Tatsunobu (1814-1891), os membros das escolas de pintura tradicionais japonesas mais célebres. Em maio de 1882, um mês antes da chegada de Bigelow ao Japão, Fenollosa tinha declarado publicamente a sua posição em um discurso muito influente ao Ryūchikai, na organização dedicada a promover as artes tradicionais do Japão: “Apesar de tal superioridade, os japoneses desprezavam a sua pintura tradicional e com adoração pela civilização ocidental, admiravam suas pinturas modernas artisticamente inúteis e os imitavam por nada. Os japoneses devem retornar à sua natureza e suas antigas tradições raciais e então tomar, se houver, os pontos positivos da pintura ocidental.”¹² (2001, p. 19, tradução nossa).

O posicionamento de Fenollosa aqui descrito pode parecer muito radical, mas de fato ele queria mostrar aos japoneses como a técnica e arte tradicional japonesa eram valiosas. Ele juntou-se a um dos seus alunos, Kakuzo Okakura (1862 – 1913), também conhecido como Tenshin Okakura, autor da obra *O livro do chá*¹³, traduzido para o português da obra *The Book of Tea*, lançado em 1906 em inglês, fato esse impressionante tendo em vista a raridade de publicações de livros nessa língua escritos por japoneses. Na época, Okakura também era crítico e historiador de arte, e ele e Fenollosa trabalharam para a valorização da arte tradicional japonesa e fizeram uma lista de obras que se comporiam como Tesouro Nacional do Japão. Através dessa pesquisa, eles conseguiram visitar templos e lugares normalmente inacessíveis aos

¹² No original: “In 1879, even before Bigelow had gone to Japan, Fenollosa had begun collecting Japanese paintings and had eagerly sought tutoring from some of the leading connoisseur of the day – Sumiyoshi Hirokata (dates unknown) and Kano Eitoku Tatsunobu (1814-1891), members of two of the most celebrated traditional Japanese painting schools. In May 1882, a month before Bigelow’s arrival in Japan, Fenollosa had publicly stated his position in a highly influential speech to the Ryū chikai, an organization dedicated to promoting Japan’s traditional arts: *Despite such superiority the Japanese despise their classical painting, and with adoration for Western civilization admire its artistically worthless modern paintings and imitate them for nothing. The Japanese should return to their nature and its old racial traditions, and then take, if there are any, the good points of Western painting*” (KNEE e VIRGIN, 2001, p. 19).

¹³ *O livro do chá* foi publicado pela Editora Estação Liberdade em 2008.

comuns, em um momento em que os pensamentos e olhares estavam voltados para fora do Japão (OKANO, 2016, p.5). Em 1889, Okakura e Kenzō Takahashi (1855 – 1898), que era jornalista político, lançaram a revista *Kokka* (國華), cujo significado literal é Flor da Nação, mas que também pode ser traduzido como Orgulho Nacional, que, de maneira geral, tratava sobre arte asiática, e não apenas japonesa.

Todo esse interesse do governo japonês em trazer professores estrangeiros e enviar profissionais japoneses tanto na área tecnológica como artística tinha um único objetivo, aprender e entender melhor o desenvolvimento industrial do Ocidente. As artes não estavam fora desse propósito, pois ao introduzir fábricas de molde ocidental, o Japão buscou transformar muitos trabalhos que antes eram totalmente manuais em produtos comerciais de fabricação muito mais rápida. Objetos de cerâmica, por exemplo, começaram a ser produzidos em grande escala e exportados para países ocidentais, e os estrangeiros ficavam encantados com esses produtos vindos de um país considerado exótico, diferente.

O Japão participou de muitas feiras e exposições internacionais e nacionais, para começar a se divulgar como uma nação “moderna” e industrializada. O “setor específico do comércio, tais como cerâmica, metalurgia, laca e têxteis foram escolhidos de modo a aumentar o comércio exterior e a produção doméstica e, assim, contribuir para a estabilidade econômica.”¹⁴ (KEENE e VIRGIN, 2001, p. 52, tradução nossa). O país também participou de exposições em Paris em 1867 e em Viena em 1873, e depois enviou mais de trinta mil objetos para exposições na Filadélfia no ano de 1876. Além disso, foram realizadas no próprio Japão cinco exposições industriais, as três primeiras internacionais no Parque Ueno, em Tóquio (1877, 1882 e 1890), a quarta foi nacional, em Quioto (1895) e a última, internacional, em Osaka (1903).

Muitos profissionais de diversos ofícios tiveram suas carreiras afetadas com toda essa ocidentalização e industrialização que o Japão estava vivendo e um desses setores

¹⁴ No original: “Specific sector of commerce such as ceramics, metalwork, lacquerware, and textiles were targeted so that they might increase foreign trade and domestic production, and thus contribute to economic stability.” (KNEE e VIRGIN, 2001, p. 52).

foi a produção do papel *washi*¹⁵, que é o papel japonês feito principalmente a partir das fibras dos arbustos de *kōzo*, *gampi* e *mitsumata*. Segundo Matsuda (1994):

Em 1873, início do Período Meiji, o Japão começou a absorver mais ativamente a cultura ocidental. Vinda dos Estados Unidos, a técnica de produção mecanizada chegou ao país justamente nessa época. O Japão, que havia consolidado a produção manufaturada de papel durante cerca de 1300 anos, aceitou de bom grado a civilização ocidental, representada pelo papel feito de celulose de madeira produzido mecanicamente. Teve início, então, o período de convivência do *washi* tradicional com o papel ocidental. (1994, p. 28-29).

Até a Era Meiji, certas vilas eram as únicas responsáveis pela fabricação desses preciosos papéis, entretanto, com a introdução das máquinas, essa produção artesanal foi substituída, porém não totalmente. Ainda hoje existem oficinas que preparam o papel artesanal japonês, tão admirado e desejado não apenas por japoneses, mas também pelos estrangeiros. O papel foi apenas um exemplo de como essa industrialização do Japão afetou as relações de trabalho de muitas pessoas. Por outro lado, como comentou Matsuda (1994), houve uma hibridização entre os processos e novos resultados surgiram.

Além disso, podemos citar a produção têxtil e de cerâmica, entre outras que modificaram a vida desses manufatureiros. Normalmente, o sistema familiar era utilizado na fatura de quase todos os objetos – existia uma família que produzia o papel, outra que confeccionava os pincéis – algo passado de geração em geração. É importante notar, entretanto, que havia um confronto nesse conceito – o Japão antigo, e o Japão em transformação – tendo em vista que, posteriormente à Era Meiji, muitos desses

¹⁵ *Washi*: “*wa*” que significa japonês ou oriental, e “*shi*” que é papel. O método de fabricação do papel foi levado da China para o Japão, onde o processo fora adaptado. O papel para impressão é feito de longas fibras de *kozo* feitas a partir da casca dele. O papel era preparado por várias famílias espalhadas por todo o Japão. (MATSUDA, 1994, p. 26).

manufatureiros foram considerados importantes no Japão, a ponto de serem classificados tesouros nacionais vivos, conhecidos como *ningen kokuhō*¹⁶ (人間国宝). Esse sistema se mantém desde 1950 e em 1998 existiam 99 dessas pessoas, o mais novo deles com 59 anos de idade, um músico que tocava *taiko*¹⁷ para peças do teatro *nō*¹⁸ (KAMACHI, 1999, p. 84).

Essa agitação de ideias, pensamentos e novos projetos aconteceram no fim da Era Meiji, quando o clima intelectual e artístico do Japão, mas principalmente de Tóquio, estava efervescente. Essa atmosfera fora impulsionada pelo retorno de muitos japoneses que foram estudar na Europa e, de maneira geral, com o próprio contato dos estrangeiros com os japoneses (MERRITT, 1990, p. 119).

¹⁶ *Ningen kokuhō* significa Tesouro Nacional Vivo. No Japão e também em alguns outros países, pessoas ou grupos recebem a designação de Tesouro Nacional Vivo por alcançarem um alto nível de conhecimento prático em determinada tarefa. Muitos artistas e artesãos têm esse título, pois desenvolveram uma habilidade muito específica e importante que fora reconhecida pelo governo como uma propriedade cultural intangível. Essas pessoas e grupos tem a responsabilidade de dar continuidade à essas atividades. (Kamachi, 1999, p. 84).

¹⁷ *Taiko* é um instrumento tradicional de percussão japonesa que existe a mais de 2500 anos. No passado foi usado em guerras, festival e cerimonial religioso e era tocado em grupos de poucas pessoas. Após a Segunda Guerra Mundial, passou a ser tocado por grupos maiores e não apenas nas camadas mais ricas da sociedade. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO. Disponível em: <http://www.taikobrasil.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=287>. Acesso em: 07 fev.2018).

¹⁸ Teatro *nō* é um estilo de teatro clássico japonês, um drama lírico que combina dança, poesia e música. Praticado desde o século XIV, é considerado uma das formas mais importantes do drama musical do Japão. Durante a Era Edo, o *nō* foi considerado pelo shogunato Tokugawa a cerimônia artística oficial do Estado. Assim, o *nō* recebeu proteção e incentivos do governo tendo inclusive vários *daimyō* que o estudavam e eram conhecidos atores. (SOSNOSKI, 1996, p. 28).

2. *Shin-hanga*: Nova gravura

Para compreendermos o que foi o *Shin-hanga* é necessário falarmos um pouco da história da xilogravura no Japão, sobretudo, do *Ukiyo-e*, uma vez que a compreensão desse último é essencial para entendermos o objeto da nossa pesquisa.

A técnica da xilogravura é um ofício antigo, introduzido da China no Japão, que remonta pelo menos à Era Nara (710 – 794) quando, em 770, foram construídos diminutos pagodes de madeira, cada um contendo uma xilogravura e um trecho selecionado de um sutra. Desde a Era Heian (794 – 1185), gravuras de textos e imagens foram amplamente usadas no budismo, da mesma forma como os cristãos utilizaram os blocos de madeira para ilustrar sua doutrina na Europa medieval. Já no século XVII, a gravura tomou rumos distintos nas práticas europeias e japonesas. Na primeira, a gravura em metal substituiu em parte a xilogravura, enquanto que no Japão essa última floresceu como uma tecnologia primária e foi amplamente usada e aperfeiçoada (MERRITT e YAMADA, 1995, p. 1).

Isolados de grande parte do mundo, em 1765 os *shokunin*¹⁹ (職人), que eram mestres entalhadores e impressores japoneses, aperfeiçoaram a técnica da xilogravura e desenvolveram imagens multicoloridas (*nishiki-e*) ou “pintura brocado”, que inicialmente eram feitas em preto e branco (*sumizuri-e*) e pintadas à mão, principalmente com um pigmento de óxido de chumbo laranja (*tan-e*). Um dos grandes artistas *Ukiyo-e* que utilizou essa técnica da pintura brocado foi Harunobu Suzuki (1725 – 1770), cujo primeiro nome foi Harunobu Hozumi²⁰.

¹⁹ *Shokunin* é um mestre especializado em determinado ofício, seja ele na arte de fazer cerâmica, gravura, um prato de comida, um objeto de madeira, entre outros. Ele trabalha diariamente e é considerado uma autoridade naquilo que faz. (DAVID NORMAN ASSOCIATES. Disponível em: <<http://www.dnabizbuilder.com/shokunin.html>>. Acesso em: 06 fev. 2016).

²⁰ O sistema de tomar ou trocar nomes no Japão pode acontecer pela fase de produção do artista ou pela escola a qual pertencia.

Nas décadas seguintes, os *shokunin* sofisticaram ainda mais as xilogravuras e introduziram técnicas de impressão especiais, tais como o uso de pigmentos de mica²¹, ouro, prata, a gradação das cores (*bokashi*), e o relevo seco (MARKS, 2012, p. 10). Essas estampas multicoloridas japonesas, com todo o primoroso processo de impressão e gravação, chegaram a outros países no final do século XIX e encantaram os europeus, que as viram como obras exóticas e refinadas, vindas do Oriente.

No sistema de produção do *moku-hanga* – a xilogravura japonesa com tinta à base de água, cuja impressão é diferenciada por ser feita manualmente com um instrumento chamado *baren* (ver nota p. 1) – a gravação é feita com facas e goivas, entre outras especificidades e era praticamente todo viabilizado por manufactureiros. Todo o processo da gravura era segmentado com a participação de diversos profissionais. Existia uma pessoa que fazia o papel, uma distinta que passava o *dōza*²², que é uma cola usada para impermeabilizar um dos lados do papel, outra que gravava a madeira e por fim a que imprimia. Tudo isso acompanhado por um editor, que normalmente tinha uma casa de impressão, e às vezes pelo pintor que era quem fazia a pintura e a caligrafia que depois seria transformada em gravura. Observa-se que esse processo é mencionado aqui, pois, além de refletir o pensamento japonês antes da ocidentalização, é mostrado que o ofício do *shokunin* era importante como qualquer outro, ele não se considerava um artista, mas um profissional especializado em determinado assunto, tendo um conhecimento específico que provavelmente tinha sido passado por diversas gerações em sua família.

²¹ Mica do latim *micare* (brilho), é um termo genérico aplicado ao grupo dos minerais constituído por silicatos hidratados de alumínio, potássio, sódio, ferro, magnésio e, por vezes, lítio, cristalizado no sistema monoclinico, com diferentes composições químicas e propriedades físicas. Rochas Minerais Industriais – CETEM/2005. No *moku-hanga*, o pó de mica era aplicado em partes da gravura para deixá-la brilhosa. (MINERALS EDUCATION COALITION. Disponível em: <mineralseducationcoalition.org/minerals-database/mica/>. Acesso em: 06 de fev. 2016).

²² *Dōza* é uma mistura de *nikawa* (cola japonesa de origem animal extraída do osso de coelho ou boi), com outro aglutinante de origem vegetal. Dissolvida em água, é usada para impermeabilizar um dos lados do papel usado na gravura japonesa. Informação fornecida por Fernando Saiki no curso de *Moku-hanga* no Atelier Paulista em São Paulo, 2013.

A xilogravura *Ukiyo-e* teve um papel importante na Era Meiji, pois ela foi um dos elementos artísticos que encantou muito o Ocidente. Diversos artistas impressionistas e pós-impressionistas e colecionadores europeus, inicialmente holandeses, tiveram acesso às estampas *Ukiyo-e* da Era Edo. Essas xilogravuras eram produzidas em grande escala, e chegavam aos outros países como parte da embalagem de cerâmicas e outros produtos japoneses (HASHIMOTO, 2002, p. 36). Alguns artistas, como Van Gogh (1853 – 1890), colecionavam essas gravuras, que serviam como inspiração para produzirem suas pinturas.

Durante a ocidentalização, muitos artistas japoneses quiseram aprender a técnica de pintura e escultura ocidental e copiá-las, no intuito de entrarem no mercado artístico internacional. Curiosamente, os europeus e principalmente os americanos estavam mais interessados e encantados pelo *Ukiyo-e* e muitos preferiam que os artistas japoneses focassem em suas temáticas e técnicas tradicionais, ao invés das ocidentais.

O *Ukiyo-e* foi um dos meios pelo qual o mundo conheceu o Japão, e através de suas imagens muitos construíram a ideia de um país exótico. Um exemplo dessa relação do Japão com o Ocidente é o Japonismo, que foi essa grande apreciação proveniente da circulação de obras artísticas japonesas em países ocidentais. Isso surgiu na segunda metade do século XIX, mas pode ser percebido até hoje com a imagem idealizada de um país magnífico, como um fetiche pelo Japão.

Japonismo é a palavra usada para se referir a um momento limitado da arte em que o Ocidente, e a Europa principalmente, passam a colecionar, comprar e vender obras japonesas. Muitos relacionam essa recepção da arte japonesa no Ocidente com o *Ukiyo-e*, entretanto outros estilos e manifestações chegaram à Europa e influenciou na vida artística deles. (CAMPO, 2001, p. 329).

Podemos ver esse fascínio de europeus com relação às artes japonesas no livro sobre Japonismo de Lambourne (2005), o qual comenta que:

Vários desses objetivos também foram descritos em um artigo de 1901 sobre arte japonesa e pôster, no qual o crítico Raymond Needham descreve as qualidades essenciais que um cartaz requer para o sucesso: Pegue qualquer estampa japonesa representativa - uma ilustração de livro, uma folha de rosto ou uma conta de teatro - e verá que ela personifica tudo o que um bom pôster deveria ter. Uma ideia dominante é apresentada graficamente, lindamente, o detalhe não é enfraquecido, mas na verdade reforça o motivo.²³ (2005, p. 56, tradução nossa).

De acordo com a citação acima, para se fazer um bom pôster, é importante observar bem as estampas japonesas, pois elas carregam em si as características fundamentais para que um cartaz seja atraente. Tal relato mostra como alguns europeus de fato se inspiravam e estudavam as estampas para desenvolver seus trabalhos. Um dos artistas que o fez muito em sua carreira foi Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). Sobre a relação do artista com as estampas, Lambourne (2005) descreve que:

Impressionado com o sucesso do cartaz *France-Champagne*, Lautrec procurou Bonnard para discutir o design do pôster. Era uma forma de arte que Lautrec veio a amar e que ele iria revolucionar completamente, mergulhado como ele estava no mundo da estampa japonesa, a partir do qual ele adquiriu vários maneirismos estilísticos – linhas fortes, contornos aparados e o

²³ No original: “Several of these aims were also described in an article of 1901 on Japanese art and the poster, in which the critic Raymond Needham described the essential qualities a poster required for success: Take any representative Japanese print – a book illustration, a broadsheet or a theatre bill – and it will be found to embody all that a good poster should. One dominant idea is presented graphically, beautifully, the detail does not weaken, but actually enforced the motif.” (LAMBOURNE, 2005, p. 56)

uso de uma gama diversificada de cor chapada.²⁴ (2005, p. 59, tradução nossa).

Dentre todos os estilos de gravura japonesa conhecidos no Brasil, o *Ukiyo-e* foi e continua sendo o mais famoso. *Ukiyo* (浮世) (mundo flutuante) foi originalmente um termo budista que se referia à natureza transiente da experiência da vida humana e a mensagem passada era a de aceitar o fluxo da vida sem ganância. No entanto, na cultura urbana hedonista do início da Era Edo, o conceito de “mundo flutuante” ganhou ideograma novo e um sentido que incentivava as pessoas a apreciarem os prazeres momentâneos da vida, justamente pelo seu caráter efêmero (MARKS, 2012, p. 9).

Durante a Era Edo (1603–1868) e, portanto, durante o período do shogunato Tokugawa, surge o *Ukiyo-e* que pode ser entendido como imagens do mundo flutuante (浮世 *ukiyo* – mundo flutuante, 絵 *e* – imagem), na forma de pinturas ou estampas xilográficas, conhecidas por seu refinamento técnico, pelos temas diversos, pela utilização de cores, formas e enquadramentos das paisagens e outras imagens do Japão. Entretanto, é importante lembrar que o nome *Ukiyo-e* foi concebido posteriormente, na Era Meiji. Na literatura, foi desenvolvido o *Ukiyo-zōshi*.

Interessados em representar o comportamento e a moda dos japoneses nas principais províncias do país e desenvolver guias de viagem, artistas e editores elaboraram diversas imagens sobre os seguintes temas: vistas (*fūkeiga*), vistas de lugares famosos (*meisho-e*), figura de mulher bonita (*bijin-ga*), atores *kabuki* (*yakusha-e*), flores e pássaros (*kachōga*) e erótica (*shunga*). Com essas gravuras em forma de livros, álbuns de imagens e estampas soltas, eles tornaram possível o consumo de arte como souvenirs, para além da aristocracia japonesa dominada pela Oficina Kanō

²⁴ No original: “Impressed by the success of the poster *France-Champagne*, Lautrec sought out Bonnard to discuss poster design. It was an art form which Lautrec came to love and which he would completely revolutionize, steeped as he was in the world of the Japanese print, from which he acquired various stylistic mannerisms – bold outlines, trimmed edges and the use of a diverse range of flat colour.” (LAMBOURNE, 2005, p. 59)

(iniciada no Período Muromachi, 1336 – 1573) que produzia uma arte exuberante para os samurais, e a Oficina Tosa (iniciada no Período Heian, 794 – 1185) voltada principalmente para a corte japonesa, ainda que naquele momento a xilogravura não fosse considerada obra de arte.

Esse fato é exemplificado por muitas das estampas de vistas de lugares terem sido utilizadas para divulgar locais bonitos do Japão. Elas podem ser consideradas produtos publicitários nacionais, tais como as séries “Trinta e seis vistas do monte Fuji” (*Fugaku Sanjūrokkei*) 1830-32 de Katsushika Hosukai (1760 – 1849) e “Cinquenta e três estações da Estrada de Tōkaidō” (*Tōkaidō Gojūsan Tsugi*), também conhecida como “Grande Tōkaidō”, 1833-34, de Hiroshige Ando (1797 – 1858).

Ademais, com o objetivo de controlar os *daimyō*, o *shōgun* exigia que eles viajassem a Edo a cada dois ou três anos e ficassem na cidade por dois anos. Além disso, um dos membros da família do *daimyō* era obrigado a permanecer em Edo. Essas viagens eram chamadas de *sankin kōtai* (参勤交代) e como consequência disso, restaurantes, casas de chá e casas de divertimento estabeleceram-se ao redor das estradas que ligavam Edo às outras províncias, para atender os viajantes. Isso fez com que houvesse um aumento no intercâmbio de produtos entre as diversas cidades e um desenvolvimento e crescimento dos comerciantes. “Esse fato forçou os comerciantes a empreenderem frequentes viagens, o que lhes despertou o interesse pelas paisagens de vários locais famosos do país.”²⁵ (MOA, 1982, p. 13).

As impressões também eram usadas para divulgar eventos e peças de *kabuki* (歌舞伎), que era um estilo de teatro popular desenvolvido durante a Era Edo que se diferenciava do teatro *nō* (能) ou *nōgaku*. Embora o *kabuki* tivesse origem popular, com o passar do tempo tornou-se uma arte que era apresentada aos guerreiros, aos *daimyō* e às pessoas mais ricas da época. O desenvolvimento e a apreciação do *Ukiyo-e* e do *kabuki* aconteceu em um momento em que a economia do Japão estava crescendo, o que

²⁵ Catálogo da Exposição: Ukiyo-e. Xilogravuras de Hiroshige: “As Cinquenta e três vilas da estrada de Tokaido”. São Paulo: Org Editora Hoeido. Fundação Mokiti Okada – M.O.A do Brasil e Museu de Arte M.O.A do Japão, 1982. p. 13.

permitiu o surgimento de uma classe de comerciantes com elevado poder econômico que ascendeu socialmente e que tinha grande interesse em programas que a entretivesse. Nesse contexto, o novo grupo viveu e buscou aproveitar os prazeres do “mundo flutuante” e todos esses aspectos da vida foram transpostos para as estampas *Ukiyo-e*, que mostravam usos e costumes da cidade de Edo.

No entanto, por conta de as estampas serem vistas como imagens comuns, muitas delas eram vendidas a preços muito baratos, de maneira que a grande maioria das pessoas tinha acesso a elas e praticamente todos os moradores de Edo poderiam tê-las em suas casas. Dessa forma, entendemos que as pessoas dessa época, ao comprar os *Ukiyo-e*, não poderiam imaginar que muitas décadas depois elas circulariam para o Ocidente e seriam valorizadas.

Algumas dessas estampas *Ukiyo-e* foram usadas como capas de romances nos períodos de 1905 a 1920 e em álbuns de obras de artistas em 1935. “As xilogravuras fac-símile de pinturas japonesas apareceram em todas as edições da revista de arte *Kokka*²⁶ até meados da década de 1950. Tais impressões fac-símiles ainda estão sendo feitas em números limitados.”²⁷ (MERRITT e YAMADA, 1995, p. 2, tradução nossa).

É muito importante sabermos que o *Ukiyo-e* foi um estilo marcante na história da arte japonesa – no entanto é preciso enfatizar que, ao contrário do que se popularizou, não é sinônimo de gravura japonesa, mas compreende também pinturas e estampas xilográficas. Novos vocábulos foram inventados para organizar o conhecimento ocidental, dessa forma: *hanga* quer dizer “pintura frotada”, ou seja, gravura; *moku-hanga* (木版画) é xilogravura; *seki-hanga* (石版画), impressão em pedra, é litografia e *dō-hanga* (銅版画), impressão em cobre, é gravura em metal. Essas são as

²⁶ Revista *Kokka* foi a primeira revista de arte do Japão, fundada por Kakuzo Okakura (1862-1913), ou Tenshin Okakura, um filósofo e crítico de arte japonês que, dentre muitos feitos, também escreveu o Livro do Chá. (ASAHI PUBLICATIONS. Disponível em: <<http://publications.asahi.com/original/zasshi/kokka/seiwakai/>>. Acesso em: 08 fev. 2017).

²⁷ No original: “A woodblock facsimile of a Japanese painting appeared in every issue of the art magazine *Kokka* until the mid-1950s. Such facsimile prints are still being made in limited numbers.” (MERRITT e YAMADA, 1995, p.2).

palavras em japonês equivalentes aos diferentes tipos de gravura e foram assim nomeadas na Era Meiji, quando se achou necessário classificá-las.

O *Ukiyo-e* foi um estilo desenvolvido durante a Era Edo e essas pinturas tinham diferentes técnicas como *sumizuri-e* (“estampa-preta-e-branca”, pintada a mão), *tan-e* (“pintura-alaranjada”), *ao-zuri-e* (“pinturas-impresas-em-azul”), *aka-e* (“pintura-vermelho-carmesim”), *urushi-e* (“pintura laqueada”), *uki-e* (“pintura-perspectiva”), *benizuri-e* (“pintura-impresa-carmesim”), *nishiki-e* (“pintura-brocado”) e *azuma-nishiki-e* (“pintura-brocado-da-cidade-de-Edo”) (HASHIMOTO, 2002, p. 323), para citar alguns exemplos.

Talvez este equívoco com relação a o que é *moku-hanga* e *Ukiyo-e* aconteça pois o primeiro refere-se à técnica xilográfica e o segundo ao estilo e temas que ficou muito conhecido por ter influenciado diversos artistas impressionistas e pós-impressionistas europeus como Van Gogh (1853 – 1890), Claude Monet (1840 – 1926), Edgar Degas (1834 – 1917), Toulouse Lautrec (1864 – 1901), entre outros (TILBORGH, 2006). O *Ukiyo-e* é um dos grandes estilos pelo qual o Japão é conhecido no mundo.

Após mais de duzentos anos parcialmente fechado para relações comerciais e políticas com outros países, o Japão abriu seus portos e todas as mudanças decorrentes desse fato também afetaram a produção artística do país. Em comparação aos artistas anteriores, os do século XX viveram uma mudança radical marcada pela internacionalização, urbanização e industrialização japonesa. O desenvolvimento tecnológico permitiu a utilização de novos modos de reprodução fotomecânica que deslocou parte da produção de xilogravuras, que eram consideradas uma técnica especial associada ao Japão tradicional (NEULAND, 2005). Dessa maneira, os artistas modernos japoneses tiveram que entender como seriam suas produções criativas tendo essas duas perspectivas em sua vida: o passado e suas raízes e o futuro e a inovação tecnológica vigente.

Entretanto, no começo do século XX, artistas japoneses adotaram o foco europeu de exteriorização pessoal e aprenderam através das revistas de arte europeias que a gravura poderia significar expressão assim como reprodução (MERRITT e YAMADA, 1995). Assim, eles começaram a encarar a xilogravura como um meio visual de

ressignificação e exibição daquilo que viviam, sendo esse um dos fatores que contribuiu para o surgimento do *Shin-hanga*.

O *Shin-hanga* foi um movimento que nasceu durante a Era Meiji (1868 – 1912) em consequência de todos os processos e acontecimentos desse período, e se desenvolveu nas Eras Taishō (1912 – 1926) e início da Shōwa (1926 – 1989). Nele, muitos artistas japoneses, inspirados por impressionistas europeus, incorporaram aspectos da técnica ocidental, como uma nova forma de perspectiva e composição, aplicando-as em temáticas tradicionais japonesas, na técnica do *moku-hanga*. Eles utilizaram os mesmos assuntos do *Ukiyo-e* já citados, como vistas, vistas de lugares famosos, figuras bonitas, atores *kabuki*, flores e pássaros, mas se expressaram de maneira diferente dos seus antecessores.

O processo do *moku-hanga* foi afetado e passou por transformações, frente ao desenvolvimento e à ocidentalização que o Japão estava vivendo. Essas mudanças são percebidas, por exemplo, nas características do movimento *Shin-hanga*, que pode ser traduzido como “Nova Gravura”, em que os artistas utilizaram a técnica do *moku-hanga* para desenvolver suas gravuras. A xilogravura teve um papel importante na representação da Era Meiji e conseqüentemente no entendimento dos hábitos e costumes da época, como comenta Knee e Virgin: “O novo grito (da Era Meiji) era *bummei kaika*, ‘civilização e iluminação’, e as etapas sucessivas para atingir esse objetivo, em quaisquer formas que podem assumir, seria contado nas xilogravuras que apareceram durante o reinado de Meiji.”²⁸ (2001, p. 23, tradução nossa).

Podemos afirmar que o Japonismo contaminou negativamente a recepção do *Shin-hanga* ao redor do mundo. Apesar de ter surgido para estabelecer um diálogo entre a arte oriental e ocidental, não conseguiu atrair maior atenção que o *Ukiyo-e*, símbolo determinante do Japão para os estrangeiros. Na Era Meiji, quando o Japão abriu seus portos para o Ocidente, muitos estrangeiros compravam as estampas originais *Ukiyo-e* e

²⁸ No original: “The new cry was *bummei kaika*, ‘civilization and enlightenment,’ and the successive steps to achieve this goal, in whatever forms they might take, would be chronicled in the woodblock prints that appeared throughout Meiji’s reign.” (KNEE e VIRGIN, 2001, p. 23).

à medida que foram vendidas, alguns editores viram a necessidade de produzir imagens diferentes. Com isso, surgiram as novas gravuras do *Shin-hanga*. Essas imagens ganharam espaço e público tanto no Japão quanto no exterior, ainda que seu impacto no mercado artístico japonês tenha sido bem menor comparado às estampas *Ukiyo-e*.

O *Shin-hanga* é traduzido como uma Nova Gravura, uma vez que os artistas deste estilo representaram o Japão e outros lugares do mundo de maneira diferente dos artistas *Ukiyo-e*, ainda que o processo de produção da gravura fosse o mesmo, ou seja, todo segmentado. Em muitos casos, começava com o editor da casa de impressão, que idealizava os temas desejados e procurava os artistas para que esses desenvolvessem a pintura que, depois de feita, era devolvida ao editor para assim iniciarem a gravação. Além do artista e do editor, tinha o entalhador, o impressor, a pessoa que confeccionava o papel e aquele que passava o *dōza* (uma cola natural utilizada para impermeabilizar um dos lados do papel – ver nota p. 22). Entretanto, o único nome que aparecia na obra final era o do artista que fornecera a pintura, às vezes o do editor, da casa de impressão e, raramente, do entalhador.

Além deles, durante um período da Era Edo e parte da Era Meiji (de 1790 até 1874), também foram incluídos nesse processo censores do governo. Apenas nesse ínterim fora instituído um sistema formal em que todas as estampas, exceto os *surimono* (coisa impressa) e *shunga* (erótica), apresentavam um selo de aprovação do governo admitido por censores (UHLENBECK, 1990, p. 26).

É difícil afirmar qual teria sido a primeira gravura *Shin-hanga* – muitos autores apontam seu início com o editor Shōzaburō Watanabe (1885 – 1962), como Newland (2005) e Till (2007). Entretanto, a autora Merritt (1990) afirma que Shōson Ohara (1877 – 1945), e Shōtei Takahashi (1871 – 1945) “(...) desenharam gravuras bem antes do empreendimento de Watanabe com a obra “Banho” (*Bathing*) de Hashiguchi e “Diante

do espelho” (*Before the Mirror*) de Ito, as duas gravuras que são geralmente considerados o marco do início do Shin-Hanga.”²⁹ (p. 60, tradução nossa).

O *Shin-hanga* teve o seu auge de 1915 a 1937, com alguns vestígios até hoje. Em relação à sua aproximação e diferença com a gravura *Ukiyo-e* e seu diálogo tradicional da Era Edo, Till (2007) comenta que:

(...) O movimento Shin Hanga foi uma forma romântica de olhar o passado que tentou recapturar a graciosa beleza das antigas gravuras ukiyo-e. Essas “novas gravuras” têm sido muitas vezes referidas como o outono do ukiyo-e, novo-ukiyo-e, ou ukiyo-e em uma nova forma fundida com estilos contemporâneos de arte e moda. Talvez a melhor expressão seja o renascimento do ukiyo-e. Embora o Shin Hanga tenha semelhanças superficiais com o ukiyo-e, ele tinha uma natureza muito distinta e merece um lugar importante na história da gravura japonesa.³⁰ (2007, p. 05, tradução nossa).

Todos esses diferentes nomes para o *Shin-hanga* certamente se encaixam em seu significado, de maneira que acreditamos que a utilização de “Novo *Ukiyo-e*” seja mais adequada para transmitir a ideia do movimento, uma vez que a proposta foi desenvolver imagens novas do Japão e outros lugares do mundo, tendo como base e inspiração a técnica e as temáticas do estilo anterior. Por outro lado, afirmar ser o renascimento embute um peso maior ao *Shin-hanga*, que não trouxe as mesmas estampas feitas anteriormente e as reimprimiu, pelo contrário, as fez de maneira nova. Além disso, o autor acrescenta que as gravuras *Shin-hanga* “agora são colecionadas como nunca antes;

²⁹ No original: “[...] designed prints well before Watanabe’s venture with Goyō’s *Bathing* and Shinsui’s *Before the Mirror*, the two prints which are generally considered the landmarks at the beginning of *shin hanga*.” (MERRITT, 1990, p.60).

³⁰ No original: “The shin hanga movement was a romantic look at the past that attempted to recapture the graceful beauty of the old ukiyo-e prints. These “new prints” have often been referred to as the autumn of ukiyo-e, neo-ukiyo-e, or ukiyo-e in a new form fused with contemporary styles of art and fashion. Perhaps the best phrase might be the renaissance of ukiyo-e. While shin hanga does have superficial similarities to ukiyo-e, it has a very distinct nature and deserves an important place in Japanese print history.” (TILL, 2007, p. 05).

muitas estampas atingiram e ultrapassaram algumas das mais antigas gravuras ukiyo-e com temas correspondentes em popularidade e valor.”³¹ (TILL, 2007, p.05, tradução nossa).

2.1. O início do *Shin-hanga* e Shōzaburō Watanabe

Podemos dizer que o movimento *Shin-hanga* iniciou-se de maneira “mais organizada” com Shōzaburō Watanabe, que era um editor. Desde criança ele tinha tido contato com as gravuras *Ukiyo-e*, pois trabalhava em uma loja de antiquários em Yokohama especializada em vendê-las para estrangeiros. Aos vinte e cinco anos abriu sua própria loja em Tóquio e seus maiores compradores não eram japoneses, e isso começou a preocupá-lo, pois os estrangeiros estavam adquirindo todas as melhores estampas antigas, esgotando parte do patrimônio do Japão. Conforme Till (2007) declara, Watanabe:

(...) esperava que pudesse educar os japoneses a apreciar e entender as grandes gravuras tradicionais japonesas, e ele incentivou os conhecedores da arte japonesa a terem visão para colecionar as tradicionais xilogravuras. Devido à grande demanda, ao aumento dos preços, e à repentina escassez de gravuras ukiyo-e, muitos revendedores de gravuras antigas começaram a publicar reproduções de gravuras tradicionais ukiyo-e para vender. Entretanto, ele reconheceu o valor da produção de gravuras novas e originais, e buscou revitalizar a arte do ukiyo-e. Ele

³¹ No original: “Shin hanga prints are now being collected as never before; many prints have reached and surpassed some of their much older ukiyo-e counterparts in popularity and value.” (TILL, 2007, p. 05).

iniciou a produção de gravuras novas e originais (...) chamando-as de shin hanga.”³² (2007, p. 08 e 09, tradução nossa)

Sob um ponto de vista similar ao de Till (2007) citado acima, o autor Matsuoka (1990, p. 214), afirma que Watanabe acreditava que o *Shin-hanga* poderia ser uma ferramenta didática para ensinar aos japoneses a importância das estampas *Ukiyo-e* e dessa tradição na pintura e gravura. Além disso, a produção dessas novas imagens aumentaria o patrimônio artístico japonês. Ademais, segundo o autor, Watanabe afirmava que “(...) a criação do shin hanga como uma forma contemporânea de ukiyo-e se tornaria uma maneira de incentivar os artistas a capturar a beleza natural do país e a vida das pessoas em suas estampas.”³³ (MATSUOKA, 1990, p. 214). Dessa forma, percebemos a dependência do *Shin-hanga* com relação ao *Ukiyo-e* para a apreciação e entendimento do primeiro.

Podemos afirmar que o *Shin-hanga* se inspirou nas estampas *Ukiyo-e*, contudo, é necessário compreendermos que essa relação se deu na utilização de temas, cores, enquadramento e técnica similares. Entretanto, é importante ressaltarmos que a partir da Era Meiji, os artistas japoneses não estavam interessados em transpor para suas estampas o pensamento daqueles que as produziram na Era Edo, uma vez que o próprio termo *Ukiyo* porta significado específico do que era vivido e retratado na época, como já fora explicado anteriormente.

Alguns autores como Till (2007) afirmam que o *Shin-hanga* se iniciou em 1910, entretanto é difícil determinar uma data exata para o seu começo. Em 1915, Watanabe,

³² No original: “hoped that he could educate the Japanese people to appreciate and understand Japan’s great print tradition, and he encouraged Japanese art connoisseurs to have the foresight to collect traditional woodblock prints. Because of the great demand, soaring prices, and the sudden shortage of ukiyo-e prints, several antique print dealers began publishing reproductions of traditional ukiyo-e prints to sell. However, he did recognize the value of producing a new and original prints, and sought to revitalize the art of ukiyo-e. He started the production of new, original prints (...) calling them shin hanga.” (TILL, 2007, p. 08 e 09).

³³ No original: “(...) the creation of shin hanga as a contemporary form of ukiyo-e would become one way of encouraging artists to capture the natural beauty of the country and the lives of the people in their prints.” (MATSUOKA, 1990, p. 214).

como editor, liderava e coordenava uma equipe que produzia estampas de diversos artistas para serem vendidas. Por exemplo, ele encomendou doze pinturas do austríaco Fritz Capelari (1884 – 1950) para imprimi-las em xilogravura. Podemos dizer que o interesse de Watanabe em reproduzir as pinturas de Capelari se deu depois de ter visto os trabalhos do pintor e de outros artistas expostos em uma loja de departamento no Japão.

Capelari era pintor de aquarela que estudara gravura em Viena. Após essa parceria com Watanabe em que ambos ficaram satisfeitos com o resultado do projeto, continuou a trabalhar com o editor. Os principais temas do artista eram mulheres, crianças, cenas de gênero e detalhes de paisagens (MERRITT e YAMADA, 1995, p. 15). Além disso, Capelari apreciava as estampas *Ukiyo-e* e segundo Newland (2005, p. 288), é evidente a influência de uma imagem do volume I do “Mangá (ou esboço) de Hokusai” (北斎漫画- *Hokusai Manga*, 15 vols.), de 1814, de Katsushika Hokusai (figura 1) na obra “Retornando para casa” (*Returning Home*) de 1915 (figura 2), provavelmente a primeira impressão que Capelari fez com o editor.

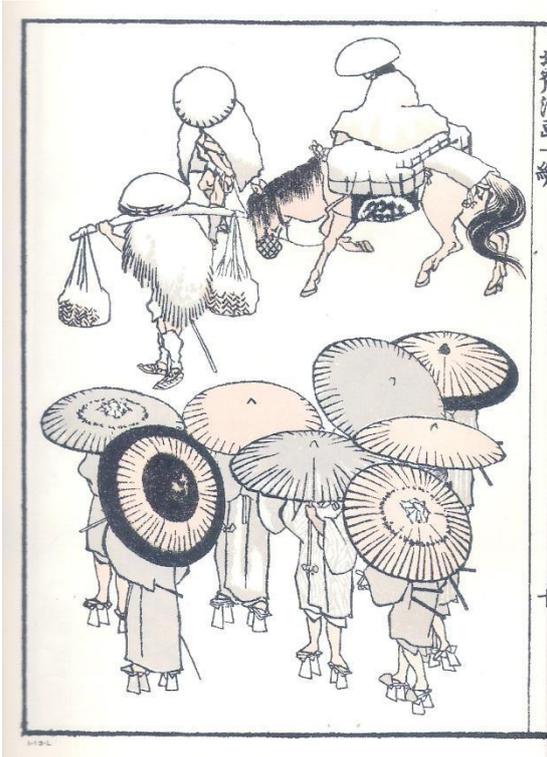


Figura 1. Mangá de Hokusai (北斎漫画 - *Hokusai Manga*, 15 vols), c. 1814. Katsushika Hokusai. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 23 x 16 cm.



Figura 2. Retornando para casa (*Returning Home*), c. 1915. Fritz Capelari. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.9 x 21.5 cm.

Watanabe fez parceria com diversos artistas. Quando o inglês Charles William Bartlett (1860 – 1940) chegou a Tóquio com aquarelas feitas durante sua viagem à Índia, ao Japão, ao sudeste da Ásia e à China, o editor viu a possibilidade de imprimir muitas daquelas imagens, o que fez entre 1916 e 1919. Bartlett estudou pintura na Academia Real em Londres e Paris, sendo conhecido na Europa por suas pinturas a óleo, aquarelas e estampas de cenas da Grã-Bretanha e Holanda. Em 1917 foi para o Havaí, onde permaneceu o resto de sua vida. De acordo com registros de Watanabe, o editor imprimiu 28 gravuras de Bartlett, a mais recente delas datada de 1925, “Hora da Oração” (*Hour of Prayer*), na Índia, como mostra a figura 3 (MERRITT e YAMADA, 1995, p.15).

Nessa obra de Bartlett, podemos ver as referências que o artista tem do *Ukiyo-e*, a começar pelo degradê no céu, tanto na parte superior quanto inferior, em que existe o encontro do azul com o alaranjado do fim do dia. Esse tom de azul, particularmente, é o azul da Prússia usado por muitos artistas *Ukiyo-e*. Entretanto, outro fator que a aproxima do *Shin-hanga* é o uso de sombras que aparece tanto nos camelos quanto nas pessoas que estão orando, o que dá volume à imagem, e também a utilização das cores e a caracterização das vestimentas não japonesas. Essa técnica de sombreamento que dá volumetria aos corpos também foi utilizada por alguns artistas *Ukiyo-e*, como por exemplo, por Kunisada Utagawa (1786 – 1865). Ademais, as sombras dos corpos no chão, que são consequência da incidência da luz neles, é um fator que aparece mais nas estampas *Shin-hanga* do que nos *Ukiyo-e*, o qual é um fato curioso, uma vez que é essa relação da luz e sombra que traz volumetria à imagem.

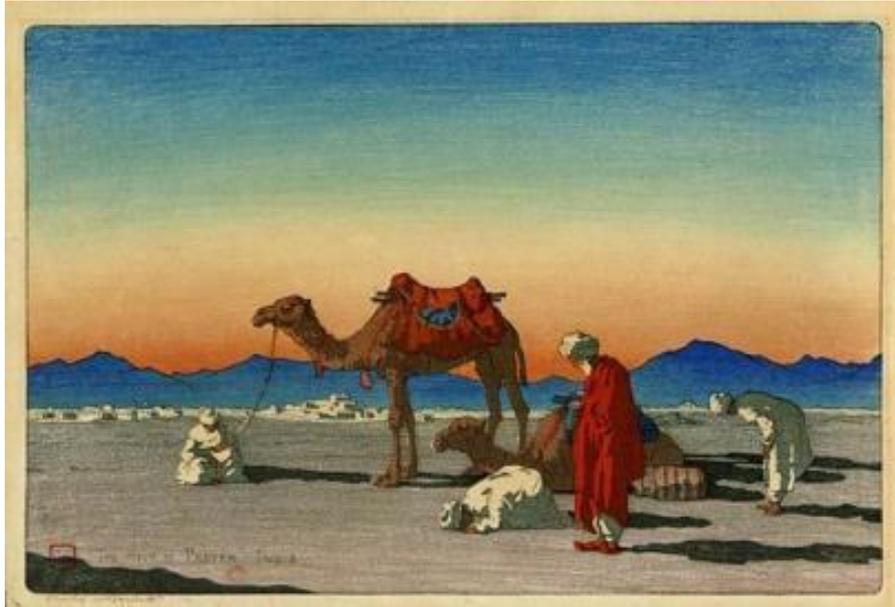


Figura 3. Hora da Oração (*Hour of Prayer*), c. 1925. Charles Bartlett. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 24.7 x 37 cm.

Além das gravuras desses artistas citados, Watanabe também mandou imprimir paisagens da artista inglesa Elizabeth Keith (1887 – 1956), que viveu no Japão por mais de dez anos. Sua relação profissional com ela durou até 1938 e deu origem a mais de uma centena de estampas. Da mesma forma, Cyrus LeRoy Baldridge (1889 – 1975) imprimiu muitas gravuras com Watanabe em 1925 (NEWLAND, 2005).

Durante o século XX no Japão, alguns editores conservaram e promoveram ainda mais a reprodução de estampas já realizadas como *Ukiyo-e* – essas reproduções são conhecidas como *fukusei hanga*. Watanabe e outros editores desenvolveram novas imagens, porém com técnica e temas tradicionais, que são os *Shin-hanga*. Ele foi uma pessoa que manteve muito contato com estrangeiros interessados por arte no Japão, como o intelectual, professor, colecionador e amante da arte Ernest Francisco Fenollosa (1853 – 1908). Mantinha contato também com o comerciante de arte japonesa Tadamas Hayashi (1853 – 1906).

Alguns outros editores do *Shin-hanga* que competiam com Watanabe em Tóquio foram: Yosaku Nishinomiya (1896 – 1986), Sadaichi (ou Teiichi) Doi (– 1945), Seitarō

Nezu (ativo em 1920), Junji Katō, Gabō Fusui, Shoin Shinbi (datas não encontradas). Watanabe enfrentou forte disputa na região de Kansai de editoras como Shōtarō Saitō, Uchida Bijutsu Shoshi e Kyoto Hangai. Talvez a maior concorrência econômica e criativa tenha vindo dos artistas Goyō Hashiguchi (1880 – 1921) e Hiroshi Yoshida (1876 – 1950), que iniciaram suas carreiras trabalhando com Watanabe, mas depois de alguns anos formaram seus próprios estúdios de impressão para controlarem melhor a produção de seus projetos sem terem que dividir os lucros (NEWLAND, 2005, p. 287), o que será especificado adiante, com a pesquisa sobre Yoshida.

Antes disso, Watanabe tentou persuadir um número de artistas de pintura de estilo ocidental (*yōga*), entre eles Seiki Kuroda (1866 – 1924), a colaborar em seu empreendimento para desenvolver o *Shin-hanga*. Ele foi rejeitado por todos eles exceto por Yoshida, que esteve com o editor no começo de sua carreira artística na gravura.

A primeira exposição organizada por Watanabe foi “*Shinsaku Hanga Tenrankai*” (Exposição Original de Novas Gravuras) realizada em junho de 1921 na loja de departamento *Shirokiya*, no bairro de Tóquio de Nihonbashi, com duzentos e vinte e cinco obras. Essa foi a primeira grande exposição de estampas publicadas por ele, e dois panfletos foram especialmente preparados e ilustrados por Shinsui Itō (1898 – 1972) e Hasui Kawase (1883 – 1957). Cada estampa tinha notas dos artistas e um texto de Watanabe explicando como os *Shin-hanga* tinham sido feitos.

Além dessa exposição, outras foram realizadas no mesmo lugar nos anos seguintes (Ibid., p. 297). Segundo a autora Merritt (1990, p.66), Watanabe tinha outro objetivo com suas exposições: desenvolver um mercado interno japonês, tendo em vista a prosperidade que suas atividades de exportação tinham alcançado com as gravuras *Shin-hanga*. Entretanto, isso aconteceu apenas em 1932, quando alguns colecionadores japoneses, conscientes do sucesso das grandes coleções *Ukiyo-e* na Europa, começaram a adquirir gravuras *Shin-hanga*.

Em 1923 ocorreu um grande terremoto em Kantō que abalou significativamente a produção de xilogravuras *Shin-hanga* supervisionadas por Watanabe. Embora o prédio de seu estúdio não tivesse sido prejudicado com o terremoto, os incêndios que se

sucederam percorreram todas as cidades de Kantō. Não é possível mensurar a perda do editor com esse desastre natural, porém sabemos que na manhã seguinte ao terremoto, mais de mil e quinhentas gravuras e matrizes de madeira foram reduzidas a cinzas no estabelecimento de Watanabe (MERRITT, 1990, p. 60). Esse acontecimento foi muito devastador para a produção de gravuras do editor, entretanto não foi suficiente para interromper seu trabalho.

Em 1924 ele reabriu seu negócio, mas como toda reconstrução, essa também foi lenta e árdua. Sem blocos para imprimir gravuras *Ukiyo-e* ou *Shin-hanga*, que haviam sido destruídos pelo fogo, Watanabe se achou obrigado a produzir cartões de Natal e calendários. Além desses novos desafios, outros pequenos editores surgiram para concorrer com ele na produção de estampas, tendo em vista o sucesso de Watanabe em seu empreendimento.

No entanto, em 1925 ele se recuperou o suficiente para comercializar as gravuras no exterior por meio de agentes estrangeiros e, apesar da concorrência, conseguiu se estabelecer de maneira que esse se tornou o período em que mais exportou gravuras. Apesar de Watanabe ter vendido maior número de estampas para o Ocidente, Yoshida também foi um grande concorrente nesse mercado, pois o artista conseguia produzir com outros pintores e vender muitas estampas de vistas de diferentes lugares, tema esse também muito pintado por ele.

Ainda em 1924, Kazuma Oda (1882 – 1956), um artista que fazia litogravura, se interessou pelos *Ukiyo-e* e buscou desenhar estampas *Shin-hanga* para serem impressas por Watanabe. De acordo com Merritt, com relação às características das estampas que eram exportadas e à obra específica de Oda, “Cena de Jardim na Neve”, como mostra a figura 4, ela salienta que:

Seu *shin hanga*, tais como *Cena de Jardim na Neve*, 1930, tem muito da fórmula característica das gravuras que foram exportadas – neste caso, as mulheres de kimono, uma ponte pitoresca, pássaros e uma lanterna de pedra. Duas senhoras estão na neve profunda ao lado de uma lanterna de pedra excessivamente grande que se eleva sobre elas como uma criatura

surreal. A definição de formas nesta gravura, em comparação com os contornos suaves na maioria das gravuras impressas por Watanabe, parece estranho e sugere que Oda Kazuma, que às vezes gravava e imprimia seus próprios *moku hanga*, pode ter gravado os blocos da obra *Cena de Jardim na Neve*. Como é comum nas gravuras de Watanabe, o nome do entalhador não é dado.³⁴ (1990, p. 62-63, tradução nossa)



Figura 4. Cena de Jardim na Neve (*Garden Snow Scene* – 庭の雪景 *Niwa no Sekkei*), c. 1930. Kazuma Oda. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 23.8 x 36.2 cm.³⁵

³⁴ No original: “His *shin hanga*, such as *Garden Snow Scene*, 1930, have many of the formula features characteristic of export prints – in this case, women in kimono, a picturesque bridge, birds, and a stone lantern. Two ladies stand in deep snow beside an inordinately large stone lantern which towers over them like a surreal creature. The definition of shapes in this print, in comparison with the smooth contours in most Watanabe prints, seems come what awkward and suggest that Oda Kazuma, who sometimes made self-carved, self-printed *moku hanga*, may have carved the blocks for *Garden Snow Scene* himself. As is usual with Watanabe prints, the name of the carver is not given.” (MERRITT, 1990, p. 62-63).

³⁵ No bloco à direita, dentro do limite da imagem está escrito: desenhado/pintado por Kazuma e, fora do quadro à direita, o nome da obra *Niwa no Sekkei* emoldurado dentro de um retângulo, e o ano em cima.

Após a década de 1930, o exacerbado interesse dos colecionadores europeus e americanos pelas estampas entrou em declínio, enquanto o dos japoneses aumentou, fazendo com que essas obras fossem mais vendidas no Japão do que no exterior. Dessa forma, podemos ver uma inversão no mercado de colecionadores de estampas: antes era maior na Europa, mas depois cresceu no Japão, o que fez com que diversos artistas pintassem e imprimissem estampas com elementos mais modernos, além dos tradicionais, como por exemplo, pessoas com vestimentas ocidentais, ou cidades com postes e fios de eletricidade, entre outros.

Watanabe enviou ao exterior diversas gravuras que contribuía para a visão romantizada do Japão como um país exótico e intocado pelas armadilhas da industrialização. Porém, após os japoneses assumirem a Manchúria (região da China) no final de 1930, os colecionadores ocidentais passaram a enxergar os portões *torii*³⁶ e as famosas *geisha*³⁷ com olhos menos encantados. Mesmo com a queda de gravuras que eram exportadas, Watanabe era um editor atento aos acontecimentos no Japão. Tendo em vista o crescimento do sentimento nacionalista dos japoneses estimulado pelos avanços militares na China, ele concentrou sua atenção no mercado interno e isso teve resultados, pois em 1936 recebeu uma encomenda de dez mil blocos de madeira para o Japan Travel Bureau (MERRITT, 1990, p. 67).

Depois de muitos anos de extensa produção de estampas, as impressões em larga escala diminuíram devido à escassez de materiais. Além dessa redução, os preços chegaram a sete *sen* (1 *yen* dividido por 100) cinco *rin* (1 *yen* dividido por 1000), o que equivalia à metade do preço original. Depois da Segunda Grande Guerra, a editora de Watanabe continuou com a produção das obras de vários artistas estabelecidos e

³⁶ *Torii* é um portal tradicional japonês que fica na entrada ou próximo ao santuário xintoísta. Ele é um portal que remete muito à imagem de um Japão tradicional. (SOSNOSKI, 1996, p. 64 e 65).

³⁷ *Geisha* são mulheres japonesas que estudam tradições milenares de arte, canto, dança, literatura e etiqueta, que se caracterizam pela vestimenta e maquiagem sofisticada e pelos tradicionais *kimonos*. Ao contrário de como elas são conhecidas no Ocidente, as *geisha* são treinadas para terem um alto nível cultural e de erudição, repleto de status social. (SOSNOSKI, 1996, p. 40).

acrescentou novos como Gakusui Ide (1899 – 1978), Katei Mutō (nascido em 1910) e Ryōji Kikuchi (nascido em 1920).

Após a morte do editor em 1962, o negócio foi assumido por seu filho Tadasu Watanabe e existe até hoje conhecido como S. Watanabe Woodcut Print ou ainda *Watanabe Mokuhan Bijutsugaho* (渡邊木版美術画舗) em Ginza. Podemos dizer que o grande sucesso de Watanabe se deu por sua extrema sensibilidade em compreender o gosto dos colecionadores ocidentais e japoneses, sempre atento aos acontecimentos políticos e econômicos de seu país.

Somando-se a isso, há o seu entendimento da técnica da xilogravura japonesa e sua ousadia em procurar artistas e propor o desenvolvimento de uma nova estampa que se encontrava em uma linha tênue entre valorizar o passado e se apropriar de todas as transformações da ocidentalização vividas naqueles tempos (Merritt, 1990, p. 68). Além disso, “Ele também era um artista com seu próprio jeito, um orquestrador de gravuras, um homem imaginativo que trabalhou através de outros para converter as visões deles, e sua própria, em realidades.”³⁸ (Ibid., p. 68, tradução nossa).

Todo o trabalho de Watanabe foi extenso, porém podemos questionar quem tinha o maior poder de decisão nas gravuras *Shin-hanga*. Elas sempre são atribuídas aos artistas, mas muitos outros profissionais fizeram parte do processo de produção, tanto no *Ukiyo-e* quanto no *Shin-hanga*. Portanto, qual é a grande diferença entre esses dois estilos, além do segundo ter sido inspirado no primeiro? Podemos afirmar que os artistas *Shin-hanga* tinham outra relação com suas obras, a começar pelo fato de se reconhecerem como artistas modernos, em busca de uma expressão pessoal através da técnica da xilogravura japonesa que, antes da Era Meiji, não era vista como obra de arte como é hoje.

Além disso, percebemos que o público apreciador e colecionador das gravuras *Ukiyo-e* e *Shin-hanga* inferia nas imagens, uma vez que o editor as produzia também em

³⁸ No original: “He was also an artist in his own way, an orchestrator of prints, an imaginative man who worked through others to convert their visions, and his own, into realities” (MERRITT, 1990, p. 68).

função do mercado vigente. Grande parte dos estrangeiros se interessava pelas estampas que representavam um Japão mais tradicional e conservador; entretanto, em determinado momento, viu-se a necessidade de produzir imagens que evidenciassem a ocidentalização do Japão, que, ainda que fosse ligado às suas raízes, estava se transformando. Por outro lado, os japoneses se interessavam por paisagens estrangeiras feitas em xilogravura, além das vistas tradicionais de seu país.

No entanto, isso não quer dizer que os artistas da Era Edo, e mais especificamente aqueles que produziram estampas *Ukiyo-e*, não as faziam como meio de expressão, porém a relação e valorização de quem comprava essas obras era diferente, pelo fato do conceito de obra de arte ter sido introduzido posteriormente, na Era Meiji.

Segundo Matsuoka (1990), com relação ao sistema do pintor, e dos mestres impressores e entalhadores, Watanabe afirma que:

Primeiro eu peço ao artista que compreenda as características da xilogravura. O gravador e o impressor trabalham perto do artista e fazem correções até o trabalho satisfazer o artista. Quando o artista não pode fazer com que o escultor e o impressor trabalhem como ele deseja, às vezes eu ofereço meu conselho. O que é mais importante é que os artistas expressem o que eles querem que esteja na gravura. Assim, provavelmente é melhor dizer que os escultores e impressores são os assistentes do artista do que colegas de trabalho na criação de uma gravura.³⁹ (1990, p. 217, tradução nossa).

Essa citação acima mostra qual era a visão de Watanabe com relação ao sistema de produção das estampas. Para ele, existia uma colaboração dos mestres entalhadores e

³⁹ No original: "I first ask of the artist to understand the characteristics of woodblock printmaking. The carver and printer work closely with the artist and make corrections until the work satisfies the artist. When the artist cannot have the carver and printer work as he wishes, I sometimes offer my advice. What is most important is for the artists to express what he wants to be in the print. Thus, it is probably best to say that the carvers and printers are the artist's assistants rather than coworkers in the creation of a print." (MATSUOKA, 1990, p. 217).

impressores para entenderem o que o artista queria que fosse transposto na impressão, mas por outro lado, a interferência deles no esboço, ou no desenho original, era sempre feita sob a supervisão do artista ou editor. Podemos dizer que essa maneira de Watanabe pensar o processo de produção também foi afetada pelas mudanças decorrentes da Era Meiji.

2.2. Os artistas do Movimento *Shin-hanga*

No *Shin-hanga*, diferente do *Ukiyo-e*, apesar de adotarem temas similares, muitos dos artistas tiveram contato com o mundo ocidental, tendo viajado a trabalho ou a estudo principalmente para a Europa e os Estados Unidos. Como resultado desse contato dos dois mundos, alguns deles, como Shinsui Itō (1898 – 1972), Kiyokata Kaburagi (1878 – 1973), Kotondo Torii (1900 – 1976), fizeram gravuras de mulheres bonitas (*bijin-ga*) com modificações. Notamos que as mulheres representadas eram japonesas, porém com alguns traços um pouco ocidentalizados, como o formato do nariz, o olho e até algumas vestimentas e penteados não tradicionais no Japão. Ao representá-las, eles tentaram aplicar algumas técnicas como a da perspectiva linear, do ponto de fuga único e a do uso da sombra para dar volume aos rostos. Além disso, muitas vezes essas mulheres representadas traziam estilos de moda contemporâneo da época.

De acordo com Brown e Goodall-Cristante (1996), as mulheres bonitas do *Shin-hanga*:

(...) evidenciam uma mulher que é inquestionavelmente feminina em aparência e forma: ela é linda, refinada, passiva e sensual. As mulheres nas estampas *bijin* de *shin-hanga* tipicamente se dedicam ao banho e à aplicação de maquiagem. Elas raramente se aventuram fora: se o fazem, é para encarar melancolicamente a neve, as flores ou algum outro símbolo da beleza transitória da

natureza. Por todo o seu encanto, a moça bela do *shin-hanga* é calada, abatida e decididamente se enfastia do mundo, como se estivesse cansada do esforço de carregar os valores tradicionais em um mundo hostil ou talvez se desgastasse de suportar os sonhos daqueles que a idealizavam.⁴⁰ (1996, p. 59, tradução nossa).

Podemos dizer que a imagem dessa mulher enfastiada é interessante ao refletirmos sobre o fato de que elas tinham que se esforçar para carregar os valores e hábitos culturais tradicionais. Os artistas que fizeram as pinturas de mulheres bonitas no *Shin-hanga* tinham essa preocupação de representá-las de maneira mais crítica. Além disso, na década de 1920 no Japão, surgiram as *moga*⁴¹ de “modern girl”, que eram as mulheres japonesas que seguiam a moda e o estilo de vida ocidental. Elas passaram a usar vestimentas ocidentais, a lutar pela libertação de alguns padrões, conquistando independência financeira em suas casas. Possivelmente, essas mulheres do *Shin-hanga* eram um indicador do que aconteceria em 1920.

Outro tema que os artistas *Shin-hanga* trataram foi o de atores *kabuki* (*yakusha-e*), um assunto muito recorrente no *Ukiyo-e*, talvez inspirados no grande mercado de reedições de obras de Sharaku Tōshūsai (ativo c. 1794-95), cuja possibilidade do nome original segundo alguns pesquisadores era Jūrōbei Saitō.

Os artistas Kanpō Yoshikawa (1894 – 1979), Shunsei Natori (1886 – 1960) e Toyonari Yamamura (1885 – 1942) produziram muitas gravuras desse tema. Este último também se interessou pelo processo do *Sōsaku-hanga* (創作版画), traduzido

⁴⁰ No original: “(...) evidence woman who is unquestionably feminine in appearance and manner: she is beautiful, refined, passive, and sensual. The women in *shin-hanga* *bijin* prints typically devote themselves to bathing and applying makeup. They rarely venture out of doors, and if they do, it is to stare wistfully at snow, flowers, or some other symbol of nature’s transient beauty. For all her charm the *shin-hanga* beauty is mute, languid, and decidedly world-weary, as if fatigued from the effort of carrying traditional values into a hostile world or perhaps worn out from bearing the dreams of those who idealize her.” (BROWN e GOODALL-CRISTANTE, 1996, p. 59).

⁴¹ MACKIE, Vera. *New Women, Modern Girls and the Shifting Semiotics of Gender in Early Twentieth-Century Japan. Gender and Sexuality in Asia and the Pacific. Issue 32, The Australian National University, Canberra, 2013.* Disponível em: < http://intersections.anu.edu.au/issue32/mackie_review_article.htm>. Acesso em: 26 fev. 2018.

como Gravura Criativa, em que, diferente do *Shin-hanga*, o próprio artista gravava e imprimia suas imagens. Entretanto, depois desses experimentos com a mesma técnica dos artistas do *Sōsaku-hanga*, Yamamura concluiu que o papel do artista era fazer pinturas superiores para que entalhadores e impressores convertessem a imagem em estampas, mas tudo sob a supervisão do artista e do editor, como ocorria com as xilogravuras tradicionais. Apenas nesse processo do *Shin-hanga* ele acreditava ser possível produzir gravuras realmente novas e criativas (MERRITT, 1990, p. 58). Essas experiências de Yamamura foram interessantes, pois ele viveu os dois métodos de produção da gravura e chegou às suas próprias conclusões e respostas pessoais às quais queria se dedicar.

Além de atores *kabuki*, flores e pássaros (*kachōga*) também foi um tema recorrente nas gravuras *Shin-hanga*. Inicialmente os artistas fizeram imagens desse tema e trouxeram alguns assuntos das estampas tradicionais japonesas, em vez de buscarem temáticas que apresentassem diretamente as transformações sociais do Japão. Eles fizeram muitas gravuras de natureza, flores e pássaros que foram vendidas principalmente para o exterior.

O mais prolífico dentre eles foi Koson Ohara (1877 – 1945), que começou a fazer gravuras no começo do século XX com o editor Buemon Akiyama (1877 – 1910), influenciado pelo estilo da escola Shijō de seu professor Kason Suzuki (1860 – 1919). Ohara também fora incentivado por Fenollosa a desenhar flores em 1910 (Idib., p. 60). Entretanto, de todos os temas do *Shin-hanga*, as vistas dos lugares (*meisho-e*) eram as mais recorrentes e também as mais procuradas pelos colecionadores das estampas. Ainda com relação à paisagem *Shin-hanga*, Newland (2005) afirma que:

Embora seja um dos pilares do movimento desde o início, as gravuras de paisagem aumentaram durante a era pré-guerra e pós-guerra da Era Shōwa (...), pois patronos japoneses e ocidentais desejavam imagens tranquilas e líricas de paisagens de campos japoneses, em contraposição ao grau de agitação política. Cenas e paisagens urbanas também foram populares. Normalmente, acréscimos modernos – como pontes, fábricas e outros – são

silenciados pela atmosfera pesada do crepúsculo ou da chuva, e as relíquias sobreviventes da Tóquio pré-moderna ou Quioto, como os templos ou santuários, são romantizadas pela neve ou pôr do sol.⁴² (2005, p. 291, tradução nossa).

De fato, esses aspectos citados pela autora Newland (2005) podem ser vistos em algumas das gravuras de paisagem de Hasui Kawase (1883 – 1957) e Hiroshi Yoshida, no primeiro caso, feitas na Era Taishō. A obra de Kawase intitulada “Templo Saishoin em Hirosaki” (*Hirosaki Saishoin*) foi feita em 1936 (figura 5), e a obra “Barco a vela: manhã” (*Hansen: Asa*) (figura 6) mostram algumas dessas características citadas pela autora, como o tipo de paisagem de campo, árvores, mar, o templo coberto pela neve e o pôr do sol atrás do barco.

⁴² No original: “Although one of the pillars of the movement from the start, landscape prints increased during the prewar and postwar Shōwa era (...) Japanese and Western patrons desired tranquil, lyrical images of the Japanese countryside in inverse ratio to the degree of political upheaval. Urban scenes and townscapes were also popular. Typically, modern accretions – bridges, factories and the like – are muted by the heavy atmosphere of twilight or rain, and the surviving relics of pre-modern Tokyo or Kyoto – temples or shrines – are romanticized by snow or sunset.” (NEWLAND, 2005, p. 291).

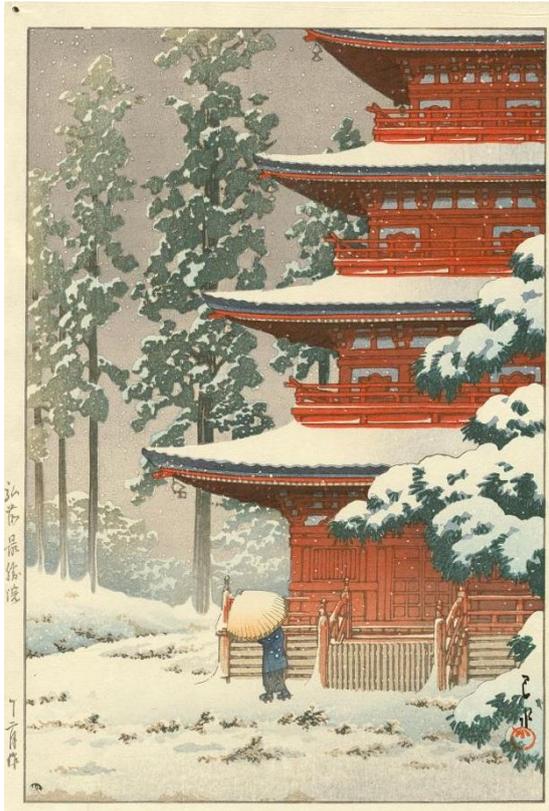


Figura 5. Templo saishoin em Hirosaki (*Hirosaki Saishoin*) da série Coleção de vistas panorâmicas do Japão, edição do leste do Japão (*Nihon Fūkei Shū Higashi Nihon Hen*), c. 1936. Hasui Kawase. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 32.6 x 23.5 cm.

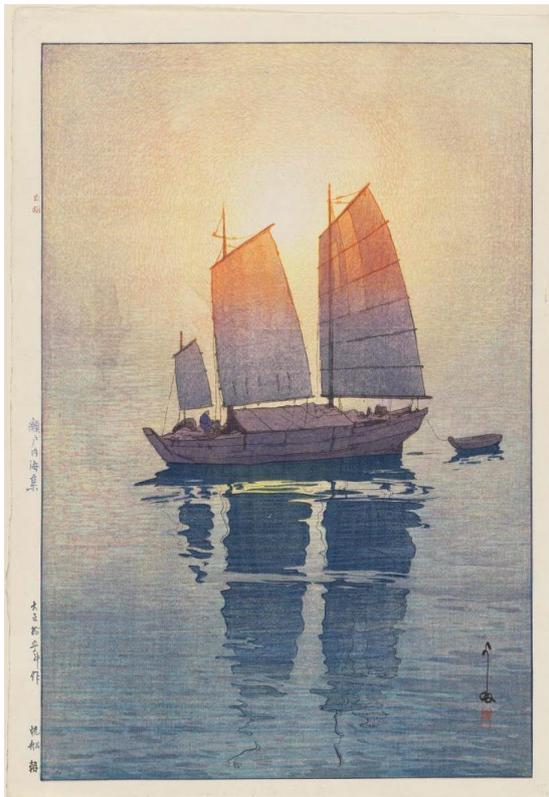


Figura 6: Barco a vela: manhã (帆船 - 朝 - *Hansen, Asa*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm.

Outro grande artista *Shin-hanga* foi Goyō Hashiguchi, que fez muitas gravuras de mulheres bonitas. Ele era filho de Kanemizu Hashiguchi, samurai e pintor amador de estilo Shijō. Hashiguchi foi muito incentivado por seu pai a estudar o estilo de pintura tradicional japonesa (*nihonga*) sob a tutela de Gahō Hashimoto (1835 – 1908) em Tóquio. Entretanto, Hashiguchi preferiu aprender a pintura de estilo ocidental (*yōga*) com Seiki Kuroda na Escola de Belas Artes de Tóquio e em 1905 ele projetou o layout e as ilustrações para o romance de Natsume Sōseki (1867 – 1916) “Eu sou um gato” (吾輩は猫である - *Wagahai Wa Neko de Aru*), o que o levou a desenvolver outros trabalhos semelhantes para livros de autores como Shimei Futabatei (1864 – 1909), Roan Uchida (1868 – 1929), Sōhei Morita (1881 – 1949), Junichirō Tanikazi (1886 – 1965), Kafū Nagai (1879 – 1959) e Kyōka Izumi (1873 – 1939).

Goyō era um pintor que se preocupava muito com a qualidade da impressão de suas imagens, ainda que ele tivesse produzido suas próprias gravuras como artista e editor. Ele afirmou que Watanabe “deu uma contribuição notável para o mundo da arte, incentivando pintores contemporâneos a desenhar gravuras artísticas criativas que dão plena expressão ao espírito fresco e inovador deles.”⁴³ (NEWLAND, 2005, p. 295, tradução nossa). Assim como Watanabe, o artista também se importava com o declínio dos padrões de impressão das estampas, após muitas delas terem sido feitas como fac-símile de *Ukiyo-e* para serem vendidas em grande escala.

Em 1920 as gravuras de mulheres bonitas de Goyō foram amplamente vendidas. Ele fez impressões com Watanabe em 1915, mas decidiu abrir seu próprio atelier em 1918 antes da sua morte, em 1921. Com relação às características de sua produção, Newland (2005) comenta que:

⁴³ No original: “[...] has made a notable contribution to the art world by encouraging contemporary painters to design creative, artistic prints that give full expression to their fresh and innovative spirit.” (NEWLAND, 2005, p. 295).

Obras características como "Mulher se maquiando" (*Keishō no Onna* de 1918) têm equilíbrio – um equilíbrio do desenho ocidental, em torno de uma orientação gráfica de Ukiyo-e e uma combinação do atemporal com o temporal (o anel, espelho e penteado da mulher) – que os tornam tanto documentos de Taishō como testamentos eternos da beleza feminina. A maioria de suas impressões mostram mulheres tomando banho ou vestindo-se, o tipo de vislumbre “por trás das cenas” das “clássicas” gravuras de Utamaro Kitagawa (1753-1806). Apesar desta referência visual, as mulheres modernas de Goyō são ao mesmo tempo belas e solenes, sua sensualidade acompanhada por um cansaço que parece sugerir os problemas da idade moderna.⁴⁴ (2005, p. 290, tradução nossa).

⁴⁴ No original: “Characteristic works like ‘Woman Applying Powder’ (*Keishō no Onna*, 1918, ill.223) have equipoise – a balance of Western drawing-in-the-round with the graphic orientation of Ukiyo-e and a combination of the timeless with the temporal (the woman’s ring, mirror and hairstyle) – that makes them both documents of Taishō and eternal testaments to feminine beauty. Most of his prints show women bathing or dressing, the kind of behind-the-scenes glimpse familiar from the ‘classic’ prints of KITAGAWA UTAMARO (1753-1806). Despite this visual reference, Goyō’s modern women are at once beautiful and solemn, their sensuality matched by an ennui that seems to hint at the problems of the modern age.” (NEULAND, 2005, p. 290).

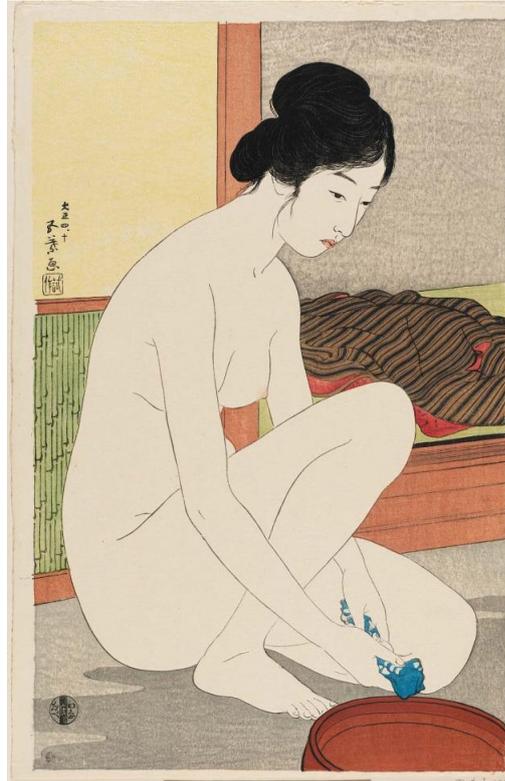


Figura 7. Mulher no banho (浴場の女 - *Yokujō no Onna*), c. 1915. Goyō Hashiguchi. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 41.8 x 27.7 cm.

Segundo o autor, essa imagem pintada por Goyō evidencia o hibridismo do Ocidente e Oriente e traz referências do *Ukiyo-e* especificamente. Isso pode ser percebido em diversos aspectos, como por exemplo na posição da mulher que está sentada, torcendo o lenço, em uma postura um pouco cansada, mas serena, assim como sua expressão facial. Diferentemente das mulheres bonitas no *Ukiyo-e*, muitas vezes representadas um pouco mais refinadas e não despidas, com exceção dos *shunga*. O corpo dela tem uma volumetria bidimensional que é dada pelas diferenciações tonais no chão, no corpo, na arquitetura que a envolve e na relação desses elementos com os outros objetos que aparecem na gravura. Além disso, os traços são finos e de certa forma simplificados, com exceção do cabelo que é bem detalhado, fio a fio, como nas estampas antigas. Goyō também decidiu utilizar artifícios técnicos de impressão para dar textura às paredes cinza e amarela, marcando-as com o *baren*.

De maneira geral, com raras exceções como Goyō, os artistas *Shin-hanga* foram treinados dentro do estilo japonês de pintura, ou seja, muitos frequentaram escolas tradicionais no Japão e aprenderam essa técnica. Eles não só tiveram essa formação em seu país de origem, como também foram estudar em escolas europeias para aprenderem pintura a óleo e outros métodos. Ao retornarem ao Japão, já muito entusiasmados pelo que haviam visto em outros países, alguns tentaram reproduzir imagens ocidentais na mesma técnica para que pudessem entrar nos salões e exposições de arte europeia.

Os dois artistas mais respeitados no Japão, que pintaram no estilo ocidental a partir da década de 1930 até 1950, foram Sōtarō Yasui (1888 – 1955) e Ryūzaburō Umehara (1888 – 1986), e suas pinturas foram produzidas como estampas. Yasui foi para a França em 1907 após a morte de seu professor Asai Chū (1856 – 1907), um pintor japonês do estilo ocidental, pioneiro no movimento dessa técnica de pintura no Japão no fim do século XIX e começo do século XX. Assim como muitos dos seus alunos, Yasui também estudou com Jean-Paul Laurens (1838 – 1921) na Academia Julian e, inspirado pela retrospectiva de Cézanne em 1907, deixou essa escola para desenvolver um estilo próprio. Depois de sete anos em Paris, ele foi forçado a voltar ao Japão devido à Primeira Guerra Mundial (MERRITT, 1990, p. 100).

No entanto, poucos artistas japoneses tiveram sucesso com suas pinturas a óleo no exterior. Com isso, foram incentivados a produzir imagens nos processos tradicionais japoneses, os quais já dominavam, como por exemplo, Hasui Kawase, um renomado artista do *Shin-hanga*.

Desde sua infância, Kawase queria ser artista, mesmo contra a vontade de seus pais, que desejavam que ele continuasse administrando os negócios da família. Aos vinte e seis anos ele se aproximou de Kiyokata Kaburagi e pediu para ser seu aluno, porém este o considerou muito velho para ensiná-lo e sugeriu que ele estudasse a técnica da pintura ocidental. Kawase seguiu o que o artista sugeriu e foi investigar pintura com Saburōsuke Okada (1869 – 1939), que por sua vez tinha aprendido com Seiki Kuroda e com Raphael Collin (1850 – 1916) na França. Após dois anos com Okada, Kawase retornou a Kaburagi, que o aceitou como seu aluno.

Kawase foi um artista conhecido do *Shin-hanga* de vistas de lugares, assim como Hiroshi Yoshida. Muitas vezes ambos são comparados a Hiroshige, que também dedicou parte de sua vida a pintar lugares famosos do Japão. Porém, diferentemente do artista *Ukiyo-e*, Kawase e Yoshida retrataram outras áreas japonesas menos conhecidas (não apenas as famosas), bem como paisagens estrangeiras. Um exemplo disso é a gravura de Kawase “Lago Kugushi na Província de Wakasa” (和狭久々子湖 – *Wakasa Kugushi-ko*) (figura 8) de 1920, feita a partir das lembranças de suas primeiras viagens.



Figura 8. Lago Kugushi na Província de Wakasa (和狭久々子湖 – *Wakasa Kugushi-ko*) da série Lembranças de viagem (旅みやげ第一集 – *Tabi Miyage Dai Isshū*), c. 1920. Hasui Kawase. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 26.4 x 38.8 cm.

A imagem acima parece representar um Japão simples, com uma arquitetura tradicional, de madeira. Da mesma forma como os artistas do *Ukiyo-e*, Kawase utiliza o *bokashi* no tom de azul, entretanto ele o faz de maneira mais forte na montanha e mais

suave no céu, utilizando diferentes tons dessa mesma cor. Um fator que o aproxima de grande parte dos artistas do *Shin-hanga* é a sombra da casa e da pessoa na água que é um elemento incorporado por eles, trazido de estudos de pintores ocidentais. Além disso, usa cores em tons mais sóbrios, com um verde e ocre que predominam na vegetação.

Em 1918, Kawase começou a trabalhar com Watanabe, e as suas primeiras estampas foram aclamadas pela crítica – ele criou imagens oníricas de um Japão intocado pela ocidentalização e industrialização. Kawase utilizou uma combinação da técnica ocidental e japonesa em suas composições, exatamente o que colecionadores estrangeiros, e também alguns japoneses, estavam interessados em comprar. Com relação às gravuras de paisagem *Shin-hanga*, Till (2007) afirma que:

Tudo em torno dos artistas *shin hanga* eram edifícios de estilo ocidental e indústrias modernas. O que eles tentaram realizar era registrar o esplendor natural e o calor do Japão antigo que foi desaparecendo a uma velocidade espantosa diante de seus olhos. Eles conservaram com grande estima edifícios tradicionais e as instalações pitorescas de aldeias rurais. Eles romantizaram a vida das pessoas da cidade e o seu ambiente, e deram uma atenção especial para cenas idealizadas que descreviam a magnificência da natureza. Eles pensaram em restaurar a paisagem tradicional pitoresca do Japão para os corações e mentes do povo japonês, e para criar um sentimento de orgulho pela herança de seu país. Eles esperavam que suas gravuras fossem uma reparação visual para a rápida ocidentalização do Japão, especialmente em Tóquio.⁴⁵ (2007, p. 15, tradução nossa).

⁴⁵ No original: “All around the *shin hanga* artists were Western-style buildings and modern industries. What they tried to accomplish was to record the natural splendor and warmth of old Japan as it was disappearing at an astonishing speed before their very eyes. They held in great esteem traditional buildings and the quaint settings of rural villages. They romanticized the life of the townspeople and their environment, and paid special attention to idealized scenes that depicted the magnificence of nature. They thought to restore Japan’s picturesque traditional scenery to the hearts and minds of the Japanese people, and to create a sense of pride in their country’s heritage. They hoped their prints would be a visual remedy to Japan’s speedy Westernization, especially in Tokyo.” (TILL, 2007, p.15).

Um fato notável que queremos colocar em questão é a maneira como o tema da paisagem foi tratado pelos artistas do *Shin-hanga* e do *Ukiyo-e* em relação ao modo que alguns artistas ocidentais a entendia. A paisagem como assunto principal e único surgiu na Europa apenas no século XVII (CLARK, 1952, p. 11), enquanto que no Japão ela sempre fora representada não como coadjuvante, mas protagonista nas pinturas, o que também sempre foi feito na China.

Para isso, a primeira relação que estabelecemos é do significado de paisagem para o Ocidente europeu e no Japão, pois segundo Sandeville e Hijioka (2007), o entendimento do que é paisagem depende de fatores culturais e de vivência: “Postulamos que o entendimento da paisagem apenas como forma não é capaz de dotar-lhe dessa vida. (...) A paisagem, mais do que espaço observado, trata-se de espaço vivenciado, da sensibilidade das pessoas com seu entorno.” (p. 205). Portanto, ela deve ser estudada de maneira integrada ao seu meio e ao entendimento daqueles que as experienciam.

Com isso, podemos afirmar que o Ocidente e o Japão encaram esse tema ou a própria natureza de maneira distinta. De acordo com Cauquelin (2007),

Desse modo, a análise de um sítio está ligada a uma organização global do mundo, a um universo, que inclui e compõe com as forças da natureza as leis que as regem, as proporções, números e figuras e as formas ou aparências de que ela se reveste, sem esquecer a mitologia, forte e poderosa: dragões do Ocidente e do Oriente, potências do ferro e da água apelando para sua simples evocação das imagens benéficas ou maléficas. (...) Por isso tem importância prioritária sondar a natureza do lugar e as forças que ela oculta, antes de solicitar-lhe auxílio ou de exigir o uso de seus recursos. A água não é simplesmente água, nem o ferro, ferro; eles ainda estão revestidos de “aparências” que não são nulas, nem neutras. Essas práticas sutis, tão distanciadas de nossa imperiosa necessidade, no Ocidente, de tudo fazer e de tudo dominar instantaneamente, estão, entretanto, mais próximas do que acreditamos de nos guiar na escolha de “nossas” paisagens. (2007, p. 145).

Segundo a citação acima, o Ocidente e Oriente encaram a natureza de maneira diferente, sendo o primeiro com uma postura de dominador, sempre querendo controlá-la e o segundo com simbolismos e significados distintos, tendo uma atitude de reverência até, conceito esse que também pode ser aplicado no modo de representação da paisagem nesses lugares. Ainda sobre essas diferenciações, agora, no entanto, no campo da técnica, Tsuneyoshi (1932) afirma que no Ocidente a composição tem como foco a perspectiva e que isso “pode ser chamado de uma representação do infinito, ao passo que a maneira de pintar do Oriente asiático tende a uma alusão ao infinito, deixando com que o olhar continue em todos os lados além da superfície da pintura.” (p. 86 e 87).

Essa descrição da “alusão ao infinito” pode ser vista tanto nas estampas *Ukiyo-e*, quanto nas gravuras *Shin-hanga* estudadas aqui, em que parte da paisagem aparece cortada, para que o restante dela aconteça no imaginário do expectador. Existe, entretanto, outro fator curioso ao compararmos as vistas (*fūkeiga*) e as vistas de lugares famosos (*meisho-e*) no *Ukiyo-e* e no *Shin-hanga*, uma vez que elas não foram tratadas como paisagem, na maneira como é entendida no Ocidente.

As vistas e vistas de lugares famosos contém uma simbologia maior do que as paisagens europeias, uma vez que eles entendiam que o Monte Fuji, por exemplo, era morada de uma deusa, sendo, além disso, um ícone do país em todas as gerações de sua existência até sua contemporaneidade – e assim eram considerados muitos desses lugares famosos. Além disso, na Era Edo especificamente, os *Ukiyo-e* também eram usados como guias de viagem e objetos que nós entendemos hoje como postais publicitários para promoverem esses locais. Todos esses significados dos elementos na natureza, somados aos usos da paisagem no Japão, evidenciam as diferenças com relação ao entendimento do que é paisagem no Ocidente, ou na Europa.

É correto afirmar que por trás de muitas das gravuras *Shin-hanga* havia um grande interesse comercial por parte dos editores e talvez também dos artistas, fato esse que não lhes tira a autenticidade. As gravuras *Ukiyo-e* encantaram muitos ocidentais pela sua sofisticação técnica, cores chapadas, desenho essencial e uma perspectiva

diferente da usada pelos artistas no Ocidente. Por outro lado, tanto os japoneses quanto os estrangeiros também procuravam imagens novas de um Japão já mais influenciado pelo Ocidente, o que fez com que as gravuras *Shin-hanga* despertassem o interesse dessas pessoas para colecioná-las. É, no entanto, esse hibridismo do Oriente e Ocidente, passado e presente, que atraiu os olhos do mercado artístico a essas imagens.

Muito foi abordado sobre a produção desenvolvida em Tóquio e mais especificamente em torno de Watanabe, porém Quioto também tinha uma longa tradição de impressão de livros ilustrados e álbuns de obras de artistas individuais. Um dos artistas que hoje podemos dizer que fez parte do *Shin-hanga* e que atuou em Quioto foi Yoshimitsu Nomura⁴⁶ (1870 – 1958), e quem publicou suas gravuras foi Shōtarō Satō. Nomura aprendeu o estilo *Ukiyo-e* e em 1891, depois de estudar um panorama geral da pintura europeia com um artista francês que vivia em Quioto, pintou uma cena da guerra de Satsuma e foi muito admirado por essa obra. Em seguida, fez uma cena de ataque ao Port Arthur que foi exibida na quarta Exposição Industrial realizada em Quioto em 1915 (MERRITT, 1990, p. 87 e 88).

Além dessa exposição citada, muitas gravuras *Shin-hanga* foram exibidas na Europa e nos Estados Unidos, incluindo o Instituto de Arte de Chicago. Talvez a mais importante dessas exposições, segundo Merritt (Idib., p. 94), tenha acontecido em 1930 no Museu de Toledo, em Ohio, e uma segunda em 1936. Elas foram organizadas por Hiroshi Yoshida e Dorothy Blair⁴⁷, pioneira no estudo sobre arte e cultura asiática nos Estados Unidos.

A primeira exposição em 1930 apresentou trezentas e quarenta e seis gravuras, sendo que cento e treze eram de Yoshida e algumas delas foram feitas a partir de

⁴⁶ Yoshimitsu Nomura foi um discípulo da Escola Utagawa, filho de Yoshikuni III (1855-1903), um descendente direto de Yoshikuni I, que era um estudante de Kuniyoshi Utagawa (1797-1861). (MERRITT, 1990, p. 87).

⁴⁷ Em 1927, Dorothy Blair estudou na Universidade Imperial de Quioto, tendo sido a primeira mulher estrangeira a conseguir tal mérito, e no ano seguinte tornou-se curadora no Museu de Arte de Toledo. Ela foi pioneira na área, e sendo amiga da família de Yoshida, Blair foi um canal importante para levar a arte japonesa ao museu de Toledo e desempenhou um papel crítico na popularização de xilogravuras modernas japonesas nos Estados Unidos. Informações tiradas do catálogo da programação do Museu de Arte de Toledo. Toledo Museum of Art – Artmatters (September- December 2013). Toledo, 2013.

matrizes que tinham sido destruídas no grande terremoto de Kantō, refeitas e reproduzidas. Os dez artistas representados nessa exposição foram: Goyō Hashiguchi, Shinsui Ito, Hasui Kawase, Miki Suisan, Shunsen Natori, Kazuma Oda, Shōson Ohara, Toyonari Yamamura, Hiroshi Yoshida e Kanpō Yoshikawa. Todos, exceto Hashiguchi, estavam vivos e todos, exceto Yoshida e Hashiguchi, vieram das oficinas de Watanabe e Saitō (MERRITT, 1990, p.94). A segunda exposição em 1936 tinha duzentas e oitenta e nove gravuras, e sessenta e sete delas eram de Yoshida.

O *Shin-hanga* foi um movimento importante que evidenciou as relações do Japão com o Ocidente, e mais adiante serão apresentadas as obras de Yoshida, que foi um dos artistas representativos desse estilo. Embora ele não seja o único, suas obras mostram esse contato e suas experiências em países ocidentais.

3. Hiroshi Yoshida

Hiroshi Yoshida (1876 – 1950), cujo nome anteriormente era Hiroshi Ueda, foi um artista que nasceu na Era Meiji e viveu até a Shōwa, portanto, ele experienciou as mudanças no Japão decorrente das decisões políticas e econômicas dos governantes da época. Nascido em Kurume, prefeitura de Fukuoka (província Chikugo), era filho de um professor da Escola Normal de Kurume e samurai que atuou em Arima durante a Era Edo. Aos 15 anos, Yoshida adotou o nome do seu professor de arte da escola, Kasaburō Yoshida (1861-1894) que percebeu o talento do jovem para a pintura. (YASUNAGA, 1987, p. 178).

Aos dezoito anos de idade, Yoshida mudou-se para Tóquio, tendo passado antes um tempo em Quioto. Estudou na escola particular Shōtarō Koyama e mais tarde tornou-se membro da Sociedade de Belas Artes de Meiji (明治美術会 - *Meiji Bijutsukai*). O artista teve uma circulação ativa pelo Ocidente desde o início da sua carreira. Sua primeira viagem aos Estados Unidos foi em 1899, aos vinte e três anos, acompanhado por Hachirō Nakagawa (1877 – 1922), pintor de estilo ocidental. Eles foram recebidos em Detroit pelo diretor do Instituto de Arte de Detroit que demonstrou grande interesse nas aquarelas de Yoshida. Dessa forma, os dois artistas japoneses realizaram uma exposição nesse instituto, contendo aquarelas, pinturas a óleo e desenhos. O evento foi um sucesso e rapidamente seus trabalhos foram vendidos. (YASUNAGA, 1987, p. 178-79).

Após essa primeira, Yoshida expôs em Washington D.C, Providence em Rhode Island e no Museu de Arte de Boston. Com o dinheiro da venda de suas obras, conseguiu viajar à Europa e participou de uma exposição mundial em Paris como artista moderno, e uma de suas pinturas foi premiada. (Ibid, 1987, p. 179). Além dessas exposições, ele também fez diversas no Japão, ganhou vários prêmios na Bunten – uma mostra de arte financiada pelo Ministério da Educação – e mais tarde fora indicado para ser um dos júris na Bunten. (OGURA, 1987, p. 8).

Conforme vimos, desde muito jovem Yoshida teve a oportunidade de viajar e conhecer novas culturas, além de expor seus trabalhos em diferentes lugares. Ele foi muito bem recebido e suas obras foram apreciadas pelo público, uma vez que conseguiu comercializar a maioria de suas pinturas após essas exposições.

Apesar de o artista ter tido uma carreira como pintor, atualmente é mais reconhecido por suas xilogravuras. A primeira delas foi “O jardim sagrado no Santuário Meiji” (明治神宮の神苑 – *Meiji Jingū no Shinen*) (figura 9), encomendada pela Associação de Suporte ao Santuário Meiji e publicada por Watanabe (1885 – 1962) em 1920 (YOSHIDA, H., 1987, p. 33). Essa é uma imagem que mostra o santuário e seu entorno visto de cima, ou seja, com vista aérea, o que era muito comum em pinturas antigas que mostravam o interior e o exterior das casas na mesma imagem, descritas como *fukinuki yatai* (吹抜屋台), nas quais o telhado da arquitetura não era representado. Yoshida utiliza parte disso mas de maneira distinta, uma vez que o telhado não foi retirado e o interior da arquitetura não é mostrado, apenas a parte de dentro da propriedade.

Além disso, as cores amarelo e verde são muito usadas, predominando na imagem; no primeiro plano há árvores que seguem em toda a gravura até se desfazerem na imensidão do que parece ser uma floresta ao fundo. No segundo plano existe o próprio jardim sagrado e o Santuário Meiji, com o *torii* (鳥居), que é um grande portal tradicional nos santuários, na entrada, e no terceiro plano há a vegetação que se mescla com o céu amarelo. Ademais, outro fator interessante são os escritos na parte de cima que estão dentro de um quadrado branco, com outro quadrado ocre atrás; provavelmente esse escrito foi solicitado pela Associação de Suporte ao Santuário Meiji. Por fim, um detalhe que deve ser destacado é o formato da gravura, que se assemelha com as feitas durante a Era Edo denominadas *hashira-e*, ou pintura de pilar, de formato alongado e que eram colocadas nos pilares das casas. Entretanto, a de Yoshida não segue o mesmo padrão dos *hashira-e* antigos, que eram mais finos, tendo em média a metade da largura dessa.

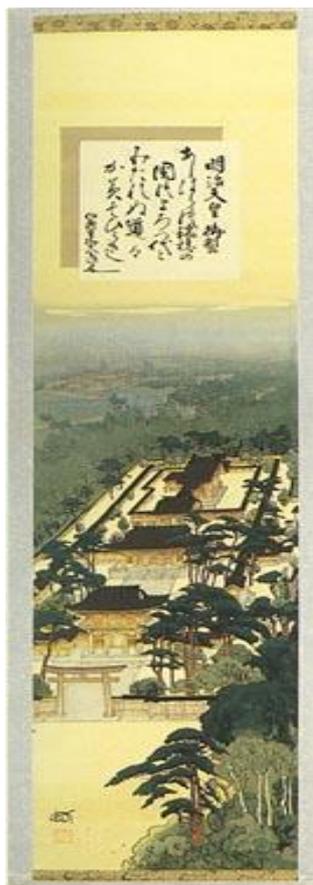


Figura 9: O jardim sagrado no Santuário Meiji (明治神宮の神苑 - *Meiji Jingū no Shinen*), 1920.
Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 126.8 x 30.3 cm.

No início de sua produção, Yoshida trabalhou juntamente com Watanabe, o qual publicava essas estampas e as vendia em sua loja S. Watanabe Print Store. Segundo Brown (1996, p. 46), o artista também percebeu o interesse dos americanos nas estampas *Ukiyo-e* e o mercado vigente decorrente da apreciação de gravuras por parte dos estrangeiros. Ao viajar aos Estados Unidos em 1923, Yoshida também viu que colecionadores americanos compravam as gravuras de Hasui Kawase e Shinsui Itō (YASUNAGA, 1987, p. 26).

Podemos citar outro trabalho feito em parceria com o editor que foi a série “Barco a vela” (帆船 - *Hansen*), em que Yoshida fez a gravura de um barco em

diferentes momentos do dia, utilizando o mesmo conjunto de matrizes. A maneira como fez isso foi diferente, e pode ser considerado um aspecto inovador na xilogravura japonesa, como comenta Brown (1996, p. 42):

Outra característica do shin-hanga, que é paralela aos aspectos da pintura europeia do final do século XIX e início do século XX, apesar de derivar do processo de impressão em madeira, é a criação de uma série de gravuras em que o desenho de um único bloco-chave (de linhas) é impresso com diferentes blocos de cor para fazer variadas impressões. Primeiro Yoshida implantou esta técnica em sua série “Barco a vela”, publicada por Watanabe em 1921, para sugerir a mesma cena de manhã, de tarde e na luz noturna. Esse método tinha sido usado moderadamente no ukiyo-e, por exemplo, para mostrar o Monte Fuji em diferentes condições climáticas e horários do dia na série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (*Fugaku Sanjūrokkei*) de Hokusai. Entretanto, tanto a aparência das gravuras de Yoshida quanto sua experiência como pintor a óleo que havia viajado muito à Europa e à América a partir de 1899, sugere que ele adaptou a ideia, não de Hokusai, mas de obras europeias como a famosa série *Grainstack* (figura 10 e 11) de Monet de 1891. (...) O processo técnico de impressão colorida convidou artistas shin-hanga a explorar criativamente ambos, o assunto e estilo.⁴⁸ (1996, p. 42, tradução nossa).

⁴⁸ No original: “Another feature of shin-hanga that parallels aspects of late nineteenth and early twentieth-century European painting, although it derives from the woodblock-print process, is the creation of a print series in which a single (keyblock) design is printed with different color blocks to create variant impressions. Yoshida first deployed this technique in his series *Sailing Boats*, published by Watanabe in 1921, to suggest the same scene in morning, afternoon, and evening light. This technique had been used sparingly in ukiyo-e, for instance, to show Mount Fuji in different weather conditions and times of the day in Hokusai’s *Fugaku sanjūrokkei* (*Thirty-six views of Mount Fuji*). However, both the appearance of Yoshida’s prints and his experience as an oil painter who had traveled widely in Europe and America beginning in 1899, suggest that he adapted the idea, not from Hokusai, but from European works such as Monet’s famous *Grainstack* series of 1891. (...) The technical process of color printing invited shin-hanga artists to creatively explore both subject and style.” (BROWN, 1996, p. 42).

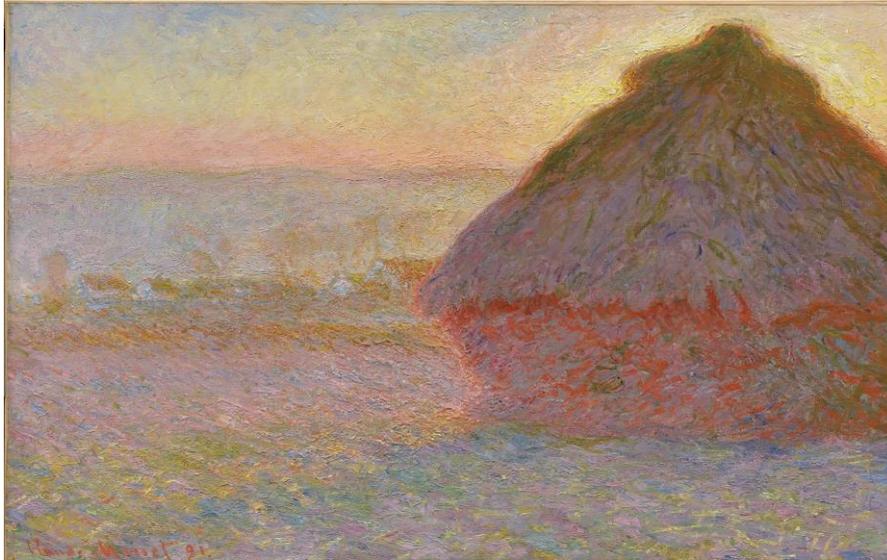


Figura 10: Grainstack – pôr do sol, c. 1891. Claude Monet. Técnica: Tinta óleo sobre tela.
Dimensões: 73.3 x 92.7 cm.

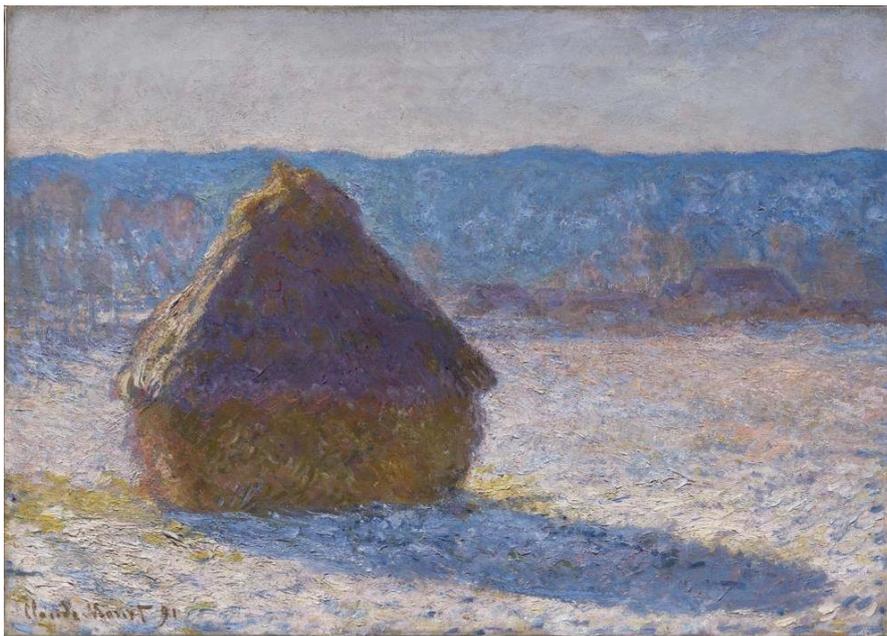


Figura 11: Grainstack – com neve, c. 1891. Claude Monet. Técnica: Tinta óleo sobre tela.
Dimensões: 65.4 x 92.4 cm.

Assim como citado por Brown (1996), durante a Era Edo, Hokusai e outros artistas fizeram séries de estampas sobre o mesmo assunto, como o monte Fuji, e o representaram sob diversos pontos de vista e em diferentes momentos do dia. Entretanto, Yoshida fez algo diferente, pois utilizou as mesmas matrizes, ou seja, o mesmo desenho para fazer um barco ao longo do dia: com a luz do sol de manhã (figura 12), durante o dia (figura 13), no fim da tarde (figura 14) e à noite (figura 15). Em tais obras, ele conseguiu transpor para a gravura diferentes sensações que se despertam ao longo do dia; e ao representar a luz em diversos momentos, também mostrou como o objeto principal da imagem, o barco, é reproduzido na água. Além disso, podemos perceber que sua sombra não é estática como a de Monet, por se refletir na água, o que transmite certo dinamismo. Também podemos ressaltar a figura 12, “Barco a vela: nascer do sol” (帆船 朝 - *Hansen: Asahi*), na qual a presença do sol é mais evidente do que nas outras gravuras, estando este atrás da vela do barco, um pouco acima, o que de fato deixa a imagem mais iluminada.

Para desenvolver tais imagens, Yoshida teve como referência pinturas de artistas europeus, como mencionado acima. Além disso, as gravuras que fez em parceria com Watanabe “(...) reflete a característica atenção especial do artista para as gradações de cores.”⁴⁹ (MATSUOKA, 1990, p. 226, tradução nossa), o que também pode ser visto em seus trabalhos posteriores.

Outrossim, podemos relacionar a série “Barco a vela” com as pinturas de Claude Monet, “Catedral de Rouen”, feitas entre 1892 e 1894. Essa série é composta por cerca de trinta telas de pintura que mostravam a fachada da catedral francesa, sob distintos aspectos de luz e pontos de vistas que também proporcionaram certa temporalidade para quem via as imagens, como mostram as figuras de 16 e 17. As pinturas de Monet da catedral não são todas do mesmo ângulo, como fez Yoshida com o barco, mas ele a compôs tendo cuidado no uso das cores e pinceladas, as quais eram soltas, menos marcadas, o que fez com o que a imagem não ficasse nítida, o que é característico dos

⁴⁹ No original: “(...) reflect the artist’s characteristically close attention to color gradations.” (MATSUOKA, 1990, p. 226).

artistas impressionistas. Tanto para Yoshida quanto para o pintor francês, o estudo da luz e sombra é algo importante, que ambos investigam e faz com que o expectador também pense sobre a incidência e representação da luminescência solar. A luminosidade natural não pode ser controlada ou manuseada, pelo contrário, é ela quem dita na maior parte das vezes como será a pintura; a claridade depende do momento, cujo fator principal é o tempo.

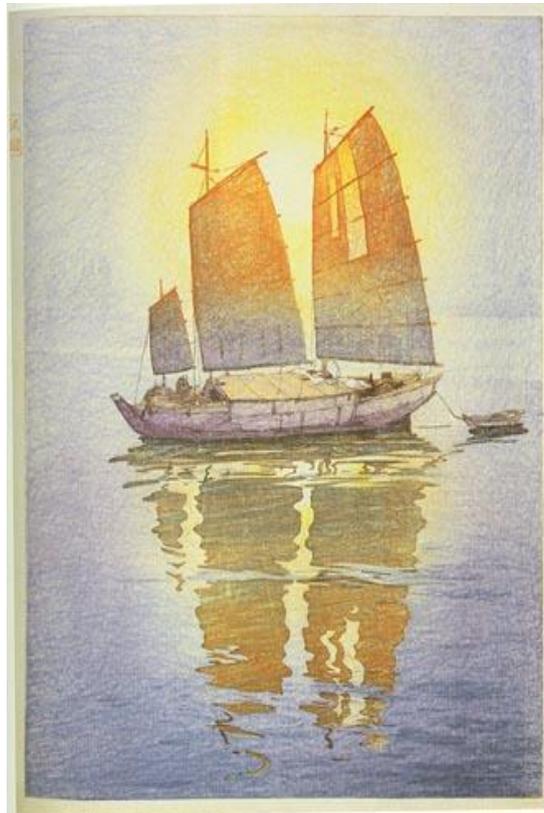


Figura 12: Barco a vela: nascer do sol (帆船 朝日 – *Hansen: Asahi*), c. 1921. Hiroshi Yoshida.

Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm.

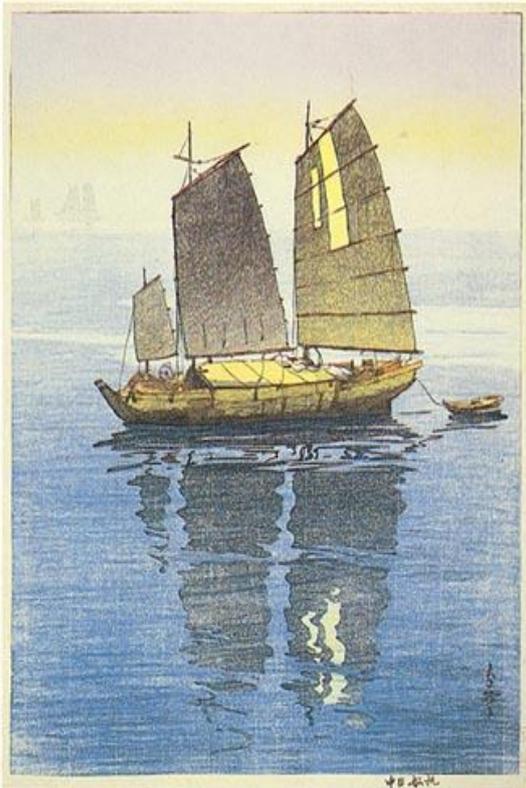


Figura 13: Barco a vela: durante o dia (帆船 日中 - *Hansen: Nitchū*), c. 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm.

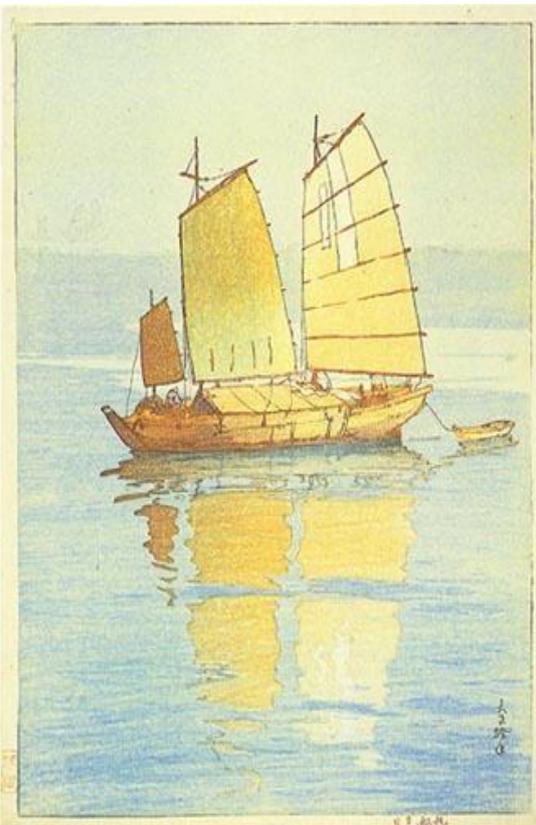


Figura 14: Barco a vela: brilho da tarde ou só tarde (帆船 夕日 - *Hansen: Yūhi*), c. 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm.

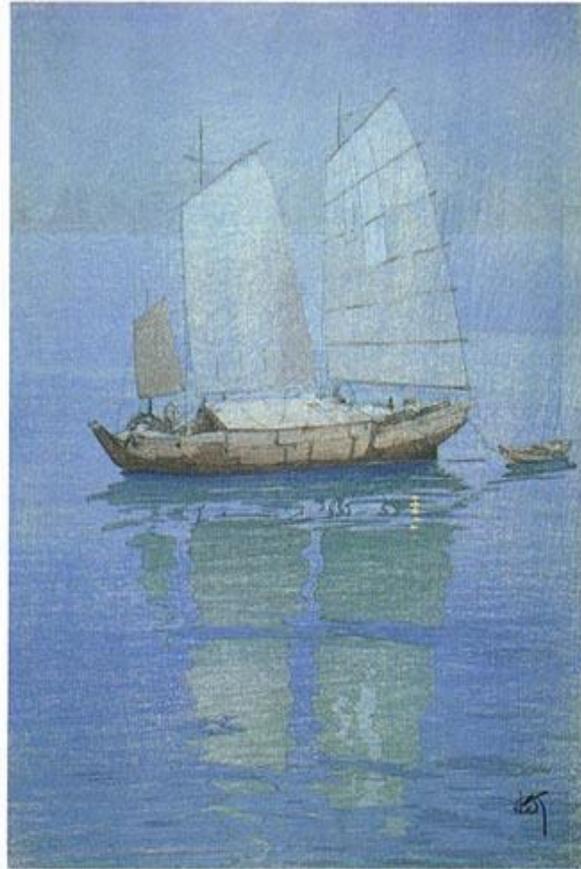


Figura 15: Barco a vela: (帆船 夜 - *Hansen: yoru*), c. 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm.



Figura 16: Catedral de Rouen, plena luz solar (*Rouen Cathedral, Full Sunlight*), c.1893. Claude Monet. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 106 x 73 cm. Localização: Museu d'Orsay, Paris, França.

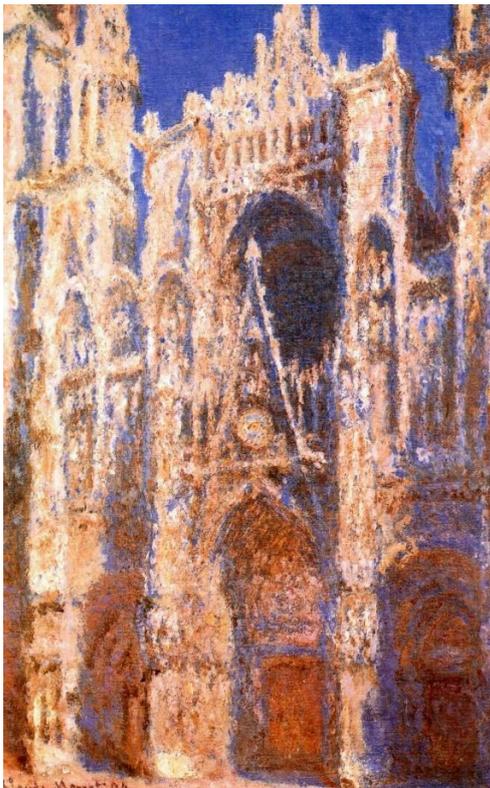


Figura 17: Catedral de Rouen (*Rouen Cathedral*), c.1894. Claude Monet. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 106 x 73 cm. Localização: Museu d'Orsay, Paris, França.

A parceria de Yoshida com Watanabe proporcionou alguns trabalhos e vendas de obras, entretanto o artista decidiu produzir as gravuras por conta própria por volta de 1925 (MATSUOKA, 1990, p. 226). No início, contratou *shokunin* entalhadores, como Kazue Yamagishi (1883 – 1966) e Yujiro Maeda (1889-1957) (TILL, 2007, p. 16), e impressores para fazer as gravuras a partir de suas pinturas. Yoshida foi um artista que explorou muito tanto o processo da xilogravura à base de água quanto os materiais utilizados. Aqui, podemos notar que apesar de alguns autores considerarem o artista como parte do *Shin-hanga*, ele, assim como outros poucos, participou ativamente das várias etapas do sistema de produção. Apesar de ter tido formação como pintor, em algumas obras também entalhou e imprimiu suas gravuras, pois queria ter um domínio maior sobre todo o processo. Dessa forma, é significativo considerar a particularidade dele na xilogravura, uma vez que não apenas forneceu a pintura da imagem, como a maioria dos artistas do *Shin-hanga*, mas participou de outras etapas da produção.

Haja vista sua prática é necessário citar o livro que o próprio artista escreveu sobre a técnica e parte de suas experiências com a xilogravura japonesa, “Impressão de Xilogravura Japonesa” (*Japanese Woodblock Printing*), que também contém informações sobre os materiais usados em todo o processo. Ele quis combinar a tradição da produção que fora feita anteriormente na Era Edo com sua visão e expressão criativa individual (MERRITT, 1990, p. 76). Para Yoshida (2006), era importante criar e também entender os caminhos para uma nova gravura japonesa:

A arte da xilogravura colorida pode ter tido a melhor época durante o Período Edo, por isso que se encontra a floração desta peculiar arte do Japão. Novamente, pode não ser errado afirmar que desde o Período Edo houve um retrocesso em vez de um avanço nessa arte. Não podemos deixar de observar que os artistas que seguiram o estilo da xilogravura desenvolvido durante o Período Edo foram cada vez mais e gradualmente, mesmo antes e nas Eras Meiji e Taisho, ficando aquém das conquistas desse período. Ninguém pode negar que houve cópias contínuas, mas comparativamente com imitações bastante precárias. É necessário um renascimento pelo qual a arte criativa do presente período pode trazer nova vitalidade e poder para a xilogravura colorida. A

imitação deve ceder ao novo poder criativo enxertado nas fundações tão bem estabelecidas durante o Período Edo.⁵⁰ (2006, p. vi, tradução nossa).

Podemos perceber que o artista reconhece que as estampas feitas na Era Edo eram superiores tecnicamente às produzidas posteriormente, entretanto Yoshida faz uso desse sistema para se expressar artisticamente, assim como outros fizeram antes. Podemos acrescentar o fato de Yoshida ter sido um reconhecido pintor de óleos e aquarelas ao seu sucesso com a xilogravura, por já ter domínio com as cores que desejava utilizar em suas obras. Ele foi um importante artista na revitalização da gravura japonesa moderna em um momento em que a influência ocidental era muito grande no Japão, o que poderia ameaçar a maioria das formas de artes tradicionais. Yoshida conseguiu construir pontes culturais entre diferentes nações e reverteu o declínio da gravura em seu país até determinado momento, como fora citado (TILL, 2007, p.11).

Com a finalidade de se estabelecer no mercado artístico tanto nacional quanto internacional, as pontes que ele criou abrangem o aspecto temático, ao fazer diversos registros de paisagem em suas viagens para o exterior, e também técnico, ao aplicar os conhecimentos adquiridos no Ocidente na técnica da xilogravura japonesa. Podemos dizer que toda essa aproximação e diálogo permitiu que o artista caminhasse entre esses dois universos (oriental e ocidental), e criasse essa relação cultural diferenciada.

Ele ficou muito conhecido por suas pinturas em diferentes técnicas e suas gravuras de paisagem, que são tema majoritário de sua produção. Com relação à influência ocidental, Till (2007) afirma que:

⁵⁰ No original: "The art of wood-block colour printing may be said to have enjoyed its finest period during the Edo Period, for it is then that one finds the flowering of this peculiar art of Japan. Again, it may not be in error to state that since the Edo Period there has been a retrogression rather than an advance in this art. We cannot help observing that those artists who have followed the style of wood-block printing developed during the Edo Period have more and more gradually, even from before and through the Meiji and Taisho Eras, fallen short of the achievements of that period. No one can deny that there has been continued copying but with the imitations rather poor comparatively. A renaissance is needed by which the creative art of the present period may bring new vitality and power to the wood-block colour print. Imitation must yield to the new creative power grafted on to the foundations so well laid during the Edo Period." (YOSHIDA, 2006, p. vi).

Hiroshi foi um dos pintores de estilo ocidental mais talentosos no Japão e teve diversas exposições de sucesso de seus óleos e aquarelas nos Estados Unidos. Ele se inspirou em Turner, Constable, e nos impressionistas franceses, e era ao mesmo tempo um admirador e crítico de Whistler. Hiroshi foi influenciado pela beleza tradicional do *ukiyo-e*, e era grato a Hiroshige por seu forte senso no desenho (...). Ele tornou-se ciente da influência de gravuras japonesas sobre o impressionismo e pós-impressionismo no Ocidente. Ele era um gênio criativo que desenvolveu uma série de novas técnicas e inovações na mídia impressa. (...) Ele era um verdadeiro mestre em capturar a essência da água, quer se trate de um porto em mar agitado, um fluxo escoando, ou um lago tranquilo.⁵¹ (2007, p. 16 e 17, tradução nossa).

Conforme citado pelo autor, Yoshida desenvolveu novas técnicas na gravura japonesa e a maneira com que fez isso será analisado adiante. Ele aproveitou, em seus trabalhos, suas experiências e estudos sobre obras orientais e ocidentais, em especial de japoneses que produziram durante a Era Edo e os impressionistas e pós-impressionistas.

De acordo com Till (2007), Yoshida deu atenção especial à representação da água em suas obras e esse foi um tema importante em sua produção artística. Entretanto, nesta pesquisa foi enfatizada a maneira com que o artista traduziu o reflexo da natureza ou das construções na água, que aparece tanto como sombra quanto como reflexo.

⁵¹ No original: "Hiroshi was one of the most talented Western-style painters in Japan and had a number of successful exhibitions of his oils and watercolors in the United States. He was inspired by Turner, Constable, and the French impressionists, and was both an admirer and a critic of Whistler. Hiroshi was influenced by the traditional beauty of ukiyo-e and was indebted to Hiroshige for his strong sense of design (...). He became keenly aware of the influence of Japanese prints on impressionism and postimpressionism in the West. He was a creative genius who developed a number of new techniques and innovations in the print medium. (...) He was a true master at capturing the essence of water, whether it be a busy seaport, a trickling stream, or a tranquil lake." (TILL, 2007, p.16 e 17).

3.1. Água: sombra e reflexo

Assim como já citado, Yoshida deu atenção especial não apenas à luz em suas gravuras, mas também à interpretação da água. Como experiente pintor de paisagem, a natureza era um assunto recorrente em suas obras e a relação dela com a água foi trabalhada de maneira distinta. Similarmente, os artistas do *Ukiyo-e* fizeram muitas vistas de lugares famosos, mar e lagos, contudo, o modo de representação era diferente – não a temática em si, mas a maneira de colocá-las em suas obras, a qual será detalhada nos próximos parágrafos. Ele também trabalhou a relação da água com a arquitetura, principalmente durante suas viagens ao exterior. Assim como comenta Ogura (1987, p. 8):

A água era outro assunto importante para Yoshida. Ele retratou muitas cenas do Mar Interior de Seto, de lagos, rios e lagoas. Além das cenas de montanhas e de água, as diferentes arquiteturas e pessoas em suas paisagens mostram seu interesse nos modos e costumes de várias nações. A admiração pelas majestosas montanhas, a harmonia da natureza e do homem, e uma nova maneira de ver paisagens familiares preenchem as obras de Yoshida. Seu modo de observar o mundo é suscetível de ser esquecido, escondido como uma fraca nostalgia na profundidade do coração das pessoas de hoje. O realismo naturalista de Yoshida merece uma reavaliação para ser plenamente apreciado.⁵² (1987, p. 8, tradução nossa).

Talvez Ogura tenha um posicionamento romantizado com relação às obras de Yoshida, mas ao analisarmos a “Ponte Kameido” (亀井戸 – *Kameido*), (figura 18), percebemos que o artista tem domínio na utilização das cores tanto nas flores, quanto na

⁵² No original: “Water was another important subject for Yoshida. He depicted many scenes of the Inland Sea, lakes, rivers, and ponds. Besides scenes of mountains and water, the different architecture and people in his landscapes show his interests in the manner and customs of various nations. Awe for majestic mountains, the harmony of nature and man, and new way of looking at familiar landscapes fill Yoshida’s works. His way of observing the world is liable to be forgotten, hidden like a faint nostalgia in the depth of people’s hearts today. Yoshida’s naturalistic realism deserves a reevaluation to be fully appreciated.” (OGURA, 1987, p. 8).

água e nas pessoas. Para realiza-la, ele usou várias matrizes diferentes, de maneira que cada uma delas e a sobreposição das cores produzissem o aspecto de profundidade e volume. Além disso, a imagem é construída de modo que o olhar do espectador percorra todo caminho em que se encontram as flores wistéria, ou glicínia como é popularmente conhecida no Brasil, e o recorte que faz remete muito a algumas gravuras de Hiroshige e outros mestres, em que o primeiro plano superior traz um objeto muito grande, como as flores, mostrando a posição do artista naquele espaço ao fazer a pintura.

A ponte Kameido fica no Santuário de Kameido Tenjin (亀戸天神社 - *Kameido Tenjinja*) em Tóquio, datada de 1662, porém foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial e o que as pessoas podem visitar hoje é uma reconstrução da ponte. Diferentes artistas fizeram estampas desse lugar: a nossa pesquisa identificou as figuras 18 de Yoshida, 19 de Hiroshige e 20 de Noel Nouet (1885 – 1969) que foi um poeta, pintor, entalhador, professor francês de línguas estrangeiras em Tóquio e colecionador de estampas japonesas.



Figura 18: Ponte Kameido (亀井戸 - *Kameido*), da série Doze cenas de Tóquio (東京拾二題 - *Tokyo Jūni Dai*), c. 1927. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.5 x 24.7 cm.

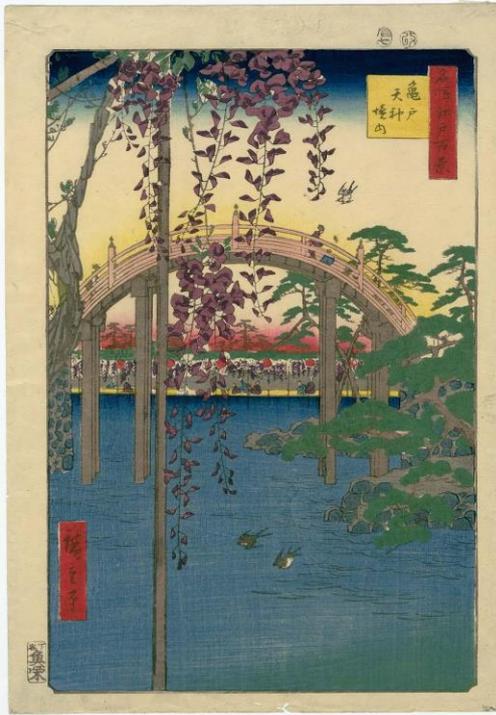


Figura 19: Dentro do Santuário Kameido Tenjin (亀戸天神境内 - *Kameido Tenjin Keidai*), da série Cem vistas de lugares famosos de Edo (名所江戸百景 - *Meisho Edo Hyakkei*), c. 1856. Utagawa Hiroshige I. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 37.3 x 25.2 cm.

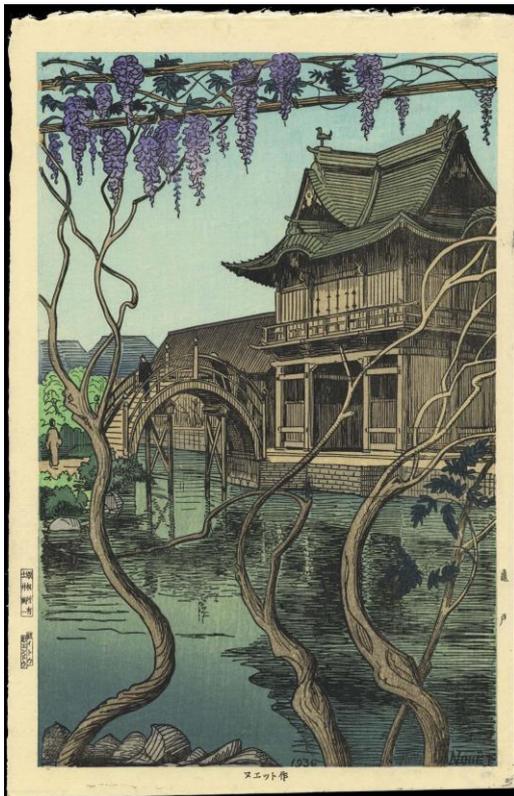


Figura 20: Santuário Kameido (亀戸神社 - *Kameido Jinja*), da série Dez vistas de Tóquio (東京十景 - *Tōkyō Jukkei*), c. 1936. Noel Nouet. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 26.7 x 40 cm.



Figura 21: Passarela japonesa, Giverny (*Japanese Footbridge, Giverny*), c. 1895. Claude Monet.
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 78.7 x 97 cm.

É possível percebermos que tanto na obra de Yoshida quanto na de Hiroshige e Nouet as flores estão no primeiro plano, no alto, o que indica que os três artistas estavam em posições relativamente similares ao fazerem essas imagens. Ao passo que os dois primeiros e Monet estão em uma posição frontal à lateral da ponte, Nouet encontra-se diagonalmente à ponte, deixando-se entrever os degraus existentes. Entretanto, em relação às flores suspensas, a perspectiva que Yoshida coloca é diferente dos outros, pois nela a continuidade das flores conduz o olhar em um movimento ao infinito, ou ao fundo da imagem, o que transmite certa profundidade. Embora os três fizessem a ponte Kameido, Nouet focou no santuário que aparece com destaque no canto direito da imagem. Tanto a ponte de Nouet quanto a de Hiroshige são feitas de madeira, enquanto que a de Yoshida parece ter sido feita com outro material, um pouco mais moderno, cuja cor é mais acinzentada. Outro aspecto que nos chama a atenção é perceber a verticalidade nessa obra de Hiroshige, em que as linhas da planta e da estrutura da ponte marcam bem a imagem, principalmente em contraste com a de Yoshida, que traz um aspecto mais curvilíneo.

Na obra de Yoshida, as flores são mais carregadas e foram representadas com menos detalhes, como uma massa de cor, enquanto que na de Hiroshige menos cheias, e na de Nouet elas parecem estar no início da floração. Além disso, esses dois últimos as esmiuçaram mais, pétala por pétala, com os galhos secos colocados por Nouet no primeiro plano transmitindo uma sensação um pouco mais fria em comparação às outras gravuras.

Por outro lado, o tratamento da água e a possibilidade do reflexo da ponte é um aspecto que os artistas desenvolvem de maneira diferente. Na estampa de Hiroshige há um leve degradê no azul da água de cima para baixo e algumas linhas que representam o movimento dela, mas não há sombra, nem reflexo da ponte. Na imagem de Nouet, existe na água a sombra dela e do santuário, e a gravura de Yoshida reflete a ponte e as pessoas, como um espelhamento, de maneira que ao olhar a imagem, é possível ver um círculo (a ponte e seu reflexo) o que causa a impressão de que a ponte não termina no chão, reforçando ainda mais a sensação do contínuo transmitido pela trajetória feita pelas glicínias.

Outro aspecto que nos chama a atenção é a cor da flor wistéria que está diferente nas imagens acima - em Yoshida elas são rosa e na de Hiroshige e Nouet têm variados tons de roxo. De fato, ela pode florescer em diversas cores como branco, rosa, lilás, roxo ou até mesmo amarelo e é uma planta que existe principalmente no Japão, Coreia e China, normalmente florescendo em abril e maio, meses de primavera. Essa estação é caracterizada pelo florescer das árvores e flores e é, portanto, uma época que por si transmite romantismo, o que pode ser visto especialmente na gravura de Yoshida, na qual podemos ver diversas pessoas apreciando as flores. Essa prática é muito comum no Japão e é chamado de *hanami* (花見), que é o ato de contemplar/olhar as flores, sobretudo nessa estação.

Apesar dos três artistas representarem a ponte Kameido e as wistérias, podemos perceber que a protagonista em cada gravura é diferente, além das cores predominantes também serem distintas. Em Yoshida há o domínio do rosa e roxo das flores e do verde das plantas e água, no entanto as wistérias são os elementos que receberam destaque

nessa obra, o que nos permite saber em que mês ela foi feita, além de transmitirem a sensação de vivacidade. O trajeto das flores, o qual já mencionamos, traz a noção de profundidade ao quadro. Já em Hiroshige, o azul é a cor que se destaca mais, ocupando metade da área da gravura. A profundidade da imagem é dada a partir do *bokashi*, ou seja, do degradê no início do céu azul que termina na cor amarela, e na água em que essa gradação ocorre nos tons de azul, o que passa certa tranquilidade. Na gravura de Nouet, o marrom é a cor predominante, e o santuário ganha destaque, apesar de estar no canto direito da imagem; ademais, podemos dizer que ela passa sensação de sobriedade por conta das cores usadas e da estabilidade da construção. A noção da profundidade é dada na obra pela perspectiva adotada pelo artista no registro do santuário.

Apesar dos títulos das gravuras se referirem ao santuário ou à ponte Kameido, colocamos em questão qual, de fato, é o elemento principal na imagem. Podemos dizer que tanto na de Yoshida quanto na de Hiroshige, as flores wisteria têm papel importante. No primeiro, elas conduzem o nosso olhar a atravessar toda a imagem, e ganham destaque pelas cores escolhidas pelo artista, e no segundo, por estarem no primeiro plano, também chamam a atenção do expectador. Ainda que a ponte ou o santuário tenha um papel importante, por ser um espaço cultural onde visitantes vão frequentemente, na composição da obra de Hiroshige ela não tem o maior peso, mas a combinação dos diferentes componentes.

É provável que Yoshida tenha se inspirado em algumas obras de Monet, como a “Passarela japonesa, Giverny” (*Japanese Footbridge, Giverny*), 1895 (figura 21), para fazer a ponte Kameido, uma vez que o tratamento dado ao reflexo se assemelha muito ao do artista francês. Neste ponto, podemos dizer que apesar de representar um local tradicional japonês, em uma perspectiva que se assemelha à usada em alguns *Ukiyo-e*, a referência dele para constituir a imagem carrega um hibridismo entre o Oriente e Ocidente, seja no objeto escolhido, seu local ou modo de reprodução e expressão.

Semelhantemente, Yoshida representou o porto de Kinoe, que fica na cidade de Hiroshima. Nessa gravura (figura 22), podemos ver um navio atracado ao fundo e outro barco pequeno recortado no primeiro plano. Essa cena parece ser do cotidiano e também

existem pessoas na imagem, tanto dentro das embarcações quanto ao lado, organizando estacas de madeira onde parece ser um deck. Aqui, o artista usa diferentes tonalidades de cor – tanto nos barcos, no mar, quanto no céu e árvores – e percebemos que a maneira como o navio e a montanha refletem na água evidencia movimento e o cuidado ao representá-lo. O reflexo não apenas mostra que não é uma cena estática, mas também a influência de artistas impressionistas nessa obra. Além disso, é importante apontarmos ao uso das cores, especialmente no barco, na montanha e na água, que propõe certa ousadia de Yoshida ao aplicá-las em uma mesma imagem, uma vez que são cores fortes, especialmente o laranja do barco e seu reflexo, que faz com que o olhar se volte para eles.

Ao compararmos essa imagem com a estampa de Hokusai, “Vista do pôr do sol sobre a ponte Ryōgoku da barragem de Onmaya” (御厩川岸より両国橋夕陽見 – *Onmayagashi Yori Ryōgoku-bashi no Sekiyō o Miru*) (figura 23), com a de Yoshida, notamos que ambos representaram a água em movimento, no entanto eles o fizeram de maneira distinta. O primeiro o faz de maneira gráfica, por meio de linhas em um tom de azul, que são ondas que dão dinâmica à imagem; já o segundo usa diferentes manchas de cores e formas distorcidas, como um espelhamento do barco. Em um, o dinamismo acontece por meio do traçado das linhas que indicam o movimento da água, no outro, isso é feito por intermédio da sombra, o que nos permite afirmar que ela passa a ter importância não apenas para mostrar cinesia, mas também volume e simetria na composição, principalmente em sua verticalidade, com o navio maior e seu reflexo.

Além disso, foram comparadas imagens de diferentes orientações, sendo uma horizontal e a outra vertical, o que por si só transmite uma percepção diferente da paisagem e estruturação. A de Hokusai, por exemplo, evidencia a horizontalidade, tanto pelo barco, quanto pela ponte e pelas casas e plantações que, juntos, formam quase uma linha horizontal dividindo a água e o céu. Além disso, a profundidade é dada pela diferenciação no tratamento entre o primeiro plano e o resto, reforçada com o uso de um leve degradê na água bem como no céu, de forma mais densa. No caso de Yoshida, isso acontece pela composição do primeiro barco, no primeiro plano, que aparece um pouco

em diagonal, na longa área da água, e sua relação com o navio maior, as árvores, a montanha e outros elementos ao fundo.

Em ambas há figuras humanas que podem ser identificadas como pescadores homens, por estarem em um barco com alguns utensílios, entretanto nenhum tem uma identidade específica, como sendo uma figura conhecida. Em contraste com o céu de Yoshida, o *bokashi* usado por Hokusai na parte superior de sua estampa é mais denso e vai do preto ao cinza claro passando por outras tonalidades dessa cor. Isso mostra um dia nublado, e talvez de difícil pesca, diferente do representado por Yoshida, que apresenta um momento sereno, de descanso, com um *bokashi* muito mais suavizado.

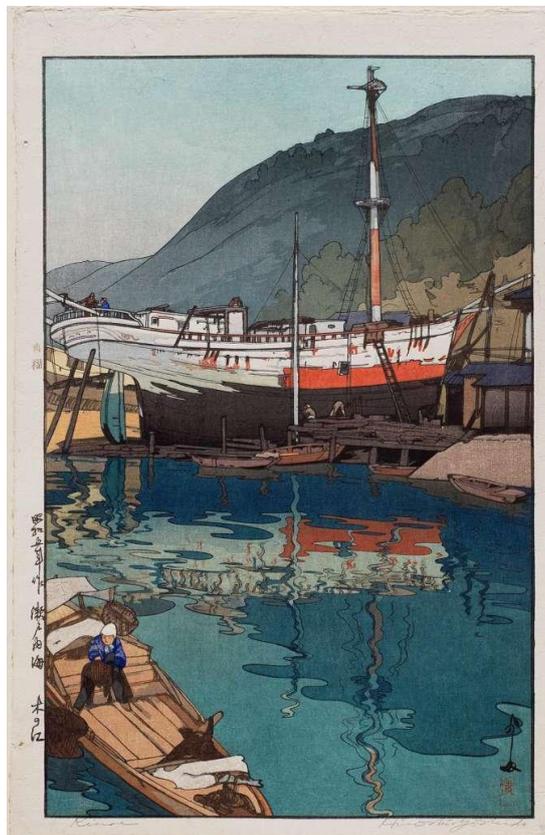


Figura 22: Porto de Kinoe (木の江 - *Kinoe*), da série Mar do interior (*Seto Naikai* - 瀬戸内海), c. 1930. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.5 x 24.5 cm.



Figura 23: Vista do pôr do sol sobre a ponte Ryōgoku da barragem de Onmaya (御厩川岸より两国橋夕陽見 – *Onmayagashi Yori Ryōgoku-bashi no Sekiyō o Miru*), da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 – *Fugaku Sanjūrokkei*), c. 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 24.5 x 36 cm.

Tanto o artista *Ukiyo-e* quanto seu posterior tinham grande domínio no uso das cores, por serem exímios pintores. Todavia, é de comum conhecimento que ao longo dos anos a paleta de cores aumentou e conseqüentemente suas possibilidades. Portanto, Hokusai usa menos variações tonais em suas estampas multicoloridas, tendo enfoque no amarelo, azul, verde, preto, cinza e branco. Com relação ao uso das cores, H.E Robison (1987, p. 10) comenta que:

Entre todos os artistas de xilogravura do século passado, não é exagero dizer que Hiroshi Yoshida foi muito bem-sucedido e brilhante ao incorporar conceitos artísticos do Ocidente e Oriente. Pintor de estilo ocidental de aquarelas e óleos mais tarde

desenvolveu a habilidade de transferir sutis gradações de cor e forma, típica da arte ocidental, ao suporte japonês tradicional que até então enfatizava contrastes bem definidos. Ele foi um dos principais contribuintes para o que foi chamado de renascimento da arte da xilogravura, que começou na década de 1910. Essas impressões modernas podem ser semelhantes no desenho e técnica àqueles esboços do século XVIII e início do século XIX, mas eles são muito diferentes no uso de cores. A maneira inovadora pela qual as sombras de cor foram alcançadas fornece a atração emocional particular de tantas impressões de Yoshida.⁵³ (1987, p. 10, tradução nossa).

Dessa forma, concordamos em parte com o autor ao se referir à habilidade desenvolvida por Yoshida no suave degradê das cores, porém, é importante observar que nem todas as estampas *Ukiyo-e* têm as gradações tão marcadas. Um exemplo disso é o degradê na água de Hokusai na imagem acima, em que foi possível uma transição das cores de maneira menos acentuada.

Outro ponto levantado foi a maneira com que Yoshida conseguiu abranger o mundo ocidental e o oriental nas diferentes técnicas de pintura e gravura. Entretanto, acrescentamos que esse encontro não aconteceu apenas no sistema de produção, mas nas próprias imagens, como vemos na gravura do Memorial Victoria (ヴィクトリヤメモリアル - *Victoria Memoriaru*) (figura 24), feita em 1931.

Com o propósito de registrar as experiências de suas viagens, ele fez diversas pinturas e gravuras desses lugares. O Memorial Victoria fica em Calcutá, Índia, construído entre 1906 e 1921, dedicado à memória da rainha Victoria, e se tornou um museu e ponto turístico sob os cuidados do ministério da cultura indiana. Além disso, as

⁵³ No original: "Among all the woodblock artists of the past century, it is no overstatement that Yoshida Hiroshi succeeded most brilliantly in merging the artistic concepts of the West and the East. A Western-trained painter in watercolors and oils, the later developed the skill to transfer subtle gradations of color and form typical of much Western art to a traditional Japanese medium which theretofore had emphasized sharply defined contrasts. He was a major contributor to what has rightly been called the renaissance of woodblock art which began in the 1910s. These modern prints may be similar in design and technique to those of their eighteenth and early nineteenth century prototypes, yet they are vastly different in their use of color. The innovative way in which shadings of color have been achieved provides the particular emotional attraction of so many Yoshida prints." (H.E Robison, 1987, p. 8)

obras feitas na Índia foram inspiradas nas séries de gravuras de Charles Bartlett⁵⁴, que foi um pintor e gravador inglês (YASUNAGA, 1987, p. 26), e como exemplo, temos a figura 25, “Taj Mahal ao amanhecer”, 1916.

Em primeiro lugar, o que chama a atenção na obra abaixo é o uso da cor rosa e laranja para representar o céu indiano, e o olhar é impactado por essas tonalidades. Em contraste com as gravuras *Ukiyo-e* em que essas cores são raramente usadas no céu, essa obra sinaliza um novo olhar do artista, ainda mais por estar em um país estrangeiro. Ademais, o memorial é mostrado com pouca luz, como se o sol estivesse se pondo, e a sombra dele na água confere mais força à construção. Tal espelhamento traz equilíbrio e aponta para referências de fotografia. A série da Índia e sul da Ásia tem o maior número de gravuras de todas as séries que Yoshida publicou (YOSHIDA, T, 1987, p. 29).

Outro fator que aproxima essas duas imagens do Ocidente é a centralidade da composição, a qual é tratada de maneira muito distinta entre os artistas japoneses, principalmente do *Ukiyo-e*. Tanto na imagem de Yoshida quanto na de Bartlett as construções estão bem no centro e são os objetos principais da paisagem. Além disso, o degradê desses artistas é muito mais suave e sutil em comparação aos *Ukiyo-e* em que o *bokashi* normalmente é mais acentuado e se inicia com um tom muito mais forte, e à medida que vai descendo ou subindo a imagem, essa cor vai se atenuando.

Durante a Era Edo, o *bokashi* era usado para dar profundidade à obra e, para tanto, um degradê mais acentuado era desenvolvido em um espaço horizontal mais estreito, que se inicia na parte superior da imagem. Ao passo que o degradê presente nessa obra de Yoshida busca representar a consequência da luz solar no céu indiano, no Taj Mahal, e o artista está interessado em capturar a diversidade de cores possíveis da incidência do sol em um fim de tarde. Nesse caso, o degradê é mais suave e possivelmente o artista mostra aqui parte de seus estudos e interesse na luz, sombra e suas possibilidades.

⁵⁴ Ver informações do artista na página 33.

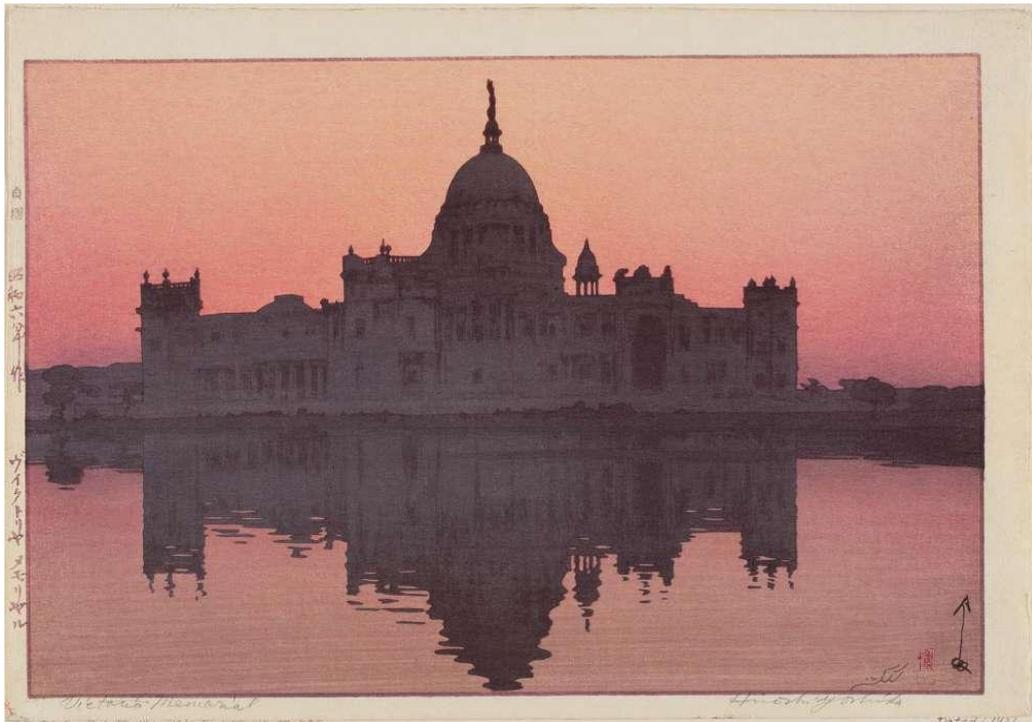


Figura 24: Memorial Victoria (ヴィクトリヤ メモリアル - *Victoria Memoriaru*), c. 1931. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 24.8 x 37.6 cm.

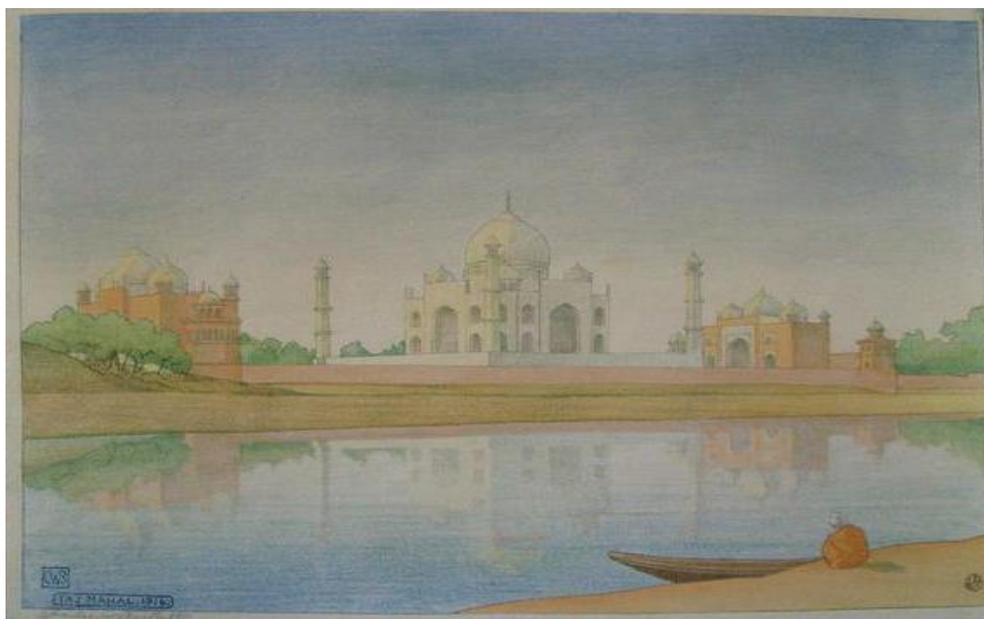


Figura 25: Taj Mahal ao amanhecer (*Taj Mahal at Dawn*), c. 1916. Charles Bartlett. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.7 x 39.7 cm.

Algumas obras de Yoshida conversam com um conto de Italo Calvino que fala de uma cidade chamada Valdrada, a qual foi construída à beira de um lago. Quem visitou essa cidade se deparou, na realidade, com duas, “(...) uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda.” (CALVINO, 1972, p. 24 e 25).

Tanto nessa cidade descrita quanto em algumas das paisagens e lugares representados por Yoshida, existe certa dependência deles mesmos, do objeto representado com seu reflexo ou sua sombra, ou seja, as suas representações aumentam de valor com a imagem e seu reflexo na água. Caso não tivesse essa imagem especular, o todo da composição seria muito diferente, e seu peso, menor. Isso pode ser visto na obra “O Pavilhão Dourado” (金閣 – *Kinkaku*), 1933 (figura 26).

O Templo do Pavilhão Dourado fica em Quioto e é um dos grandes pontos turísticos do país. Sua história é datada de 1397, entretanto o que pode ser visto hoje é uma reconstrução do original. O templo e o pavilhão foram retratados por diversos artistas, pois são construções importantes e famosas no Japão. Haja vista a obra de Yoshida, de um lado existe o magnífico Templo do Pavilhão Dourado e do outro lado, o reflexo dele. É pertinente afirmar que a imagem espelhada ressalta os elementos nela representados, e caso não a tivesse, a percepção e o olhar seriam diferentes, pois a conjugação entre o objeto e o seu reflexo traz equilíbrio e imponência à obra.

Assim como comenta Calvino (1972, p. 25) com relação à cidade de Valdrada, podemos compará-la com o Templo do Pavilhão Dourado de Yoshida:

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar. (1972, p. 25).

Semelhantemente, nessa obra do pavilhão o reflexo do templo na água pode mostrar dois objetos que existem na relação de um com o outro – o templo e seu reflexo, aumentando nesse caso o valor das coisas. Ao compararmos a obra de Yoshida com o “Templo do Pavilhão Dourado” (figura 27) de Hiroshige, de 1834, constatamos que o tratamento dado ao céu e à água é bem diferente. No primeiro, não há nuvens e no céu existe um *bokashi* muito sutil de cima para baixo; já no segundo, nesse degradê há o vermelho e o azul mais marcados, que se encontram na cor branca entre eles. As nuvens que encobrem parcialmente a estampa são sutis e contém linhas horizontais azuis. A mesma abordagem é feita na água de Hiroshige, entretanto Yoshida dedica atenção especial a ela, como citado acima.

Ademais, podemos concluir que o personagem principal na obra de Yoshida é o Templo, ao passo que em Hiroshige parece não existir protagonismo, assim como aconteceu em muitas das obras de Hokusai, nas quais ao representar o Monte Fuji, a montanha não é evidenciada, mas aparece na obra ao lado de diversos outros elementos, com exceção de algumas estampas em que o Monte é de fato o maior e quase único assunto exibido.

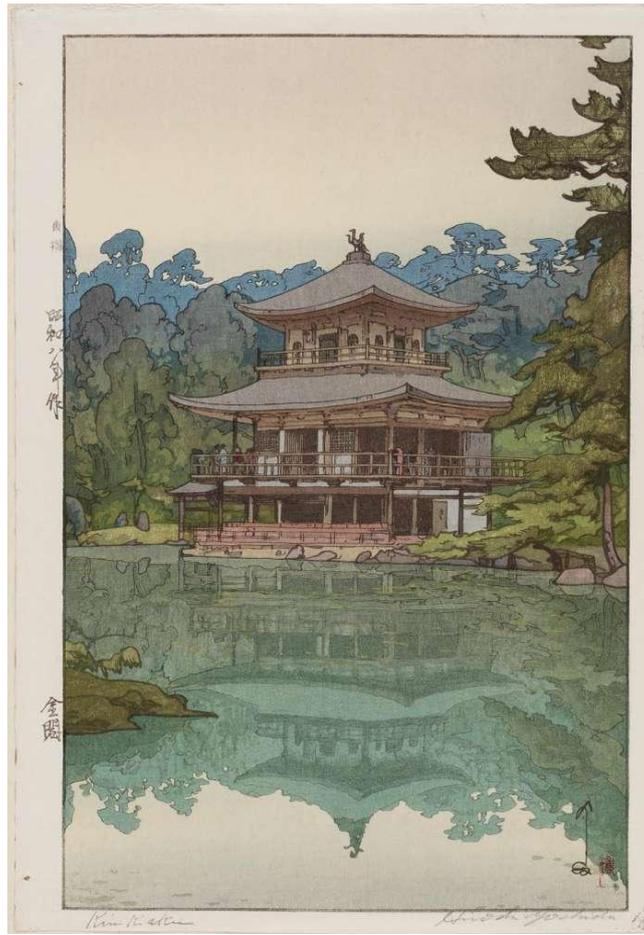


Figura 26: O Pavilhão Dourado (金閣 – *Kinkaku*), c. 1933. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.6 x 24.5 cm.



Figura 27: Templo do Pavilhão Dourado (金閣寺 – *Kinkaku-ji*), da série Vistas famosas de Quioto (京都名所之内 – *Kyōto Meisho no Uchi*), c. 1834. Utagawa Hiroshige I. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 25.1 x 37.6 cm.

3.2. Montanhas e Nuvens

O Japão é hoje um país mundialmente conhecido por diversos aspectos de educação e cultura, mas o grande símbolo dessa nação há muito tempo é o Monte Fuji. Acredita-se que ele é a morada dos deuses, ou que ele mesmo é uma divindade, sendo representado por diversos artistas desde a antiguidade. De igual modo, Yoshida e outros artistas do *Shin-hanga* e *Ukiyo-e* o fizeram.

Particularmente, Yoshida foi um grande apreciador de montanhas no geral – alpinista desde sua juventude, mais tarde estabeleceu a Associação Artística dos Alpes Japoneses (日本山岳画協会 - *Nihon Sangakuga Kyōkai*) (OGURA, 1987, p. 8). Além disso, ele tinha a vontade de revitalizá-las, assim como comenta Brown (1996):

Aparentemente Yoshida compartilhou a mesma fé no poder revitalizante da montanha japonesa (assim como Tōson Shimazaki 1872-1943): ele não apenas nomeou seu segundo filho com o nome Hodaka (...) mas fez viagens anuais de caminhada nos Alpes do Japão para fazer esboços e pinturas para se preparar para elaborar gravuras. Por causa de sua popularidade com gravuras de montanhas, juntamente com a ascensão do alpinismo como esporte, cenas de montanhas figuravam de forma proeminente nas estampas de outros pintores de paisagem *Shin-hanga*.⁵⁵ (1996, p. 74-75, tradução nossa).

Dessa forma, o artista se dedicou a representá-las e o fez de maneira consistente, tanto os Alpes do Japão, como de outros países, além do Monte Fuji, como pode ser observado nas imagens a seguir. A obra “Goshikigahara” (五色原) (figura 28) faz parte da série “Doze vistas dos Alpes japoneses”, feita em 1926.

Por certo, Yoshida se interessava por montanhas e ao retratá-las, também evidenciou seu apreço pelas nuvens e céu. Em uma de suas obras, “Goshikigahara” (五色原), o céu tem diferentes tonalidades de azul, rosa, laranja e amarelo, tudo isso de maneira sutil mas constante, de tal modo que percebemos o domínio técnico ao utilizá-las e seu estudo de luz e sombra. A natureza como um todo tem suas leis próprias, e a beleza dela aparece em sua efemeridade, cores e formas, algo que o homem não pode dominar ou manipular. Podemos dizer que nessa obra, Yoshida tentou capturar a passagem de grandes nuvens que refletem o sol, que pode ser visto apenas pelas partes mais claras das nuvens.

Não só as cores e sombras, mas também as formas no céu mostram o apurado estudo e observação do artista. Ao compararmos, por exemplo, “Goshikigahara” com

⁵⁵ No original: “Yoshida apparently shared the same faith in the revitalizing power of Japanese mountain: he not only named his second son Hodaka (...) but made annual hiking trips into the Japan Alps to sketch and paint in preparation for making prints. Because of the popularity of Yoshida’s mountains prints, along with the rise of alpinism as a sport, mountains scenes figured prominently in the prints of other *shin-hanga* landscapist.” (Brown, 1996, p. 74 – 75).

“Solar Umezawa na Província de Sagami” (相州梅澤左 [在] - *Sōshū Umezawa Hidari [Zai]*) (figura 29) de Hokusai, podemos observar que a representação das nuvens é muito diferente. Isso pode acontecer porque de fato o formato delas nunca é o mesmo, entretanto o artista *Ukiyo-e* as pintou de maneira mais simplificada, de cor branca. Nota-se também que elas aparecem no primeiro e segundo plano da imagem, ou seja, Hokusai estava no alto da montanha, entre as nuvens, o que na gravura de Yoshida aparece de maneira um pouco diferente, ainda que ele também esteja em uma parte elevada do monte. Similarmente às gravuras anteriores estudadas, podemos dizer que aqui, por um lado também existe a representação das nuvens por traços e planos (*Ukiyo-e*) e, por outro lado, por manchas de cores, luz e sombra.



Figura 28: Goshikigahara (五色原), da série Doze vistas dos Alpes japoneses (日本アルプス十二題の内 - *Nihon Arupusu Jūni Dai no Uchi*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 25 x 37.1 cm.



Figura 29: Solar Umezawa na Província de Sagami (相州梅澤左 [在] - *Sōshū Umezawa Hidari* [Zai]), da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 - *Fugaku Sanjūrokkei*), c. 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 24.7 x 36.2 cm.

Yoshida tem um olhar atento para as montanhas, que também pode ser fruto de sua vivência ao escalá-las. Isso pode ser visto na obra “Manhã em Tsurugizan” (剣山の朝 - *Tsurugizan no Asa*) (figura 30), em que são utilizadas diferentes cores como o azul, marrom, bege e rosa. Entretanto, todas essas cores são resultantes da incidência ou não da luz solar. Essas tonalidades das montanhas e do céu mostram uma atmosfera que pode transmitir os sentimentos do artista e suas características, ou talvez, ele “(...) foi realmente um mestre em gravar a essência dos muitos e sempre cambiantes humores da natureza.”⁵⁶ (H. E, 1987, p. 11, tradução nossa). O monte Tsurugi fica localizado na prefeitura de Tokushima e é uma das cem montanhas famosas do Japão.

⁵⁶ No original: “(...) was truly a master in recording the essence of Nature’s many and always changing moods.” (H. E, 1987, p. 11).

Assim como citado acima, podemos dizer que o artista também mostrava em suas gravuras as alterações físicas da natureza que talvez fossem um espelho do temperamento dela. Além disso, também há uma cabana e fogueira, o que mostra a prática do artista de acampar nas montanhas. Na obra “Monte Chōkai na Província de Dewa” (出羽 鳥海山 – *Dewa Shōkaizan*) (figura 31) de Hiroshige, existe a presença humana no canto inferior direito e na representação dos barcos. Ademais, Chōkai fica na região de Tōhoku e por sua forma simétrica, é conhecida como o Fuji de Dewa.

Ao relacionarmos essas duas obras, notamos que a cor rosada aparece com um degradê para o azul nas montanhas na obra de Yoshida, e na de Hiroshige há o vermelho na parte de baixo das nuvens, com uma leve, quase nula, gradação para o branco. Essas cores não eram muito comuns para representar nuvens e montanhas, ainda que outros artistas também o fizeram, como veremos a seguir.

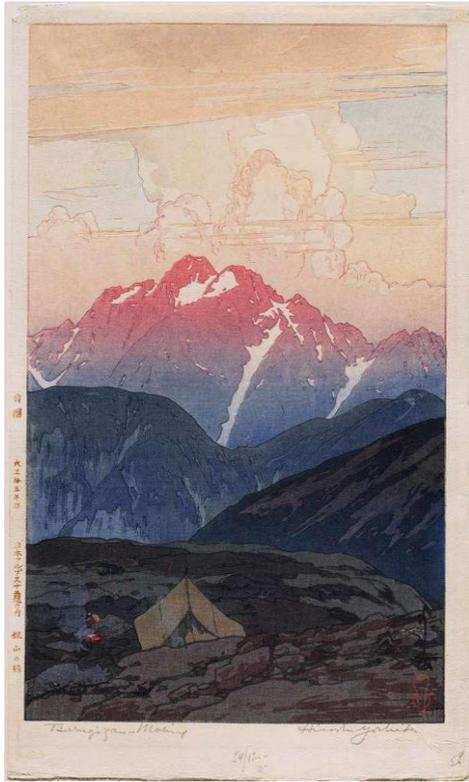


Figura 30: Manhã em Tsurugizan (剣山の朝 – *Tsurugizan no Asa*), da série Doze vistas dos Alpes japoneses (日本アルプス十二題の内 – *Nihon Arupusu Jūni Dai no Uchi*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 41 x 27.5 cm.

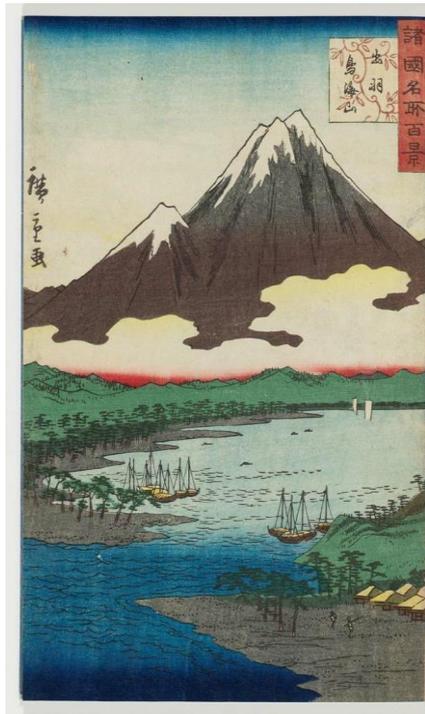


Figura 31: Monte Chōkai na Província de Dewa (出羽 鳥海山 – *Dewa Shōkaizan*), da série Cem vistas famosas de várias províncias (諸国名所百景 – *Shokoku Meisho Hyakkei*), c. 1860. Utagawa Hiroshige II. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 31.8 x 20.8 cm.

Ao compararmos a obra “Vento fino, tempo claro” (凱風快晴 – *Gaifū Kaisei*), 1830/31, também conhecida como “Fuji vermelho”, de Hokusai, e a obra “Vila de Yoshida” (吉田村 – *Yoshida Mura*) 1926 de Yoshida, como mostram as figuras 32 e 33 respectivamente, podemos ver a diferença de tratamento da imagem, cores, formas e representação do monte Fuji, ainda que o referente seja o mesmo.

Em Hokusai, as nuvens podem ser vistas em um padrão de imagens gráficas, enquanto que em Yoshida não existe esse arquétipo em nenhuma parte da imagem. O degradê das cores do céu e do monte Fuji na gravura *Shin-hanga* é muito mais sutil do que no *Ukiyo-e*, e a sensação de profundidade é dada de outras maneiras, como na utilização de luz e sombra. Como sabemos, a maioria dos artistas *Shin-hanga* havia viajado para países ocidentais, principalmente para a Europa, e lá tiveram contato com pinturas impressionistas. Esse contato fez com que os artistas japoneses incorporassem à sua técnica do *moku-hanga* muitos dos conhecimentos adquiridos no Ocidente. Dessa forma, suas gravuras trazem muitas referências de obras impressionistas, como o fluir das cores e formas, o estudo e reprodução da luz e sombra utilizando diferentes tons e cores, diferentemente dos artistas anteriores, e a representação de um mesmo objeto, assunto ou lugar sob diversos pontos de vista, tendo como enfoque a passagem do tempo ao longo do dia. Algumas dessas características podem ser vistas nessa gravura de Yoshida citada. Assim, também conseguimos afirmar que a paisagem de Yoshida é muito mais tridimensional do que a de Hokusai.

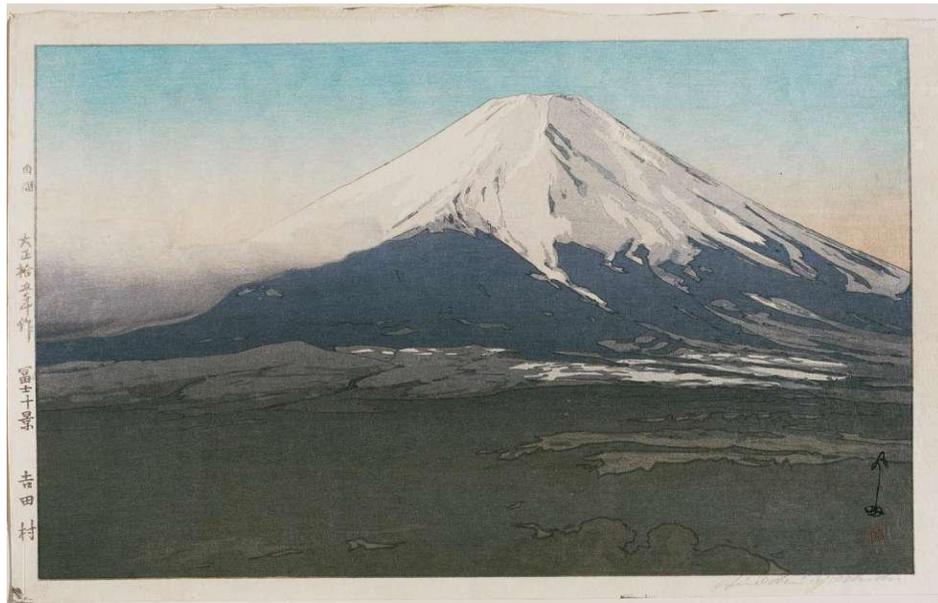


Figura 32: Vila de Yoshida (吉田村 – *Yoshida Mura*), da série Dez vistas do Monte Fuji (富士十景 – *Fuji Jukkei*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água.

Dimensões: 27.8 x 40.8 cm.



Figura 33: Vento fino, tempo claro (凱風快晴 – *Gaiyū Kaisei*), também conhecido como Fuji Vermelho, da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 – *Fugaku Sanjūrokkei*), c. 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*).

Dimensões: 23.9 x 36.5 cm.

Por outro lado, o céu da obra de Yoshida, na composição das cores principalmente, evidencia características específicas do artista, assim como comenta H.E, Robison (1987):

Em uma gravura, o céu ou a nuvem podem ser o interesse primordial que proporciona uma percepção sentimental da mente e do coração do artista; particularmente olhando para um lindo céu no pôr do sol, por exemplo, pode-se ser movido a exclamar: "Esse é um céu de Yoshida!"⁵⁷ (1987, p. 11, tradução nossa).

Yoshida desenvolveu seu estilo pessoal, mas também se inspirou nas obras dos grandes mestres anteriores a ele e segundo Yasunaga (1987, p. 26), as estampas da série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (富嶽三十六景 – *Fugaku Sanjūrokkei*), de Hokusai, foi uma delas e isso pôde ser visto na relação de diversas obras de ambos os artistas.

De acordo com Toshi Yoshida (1987), acerca da relação de seu pai com as montanhas:

Ele também escalou montanhas, não com o propósito de conquistar as cimeiras das montanhas, mas para procurar os assuntos de sua arte. Ele acreditava que tanto a viagem quanto a escalada nas montanhas eram essenciais para seu trabalho como artista de paisagem. (...) Nestas obras, o clima das montanhas e as nuvens evanescentes e as correntes que as atravessam são

⁵⁷ No original: “In one print the sky or cloud may be the paramount interest that provides a sentimental insight into the artist’s mind and heart; looking at a particularly beautiful sunset sky, for example, one may be moved to exclaim, “That is a Yoshida sky!” (H.E, 1987, p. 11)

habilmente capturados e ilustrados com sua técnica especial.⁵⁸
(1987, p. 29, tradução nossa).

Desse modo, é evidente a profunda relação do artista com montanhas e de que maneira suas experiências nas escaladas afetou sua produção, e também como seu olhar atento às mudanças da natureza complementaram sua prática como alpinista.

3.3. Séries

Assim como visto anteriormente, Yoshida fez diversas gravuras de séries, nas quais utilizou as mesmas matrizes (blocos de madeira) e variou as cores e pigmentos para mostrar os lugares retratados em diferentes momentos do dia. Todas as gravuras abaixo foram feitas entre 1925 e 1926, em uma época que o artista viajou bastante para fora do Japão. Essas experiências possibilitaram a visita a lugares com paisagens muito diferentes das vistas no Japão ou Estados Unidos. Isso encantou o artista e também o impulsionou a aperfeiçoar suas imagens. Embora elas tenham sido feitas em séries, podem ser apreciadas individualmente ou em conjunto, pois têm valor tanto num quanto no outro, entretanto, talvez a força delas aumente nesse último. De acordo com H. E, Robison (1987, p. 11):

Cada cópia tem sua própria personalidade, o charme que vem quando um processo mecânico é evitado para um trabalho feito com amor. Cada impressão tem sua própria individualidade, o próprio conceito do artista sobre o que ele queria que a imagem completa transmitisse ao espectador. Em cada passo do processo estava a sua própria visão sobre a forma como a impressão deve ser construída a partir do esboço original e do bloco-chave. Não há

⁵⁸ No original: He also climbed mountains, not for the purpose of conquering the mountain summits, but to look for the subjects of his art. He believed that both traveling and mountains climbing were essential to his work as a landscape artist. (...) In these works, the weather of the mountains and the evanescent clouds and the streams running through them are skillfully captured and illustrated with his special technique. (YOSHIDA, T, 1987, p. 29)

nada superficial sobre eles; cada exemplo de qualquer série particular tem sua própria autenticidade e poder sobre o sentimento do espectador.⁵⁹ (1987, p. 11, tradução nossa).

Sob o mesmo ponto de vista, ao analisarmos as obras “Acrópoles” (figuras 34 e 35), ambas são plenamente completas e podem ser apreciadas separadamente, uma vez que cada uma tem suas próprias características. A visão diurna dessa ruína de Atenas, Grécia, é mais nítida e contém cores diferentes, como o rosa – cor essa usada constantemente por Yoshida em outros trabalhos de sua autoria. Os diferentes tons de rosa e roxo que aparecem em quase toda imagem transmitem a sensação de que a cor resultante é efeito da incidência solar.

Também podemos dizer que de manhã Acrópoles é mais aconchegante e calorosa e nos permite imaginar a história e as cenas vividas nos séculos anteriores. Por outro lado, a cena noturna é mais fria, menos nítida e tem muito azul, parecendo que o artista imprimiu uma camada dessa cor sobre toda a imagem, além de usar outra matriz para fazer as luzes ao fundo. Em ambas, Yoshida utilizou a mesma cor da matriz do bloco-chave, que foi um tom de amarelo – o que é um aspecto diferente da maioria das gravuras em que a linha é feita em cinza ou preto –, o que transmite maior suavidade à imagem e sensação de vulnerabilidade, talvez pela leveza.

Além disso, a imagem está dividida em três planos bem demarcados, com a maior ruína bem definida no centro, o que faz com que o olhar do espectador seja conduzido a ela. Entretanto, no primeiro plano as cores são mais escuras, em tons de cinza e roxo, o que também nos chama a atenção. Já no terceiro plano há as montanhas e a cidade que é vista bem pequena, como se estivesse longe. As cores usadas nesse último plano são mais fortes, como o azul, cinza e rosa, o que curiosamente faz com que as ruínas

⁵⁹ No original: “Each copy has its own personality, the charm that comes when a mechanical process is eschewed for a labor of love. Each print has its own individuality, the artist’s own concept of what he wanted the completed picture to convey to the viewer. Each step in the process was his own vision of the way the print should be built from the original sketch and keyblock. There is nothing perfunctory about them; each example of any particular series has its own authenticity and power over the feeling of the viewer.” (H.E, 1987, p. 11)

ganhem destaque por serem mais claras – Acrópoles parece estar iluminada pela luz solar. Possivelmente toda a composição e as cores foram feitas para que a apreciação fosse conduzida por entre esses planos e terminasse no infinito com as montanhas.

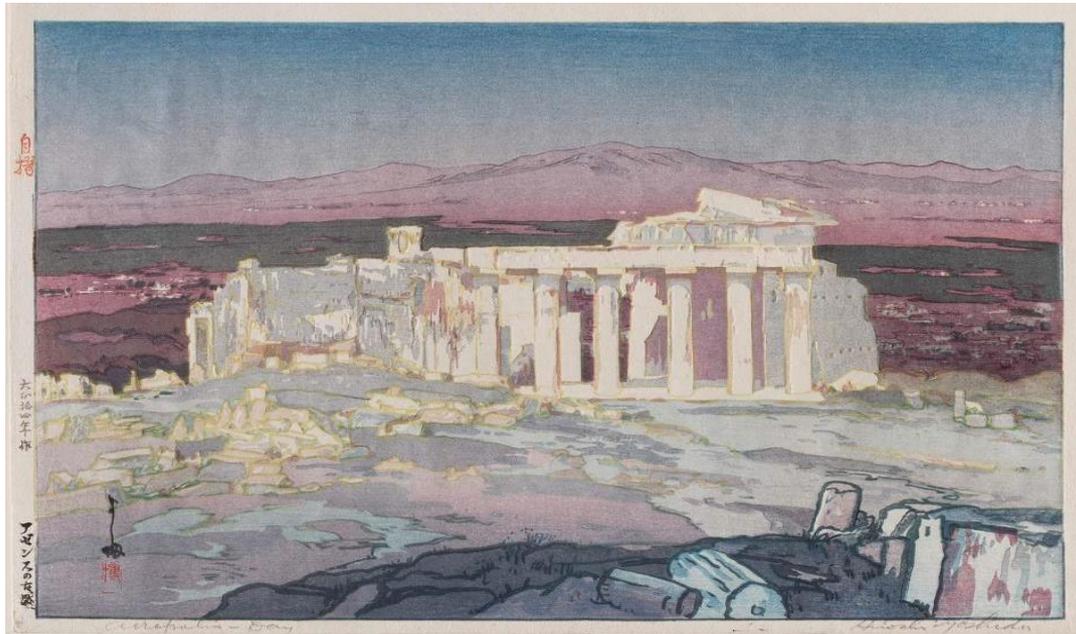


Figura 34: Acrópoles, dia – Ruínas de Atenas (アゼンスの古跡-昼 - *Azensu no Koseki*), c. 1925.

Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.9 x 40.8 cm.

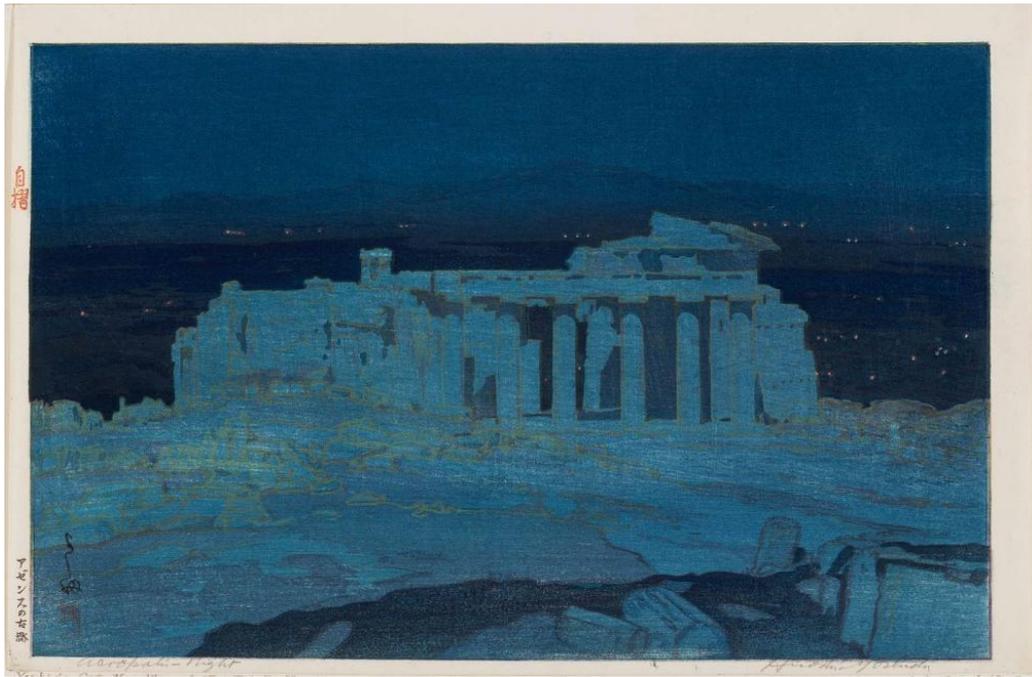


Figura 35: Acrópolis, noite – Ruínas de Atenas (アゼンスの古跡-夜 – *Azensu no Koseki*), c. 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.9 x 40.8 cm.

Ao analisarmos as obras “Esfinge” (imagem 36 e 37), nos parece que essas imagens são documentos iconográficos de parte de sua viagem ao Egito. Nelas, há a esfinge quase centralizada, em um ângulo lateral, e nove viajantes, alguns montados em camelos no deserto, e essas pessoas estão com vestimentas que parecem ser tradicionais de pessoas locais. As cores usadas de dia são de tons terrosos e alaranjados, comum em desertos, sendo o céu azul claro, quase chapado. A visão noturna é mais azulada, mas diferentemente da paisagem de “Acropolis”, em que o artista parece usar o azul da

Prússia⁶⁰, o céu da “Esfinge” de noite contém um degradê que inicia no azul em um tom mais claro, mais parecido com o índigo na parte superior, terminando embaixo no branco, marcando fronteira com as montanhas. Essa qualidade do céu se assemelha muito com as estampas *Ukiyo-e* pelo degradê azul no céu, que quase termina no branco, no entanto é um pouco distinto pois, diferente dos *Ukiyo-e*, não há um tom de azul muito forte bem em cima, o qual era feito com um *bokashi*. Os tons usados em cada imagem transmitem a sensação térmica do deserto, de manhã muito quente e ao fim do dia muito frio. Ademais, outro fator que se destaca é a cor das roupas nos diferentes momentos do dia.

⁶⁰ As cores que os *ukiyo-e-shi* usavam eram ou índigo Blue ou extraída da planta *tsuyukusa* (*Commelina communis*), mas Hokusai não estava satisfeito com nenhum dos dois. *Tsuyukusa* tem uma cor transparente, mas altera a cor facilmente para um ocre. Em Quioto, os artesãos do tingimento de tecidos *Yūzen* utilizavam essa cor para fazer desenho sobre o tecido, que, ao lavar após o tingimento com cores de fixação forte, o azul de *tsuyukusa* desaparece e mesmo deixando sem lavar na água, modifica-se para um amarelo e fica imperceptível. Em relação ao índigo blue, retirada da planta índigo, apesar de ter uma melhor fixação, a cor é mais turva, não sendo apropriado para usar para colorir o céu. Quanto ao azul da Prússia, (*Beroai*), é uma cor transparente, sendo possível colorir um céu azul que pareça continuar até o infinito. Para Hokusai, essa cor trouxe não apenas uma liberdade de coloração, mas foi também um material que permitiu uma libertação de algumas normas composicionais, pelo seu efeito cromático. *Geijutsu Shinchō*, Dezembro, 2016. p. 42-43.

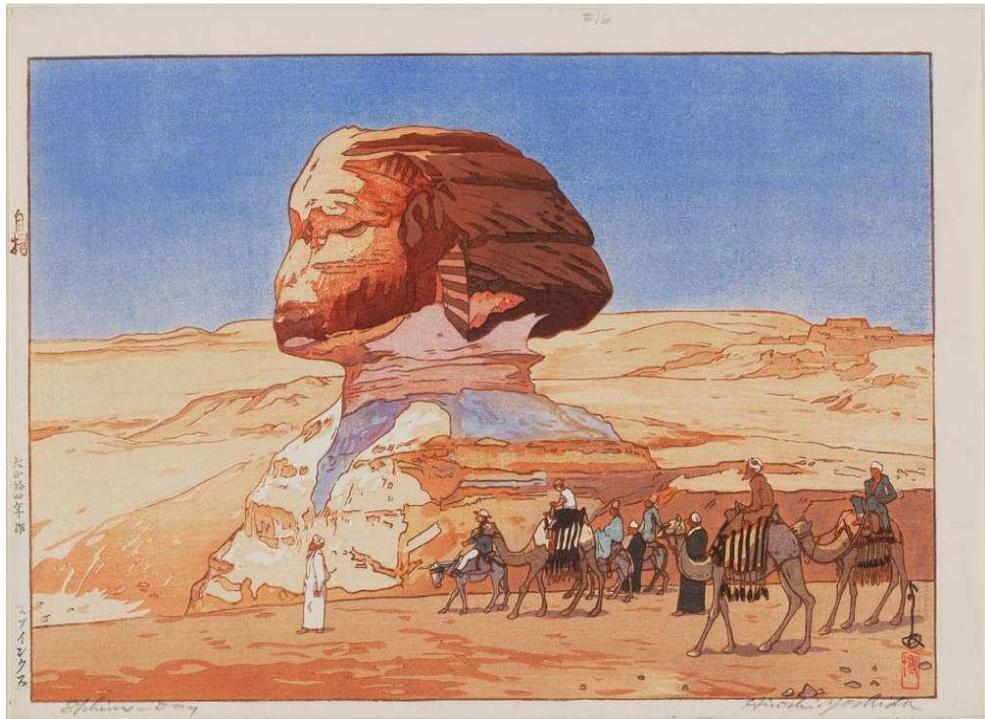


Figura 36: Esfinge, dia (スフィンクス-昼 - *Sufuinkusu*), 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.5 x 40 cm.

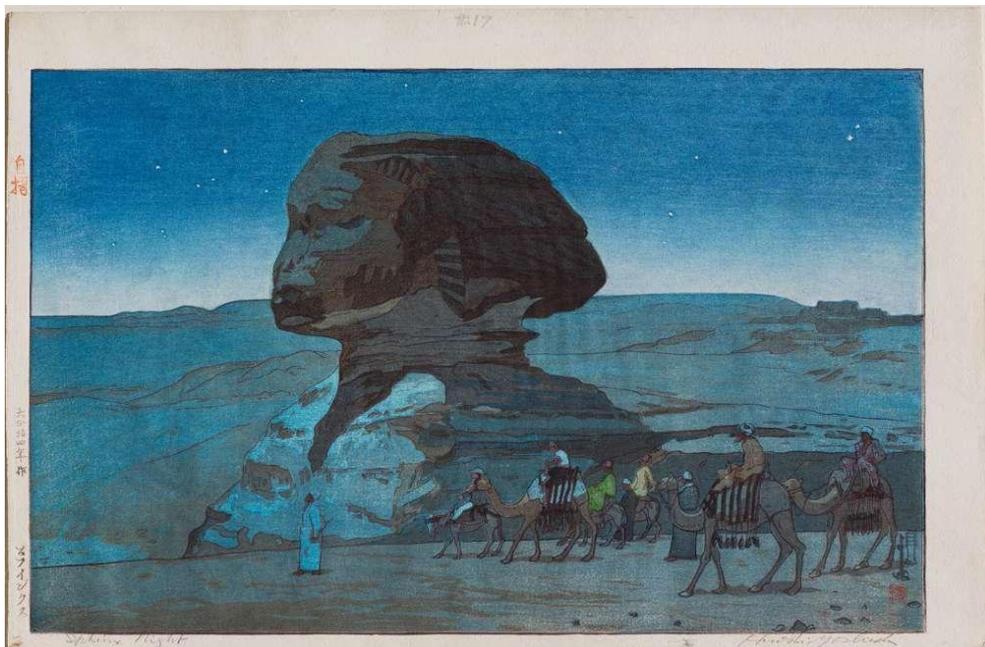


Figura 37: Esfinge, noite (スフィンクス-夜 - *Sufuinkusu*), c. 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.5 x 40 cm.

A série “Barco a vela” foi impressa pela primeira vez em 1921 em parceria com Watanabe, entretanto, cinco anos depois, Yoshida as imprimiu de maneira independente e mais sofisticada, uma vez que o artista se aprimorara na técnica. Ao compararmos as duas edições, podemos observar um domínio maior na utilização das cores, e a sombra do barco na água também é mais bem elaborada, com formas um pouco mais nítidas, que de fato parecem sombras e reflexos mais naturais.

Além disso, a temporalidade e as diferentes atmosferas que perpassam os momentos do dia são mais satisfatoriamente representadas pelo artista e apreciadas por quem as vê. Contudo, nem todos os blocos de madeira são usados em todas as gravuras – pode-se observar, por exemplo, que “Barco a vela: período da tarde” (帆船 – 午後 – *Hansen, Gogo*) (figura 40) e “Barco a vela: névoa” (帆船 – 霧 – *Hansen, Kiri*) (figura 42) não têm os pequenos barcos ao fundo do lado esquerdo da imagem, que aparecem no restante da série ora mais nítido, ora quase desaparecendo. Todas essas características das imagens também são evidências do constante estudo de luz do artista; entretanto, essas mudanças da luz implicam diretamente em outro protagonista que está implícito na imagem, o tempo.

Por certo, retratar a mesma paisagem ao longo do dia é uma ferramenta eficaz para essa pesquisa de Yoshida, ao mesmo tempo em que pode representar o humor do artista ao longo do dia e da vida. De acordo com Matsuoka (1990, p. 226, tradução nossa), em termos técnicos e com relação ao reconhecimento dessas obras, sabemos que: “O ‘Barco a vela: manhã’ foi entalhada com uma faca pelo próprio Yoshida. As quatro gravuras dessa série entraram na oitava *Teiten* de 1927 e foram altamente elogiadas e chamaram a atenção do público.”⁶¹

⁶¹ No original: “The sunlight in ‘Morning’ was cut with a tempered scalpel by Yoshida himself. The four impressions of this series entered in the Eight *Teiten* of 1927 were highly praised and drew the public’s attention.” (MATSUOKA, 1990, p.226).

Dessa forma, podemos afirmar que tanto as estampas *Ukiyo-e* quanto as gravuras de Yoshida podem ser contempladas hoje com o mesmo valor que o foram anteriormente. Segundo Brown (1996, p. 44):

Isso é um testemunho da criatividade e complexidade cultural do shin-hanga, cujos elementos que nasceram do processo técnico das estampas japonesas coloridas podem ser usados para adaptar tão naturalmente os efeitos das pinceladas expressivas e as qualidades da luz associadas a pinturas ocidentais.⁶² (1990, p. 44, tradução nossa).

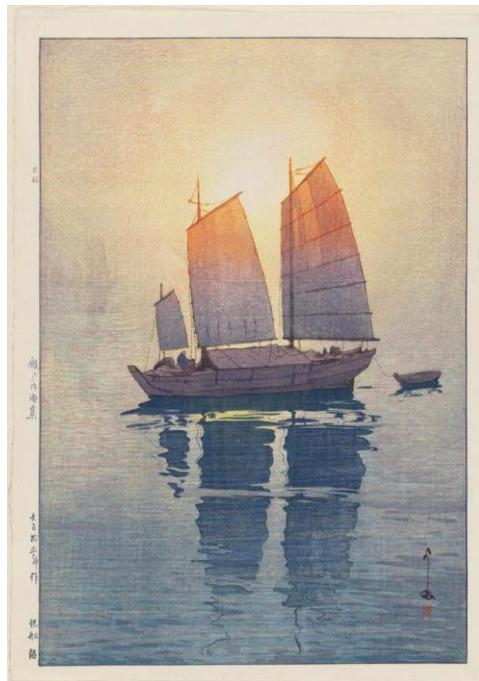


Figura 38: Barco a vela: manhã (帆船 - 朝 - *Hansen, Asa*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água.

Dimensões: 54.5 x 40 cm

⁶² No original: It is a testament to the creativity and cultural complexity of shin-hanga that elements born of the technical process of Japanese color prints could be used to adapt so naturally the effects of expressive brushwork and qualities of light associated with Western paintings. (Brown, 1990, p. 44).

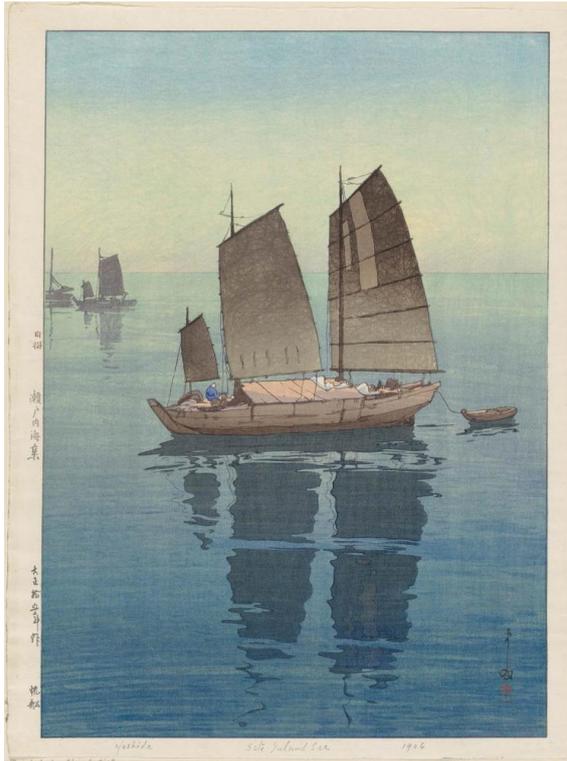


Figura 39: Barco a vela: período da manhã (帆船 - 午前 - *Hansen, Gozen*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm.

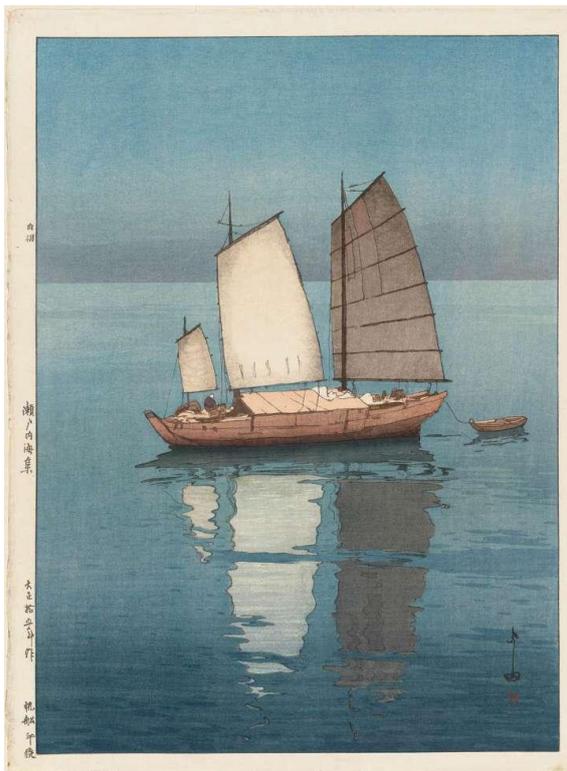


Figura 40: Barco a vela: período da tarde (帆船 - 午後 - *Hansen, Gogo*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm.

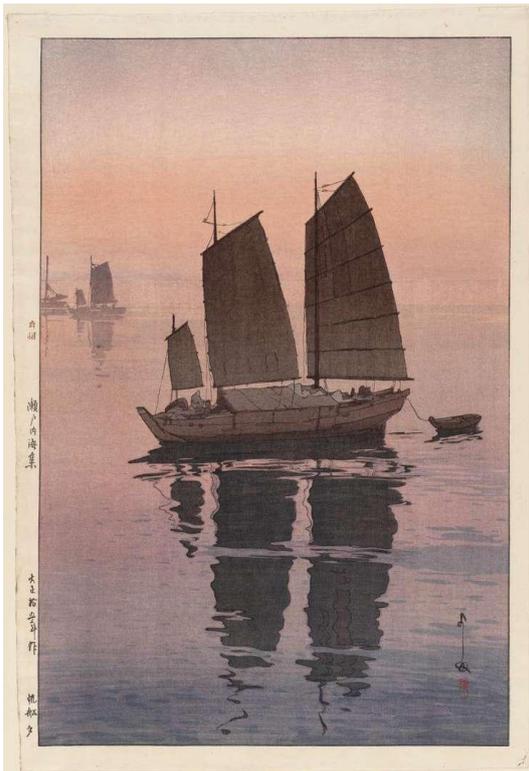


Figura 41: Barco a vela: final da tarde (帆船 - 夕 - *Hansen, Yū*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm.

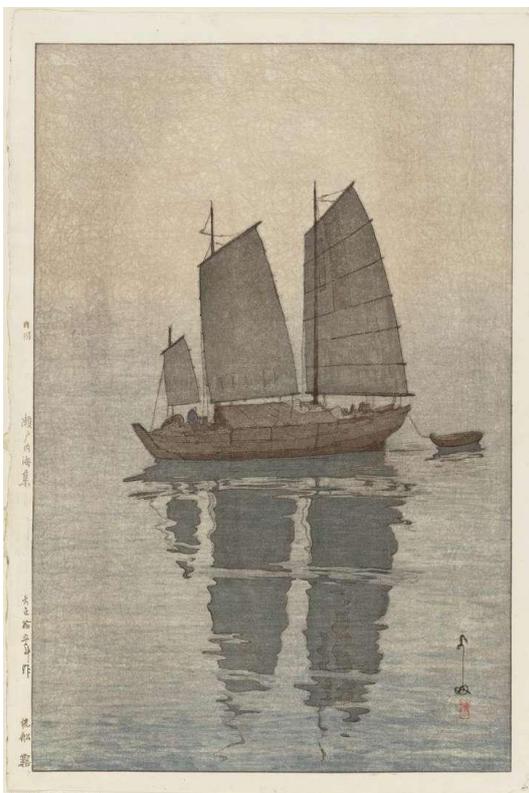


Figura 42: Barco a vela: névoa (帆船 - 霧 - *Hansen, Kiri*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), c. 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm.

Por fim, percebemos algumas das características das obras de Yoshida – sua inclinação em pintar paisagens e seu interesse pela natureza, água, montanha, céu, luz, sombra e reflexo. Outro detalhe observado em suas gravuras foi a assinatura, como pode ser visto na imagem abaixo. Talvez essas mudanças mostrem as diferentes faces, fases ou características dele, ao mesmo tempo em que apontam para sua relação com o Oriente e Ocidente.

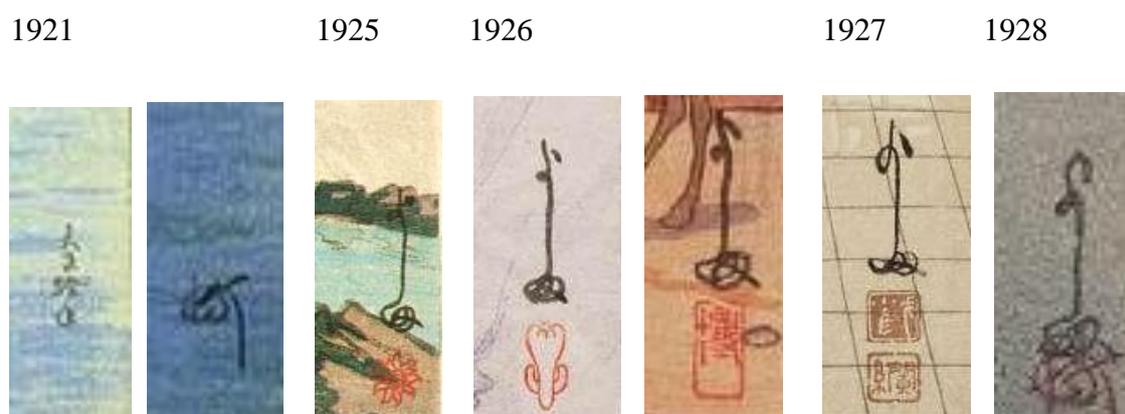


Figura 43: detalhe da assinatura de Yoshida de 1921 a 1928

Ainda acima, podemos ver que no início de sua carreira na gravura, o artista usava uma assinatura um pouco mais tradicional, com o ideograma escrito. A partir de 1925, que é o ano em que começou a produzir de maneira independente, sua identificação na imagem passa a ser outra, com seu sobrenome corrido na vertical, no qual ele utiliza “Yoshi” (よし) em hiragana e o ideograma “Da” (田) em ideograma escrito de forma cursiva, cujo significado é arrozal, e um carimbo que é um desenho, o que não era algo convencional. Além dessas, também mesclou com carimbos no formato quadrado e vermelho, já mais usual entre os artistas desde a Era Edo, como também com outra imagem em vermelho logo abaixo do seu nome. Assim, é possível afirmar que até mesmo em suas assinaturas, Yoshida mostrou sua personalidade e identidade como um artista japonês que também percorreu parte de seu caminho no exterior.

4. Considerações Finais

Com o objetivo de estudar o *Shin-hanga* e destacar algumas gravuras de paisagem de Yoshida, foi necessário entender um pouco do contexto histórico em que estava inserido o Japão naquele momento de grandes mudanças estruturais, juntamente com o processo de ocidentalização que viveu. Como vimos, as transformações ocorridas na Era Meiji modificaram não apenas a política e a economia do país, mas também o mercado artístico. Muitos estrangeiros passaram a comprar as estampas e os artefatos japoneses, elevando-os ao status de obra de arte. Anteriormente a esse período, no entanto, esses objetos eram considerados comuns, de uso cotidiano, assim como as gravuras, que eram os folhetos, mapas e cartazes de divulgação da época.

Esse fato já é de grande conhecimento na história da arte, entretanto nesta pesquisa ele ganhou maior relevância, uma vez que foi constatado que na verdade diversos conceitos e até palavras foram introduzidos no Japão pelo Ocidente apenas depois da Era Meiji. Talvez a necessidade de conceituação seja algo mais latente nos países ocidentais do que nos orientais, ao menos nesse período. É interessante percebermos que esse modo de pensar, particular de cada cultura, infere não apenas a maneira como recebemos ou convivemos com a arte em nosso dia-a-dia, mas também àquilo que é considerado arte. É difícil hoje nos abstrairmos do que nos afeta culturalmente, olharmos para trás e vermos que as refinadas gravuras japonesas não eram consideradas obras de arte na época.

Esse contexto e esses fatos históricos podem ser encarados de maneira extremamente positiva para aqueles que enxergam a ocidentalização com olhar romantizado, de avanço tecnológico e “modernização”; como também de modo negativo uma vez que parte da população e governo estava interessada em absorver todas as novidades vindas do estrangeiro, assimilando-as rapidamente de maneira pouco reflexiva. Neste trabalho, entretanto, optamos pela tentativa de ter uma visão mais equilibrada desses fatos, entendendo que todas as culturas de alguma forma são construídas e difundidas na relação umas com as outras. Contudo, criticamos o consumo

exacerbado daquilo que vem do Ocidente como sendo algo superior, no estabelecimento da relação centro-periferia, o que é passível de acontecer em qualquer país. Embora tenhamos essa visão, reconhecemos ser esse um importante período para o Japão, o que possibilitou o surgimento do movimento *Shin-hanga* de uma maneira particular, tendo em vista especificamente como os artistas que atuaram nessa época relacionaram e assimilaram os novos estudos trazidos do Ocidente com a tradição da técnica tradicional.

O *Shin-hanga* aconteceu nesse momento político-social de muitas transformações no Japão e uma de suas características é a evidência da relação com o *Ukiyo-e* e o Ocidente. Com o primeiro, houve uma dependência, inclusive no fato do nome *Shin*, de “novo”, ter sido associado ao *Ukiyo-e* como um “novo *Ukiyo-e*”, como já fora citado. Entretanto, o contato direto dos artistas com o Ocidente também abriu novos caminhos para as impressões feitas na madeira na Era Meiji no Japão.

Tal relação com o *Ukiyo-e* mostra como os artistas que fizeram parte do *Shin-hanga* conseguiram conciliar as tradições do passado, mesmo estando em um momento de muitas transformações em seu país. Isso mostra o respeito e o equilíbrio deles com a própria história do Japão – entretanto, possivelmente essa valorização do *Ukiyo-e* por parte desses artistas também aconteceu como uma contaminação do Ocidente, uma vez que foi esse mesmo Ocidente quem disse que os *Ukiyo-e* eram obras de arte e não apenas cartazes de divulgação de peças de teatro ou atores *kabuki*. Isso também seria um aspecto interessante de ser analisado. Será que a própria estruturação do movimento, reconhecendo o *Ukiyo-e*, aconteceu por influência externa? Talvez, portanto, a relação do *Shin-hanga* com o Ocidente comece nesse momento, na valorização das estampas antigas, e não apenas quando os artistas desse movimento importam parte dos estudos adquiridos na Europa ou Estados Unidos.

Dessa forma, podemos afirmar que os artistas do movimento *Shin-hanga* tiveram essa capacidade singular de se relacionar, assimilar e traduzir em suas estampas esse universo entre o Oriente e Ocidente, ora misturando-os, ora evidenciando suas dissemelhanças. Talvez esse hibridismo evidente no *Shin-hanga* seja um dos seus

aspectos mais interessantes, uma vez que exalta o passado histórico do Japão mas também valoriza os novos avanços tecnológicos, estudos técnicos e filosóficos de dois lados que não são opostos, mas se contrapõem em alguns aspectos.

Como evidência dessas relações, a escolha de Yoshida foi importante, uma vez que a ligação entre suas obras com *Ukiyo-e* e o impressionismo europeu são visíveis, o que mostra como ele conseguiu de maneira consciente entrecruzar o Oriente e Ocidente representado em diferentes épocas. Ele mesmo viveu entre esses dois mundos, sendo um artista japonês que teve diversas experiências fora do Japão em suas viagens. Além de sua produção ter se inserido na técnica tradicional de xilogravura, novos saberes de perspectiva e estudos de luz também foram incorporados. Sua ingerência artística é notória na geração de filhos e noras que carregaram seu nome, similarmente aos artistas do *Ukiyo-e*, cujos seguidores adotavam seus nomes, no entanto, de maneira muito mais grandiosa e extensa.

Dentre as gravuras de paisagens feitas pelo artista durante sua carreira, nós selecionamos algumas paisagens e as separamos em três segmentos, as que tinham a sombra e reflexo na água como elemento importante, as que evidenciaram as montanhas, nuvens e a aproximação de Yoshida com a escalada, o que consequentemente aparecia em suas obras, e as que foram feitas em séries, cuja relação com obras impressionistas foi inequívoca. Em cada um desses recortes foi interessante percebermos as diferentes relações estabelecidas tanto com o *Ukiyo-e* quanto com o Ocidente seja pela aproximação com a técnica e temática, pela incorporação de novos estudos de luz, sombra e pela evidência do passar do tempo nessas obras, o que de fato foi um aspecto notável.

O recorte desses três temas foi feito pela observação de certa constância dos mesmos nas obras de Yoshida, o que nos pareceu, além de uma inclinação pessoal, elementos intrigantes. A relação das nuvens e do céu com as montanhas é algo que comumente afeta o olhar e as emoções das pessoas, é sublime. Entretanto, o artista conseguiu captar a essência, principalmente das nuvens no céu, com cores e formas bem distintas, com uma combinação de cores muito estudada e com domínio técnico, ainda

que aquilo que fora representado mostrasse parte da onipotência da natureza. Ademais, os reflexos na água feitos por Yoshida mostram algo que vai além da forma e composição da imagem. Possivelmente eles apontam para conceitos da vida e espiritualidade com relação à causa e efeito. A natureza ou construção de um lado remetem ao mundo material, enquanto que o espelhamento deles na água alude à dimensão metafísica, imaterial e talvez, flutuante, algo que escorre das mãos dos dominadores, invasores, dos seres humanos. Além disso, a passagem do tempo nas séries nos faz refletir sobre a contabilização do tempo, uma criação humana na tentativa de dominar algo que está fora do controle do homem.

Dessa forma, afirmamos que é visível a ingerência das obras japonesas sob as ocidentais e vice-versa. As relações estabelecidas se modificaram em cada época, também como consequência dos acontecimentos vividos por cada artista, editor e pelo mercado. Em Yoshida resumimos essa relação de Japão/Ocidente no contato de artistas impressionistas com o *Ukiyo-e* por diversos meios, e do *Shin-hanga* com a arte europeia; e do Japão/Japão na dependência do *Shin-hanga* com o *Ukiyo-e*.

O estudo do *Shin-hanga* e as análises específicas das obras de Yoshida contribuíram como reflexão para a continuidade da pesquisa. Uma das possibilidades para futuros estudos é investigar a representação das paisagens de montanhas brasileiras em gravuras, em comparação com as que tenham esse mesmo elemento em obras de Yoshida e outros artista do *Shin-hanga* e *Ukiyo-e*. Além disso, o estudo da água que ora aparece como sombra, ora como reflexo nas gravuras de Yoshida também me chamou a atenção, o que acredito ser um tema que contém um vasto campo de pesquisa. Tanto a água como a montanha são elementos que inclusive dão nome ao *Sansuiga* (山水画), que literalmente significa pintura de montanha e água, que são as pinturas de natureza idealizada. Dessa forma, percebemos como é vasto o campo sobre o tema da paisagem ou das vistas no universo oriental, especificamente japonês, e a relação desses elementos com a representação brasileira dos mesmos talvez resulte em um relevante estudo, uma vez que são tão abundantes em nosso país.

Por fim, afirmamos que toda investigação é, na verdade, a labor e a descoberta de fatos históricos e experiências inimagináveis, assim como abre portas para o surgimento de outros questionamentos e curiosidades. Sendo assim, concluímos que o presente estudo respondeu às perguntas propostas anteriormente relativas à maneira como o Ocidente e o Japão se associaram a partir na Era Meiji dentro do movimento de gravura *Shin-hanga* e as influências de um no outro ao longo da história. Nenhuma passagem do homem e da natureza, seja onde for, é neutra ou apática, ao contrário, sempre se cria relações. As mesmas ficaram em evidência nas estampas de Yoshida.

5. Referências Bibliográficas

- BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil). **3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**: catálogo. São Paulo: 1955. Catálogo de exposição.
- BROWN, K. H; GOODALL-CRISTANTE, H. **Shin hanga: New Prints in Modern Japan**. Los Angeles: Country Museum of Art, 1996.
- CALQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CALZA, Gian Carlos. **Hokusai**. New York: Phaidon Press Inc, 2003.
- FAHR-BECKER, Gabriele. **Japanese Prints**. London: Taschen, 1999.
- FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos 1991 2001**. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.
- FENOLLOSA, Ernest Francisco. **Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline Hhistory of East Asiatic Design**. New York: Frederick a. Stokes Company, 1912.
- FEWSTER, S; GORTON, T. **Japan from Shogun to Superstate**. England: Paul Norbury Publications, 1988.
- FUNDAÇÃO MOKITI OKADA (Brasil). **Ukiyo-e. Xilogravuras de Hiroshige: As cinquenta e três vilas da estrada de Tokaido**: catálogo. São Paulo: Org Editora Hoeido, 1982. Catálogo de exposição.
- GEIJUTSU SHINCHÔ. Tokyo: Shinchosha, 2016. p. 42-43. Revista.
- H. E, Robison. **A Complete Artist**. In OGURA, Tadao et al. **The Complete Woodblock Prints of Yoshida Hiroshi**. Tokyo: Abe Publishing, 1987.
- HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi**. São Paulo: Hedra, 2002.
- HILLIER, Jack. **Japanese Colour Print**. 3. ed. London: Phaidon Press Limited, 1991.

HUNTER, Janet E. **The Emergence of Modern Japan: An Introductory History Since 1853**. England: Longman, 1989.

KAMACHI, Noriko. **Culture and Customs of Japan**. Westport: Greenwood Press, 1999.

KEENE, D; VIRGIN, L. E. **Japan at the Dawn of the Modern Age: Woodblock Prints from the Meiji Era**. Jean S. and A. Sharf Collection. England: MFA Publications, 2001.

KENETH, Clark. **Landscape into Art**. London: John Murray, 1952.

LAMBOURNE, Lionel. **Japonisme – Cultural Crossings between Japan and the West**. New York: Phaidon Press Limited, 2005.

MARKS, Andrea. **Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks (1680-1900)**. Tokyo: Tuttle Publishing, 2010.

MATSUDA, Koichi. **Washi, o papel artesanal japonês**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil Japão, 1994.

MATSUOKA, Haruo. **The Artistic Legacy of Shin hanga**. In NEWLAND, A; UHLENBECK, C. (Org.). *Ukiyo-e to Shin hanga: The Art of Japanese Woodblock Prints*. New York: Mallard Press. 1990.

MEECH-PEKARIK, Julia. **The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization**. New York : Weatherhill, 1986.

MERRITT, Helen. **Modern Japanese Woodblock Prints: The Earlier Years**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

_____, H; YAMADA, N. **Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.

MUNSTERBERG, Hugo. **The Japanese Print: A Historical Guide**. New York: Weatherhill, 1982.

- MURAOKA, K; OKAMURA, K. **Folk Arts and Crafts of Japan**. Tokyo: Watherhill/Heibonsha, 1973.
- NEWLAND, Amy Reigle. **The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints**. Amsterdam: Hotei Publishing, 2005.
- OGURA, Tadao et al. **The Complete Woodblock Prints of Yoshida Hiroshi**. Tokyo: Abe Publishing, 1987.
- OKANO, Michiko. **A imagem do Japão contemporâneo**. In. GREINER, C; SOUZA, M. (Org.). **Imagens do Japão: experiências e invenções**. 1ª ed. São Paulo: Anna Blume, 2012.
- _____, M. **Bijutsu (Belas-Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão**. São Paulo, p 1-18. 2016.
- POOR, Robert J. **Sosaku Hanga: the Modern Japanese Print**. Minnesota: Minnesota Museum of Art, 1972.
- REISCHAUER, E. O.; CRAIG, A. M. **Japan Tradition and Transformation**. Japan: Charles E. Tuttle, 1978.
- RIMER, J. Thomas. **Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Art 1868-2000**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012.
- SAIKI, Fernando. **Ukiyo-ê e Moku Hanga: o estilo e a técnica das gravuras japonesas**. In. GREINER, C; SOUZA, M. (Org.). **Imagens do Japão: experiências e invenções**. 1ª ed. São Paulo: Anna Blume, 2012.
- _____, F. **Corpo interminável e outros corpos**. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SANDEVILLE JR., Euler; HIJIOKA, Akemi. Flores da cerejeira e da paineira (paisagens). **Paisagem ambiente**. São Paulo, n. 24, p. 201 – 208, 2007.

- SOSNOSKI, Daniel. **Introduction to Japanese Culture**. Boston: Tuttle Publishing, 1996.
- STEWART, Basil. **A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter**. New York: Dover Publications, Inc, 1979.
- TILBORGH, Louis Van. **Van Gogh et le Japon**. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2006.
- TILL, Barry. **Shin hanga: The New Print Movement of Japan**. Oregon: Pomegranate Communications, Inc, 2007.
- TIPTON, E. K; CLARK, J. **Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910 to the 1930s**. Australia: Australian Humanities Research Foundation, 2000.
- TOLEDO ART MUSEUM. **Artmatters (September – December 2013)**. Ohio, v. 9, 2013. 27 p.
- TSUDZUMI, Tsuneyoshi. **El arte japonés**. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.
- UHLENBECK, Chris. **Introduction**. In NEWLAND, A; UHLENBECK, C. (Org.). *Ukiyo-e to Shin hanga; The Art of Japanese Woodblock Prints*. New York: Mallard Press. 1990.
- YANAGI, Sori. **The Woodblock and the Artist: The Life and Work of Shiko Munakata**. London: Kodansha International, 1991.
- YASUNAGA, Kōichi. **Chronological History**. In OGURA, Tadao et al. *The Complete Woodblock Prints of Yoshida Hiroshi*. Tokyo: Abe Publishing, 1987.
- YOSHIDA, Hiroshi. **Japanese Woodblock Printing**. Tokyo: Mokuhankan Publishing, 2006. E-book.
- YOSHIDA, Hodaka. **My father, Yoshida Hiroshi**. In OGURA, Tadao et al. *The Complete Woodblock Prints of Yoshida Hiroshi*. Tokyo: Abe Publishing, 1987.

YOSHIDA, Toshi. **Memory of Sketching Trip to India**. In OGURA, Tadao et al. The Complete Woodblock Prints of Yoshida Hiroshi. Tokyo: Abe Publishing, 1987.

Fontes eletrônicas

ASAHI PUBLICATIONS. Disponível em:

<<http://publications.asahi.com/original/zasshi/kokka/seiwakai/>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO. Disponível em:

<http://www.taikobrasil.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=287>. Acesso em: 07 fev.2018.

CAMPO, Eva Fernández del. Las fuentes y lugares del «Japonismo». In Anales de História del Arte, II: 329-3 56, Espanha. Anais: Universidad Complutense, Madrid, 2001. Disponível em:

<<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0101110329A/31367>> . Acesso em 06 dez. 2017.

DAVID NORMAN ASSOCIATES. Disponível em:

<<http://www.dnabizbuilder.com/shokunin.html>>. Acesso em: 06 fev. 2016

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em:

<<https://www.britannica.com/place/Japan/Finance#ref23278>>. Acesso em: 02 fev.2016

INTERNATIONAL MOKUHANGA CONFERENCE 2014. Disponível em:

<<http://www.mokuhanga.jp/2014/concept/index.html>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

MACKIE, Vera. New Women, Modern Girls and the Shifting Semiotics of Gender in Easly Twentieth-century Japan. Gender and Sexuality in Asia and the Pacific. Issue 32, The Australian National University, Canberra, 2013. Disponível em: <

http://intersections.anu.edu.au/issue32/mackie_review_article.htm>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SASAOKA, Silvia. Artesanato Mingei no Contexto do Japão Moderno. São Paulo, p 1-9, Jun. Disponível em: < <http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2014/07/Mingei.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

6. Fontes Ilustrativas

Figura 1: Mangá de Hokusai (*Hokusai Manga* - 北斎漫画, 15 vols), 1814. Katsushika Hokusai. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 23 x 16 cm.

Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Hokusai_Manga_01.jpg>.

Acesso em: 1 jul. 2016.

Figura 2: Retornando para casa (*Returning Home*), c. 1915. Fritz Capelari. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.9 x 21.5 cm. Disponível em:

<<http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=33339>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

Figura 3: Hora da oração (*Hour of Prayer*), c.1925. Charles Bartlett. Técnica:

Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 24.7 x 37 cm. Disponível em:

<<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=322>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 4. Cena de jardim na neve (*Garden Snow Scene* – 庭の雪景 *Niwa no Sekkei*), c.1930. Kazuma Oda. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 23.8 x 36.2 cm. Disponível em:

<<http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=39410&varscholar=&varlanguage=E>>.

Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 5: Templo saishoin em Hirosaki (*Hirosaki Saishoin*) da série Coleção de vistas panorâmicas do Japão, edição do leste do Japão (*Nihon Fūkei Shū Higashi Nihon Hen*), c. 1936. Kawase Hasui. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 32.6 x 23.5 cm. Disponível em:

<<http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=11710>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 6: Barco a vela: manhã (帆船 - 朝 - *Hansen, Asa*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em:

<<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-morning-hansen-asa-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247737>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 7: Mulher no banho (浴場の女 - *Yokujō no Onna*), 1915. Goyō Hashiguchi.

Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 41.8 x 27.7 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/woman-at-the-bath-yokuj%C3%B4-no-onna-247783>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 8. Lago Kugushi na Província de Wakasa (和狭久々子湖 - *Wakasa Kugushi-ko*) da série Lembranças de viagem (旅みやげ第一集 - *Tabi Miyage dai Isshū*), 1920.

Hasui Kawase. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 26.4 x 38.8 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/lake-kugushi-in-wakasa-province-wakasa-kugushi-ko-from-the-series-souvenirs-of-travel-i-tabi-miyage-dai-iss%C3%BB-257610>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Figura 9: O jardim sagrado no Santuário Meiji (明治神宮の神苑 - *Meiji Jingu no Shinen*), 1920. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água.

Dimensões: 126.8 x 30.3 cm. Disponível em:

<<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=1>>. Acesso em: 12 set. 2017.

Figura 10: Grainstack – pôr do sol, 1891. Claude Monet. Técnica: Tinta óleo sobre tela.

Dimensões: 73.3 x 92.7 cm. Disponível em:

<<http://www.mfa.org/collections/object/grainstack-sunset-32189>>. Acesso em: 10 out. 2017.

Figura 11: Grainstack – com neve, 1891. Claude Monet. Técnica: Tinta óleo sobre tela.

Dimensões: 65.4 x 92.4 cm. Disponível em:

<<http://www.mfa.org/collections/object/grainstack-snow-effect-34078>> Acesso em: 10 out. 2017.

Figura 12: Barco a vela: nascer do sol (帆船 朝日 - *Hansen: Asahi*), 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm. Disponível em: <<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=4>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Figura 13: Barco a vela: durante o dia (帆船 日中 - *Hansen: Nitchū*), 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm. Disponível em: <<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=5>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Figura 14: Barco a vela: brilho da tarde ou só tarde (帆船 夕日 - *Hansen: Yūhi*), 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm. Disponível em: <<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=6>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Figura 15: Barco a vela: (帆船 夜 - *Hansen: Yoru*), 1921. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 45.4 x 33.0 cm. Disponível em: <<http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=7>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Figura 16: Catedral de Rouen, plena luz solar (*Rouen Cathedral, Full Sunlight*), c.1893. Claude Monet. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 106 x 73 cm. Localização: Museu d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <https://www.artyfactory.com/art_appreciation/landscapes/claude_monet.htm>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Figura 17: Catedral de Rouen (*Rouen Cathedral*), c.1894. Claude Monet. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 106 x 73 cm. Localização: Museu d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <http://art-monet.com/1890_65.html>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Figura 18: Ponte Kameido (亀井戸 - *Kameido*), da série Doze cenas de Tokyo (東京拾二題 - *Tokyo Junjū Dai*), 1927. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.5 x 24.7 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/kameido-bridge-kameido-from-the-series-twelve-scenes-of-tokyo-t%C3%B4ky%C3%B4-j%C3%BBni-dai-251362>>. Acesso em: 20 out. 2016.

Figura 19: Dentro do Santuário Kameido Tenjin (亀戸天神境内 - *Kameido Tenjin Keidai*), da série Cem vistas de lugares famosos de Edo (名所江戸百景 - *Meisho Edo Hyakkei*), 1856. Utagawa Hiroshige I. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 37.3 x 25.2 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/inside-kameido-tenjin-shrine-kameido-tenjin-keidai-from-the-series-one-hundred-famous-views-of-edo-meisho-edo-hyakkei-176390>>. Acesso em: 13 out. 2017.

Figura 20: Santuário Kameido (亀戸神社 - *Kameido Jinja*), da série Dez vistas de Tokyo (東京十景 - *Tōkyō jūkkei*), 1936. Noel Nouet. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 26.7 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=9263>>. Acesso em: 13 out. 2016.

Figura 21: Passarela japonesa, Giverny (*Japanese Footbridge, Giverny*), 1895. Claude Monet. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 78.7 x 97.8 cm. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/87535.html?mulR=28537%7C6>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Figura 22: Porto de Kinoe (木の江 - *Kinoe*), da série Mar do interior (*Seto naikai* - 瀬戸内海), 1930. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.5 x 24.5 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/kinoe-harbor-kinoe-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-251418>> Acesso em: 04 out. 2017

Figura 23: Vista do pôr do sol sobre a ponte Ryōgoku da barragem de Onmaya (御厩川岸より両国橋夕陽見 - *Onmayagashi Yori Ryōgoku-bashi no Sekiyō o Miru*), da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 - *Fugaku Sanjūrokkei*), 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 24.5 x 36 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/viewing-sunset-over-ry%C3%B4goku-bridge-from-the-onmaya-embankment-onmayagashi-yori-ry%C3%B4goku-bashi-no-sekiy%C3%B4-o-miru-from-the-series-thirty-six-views-of-mount-fuji-fugaku-sanj%C3%BBrokkei-233046>>. Acesso em: 17 out. 2017.

Figura 24: Memorial Victoria (ヴィクトリヤ メモリアル - *Victoria Memoriaru*), 1931. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 24.8 x 37.6 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/victoria-memorial-vuikutoriya-memoriyaru-255221>>. Acesso em: 04 out. 2017.

Figura 25: Taj Mahal ao amanhecer (*Taj Mahal at Dawn*), 1916. Charles Bartlett. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.7 x 39.7 cm. Disponível em: <<http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=43129>>. Acesso em: 18 out. 2017

Figura 26: O Pavilhão Dourado (金閣 - *Kinkaku*), 1933. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 37.6 x 24.5 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/the-golden-pavilion-kinkaku-251360>>. Acesso em: 20 out. 2016.

Figura 27: Templo do Pavilhão Dourado (金閣寺 - *Kinkaku-ji*), da série Vistas famosas de Quioto (京都名所之内 - *Kyōto Meisho no Uchi*), 1834. Utagawa Hiroshige I. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 25.1 x 37.6 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/the-temple-of-the-golden-pavilion-kinkaku-ji-from-the-series-famous-views-of-kyoto-ky%C3%B4to-meisho-no-uchi-235818>>. Acesso em: 18 out. 2017.

Figura 28: Goshikigahara (五色原), da série Doze vistas dos Alpes japoneses (日本アルプス十二題の内 - *Nihon Arupusu Jūni Ddai no Uchi*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 25 x 37.1 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/jungfrau-yungufurau-yama-252341>>. Acesso em: 05 out. 2017.

Figura 29: Solar Umezawa na Província de Sagami (相州梅澤左 [在] - *Sōshū Umezawa Hidari [Zai]*), da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 - *Fugaku sanjūrokkei*), 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 24.7 x 36.2 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/omezawa-manor-in-sagami-province-s%C3%B4sh%C3%BB-omezawa-hidari-zai-from-the-series-thirty-six-views-of-mount-fuji-fugaku-sanj%C3%BBrokkei-233068>>. Acesso em: 24 out. 2017.

Figura 30: Manhã em Tsurugizan (剣山の朝 - *Tsurugizan no Asa*), da série Doze vistas dos Alpes japoneses (日本アルプス十二題の内 - *Nihon Arupusu Jūni Dai no Uchi*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 41 x 27.5 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/tsurigizan%E2%80%93morning-tsurugizan-no-asa-from-the-series-twelve-scenes-in-the-japan-alps-nihon-arupusu-j%C3%BBni-dai-no-uchi-255648>>. Acesso em: 05 out. 2017.

Figura 31: Monte Chōkai na Província de Dewa (出羽 鳥海山 - *Dewa Shōkaizan*), da série Cem vistas famosas de várias Províncias (諸国名所百景 - *Shokoku Meisho Hyakkei*), 1860. Utagawa Hiroshige II. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 31.8 x 20.8 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/mount-ch%C3%B4kai-in-dewa-province-dewa-ch%C3%B4kaizan-from-the-series-one-hundred-famous-views-in-the-various-provinces-shokoku-meisho-hyakkei-536468>>. Acesso em: 19 out. 2017.

Figura 32: Vila de Yoshida (吉田村 - *Yoshida Mura*), da série Dez vistas do Monte Fuji (富士十景 - *Fuji Jukkei*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.8 x 40.8 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/yoshida-village-yoshida-mura-from-the-series-ten-views-of-mount-fuji-fuji-jukkei-257839>>. Acesso em: 05 out. 2016.

Figura 33: Vento fino, tempo claro (凱風快晴 - *Gaifū Kaisei*), também conhecido como Fuji Vermelho, da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji (富嶽三十六景 - *Fugaku Sanjūrokkei*), 1830-31. Katsushika Hokusai. Técnica: Gravura multicolorida ou pintura-brocado (*nishiki-e*). Dimensões: 23.9 x 36.5 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/fine-wind-clear-weather-gaif%C3%BB-kaisei-also-known-as-red-fuji-from-the-series-thirty-six-views-of-mount-fuji-fugaku-sanj%C3%BBrokkei-246311>>. Acesso em: 23 out. 2017.

Figura 34: Acrópoles, dia – ruínas de Atenas (アゼンスの古跡-昼 - *Azensu no Koseki*), 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.9 x 40.8 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/acropolis-day-azensu-no-koseki-ruins-of-athens-254944>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 35: Acrópoles, noite – ruínas de Atenas (アゼンスの古跡-夜 - *Azensu no Koseki*), 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 28.9 x 40.8 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/acropolis-night-azensu-no-koseki-ruins-of-athens-254945>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 36: Esfinge, dia (スフィンクス - 昼 - *Sufuinkusu*), 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.5 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sphinx%E2%80%93day-sufuinkusu-254955>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 37: Esfinge, noite (スフィンクス-夜 - *Sufuinkusu*), 1925. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 27.5 x 40 cm. Disponível

em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sphinx%E2%80%93night-sufuinkusu-254956>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 38: Barco a vela: manhã (帆船 - 朝 - *Hansen, Asa*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-morning-hansen-asa-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247737>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 39: Barco a vela: período da manhã (帆船 - 午前 - *Hansen, Gozen*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-forenoon-hansen-gozen-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247858>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 40: Barco a vela: período da tarde (帆船 - 午後 - *Hansen, Gogo*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta a base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-afternoon-hansen-gogo-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247872>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 41: Barco a vela: final da tarde (帆船 - 夕 - *Hansen, Yū*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta a base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-evening-hansen-y%C3%BB-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247875>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 42: Barco a vela: névoa (帆船 - 霧 - *Hansen, Kiri*), da série Mar interior (瀬戸内海集 - *Seto Nakai Shū*), 1926. Hiroshi Yoshida. Técnica: Xilogravura com tinta à base de água. Dimensões: 54.5 x 40 cm. Disponível em:

<<http://www.mfa.org/collections/object/sailboats-fog-hansen-kiri-from-the-series-inland-sea-seto-naikai-sh%C3%BB-247873>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 43: Detalhe da assinatura de Yoshida de 1921 a 1928. Recorte de diversas obras de Yoshida. Disponível em: <http://www.mfa.org/search?search_api_views_fulltext=hiroshi%20yoshida&page=6>. Acesso em: 16 nov. 2017.