FACULDADE DE
ARQUITETURA E URBANISMO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

VIAGENS POR TŌKAIDŌ

Uma leitura das
53 estações de
Hiroshige

FERNANDA LIE SAKANO
SÃO PAULO
2019

FERNANDA LIE SAKANO

VIAGENS POR *TŌKAIDŌ*

Uma leitura das
53 estações de
Hiroshige

Dissertação de mestrado apresentada à **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo** para a obtenção do título de mestre em Ciências.

Área de Concentração: Paisagem e ambiente. Linha de Pesquisa: Paisagem e sociedade.
Orientação: Prof. Dr. Euler Sandeville Junior

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 12 de julho de 2019

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.

E-MAILS DA AUTORA:

fernandasakano@gmail.com

fernanda.sakano@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

SAKANO, Fernanda Lie

Viagens Por *Tōkaidō*: Uma leitura das
53 estações de Hiroshige / Fernanda Lie Sakano;
orientador Euler Sandeville Junior. - São Paulo,
2019.
260 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo. Área de concentração: Paisagem e Ambiente.

1. Hiroshige, 1797-1858. 2. Viagens. 3.
Ukiyo-e. 4. Japão. I. Sandeville Jr., Euler, orient. II.
Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: **Fernanda Lie Sakano.**

Título: **Viagens Por *Tōkaidō***: Uma leitura das 53 estações de Hiroshige.

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

À minha mãe Elizabete Lie Mizushima Sakano
e ao meu pai Roger Massayuki Sakano, de
quem sinto tanta falta.

AGRADECIMENTOS

Nessa difícil jornada devo agradecer por ter encontrado e reencontrado tantas pessoas generosas.

Às vezes precisamos de alguém que abra os nossos olhos. Agradeço ao meu orientador Euler Sandeville Jr. pela oportunidade, confiança e privilégio de uma orientação generosa e sempre poética.

Às vezes precisamos do olhar do outro. Agradeço aos professores Michiko Okano e Luis Claudio Mubarak pelos importantes comentários da banca de qualificação.

Às vezes precisamos expandir nossos horizontes. Agradeço à todos do GEAA por me acolherem generosamente e compartilhar tantos conhecimentos.

Às vezes precisamos de uma referência. Agradeço a todos do Núcleo de Estudos da Paisagem pelo apoio, comentários e paciência: Clara, Gabriel, Flávia, Sirlei e Miriam.

Às vezes precisamos desaguar nossas aflições. Agradeço aos amigos Dan e Ju Terra, Denis Joelsons, Francesco Perrota Bosch, Luiz Carlos, Cassia Hosni, Fernanda Britto,

Carol Pinheiro, Douglas Nascimento, Francisco Maranhão, Berta de Oliveira, Rafael Goffinet, Rafael Sampaio, Fabrício Linardi, Vanessa Granado pela força, conselhos e por me ensinarem tanto sempre.

Às vezes precisamos mais do que uma revisão, precisamos de um amigo virginiano. Agradeço ao Denis Ferri pela calma, apoio e incentivo, além da diagramação e ilustrações cuidadosas.

Às vezes precisamos mais do que uma conversa, precisamos de uma amiga para ir com você até o Japão. Agradeço à Lyzandra pela amizade, companheirismo, disposição e carinho.

Às vezes precisamos de alguém que acredite. Por isso agradeço muito à minha família: *Obachan*, *Odichan*, Karin, Jackson, Marcela Sakano e a minha mãe, meu porto seguro.

E sempre precisamos de alguém que nos acolha. Por isso agradeço ao Pedro por todo amor, por estar ao meu lado mesmo quando estamos distantes e por me ensinar a ver a vida mais leve.

SAKANO, Fernanda Lie. **As Viagens Por Tōkaidō**: Uma leitura das 53 estações de Hiroshige. Dissertação de mestrado: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2019.

“Viagens por *Tōkaidō*: uma leitura das 53 estações de Hiroshige” apresenta um estudo da série de estampas “53 estações de *Tōkaidō*” (*Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi*) (1833-34), do artista Hiroshige Utagawa (1797-1858), uma das obras mais reconhecidas dos últimos anos do Período Edo. Trata-se de um conjunto de 55 xilogravuras coloridas (*nishiki-e*) produzidas no estilo *ukiyo-e* (pintura do mundo flutuante).

A série de estampas ilustra as 53 cidades-estações (*shukuba*) da estrada de *Tōkaidō*, além das cidades de Edo (atual Tóquio) e Quioto, que correspondiam respectivamente ao início e fim da rota, totalizando 55 figuras. No Período Tokugawa, sobre o qual trataremos no primeiro capítulo, essas duas cidades se configuraram

como os dois principais polos de poder do país, trazendo interessantes aspectos simbólicos para essa importante estrada.

Durante esse período, a *Tōkaidō* se torna umas das rotas mais utilizadas do país. Multiplicam-se as viagens oficiais, devido ao *sankin kōtai* (sistema que obriga os *daimyō* a se apresentar anualmente para o *shōgun*), se disseminam as peregrinações religiosas e cresce o interesse pelas viagens de lazer, que tinham como objetivo visitar os lugares-famosos (*meisho*). Nesse contexto, aumenta o número de artistas que viajam para conhecer *Tōkaidō* e seus *meisho*, tornando-a o tema central de diversas formas de expressão artísticas, sendo as “53 estações de *Tōkaidō*” uma de suas mais ilustres representantes.

A dissertação dedica-se ao estudo do contexto territorial, social, político, cultural e artístico no qual essa obra foi produzida, posicionando-a entre outros *ukiyo-e* produzidos no período, a fim de relativizar a sua singularidade. É realizado também um levantamento e organização dos comentários de cada estampa, apresentados no fim do capítulo 3, para finalmente propor

no quarto capítulo a leitura da série a partir dos temas das sazonalidades (*keibutsu-ga*), da representação dos lugares-famosos (*meisho-e*) e da representação de paisagem (*fūkei-ga*).

Palavras chave: Hiroshige Utagawa, Japão, *Tōkaidō*, *ukiyo-e*, viagens, *sankin kōtai*, *meisho-e*, *keibutsu-ga*, *fūkei-ga*.

ABSTRACT

SAKANO, Fernanda Lie. **Tōkaidō journey:** a reading of the 53 stations of Hiroshige. Master's Dissertation: Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, 2019.

“Tōkaidō journey: a reading of the 53 stations of Hiroshige” presents a study of the print series called “53 stations of Tōkaidō” (Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi) (1833-34), by the artist Hiroshige Utagawa (1797-1858), one of the most recognizable works of the last years of Edo Period. This is a set of 55 colored woodblock prints (nishiki-e) produced in the ukiyo-e style.

The painting series illustrates the 53 stations (shukuba) of the Tōkaidō Road between the cities of Edo (present-day Tokyo) and Kyoto, that corresponds respectively to the beginning and end of the route, with 55 figures in total. In the Tokugawa Period, which will be discussed in the first chapter, these cities become the two power cores in the country, bringing symbolic aspects to this important road.

During this period, the Tōkaidō becomes one of the most used routes in the country. The official travels increase, due to the sankin kōtai

(a system that obliges the daimyō to present themselves annually to the shōgun), the religious pilgrimages spread and the interest in leisure trips, which had as objective visiting the famous-places (meisho), grows. In this context, the number of artists traveling to experience Tōkaidō and its meisho increases, turning it into the central subject-matter of various artistic expressions, with the “53 stations of Tōkaidō” being one of its most notable exponent.

The dissertation is dedicated to the study of the territorial, social, political, cultural and artistic context in which this work was produced, positioning it among other ukiyo-e produced in the period, in order to situate its singularity. There is also a survey and organization of the comments of each picture, presented at the end of chapter 3, to finally propose in the fourth chapter the reading of the series under the themes of seasonality (keibutsu-ga), the representation of famous-places (meisho-e) and the landscape representation (fūkei-ga).

Keywords: Hiroshige Utagawa, Japan, *Tōkaidō*, *ukiyo-e*, travel, *sankin kōtai*, *meisho-e*, *keibutsu-ga*, *fūkei-ga*.

LISTA DE IMAGENS

[Figura 1] - Nihon Kaizan chōrikuzu, 1691, Toshiyuki Ishikawa, mapa, 82 x 168 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: http://japan-maps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~24525~90030210:-Nihon-kaisan-ch%C5%8Drikuzu-?sort=-pub_date%2Cpub_list_no_series_no_sort%2Cpub_list_no%2Cseries_no&qvq=w4s:/where%2FJapan%2Fwhen%2F1691;sort:pub_date%2Cpub_list_no_series_no_sort%2Cpub_list_no%2Cseries_no;lc:RUMSEY~9~1&mi=2&trs=3#, acesso em: 12/01/2019

[Figura 2] -Mapa com os domínios dos daimyō conforme estabelecido pelo bakufu em 1664. (JANSEN, 2002, p. 40-41)

[Figura 3] - Mapa do Japão em províncias no tempo de Iyeyasu. MURDOCH, James e YAMAGATA, Isoh. A History of Japan during the century of early foreign intercourse (1542-1651), disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Tokugawa_shogunate#/media/File:Map_of_Japan_in_Provinces_in_time_of_Iyeyasu.jpg, acesso em: 12/01/2019

[Figura 4] - Hierarquia social no Período Edo,

org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri

[Figura 5] -Porcentagem populacional dos principais estratos sociais (shi-nō-kō-shō), org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri

[Figuras 6 e 7] - Biombo com Pinheiros / Shōrin-zu byōbu / 松林図 屏風, c.1595, Tōhoku Hasegawa, biombo, 156 x 347 cm, National Treasures & Important Cultural Properties of National Museum, Japan, disponível em: http://www.emuseum.jp/detail/100151?d_lang=en&s_lang=en&word=&class=1&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=25&num=5&mode=detail¢ury=, acesso em: 28/01/2017

[Figura 8] - Costureiras (à esquerda) e artesãos trabalhando (à direita), Período Edo, por volta das décadas de 1680 e 1690, Moronobu Hishikawa (1618-1694), xilogravura sobre papel, 33 x 23.5 cm, Brooklyn Museum, disponíveis em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/11636>, acesso em: 03/11/2017.

[Figura 9] - Shokunin (Artesãos) da série Ima-yo mitate, 1857, Kunisada Utagawa, pintura em tríptico, direita 36,5x25,6cm, centro 36,8x25,-

4cm, esquerda 36,5x25,6cm, British Museum, disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=786108&partId=1&images=true, acesso em: 02/08/2018

[Figuras 10 e 11] - Instrumentos utilizados pelos artesãos do ukiyo-e, Uchida woodblock printing CO., disponíveis em: http://www.baxleystamps.com/litho/misc/uchida_woodblock_prints.shtml, acesso em: 08/02/2019

[Figuras 12 a 23] - As camadas de impressão da estampa de Kanbara, que pertence à série das “53 estações de Tōkaidō” (1833-34), do artista Hiroshige Utagawa (1797-1858), Nakazawa, c.1963, disponíveis em: http://www.baxleystamps.com/litho/hasegawa/process_nakazawa_c1963.shtml, acesso em: 08/02/2019

[Figura 24] - Ator Kabuki, c. 1708, atribuído para Kiyonobu Torii (1664-1729), xilogravura policromada sobre papel, 55,2 x 29,2 cm, MET Museum, disponível em:

<https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP146876.jpg>, acesso em: 02/11/2017

[Figura 25] - As cinco estradas / Gōkaidō / 五街

道, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Edo_Five_Routes, acesso em: 14/08/2017

[Figuras 26 e 27] - Tōkaidō dōchū ezu byōbu, 1600, autor desconhecido, biombo, 94 cm x 532 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponíveis em: <http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23271~50062:Tokaido-dochu-ezu-byobu---16---#>, acesso em: 08/07/2017

[Figura 28] - Tōkaidō narabini saigoku dōchū ezu, 1687, Mino Komaki, mapa / emakimono, 38 cm x 871 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em:

<http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~22967~90030174:-Tokaido-narabini-Saigoku-dochu-ezu->, acesso em: 08/07/2017

[Figura 29] - Tōkaidō gyōretsu sugoroku, 1860, Gountei, Sadahide, Tanaka, Tetsuya, Ushinosuke, jogo sugoroku, 68 cm x 71 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: <http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23831~100005:Tokaido-Gyoretsu-sugoroku->, acesso em: 12/07/2017

[Figuras 30 e 31] - Mapa com medidas da estrada de Tōkaidō / Tōkaidō Bungen no Zu, 1 / 東海道分間之圖 壹, 1690, Hishikawa Moronobu (1618-1694), Ochikochi Dōin e Hangiya Shichirobê, livro ilustrado/ mapa, 28cm x 3535.6cm (24 dobras), University of British Columbia, disponíveis em: <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0213170#p0z-6R0f:moronobu>, acesso em: 08/07/2017

[Figuras 32 e 33] - Guia pictórico de lugares-famosos em Tōkaidō / Tōkaidō meisho zue / 東海道名所図会, 1797, Maruyama Ozui, Go Shun, Naokota, Oku Bunmei, Yamaguchi Soken (escola Maruyama-Shijo), livro ilustrado em seis volumes, xilogravura em preto e branco, 26 cm x 18.5 cm, The British Museum, disponíveis em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1246985001&objectId=779383&partId=1#more-views, acesso em: 16/12/2017

[Figura 34] - Mapa itinerante da estrada de Tōkaidō / Tōkaidō michiyuki no zu / 東海道路行之圖, 1667, autor desconhecido, mapa, 55.3 cm x 32 cm, University of British Columbia, dis-

ponível em: <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0167737>, acesso em: 08/07/2017

[Figura 35] - Tōkaidō on michikae no zu, 1800, desconhecido, mapa de bolso / xilogravura, 23 cm x 30 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: <http://japan-maps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23598~90056:Tokaido-on-michikae-no-zu->, acesso em: 12/07/2017

[Figura 36] - Vista panorâmica dos lugares notáveis da estrada de Tōkaidō / Tōkaidō Meisho Ichiran / 東海道名所一覽, 1818, Katsushika Hokusai (1760-1849), Sūzanbō, Senshōbō, Shūseikaku, mapa estilo mandala., 43.9 x 58.3 cm, University of British Columbia, disponível em:

<https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0216043#p0z-5r0f:hokusai>, acesso em: 08/07/2017

[Figura 37 e detalhe ampliado] - Hiratsuka, da série “a vida das mulheres-bonitas ao longo das 53 estações” / bijin ichidai gojūsan tsugi / 美人一代五十三次 平塚, c.1803 (Kyōwa 3), Kitagawa Utamaro I (c.1753-1806), xilogravu-

ra policromada sobre papel, 38,5 x 25,7 cm, Museum of fine arts Boston, disponível em: <https://www.mfa.org/collections/object/hiratsuka-from-the-series-fifty-three-stations-in-the-life-of-a-beauty-bijin-ichidai-goj%C3%BBsan-t-sugi-234166>, acesso em: 01/02/2019

[Figuras 38 a 41] - Pinturas de Tōkaidō / Tōkaidō-e, 1804-1818, Toyohiro Utagawa (1773-1828), xilogravura policromada sobre papel, The British Museum, disponíveis em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=794883001&objectId=780156&partId=1#more-views, acesso em: 31/01/2019

[Figuras 42 a 45] - Shirasuka, Yoshiwara, Mitsuke e Fujisawa respectivamente, 1804-1818, Toyohiro Utagawa (1773-1828), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://ukiyo-e.org/search?q=toyohiro+utagawa+1804-1818>, acesso em: 31/01/2019

[Figuras 46 e 47] - Nihonbashi e Hodogaya da série “53 estações de Tōkaidō”, 1802, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edi1802.html>, acesso em: 30/01/2019

[hokusai-katsushika.org/1802-edi1802.html](https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edi1802.html), acesso em: 30/01/2019

[Figuras 48 e 49] - Nihonbashi, Kawasaki e Hodogaya da série “53 estações de Tōkaidō”, 1804, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-vertical-edi1804.html>, acesso em: 30/01/2019

[Figuras 50 e 51] - Nihonbashi, Kawasaki e Hodogaya da série “53 estações de Tōkaidō”, 1804, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-horizo1804.html>, acesso em: 30/01/2019

[Figuras 52 e 53] - Nihonbashi, Kawasaki e Hodogaya da série “53 estações de Tōkaidō”, 1806, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1806-vertical-edi1806.html>, acesso em: 30/01/2019

[Figuras 54 e 55] - Nihonbashi e Hodogaya da série “36 vistas do monte Fuji”, 1829-33, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/36-views-of-mt-fuji-se>

ri36.html, acesso em: 30/01/2019

[Figura 56] - Ilustração da capa da série completa das "53 estações de Tōkaidō", c.1835, capa de livro (OKA,1992, p.68)

[Figura 57] - Inscrições na série "53 estações de Tōkaidō" de Hiroshige Utagawa (1833-34), org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri

[Figuras 58 e 59] - Comparação entre a primeira e a segunda versão de Kanbara, disponíveis em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great_Versions.htm#16_Kanbara, acesso em: 16/12/2017

[Figuras 60 e 61] - Comparação entre a primeira e a segunda versão de Goyu, disponíveis em: <https://ukiyo-e.org/image/famSF/5050161219930038>, acesso em 10/01/2019

[Figuras 62 e 63] - Comparação entre a primeira e a segunda versão de Nihonbashi, disponíveis em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great_Versions.htm#1_Nihonbashi, acesso em 16/12/2017

[Figuras 64 a 66] - Comparação entre a Kakegawa de Hiroshige e as Kakegawa de 1802 e 1806 de Hokusai, disponíveis em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great_Versions.htm#1_Kakegawa, acesso em 16/12/2017

[hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm](http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm), <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edition1802.html> e <https://www.hokusai-katsushika.org/1806-vertical-edition1806.html>

[Figuras 67 a 68] - Comparação entre a Kuwana de Hiroshige e a Kuwana de 1802 de Hokusai, disponíveis em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm acesso em: 16/12/2017 e <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edition1802.html>, acesso em: 30/01/2019

[Figuras 69 e 70] - Ōtsu de 1802 e 1804 (vertical) de Hokusai. Disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edition1802.html>, acesso em 30/01/2019 <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-vertical-edition1804.html>, acesso em 30/01/2019

[Figura 71] - Ōtsu de Hiroshige, disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm, acesso em: 16/12/2017

[Figuras 72 e 73] - Ōtsu de 1804 (horizontal) e 1806 de Hokusai, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-horizontal1804.html>

html, acesso em 30/01/2019 <https://www.hoku-sai-katsushika.org/1806-vertical-edi1806.html>, acesso em 30/01/2019

[Figura 74] - Mapa das 53 estações de Tōkaidō, incluído Edo e Quioto. org.: Fernanda Lie Sakanô; ilustração: Denis Ferri

[Figuras 75 a 129] - As figuras de 75 a 129 possuem a seguinte legenda complementar: Hiroshige Utagawa (1797-1858), da série “53 estações de Tōkaidō” / Tōkaidō Gojūsan-tsugino uchi , edição Hōeidō, 1833-34, xilogravura, ôban (38cm x 25cm), disponíveis em http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm, acesso em 16/12/2017

[Figura 75] [Estampa 1] - Nihonbashi, vista matinal / Nihonbashi, asa no kei / 日本橋 朝之景

[Figura 76] [Estampa 2] - Shinagawa, o nascer do sol / Shinagawa, hinode / 品川 日之出

[Figura 77] [Estampa 3] - Kawasaki, a balsa do rio Rokugō / Kawasaki, Rokugō watashibune / 川崎 六郷渡舟

[Figura 78] [Estampa 4] - Kanagawa, a vista panorâmica / Kanagawa, dai no kei / 神奈川 臺之景

[Figura 79] [Estampa 5] - Hodogaya, a ponte de Shinmachi / Hodogaya, Shinmachi-bashi / 保土ヶ谷 新町橋

[Figura 80] [Estampa 6] - Totsuka, cruzamento de Motomachi / Totsuka, Motomachi betsuda / 戸塚 元町別道

[Figura 81] [Estampa 7] - Fujisawa, templo Yūgyō-ji / Fujisawa, Yūgyō-ji / 藤澤 遊行寺

[Figura 82] [Estampa 8] - Hiratsuka, o caminho de Nawate / Hiratsuka, Nawate michi / 平塚 縄手道

[Figura 83] [Estampa 9] - Ōiso, chuva de Tora / Ōiso, Tora ga ame / 大磯 虎が雨

[Figura 84] [Estampa 10] - Odawara, o rio Sakawa / Odawara, Sakawagawa / 小田原 酒匂川

[Figura 85] [Estampa 11] - Hakone, vista do lago / Hakone, kosui no zu / 箱根 湖水図

[Figura 86] [Estampa 12] - Mishima, a bruma matinal / Mishima, asagiri / 三島 朝霧

[Figura 87] [Estampa 13] - Numazu, o crepúsculo / Numazu, tasogare zu / 沼津 黄昏図

[Figura 88] [Estampa 14] - Hara, o Fuji de manhã / Hara, asa no Fuji / 原 朝之富士

[Figura 89] [Estampa 15] - Yoshiwara, o Fuji à

esquerda / Yoshiwara, hidari Fuji / 吉原 左富士

[Figura 90] [Estampa 16] - Kanbara, neve noturna / Kanbara, yoru no yuki / 蒲原 夜之雪

[Figura 91] [Estampa 17] - Yui, o pico de Satta / Yui, Satta mine / 由井 薩埵嶺

[Figura 92] [Estampa 18] - Okitsu, o rio Okitsu / Okitsu, Okitsugawa / 奥津 興津川

[Figura 93] [Estampa 19] - Ejiri, vista longínqua de Miho / Ejiri, Miho enbō / 江尻 三保遠望

[Figura 94] [Estampa 20] - Fuchū, o rio Abe / Fuchū, Abekawa / 府中 安倍川

[Figura 95] [Estampa 21] - Mariko, a famosa casa de chá / Mariko, meibutsu chamise / 丸子 名物茶屋

[Figura 96] [Estampa 22] - Okabe, o desfiladeiro Utsunoya / Okabe, Utsu no yama / 岡部 宇津之山

[Figura 97] [Estampa 23] - Fujieda, troca de carregadores e cavalos / Fujieda, jinba tsugitate / 藤枝 人馬継立

[Figura 98] [Estampa 24] - Shimada, a margem do rio Ōi do lado de Suruga / Shimada, Ōigawa Sungan / 嶋田 大井川峻岸

[Figura 99] [Estampa 25] - Kanaya, a outra mar-

gem do rio Ōi / Kanaya, Ōigawa engan / 金谷 大井川遠岸

[Figura 100] [Estampa 26] - Nissaka, a montanha Nakayama no entardecer / Nissaka, Sayo no Nakayama / 日坂 佐夜之中山

[Figura 101] [Estampa 27] - akegawa, vista longínqua do monte Akiba / Kakegawa, Akiba-san enbō / 掛川 秋葉山遠望

[Figura 102] [Estampa 28] - Fukuroi, a casa de chá ao ar livre / Fukuroi, dejaya no zu / 袋井 出茶屋之図

[Figura 103] [Estampa 29] - Mitsuke, a vista do rio Tenryū / Mitsuke, Tenryūgawa zu / 見附 天龍川図

[Figura 104] [Estampa 30] - Hamamatsu, a desolação do inverno / Hamamatsu, fuyugare no zu / 濱松 冬枯之図

[Figura 105] [Estampa 31] - Maisaka, paisagem de Imagiri / Maisaka, Imagiri shinkei / 舞坂 今切真景

[Figura 106] [Estampa 32] - Arai, a travessia de barco / Arai, watashibune no zu / 荒井 渡舟之図

[Figura 107] [Estampa 33] - Shirasuka, local de apreciação da maré / Shirasuka, Shiomizaka zu

/ 白須賀 汐見阪 / 図

[Figura 108] [Estampa 34] - Futagawa, Sarugababa / Futakawa, Sarugababa / 二川 本陣早立

[Figura 109] [Estampa 35] - Yoshida, a ponte do rio Toyo / Yoshida, Toyokawabashi / 吉田 豊川橋

[Figura 110] [Estampa 36] - Goyu, as mulheres que ‘puxam’ os viajantes / Goyu, tabibito tomeru onna / 御油 旅人留女

[Figura 111] [Estampa 37] - Akasaka, as anfitriãs da hospedaria / Akasaka, ryosha shōfu no zu / 赤坂 旅舎招婦 / 図

[Figura 112] [Estampa 38] - Fujikawa, proximidade da vila de Fujikawa / Fujikawa, bōhana no zu / 藤川 棒鼻 / 図

[Figura 113] [Estampa 39] - Okazaki, a ponte Yahagi / Okazaki, Yahagi no hashi / 岡崎 矢矧之橋

[Figura 114] [Estampa 40] - Chiryū, feira de cavalos no início do verão / Chiryū, shuka uma ichi / 池鯉鮒 首夏馬市

[Figura 115] [Estampa 41] - Narumi, a especialidade de Arimatsu: Shibori / Narumi, meibutsu Arimatsu shibori / 鳴海 名物有松絞

[Figura 116] [Estampa 42] - Miya, a festa de At-

suta / Miya, Atsuta shinji / 宮 熱田神事

[Figura 117] [Estampa 43] - Kuwana, travessia de barco de sete ri / Kuwana, Shichiri watashiguchi / 桑名 七里渡口

[Figura 118] [Estampa 44] - Yokkaichi, o rio Mie / Yokkaichi, Miegawa / 四日市 三重川

[Figura 119] [Estampa 45] - Ishiyakushi, templo Yakushi de Pedra / Ishiyakushi, Ishiyakushi-ji / 石薬師 石薬師寺

[Figura 120] [Estampa 46] - Shōno, a chuva repentina / Shōno, hakuu / 庄野 白雨

[Figura 121] [Estampa 47] - Kameyama, amanhecer depois da neve / Kameyama, yukibare / 亀山 雪晴

[Figura 122] [Estampa 48] - Seki, partida matinal do honjin / Seki, honjin hayadachi / 關 本陣早立

[Figura 123] [Estampa 49] - Sakanoshita, o monte onde se jogou o pincel / Sakanoshita, Fudesute mine / 阪之下 筆捨嶺

[Figura 124] [Estampa 50] - Tsuchiyama, chuva de primavera / Tsuchiyama, haru no ame / 土山 春ノ雨

[Figura 125] [Estampa 51] - Minakuchi, kanpyō, a especialidade de Minakuchi / Minakuchi, mei-

butsu kanpyō / 水口 名物干瓢

[Figura 126] [Estampa 52] - Ishibe, vila de Megawa / Ishibe, Megawa no sato / 石部 目川ノ里

[Figura 127] [Estampa 53] - Kusatsu, o famoso local de parada / Kusatsu, Meibutsu tateba / 草津 名物立場

[Figura 128] [Estampa 54] - Ōtsu, casa de chá da fonte / Ōtsu, Hashirii chaya / 大津 走井茶屋

[Figura 129] [Estampa 55] - Quioto, a grande ponte Sanjō / Keishi, Sanjō ōhashi / 京都 三条大橋

[Figuras 130 e 131] - Bambu nas quatro estações, entre o final do século XV e início do século XVI, atribuído à Mitsunobu Tosa (1434-1525), biombo com seis painéis, 157 x 360 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponíveis em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.44,45/>, acesso em: 26/01/2019

[Figura 132] - Amantes ao lado de arbustos de outono, década de 1680, Moronobu Hishikawa, xilogravura, tinta sobre papel, 23,5 x 33,7 cm, Met Museum, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56550>, aces-

so em: 02/11/2017

[Figuras 133 a 136] - As estampas de inverno: Kakuyama (47a estampa), Hamamatsu (30a estampa), Hara (14a estampa) e Kanbara (16a estampa)

[Figuras 137 a 139] - Outras versões de Kanbara: Kyoka Kanbara (final da década de 1830) Gyōsho Kanbara (início da década de 1840), e Reisho Kanbara (entre 1848-1854)

[Figuras 140 e 141] - Hōeidō Mariko (1833-1834) e Gyōsho Mariko (início da década de 1840)

[Figuras 142 e 143] - Hōeidō Kakegawa (1833-1834) e Reisho Kakegawa (entre 1848-1854)

[Figuras 144 a 146] - As estampas de chuva: Tsuchiyama (50a estampa), Shōno (46a estampa) e Ōiso (9a estampa)

[Figuras 147 e 148] - As estampas de início e final do verão: Chiryu (40a estampa) e Fujikawa (38a estampa)

[Figuras 149 a 151] - As estampas das colheitas do outono: Ōiso (9a estampa), Fukuroi (28a estampa) e Ishiyakushi (45a estampa)

[Figuras 152 a 154] - Outras estampas de outono: Numazu (13a estampa), Mishima (12a es-

tampa) e Mitsuki (29a estampa)

[Figuras 155 a 157] - As estampas com os famosos castelos: Yoshida (35a estampa), Kuwana (43a estampa) e Kameyama (47a estampa)

[Figuras 158 e 159] - As estampas com os famosos templos: Fujisawa (7a estampa) e Ishiyakushi (45a estampa)

[Figuras 160 a 163] - As estampas com as famosas pontes: Hodogaya (5a estampa), Okazaki (39a estampa) Quioto (55a estampa) e Nihonbashi (1a estampa)

[Figuras 164 e 165] - As estampas com as famosas montanhas: Hakone (11a estampa) e Sakanoshita (49a estampa)

[Figuras 166 e 167] - As estampas com os famosos rios: Abe (20a estampa) e Ōi (24a estampa)

[Figuras 168 e 169] - As estampas e as perspectivas: Yoshiwara (15a estação) e Goyu (36a estação)

[Figura 170] - Dois amantes, c. 1675-80, Moronobu Hishikawa (1618-1694), xilogravura sobre papel, 22,9 x 33,7 cm, MET Museum, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37123>, acesso em: 02/11/2017.

[Figuras 171 e 172] - As estampas e as composições tradicionalmente japonesas: Shimada (24a estação) e Akasaka (37a estação)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
1. O PERÍODO EDO	37
1.1. Território	38
1.2. Sociedade	43
1.3. Relações internas e externas	46
1.4. Viagens	52
2. O FLORESCIMENTO DAS ARTES URBANAS	61
2.1. A popularização das artes	62
2.2. <i>Ukiyo-e</i>	68
3. TŌKAIDŌ	77
3.1. A estrada <i>Tōkaidō</i>	78
3.2. As 53 estações de Hiroshige	94
3.3. A edição <i>Hōeidō</i>	107
4. OUTROS OLHARES SOBRE A SÉRIE	221
4.1. <i>Keibutsu-ga</i>	223
4.2. <i>Meisho-e</i>	232
4.3. <i>Fūkei-ga</i>	240
CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	257

INTRODUÇÃO

Neste ano de 2019, quando finalizamos esta dissertação de mestrado, completam-se 111 anos da imigração japonesa no Brasil, país que abriga uma das maiores populações de origem nipônica fora do Japão. Observamos, principalmente no Estado de São Paulo, onde se concentra a maior parte dessa população, a grande familiaridade com a gastronomia, os esportes e a cultura *pop* japonesa. Podemos notar, entretanto, que as grandes diferenças culturais levam a uma mistificação ou exotização desse povo, gerando um distanciamento ou compreensão parcial dessa cultura.

Dentro do gênero do *ukiyo-e*¹, expressão pictórica desenvolvida ao longo do Período

1 Literalmente “pintura do mundo flutuante”.

Edo (1603-1868), escolhemos como objeto de estudo o famoso conjunto de xilogravuras chamado “53 estações de *Tōkaidō*” (1833-34), de Hiroshige Utagawa (1797-1858). Hiroshige nasce em 1797, na cidade de Edo (atual Tóquio), com o nome Tokutarō Andō (1797-1858), em uma família de samurais com baixa titulação militar que trabalhava na brigada de incêndios mantida pelo governo Tokugawa. Por volta dos quinze anos, Andō se torna aprendiz na Escola Utagawa, sob tutela de Toyohiro (1773-1828) e, aos dezessete anos, passa a assinar seus trabalhos como Hiroshige Utagawa, adotando o nome da escola e parte do nome de seu tutor², como era feito usualmente pelos proeminentes discípulos. Nos primeiros anos nessa escola,

2 Toyohiro 豊広 - Hiroshige 広重.

pratica os principais temas do *ukiyo-e*: *bijin-ga* (belas mulheres), *yakusha-e* (atores do kabuki), *kachō-ga* (flores e pássaros), insetos e animais. No ano de 1831, Hiroshige publica a série de xilogravuras “As famosas vistas da capital do leste” (*Tōto meisho*), apreciadas pelos consumidores e com algumas reimpressões. Em 1832, o artista viaja até Quioto, como um oficial da brigada de incêndios, acompanhando a comitiva do *shōgun* que levava cavalos para presentear o imperador, e produz, entre 1833 e 1834, sua primeira série da estrada *Tōkaidō* em estampas multicoloridas (*nishiki-e*).

Tais gravuras, representam a viagem pela estrada de *Tōkaidō* entre a cidade de Edo, sede do *bakufu* (governo militar liderado pelo *shōgun*), e Quioto, capital imperial, ilustrando as 53 cidades-estações (*shukuba*) da estrada de *Tōkaidō*. Essas “estações”, também chamadas de *shukuba*, foram criadas pelo *bakufu* como parte das melhorias das estradas desse período e, como aponta Traganou (2004), não devem ser confundidas com um edifício de estação de trem ou estação de metrô, como as que existem hoje, pois na realidade eram con-

glomerados urbanos que se formavam ao longo da estrada, nos quais eram oferecidos diversos serviços como hospedarias, restaurantes, lojas, serviços de transportes, entre outros.

O título dessa pesquisa (“Viagens por *Tōkaidō*: uma leitura das 53 estações de Hiroshige”) destaca a importância da relação entre o expressivo crescimento das viagens no Período Edo, que eram feitas predominantemente pela estrada de *Tōkaidō*, e a ampliação do interesse da representação desse percurso, que conectava os dois centros do poder do país naquele momento. Esse espaço “entre”, antes associado ao “marginal”, “de fora” ou “externo”, ganha um novo sentido no Período Edo, momento em que a experiência estética da viagem se difunde no Japão e suas representações se tornavam importantes expoentes dessa cultura do movimento. Entre as diversas expressões artísticas de *Tōkaidō*, a primeira série das “53 estações de *Tōkaidō*” de Hiroshige, também conhecida como a edição *Hōeidō*, é muito bem recebida pelo público, tornando-se uma das séries mais famosas naquele período e posteriormente muito celebrada no Ocidente.

Segundo Woodson (1999), a pintura de paisagem (*fūkei-ga*) surge no *ukiyo-e* somente no final do Período Edo, nas obras de Katsushika Hokusai e de Hiroshige Utagawa, mas, de acordo com os comentários de Fenollosa (1901), somente a partir de Hiroshige é que a paisagem passa a ser o tema principal dessas pinturas (FENOLLOSA, 1901 apud TRAGANOU, 2004), o que indica a relevância da obra desse artista no campo da produção do *ukiyo-e*.

É necessário observar, no entanto, que o conjunto de estampas da série *Hōeidō* é produzido em um contexto complexo dentre escolas artísticas, com diversos estilos, técnicas e temas que não eram novos, mas sim constantemente reelaborados pelos artistas. Dessa maneira, consideramos a série *Hōeidō* como uma obra concebida no estilo próprio de Hiroshige, pertencendo a uma tradição de inúmeras outras *Tōkaidō* que a precederam.

Com o objetivo de desvelar as diversas camadas de significação da série das “53 estações de *Tōkaidō*” (1833-34), foi necessário situar o objeto de pesquisa no seu contexto a partir de um levantamento sobre os principais aspec-

tos do Período Edo, a fim de compreendermos as situações social, econômica, política e de formação do território. Foi realizado também um estudo para compreender o contexto geral das artes, com enfoque na produção do *ukiyo-e*, localizando o artista dentro da volumosa produção desse período. Assim, buscamos primeiramente evidenciar a relevância da estrada de *Tōkaidō* nesse momento histórico para, então, comentar sobre as estampas de *Hōeidō* e, por fim, trazer nosso olhar mais detalhadamente para a série.

Para tanto, esse estudo se organiza em quatro capítulos: no primeiro, apresenta-se o Período Edo (1603-1868) a partir dos principais aspectos da formação do território, em um momento no qual se desenvolve um conjunto de núcleos urbanos, e das relações sociais entre as classes rigidamente estratificadas. Em seguida, expõe-se sobre o gradativo fechamento do Japão em relação às “ameaças” externas, que ocorre concomitantemente às grandes navegações do século XV. No período de consolidação da unidade nacional, as regulamentações internas criadas pelo *bakufu* se tornam cada vez mais rígidas, buscando evitar

rebeliões de camponeses, *chōnin* (artesãos e comerciantes que viviam nas cidades) e principalmente dos *daimyō* (vassalos diretos do *shōgun*). O final do capítulo 1 é dedicado ao tema das viagens, que nesse contexto se disseminam pelas estradas do país.

No segundo capítulo, trata-se do florescimento das artes urbanas que, nesse período, passam a ser produzidas por uma ampla gama de classes sociais, não se restringindo mais aos *shōgun*, à corte e às instituições religiosas. Entre as artes populares, elaboradas principalmente pelas classes dos artesãos e comerciantes, aborda-se mais detalhadamente sobre a produção do *ukiyo-e*, pintura muito acessível e de enorme circulação entre os habitantes das cidades.

No terceiro capítulo, volta-se ao tema das viagens, enfocando a estrada de *Tōkaidō*, a rota mais utilizada desse período, que se torna tema central em diversas expressões artísticas. Desse modo, apresentam-se alguns exemplos de pinturas de *Tōkaidō* em biombos, *emakimo-*

*nos*³, jogos, livros ilustrados e mapas; assim como as séries que antecederam a famosa “53 estações de *Tōkaidō*” (1833-34) do artista Hiroshige Utamaro (1797-1858). Finalmente, expõe-se o conjunto de 55 estampas xilográficas da illustre série de Hiroshige, recorrendo aos comentários de: Brandon (1999), Brandon, White e Woodson (1999), Cordaro (2008), Fundação Mokiti Okada (1982), Noguchi (1936) e Traganou (2004).

E no último capítulo, propõe-se a leitura da série *Hōeidō* a partir de três grandes temas importantes para a pintura japonesa: *keibutsu-ga*, identificando as alusões sazonais; *meisho-e*, indicando a diversidade de lugares e coisas-famosas (*meisho* e *meibutsu*) presentes em *Tōkaidō*; e *fūkei-ga*, esperando nos aproximar da densidade sensível dessas representações de paisagem.

É de nosso interesse notar que, desde o início da pesquisa, procuramos nos aproximar cuidadosamente do objeto de modo a não categorizá-lo a partir do habitual olhar ocidental,

³ “Rolo de pintura”, pintura desenvolvida horizontalmente num longo papel.

apesar de estarmos cientes de que nos encontramos imersos numa cultura bastante diferente e que a bibliografia acessada é ocidental ou traduzida por ocidentais, devido ao entendimento restrito da língua japonesa. No entanto, nosso esforço ocorreu no sentido de ler a obra dentro das chaves conceituais do Japão daquele período, de seu contexto e circulação, desvelando as camadas de significação poética das representações dessa série.

Apesar de Hiroshige ser um dos mais conhecidos ilustradores do *ukiyo-e*, encontramos poucas obras dedicadas ao seu estudo, as quais requerem maior investigação e aprofundamento, principalmente na língua portuguesa. Esperamos que este trabalho não só se configure como uma contribuição às pesquisas do *ukiyo-e*, com enfoque nas pinturas de paisagem do final do Período Edo, mas que, de alguma forma, contribua ou incentive os estudos transdisciplinares da cultura japonesa.

NOTAS PRELIMINARES

Para os leitores não familiarizados com os períodos da história geral do Japão, apresento-os abaixo, optando por uma cronologia mais enxuta, de acordo com a nomenclatura indicada no “*The Kodansha bilingual encyclopedia of Japan* (1998)”. Desta forma, procuro facilitar a leitura das referências que faremos ao longo da dissertação, juntamente com a recapitulação dessas datas sempre que os períodos são mencionados. Com o mesmo objetivo, apresento o Período Kinsei dividido em Eras (*nengō*), identificando o intervalo de atuação dos imperadores e dos *shōgun*.

Pré-história e Período Primitivo

Jōmon e Yayoi	10.500 a.C. - 250 d.C.
Kofun	250-538
Asuka	538-710
Nara	712-793

Período Antigo

Heian	794-1185
-------	----------

Período Medieval (Chūsei)

Kamakura	1185-1333
Muromachi	1336-1467
Estados em guerra	1467-1573

Pré-Moderno (Kinsei)

Azuchi-Momoyama	1573-1603
Edo ou Tokugawa	1603-1868

Período Moderno (Kindai)

Meiji	1868-1912
Taishō	1912-1926
Shōwa	1926-1989
Heisei	1989-hoje

	元号 eras	天皇 imperador	将軍 shogun
1573	天正 Tenshō		
1592	文禄 Bunroku		
1596	慶長 Keichō (ou Kyōchō)		1º Shogun Nobunaga Oda (1573-1582)
1582			
1585			
1586		Imperador Go-Yōzei (1586–1611)	2º Shogun Hideyoshi Toyotomi (1585-1598)
1598			Batalha de Sekigahara
1603			1º Shogun Ieyasu (1603-1605)
1605	元和 Gen'na		
1611			2º Shogun Hidetada (governo 1605-1623)
1615	寛永 Kan'ei	Imperador Go-Mizunoo (1611–1629)	
1623			
1624			
1629		Imp.triz Meishō (1629-1643)	3º Shogun Iemitsu (governo 1623-1651)
1643	正保 Shōhō	Imperador Go-Kōmyō (1643-1654)	
1644			
1648	慶安 Keian		
1651			
1652	承応 Jōō (ou Shōō)		
1654			
1655	明暦 Meireki		4º Shogun Ietsuna (1651-1680)
1654			
1665		Imperador Go-Sai (1655-1663)	
1658	万治 Manji		

	元号eras	天皇imperator	将軍shogun
1663	万治Manji	Imperator Reigen (1663-1687)	4° Shogun Ietsuna (1651-1680)
1673	延宝Enpō		5° Shogun Tsunayoshi (1680-1709)
1680	天和Ten'na		
1681	貞享Jōkyō		
1684	元禄Genroku	Imperator Higashiyama (1687-1709)	6° Shogun Ienobu (1709-1712)
1687		Imperator Nakamikado (1709-1735)	
1704	宝永Hōei		
1709	正徳Shōtoku		
1710		Imperator Sakuramachi (1735-1747)	7° Shogun Ietsugu (1713-1716)
1711	享保Kyōhō		8° Shogun Yoshimune (1716-1745)
1712			
1713			
1716			
1735	元文Genbun	Imperator Momozono (1747-1762)	9° Shogun Ieshige (1745-1760)
1736	寛保Kanpō		
1741	延享Enkyō		
1744	寛延Kan'en	Imperatriz Go-Sakuramachi (1762-1771)	
1745			10° Shogun Ieharu (1760-1786)
1747	宝曆Hōreki (ou Hōryaku)		
1748			
1751	明和Meiwa		

	元号eras	天皇imperator	将軍shogun	
1771	明和Meiwa	Imperator Go-Momozono (1771-1779)	10º Shogun Ieharu (1760-1786) 10º Shogun Ieharu (1760-1786)	
1772	安永An'ei			
1779				
1781	天明Tenmei	Imperator Kōkaku (1780-1817)		
1786				
1787				
1789	寛政Kansei			11º Shogun Ienari (1787-1837)
1801	享和Kyōwa			
1804	文化Bunka	Imperator Ninkō (1817-1846)		
1817				
1818			文政Bunsei	
1830	天保Tenpō		Imperator Kōmei (1846-1867)	12º Shogun Ieyoshi (1837-1853)
1837				
1844		弘化Kōka		
1846	嘉永Kaei	13º Shogun Iesada (1853-1858)		
1848				
1853				
1854	安政Ansei	Imperator Kōmei (1846-1867)	14º Shogun Iemochi (1858-1866)	
1858				
1860	万延Man'en			
1861	文久Bunkyū		15º Shogun Yoshinobu (1866-1867)	
1864	元治Genji			
1865				
1866				
1867				

NOTA SOBRE A TRANSLITERAÇÃO

Para a transcrição de nomes e palavras da língua japonesa para o alfabeto romano foi adotado o método Hepburn, sistema criado pelo inglês James Curtis Hepburn (1815-1911) para transcrição dos sons da língua japonesa em letras latinas, de acordo com a pronúncia inglesa. Esse sistema, desenvolvido em 1867, tem sido considerado obsoleto, mas ainda é o único método disponível para as traduções. No Japão, todas as indicações de placas de ruas, ônibus, metrô e outros avisos são romanizados por esse sistema, que apresenta as seguintes características:

1. O prolongamento sonoro das vogais é caracterizado pelo sinal gráfico “-” utilizado sobre as vogais, como Tōkaidō.
2. A grafia “ch” é pronunciada como o “tch” na palavra “tchau” em português.
3. As grafias “ge” e “gi”, diferentemente do que ocorre em português, não têm som de J. São pronunciadas como em “guerra” e “guinho”,

respectivamente.

4. A grafia “s” sempre soa como o “ss” do português, jamais com som de “z”.
5. Coloca-se um apóstrofo após “n” ou “m”, quando estes são seguidos de vogal ou ya, ye, yi, yo, yu.
6. A grafia “sh” soa como a fricativa em “chá”.
7. A pronúncia do “h” é aspirada, como o “r” em “rato”.
8. O r é uma consoante vibrante alveolar, como em “caro”.
9. As letras “e” e “o” são pronunciadas com sons fechados, como em “poema”.
10. A grafia “j” soa como o “dj” na palavra “adjetivo” em português.

As palavras japonesas transcritas estarão destacadas em *itálico*, exceto os nomes de períodos, pessoas, lugares, acidentes geográficos e palavras de uso corrente, como “biombo” e “samurai”.

SISTEMAS DE NOTAÇÕES E TRADUÇÕES

Para os nomes dos japoneses citados, optou-se por transcrever na ordem Nome-Sobrenome como usualmente é feito no Brasil, diferentemente do Japão, onde é tradicional o uso da ordem inversa (Sobrenome-Nome).

Os vocábulos “pintura”, “estampas” e “gravuras” foram eventualmente utilizados como sinônimos, uma vez que no *ukiyo-e* as “estampas” também eram consideradas “pinturas”.

CAP. 1

**O
PERÍODO
EDO**

1.1 TERRITÓRIO

No começo do século XVII, o militar de altos títulos Ieyasu Tokugawa (1543–1616) assume o poder no Japão após um longo período de guerras e conflitos internos, que se estenderam do século XII ao XVI. Esse é o marco de início do Período Edo (1603-1868), último regime militar feudal do país, também denominado Período Tokugawa ou Tokugawa *bakufu*¹ devido ao nome da família governante. Os Tokugawa, apesar de figurarem como vassallos da família imperial, consolidaram seu controle sobre o território unificado e adquiriram um poder sem precedentes sobre o imperador e a corte, legitimando o *bakufu* (FIÉVÉ e WALEY, 2003).

Quando Tokugawa assume o poder, a maior parte das políticas criadas por seu antecessor Hideyoshi Toyotomi (1585-1598) são manti-

¹ *Bakufu*, foi o governo militar de autoridade nacional do Japão entre 1192 e 1868, comandado pela figura do *shōgun*.

das.² A administração do território organizada por Ieyasu, denominada *baku-han*, consistia na divisão do controle e administração das terras entre o *bakufu* e os *daimyō*. Nesse sistema, o *shōgun* possuía autoridade nacional e os *daimyō*, seus vassallos, eram as autoridades dentro de seus *han* (domínios feudais). Durante o Período Edo, a quantidade de domínios feudais se alterou de acordo com os interesses do *bakufu*, estabilizando-se próximo de 270, mas com variações entre 250 e 500 *han* (JANSEN, 2002). Um *daimyō* poderia perder o direito sobre seu território caso falhasse em manter a ordem ou, nos casos mais comuns, se não conseguisse herdeiros para sucedê-lo (ŌISHI, 1990).

Na Figura 1, podemos observar no mapa de

² As políticas de Hideyoshi tiveram um efeito duradouro na estrutura social do país e consequentemente na composição física das cidades. O levantamento cadastral nacional (conhecido como *Taikō Kenchi*) empreendido por ele tornou-se um modelo para os *daimyō* de todo o país. Sob o comando desse *shōgun* foi implementado um rígido sistema de estratos sociais e divisões administrativas em cidades e vilas.

[Figura 1] ao lado

Nihon Kaizan chōrikuzu, 1691, Toshiyuki Ishikawa, mapa, 82 x 168 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~24525~90030210:Nihon-kaisan-ch%C5%8Drikuzu-?sort=pub_date%2Cpub_list_no_series_no_sort%2Cpub_list_no%2Cseries_no&qvq=w4s:/where%2FJapan%2Fwhen%2F1691;sort:pub_date%2Cpub_list_no_series_no_sort%2Cpub_list_no%2Cseries_no;lc:RUMSEY~9~1&mi=2&trs=3#, acesso em: 12/01/2019.

1691 as divisões do território em *han* (domínios), além de alguns locais de interesse, como as principais cidades, santuários, estradas, cidades-estações e acidentes geográficos. Em seguida, apresento um mapa de 1834 (Figura 2), do final do Período Edo, com uma diferente divisão territorial.

Os *daimyō* eram divididos em três categorias: os primeiros eram conhecidos como *shimpan*, os quais eram fiéis ao *bakufu* e pertenciam de alguma forma à família dos Tokugawa³; a segunda categoria se denominava *fudai* (vassallos hereditários), *daimyō* aliados dos Tokugawa antes da batalha de Sekigahara⁴; e, por último, os chamados *tozama* (senhores de fora, externos), que juraram fidelidade aos Tokugawa somente após Sekigahara (MORTON, 1994).

Como podemos observar na Figura 2, mapa referente ao ano de 1664, o *bakufu*

mantinha o controle sobre áreas estratégicas, como Quioto, Osaka, Nagasaki e as principais cidades e portos, loteando as outras áreas entre os *daimyō shimpan* e *fudai*. As produtivas planícies de Kantō e Kansai, assim como as rotas estratégicas, também se mantinham sob domínio privilegiado. Os senhores *tozama* (cerca de cem *daimyō*), os quais não possuíam total confiança do *bakufu*, foram alocados em regiões afastadas ou entre duas casas de confiança. O *bakufu* tomou diversas medidas de segurança para prevenir principalmente os *tozama* de ameaçar sua supremacia, como a proibição de casamentos sem a sua aprovação.

Até o início do Período Edo, a cidade de Quioto era uma das poucas grandes aglomerações urbanas num país de características bastante rurais. A cidade foi sede da capital imperial do Japão entre 794 e 1869, centralizando o poder político, espiritual, cultural e econômico. Entre os séculos XII e XV, o desenvolvimento do artesanato, comércio e turismo fez de Quioto uma cidade dinâmica e de intensa cultura urbana. Em 1603, o *bakufu* é transferido para a cidade de Edo (atual Tóquio), enquanto a

[Figura 2] ao lado

Mapa com os domínios dos *daimyō* conforme estabelecido pelo *bakufu* em 1664. (JANSEN, 2002, p. 40-41)

³ Os chefes dessa categoria eram filhos de Tokugawa Iyasu. Eram chamados de *go-sanke* (três casas) das províncias de Owari, Kii e Mito.

⁴ Batalha que ocorre em 1600, definindo o controle do país pelos Tokugawa após a morte de Hideyoshi Toyotomi (1536-1598).

[Figura 3] ao lado
 Mapa do Japão em províncias no tempo de Iyeyasu. MURDOCH, James e YAMAGATA, Isoh. *A History of Japan during the century of early foreign intercourse* (1542-1651), disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Tokugawa_shogunate#/media/File:Map_of_Japan_in_Provinces_in_time_of_Iyeyasu.jpg, acesso em: 12/01/2019

família imperial e a corte permanecem na capital imperial. Com a rápida transformação política, a tradicional cidade foi forçada a dar espaço para um novo sistema, apoiado em dois poderes e duas cidades principais, a capital imperial e o novo centro do poder do *bakufu*, em um contexto de declínio da aristocracia e de prosperidade dos centros comerciais. Durante as Eras *Genna* (1615-24) e *Kan'ei* (1624-30), Quioto desfrutou de uma enorme prosperidade. Os distritos residenciais se expandiram em ritmo acelerado, houve grande crescimento da produção têxtil seguido pelo enorme aumento da população no final do século XVII. Nesse mesmo período, várias cidades cresceram, como: Nagoya, Sendai, Kumamoto, Kagoshima, Kanazawa, Hiroshima, Hakone e Kofu, tais quais outras cem aglomerações de menor porte, impulsionando o desenvolvimento das estradas (ver Figura 3).

Já no início do século XVIII, Edo se configura como uma das maiores cidades do mundo daquele tempo, com cerca de um milhão de

habitantes⁵ (GUTH, 1996). A nova capital viveu um extraordinário desenvolvimento da cultura urbana, competindo com a cidade de Quioto, cidade imperial e da corte, coração da cultura tradicional.

1.2 SOCIEDADE

Desde o domínio de Hideyoshi (1585-1598), a sociedade havia sido rigidamente dividida em quatro principais estratos sociais de acordo com a divisão do trabalho: samurais, camponeses, artesãos e comerciantes (*shi-nō-kō-shō*), sistema que foi mantido pelos Tokugawa. Desses, somente os camponeses viviam em áreas rurais e eram considerados importantes devido à sua função primária de produzir arroz, cuja colheita se tornava parte do salário dos samurais. Pertenciam às classes mais baixas os comerciantes e artesãos, também conhecidos por *chōnin* (町人), “residentes da cidade”.

⁵ A cidade de Osaka, importante porto e centro comercial, possuía cerca de 400 mil habitantes e Quioto, a tradicional capital e centro de comércio e cultura, cerca de 350 mil. (HANE, 1991)

Os comerciantes eram relegados abaixo dos artesãos, pois considerava-se que não produziam nada útil para a sociedade: faziam apenas trocas comerciais. Segundo a filosofia neoconfucionista: “os homens superiores pensam na virtude, os homens inferiores pensam em possessões. Os homens superiores entendem sobre justiça, os homens inferiores entendem sobre lucros” (HANE, 1991). Dessa forma, afirmava-se a inferioridade dos comerciantes e a superioridade dos samurais, os quais não deviam se preocupar com dinheiro, uma vez que a ignorância sobre os assuntos financeiros era vista como sinal de boa educação. Apesar da posição social dos comerciantes o *bakufu* não deixava de temer o seu poder crescente.

Neste estrato social existiam também os que estavam acima do sistema de classes, os *kuge*, descendentes da corte imperial em Quioto. Abaixo da classe dos comerciantes havia os chamados *eta* (hoje denominados *burakumin*) e *hinin* (os “não pessoas”), discriminados por

exercer profissões que lidavam com a morte.⁶ Esse status social era hereditário, sendo os filhos de samurais também samurais e assim para todas as outras classes, inclusive os *eta* e *hinin*. Essa estratificação social fixou o caráter da sociedade Tokugawa, se estendendo até o Japão moderno. As classes sociais e as relações de grupos regulavam todas as relações sociais e o individualismo era rigorosamente reprimido.

Nas figuras 4 e 5, elaboradas a partir das informações de Taeuber (1958) e Jansen (2002), observamos a estrutura social desse período. O gráfico piramidal da figura 4 mostra

⁶ Pessoas e animais mortos. A crença de que os *eta-hinin* são “poluídos” vem de tempos antigos e até primitivos. Tais crenças enraizadas na cultura japonesa reverberam até os dias de hoje. A religião primitiva japonesa (anterior à importação da cultura chinesa) pregava que a morte de pessoas “polui” os lugares. As pessoas eram levadas para fora de suas casas quando estavam à beira da morte e existem registros de que suas famílias até se mudavam depois desse “mau presságio”. Com a introdução do budismo, a crença passa a ser de que além da morte de pessoas, animais e qualquer atividade relacionada à caça são “poluentes” (NAGAHARA, 1979).

[Figura 4] acima na página ao lado

Hierarquia social no Período Edo, org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri

[Figura 5] abaixo na página ao lado

Porcentagem populacional dos principais estratos sociais (*shi-nō-kō-shō*), org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri

a hierarquia dos principais estratos sociais, dividindo a classe militar entre *shōgun*, *daimyō* e samurais; e as pessoas comuns entre camponeses, artesãos e comerciantes. A figura 5 indica as porcentagens dessas classes, identificando que a expressiva maioria da população pertencia à classe dos camponeses, que ocupavam as áreas rurais, e somente cerca de 12% da população vivia em cidades.

Embora essa fosse a divisão social determinada, a situação econômica do período Edo fez com que as classes se relacionassem de uma maneira diferente. Os comerciantes, desprezados como classe, na prática ascendem economicamente, tornando-se importantes figuras da sociedade Tokugawa. Seus lucros eram suficientes para suportar uma luxuosa vida urbana conhecida somente pela corte em Quioto, enquanto a maior parte dos samurais perde seus direitos sobre terras e se mudam para a vila de seu *daimyō* (senhor feudal) tornando-se vassalos, ou vivem nas cidades tornando-se *ronin* (samurais sem senhor feudal ou mestre, literalmente “homem onda”). Apesar dos esforços do *bakufu* em manter as distinções

entre samurais, comerciantes e artesãos, nas cidades não havia de fato uma clara separação (TRAGANOU, 2004).

As roupas coloridas, por exemplo, usualmente utilizadas na corte, passam a ser utilizadas nas cidades pelas classes que enriqueciam. Aos camponeses, por sua vez, classe desprestigiada, era permitido somente o uso de vestimentas em tons neutros e acizentados.

1.3 RELAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS

Durante o processo de formação do Estado japonês, ocorreram diversos momentos de trocas culturais e comerciais com as populações do sudeste asiático. No início do século XVII, havia assentamentos comerciais japoneses na Tailândia, Annam, Cochinchina, Java e nas Filipinas. O contato direto entre os japoneses e a cultura europeia se inicia em 1542, quando os portugueses chegam na costa de Osumi. Em pouco tempo, eles enviam expedições para vender itens luxuosos para os ricos senhores de Kagoshima, Hirado, Omura e Funai. Os vestidos

portugueses se tornam requisitados entre as mulheres das classes mais altas, o tabaco é introduzido em 1590, e a batata é levada pelos ingleses em 1615. Relógios, globos, mapas e instrumentos musicais geram muita curiosidade e os produtos da China e Índia, como os fios de seda, tecidos, livros, porcelanas, temperos e perfumes já têm mercado pronto para seu consumo (TAEUBER, 1958).

Quando Ieyasu Tokugawa assume o controle, em 1598, ele encoraja o comércio exterior e apoia, até 1615, a presença de portugueses, espanhóis, ingleses, holandeses e chineses que viajavam pelo Japão e residiam em Kyushu e na zona oeste de Honshu, exatamente onde os maiores *tozama* possuíam suas terras. Contudo, os contatos de Ieyasu com os espanhóis nas Filipinas e com os holandeses em Java e Taiwan o convencem de que as atividades missionárias poderiam levar a conquista de seus territórios pelas nações estrangeiras. Gradualmente, o antagonismo no que concerne às culturas externas geram a antipatia em relação aos padres jesuítas e o cristianismo. Consequentemente, assim que

Ieyasu consolida seu poder dentro do território japonês, ele passa a expulsar os estrangeiros. Durante o governo de Hidetada (1616-1623), o segundo *shogun*, cerca de setecentos devotos do cristianismo foram executados. Em 1624, no início do governo de Iemitsu (1623-1651), o terceiro *shogun*, é decretada a deportação de todos os espanhóis e, em 1628, dos portugueses (TAEUBER, 1958). O auge das perseguições ocorre entre os anos de 1637 e 1638, quando 37 mil camponeses, a maioria cristãos, se juntam numa rebelião armada devido à má administração local e péssimas condições econômicas, na península de Shimabara. O *bakufu* reage com força e somente alguns rebeldes sobrevivem. Após essa rebelião, o *bakufu* expulsa todos os comerciantes portugueses e missionários do país (MORTON, 1994). Os únicos europeus permitidos no país são os holandeses, os quais possuem poucos privilégios e ficam confinados na pequena ilha artificial de Deshima, na baía de Nagasaki. Segundo Greiner (2015):

Quando os holandeses chegaram, logo criaram uma fábrica que produzia

ou preparava objetos de consumo do dia a dia, como açúcar, panos e cobre. Além disso, havia os “estranhos artefatos” como telescópios, microscópios, caleidoscópios, prismas, projetores, lustres, brinquedos, tesouras, espelhos, garrafas de vinho, itens da fauna e flora, entre outros. (GREINER, 2015, p. 66)

Outras medidas que indicam o isolamento nacional incluem: a pena de morte a todos os japoneses que saíssem ou estivessem voltando para o país, a permissão de construir somente pequenas embarcações (capazes de percorrer apenas a região costeira), o fechamento dos portos e a rígida supervisão dos comerciantes chineses. Apesar do grande esforço oficial para manter distância dos outros povos, Greiner (2015) defende que nesse período não houve um isolamento radical em relação ao fluxo de informações.

(...) Na época em que o Japão se encontrava supostamente fechado, havia muitas portas de entrada para intercâmbios culturais, algumas bas-

tante inusitadas. Se a cultura e as artes de elite pareciam menos receptivas, todas as outras atividades e crenças populares estavam suscetíveis ao fluxo de informação. (GREINER, 2015, p.66)

Em 1720, devido ao grande interesse pelas ciências e pelo conhecimento ocidental, o oitavo *shogun*, Yoshimune (1684-1751), volta a permitir a importação de livros estrangeiros (proibidos desde 1640), desde que não puguem o cristianismo. Esse movimento de incorporação das ideias sobretudo holandesas, o *rangaku*⁷, que já existia de forma clandestina, nesse momento se torna mais amplo, gerando uma transformação considerável em várias áreas do conhecimento. Os estudiosos, por meio da língua holandesa, se aprofundam em temas práticos, como botânica, medicina, artilharia, tática e assuntos mais teóricos, como matemática e astronomia (MORTON, 1994).

É interessante notar que o intercâmbio

⁷ 蘭学, *Rangaku*: Ran é a sílaba do meio de *Ho-ran-da* ou Holanda e *gaku* significa “estudos” ou “campo do saber”.

cultural com os holandeses (e com outros europeus) foi além das trocas de objetos, afetando os modos de vida e as formas de percepção. Assim, a presença holandesa atraiu curiosos até Deshima, gerando um tipo de fluxo interno pelas estradas do país.

Yoshimune (1716-1745), o oitavo *shogun*, fortaleceu a economia instável ao adotar uma política combinada de redução das despesas e a abertura de novas terras. Foram feitas melhorias na irrigação, explorações agrícolas se tornaram mais eficientes e foram introduzidos equipamentos mecanizados no auxílio da debulha e na elevação da água para os campos altos, ajudando no crescimento da produção agrícola. Apesar dos esforços, um ataque de pragas arruinou grande parte da colheita de arroz em 1732, culminando nas alarmantes flutuações nos preços e suscitando diversos motins (MORTON, 1994).

Além das formas de controle em relação às “ameaças” externas, o *bakufu* criou um conjunto de leis a fim de evitar rebeliões internas de camponeses, *chōnin* e principalmente dos *daimyō*. Seguem abaixo algumas das ferra-

mentas de controle dos *daimyō*:

1. Como já mencionado, o *bakufu* loteou as terras entre os *daimyō* *shimpan*, *fudai* e *tozama*, tomando providências mais duras com estes últimos, que não possuíam total confiança do *bakufu*;

2. Foram proibidos casamentos de *daimyō* sem a aprovação do *bakufu*;

3. Foram criados os cargos dos *metsuke* (censor) de alta e baixa classificação. Os de alta classificação forneciam informações secretas relativas aos daimios e os de baixa classificação sobre os administradores das terras;

4. Foi proibido que qualquer *daimyō* entrasse em contato direto com o imperador, aprendizado resultante das traições ocorridas durante a disputa do poder dos períodos de unificação do país (1573-1603). Toda a comunicação deveria

ser intermediada por funcionários do *shogun* em Quioto, resultando em uma rígida supervisão, organizada para preservar o *status quo*;

5. Foi criado o sistema *sankin kōtai*, no qual as famílias dos *daimyō* eram obrigadas a morar em Edo e os próprios *daimyō* deveriam morar na capital do *bakufu* em anos alternados⁸.

Dentre as medidas listadas, a última nos interessa particularmente. O sistema *sankin kōtai*, instaurado por Iemitsu (1623-1651), o terceiro *shōgun*, em 1635, gerava um fluxo de viagens anual, no qual os *daimyō*, junto com centenas de subordinados, se deslocavam entre suas terras e a capital do *bakufu*. As viagens, que deviam ser realizadas de maneira apropriada ao status do *daimyō*, pois representavam seu prestígio e riqueza, eram compostas por cerca de mil

criados nos casos mais humildes, enquanto os mais prósperos, como o daimio de Kaga, possuíam cerca de quatro mil subordinados (TRAGANOU, 2004). Tais expedições, assim como as despesas para manter sua família luxuosamente em Edo, geravam um alto custo para os *daimyō*, diminuindo assim as chances de acumularem riquezas para se rebelar contra o poder central.

O *sankin kōtai* possuía grande importância para o *bakufu*, pois, além de cumprir propósitos práticos, tinha um valor simbólico significativo em relação à hierarquia. Os *daimyō* manifestavam seu respeito ao se deslocar até o *shōgun* e suas grandes comitivas, com uma ordem fixa e rígida, demonstravam seu status perante à sociedade.

O fato da família dos *daimyō* (esposa principal e filho mais velho) ser obrigada a morar em Edo como hóspedes confinados reforçava o poder que o *shōgun* tinha sobre os *daimyō*. Tal obrigatoriedade teve grande consequência na formação dos *daimyō* a partir da segunda

⁸ Os *daimyō* das províncias próximas residiam em Edo por somente seis meses. (TRAGANOU, 2004, p.76)

geração⁹, que já nasciam e eram educados em Edo, sede do *bakufu*, aproximando a sua identidade aos costumes da capital ao invés de sua província. Esse mecanismo evitava eventuais alianças locais e favorecia a cristalização da imagem de Edo como centro do Japão unificado e sede do poder (TRAGANOU, 2004).

Para além das restrições impostas pelo *bakufu*, o *sankin kōtai* contribuiu para o desenvolvimento da economia regional de comércios e serviços relacionados às viagens ao longo das estradas. A maior variedade e melhor qualidade dos tecidos, utensílios, artigos domésticos e objetos de arte disponíveis modificaram substancialmente o modo de vida e o gosto dos cidadãos (HANE, 1991).

Segundo Hane (1991), a base agrária que suportava a economia foi a principal causa dos problemas sociais do Período Tokugawa. Apesar do efetivo aumento da produção ao

⁹ A segunda geração de *daimyō* eram os primogênitos dos primeiros *daimyō*, por isso, já nasciam em Edo.

longo dos anos, esta não acompanhou a crescente demanda da população que aumentou o padrão de vida junto com o crescimento das cidades. A partir do final do século XVII, em particular, o comércio começa a crescer, criando assim uma economia cada vez mais incompatível com esse mundo agrícola. Os grandes centros urbanos emergem e a demanda não só de necessidades básicas, mas também de bens de luxo, como eram considerados pelo *bakufu*, aumentam consideravelmente. A fim de atender às necessidades das cidades, as produções da agricultura “não essencial” e de bens industriais tiveram que crescer e conseqüentemente aumentar o número de funcionários, diminuindo a mão de obra nos campos.

Após o governo de Yoshimune (1716-1745), o oitavo *shogun*, a efetividade do *bakufu* declina. O décimo primeiro *shōgun*, Ienari (1787-1837), reage de forma conservadora a partir das ideias de Matsudaira Sadanobu (1759-1829), principal tomador de decisões na hierarquia do *bakufu*, o qual instaura a política conhecida como Reformas *Kansei*. Sadanobu reduziu o comércio exterior e instaurou rigorosas leis,

limitando severamente as despesas com luxos, chegando a proibir os barbeiros e cabeleireiros. Ele providenciou o cancelamento das dívidas na classe dos samurais e restaurou a ênfase na agricultura como o pilar do Estado. Suas medidas foram eficazes no início e trouxeram alguma confiança no governo. A longo prazo, no entanto, causaram perturbações econômicas.

As Reformas *Kansei* foram seguidas por dez anos de extrema fome. Revoltas camponesas se tornaram frequentes e a violência se espalhou pelas cidades. O *bakufu* reagiu com as Reformas *Tenpō* de Mizuno Tadakuni (1794-1851) entre 1841 e 1843. Aos procedimentos acima citados, foram adicionados a regulação dos preços e ordens para os camponeses voltarem às suas fazendas, mas nenhuma delas se mostrou eficaz. Houve assim uma série de fatores convergentes que minaram a estabilidade construída durante o regime Tokugawa: a presença de inúmeros *ronin* desempregados nas grandes cidades, o aumento da classe dos comerciantes não reconhecidos pelo sistema de classes feudal, a introdução de conhecimentos e tecnologias ocidentais que mudaram o modo

de vida do Japão tradicional, e a agitação dos campos que desencadearam as rebeliões por todo o território.

O longo Período Tokugawa, com seus dois séculos e meio de duração, está longe de ser um período uniforme. A paz estabelecida nos primeiros anos de governo se desestabiliza ao longo do tempo, o domínio do *shogun* sobre as classes inferiores enfraquece e as grandes mudanças sociais, culturais e econômicas transformam o país agricultor em outro, com diversos polos urbanos e uma economia mais diversificada.

1.4 VIAGENS

Durante o Período Edo é possível identificar o crescimento do número de peregrinações pelo país. Além dos deslocamentos oficiais de *daimyō* e samurais para cumprir o *sankin kōtai*, as pessoas comuns passam a visitar mais os lugares famosos, trazendo um novo sentido para as viagens.

Segundo Traganou (2004), as palavras utilizadas no Japão que designam “viagem” mudam ao passar dos séculos e revelam

diferentes conceitos em relação a essa atividade. Até o início do Período Edo, a principal palavra que podemos traduzir como “viagem” é *tabi* (旅). Como indicado no *Nihongo daijiten* (“grande dicionário da língua japonesa”), *tabi* significa originalmente “deixar o lugar em que vive por um tempo” e “ir embora”. O termo também aparece no *Man'yōshū*, coletânea de poemas compilados no Período Nara (710-794), no qual os “poemas-de-viagem” (*tabi no uta*) tinham o propósito de acalmar os *kami* (espíritos) de um lugar estrangeiro.

Há um consenso que a palavra *tabi* tem uma origem religiosa. Kato argumenta que a palavra para viajante (*tabibito*) tem origem na palavra *tabebito* “um eremita errante, um estranho que poderia pedir comida, um santo budista pedindo esmolas ou um mendigo” (KATO, 1959; GRABURN, 1983). Yanagita também traça a derivação da palavra *tabi* de *tabe* (conceder) e *tabemono* (comida) (YANAGITA, 1957). Umesao (1995) relaciona viagem com

dificuldades, como na antiga frase japonesa “uma viagem é uma coisa triste, uma coisa difícil”. (TRAGANOU, 2004, p.66)

Nos tempos antigos, *tabi* não significava necessariamente ir muito longe de casa. Nos Períodos Nara (710-794) e Heian (794-1185), *tabi* tinha a conotação negativa de deixar sua comunidade e o *kami* local. Desde a era Meiji (1868-1912) até os dias de hoje, a palavra utilizada com mais frequência é *ryokō*. De acordo com o *Nihongo daijiten*, *ryokō* é uma palavra de origem chinesa utilizada na literatura e pode ser encontrada em dicionários antigos e no *Nippo-jisho* (dicionário japonês-português) de 1603, que foi o primeiro dicionário japonês do Ocidente. Apesar dos registros escritos, tal termo não fazia parte do idioma falado até a era Meiji. O termo *tabi*, hoje em dia, é utilizado para se conotar a uma viagem romântica ou uma viagem de autoconhecimento, enquanto *ryokō* significa viagem com algum propósito mais prático, como turismo, negócios ou uma peregrinação (*mairi*). Outras palavras que se relacionam às viagens são: *kankō*, que

de acordo com o *Nihongo daijiten* significa ir para outro lugar ou para um país estrangeiro para viajar, observar a paisagem, os modos e hábitos das pessoas e do país; e a palavra *kenbutsu*, que significa passear, visitar pontos turísticos e, de acordo com Ivy, “contém nuances de espectador, relacionando esse passeio com performance” (IVY, 1995, p.37 apud TRAGANOU, 2004, p.66).

Até o Período Edo, somente uma pequena parcela da população se deslocava de um local a outro. Viajar era raro, não somente devido às dificuldades práticas, mas também pelas restrições sociopolíticas e receios semeados pelas crenças populares. O espaço da estrada era considerado como o “lado de fora”, o “desconhecido” e do “não classificado”, contrastando com a comunidade local associada à segurança e previsibilidade. As pessoas que vinham “de fora”, estrangeiros e visitantes representavam o “outro mundo” místico e eram considerados como marginais, figuras liminares que mediavam os homens e os deuses, o secular e o sagrado, “este mundo” e o “outro mundo” (YOSHIDA, 1981, p.95-6 apud

TRAGANOU, 2004, p.65). Era também espaço destinado à rota dos maus espíritos, o lugar da exclusão social e das populações exiladas. O caráter marginal e atroz das estradas pode ser confirmado por relatos de estrangeiros: Engelbert Kaempfer (1651-1713)¹⁰ descreve, já no início do Período Edo, os lugares das execuções públicas encontrados ao longo das estradas, “reconhecíveis por diversas cruzes ou postes e advertências de execuções passadas.” (KAEMPFER, 1811, p.774 apud TRAGANOU, 2004, p.65). O literato Bakin Takizawa (1767-1848) escreve aos seus leitores que, ao viajar para fora de suas regiões eles entram em “território inimigo” e devem sempre ficar alerta, principalmente com roubos (VAPORIS, 1989).

No Período Heian, a maioria das viagens

¹⁰ Engelbert Kaempfer foi um médico alemão que viajou para o Japão no início do Período Edo e escreveu livros como: “*A history of Japan together with a description of the kingdom of Siam* (trans. J. Scheuchzer). London: T. Woodward and c. Davis, 1727” e “*The history of Japan, in J. Pinkerton (ed.) Voyages and Travels in all parts of the world, vol. 7.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1811”.

empreendidas eram obrigatórias e sinônimos de dificuldade, realizadas principalmente por oficiais do governo, fiscais e soldados. Devido à ausência de pontos de apoio ao longo dos trajetos, os viajantes eram obrigados a preparar seu próprio abrigo e comida. Em contraposição, pequenos deslocamentos para locais próximos de Quioto eram frequentes, mas limitadas a cortesãos e sacerdotes. Durante o Período Kamakura (1185-1333), também se tornaram recorrentes as viagens oficiais e visitas à pulsante capital Quioto, que a partir do século XI desenvolve o comércio, o artesanato e o turismo, se tornando uma cidade dinâmica e de intensa cultura urbana.

Na período feudal (1185-1868), tornou-se usual jovens samurais viajarem com um servo a fim de ganhar habilidades militares, sociais e de conhecimento geográfico, e sacerdotes eram autorizados a fazer viagens com fins religiosos. Nesse mesmo período, houve um aumento das viagens com fins estéticos, praticadas principalmente por monges que entendiam tais deslocamentos como um meio para a iluminação e criatividade poética (TRAGANOU, 2004).

As cinco principais estradas do país, as *Gokaidō* (“cinco estradas”), se tornam mais eficientes, complexas e se expandem durante o Período Edo. Para assegurar o controle do território, o *bakufu* fez melhorias como: pontes, travessias de rios, marcações a cada *ri* (3,927m), além da constante manutenção da pavimentação e das árvores, facilitando as viagens. A estrada de *Tōkaidō* (“rota do mar leste”), a qual interligava as cidades de Quioto e Edo, se torna a rota mais utilizada.

Foram instituídas cidades-estações (*shukuba* 宿場 ou *shuku eki* 宿駅) ao longo das estradas com permissão e regulamentação do *bakufu* para o descanso dos viajantes e a troca de cavalos. Eram conglomerados urbanos que forneciam diversos serviços como pousadas, restaurantes, lojas, casas de banho públicas, lojas de penhor e bares. A cidade-estação (*shukuba*) de Futagawa, por exemplo, em 1843, possuía 2 *honjin*¹¹, 38 *hatagoya*¹², 328 casas e

¹¹ Local onde se hospedavam os daimios, seus seguidores ficavam em *wakihonjin*.

¹² Simples hospedarias utilizadas pelas pessoas comuns.

uma população permanente de 1.468 pessoas. O principal edifício da estação era o *ton'ya ba*¹³, localizado normalmente próximo ao centro da vila, onde os viajantes se dirigiam para alugar palanquins ou cavalos. Algumas estações também serviam como postos de monitoramento (*sekisho*), normalmente posicionadas próximas às barreiras naturais das estradas. As estações possuíam normalmente um formato bem estreito e comprido e, em consequência do aumento das viagens, algumas delas cresceram até encontrar a próxima estação.

O *bakufu* desencorajava as viagens não oficiais, principalmente de camponeses e mulheres. Os camponeses, desde o início do Período Edo, eram obrigados a se fixar em suas terras para não reduzir a sua produtividade na agricultura, uma das importantes bases da economia. Caso necessário, deveriam requisitar uma permissão oficial para viajar. A restrição das mulheres nas estradas buscava coibir as esposas dos *daimyō* de fugir de Edo e voltassem para seus domínios (*han*). Consequentemente,

¹³ *Ton'ya* eram os coordenadores oficiais das cidades-estações (*shukuba*) .

a maioria dos viajantes eram homens, os quais usualmente se locomoviam a pé e somente os mais abastados se deslocavam a cavalo (TRAGANOU, 2004).

Segundo Vaporis (1989) e Traganou (2004), apesar das restrições à mobilidade impostas, com a expansão econômica, rápida urbanização, o crescimento do número de empregos nas cidades, mudança da agricultura extensiva para intensiva e o afrouxamento da supervisão dos oficiais que regulavam as viagens a partir do século XVIII, passou a ser permitido que os camponeses se deslocassem para as cidades durante as temporadas de folga da colheita para procurar empregos temporários. De fato, na segunda metade do Período Edo, a migração de camponeses era a maior entre todas as classes. Alguns membros de outras castas sociais, como famosos comerciantes e artesãos itinerantes, também tinham autorização para viajar pelo país.

Além da melhoria das infraestruturas, a prosperidade econômica e a estabilidade política levam a um grande crescimento no número de viagens, atraindo um variado público para as

estradas do Japão, especialmente durante a Era *Bunka-Bunsei* (1804-1830). Alguns indícios da atração pelas peregrinações e viagens de lazer podem ser vistos com o desenvolvimento de uma “cultura do movimento”¹⁴ (VAPORIS, 1989). Em um relato de viagem, Engelbert Kaempfer descreve a estrada *Tōkaidō*, durante o século XVII, como “tão movimentada quanto as ruas das populosas cidades européias” (BODART-BAILEY¹⁵, 1999, p.271 apud TRAGANOU, 2004, p.67).

O acentuado crescimento do número de viajantes levou a um aumento da quantidade de serviços relacionados às viagens, como as hospedarias. Com essa mudança, os peregrinos passam a não precisar mais se abrigar nos templos, onde entravam em contato

direto com os sacerdotes, enfraquecendo substancialmente a dimensão religiosa das peregrinações (DAVIS, 1992, p.240-1 apud TRAGANOU, 2004, p.75). Segundo Traganou (2004), a literatura de viagem do Período Edo deixa claro que as viagens com fins religiosos, forma mais aceita pelo *bakufu*, passaram a ser um pretexto para viajar a lazer, em grande parte para visitar os “lugares-famosos” (*meisho*). Com o tempo, os guias de viagem passam por pequenas alterações, enumerando os locais de interesse turístico ao lado dos religiosos, mencionando os *meisho* ao longo das estradas, assim como os estabelecimentos famosos por seus *meibutsu*¹⁶. Deve-se, no entanto, observar

¹⁴ O termo *kōdō bunka*, traduzido aqui como “cultura do movimento”, foi cunhado por Nishiyama Matsunosuke e é discutido em inúmeros de seus trabalhos, como por exemplo: *‘Edo Bunka to Chihō Bunka’ in: Iwanami Kōza nihon Rekishi* 13, Kinsei 5, Iwanami, 1963, pp. 183-186.

¹⁵ BODART-BAILEY, B.M. (ed. and trans.) *Kaempfer’s Japan: Tokugawa Culture Observed*. Honolulu, Hawaii: Hawaii University Press, 1999.

¹⁶ São as especialidades locais, literalmente são “produtos famosos” que podem ser divididos em cinco categorias: 1) Suvenir simples, como as conchas decoradas de Enoshima 2) Especialidade gastronômica, como os bolinhos de arroz assados de Hodogaya 3) Suvenir que remete ao mundo sobrenatural ou “poções milagrosas”, como a preparação amarga de Menoke, que supostamente curava uma grande variedade de doenças 4) Coisas bizarras ou exóticas, como as salamandras resistentes ao fogo de Hakone e 5) Prostitutas, que faziam de locais como Akasaka famosos. (Nenzi 2000 apud Traganou, 2004).

que a fusão entre religião e relaxamento não era vista como algo antagônico. De acordo com Shinno (2002), a ética dual que opõe o sagrado e o profano não existia naquele contexto, surgindo somente no período moderno (*Kindai*) (1868-hoje). (SHINNO, 2002, p.468 *apud* TRAGANOU, 2004, p.76).

A ideia de *meisho* mudou significativamente ao longo dos séculos. Nos tempos antigos (604-905), somente o imperador e certa casta dos cortesãos tinham o privilégio de viajar para lugares-famosos. Durante essas viagens, o imperador e seus seguidores poderiam compor um poema com “esplêndidos versos em louvor a este lugar”. Eles acreditavam que as viagens e a criação literária eram atos sagrados que reafirmavam a existência da cultura *Yamato*. O *Kokinshū* (“coletânea dos tempos antigos e modernos”), primeira antologia da poesia japonesa compilada sob ordem imperial, aproximadamente em 910 d.C., dedicou um de seus 20 volumes ao tema das viagens. O uso do *meisho* funciona como um dispositivo para exprimir a relação entre o imperador e sua terra: o Japão se conserva durante o Período

Kamakura com o apadrinhamento das obras de arte com o tema *meisho*, as quais reverberavam “uma visão de unidade nacional sob a casa imperial” e questionavam a emergente autoridade militar do *bakufu*. Entre 905 e 1500, novos tipos de viagens para lugares-famosos (*meisho*) emergiram com os ascetas budistas, que visitavam lugares específicos a fim de experimentar a “evanescência” (*mujō*), e com os eremitas, que viajavam para esquecer seu passado e cortar os laços com o mundo material buscando uma liberdade espiritual. No Período Edo, *meisho* ganha significativa popularidade e se consolida através da produção de numerosos livros que carregam “*meisho*” em seu título, como: *meishoki* (registros de lugares-famosos) ou *meisho zue* (coleção ilustrada de lugares-famosos) (TRAGANOU, 2004).

Segundo Fiévé e Waley (2003), os lugares-famosos possuem grande relevância na formação das cidades do Período Edo, pois apesar de não possuírem nenhum edifício ou grande avenida monumental estruturando os centros urbanos, a cidade era organizada conceitualmente em torno de certas áreas-

chave, ou lugares-famosos, que se mantinham na memória coletiva da população. Pode-se dizer que foram organizadas em torno do monumental em um sentido muito literal: em latim, *monumentus* significa “algo que traz alguma coisa à mente”. É, portanto, uma monumentalidade imaterial, radicalmente diferente das cidades ocidentais.

Os lugares-famosos deixam de ser exclusivos para a corte e passam a ser um marco nas cidades ou locais de interesse turístico visitados por pessoas comuns. As características físicas das estradas se tornam mais afáveis e as viagens, mais recorrentes. Se as viagens tinham inicialmente fins militares, com o tempo se deslocam paulatinamente para as atividades do *ukiyo*, o “mundo flutuante” do qual trataremos nos próximos capítulos, que envolvem diversos deslocamentos, como: *sankin kōtai*, peregrinações, visitas aos *meisho* (lugares-famosos), trocas comerciais e busca de trabalhos temporários. Tais motivações aumentam o fluxo de pessoas nas estradas e ressignificam os espaços entre as cidades, mudando a relação do japonês com o território,

assim como a sua percepção.

CAP. 2

**O
FLORESCIMENTO
DAS
ARTES
URBANAS**

2.1 A POPULARIZAÇÃO DAS ARTES

Até o início do século XVII, a arte era apreciada apenas pelo *bakufu*, pela corte e pelas instituições religiosas. As grandes salas de audiência, vestibulos e espaços públicos dos castelos do Período Azuchi-Momoyama eram cobertos de pinturas com folhas de ouro sobre as paredes ou portas deslizantes. Os temas escolhidos para os *daimyō* eram retratados com ostentação e expressividade pelos mestres da escola *Kanō*, os quais trabalharam desenvolvendo cenas imponentes e heróicas.

Durante esse período também são produzidas diversas obras em pintura monocromática japonesa. Essa outra corrente artística, filiada aos *suibokuga* (pintura com tinta e água) importados da China, remetia às obras de artistas das dinastias Sung e Yuan, como: Liang Kai (1140?-1210?) e Muqi Fachang (1210?-1269?), revelando de modo claro as influências do pensamento meditativo em relação à natureza do zen budismo. Representavam-se lugares exóticos e imaginários chineses que tinham a

função de “transportar a mente para longe do cotidiano” (CORDARO, 2008). Os *suibokuga* cobriam salas de chá, salões privados e monastérios japoneses com murais contínuos, e não era raro os ambientes serem cercados por reproduções das “Oito vistas de Xiao e Xiang” chinesas, retratando árvores gigantes e águas agitadas. Os artistas japoneses adaptaram a técnica do *suibokuga* de duas formas: 1) para produzir névoa atmosférica em gradações suaves e 2) com o uso de longas linhas curvas utilizadas em grandes áreas, como demandava a pintura de grande escala (ver Figuras 6 e 7).

No Período Edo, houve uma ampliação do ensino para as outras classes sociais além da nobreza. Os filhos dos samurais estudavam em escolas especiais, onde aprendiam sobre caligrafia, clássicos chineses, aritmética, etiqueta e artes militares. A educação das pessoas comuns se desenvolveu consideravelmente nesse período através dos *terakoya*¹ (escolas em templos), onde os aprendizes exercitavam as

¹ O número de *terakoya* cresce especialmente no final do Período Tokugawa, estimando-se cerca de dez a quinze mil. (CORDARO, 1998)

[Figuras 6 e 7]

Biombo com Pinheiros / Shōrin-zu byōbu /

松林図 屏風, c.1595, Tōhaku Hasegawa, biombo, 156 x 347 cm, National Treasures & Important Cultural Properties of National Museum, Japan, disponível em: http://www.emuseum.jp/detail/100151?d_lang=en&s_lang=en&word=&class=1&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=25&num=5&mode=detail¢ury=, acesso em: 28/01/2017.

habilidades da leitura, escrita e o uso do ábaco (CORDARO, 1998). A divulgação do ensino, o grande desenvolvimento urbano assim como o avanço das técnicas reprodutivas de livros auxiliavam na dissolução do controle da elite sobre as artes. A produção artística se tornou parte de uma educação complementar altamente valorizada em todos os níveis da sociedade, se desdobrando em um florescimento cultural na classe dos *chōnin*, através do *chōnindō* (“estilo de vida dos *chōnin*”), que surge nas principais cidades como Osaka, Quioto e Edo.

Tal florescimento das manifestações artísticas ocorrem principalmente durante os anos de governo de Tsunayoshi (1680-1709), o quinto *shōgun*, e coincidem com um importante período cultural chamado Era *Genroku*² (1688-1704), associado com uma nova cultura urbana e um novo tipo de arte e literatura. Segundo Barnett (2000), durante o Período Edo, em contraste com as tradicionais expressões artísticas anteriores, buscava-se um tipo particular de

² A Era *Genroku* se refere aos anos 1688-1704, mas o auge cultural das cidades ocorre entre os anos 1680-1710.

expressão denominado *yūgei*³ (artes do ócio, artes ligadas ao entretenimento). Homens e mulheres de todas as classes adotaram a prática de uma ou mais formas de arte. As quatro mais populares eram a pintura, a caligrafia, a música e os jogos de habilidade, todas eram manifestações acessíveis que se afastavam da ideia da exclusividade, encorajando o envolvimento dos *chōnin* nas artes. As contribuições foram diversas nas produções de romances, dramas do teatro *kabuki*⁴ e *bunraku* (teatro de marionetes), pintura e xilogravura (*ukiyo-e*, “pintura do mundo flutuante”) e poesia (*haiku*), consoli-

³ Segundo Barnett, *Yūgei* 遊芸 é uma expressão criada a partir da união dos conceitos de *geijutsu* 芸術 (arte, arte de fazer, ofício) e *asobu* 遊ぶ (perambular, viajar, brincar, ter tempo de lazer).

⁴ O popular teatro *kabuki* tinha, na sua fase inicial, uma má reputação, resultando na proibição às mulheres de se associarem como atrizes. A mudança para homens representando papéis femininos ajudou a formalizar uma arte mais estilizada e dramática. O *kabuki*, nessa nova versão, satisfazia o desejo do público pelas roupas chamativas e brilhantes, atuações violentas e forte tensão emocional através de uma atuação exagerada, de gestos espalhafatosos.

dando uma cultura popular no Japão.

A Era *Genroku* ficou conhecida pelo estilo de vida exuberante, colorido, extravagante e muitas vezes ostentoso das cidades⁵ em um período de bem-estar econômico, de florescimento de lazes e atividades culturais. Esse modo de vida é frequentemente denominado *ukiyo*, expressão que pode ser traduzida como “mundo flutuante”, atmosfera geral que pode ser encontrada no célebre prefácio do *kana-zoshi* (“folheto kana”⁶) chamado *Ukiyo monogatari* (“a história do mundo flutuante”) (c. 1665) de Ryōi Asai (1612?-1691):

Vivendo apenas para o agora, voltando toda a atenção para os prazeres da lua, da neve, das flores de cerejeira e dos bordos, cantando músicas, bebendo vinho e nos desviando apenas flu-

⁵ Osaka era onde se impulsionava esse estilo de vida, pois os ricos comerciantes dominavam a cidade. Quioto se encontrava sob domínio da corte e Edo estava sob domínio da classe dos samurais.

⁶ Livros publicados no silabário japonês kana, mais fáceis para ler do que os livros sino-japoneses escritos em kanji.

tuando, flutuando, não nos importando com o olhar da pobreza que nos confronta, recusando a desanimar, como uma cabaça flutuando na corrente do rio: isto é o que chamamos de *ukiyo*.⁷ (ASAI, c.1665 apud CLARK, 2002, p 10-11, tradução da autora)

Segundo Jansen (2002), o *Ukiyo monogatari* é importante para a mudança de significado do termo *ukiyo* (“mundo flutuante”), que era usado antes como um sinônimo budista para a impermanência e transitoriedade do mundo temporal. Asai utiliza o termo *ukiyo* para designar um “mundo flutuante” que alude aos “prazeres incertos da vida em tempos felizes, quando as pessoas viviam para o momento, subindo e descendo alegremente nas marés da incerteza

⁷ “Living only for the moment, turning our full attention to the pleasures of the moon, the snow, the cherry blossoms and the maples, singing songs, drinking wine, and diverting ourselves just in floating, floating, caring not a whit for the poverty staring us in the face, refusing to be disheartened, like a gourd floating along with the river current: this is what we call *ukiyo*.” (CLARK, 2002, p 10-11)

como uma cabaça sobre as ondas” (KEENE⁸, 1976, p.156 *apud* JANSEN, 2002, p.178). A transitoriedade, antes associada à tristeza e dor, passa a ser relacionada aos prazeres efêmeros daquele momento. Segundo Cordaro (2008), no Período Edo buscava-se o *ima-yō* (“ao modo de agora”), “deixava-se para trás o ‘ontem’ das guerras dos séculos XII a XV, com o seu sentido triste diante do inexorável da efemeridade e da impermanência (*mujōkan*)” (CORDARO, 2008, pg.8) para usufruir da vida prazerosa e intensa das cidades, “mundo flutuante” a ser vivido plena e alegremente.

O “mundo flutuante” se associa à atmosfera cultural que emerge nas pulsantes cidades que se consolidam no Período Edo. Tal atmosfera se concentra nas áreas-de-prazeres frequentadas pelos ricos comerciantes e samurais em busca do deleite oferecido pelos contadores de histórias, dramaturgos e artistas de xilogravuras, também consumindo roupas, objetos laqueados, telas, jogos de chá, livros, etc. Os teatros

e banhos públicos também são muito frequentados e viajar por prazer se torna cada vez mais comum. Segundo Hane (1991), o grande desenvolvimento da cultura urbana durante o Período Edo também deve ser atribuído ao fato das pessoas despenderem o excedente, que provinha de negócios bem-sucedidos, em prazeres físicos e materiais.

De acordo com Clark (2002), este “mundo flutuante” representou um “voo consciente” em termos de comportamento e imaginação em relação à rigidez da regulação feudal. Os *chōnin*, com um grande poder econômico e, paradoxalmente, proibidos desde o nascimento de participar da política e de ascender socialmente, buscavam suas próprias formas de valores. Muitos samurais também descobriram esse sedutor “voo da realidade”, embora sua participação como classe fosse fortemente desencorajada.

⁸ KEENE, Donald. *World within walls: japanese literature of the pre-modern era, 1600-1867*. New york: Holt, Rinehart and Winston, 1976.

[Figura 8]

Costureiras (à esquerda) e artesãos trabalhando (à direita), Período Edo, por volta das décadas de 1680 e 1690, Moronobu Hishikawa (1618-1694), xilogravura sobre papel, 33 x 23.5 cm, Brooklyn Museum, disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/11636>, acesso em: 03/11/2017.

2.2 UKIYO-E

Entre as diversas expressões artísticas do “mundo flutuante” (*ukiyo*), nos interessa, especificamente, o assunto das pinturas e xilogravuras que nascem nesse ambiente urbano em ebulição, fruto das classes dos *chōnin*. O *ukiyo-e* (浮世絵), “pintura do mundo flutuante”, foi umas das expressões artísticas mais populares do Período Edo, embora os especialistas daquele tempo, interessados na pintura tradicional de estilo chinês, as considerassem inferiores e vulgares.

Moronobu Hishikawa (1638-1714) é considerado um dos fundadores do *ukiyo-e*. Por volta de 1680, Moronobu foi nomeado *ukiyo eshi* (mestre da pintura do mundo flutuante) no prefácio de um de seus livros ilustrados. Outro livro desse mesmo ano utiliza o termo *ukiyo-e* (pintura do mundo flutuante) ao se referir às suas ilustrações. Na figura 8, observamos uma obra de Moronobu na qual retrata uma cena de trabalho, representando o cotidiano de costureiras e artesãos em uma oficina. O texto na parte superior indica que a figura provavelmente ilustra um livro, aproximação bastante usual

entre as artes desse período.

Segundo Cordaro (2008), há um consenso em dividir a produção do *ukiyo-e* em duas fases: a primeira, de 1600 a 1765, chamada de *shoki* (período primitivo ou inicial); e a segunda fase, de 1750 a 1868, denominada *kōki* (segundo período).

Nota-se que as xilogravuras multicoloridas do segundo período, denominadas *nishiki-e* (“pintura-brocado”), são os *ukiyo-e* mais reconhecidos e divulgados em exposições, museus, catálogos e livros. Deve-se atentar que o que chamamos de “pintura do mundo flutuante” não se restringe à xilogravura, mas também se estende tecnicamente à pintura com pincel e às estampas.

O *ukiyo-e* inicialmente era pintado à mão, mas com a crescente demanda as figuras passaram a ser produzidas em massa através da xilogravura monocromática (com a cor preta), técnica recorrente no Japão desde o século VIII, utilizada para reproduzir textos. Posteriormente, passaram a imprimir e adicionar algumas poucas cores a pincel. Melhorando

[Figura 9]

Shokunin (Artesãos) da série *Imayo mitate*, 1857, Kunisada Utagawa, pintura em tríptico, direita 36,5x25,6cm, centro 36,8x25,4cm, esquerda 36,5x25,6cm, British Museum, disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=786108&partId=1&images=true, acesso em: 02/08/2018.

continuamente as técnicas, os *nishiki-e* (estampas multicoloridas) aparecem somente por volta de 1765. A possibilidade de reproduzir diversas cópias rapidamente com a xilogravura, a partir de um grupo de blocos de madeira, permitiu a venda das pinturas a um preço muito acessível e encontrou um mercado pronto para seu consumo. Segundo Guth (1996), os preços variavam de acordo com a dimensão e qualidade, mas no século XIX seu valor se aproximava de uma tigela de macarrão, refeição acessível à maioria dos plebeus. A autoria dessas estampas era coletiva, elaborada em escolas artísticas cujo o nome habitualmente pertencia ao seu tutor. Para produzir cada imagem trabalhavam juntos um editor, um ilustrador, um entalhador e um impressor, como podemos observar na Figura 10.

Na figuras 10 e 11, podemos observar mais detalhadamente os diversos instrumentos utilizados pelos entalhadores e impressores. O trabalho dos entalhadores consistia em criar as matrizes, esculpindo os blocos de madeira até que sobrassem somente as áreas que recebem a tinta. A quantidade de blocos de madeira

variava muito de acordo com a figura, o número de cores e os sombreamentos definidos pelos ilustradores e editores. Depois de prontos, os blocos de madeira seguiam para os impressores, que estampavam sobre o papel *washi*⁹ as diversas camadas de cores em diluições precisas para atingir o efeito desejado.

As figuras 12 a 23 ilustram as diversas camadas de impressão da estampa de Kanbara, que pertence à série das “53 estações de Tōkaidō” (1833-34), do artista Hiroshige Utagawa (1797-1858). Essa sequência de imagens está disponível no site http://www.baxleystamps.com/litho/hasegawa/process_nakazawa_c1963.shtml, no qual George C. Baxlex compila os processos de impressão xilográfica de outros autores e editoras.

À esquerda, acompanhamos o resultado das minuciosas sobreposições de camadas e, à direita, podemos ver a estampa isolada de cada um dos 12 blocos de madeira deste conjunto. O primeiro bloco de madeira imprime as linhas de contorno da figura, como podemos ver na figura

⁹ Papel japonês produzido a partir das fibras dos arbustos *kōzo*, *gampi* e *mitsumata*.

[Figuras 10 e 11] na página ao lado

Instrumentos utilizados pelos artesãos do *ukiyo-e*, Uchida woodblock printing CO., disponível em: http://www.baxleystamps.com/litho/misc/uchida_woodblock_prints.shtml, acesso em: 08/02/2019.

[Figuras 12 a 23] próximas páginas

As camadas de impressão da estampa de Kanbara, que pertence à série das “53 estações de Tōkaidō” (1833-34), do artista Hiroshige Utagawa (1797-1858), Nakazawa, c.1963, disponíveis em: http://www.baxleystamps.com/litho/hasegawa/process_nakazawa_c1963.shtml, acesso em: 08/02/2019.

VIAGENS POR TÔKAIDŌ

[Fig. 12]

[Fig. 15]

[Fig. 13]

[Fig. 16]

[Fig. 14]

[Fig. 17]

[Fig. 18]

[Fig. 21]

[Fig. 19]

[Fig. 22]

[Fig. 20]

[Fig. 23]

12. As pranchas seguintes vão agregando cuidadosas camadas de cor, como podemos ver nas figuras 21 e 22, duas camadas que se sobrepõem para sombrear o céu, resultando no efeito final desejado. Para diminuir a quantidade de madeira, era usual esculpir os dois lados do bloco e às vezes era possível usar duas cores no mesmo bloco, desde que devidamente isoladas, como observamos na figura 15.

O sucesso nas vendas dos *ukiyo-e* aumenta o poder dos editores e multiplica os artistas envolvidos nessa área. Segundo Stewart (1979), durante o Período Edo existiram por volta de mil e quinhentos editores e, dentre as diversas escolas artísticas, cerca de sete mil artistas eram especializados somente em *nishiki-e* (estampas multicoloridas). Como os artistas frequentemente utilizavam mais de um heterônimo para assinar suas obras, dependendo do período de produção, tema ou estilo utilizado, muitas vezes a autoria não fica clara, dificultando a identificação exata da data e dos artistas que elaboraram algumas estampas.

O amplo “mundo flutuante” pode ser observado através dos diversos temas da pintura

relacionados à pulsante vida urbana: belas-mulheres (*bijin-ga*), atores do *kabuki* (*yakusha-e*) (ver Figura 245), guerreiros (*musha-e*), trabalhadores-artesãos (*shokunin-e*), cenas eróticas (*shunga*), áreas-de-prazeres e de teatro, usos-e-costumes (*fūzoku-ga*), cenas históricas e famosas (*rekishi-ga*), vistas-famosas de cidades e províncias (*meisho-e*), vistas do monte Fuji, insetos e animais, flores e pássaros (*kachō-ga*), entre outras. Dentre eles, o *meisho-e* nos interessa especialmente por aproximar o tema das viagens com a representação da paisagem, a partir de uma expressão pictórica que alia os temas tradicionais do Período Heian com os emergentes interesses populares.

Com a proliferação das viagens, principalmente no final do período Edo, os *meisho-e* se tornam bastante populares. Nesse contexto, a estrada de *Tōkaidō*, a rota mais importante do país naquele momento, se torna tema de interesse para artistas de diversas escolas artísticas. Dentre elas, a série das “53 estações de *Tōkaidō*” de Hiroshige Utagawa se destaca como a obra mais famosa de *Tōkaidō*, sobre a qual trataremos nos próximos capítulos.

[Figuras 24]

Ator *Kabuki*, c. 1708, atribuído para Kiyonobu Torii (1664-1729), xilogravura policromada sobre papel, 55,2 x 29,2 cm, MET Museum, disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP146876.jpg>, acesso em: 02/11/2017.

CAP. 3

TŌKAIDŌ

3.1 A ESTRADA DE TŌKAIDŌ

A estrada de *Tōkaidō*, como visto anteriormente, se torna a rota mais importante no Período Edo com um grande fluxo de pessoas de diversas classes sociais. Mas nem sempre essa foi a principal rota do país. Segundo Traganou (2004), no Período Heian a principal estrada era a *San'yōdō*, que conectava a capital imperial (Quioto) à Dazaifu, uma importante base militar no norte de Kyushu. A *San'yōdō* fazia parte de um sistema de oito estradas: *Go kinai*, *Tōkaidō*, *Tōsandō*, *Hokurikudō*, *San'indō*, *San'yōdō*, *Nankaidō* e *Saikaidō*, implantadas no final do século VII. Quando o primeiro *bakufu* é estabelecido em Kamakura, em 1185, a *Tōkaidō* ganha importância, conectando os espaços que detinham o poder do *shōgun* e do imperador. Durante o Período *Muromachi* (1336-1467) e no Período dos Estados em guerra (1467-1573), a falta de um poder unificador sobre o país aliado às isoladas defesas de cada clã levou à fraca manutenção e o gradual abandono das rotas nacionais. A retomada das estradas ocorre sob o governo de Oda Nobunaga (1573-1582) e Toyotomi Hideyoshi (1585-1598), os

quais estabeleceram o castelo de Osaka como centro do poder, trazendo comerciantes de diversas regiões. Mas somente quando Ieyasu Tokugawa assume o poder é que a estrada de *Tōkaidō* recupera sua importância, conectando Quioto, antiga cidade imperial, a Edo, o novo centro administrativo do Japão.

Além de *Tōkaidō*, literalmente “rota do mar leste”, o *bakufu* estabelece um sistema com mais quatro estradas, as *Gokaidō*¹ (“cinco estradas”), substituindo o sistema anterior de oito estradas, mas nenhuma com o protagonismo da *Tōkaidō* (Figura 25). O grande fluxo de pessoas se dava por suas boas condições de infraestrutura e maior facilidade para transitar entre Quioto e Edo. Com cerca de 490 km e 53 cidades-estações (*shukuba*), a viagem por *Tōkaidō* levava de 12 a 15 dias, percorrendo em média 40 km por dia. A outra rota que conectava estas mesmas cidades, conhecida

¹ As *Gokaidō* incluíam *Tōkaidō*, *Nakasendō* (também chamada de *Kisokaidō*), *Kōshūkaidō*, *Nikkōkaidō* e *Ōshūkaidō*. Além dessas cinco principais, havia outras quatro estradas auxiliares denominadas: *Mitōkaidō*, *Minōkaidō*, *Isekaidō* e *Chūgokukaidō*.

[Figura 25] acima

As cinco estradas / *Gōkaidō* / 五街道, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Edo_Five_Routes, acesso em: 14/08/2017.

como *Nakasendō* ou *Kisokaidō*, possuía um percurso mais acidentado e mais extenso pelo interior do país, fazendo dela um trajeto menos utilizado. A *Tōkaidō* também era a rota mais utilizada para o *sankin kōtai*²: todos os *daimyō* à oeste de Edo eram obrigados a utilizar essa estrada e para apenas oito deles foi dado o privilégio de escolha entre *Tōkaidō* e *Nakasendō* (TRAGANOU, 2004).

Sua relevância pode ser entendida tanto pela grande quantidade de pessoas que a usufruíam quanto pelas inúmeras representações que dela decorreram. Tornou-se tema de diversos livros, diários de viagem ilustrados, pinturas, mapas, guias de viagem, leques e jogos, expressando um interesse artístico e cartográfico os quais, de fato, não se distinguiam em diferentes classificações. Sobre essas formas de representação, Traganou (2004) aponta:

(...) que nossa classificação contemporânea de cartografia, literatura e arte constitui, de fato, uma construção moderna e nem sempre foi aplicável.

2 Ver mais sobre o *sankin kōtai* no capítulo 1.

(...) Por exemplo, não era raro que a cartografia do Período Edo fosse realizada por artistas visuais, que ao mesmo tempo se baseavam na literatura de viagens, enquanto artistas oficiais e populares trabalhavam com múltiplas referências estilísticas e transitavam livremente entre as escolas artísticas. (TRAGANOU, 2004, p. 7-8)

Dentre as representações de *Tōkaidō*, a série de gravuras de Hiroshige Utagawa (1797-1858) denominada “53 estações de *Tōkaidō*” (*Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi*) (1833-34) é certamente a mais conhecida no Ocidente. A primeira versão, considerada de maior qualidade, conhecida como *Hōeidō* ou *Great Tōkaidō*, será objeto de aproximação no próximo capítulo. Contudo, deve ser observado que este não é o primeiro trabalho que aborda esse tema, nem a primeira série de estampas, e sim herdeira de diversas outras diferentes *Tōkaidō*.

Dentre as inúmeras obras que antecederam a série de Hiroshige, Cordaro (2008) destaca o livro de Ryōi Asai com o título *Tōkaidō meisho-*

[Figuras 26 e 27] na página ao lado
Tōkaidō dōchū ezu byōbu, 1600, autor desconhecido, biombo, 94 cm x 532 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponíveis em: <http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23271~50062:Tokaido-dochu-ezu-byobu---16---#>, acesso em: 08/07/2017.

-zukai (Representação de locais-famosos da estrada *Tōkaidō*), de 1658, início do Período Edo; e o famoso romance de Ikku Jippensha, *Tōkaidō hizakurige dōchū* (Peregrinação andarilha pela estrada do mar do leste) (1802-1822), que conta a história de dois personagens (Yajirobē e Kitahachi) em sua peregrinação, entre Edo e Quioto, para visitar o santuário de Ise. Jippensha detalha marcos famosos em cada uma das 53 cidades-estações ao longo da estrada, onde os personagens frequentemente se encontram em situações hilariantes. Eles viajam de estação para estação, sempre interessados em comida, saquê e mulheres. Essa obra literária é frequentemente relacionada à série de xilogravuras de Hiroshige pelo caráter cômico de muitas de suas estampas.

Dentre as representações pictóricas de *Tōkaidō*, seleciono algumas obras, produzidas durante o Período Edo, que pertencem aos acervos dos museus da University of British Columbia, do The British Museum e da University of California, para ilustrar a diversidade de estilos e aplicações dessas ilustrações. Nas figuras 26 e 27, a estrada de *Tōkaidō* é

retratada em um biombo; na figura 28, podemos ver um mapa em formato de *emakimono*³; e na figura 29, um jogo *sugoroku*.

As figuras 30 a 33 mostram exemplos de livros ilustrados, utilizados como guias para lugares-famosos (*meishoki*). Segundo Traganou (2004), um dos livros-guia mais populares do Período Edo foi o *Tōkaidō Bungen no Zu*, idealizado por Dōin Ochikochi e ilustrado por Moronobu Hishikawa (1638-1714) (figuras 31 e 32). O guia, dividido em cinco volumes, retrata a estrada de *Tōkaidō* na escala 1:12.0000 (3 *bu* para 1 *chō*) identificando as 53 cidades-estações, os nomes do *ton'ya*⁴ e as taxas de viagem. O mapa informa a posição dos *bansho* (postos de guarda), geralmente instalados perto dos portões da cidade-estação, e os *ichirizuka*, que marcavam a distância de Edo em *ri*. Em alguns pontos da estrada existem inscrições de poemas sobre esse lugar particular. São ilustradas as estradas secundárias, cidades, castelos, casas

3 Literalmente “rolo de pintura”, pintura desenvolvida horizontalmente num longo papel que deve ser desenrolado para ler.

4 Coordenadores oficiais das cidades-estações.

[Figura 28] na página ao lado
Tōkaidō narabini saigoku dōchū ezu, 1687,
 Mino Komaki, mapa / emakimono, 38 cm
 x 871 cm, University of California, Berkeley,
 East Asian Library, disponível em: [http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~22967~90030174:Toka](http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~22967~90030174:Toka%20ido-narabini-Saigoku-dochu-ezu-)
 ido-narabini-Saigoku-dochu-ezu-, acesso em:
 08/07/2017.

[Figura 29] à direita
Tōkaidō gyōretsu sugoroku, 1860, Gountei,
 Sadahide, Tanaka, Tetsuya, Ushinosuke,
 jogo sugoroku, 68 cm x 71 cm, University
 of California, Berkeley, East Asian Library,
 disponível em: [http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23831~100005:Toka](http://japanmaps.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23831~100005:Toka%20ido-gyoretsu-sugoroku-)
 ido-gyoretsu-sugoroku-, acesso em: 12/07/2017.

東海道分間之圖
他三ヶ所
を町之領リ

[Figuras 30 e 31] acima na página ao lado
 Mapa com medidas da estrada de *Tōkaidō* / *Tōkaidō Bungen no Zu*, 1 / 東海道分間之圖
 壹, 1690, Hishikawa Moronobu (1618-1694),
 Ochikochi Dōin e Hangiya Shichirobê, livro
 ilustrado/ mapa, 28cm x 3535.6cm (24 dobras),
 University of British Columbia, disponíveis em:
<https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0213170#p0z-6R0f:moronobu>,
 acesso em: 08/07/2017.

[Figuras 32 e 33] abaixo na página ao lado
 Guia pictórico de lugares-famosos em
Tōkaidō / *Tōkaidō meisho zue* / 東海道名
 所図会, 1797, Maruyama Ozui, Go Shun,
 Naokota, Oku Bunmei, Yamaguchi Soken
 (escola Maruyama-Shijo), livro ilustrado em
 seis volumes, xilogravura em preto e branco,
 26 cm x 18.5 cm, The British Museum, dis-
 poníveis em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1246985001&objectId=779383&partId=1#more-views, acesso em: 16/12/2017.

de chás e outros lugares-famosos (*meisho*), como o monte Fuji, o qual aparece cerca de dez vezes. Esse livro combina informações topográficas precisas com detalhes que mostram a cultura da viagem no Período Edo. Ao longo da estrada são retratados diversos tipos de viajantes, como a procissão de *daimyō* em grandes grupos, viajantes comuns indo e voltando a pé pela estrada e alguns trabalhadores do campo. As estações do ano, tema recorrente na poesia japonesa, também podem ser observadas. Três exemplos destas manifestações da natureza são: a neve no monte Fuji, a chuva perto da estação de Hara e as inundações do rio Ōi.

As figuras 34 a 36 representam *Tōkaidō* em mapas de bolso. Segundo informações dos acervos, a figura 34 indica no texto à direita as taxas de hospedagem, taxas de transporte e outras informações de interesse para viajantes. A figura 35 mostra o nome das pousadas. Segundo Traganou (2004), a ilustração de 1818 do artista Hokusai Katsushika (1760-1849) (Figura 36) apresenta a estrada de *Tōkaidō*

em um mapa tipo mandala⁵, com uma distorção geográfica-espacial, mostrando o monte Fuji no canto superior esquerdo e Edo e Quioto à direita, em uma orientação geograficamente impossível de se observar. Apesar das distorções, tanto a sequência de cidades quanto a interseção da estrada com pontos importantes seguem a ordem realizada pelos viajantes na estrada. O percurso labiríntico ilustrado pelo artista tem início em Edo, representado pela ponte *Nihonbashi* e seu castelo, que estão representados em primeiro plano na parte inferior da imagem; e o destino final, Quioto, se encontra na extremidade direita superior, representada pelo monte Atago e o castelo de *Nijō*.

A extensa produção iconográfica de *Tōkaidō* ilustra o amplo interesse sobre a estrada nesse período, não se limitando a uma única escola artística ou uma aplicação específica (mapa, biombo, jogo, etc). Dentre as estampas xilográficas, produzidas por artistas de *ukiyo-e*,

⁵ Os mapas tipo mandala mostram as rotas em linhas curvas. A cena da estrada é retratada como se fosse observada de um ponto de vista distante (TRAGANOU, 2004).

[Figura 34] à esquerda

Mapa itinerante da estrada de Tōkaidō / *Tōkaidō michiyuki no zu* / 東海道路行之圖, 1667, autor desconhecido, mapa, 55.3 cm x 32 cm, University of British Columbia, disponível em: <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0167737>, acesso em: 08/07/2017.

[Figura 35] acima

Tōkaidō on michikae no zu, 1800, desconhecido, mapa de bolso / xilogravura, 23 cm x 30 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: <http://japanmaps.davi>

drumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23598~90056:Tokaido-on-michikae-no-zu-, acesso em: 12/07/2017.

[Figura 35] na outra página

Vista panorâmica dos lugares notáveis da estrada de Tōkaidō / *Tōkaidō Meisho Ichiran* / 東海道名所一覽, 1818, Katsushika Hokusai (1760-1849), Sūzanbō, Senshōbō, Shūseikaku, mapa estilo mandala, 43.9 x 58.3 cm, University of British Columbia, disponível em: <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0216043#p0z-5r-0f:hokusai>, acesso em: 08/07/2017.

	data de publicação	artista
1.	c.1795 ⁷	Utamaro Kitagawa
2.	1802	Hokusai Katsushika
3.	1804 (vertical)	Hokusai Katsushika
4.	1804 (horizontal)	Hokusai Katsushika
5.	1804-18	Toyohiro Utagawa
6.	1806	Hokusai Katsushika
7.	1810	Toyohiro Utagawa
8.	1833-34	Hiroshige Utagawa - <i>Hoeidō</i> ou <i>Great Tōkaidō</i>

foram levantadas 7 séries que antecederam a famosa série conhecida como *Hoeidō*, de Hiroshige Utagawa, com base nas informações de Traganou (2004), Cordaro (2008) e Alonso (2017)⁶. As datas dessas primeiras séries são, no entanto, bastante incertas. Segundo Traganou (2004), provavelmente a primeira série de *Tōkaidō* pertence a Utamaro, produzida por volta de 1795. Acima, o Quadro 1 organiza em ordem cronológica a lista das pri-

meiras séries de *Tōkaidō*.

A série de Utamaro Kitagawa, “a vida das mulheres-bonitas ao longo das 53 estações” (*bijin ichidai gojūsan tsugū*), apresenta retratos de mulheres, sempre em pares, combinadas com pequenas cenas das cidades-estações de *Tōkaidō* (Figura 37 e detalhe). A associação do tema das mulheres-bonitas (*bijin*) com outros temas celebrados era uma prática comum de Utamaro. Nessa série é perceptível o interesse em representar as mulheres e suas emoções,

[Quadro 1] acima

As séries de *Tōkaidō* que antecederam a série de xilogravuras de Hiroshige Utagawa.

⁶ A partir das informações desses autores foram selecionados algumas imagens dos acervos do Museum of Fine Arts Boston, The British Museum, ukiyo-e.org e hokusai-katsushika.org.

⁷ Takahashi identifica essas estampas como realizadas em 1805 ou 1806; Harold Stern, em 1790; enquanto Victoria & Albert Museum, como sendo de 1795. (TRAGANOU, 2004, p.237).

[Figura 37 e detalhe]

Hiratsuka, da série "a vida das mulheres-bonitas ao longo das 53 estações" / *bijin ichidai gojūsan tsugi* / 美人一代五十三次 平塚, c.1803 (Kyōwa 3), Kitagawa Utamaro I (c.1753-1806), xilogravura policromada sobre papel, 38,5 x 25,7 cm, Museum of fine arts Boston, disponível em: <https://www.mfa.org/collections/object/hiratsuka-from-the-series-fifty-three-stations-in-the-life-of-a-beauty-bijin-ichidai-goj%C3%BBsan-tsugi-234166>, acesso em: 01/02/2019.

[Fig. 38]

[Fig. 39]

[Fig. 40]

[Fig. 41]

mostrando as paisagens apenas de forma esquemática no canto superior (TRAGANOU, 2004).

As 32 estampas em miniatura de 1804, ilustradas por Toyohiro, mestre de Hiroshige, possuem inscrições à mão de poesia e, na maioria delas, as pessoas são representadas com refinados detalhes e fundo neutro (Figuras 38 a 41). Dentre elas, algumas imagens retratam eventos históricos e os *meibutsu* (especialidades locais) pelos quais as cidades-estações eram conhecidas. Algumas delas apresentam um lugar-famoso (*meisho*) ao fundo, como o monte Fuji, e outras vezes retratam elementos da natureza de forma isolada. Essa é conside-

rada a primeira série de impressões de *Tōkaidō* da escola Utagawa. Podemos observar que tanto a obra de Utamaro quanto a de Toyohiro colocam as figuras como principal elemento da composição, seguindo a tradição do *ukiyo-e*, que não tinha a paisagem como o tema mais notável.

Nas gravuras de 1804-18 (Figuras 42 a 45) de Toyohiro, podemos observar que as cenas valorizam mais as paisagens, em diversas graduações de valorização, e apresentam os personagens de forma harmônica com o cenário. Toyohiro faz uso das nuvens, criando “vazios” entre um espaço e outro, recurso de composição muito utilizado na pintura japonesa

[Figuras 38 a 41] acima

Pinturas de *Tōkaidō* / *Tōkaidō-e*, 1804-1818, Toyohiro Utagawa (1773-1828), xilogravura policromada sobre papel, The British Museum, disponíveis em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=794883001&objectId=780156&partId=1#more-views, acesso em: 31/01/2019.

[Figuras 42 a 45] na outra página

Shirasuka, Yoshiwara, Mitsuke e Fujisawa respectivamente, 1804-1818, Toyohiro Utagawa (1773-1828), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://ukiyo-e.org/search?q=toyohiro+utagawa+1804-1818>, acesso em: 31/01/2019.

[Fig. 42]

[Fig. 43]

[Fig. 44]

[Fig. 45]

[Fig. 46]

[Fig. 47]

desde o Período Heian e empregado por Hokusai nas suas primeiras séries de *Tōkaidō*.

Hokusai produz diversas séries de *Tōkaidō* nos primeiros anos do século XIX, das quais Lane (1978) entende que o artista ainda “enfatiza as figuras em vez da paisagem” (LANE, 1978, p.176 apud TRAGANOU, 2004, p.167), como podemos observar a partir da seleção das representações de Nihonbashi e Hodogaya das séries de 1802, 1804 (vertical), 1804 (horizontal) e 1806 (Figuras 46 a 53). Entre 1810 e 1818, Hokusai faz a sua primeira viagem pela estrada de *Tōkaidō*, impactando a sua representação da paisagem (TRAGANOU, 2004). Em 1818, o artista produz o panorama *Tōkaidō*

meisho ichiran (Figura 36) e, entre 1829 e 1833, Hokusai elabora a série “36 vistas do monte Fuji” (*Fugaku Sanjū-Rokkei*), que também inclui algumas imagens de *Tōkaidō*, apresentando maior ênfase no detalhamento dos elementos da paisagem em relação às suas séries anteriores. As Figuras 54 e 55 representam Nihonbashi e Hodogaya na série das “36 vistas do monte Fuji”, as quais apresentam o uso da perspectiva e menor enfoque nas figuras.

Podemos observar semelhanças nas composições da cidade-estação de Yoshiwara (Figura 43), do artista Toyohiro, e a representação da cidade-estação de Hodogaya (Figura 55), da série “36 vistas do monte Fuji” de

[Figuras 46 e 47] acima

Nihonbashi e Hodogaya da série “53 estações de *Tōkaidō*”, 1802, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-ed1802.html>, acesso em: 30/01/2019.

[Figuras 48 e 49] na outra página

Nihonbashi e Hodogaya da série “53 estações de *Tōkaidō*”, 1804, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-vertical-ed1804.html>, acesso em: 30/01/2019.

[Fig. 48]

[Fig. 49]

[Fig. 50]

Hokusai, com a estrada em primeiro plano com alguns viajantes, a sequência de pinheiros que dão ritmo vertical na imagem, o rio e o monte Fuji que surge grandioso em último plano. Segundo Traganou (2004), podemos notar que as “imitações, colaborações e fertilizações cruzadas, que poderiam ser consideradas como plágio nos dias de hoje, eram aceitas naquele tempo e até favorecidas. (...) As pinturas de maior sucesso eram imediatamente copiadas, sem considerar a imitação como uma falha” (TRAGANOU, 2004, p.173). Até onde entendemos, se trata de um recurso pictórico usual desse período, na qual os empréstimos e referências poderiam ser apreciados no âmbito da originalidade de cada obra. A série das “53 estações de *Tōkaidō*” de Hiroshige também

apresenta diversas aproximações com as obras que a antecederam. Essas “imitações” não eram recorrentes somente entre as figuras das séries, mas transitavam entre as diversas formas de expressão pictórica, como veremos a seguir.

3.2. AS 53 ESTAÇÕES DE HIROSHIGE

A primeira série das “53 estações de *Tōkaidō*” (*Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi*) de Hiroshige é conhecida como a edição *Hōeidō* (1833-34) para distinguir das suas versões posteriores. Essa primeira é considerada a série de maior qualidade, sendo produzida com a supervisão de Hiroshige desde a gravação até a impressão

[Fig. 51]

[Figuras 50 e 51] nesta página

Nihonbashi e Hodogaya da série “53 estações de *Tōkaidō*”, 1804, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-horizo1804.html>, acesso em: 30/01/2019

[Figuras 52 e 53] na página ao lado acima

Nihonbashi e Hodogaya da série “53 estações de *Tōkaidō*”, 1806, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1806-vertical-edi1806.html>, acesso em: 30/01/2019.

[Figuras 54 e 55] na página ao lado abaixo

Nihonbashi e Hodogaya da série “36 vistas do monte Fuji”, 1829-33, Hokusai Katsushika (1760-1849), xilogravura policromada sobre papel, disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/36-views-of-mt-fuji-seri36.html>, acesso em: 30/01/2019.

[Fig. 52]

[Fig. 53]

[Fig. 54]

[Fig. 55]

final.

A primeira imagem de *Hōeidō*, assim como as séries anteriores produzidas por outros artistas, representa Edo, sede do *bakufu*, e a última figura retrata Quioto, capital imperial. Entre esses dois pólos de poder são representadas as 53 *shukuba* (cidades-estações) de *Tōkaidō*. Essas obras foram vendidas separadamente logo no início, mas ao finalizar a série, em 1834, elas foram reunidas em um único álbum com um breve prefácio e uma nota final. A apresentação foi escrita pelo poeta Takisui Yomo:

Hiroshige esboçou em detalhes não apenas incidentes que testemunhou nas várias estações ao longo do caminho, mas também edifícios famosos, montanhas, rios e árvores, e não omitiu os viajantes que encontrou. Tão vívidos são seus esboços que qualquer pessoa que olhe as impressões, mesmo que nunca tenha visto *Tōkaidō*, sentirá que está realmente na estrada. A *Hōeidō* publicou as impressões que devem ser preservadas para a posterioridade. (NARAZAKI, 1969, pág. 11 apud TRAGANOU, 2004,

p. 168)

Se as pinturas de paisagem de Hokusai são consideradas rígidas e muito preocupadas com o estilo, a obra de Hiroshige atrai o público e é considerada o primeiro trabalho que mostra equilíbrio entre a paisagem e os personagens. Link (1991) afirma que “Hiroshige nos confronta com o estado de espírito da natureza, não por seu desenho preciso” (LINK, 1991 apud TRAGANOU, 2004, p.172). A primeira série obteve tanto êxito que Hiroshige cria diversas outras versões com diferentes quantidades de figuras, formatos, enfoques, editoras e algumas vezes em parceria com outros ilustradores. O Quadro 2 apresenta as informações de outras 28 versões de *Tōkaidō*. Em rosa claro estão indicadas as informações levantadas por Muneshige Narazaki⁸, em rosa escuro foram inseridas as informações levantadas por Joseph

⁸ NARAZAKI, Muneshige *Hiroshige: The 53 Stations of the Tōkaidō. Masterworks of Ukiyo-e. Kodansha International*, 1969, Disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tōkaidō_Series/Tōkaidō_Narazaki.htm Acesso em: 17/02/2018.

[Figuras 56]

Ilustração da capa da série completa das “53 estações de *Tōkaidō*”, c.1835, capa de livro, (OKA,1992, p.68).

TÍTULO	FORMATO		DATA	EDITOR
Ao longo de Tōkaidō - enoshima	<i>Oban, yoko-e</i>			Takeuchi
Tōkaidō	<i>Oban, yoko-e</i>	10 figuras	Era kei (1848-54)	Rinsho
53 ilustrações de Tōkaidō	<i>Oban, tate-e</i>	48 figuras	Era Kaei (1848-54)	Fujiyoshi
Tōkaidō	<i>Chuban, tate-e</i>	54 figuras	Era Kaei (1848-54)	Tsutaya
53 estações de Tōkaidō	<i>Yotsugiri, yoko-e</i>		Era Kaei (1848-54)	
53 estações de Tōkaidō	<i>Jurokugiri</i>			
Peregrinação para Ise pela estrada de Tōkaidō	<i>Oban, tate-e</i>	5 figuras		Fujiyoshi
Tōkaidō	<i>Yatsugiri</i>	56 figuras		Yamasho
Imagens contínuas dos lugares famosos das 53 estações de Tōkaidō	<i>Mame-ban</i>	55 figuras		Jokin
Cenas detalhadas das 53 estações de Tōkaidō	<i>Oban, tate-e</i>	10 figuras	Era Koka (1844-48)	Muratetsu
53 estações de Tōkaidō	<i>Oban, tate-e</i>	22 figuras	Era Koka (1844-48)	Tomata, Ibakyu e Ibasen
Tōkaidō	<i>Yotsugiri</i>	56 figuras	Era Koka (1844-48)	Aritaya
Imagem em mudança das 53 estações	<i>Mame-ban</i>	55 figuras		Wakasaya
Tōkaidō - "Yamasho Tōkaidō"	<i>Oito-oban</i>		Início da déc. de 1840	Yamasho
53 estações de Tōkaidō - "Aritaya Tōkaidō"	<i>Quarto-Aiban, yoko-e</i>		ca. 1845	Aritaya
53 estações de Tōkaidō - "Tōkaidō em pares" (Kuniyoshi e Toyokuni III)	<i>Oban, tate-e</i>		ca. 1845	Ibasen, Ibakyu e outros
53 estações de Tōkaidō - "Kichizo Tōkaidō"	<i>Chuban, yoko-e</i>		ca. 1850	Tsutaya
53 estações de Tōkaidō - "Fujikei Tōkaidō"	<i>Oban, tate-e</i>		ca. 1852	Fujikei
Tōkaidō - "Primeira versão harimase"	<i>Harimaze, oban, tate-e</i>		ca. 1852	Ibasen
Tōkaidō - "Segunda versão harimase"	<i>Harimaze, oban, tate-e</i>		1852	Senichi
Tōkaidō - "Terceira versão harimase"	<i>Harimaze, oban, tate-e</i>		1856	Yamaguchi
53 estações de Tōkaidō - "Great Tōkaidō"	<i>Oban, yoko-e</i>	55 figuras	1833-34	Hoeido
Tōkaidō - "Reisho Tōkaidō"	<i>Oban, yoko-e</i>	55 figuras	Era Kaei (1848-54)	Marusei
53 estações - "Jinbutsu Tōkaidō"	<i>Chuban, tate-e</i>	56 figuras	ca. 1852	Murichi
53 estações de Tōkaidō - "Gyosho Tōkaidō"	<i>Aiban, yoko-e</i>	55 figuras	Início da déc. 1840	Ezaki
53 estações - "Dois pincéis" (todas as figuras com Toyokuni III)	<i>Oban, tate-e</i>	55 figuras	1854	Marukyu
Ilustrações dos lugares famosos das 53 estações - "Vertical Tōkaidō"	<i>Oban, tate-e</i>	55 figuras	1855	Tsutaya
53 estações de Tōkaidō - "Kyoka Tōkaidō" - poemas cômicos	<i>Chuban, yoko-e</i>	56 figuras	final da déc. 1830	Sanoki

título da série

título da figura

subtítulo da série

assinatura de Hiroshige

selo da editora

selo do censor

[Quadro 2] na outra página

As séries de Tōkaidō elaboradas por Hiroshige Utagawa.

[Figuras 57] acima

Inscrições na série "53 estações de Tōkaidō" de Hiroshige Utagawa (1833-34), org.: Fernanda Lie Sakano, ilustração: Denis Ferri.

Noel Chiappa⁹ e em vinho indicadas as séries encontradas em ambas referências.

Assim como outras xilogravuras desse período, a série de *Hōeidō* apresenta algumas inscrições. Tais textos indicam: o título da série (53 estações de Tōkaidō / *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* / 東海道五十三次之内); o título da figura, normalmente escrito em preto (ex.: Ōiso / 大磯); e o subtítulo da figura que se encontra sempre dentro de um balão vermelho (ex.: A

chuva de Tora / *Tora ga ame* / 虎が雨), como podemos observar na Figura 57. A assinatura de Hiroshige, "Hiroshige ga", normalmente em preto, fica acima do selo da editora, em vermelho. Podemos observar também os selos redondos que ficam fora do quadro da figura, indicando que a ilustração passou pela vistoria de um censor antes de ser publicada.

Devemos notar que mesmo entre as estampas da primeira série (*Hōeidō*) existem algumas diferenças que podem ser notadas em alterações sutis presentes em pequenos detalhes e tonalidades ou mais expressivas ao modifi-

⁹ CHIAPPA, Joseph N. Disponível em: <http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/53stations.html>. Acesso em 17/02/2018.

[Figuras 58 e 59] na outra página acima
 Comparação entre a primeira e a segunda versão de Kanbara. Disponíveis em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great_Versions.htm#16_Kanbara, acesso em: 16/12/2017.

[Figuras 60 e 61] na outra página ao centro
 Comparação entre a primeira e a segunda versão de Goyu. Disponível em: <https://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161219930038>, acesso em 10/01/2019.

[Figuras 62 e 63] na outra página abaixo
 Comparação entre a primeira e a segunda versão de Nihonbashi. Disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great_Versions.htm#1_Nihonbashi, acesso em 16/12/2017.

car os personagens em uma segunda versão. Podemos observar em Kanbara a significativa mudança nas cores do céu (Figuras 58 e 59): a primeira versão tem o céu escuro no topo da imagem, atrapalhando a leitura das inscrições, enquanto na segunda a cor preta se concentra próxima ao horizonte, contrastando com o branco das montanhas e telhados, dando mais ênfase para a fria cena noturna.

Na cidade estação de Goyu (Figuras 60 e 61), podemos observar que, na segunda versão, o impressor utiliza o mesmo tom de verde em toda a estrada e é omitida a informação do letreiro redondo do interior do estabelecimento.

Em Nihonbashi (Figuras 62 e 63), o artista apresenta na segunda versão uma figura similar, porém com cores diferentes no céu e sem a nuvem. O portão de madeira e a edificação à esquerda também são apresentadas com gradações de cores diferentes, mas a maior diferença pode ser percebida no primeiro plano, onde um grupo muito mais populoso é apresentado incluindo dançarinos, vendedores de flores e crianças. Os personagens se mostram ocupados em suas atividades e aparentam indiferença

em relação à procissão do *daimyō*, a qual marcha com precisão militar através da multidão. Simbolicamente, essa cena pode ser lida como um contraste entre a estrutura e hierarquia da antiga ordem aristocrática e a vitalidade da nova classe emergente dos comerciantes (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999).

A longa jornada pela estrada de *Tōkaidō* é retratada nessa interessante série permeada de códigos que não são acessados imediatamente. As imagens trazem fascinantes pontos de vista que se diferenciam das séries anteriores, produzidas por outros artistas, atraindo o interesse do grande público da época. O modo singular que Hiroshige retrata a paisagem faz com que ele seja reconhecido como o “pintor da chuva e da neve” e posteriormente é intitulado como o “pintor de paisagem” do *ukiyo-e* em diversas publicações ocidentais.

Link (1991) observa que a primeira metade dessa série de *Hoeidō* aparenta ser feita a partir de croquis originais, pois supostamente ele teria um tempo maior para elaborar os esboços no início da viagem (LINK, 1991, p.16 apud TRAGANOU, 2004, p.171). A segunda metade

das estampas parecem se aproximar mais de figuras criadas anteriormente, não diminuindo a importância e a popularidade desta obra, lembrando que tais recursos, como as imitações e repetições, eram usuais, bem aceitas e até preferidas pelos consumidores.

De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), as estampas de Hiroshige referentes às cidades-estações de Okitsu, que apresenta uma imagem com lutadores de *sumō* em viagem, e de Ejiri, mostrando a vista do promontório de Miho a partir do monte Kuno, se baseiam nas imagens do guia de viagem *Tōkaidō meisho zue* de Arimasa Hara, publicado no final do século XVIII. Aparentemente a representação da cidade-estação de Yoshiwara, de Hiroshige, se remete ao *emakimono* de Tetsugai Nakamura, no qual o artista representa o trecho Naka-Yoshiwara, da estrada de *Tōkaidō*, em um característico zig-zag, fazendo com que os viajantes se surpreendam com a inusitada vista do monte Fuji à esquerda, quando normalmente ele é observado ao lado direito de quem vai para Quioto.

Comparando as estampas de Hiroshige com

as primeiras séries de *Tōkaidō* (Quadro 1), foram observadas interessantes aproximações de temas e composições. Na cidade-estação de Kakegawa, além dos personagens, da ponte e do extenso campo de arroz, Hiroshige retrata duas pipas que voam muito alto, uma delas quase saindo do quadro da imagem. As pipas já aparecem associadas à Kakegawa na série de 1802, de Hokusai, na qual vemos uma grande pipa no chão e outra sugerida apenas pela linha que os personagens agarram com firmeza. Na versão de 1806, do mesmo artista, três pipas se encontram bem próximas da margem superior da figura, indicando também que voam muito alto (Figuras 64 a 66).

A composição de Kuwana de Hiroshige parece se embasar na Kuwana de Hokusai (versão de 1804), cidade-estação famosa por seu porto (Figuras 67 e 68). As duas estampas possuem duas embarcações como protagonistas da figura, as quais se posicionam lado a lado com suas grandes velas brancas. Os mastros marcam a vertical nas composições e ambos barcos se encontram próximos do porto. Na figura 67, as velas estão recolhidas ao se

[Figuras 64 a 66] na outra página acima

Comparação entre a Kakegawa de Hiroshige e as Kakegawa de 1802 e 1806 de Hokusai. Disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm, <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edition1802.html> e <https://www.hokusai-katsushika.org/1806-vertical-edition1806.html>.

[Figuras 67 e 68] na outra página abaixo

Comparação entre a Kuwana de Hiroshige e a Kuwana de 1802 de Hokusai. Disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm acesso em: 16/12/2017 e <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-edition1802.html>, acesso em: 30/01/2019.

aproximar de Kuwana; na Figura 68, as naus se afastam das vegetações, no campo inferior direito, que indicam o porto. No último plano à direita, aparece uma parte da cidade-estação, na Figura 68; e o importante castelo de Kuwana, na figura 67.

A cidade-estação de Ôtsu, a última antes de chegar à Quioto, é famosa pelas lembranças conhecidas como *Ôtsu-e*, pinturas folclóricas. As figuras 69 e 70, de Hokusai, de 1802 e 1804 (vertical) respectivamente, ilustram o local a partir desse *meibutsu* (especialidade local). No entanto, Hiroshige escolhe representar a

última cidade-estação com uma cena de rua, mostrando uma movimentada casa de chá e pesadas carrocerias puxadas por bois (Figura 71). No canto inferior esquerdo, observamos uma mulher ao lado de uma fonte, que parece remeter às fontes de Ôtsu de 1804 (horizontal) e 1806 de Hokusai que também estão próximas de uma casa de chá (Figuras 72 e 73).

[Figuras 69 e 70] acima

Ôtsu de 1802 e 1804 (vertical) de Hokusai. Disponíveis em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1802-ed1802.html>, acesso em 30/01/2019 <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-vertical-ed1804.html>, acesso em 30/01/2019.

[Figura 71] na outra página acima

Ôtsu de Hiroshige. Disponível em: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tokaido_Series/Tokaido_Great.htm, acesso em: 16/12/2017.

[Figuras 72 e 73] na outra página abaixo

Ôtsu de 1804 (horizontal) e 1806 de Hokusai. Disponível em: <https://www.hokusai-katsushika.org/1804-horizo1804.html>, acesso em 30/01/2019 <https://www.hokusai-katsushika.org/1806-vertical-ed1806.html>, acesso em 30/01/2019.

[Figura 75] na próxima página
 Mapa das 53 estações de *Tôkaidô*, incluído
 Edo e Quioto. (Org.: Fernanda Lie Sakano;
 Ilustração: Denis Ferri).

3.3. A EDIÇÃO HÔEIDÔ

Neste capítulo, apresento as 55 imagens da primeira série de Hiroshige¹, conhecida como Hôeidô. Na figura 74, localizamos todas cidades-estações (shukuba) no mapa, com a numeração de 1 a 55, iniciando na cidade Edo e percorrendo, no sentido sudoeste, para Quioto. Como já apresentado, a estrada de Tôkaidô, literalmente “rota do mar leste”, possui a maioria das shukuba próximas ao mar, evitando a acidentada topografia do interior do país. O menor trecho entre elas ocorre entre Goyu (35a shukuba) e Akasaka (36a shukuba), no qual se percorria cerca de 2 km, e a maior distância é entre Miya (41a shukuba) e Kuwana (42a shukuba), com cerca de 27,5 km, em uma região com diversos afluentes de rio.

Para facilitar o entendimento da série, somente nesse capítulo, enumeramos as Figuras 75 a 130 como Estampas 1 a 55, de forma associada com o mapa da Figura 74, e voltamos à Figura 131 no próximo capítulo. Os títulos são apresentados em português, seguidos da forma romanizada do japonês e, por último, em ideogramas. Para apresentar as cenas retratadas por Hiroshige, recorro aos comentários de: Brandon (1999), Brandon, White e Woodson (1999), Cordaro (2008), Fundação Mokiti Okada (1982), Noguchi (1936) e Traganou (2004).

¹ As imagens 75 a 130 apresentadas a seguir possuem a seguinte legenda complementar: Artista: Andô Hiroshige (1797-1858). Série: Tôkaidô Gojûsan-tsugi no uchi, edição Hôeidô, também conhecida como “Great Tôkaidô”. Data: 1833-34. Técnica: xilogravura colorida. Dimensões: ôban (38cm x 25cm). Fonte: http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Tôkaidô_Series/Tôkaidô_Great.htm. Acesso em: 16/12/2017.

Estampa 1.

Nihonbashi, vista matinal / *Nihonbashi, asa no kei* / 日本橋 朝之景

Este é o ponto de partida da série, a ponte *Nihonbashi*, ou ponte do Japão. Segundo White, Brandon e Woodson (1999), a ponte em arco é construída em 1602 e se torna o “marco zero” das duas principais estradas que ligavam a cidade de Edo (atual Tóquio) à Quioto: *Tōkaidō* e *Kisokaidō*. Para representar o início do percurso, Hiroshige escolhe o amanhecer do dia, quando os portões de madeira da entrada da cidade se abrem para o tráfego matutino. O sol começa a clarear o horizonte e a comitiva de um *daimyō* atravessa a ponte para começar a sua longa jornada. A procissão organizada em fila dupla é conduzida por dois homens que carregam *hasamibako* (baú de viagem que guardava os pertences do *daimyō*) e dois porta-lanças, com suas armas cerimonialmente ornamentadas com plumas. Entre a ponte e o portão de acesso observamos alguns vendedores de peixe que acabam de atravessar a ponte e abrem a passagem para a comitiva. A faixa escura na parte superior do céu e nos portões laterais acentuam a ideia de profundidade (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Sobre os telhados estão representadas as torres de vigia de incêndio (*Hinomi-yagura*), onde ficavam os membros da equipe de combate de incêndios, profissão oficial da família de Hiroshige.

2

Estampa 2.

Shinagawa, o nascer do sol / *Shinagawa, hinode* / 品川 日之出

A cerca de 8 km de Nihonbashi está Shinagawa, a primeira cidade-estação (*shukuba*) da estrada. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), os viajantes que saíam bem cedo de Edo passavam por essa movimentada e próspera vila ao nascer do sol. Nesta figura podemos observar a baía de Edo com diversas embarcações. Às suas margens passa a *Tōkaidō* ladeada por casas de chás, restaurantes e comércios. Os últimos membros da comitiva do *daimyō* passam, desaparecendo por trás da montanha Yatsuyama, à direita, enquanto os camponeses e comerciantes se mantêm afastados deixando a passagem livre. As delicadas nuvens e as gradações de rosa revelam o céu matutino. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), nessa composição Hiroshige adota parcialmente a perspectiva de estilo ocidental, com o horizonte baixo e barcos que diminuem de tamanho quanto mais afastados. Os edifícios à beira da estrada estão representados num estilo mais próximo do tratamento espacial da tradição japonesa, com a caída dos telhados em 45 graus em linhas paralelas.

品川
日之出

3

川
崎六
郷
渡
舟**Estampa 3.**

Kawasaki, a balsa do rio Rokugō / *Kawasaki, Rokugō watashibune* /

川崎 六郷渡舟

Kawasaki fica a 10 km de Shinagawa, do outro lado do rio Rokugō, hoje conhecido como rio Tamagawa. Segundo Cordaro (2008), a embarcação é retratada de modo que retoma o clássico episódio “*Azuma Kudari*” de *Ise Monogatari* (coleânea de poemas do Período Heian), atravessando lentamente o sereno rio. O barqueiro, duas senhoras elegantes e quatro comerciantes atravessam conversando e fumando suas piteiras (*kiseru*). Um deles observa atentamente o monte Fuji, que aparece tranquilo e imponente ao fundo. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), os viajantes se dirigem ao templo *Heiguenji*, para pedir à Kobo Daishi sucesso nos negócios. Na outra margem alguns serviçais, carregadores de palanquins e outros viajantes com um cavalo aguardam a sua vez. Outro viajante mais ao fundo paga a sua passagem para o oficial local. As casas da vila aparecem entre as vegetações e, de acordo com Brandon, White e Woodson (1999), o céu se apresenta em azul-índigo no topo e em gradações avermelhadas próximo ao horizonte indicando o pôr do sol.

4

神
奈
川臺
之
景**Estampa 4.**

Kanagawa, a vista panorâmica / *Kanagawa, dai no kei* / 神奈川 臺之景

Kanagawa fica a 10 km de Kawasaki. Ao lado da estrada são retratadas casas e restaurantes, que em alguns casos possuem varandas com vista para as águas. Em frente ao restaurante denominado *kikuya*, as garçonetes insistem para que os viajantes entrem. Segundo White, Brandon e Woodson (1999), nesta composição, semelhante à Shinagawa (Estampa 2), Hiroshige combina os dois estilos de perspectiva harmoniosamente, o ocidental e o japonês. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), o conjunto de edificações, pessoas e embarcações constituem uma linha de força diagonal da cena, ascendente para o topo da estrada. A árvore de aparência estranha apontando para a esquerda, atrás da casa no topo da colina, habilmente amarra o conjunto voltando o olhar para a extensa baía, realçando a amplitude do mar. O azul-índigo, corante natural difundido nas estampas desse período, é amplamente utilizado por Hiroshige na representação das águas, céus e vestimentas.

5

保
土
ヶ
谷新
町
橋**Estampa 5.**Hodogaya, a ponte de Shinmachi / *Hodogaya, Shinmachi-bashi* /

保土ヶ谷 新町橋

Hodogaya fica a 5 km de Kanagawa. Segundo os comentários da fundação Mokiti Okada (1982), nesta gravura, quatro carregadores de palanquim cansados e um *komusō* atravessam a ponte Shinmachi. Os *komusō*, “monges do vazio”, eram reconhecidos por usar chapéus de palha profundos que cobriam seus rostos (*tengai*) e por tocar flauta (*shakuhachi*). A peregrinação e a música eram encorajadas como parte da estratégia de meditação. Do outro lado da ponte encontram-se lojas, restaurantes, casas, um grupo de viajantes e duas garçonetes. Segundo White, Brandon e Woodson (1999), o letreiro do restaurante em que elas se encontram anuncia “*ni-hachi*” (dois-oito), indicando os ingredientes do soba: 20% de farinha de trigo e 80% de trigo sarraceno, também interpretado como o preço de uma tigela de *soba*: “2 vezes 8”, que resulta em 16 *mon*. Esse era o valor médio de uma refeição acessível para grande parte da população e o mesmo preço pelas quais as pinturas de Hiroshige eram vendidas. Ao fundo podemos observar os campos de arroz dando uma atmosfera rural à cena.

6

戸塚

元町別道

Estampa 6.

Totsuka, cruzamento de Motomachi / *Totsuka, Motomachi betsudō* /

戸塚 元町別道

Totsuka fica a 9 km de Hodogaya. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), para os viajantes que saíam bem cedo de Edo, esta era a cidade para se fazer o primeiro pernoite. De acordo com White, Brandon e Woodson (1999), o letreiro próximo à lanterna de pedra indica: “estrada para Kamakura à esquerda”, ilustrando o encontro da estrada de *Tōkaidō* com o caminho que leva à Kamakura. Nessa figura podemos observar alguns viajantes chegando à hospedaria *Komeya*, como informa o letreiro. Um homem chega pela ponte, uma mulher está retirando seu chapéu e um terceiro, acompanhado de um cavaliário, desce desastrosamente do cavalo, dando um tom cômico para a cena. Segundo Brandon (1999), a mulher da hospedaria recebe os clientes com um uniforme típico de trabalho: um par de tamancos de madeira (*geta*) (em vez das sandálias de palha típicas dos viajantes); um *kimono* azul escuro cobrindo os tornozelos com as longas mangas amarradas com um cordão que cruza nas costas, no estilo chamado *tasukigake*, permitindo que ela mova os braços livremente; e um longo avental retangular protegendo seu *kimono*. Nesta imagem as linhas horizontais no céu e no piso dão um efeito bastante expressivo à figura.

7

Estampa 7.

Fujisawa, templo Yūgyō-ji / *Fujisawa, Yūgyō-ji* / 藤澤 遊行寺

Fujisawa fica a 7 km de Totsuka. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), este local é conhecido como a cidade dos templos. No primeiro plano, o *torii* indica o acesso para o templo *Benzaiten*, que fica na ilha de Enoshima. Ao fundo, sobre a montanha, podemos ver o famoso templo de *Yūgyōji*. Segundo Brandon, White e Woodson, Hiroshige usa uma composição semicircular que leva o olho do espectador pela estrada de *Tōkaidō* de baixo para cima no sentido horário, a fim de mostrar as duas atrações da cidade ao mesmo tempo, já que elas se encontram em diferentes pontos da cidade. A estrada atravessa o *torii*, passa pela ponte em arco, vai para a direita e conecta a uma rua margeada por lojas e casas, até chegar ao tempo *Yūgyōji*. Entre as casas e a escada de acesso ao templo observamos uma camada de nuvens, típica da pintura japonesa desde a Era Heian, as quais podem sugerir divisões de espaço-tempo nessa imagem.

藤
澤

遊
行
寺

8

平塚

縄手道

Estampa 8.

Hiratsuka, o caminho de Nawate / *Hiratsuka, Nawate michi* / 平塚 縄手道

Hiratsuka fica a 14 km de Fujisawa. Nesta imagem podemos observar o monte Fuji atrás do arredondado monte Koma e da cadeia angular das montanhas Oyama. No primeiro plano é representada uma região muito plana com escassos pinheiros e uma estrada sinuosa, onde podemos observar alguns viajantes transitando. Dois carregadores que voltam com o palanquim vazio abrem a passagem para um *hiyaku* (literalmente “pé voador”), entregador de correspondências, que prestava diversos serviços para o *bakufu*. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), o sistema de correspondências já existia desde o século XIII, mas se desenvolve consideravelmente no Período Edo. As entregas do governo, documentos e mercadorias do *bakufu* podiam ir de Edo até Quioto em três dias (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Existia outro serviço utilizado pelos plebeus, no qual as correspondências eram levadas por comerciantes e mensageiros contratados num sistema taxado, o qual levava cerca de sete dias para percorrer essa mesma distância, considerado ainda muito rápido, lembrando que os viajantes costumavam levar quase o dobro desse tempo para transitar entre Edo e Quioto (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999).

9

大磯
虎が雨**Estampa 9.**

Ōiso, chuva de Tora / Ōiso, *Tora ga ame* / 大磯 虎が雨

Ōiso fica a apenas 3 km de Hiratsuka. O subtítulo da figura (chuva de Tora) refere-se à Toragozen, mencionada no *Soga Monogatari* (conto dos irmãos Soga), personagem de uma lenda antiga de Ōiso incorporada ao teatro *kabuki*. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), ela chorou tão intensamente pela morte do homem amado que suas lágrimas abundantes transformaram-se em chuva, representada por Hiroshige com longas linhas retas. O artista retrata esta cidade-estação (*shukuba*) retomando essa triste e bela história. Nessa estampa, as primeiras casas surgem entre os pinheiros e campos de arroz, as pessoas se abrigam com sombrinhas e casacos, sem esquecer a capa sobre o cavalo de carga. Por trás da chuva e das cores escuras que predominam no primeiro plano transparece a luminosidade do sol nas águas do mar distante, indicando uma chuva passageira (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982).

10

Estampa 10.

Odawara, o rio Sakawa / Odawara, Sakawagawa / 小田原 酒匂川

Odawara fica a 16 km de Ōiso. A cena retrata a travessia do rio Sakawa, que corta diagonalmente o primeiro plano. O conjunto de pequenos personagens dinamiza a composição e retrata as várias formas de cruzar o rio. Na outra margem, os juncos e cascalhos caracterizam o terreno pantanoso que se estende até as casas ao longe. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), esta *shukuba* cresceu em torno do imponente castelo de *Hōjō Sōun* (1432-1519), construído no Período Muromachi (1392-1573). Tal propriedade passa para o domínio do senhor Ōkubo a partir de 1590. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), Hiroshige apresenta as faces íngremes das montanhas de Hakone em diversas cores, com fragmentos claros e escuros, com sua construção peculiar de perfis triangulares. No meio da planície, uma árvore e um telhado parecem indicar uma casa de chá (*chaya*) ou uma estação intermediária (*ai no shuku*), como poderemos ver em Fukuroi (Estampa 28), usualmente posicionadas entre as cidades-estações (*shukuba*) para maior conforto dos viajantes (TRAGANOU, 2004).

小
田
原

酒
匂
川

11

Estampa 11.

Hakone, vista do lago / *Hakone, kosui no zu* / 箱根 湖水図

Hakone fica a 16 km de Odawara. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), este é o trecho mais acidentado do caminho entre Edo e Quioto. Nesta imagem podemos observar a comitiva subindo o monte Hakone: uma vista de voo de pássaro na qual podemos visualizar somente os chapéus e as bagagens dos oficiais. O enorme cume ao centro da figura, estranhamente moldado, sinistro e solitário domina o primeiro plano (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). É representado em diversos detalhes e cores revelando a influência de antigos mestres chineses (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982) . À esquerda vemos o belo e tranquilo lago Ashi e, ao longe, o altivo monte Fuji.

箱
根

湖
水
図

12

Estampa 12.

Mishima, a bruma matinal / *Mishima, asagiri* / 三島 朝霧

Mishima fica a 15 km de Hakone. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), após a travessia difícil pela região montanhosa de Hakone, os viajantes podiam repousar em Mishima. Hiroshige retrata os viajantes partindo nas primeiras horas da manhã, ainda sob a densa névoa que cobre toda a cidade-estação (*shukuba*). À direita, o *torii* marca a entrada do famoso santuário de Mishima. As silhuetas sem contornos definidos de casas, bosques e pessoas em azul e cinza realçam o espírito frio e silencioso desta manhã (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Em primeiro plano surgem as figuras bem detalhadas que contrastam com o plano enevoadado, mas, segundo Noguchi (1936), a atratividade desta estampa encontra-se claramente no fundo, nas sombras tratadas em um método de gradação um tanto ocidentalizado. Brandon (1999) comenta que os dois portadores vestem jaquetas de cor azul-índigo e carregam um homem que descansa sobre o palanquim. O passageiro veste um *kimono* e um *haori* (manto curto). O homem adormecido sobre o cavalo é aquecido por um manto com um padrão típico da época, com pequenas linhas duplas cruzadas em branco, conhecido como *igeta*. O tecido é tingido com a técnica chamada *kasuri*, que se difunde no tempo de Hiroshige, decorando tecidos azul-índigos de pessoas comuns por todo o Japão. Ainda neste grupo, atrás dessa personagem, acompanham um cavaleiro e um carregador de bagagens.

三
島

朝
霧

13

Estampa 13.

Numazu, o crepúsculo / *Numazu, tasogare zu* / 沼津 黄昏図

Numazu fica a 6 km de Mishima, na foz do rio Kanogawa. Segundo Noguchi (1936), nessa estampa, um casal com filho chega à cidade-estação (*shukuba*) de Numazu para uma noite de descanso. Em destaque podemos observar uma grande máscara vermelha com nariz alongado que se refere à Sarutahiko, deus das estradas, indicando que a família segue em procissão para o santuário de Kōmpira, em Shikoku. Esta é uma das composições mais líricas dessa série de Hiroshige, de acordo com Brandon, White e Woodson (1999), representando a lua cheia que nasce atrás dos pinheiros em primeiro plano, emitindo uma luz suave sobre a paisagem em gradações suaves de azul e cinza. O bosque escuro à esquerda estreita a figura, direcionando o olhar para a direita e para cima numa forma triangular.

沼
津黄
昏
図

14

Estampa 14.

Hara, o Fuji de manhã / *Hara, asa no Fuji* / 原 朝之富士

Hara fica a somente 6 km de Numazu. Esta é uma cidade-estação (*shukuba*) privilegiada por apresentar a mais bela vista do monte Fuji. De acordo com Traganou (2004), o monte sagrado é um importante lugar-famoso (*meisho*) com incontáveis referências nas artes japonesas, e que aparece pela primeira vez no *Nihon Shoki* (crônicas do Japão) no ano de 720 d.C. Para enfatizar a sua grandiosidade, Hiroshige estreita o cume coberto de neve e atravessa o quadro superior da figura. Na base dele podemos observar uma extensa planície pantanosa repleta de juncos e duas garças. No primeiro plano, duas mulheres elegantemente vestidas fumam em suas piteiras e caminham pela estrada acompanhadas por um carregador que veste um *kimono* com interessante padrão geométrico, constituindo um detalhe atraente no primeiro plano (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). As cores frias da paisagem sugerem a manhã de inverno.

原

朝之富士

15

Estampa 15.

Yoshiwara, o Fuji à esquerda / *Yoshiwara, hidari Fuji* / 吉原 左富士

Yoshiwara fica a cerca de 12 km de Hara. Hiroshige já apresenta no subtítulo da imagem que este é o único lugar de Tōkaidō de onde podemos observar o monte Fuji do lado esquerdo. O artista retrata os viajantes percorrendo o estreito e sinuoso caminho de Tōkaidō em uma região bastante plana. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), as crianças sobre o cavalo estão sentadas em uma cela especial e, dentre eles um observa com atenção o monte sagrado. De acordo com Traganou (2004), as estradas deste Período passaram por diversos melhoramentos, visando o conforto dos viajantes. Dentre as benfeitorias estão os pinheiros plantados nas margens das estradas para protegê-los do sol de verão e, de certa maneira, do frio do inverno. Ao lado esquerdo do cavalo está representado um marcador de distância, recorrente em diversas figuras dessa série, o qual indicava os intervalos nas estradas a cada *ri* (3,927 km) (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999).

吉
原

左
富
士

16

Estampa 16.

Kanbara, neve noturna / *Kanbara, yoru no yuki* / 蒲原 夜之雪

Kanbara fica a 11 km de Yoshinaga. Esta é uma das obras mais aclamadas de Hiroshige e a única cena de neve representada no período da noite (NOGUCHI, 1936). O primeiro plano é marcado por uma forte diagonal que, aliada à escuridão do céu e a pesada camada branca de neve, dão uma sensação de sufocamento para a silenciosa cena. A cena é criada principalmente nos tons de preto e branco, as outras cores, como os amarelos e azuis, aparecem pontualmente sobre os personagens que caminham silenciosamente em direções opostas, procurando se proteger do frio. Segundo Noguchi (1936), as figuras que sobem para a direita carregam uma garrafa de saquê e uma lanterna de vela chamada “*odawara chōchin*”. Brandon, White e Woodson (1999) observam que raramente neva em Kanbara, indicando que esta cena aparentemente é criada pela imaginação de Hiroshige e sua engenhosa habilidade de desenho.

蒲
原

夜
之
雪

17

Estampa 17.

Yui, o pico de Satta / *Yui, Satta mine* / 由井 薩埵嶺

Yui fica a 4 km de Kanbara. Para chegar nesta cidade é necessário passar por um trecho que beira o mar. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), até meados do século XVII a estrada passava no sopé do penhasco, onde quebram as ondas. Os viajantes eram obrigados a aguardar a maré baixa para atravessar. Em 1655, o *bakufu* cria a passagem de Satta, cortando a encosta da montanha, para receber membros da missão coreana que viajaria até Edo. Esse novo caminho permite que os viajantes usufruam de uma bela vista do monte Fuji sobre a baía de Suruga. Na gravura podemos observar dois viajantes apreciando este panorama especial. O monte Fuji surge próximo ao centro da figura, entre o penhasco e o conjunto de pedras e árvores reclinados para a esquerda. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), a vegetação inclinada acentua o declive do desfiladeiro, atribuindo um maior dinamismo à composição. Em segundo plano os barcos flutuam calmos sobre a ampla baía.

由
井

薩
埵
嶺

18

Estampa 18.

Okitsu, o rio Okitsu / *Okitsu, Okitsugawa* / 奥津興津川

Okitsu fica a 11 km de Yui. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), a figura retrata dois enormes lutadores de *sumō* que atravessam o estuário do rio Okitsu. Um deles, apertado no palanquim, é carregado por quatro cansados carregadores (usualmente são necessários somente dois). O outro, levado sobre um cavalo, sorri alheio ao transtorno que causa. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), a árvore instável sobre as estranhas rochas, à esquerda, remete ao lutador montado a cavalo, acentuando o caráter humorístico da cena. Okitsu fica próximo à praia de Tago e ao bosque de pinheiros de Miho, celebrado pela poesia clássica e representado ao fundo.

奥
津

興
津
川

19

Estampa 19.

Ejiri, vista longínqua de Miho / *Ejiri, Miho enbō* / 江尻 三保遠望

Ejiri fica a 4 km de Okitsu. Esta figura representa o escuro promontório de Miho coberto de pinheiros entre as embarcações atracadas no porto e as velas brancas ao fundo. Os pinheiros de Miho, já apresentados na estampa anterior, foi fonte de inspiração para diversos artistas durante séculos, assim como o monte Fuji, visível no horizonte ao lado direito da cordilheira. Em primeiro plano, o porto é representado por um conjunto de telhados monocromáticos e numerosos barcos com seus belos mastros e velas, cujas linhas verticais contrastam com as linhas horizontais da paisagem (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Um *bokashi* (gradação de cor) azul se estende da parte baixa da figura para cima, subindo para a baía, técnica de impressão amplamente utilizada por Hiroshige, segundo Brandon, White e Woodson (1999).

江
尻

三
保
遠
望

20

Estampa 20.

Fuchū, o rio Abe / *Fuchū, Abekawa* / 府中 安倍川

Fuchū fica a 11 km de Ejiri, às margens do rio Abe. Nesta figura, Hiroshige retrata com detalhes a travessia de três mulheres que viajam em grupo. Uma dama, carregada em um palanquim por quatro portadores, e duas serviçais, uma levada sobre uma padiola e a última carregada nas costas. Vindo da outra margem, podemos observar as cargas sendo transportadas a cavalo ou pelos próprios carregadores, que sempre usavam tanga. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), Fuchū tornou-se célebre por sediar o castelo de *Sumpu*, no qual residiu Ieyasu Tokugawa, o primeiro *shōgun* do *bakufu* Tokugawa. Segundo a Fundação Mokiti Okada, os tons claros do céu sobre as montanhas sugerem que a cena se passa no início da manhã; já Brandon, White e Woodson (1999) sugerem que as cores escuras da montanha indicam que o dia está acabando.

府中
安倍川

21

Estampa 21.

Mariko, a famosa casa de chá / *Mariko, meibutsu chamise* / 丸子 名物茶屋

Mariko fica a 6 km de Fuchū. De acordo com a Fundação Mokiti Okada, este era um lugar de repouso quase obrigatório para os viajantes que iriam ultrapassar o desfiladeiro Utsunoya. A cidade-estação (*shukuba*) é famosa pelo seu *tororojiru* (um tipo de sopa de inhame). Segundo Brandon, White e Woodson, a casa de chá que anuncia: “*meibutsu tororojiru*” (famosa sopa de cará) e “*sake sakana*” (sake e peixe), pratos feitos com produtos locais. Dois homens sentados em um banco são servidos por uma mulher com seu bebê nas costas. À esquerda, outro homem fumando tabaco carrega um mastro, um chapéu e um feixe de palha. A Fundação Mokiti Okada comenta que essa é uma cena agradável de primavera com flores brancas de ameixeiras florescendo contra o céu róseo, que recordam um poema de Bashō. A graduação dos tons refletem a tranquilidade dessa região rural.

丸子
名物茶屋

22

Estampa 22.

Okabe, o desfiladeiro Utsunoya / *Okabe, Utsu no yama* / 岡部 宇津之山

Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), o repouso desfrutado em Okabe não era inútil, pois após deixar a vila, era preciso passar por Utsunoya, desfiladeiro mencionado no famoso episódio *Azumakudari*, do livro *Ise Monogatari* (Os contos de Ise), como deserto, grande e de travessia penosa. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), nesse conto o príncipe Ariwara no Narihira atravessa essa passagem sozinho, ansiando por seu amor em Quioto. O artista retratou com êxito a escuridão e a estreita passagem entre os grandes volumes das montanhas. O córrego acentua a sensação de profundidade e separa as massas verdes das duas montanhas, contribuindo para expressar o esforço dos lavradores e viajantes que sobem e descem a estrada em aclave. Traganou (2004) aponta que *Utsu no Yama*, subtítulo dessa figura, pode ser literalmente traduzida como “montanha realidade” e que era utilizada metaforicamente na literatura para contrastar realidade com o mundo dos sonhos.

岡
部

宇
津
之
山

23

Estampa 23.Fujieda, troca de carregadores e cavalos / *Fujieda, jinba tsugitate* /

藤枝 人馬継立

Fujieda fica a 7 km de Okabe. Nesta figura o artista protagoniza os trabalhadores da cidade-estação (*shukuba*) de Fujieda, alguns deles acabam de chegar enquanto outros se preparam para sair. Os personagens se encontram em frente a um *ton'ya ba*, principal edificação da vila onde se contratava o serviço de transporte de pessoas e bagagens. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), os carregadores trabalhavam em equipes que se revezavam, indo e voltando a cada duas estações. Nessa figura podemos observar os trabalhadores utilizando o *tenugui* de diversas formas, item do vestuário que, segundo Brandon (1999), pode ser descrito como um lenço ou toalha de algodão tradicionalmente utilizado no Japão, que possui normalmente 35 por 90 cm, e pode ser utilizado para secar as mãos, o corpo ou amarrada de diversas maneiras para cobrir e enfeitar a cabeça. Os diversos tipos de *tenugui* indicam masculinidade, feminilidade, profissão, idade, etc. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), a inscrição na bagagem em primeiro plano comunica o nome do editor, assim como na cilha do cavalo da frente. A composição baseada em diagonais dinamiza o conjunto.

藤
枝人
馬
継
立

24

Estampa 24.

Shimada, a margem do rio Ōi do lado de Suruga / *Shimada, Ōigawa Sungan* /
嶋田 大井川峻岸

Shimada fica a 9 km de Fujieda, na margem leste do rio Ōi. A travessia só era possível na estiagem, quando o rio Ōi não passava de um riacho raso, pois quando chovia torrencialmente o rio enchia rapidamente e ninguém conseguia atravessá-lo. Por esse motivo, Shimada e também Kanaya, na outra margem, tornavam-se movimentadas: os viajantes às vezes eram obrigados a aguardar por dias até as águas baixarem. Nessa composição, o artista mostra figuras muito pequenas a partir de uma vista aérea. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), os personagens representados são carregadores, arqueiros e samurais que integram o cortejo de um *daimyō*, os quais se dirigem para a apresentação anual à corte do shōgun em Edo (*sankin kōtai*). De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), no Período Edo, era proibido construir grandes pontes sobre os rios (exceto dentro das cidades), estratégia de controle do *bakufu* que dificultava que grandes tropas hostis avançassem rapidamente para atacar a capital.

嶋
田

大
井
川
峻
岸

25

Estampa 25.

Kanaya, a outra margem do rio Ōi / *Kanaya, Ōigawa engan* / 金谷 大井川遠岸

Kanaya fica a 4 km de Shimada. Nesta cena, Hiroshige mostra o cortejo chegando na outra margem do rio Ōi. No segundo plano podemos observar a cadeia de montanhas e os telhados entre árvores que indicam o local da próxima cidade-estação (*shukuba*). De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), as gradações de cores e os contrastes de superfícies claras e escuras dão vida à composição. Os primeiros carregadores que já ultrapassaram as águas descansam na outra margem, outros avançam sobre a pequena passarela que cobre o braço secundário do rio. Parte do cortejo e o pesado palanquim ainda enfrentam a correnteza. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), existiam cerca de setecentos carregadores entre Shimada e Kanaya que ficavam disponíveis nos trechos possíveis de se transpor o rio para levar os viajantes em palanquins, plataformas ou nas costas. As taxas variavam de acordo com o meio de transporte e o nível da água.

金
谷

大
井
川
遠
岸

26

Estampa 26.

Nissaka, a montanha Nakayama no entardecer / *Nissaka, Sayo no Nakayama*
/ 日坂 佐夜之中山

Nissaka fica a 7 km de Kanaya. No caminho entre as duas cidades, ao pé de uma colina, os viajantes passam por uma grande pedra no meio da estrada conhecida como Yonaki-Shi, a “Pedra que Chora na Noite” (NOGUCHI, 1936). Sua famosa lenda relata que a pedra passou a chorar de tristeza todas as noites por uma mulher grávida que foi tragicamente morta por bandidos neste lugar. Podemos observar no primeiro plano a famosa pedra e alguns viajantes que se aproximam curiosos para observá-la, enquanto dois carregadores se apressam para voltar para a sua vila (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). A região montanhosa é apresentada numa composição de diversas curvas que se cruzam em um ritmo simples e organizado. As cores escuras e a grande inclinação da ladeira acentuam a tenebrosidade do local no final do dia.

日
坂佐
夜
之
中
山

27

Estampa 27.

Kakegawa, vista longínqua do monte Akiba / *Kakegawa, Akiba-san enbō* /

掛川 秋葉山遠望

Kakegawa fica a 7 km de Nissaka. Nesta imagem podemos observar a ponte que cruza o rio Shioi. Sobre ela um casal de idosos reverencia um monge e seu serviçal que se dirigem ao templo de Akiba. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), as lanternas que estão em primeiro plano indicam que eles estão próximos desse templo. À direita, os camponeses trabalham na plantação de arroz, alheios aos viajantes que passam. Um menino observa sua pipa sendo levada pelos ventos (as pipas são presentes típicos do dia dos meninos no Japão) e outra é representada voando muito alto, quase saindo do quadro da imagem, recurso também utilizado na estação de Hara (Estampa 14).

掛川

秋葉山遠望

28

Estampa 28.

Fukuroi, a casa de chá ao ar livre / *Fukuroi, dejaya no zu* / 袋井 出茶屋之図

Fukuroi fica a 10 km de Kakegawa. Ao longo da estrada de Tōkaidō, encontravam-se diversos locais no meio do campo como esta casa de chá (*chaya* / *dechaya*), onde os viajantes podiam se abastecer e descansar antes de chegar até a próxima cidade-estação (*shukuba*) (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Em primeiro plano, uma senhora que trabalha na casa de chá reaviva o fogo para aquecer a grande chaleira suspensa no galho da frondosa árvore, enquanto um carregador acende seu cigarro. Atrás dele, o outro carregador de palanquim descansa seus pés. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), o volume da fumaça que sobe, a princípio escuro e gradualmente se tornando pálido, é resultado das habilidades do entalhador e do impressor. A barraca de palha abriga os clientes da casa de chá, que também parece vender sandálias de palha, como o par pendurado sob a cobertura. Dentro dela um mensageiro (*hikyaku*), usando um protetor na barriga (*haragake*) e calças justas usuais para homens que trabalham (*momohiki*), senta-se para desfrutar de uma pausa momentânea fumando um cachimbo (BRANDON, 1999). À direita, um pássaro se empoleira em cima de um quadro de avisos (*tatefuda*) na beira da estrada. Depois do arrozal podemos observar as primeiras casas da próxima *shukuba*.

袋井
出茶屋之図

29

Estampa 29.

Mitsuke, a vista do rio Tenryū / *Mitsuke, Tenryūgawa zu* / 見附 天龍川図

Mitsuke, atual Iwata, marca a metade da estrada de Tōkaidō, se distanciando igualmente de Edo e Quioto. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), o rio Tenryū, retratado nesta imagem, é conhecido pela velocidade de suas águas. Para atravessá-lo era necessária a utilização de embarcações, pois os carregadores não conseguiam fazê-lo a pé. Um banco de areia divide o rio em dois canais. No primeiro plano, dois barqueiros aguardam por passageiros que vão e vem nas embarcações do outro canal. No plano do fundo, a floresta de pinheiros é vista através da neblina, indicando o início da manhã. Nesta travessia Hiroshige retrata uma cena fechada, muito diferente das vistas aéreas das travessias do rio Ōi (Estampas 24 e 25) e rio Sakawa (Estampa 10). Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), todo o movimento da cena é criado, no primeiro plano, pelas barcas diagonais, pelos barqueiros detalhadamente desenhados e pelo longo mastro vertical que contrasta com os fortes elementos horizontais do segundo plano da composição.

見
附

天
龍
川
図

30

Estampa 30.

Hamamatsu, a desolação do inverno / *Hamamatsu, fuyugare no zu* /

濱松 冬枯之図

Hamamatsu fica a 17 km de Mitsuke. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), esta *shukuba* era um importante centro de comunicação onde as estradas de *Tōkaidō* e *Shinano* se encontravam. Hiroshige escolheu representá-la não como uma estação movimentada, mas com uma cena rural de inverno com um grupo de camponeses se aquecendo em torno de uma fogueira, próximos de uma grande árvore. O homem fumando levanta seu casaco para aquecer suas costas e nádegas, os outros mantêm as mãos em direção ao fogo. Na estrada, um viajante parece olhar o grupo se aquecendo, enquanto uma moça com um bebê nas costas passa. Atravessando o extenso arrozal, próximo ao horizonte, observamos os telhados da cidade-estação (*shukuba*) e logo atrás o primeiro castelo construído por Ieyasu Tokugawa, em 1517. Segundo Noguchi (1936), esta cena possui um humor pastoral de aspecto agradável e com uma composição bastante simétrica, com uma linha horizontal na parte inferior da cena de onde sai o grande tronco da árvore que divide a figura em duas metades. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), a volumosa coluna de fumaça, que passa por trás da árvore, volta a unir as partes.

濱
松冬
枯
之
図

31

Estampa 31.

Maisaka, paisagem de Imagiri / *Maisaka, Imagiri shinkei* / 舞坂 今切真景

Maisaka fica a 11 km de Hamamatsu, em frente ao lago Hamana. O lago Hamana e o oceano eram porções de água separados até o ano de 1499, quando um terremoto movimentou uma porção de terra, reunindo as duas partes. A porção de terra restante se tornou conhecida como promontório ou cabo Imagiri (literalmente “novo corte”). No primeiro plano, Hiroshige representa um morro e três grandes velas, indicando a presença de um porto. Logo em segundo plano, podemos ver o lago Hamana, colorido com a técnica *bokashi*, deixando o centro na cor branca, aludindo à luz que reflete na água; e depois do promontório, o oceano que avança até o horizonte com duas velas brancas distantes. No fundo, à direita, observamos o monte Fuji bem distante. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), com as águas dividindo a estrada, tornou-se necessário transpor esse trecho de 4 km com o auxílio de embarcações. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), o artista exagera nas proporções da montanha e a torna foco da cena.

舞坂
今切真景

32

Estampa 32.

Arai, a travessia de barco / *Arai, watashibune no zu* / 荒井 渡舟ノ図

Arai fica, de barco, a 4 km de Maisaka. Esta *shukuba* é famosa pelo *sekisho* (posto alfandegário), que funcionava como local de severa checagem dos viajantes, edificação comprida representada na margem do lago Hamana. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), os oficiais do *shōgun* se atentavam particularmente ao transporte de armas e apreendiam membros das famílias dos *daimyō* que tentavam fugir de Edo. Hiroshige retrata duas embarcações que chegam à Arai e outras ao fundo mais próximas da costa. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), as duas embarcações em diagonal dão movimento à cena e contrastam entre si: na embarcação acortinada podemos observar as lanças decoradas com plumas e uma insígnia, indicando que um *daimyō* está sendo transportado. A embarcação mais simples, posicionada logo atrás, leva alguns de seus serviçais sonolentos e as bagagens. No fundo, em preto e graduações de cinza, está Arai, em meio aos pinheiros e às montanhas. Na margem do rio, a edificação comprida corresponde ao *sekisho*.

荒
井

渡
舟
ノ
図

33

Estampa 33.

Shirasuka, local de apreciação da maré / *Shirasuka, Shiomizaka zu* /

白須賀 汐見阪ノ図

Shirasuka fica a 7 km de Arai. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), esta é a primeira *shukuba* de onde os viajantes que percorrem a estrada de Quioto até Edo (sentido contrário ao desta sequência) podem observar o mar aberto. A vila, que se localizava perto da praia, foi recuando para as terras mais altas com o passar do tempo a fim de evitar a invasão das ondas que costumavam chegar até a cidade. Nesta cena, a procissão ordenada de um *daimyō* se encontra na descida de Shiomizaka, local de apreciação da maré. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), no primeiro plano, as árvores altas e os morros quase simétricos dão movimento para a cena e criam uma depressão ao centro da imagem que enquadra a costa com seus pinheiros, o porto com suas embarcações e o céu amplo em tons alaranjados, criando um efeito visual de grande distância.

白
須
賀
汐
見
阪
ノ
図

34

Estampa 34.Futagawa, Sarugababa / *Futakawa, Sarugababa* / 二川 猿ヶ馬場

Futagawa fica a 4 km de Shirasuka. Hiroshige representa nesta imagem a vasta planície de Sarugababa, que ocupa a maior parte da composição. A paisagem é austera, com pequenos arbustos e algumas árvores espalhadas entre os planos suavemente inclinados da composição. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), à esquerda podemos observar três musicistas com seus instrumentos e um viajante aproximando-se de uma casa de chá que serve os famosos *Kashiwa Mochi*, doces de arroz envolvidos em folhas de carvalho. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), as shukuba deste período procuravam desenvolver produtos locais para servir aos viajantes. Hiroshige não deixa de lado esses *meibutsu* (especialidades locais) que tanto interessavam aos consumidores de sua obra, representando-os em diversas imagens desta série.

二
川

猿
ヶ
馬
場

35

Estampa 35.

Yoshida, a ponte do rio Toyo / *Yoshida, Toyokawabashi* / 吉田 豊川橋

Yoshida fica a 6 km de Futagawa. A cena retrata Yoshida, atual Toyohashi, uma das maiores *shukuba* da estrada de Tōkaidō, que, segundo Traganou (2004), é famosa pelas casas de prostitutas elegantemente vestidas. À direita, no primeiro plano, se encontra o castelo, com sua ornamentada cobertura, rodeado por andaimes e homens que trabalham na manutenção do telhado. Um desses trabalhadores observa a procissão do *daimyō* que atravessa a extensa ponte. No rio Toyokawa, algumas embarcações atravessam sob a ponte. Ao fundo observamos as edificações da cidade e as montanhas. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999) Hiroshige faz um contraste interessante da distante ponte com a cidade e o castelo imediatamente em primeiro plano.

吉
田

豊
川
橋

36

Estampa 36.

Goyu, as mulheres que ‘puxam’ os viajantes / *Goyu, tabibito tomeru onna* /
御油 旅人留女

Goyu fica a 10 km de Yoshida. O local era particularmente famoso por suas mulheres. A imagem retrata uma rua cercada por lojas e hospedarias ao anoitecer. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), Hiroshige certamente reportou-se às referências mordazes do humorista Ikku Jippensha (1775-1831) nesta cena cômica, na qual duas mulheres insistem para os viajantes se hospedarem em sua pousadas, enquanto outras mostram-se indiferentes à cena costumeira. Uma senhora lava os pés de um viajante dentro de um estabelecimento que possui letreiros que indicam: “Série da estrada de Tōkaidō: Talhador Jirobei, Impressor Heibei, Ichiryūsai” (um dos pseudônimos de Hiroshige), e no grande círculo: “Takeuchi han” (publicado por Takeuchi, i.e., Hoeidō) (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999).

御
油旅
人
留
女

37

Estampa 37.

Akasaka, as anfitriãs da hospedaria / *Akasaka, ryosha shōfu no zu* /

赤坂 旅舎招婦ノ図

Akasaka fica a menos de 2 km de Goyu. São as duas *shukuba* mais próximas entre si no trajeto de Tōkaidō. Akasaka também é conhecida por suas mulheres. Nesta interessante imagem, Hiroshige apresenta a única cena interna desta série. A figura expõe uma hospedaria em suas atividades usuais. As três salas são separadas por portas de correr, e duas delas se abrem para um pequeno pátio. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), no quarto à direita, três mulheres se maquiavam e arrumam seus cabelos. Atrás delas podemos observar um biombo e uma pilha de *futon* (acolchoado japonês). Passando pela varanda, um homem com toalha no ombro volta aos seus aposentos. Dentro, seu companheiro de viagem se reclina com seu cachimbo aguardando o massagista cego que acaba de anunciar a sua chegada. A criada ao seu lado se prepara para servir o jantar aos viajantes. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), a faixa mais escura no topo da imagem enfatiza a cena noturna.

赤
坂
旅
舎
招
婦
ノ
図

38

Estampa 38.

Fujikawa, proximidade da vila de Fujikawa / *Fujikawa, bōhana no zu* /

藤川 棒鼻ノ図

Fujikawa fica a 9 km de Akasaka. Nos arredores da *shukuba* de Fujikawa, próximo do marco da fronteira, os funcionários da cidade se ajoelham para receber a comitiva do *shōgun* que todos os anos presenteava o imperador com cavalos no primeiro dia do oitavo mês lunar (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Especula-se que o próprio Hiroshige viaja pela estrada de Tōkaidō acompanhando esta comitiva de oficiais do *shōgun*, em 1832, como oficial encarregado da proteção contra o fogo. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), a composição cresce em direção aos pomposos cavalos, mas a ênfase humorística recai sobre o homem que esquece de dobrar-se em reverência, distraído pelos animaizinhos brincalhões.

藤
川

棒
鼻
ノ
図

39

Estampa 39.

Okazaki, a ponte Yahagi / *Okazaki, Yahagi no hashi* / 岡崎 矢矧之橋

Okazaki fica a 6 km de Fujikawa. Hiroshige retrata nesta imagem a famosa ponte *Yahagi*, a mais longa de Tōkaidō, com seus 368 m de extensão (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Segundo Brandon, White e Woodson (1999), para enfatizar seu comprimento, o artista desenha a ponte de madeira com o arco numa suave diagonal com as suas extremidades para fora do quadro. A procissão de um *daimyō* atravessa a ponte em direção à *shukuba*. Na outra margem do rio, também podemos ver o suntuoso castelo de Okazaki, local onde Ieyasu Tokugawa nasceu. As montanhas retratadas ao fundo, em preto e azul, não existem nesta região, fazendo parte da composição imaginada por Hiroshige.

岡
崎

矢
矧
之
橋

40

Estampa 40.

Chiryū, feira de cavalos no início do verão / *Chiryū, shuka uma ichi* /

池鯉鮒 首夏馬市

Chiryū fica a 15 km de Okazaki. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), a *shukuba* tornou-se famosa pela feira anual de cavalos que durava 10 dias, começando no 28º dia do quarto mês lunar. O evento reunia uma multidão de pessoas e cerca de 450 cavalos. Nesta figura, Hiroshige mostra alguns cavalos agrupados e amarrados em piquetes pelo campo. Os cavalos representados em diversos tons de cinza contrastam com o campo de cores verde e amarelo, dinamizando a ampla superfície gramada (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982). Alguns deles estão pastando, outros são atendidos por cavaleiros. Ao centro, em volta da árvore alta, reúne-se um grupo de comerciantes que fazem as transações comerciais.

池
鯉
鮒

首
夏
馬
市

41

Estampa 41.

Narumi, a especialidade de Arimatsu: *Shibori / Narumi, meibutsu Arimatsu shibori* / 鳴海 名物有松絞

Narumi fica a 11 km de Chiryū. Tanto Narumi quanto Arimatsu eram vilas conhecidas pelos belos tingimentos em tecidos com a técnica chamada *shibori*. Os produtos eram conhecidos como *Narumi shibori*, *Arimatsu shibori* ou *Arimatsu Narumi shibori* (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), os tecidos eram tingidos com partes enroladas e, quando secos, ao se retirarem as amarras, apresentavam manchas brancas. As cores básicas do tingimento eram o azul-índigo e o laranja-vermelhado. Em 1841, 19 lojas faziam esse trabalho. Nesta imagem, Hiroshige ilustra duas delas vendendo tecido e *kimono* com esse tingimento. Quatro mulheres passam na estrada, duas a pé, uma carregada em um palanquim e a última montada no cavalo. Dois portadores, um cavaleiro e um carregador de bagagens as acompanham. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), embora as viagens no século XIX fossem bastante comuns, ainda não era aconselhadas para mulheres. Caso fosse necessário viajar, recomendava-se que usassem roupas discretas e um estilo de cabelo simples. Era comum utilizarem bons *kimono* com desenhos atraentes escondidos sob um simples kimono externo de algodão, amarrado ao redor do quadril.

鳴海

名物有松絞

42

Estampa 42.

Miya, a festa de Atsuta / *Miya, Atsuta shinji* / 宮 熱田神事

Miya fica a 6 km de Narumi. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), esta era a vila mais rica de *Tōkaidō* e a terceira maior, com cerca de 250 hospedarias. Sua localização era privilegiada, próxima do santuário de Atsuta, onde era conservado um dos três tesouros do imperador, a espada sagrada. Entre os festivais relacionados a este santuário está o Uma-oi, uma corrida de cavalos que ocorria à noite e cujo resultado augurava boas ou más colheitas (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). A cena retrata essa corrida, onde as carroças puxadas pelos cavalos ainda não saíram do santuário, marcado pelo *torii* no primeiro plano. Duas fogueiras, ao fundo, iluminam a noite enquanto alguns curiosos observam o evento.

宮

熱
田
神
事

43

Estampa 43.

Kuwana, travessia de barco de sete *ri* / *Kuwana, Shichiri watashiguchi* /

桑名 七里渡口

Kuwana fica a cerca de 27,5 km de Miya, na foz do rio Ibi, depois de atravessar sete *ri* (1 *ri* = 3,927km). De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), esta já era uma importante cidade portuária antes do Período Edo, crescendo em torno do castelo de Kuwana, de 1576. Hiroshige apresenta nesta figura estes dois importantes marcos da *shukuba*: o porto e o castelo, posicionando-os à direita em uma composição assimétrica, organizada a partir de linhas diagonais. Em primeiro plano, as embarcações cheias de passageiros abaixam suas velas ao se aproximar do porto. Logo atrás podemos observar o castelo com suas paredes brancas e telhados ornamentados sobre um grande muro de pedras e entre pinheiros escuros. As cores vivas das águas, em verde, branco e azul dão vivacidade para esta bela cena marítima.

桑
名

七
里
渡
口

44

Estampa 44.

Yokkaichi, o rio Mie / *Yokkaichi, Miegawa* / 四日市 三重川

Yokkaichi fica a 13 km de Kuwana. Esta era uma importante cidade portuária onde o *bakufu* permitia conectar-se diretamente até Miya pelo mar. Com 98 pousadas, era a quarta maior cidade da estrada de *Tōkaidō* (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Hiroshige escolhe, no entanto, representar uma cena solitária, fora do núcleo urbano, longe da agitação dos viajantes. Numa via estreita, uma ponte simples atravessa o rio Mie. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), o forte vento que vem da baía de Ise levanta o manto do homem sobre a ponte, inclina as vegetações baixas do campo, movimenta as folhas do salgueiro e leva o chapéu de palha de um viajante. Ao fundo podemos observar os telhados da *shukuba* e os mastros das embarcações do porto.

四
日
市

三
重
川

45

Estampa 45.

Ishiyakushi, templo Yakushi de Pedra / *Ishiyakushi, Ishiyakushi-ji* /

石薬師 石薬師寺

Ishiyakushi fica a 11 km de Yokkaichi, ao redor do templo de mesmo nome, que possui uma estátua de pedra de Yakushi, o buda da cura. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), tal estátua nunca atraiu muitos devotos para esta região, fazendo desta *shukuba* uma das menores da estrada de *Tōkaidō*. A ilustração retrata o templo construído próximo a um arrozal, onde podemos observar dois camponeses trabalhando. Um devoto a pé e o outro levado a cavalo chegam ao portão do templo, enquanto dois carregadores chegam por uma pequena estrada carregando um pacote, provavelmente para o templo. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), os altos pinheiro à esquerda e as arredondadas montanhas ao fundo parecem dar proteção à pequena vila.

石
薬
師

石
薬
師
寺

46

Estampa 46.

Shōno, a chuva repentina / *Shōno, hakuu* / 庄野 白雨

Shōno fica a 3 km de Ishiyakushi. Esta é a menor *shukuba* da estrada de Tōkaidō, mas consiste em uma das pinturas mais famosas de Hiroshige. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), no século XX, somente a pintura de Kanbara, desta série, era mais famosa que essa pintura de Shōno. Conforme nota Noguchi (1936), nesta cena o artista retrata a chuva com enfáticas linhas inclinadas e grande transparência, sugerindo intensidade e frescor. A íngreme estrada em gradações de verde e o escuro bosque de bambu levado pelo vento, no segundo plano, formam um triângulo, base desta composição. Portadores de palanquim e camponeses caminham apressados sob a tempestade. Um camponês se protege com uma sombrinha com a inscrição “*Takenouchi Han, Gujūsan-tsugi*” (A série das cinquenta e três, publicada por Takenouchi, i.e., Hoeidō) (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Em primeiro plano as vegetações são retratadas com mais precisão e delicadeza. Os conjuntos de árvores mais afastados são reduzidos a formas planas, cinzentas e, no último plano, ao fundo, se tornam enevoados. Os tons de rosa, azul e amarelo nas figuras trazem notas vivas para o tom cinza predominante ao fundo da figura.

庄
野白
雨

47

Estampa 47.

Kameyama, amanhecer depois da neve / *Kameyama, yukibare* / 亀山 雪晴

Após 8 km de Shōno, chega-se a vila Kameyama. De acordo com Noguchi (1936), esta não é somente uma das melhores figuras da série de *Tōkaidō*, mas uma das mais notáveis cenas de neve de Hiroshige. Segundo a Fundação Mokiti Okada (1982), a luminosa vista da gravura contrasta com a obscura chuva de Shōno, que ainda pode ser vista com os seus telhados no vale. Uma comitiva sobe a íngreme encosta, retratada pela sequência de linhas diagonais, em direção ao castelo de Kameyama, que pode ser visto sobre o muro de pedras com a sua altitude realçada expressivamente pelo ângulo de visão. Brandon, White e Woodson (1999) comentam que as cores do céu expressam o nítido e límpido amanhecer depois da neve, com gradações sutis de rosa e azul que contrastam com os brancos e cinzas do primeiro plano. A dramática, mas simples composição, com a exagerada inclinação da montanha marcada somente pela estabilidade dos pinheiros em primeiro plano se revela como uma das composições mais originais de Hiroshige.

亀
山

雪
晴

48

Estampa 48.

Seki, partida matinal do honjin / *Seki, honjin hayadachi* / 關 本陣早立

關

Seki fica a 6 km de Kameyama, onde duas estradas se ramificam para Ise e Yamato. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), era um local de parada obrigatória para os viajantes se apresentarem no antigo posto alfandegário (*sekisho*) que deu nome à esta cidade-estação (*shukuba*). Nessa imagem, Hiroshige ilustra uma comitiva partindo de um *honjin* logo no início da manhã, locais oficialmente designados para uso dos *daimyō* e oficiais do imperador. O restante da comitiva se hospedava em *wakihonjin* (TRAGANOU, 2004). Por motivos sanitários e de segurança, os *daimyō* não utilizavam os acessórios do *honjin*, em vez disso levavam consigo seus próprios itens como roupas de cama, comida e utensílios, gerando um grande trabalho para seus serviçais, que deveriam chegar à frente de seu senhor para arrumar os aposentos e cozinhar sua refeição. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), era usual colocar cortinas com o brasão da família nas entradas e pendurar placas de madeira mencionando a permanência, título oficial e o nome do *daimyō*. O homem com um kimono formal que se encontra no edifício em primeiro plano é o proprietário do *honjin*. Carregadores e samurais esperam respeitosamente o senhor na área externa iluminada pelas lanternas antes do amanhecer.

本陣早立

49

Estampa 49.

Sakanoshita, o monte onde se jogou o pincel / *Sakanoshita, Fudesute mine* /
 阪之下 筆捨嶺

Sakanoshita fica a 6 km de Seki. A pintura retrata a cena da montanha Fudesute, a qual, segundo Brandon, White e Woodson (1999), se associa a uma lenda que relata que, quando um grande pintor do Período Muromachi (1392-1573) chegou a esse lugar, se deparou com tamanha beleza e estranheza que a considerou além da capacidade dos humanos a reproduzirem. Em desespero, jogou seus pincéis fora. “Fudesute” significa literalmente “jogar os pincéis fora”. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), Hiroshige dá às rochas um tratamento à maneira chinesa, representando-as com seus cumes escuros e quedas d’águas com curiosos tons de azul intenso. Um vale profundo abaixo das montanhas é indicado com um *bokashi* verde, contrastando com a estrada em amarelo. À direita os viajantes observam as montanhas aturdidos com sua beleza enquanto descansam e se refrescam na casa de chá. Subindo a ladeira um fazendeiro, com um boi, e seu filho se mostram indiferentes à essa vista.

阪
之
下筆
捨
嶺

50

Estampa 50.

Tsuchiyama, chuva de primavera / *Tsuchiyama, haru no ame* / 土山 春ノ雨

Tsuchiyama fica a 10 km de Sakanoshita. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), Hiroshige representa em primeiro plano a procissão de um *daimyô* passando sobre o rio Tamura, sob o mau tempo característico do desfiladeiro de Suzuka. As chuvas são representadas por linhas sólidas, retas e pretas, surgindo do céu preto de encontro aos tons cinzas pálidos. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), as cores são meticulosamente introduzidas no azul índigo das águas que correm rápido com a cheia, contrastando com o verde e o laranja das capas de chuva dos personagens.

土
山

春
ノ
雨

51

Estampa 51.

Minakuchi, *kanpyō*, a especialidade de Minakuchi / *Minakuchi, meibutsu kanpyō* / 水口名物干瓢

Minakuchi fica a 11 km de Tsuchiyama. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), Minakuchi se encontra num ponto onde a região começa a aplainar depois da montanhosa região de Tsuchiyama. Em primeiro plano, à esquerda, três mulheres, uma com um bebê nas costas estão ocupadas aparando e secando o *kanpyō*, produto típico dessa região com o qual se prepara alguns pratos típicos. A mulher ao centro está cortando o *kanpyō* em fatias redondas para depois serem cortadas em longas tiras, enquanto as duas outras mulheres penduram as tiras sobre uma corda para secá-las. Do outro lado da rua, um homem também pendura as tiras de *kanpyō* sobre uma cerca. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), entres os trabalhadores passa um viajante descontraído com a sua roupa de verão, indiferente ao que se passa à sua volta. Já Brandon, White e Woodson (1999) consideram que essa é uma cena de trabalhadores e que o homem ao meio é, de fato, um camponês com as suas ferramentas sobre os ombros.

水口名物干瓢

52

Estampa 52.

Ishibe, vila de Megawa / *Ishibe, Megawa no sato* / 石部 目川ノ里

Ishibe fica a 9 km de Minakuchi. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), Megawa, a vila citada no subtítulo dessa estampa, fica logo depois de Ishibe e é famosa por seus espetinhos assados. Mas segundo Brandon, White e Woodson (1999), Megawa é conhecida pelos pratos de tofu cobertos com pasta de feijão e arroz cozido com vegetais. Já Traganou (2004) a distigue pelos *ubagamochi*, bolinhos de arroz. Hiroshige representa uma grande casa de chá com uma varanda na frente, espaço abrigado e arejado para receber os viajantes. Em todo o beiral estão estendidos pequenas cortinas (*noren*) com o nome da loja em branco. Tais cortinas utilizam um método de tingimento chamado *katazome*, no qual uma pasta de arroz é aplicada na área onde não se pretende tingir, permanecendo na cor natural do tecido. Neste caso, os ideogramas foram escritos com a pasta e o restante do tecido tingido com o azul (BRANDON, WHITE e WOODSON, 1999). Em frente à casa de chá alguns personagens dançam e são observados com curiosidade pelos viajantes que passam.

石
部

目
川
ノ
里

53

Estampa 53.

Kusatsu, o famoso local de parada / *Kusatsu, Meibutsu tateba* / 草津 名物立場

Kusatsu fica a 10,5 km de Ishibe, entre *Tōkaidō* e *Nakasendō*. Essa é uma das *shukuba* (cidade-estação) mais movimentadas de *Tōkaidō*. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), no primeiro plano, quatro carregadores de carga pesada avançam vagarosamente, enquanto um samurai apressado é levado em um palanquim expresso com dois portadores e um homem que corre à frente puxando-os. No segundo plano, diversos viajantes passam pela casa de chá para comprar os famosos bolinhos de arroz, chamados *ubumochi*, para levar de presente para seus familiares e amigos de Quioto, ou descansam enquanto saboreiam as especialidades da casa. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), as idas e vindas do primeiro plano e as entradas e saídas da casa de chá dão a ideia de movimento para a cena, expressando a sensação de uma *shukuba* bastante ativa.

草
津

名
物
立
場

54

大津
走井茶屋**Estampa 54.**

Ôtsu, casa de chá da fonte / Ôtsu, *Hashirii chaya* / 大津 走井茶屋

Ôtsu fica a 14 km de Kusatsu. Essa é a última *shukuba* antes de chegar à Quioto. Segundo Brandon, White e Woodson (1999), Ôtsu era uma cidade portuária com belas vistas para o lago e muitos templos famosos, incluindo os templos Ishiyama e Mii. Na série das “Oito Vistas de Ômi”, um tema popular da pintura, o templo de Ishiyama é retratado numa célebre cena de lua no outono, enquanto o templo de Mii é reconhecido pelos sinos da noite. Ôtsu também é conhecida pelos *ôtsu-e*, como já comentado. Hiroshige não retrata nenhuma dessas facetas de Ôtsu, ele escolhe mostrar uma cena de rua em frente a uma casa de chá e o lento movimento dos carros de boi que transportam arroz e lenha para a capital. De acordo com a Fundação Mokiti Okada (1982), o artista representa essa cena com referência em um dos episódios de Ikku Jippensha, retratando a simplicidade e a paz da paisagem. Na fonte, em frente da casa de chá, uma mulher lava suas roupas em uma tina e uma criança se aproxima com seus braços estendidos.

55

Estampa 55.

Quioto, a grande ponte Sanjō / *Keishi, Sanjō ōhashi* / 京都 三条大橋

Após uma longa caminhada de 490 km, chega-se a Quioto, a importante capital imperial desde o século VIII. A cidade era centro da cultura, artes, conhecimento, budismo, e artesanato de alta qualidade como tecidos, laca, cestaria e outros artefatos. A ponte *Sanjō* (Terceira Avenida), que passa sobre o rio Kamo, foi representada com seus detalhes de acabamento em bronze a cada quatro postes. De acordo com Brandon, White e Woodson (1999), sobre ela podemos observar algumas moças cobertas com capuz acompanhadas de seus serviçais, uma mulher com uma sombrinha, carregadores e na outra extremidade uma procissão de *daimyō*. Do outro lado do rio podemos observar os telhados das casas e templos. Ao fundo, as graduações de azul e sépia criam os volumes imponentes das montanhas Higashiyama (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982).

京
都

三
条
大
橋

CAP. 4

**OUTROS
OLHARES
SOBRE
A
SÉRIE**

Durante a pesquisa foi identificado que diversos autores classificam a série das “53 de *Tōkaidō*” com diferentes nomenclaturas. Traganou (2004) as considera como parte da tradição dos *meisho-e*, e as nomeia como “pinturas de paisagem com figuras”, ao invés de “pintura de figuras com paisagem”, mais tradicionais no *ukiyo-e*. Woodson (1999) se refere à série como um exemplar do *fūkei-ga*. Outros autores se remetem à uma “pintura de paisagem”, ou à um “pintor de paisagem”, se referindo à Hiroshige, sem especificar o termo adequado em japonês. Ao aprofundar o entendimento das representações deste período, observamos que usualmente as fronteiras entre os temas das artes eram difusas e não havia uma rígida preocupação para distingui-las.

Sobre as categorias da pintura japonesa, o *yamato-e*¹, que surge na segunda metade do século IX, Saburō Ienaga (1998) as sistematiza em três grandes temas:

1.) pintura de imagens sazonais

¹ Pintura clássica japonesa.

(*keibutsu-ga*), que incluem pinturas de quatro estações (*shiki-e*) e pinturas dos doze meses (*tsukinami-e*);

2.) pinturas de cenas (*fūkei-ga*), que incluem pinturas de lugares-famosos (*meisho-e*) e paisagens tradicionais (*sansuiga*);

3.) e pinturas de gênero, que inclui a pintura de (ou com) pessoas (*jinnbutsuga*). (IENAGA, 1998² *apud* CHINO, 2003).

Apesar do esforço em classificar os tipos de pintura, o próprio autor entende que as fronteiras entre os termos é nebulosa e identifica que “*meisho-e* são pinturas de observância anual que são fixadas em locais específicos” e complementa dizendo que os “motivos sazonais aparecem em pinturas de observâncias anuais dos doze meses” (IENAGA, 1998 *apud* CHINO, 2003, p.40), concluindo-se que os temas *shiki-e* e *tsukinami-e* frequentemente fazem parte dos *meisho-e*.

² IENAGA, Saburō. *Jōdai Yamato-e zenshi*. Edição revisada e ampliada. Tóquio, Meicho Kankōkai, 1998, pg 84-85.

Ainda que os estudiosos apurem as terminologias, indicando as suas sobreposições e tornando as classificações mais complexas, entendemos que para os artistas do *ukiyo-e* não existia a preocupação em criar uma clara distinção entre esses temas. Considerando que essas justaposições eram usuais nesse período, assim como ocorria com os diversos estilos, proponho a leitura desta série de *Hōeidō* a partir de três aspectos: *keibutsu-ga*, identificando as alusões sazonais; *meisho-e*, indicando a diversidade de lugares e coisas-famosas (*meisho* e *meibutsu*) presentes em *Tōkaidō*; e *fūkei-ga*, esperando nos aproximar da densidade sensível destas representações de paisagem.

4.1 KEIBUTSU-GA

Como visto, o *shiki-e*, pintura de quatro estações, e o *tsukinami-e*, pintura dos doze meses, são temas recorrentes na corte do Período Heian. Tais representações mostravam elementos da natureza e pessoas envolvidas em atividades típicas que refletem as estações do

ano, usualmente na ordem da primavera para o inverno (lidos da direita para a esquerda).

Segundo Asami (1984), o Japão é marcado por estações do ano bem definidas com alterações drásticas de temperatura. Quioto possui uma temperatura média de 3,9 °C em janeiro e 27,5 °C em agosto. Essa mudança bastante ordenada e um tanto brusca define o ritmo de vida deste povo. Como exemplo, é citado o costume do *koromogae*, no qual diversas pessoas mudam o tipo de vestimenta ou uniforme na mesma data, indicando a virada das estações, sempre em 1° de abril e 1° de outubro.

O xintoísmo, espiritualidade tradicional do Japão desde a antiguidade, associa tais mudanças climáticas ao calendário da agricultura, criando uma estreita relação entre os deuses (*kami*), rituais, festividades e as atividades no campo. Com a chegada do budismo no Japão, os *kami* são incorporados na religião e o tema da sazonalidade passa a se vincular à transitoriedade e efemeridade da vida.

Na arte, esta apreciação é expressa na poesia

e na pintura desde o Período Heian, tornando-se o principal tema do *yamato-e*. Alguns elementos típicos que aludem às estações do ano, como as flores da cerejeira na primavera, as folhas alaranjadas no outono e a neve no inverno, são bastante recorrentes e fáceis de identificar; outras plantas, animais, costumes e símbolos podem passar despercebidos por quem não tem contato com a pintura do Período Heian ou nunca acessou a literatura clássica japonesa. Alguns outros elementos sazonais são citados por Shimizu (1981): salgueiros e *uguisu* (rouxinol) indicam a primavera; *hototogisu* (pássaro), *unohana* (flor) e as chuvas marcam o verão; cigarra, gansos, veados, crisântemos, orquídeas, hibiscos, névoa, lua e orvalho sinalizam o outono; e o *chidori* (pássaro), aves aquáticas, peixes, geada e o fogo no braseiro são particulares do inverno.

Os *tsukinami-e*, pintura dos doze meses, também se referem ao ciclo anual, mas são representados normalmente em doze cenas, entrelaçando as atividades humanas às sazonalidades. Nessas sequências de imagens são apresentadas as festividades, como por

exemplo o *gosechi* (dança) que ocorre no inverno, e o *misogi* (cerimônia) no verão ou atividades ligadas ao campo, como o plantio e a colheita do arroz.

Nas Figuras 131 e 132, podemos observar as quatro estações serem apresentadas da direita para a esquerda, organização recorrente do *shiki-e*. A primavera é representada pelas violetas, o verão pelos brotos de bambu, o outono pelas folhas alaranjadas e o inverno pela neve. O recorte visual dos bambus assim como as folhas de ouro aplicadas no fundo criam a impressão de um espaço vasto nesta composição.

No início do Período Edo, o *keibutsuga* é incorporado pelo *ukiyo-e* e chega de maneira acessível para um extenso público focado em novos temas e modos de vida, como podemos observar na Figura 133, *ukiyo-e* da década de 1680, de Moronobu Hishikawa (1618-1694). Nesta cena de amantes em posições sensuais, tema usualmente trabalhado por esse artista, estão representados em primeiro plano algumas plantas e flores típicas do outono. Nos cantos superiores da moldura também podemos

**[Figuras 130 e 131]
na página ao lado à esquerda**

Bambu nas quatro estações, entre o final do século XV e início do século XVI, atribuído à Mitsunobu Tosa (1434-1525), biombo com seis painéis, 157 x 360 cm, University of California, Berkeley, East Asian Library, disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.44,45/>, acesso em: 26/01/2019.

**[Figura 132]
na página ao lado à direita**

Amantes ao lado de arbustos de outono, década de 1680, Moronobu Hishikawa, xilogravura, tinta sobre papel, 23,5 x 33,7 cm, Met Museum, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56550>, acesso em: 02/11/2017.

VIAGENS POR TŌKAIDŌ

[Fig. 133]

[Fig. 134]

[Fig. 135]

[Fig. 136]

[Fig. 137]

[Fig. 138]

[Fig. 139]

[Figuras 133 a 136] na outra página
As estampas de inverno: Kakuyama (47a estampa), Hamamatsu (30a estampa), Hara (14a estampa) e Kanbara (16a estampa).

[Figuras 137 a 139] nesta página acima
Outras versões de Kanbara: *Kyoka* Kanbara (final da década de 1830) *Gyōsho* Kanbara (início da década de 1840), e *Reisho* Kanbara (entre 1848-1854).

observar ornamentos em forma de crisântemos, reforçando essa estação do ano.

Na série de Hiroshige podemos observar as belas representações invernais, com uma pesada camada de neve, na famosa Kanbara (16a estampa) e em Kakuyama (47a estampa). Em Hamamatsu (30a estampa), o inverno foi retratado através das cores frias e dos personagens que se aquecem em torno de uma fogueira. Em Hara (14a estampa), as cores frias de uma manhã e uma revoada de pássaros (migrando para terras mais quentes) indicam, provavelmente, a chegada do inverno.

A cidade-estação de Kanbara (16a estampa), talvez a pintura mais conhecida dessa série, nos chama a atenção especificamente por se

encontrar numa região que raramente chega a temperaturas baixas, expressando a grande liberdade poética e habilidade em representar cenas de neve. Algumas versões posteriores de Kanbara apresentadas por Hiroshige não só exibem paisagens com clima mais ameno, mas diferentemente da primeira, são retratadas próximas da água (figuras 137 e 139) e com o monte Fuji no horizonte (figuras 137, 138 e 139).

Apesar dos japoneses terem grande apreço por cenas de primavera, nessa série Hiroshige apresenta poucas imagens que remetem a essa estação do ano. A cidade-estação de Mariko (21a estampa) apresenta, atrás da casa de chás, as flores brancas da ameixeira, típicas dessa estação. Supõe-se que em primeiro plano

VIAGENS POR TÔKAIDÔ

[Fig. 140]

[Fig. 141]

[Fig. 142]

[Fig. 143]

[Fig. 144]

[Fig. 145]

[Fig. 146]

**[Figuras 140 e 141]
na outra página acima**

Hōeidō Mariko (1833-1834) e Gyōsho Mariko (início da década de 1840).

**[Figuras 142 e 143]
na outra página abaixo**

Hōeidō Kakegawa (1833-1834) e Reisho Kakegawa (entre 1848-1854).

**[Figuras 144 a 146]
nesta página acima**

As estampas de chuva: Tsuchiyama (50a estampa), Shōno (46a estampa) e Ōiso (9a estampa).

está representada uma cerejeira em botões e no telhado o *uguisu*, pássaro que também remete à primavera. Em uma versão posterior, conhecida como *Gyōsho Tōkaidō*, Hiroshige apresenta os pássaros voando e as flores de cerejeira e ameixeira mais abertas e em destaque, trabalhando, possivelmente, os mesmos elementos em outra composição. Nesta versão podemos observar alguns *ukiyo-e* pendurados na parede do estabelecimento, indicando uma possibilidade de uso destas populares impressões.

Outra imagem que possivelmente remete à primavera é de Kakegawa (27a estampa). Nesta composição observamos dois indícios de sazonalidade: as pipas, que são presentes

típicos do dia dos meninos (5 de maio), mês com temperaturas agradáveis e bons ventos; e o plantio dos arrozais, que podemos observar no segundo plano, realizado após a passagem do rigoroso inverno. Numa versão posterior de Kakegawa, conhecida como *Reisho Tōkaidō*, podemos observar o trabalho dos camponeses com mais detalhes próximos ao primeiro plano.

Hiroshige, conhecido como o “pintor da chuva”, mostra em Tsuchiyama (50a estampa) a “chuva de primavera”, apesar de ela tipicamente aludir ao início do verão, estação do ano relacionada à figura de Shōno (46a estampa), representada por sua tempestade repentina e uso de cores frescas. A chuva da imagem de

[Fig. 147]

[Fig. 148]

Ōiso (9a estampa), que a princípio também poderia indicar o verão, neste caso é empregada de forma poética para remeter à triste lenda de Toragozen, moça que chora tão intensamente ao deixar o seu amor que transforma suas lágrimas em chuva.

A cidade-estação de Chiryu (40a estampa) apresenta a feira de cavalos que ocorria anualmente no 4o mês lunar, correspondendo ao verão japonês. Fujikawa (38a estampa) marca a transição do verão para o outono através do koma mukae, comitiva anual em que o *shōgun* presenteia o imperador com alguns cavalos (1o dia do 8o mês lunar).

Outras pinturas dessa mesma série também

apresentam atividades anuais, se remetendo à tradição dos *tsukinami-e*. A estação de Miya (42a estampa) apresenta o festival de Atsuta, e várias outras indicam as atividades nos campos, como Ōiso (9a estampa), Fukuroi (28a estampa) e Ishiyakushi (45a estampa), nas quais pilhas de arroz do fim da colheita aparecem espalhadas secando nos campos e marcam a paisagem indicando o outono.

As paisagens de outono também se apresentam pela lírica lua cheia em Numazu (13a estampa), e também pode ser reconhecido pela grande máscara de Sarutahiko, que indica que estes viajantes seguem em direção ao santuário de Kompira, para o festival anual de outubro.

[Figuras 147 e 148] acima

As estampas de início e final do verão: Chiryu (40a estampa) e Fujikawa (38a estampa).

[Figuras 149 a 151] na outra página

As estampas das colheitas do outono: Ōiso (9a estampa), Fukuroi (28a estampa) e Ishiyakushi (45a estampa).

[Fig. 149]

[Fig. 150]

[Fig. 151]

As intensas brumas matinais de Mishima (12a estampa) e Mitsuki (29a estampa) também aludem ao outono e passam uma sensação de frio e silêncio. Segundo Cordaro (2008):

Hiroshige trabalha a natureza em harmonia com as atividades dos homens, sendo suas vistas calmas, alegres suas festividades, agitados seus trabalhadores. Mudanças climáticas, agruras de viagem, tipologias vegetais e expressividades humanas são tratadas minuciosamente, com muito *nasake* (“sentimento”). (CORDARO, 2008, p.48)

Nesta pesquisa as estações do ano não foram relacionadas às cheias ou estiagens dos rios, os quais aparecem em muitas das estampas e, além disso, não foi possível identificar as diversas espécies vegetais presentes na maioria das imagens, impedindo provavelmente de observarmos outras nuances sazonais. Além das estações do ano, podemos perceber a preocupação do artista em distinguir os diversos momentos do dia, em especial o amanhecer e o entardecer em delicadas gradações de cores em *bokashi* presente nos céus e nuvens. A série apresenta de forma livre as variadas manifestações sazonais, sem seguir uma ordem clara dentro da sequência

[Fig. 152]

[Fig. 153]

[Fig. 154]

das *shukuba* (cidade-estação), mostrando a liberdade poética e preferência pelas representações outonais.

4.2 MEISHO-E

Em um primeiro contato com as artes japonesas podemos interpretar os *meisho-e* como “pintura de paisagem”. Deve-se considerar, no entanto, que a pintura dos locais-famosos (*meisho-e*), em sua origem, quase nunca partia de uma experiência direta do artista, “expressando, antes, um imaginário tomado de empréstimo da poética clássica da corte de Heian com a intenção de evocar *tropos* veros-

símeis partindo de um conceito metafórico japonês de ‘lugar’” (CHAMAS E CORDARO, 2004, p.22).

Para melhor compreender a ideia de *meisho-e*, recorro também a Chino (2003), que reitera a ideia de que o *meisho-e* surge no Período Heian e, apesar de diversos indícios (nenhuma pintura desse período sobreviveu até os dias de hoje), este vocábulo certamente ainda não existia nesse período.³ Ainda que o conceito seja vago, os estudiosos concordam em sua maioria que, para ser um *meisho-e*,

³ Os lugares-famosos (*meisho*) eram designados “lugares nomeados” (*naaru tokorodokoro*) (CHINO, 2003).

[Figuras 152 a 154]

Outras estampas de outono: Numazu (13a estampa), Mishima (12a estampa) e Mitsuki (29a estampa).

uma pintura deve ter pelo menos uma destas características: 1) imagens que se relacionam com um tipo de poema (pintados em telas) e são sugeridas por um prefácio semelhante ao seguinte: “lugares famosos em várias províncias são apresentados nesta tela”; 2) imagens que correspondem a um poema (pintados em telas) no qual o prefácio explicitamente menciona um lugar particular, como o monte Suma ou o monte Kagami; 3) imagens que correspondem a um poema (pintados em telas) que contém nomes de lugares; e 4) imagens de pequeno formato pintadas sobre papel ou leques que correspondem a um *waka*⁴ similares àqueles dos itens 2 e 3 acima.

Resumidamente, de acordo com Ienaga, na emergência do *yamato-e* durante o Período Heian, “a existência do *meisho-e* dependia apenas do conhecimento conceitual da palavra escrita” demonstrado pelo “fato de que todos os lugares famosos do *meisho-e* se originam em metáforas poéticas comuns ou em *utamakura*⁵ (“poemas travesseiro”)” (IENAGA, 1998 apud

CHINO, 2003, p. 40).

Desta forma, considera-se que, para elaborar um *meisho-e* (pintura de lugar-famoso), o artista não precisava viajar até o local-famoso e vê-lo pessoalmente, sendo habitual se basearem em poemas e pinturas existentes. Apesar disso, como já apontado, as viagens com fins estéticos existiam e estavam atreladas à tradição artística originária da China.

Muito antes da estrada de *Tōkaidō* ser tema amplamente reproduzido nas xilogravuras de Hiroshige, ela já se associava aos diversos *utamakura*, locais celebrados na poesia clássica. No Período Edo, com o aumento das viagens, os habitantes das cidades se interessam cada vez mais em visitar estes lugares-famosos, reconhecidos por sua história, mitologia ou beleza natural, sendo retratados por diversas escolas artísticas e pelos artistas do *ukiyo-e*. Segundo Chamas e Cordaro:

Ao se analisar as representações de locais através dos séculos, nota-se que quanto mais se aproxima o Período Edo (1603-1868),

4 Poesia japonesa.

5 Categoria de poesia japonesa.

mais as vistas vão se transformando, pois, se anteriormente eram trabalhadas pela imaginação poética e, portanto, centradas em poucos detalhes essenciais, passam a caminhar em busca de uma relação empírica entre a descrição topográfica e o delineamento de uma linguagem para simbolizá-los visualmente, ou seja, torna-se crucial a relação entre modelo e representação, realidade e linguagem. (CHAMAS e CORDARO, 2004, p.23)

De acordo com Traganou (2004), esta alteração na representação também pode ser atribuída à crescente consciência do espaço nacional, das fronteiras e consequente aumento da precisão da topografia. Observa-se que os mapas e os guias de viagem eram produzidos tanto por oficiais do *bakufu* quanto por artistas, influenciando a produção do *ukiyo-e*.

O tema do *meisho-e* se difunde na cultura popular de forma miscigenada, conciliando os tradicionais locais-famosos aos novos espaços

de interesses dos *chōnin*, simbolizando o status e empoderamento dos relegados artesãos e comerciantes. Segundo Cordaro (2008), podemos interpretar os *meisho-e* do Período Tokugawa como expressão da pintura japonesa de sua época e, ao mesmo tempo, uma continuidade do *Yamato-e*.

Ao lado dos lugares-famosos (*meisho*) caminha o tema das viagens (*tabi*) que já se consolidava na prosa-poesia de Matsuo Bashō (1644-1694) em suas peregrinações, como se lê nesta tradução de Takenaka e Marsicano de *Oku no hosomichi* (“Caminho estreito ao confim”)

Parti ao amanhecer do dia vinte e sete de março. No negro azul do céu, se via ainda a lua que, tênue, gradualmente desaparecia. A gázea imagem do monte Fuji e as cerejeiras em flor de Ueno e Yanaka me foram ofertadas como última lembrança. Meus amigos acompanharam-me até o barco, e comigo navegaram durante as primeiras milhas. Ao desembarcar em Senju,

nem as casas da cidade nem as
faces de meus amigos podiam ser
vistas pelos meus lacrimějantes
olhos, apenas esta visão:

fim de primavera
choram os pássaros
lacrimėjam os peixes

Com este poema comemorei meu
errar. E caminhei adiante em minha
jornada. (BASHO, 2008)

A representação dos lugares-famosos (*meisho-e*), assim como a maioria dos *ukiyo-e*, atendiam aos apelos comerciais da diversa clientela da sociedade Tokugawa, cada vez mais interessada pelas viagens. A série das “53 estações de *Tōkaidō*” de Hiroshige serviam como cartão postal, souvenir e guia de viagem, trazendo diversas informações sobre seu percurso.

Hiroshige ilustra nesta série alguns marcos importantes do caminho entre Edo e Quioto. Suas figuras mostram em inúmeras estampas os marcadores de distância (*ichirizuka*) que se posicionavam a cada *ri* (3,927km), quadros

de avisos (*tatefuda*) e postos alfandegários (*sekisho*), como o de Arai (32a estampa), onde os viajantes deveriam apresentar seus documentos de permissão para se deslocar. Representam também outras importantes edificações das cidades-estações, como: o *ton'ya ba*⁶ em Fujieda (23a estampa), o *honjin*⁷ em Seki (48a estampa) e os *hatagoya*⁸ em Totsuka (6a estampa), Goyu (36a estampa) e em Akasaka (37a estampa). As casas de chá e lojas aparecem em diversas figuras, às vezes em conjunto, empregando um ritmo com seus telhados triangulares e estreitas fachadas margeando *Tōkaidō*, às vezes isoladas em destaque, mostrando com mais detalhes o interior, seus produtos e clientes.

Próxima à ideia de *meisho* está o conceito de *meibutsu*, são as “coisas-famosas” de cada local, conceito inseparável do rico ambiente comercial que floresce no Período Edo atre-

⁶ Principal edificação da cidade-estação, onde se contratava o serviço de transporte de pessoas e bagagens.

⁷ Local onde se hospedavam os *daimyō*.

⁸ Simples hospedarias utilizadas pelas pessoas comuns.

[Fig. 155]

[Fig. 156]

[Fig. 157]

lado ao público que viaja para conhecer os locais-famosos. Em *Tōkaidō* são representados as especialidades culinárias de *Mariko* (21a estampa) (*tororojiru*, sopa de inhame), Futagawa (34a estampa) (*kashiwa mochi*, doce de arroz envolvidos em folhas de carvalho), Minakuchi (51a estampa) (*kanpyō*, tiras secas de abóbora utilizadas em diversos pratos japoneses), Ishibe (52a estampa) (fontes com informações divergentes) e Kusatsu (53a estampa) (*ubumochi*, bolinhos de arroz), além dos tecidos tingidos (*shibori*) de Narumi (41a estampa) e as famosas prostitutas de Goyu (36a estampa) e Akasaka (37a estampa).

Ao longo da estrada também podemos obser-

var as representações de castelos altivos nos primeiros planos da imagem, como em Yoshida (35a estampa), Kuwana (43a estampa) e Kameyama (47a estampa), outras vezes camuflados entre árvores e outras edificações como em Odawara (10a estampa), Hamamatsu (30a estampa) e Okazaki (39a estampa). Podemos reconhecê-los por serem mais altos que as edificações vizinhas e possuírem muros altos de pedra e grandes telhados ornamentados.

Os templos e santuários também são numerosos entre Edo e Quioto. Em Fujisawa (7a estampa), o templo de *Yūgyōji* se apresenta de forma clara entre as vegetações da montanha com uma longa escada de acesso. Em

[Figuras 155 a 157] acima

As estampas com os famosos castelos: Yoshida (35a estampa), Kuwana (43a estampa) e Kameyama (47a estampa).

[Figuras 158 e 159] na outra página

As estampas com os famosos templos: Fujisawa (7a estampa) e Ishiyakushi (45a estampa)

[Fig. 158]

Ishiyakushi (45a estampa), podemos observar o grande portão do templo logo na entrada da shukuba, enquanto nas outras imagens são somente indicados por *torii* ou lanternas.

As famosas pontes também aparecem suntuosas nas paisagens e marcam importantes travessias. A Shinmachi marca o acesso de Hodogaya (5a estampa), a ponte Yahagi em Okazaki (39a estampa) é retratada como a mais longa de *Tōkaidō*, e a *Sanjō* é o símbolo da chegada em Quioto (55a estampa). A *Nihonbashi* (1a estampa), a ponte do Japão, é a mais importante dentre todas elas, símbolo do centro do país e “marco zero” das duas principais estradas (*Tōkaidō* e *Kisokaido*). A região do entorno dessa ponte se tornou um dos centros comerciais mais ativos de Edo com lojas, ataca-

[Fig. 159]

distas, armazéns, mercados de peixes e casas, se tornando um dos locais mais movimentados deste período (*sakariba*⁹) com longas filas de pessoas transitando constantemente.

Outras pontes não identificadas aparecem em Totsuka (6a estampa), Fujisawa (7a estampa), Kakegawa (27a estampa), Yoshida (35a estampa), Yokkaichi (44a estampa) e Tsuchiyama (50a estampa), se revelando como um importante tema para Hiroshige, assim como para a tradicional pintura clássica.

Dentro todos os *meisho*, destacam-se as montanhas e os rios. Diversas vezes estes elementos protagonizam a cena estruturando

⁹ Lugares cheios, espaços públicos frequentados por pessoas de todas as classes.

VIAGENS POR TÔKAIDÔ

[Fig. 160]

[Fig. 161]

[Fig. 162]

[Fig. 163]

[Figuras 160 a 163] nesta página

As estampas com as famosas pontes: Hodogaya (5a estampa), Okazaki (39a estampa) Quio-to (55a estampa) e Nihonbashi (1a estampa).

[Figuras 164 e 165] na outra página acima

As estampas com as famosas montanhas: Ha-kone (11a estampa) e Sakanoshita (49a estampa).

[Figuras 166 e 167] na outra página abaixo

As estampas com os famosos rios: Abe (20a estampa) e Ôi (24a estampa).

[Fig. 164]

[Fig. 165]

[Fig. 166]

[Fig. 167]

a composição, como a íngreme subida para o castelo de Kameyama (47a estampa) e a passagem sobre o caudaloso rio Ōi, em Shimada (24a estampa). Hiroshige demonstra a intensa beleza das montanhas: Koma (8a estampa), Oyama (8a estampa), Akiba (27a estampa), Fudesute (49a estampa), Suzuka (51a estampa), Higashiyama (55a estampa), a íngreme Hakone (10a e 11a estampa) e o Fuji, local sagrado requerido pelos viajantes e apreciado em diversos pontos deste percurso, aparecendo sete vezes nas representações das cidades-estações mais próximas à Edo (3a, 8a, 11a, 14a, 15a, 17a, 19a estampas). Especialmente em Hakone (11a estampa) e Sakanoshita (49a estampa), o artista retrata as pedras e montanhas de modo similar às antigas pinturas chinesas, chamando a atenção por suas formas, cores e ricos detalhes (FUNDAÇÃO MOKITI OKADA, 1982).

Quanto aos rios, aparecem o Rokugo (3a estampa), Sakawa (10a estampa), Okitsu (18a estampa), Abe (20a estampa), Ōi (24a e 25a estampa), Shioi (27a estampa), Tenryū (29a estampa), Toyokawa (35a estampa), Ibi (43a estampa), Mie (44a estampa), Tamura (50a

estampa), Kamo (55a estampa), entre outros não identificados. Além dos diversos enquadramentos e pontos de vista, estas imagens ilustram as diversas formas possíveis dos viajantes atravessarem as águas, pois, na ausência de pontes, os viajantes cruzavam a pé, sobre embarcações, palanquins, cavalos, padiolas ou nos ombros dos carregadores.

Sem deixar de lado o tema das viagens, as informações da estrada e as anedotas (cômicas) dos viajantes, sem esquecer dos camponeses e trabalhadores das cidades-estação, Hiroshige apresenta as paisagens de *Tōkaidō*, principalmente, por seus lugares-famosos - tradicionais e novos - satisfazendo o gosto da diversa clientela das cidades até os elitizados *daimyō*.

4.3 FŪKEI-GA

Durante o Período Edo, o *ukiyo-e* se desenvolve focado sobre as figuras (flores e pássaros, atores do *kabuki*, mulheres-bonitas, entre outras). A pintura de paisagem nasce durante o Período Heian (794-1185), mas, de acordo com Woodson (1999), emerge como um

tema do *ukiyo-e* somente no final da década de 1820, observando que a nomenclatura *fūkei-ga* (pintura de paisagem) surge apenas no período moderno. Segundo esta autora, tal difusão das estampas de paisagem pode ser atribuído a dois fatores: a proliferação das viagens pelo Japão e a censura dos temas figurativos tradicionais.

Com o crescimento das viagens, os pintores e escritores passam a se deslocar cada vez mais para conhecer os lugares-famosos da tradição e descobrir novos interesses. Neste novo “mundo flutuante” de constante movimento, a busca por instantes de fruição da efemeridade dão um novo sentido ao *ukiyo-e*, que se revela no esforço para transmitir as características específicas do lugar vivenciado e da cena observada pessoalmente, segundo Chamas e Cordaro (2004).

Woodson (1999) e Akai (1990) apontam que, por volta de 1799, todas as publicações passaram a ser examinadas e aprovadas por um censor, evitando que fossem publicadas imagens que satirizassem os políticos ou que “denegrissem a moral pública”. As pinturas luxuosas e os *bijin-ga* (retratos de mulheres-bo-

nitas) foram desencorajados, já que os nomes de *geisha* e mulheres de casas de chás não poderiam ser mencionados, e as pinturas eróticas foram banidas. Em 1800, o governo impõe medidas limitando a produção dos *kabuki-e* (pinturas do teatro *kabuki*) e *yakusha-e* (pintura de atores), restringindo também o uso das cores. Já em 1842, com a Reforma *Tenpō*, é publicado um decreto dizendo que:

“fazer impressões de atores de kabuki, cortesãs e geisha denigrem a moral pública. A partir deste momento as publicações de novos trabalhos (deste tipo), assim como a venda de publicações estocadas são estritamente proibidas. No futuro deverão ser escolhidos temas baseados na lealdade e piedade e que sirva para educar mulheres e crianças, assegurando que não sejam imagens luxuriosas” (AKAI, 1990, p. 183)

Apesar disso, mesmo com as diversas restrições, as pinturas de atores e mulheres-bonitas

continuaram a circular, mas aos poucos essas medidas foram enfraquecendo a produção dos temas mais populares do *nishiki-e* (estampas multicoloridas do *ukiyo-e*), contribuindo para o fim dos temas figurativos tradicionais.

No início do século XIX, as técnicas do *ukiyo-e* já se encontravam em nível avançado e já existia um engenhoso vocabulário de composição. Neste contexto, o *fūkei-ga* já nasce de forma muito madura e apresenta nas obras de Hokusai e Hiroshige suas maiores expressões. Neste período são produzidas as famosas séries “36 vistas do monte Fuji” (c. 1829-1833) de Hokusai Katsushika (1760-1849), “famosas vistas da capital do leste” (1831) de Hiroshige e as “53 estações de *Tōkaidō*” (1833-34) consolidando o novo tema da paisagem (*fūkei-ga*) no *ukiyo-e* (WOODSON, 1999).

A viagem realizada pela estrada de *Tōkaidō* é vista pelos críticos como a principal contribuição para a vivacidade desta série. Não podemos subestimar, no entanto, as influências do *meisho-e* e *keibutsuga*, que trazem os aspectos do imaginário, pouco associados à realidade. Hiroshige mistura aspectos reais e mitológicos,

com interesse na representação artística da paisagem mais do que da informação descritiva (TRAGANOU, 2004).

De acordo com Cotton (1980), conforme citado por Traganou (2004), tecnicamente os efeitos visuais que diferenciam o trabalho de Hiroshige em relação aos seus antecessores podem ser resumidos por: 1) fortes contornos; 2) cores vívidas; 3) desenho de objetos que se movem em direção ou para longe do espectador; 4) fortes curvas ou diagonais; 5) escalas contrastantes entre os elementos naturais que aparecem no horizonte, diminuindo os viajantes e 6) menor quantidade de detalhes na representação dos viajantes.

Destas características, as indicadas nos tópicos 5 e 6, que se referem à relação entre o homem e a natureza, sugerem que, nesta série de Hiroshige, a paisagem se consolida como tema principal, focando mais nos aspectos da natureza do que dos homens (comparando com o enfoque dado às mulheres-bonitas, atores da era de ouro do *ukiyo-e*). Já os itens 3 e 4 evidenciam o caráter dinâmico das cenas através do direcionamento do olhar

[Figuras 168 e 169]

As estampas e as perspectivas: Yoshiwara (15a estação) e Goyu (36a estação)

do espectador, utilizadas como estratégias para criar profundidade nas composições em que não se utilizava da técnica da perspectiva. Enfatizavam também o tema das viagens e do constante movimento do mundo flutuante. A aproximação e distanciamento do enquadramento, assim como os diversos pontos de vista adotados, reiteram a ideia de movimento para a série.

Hiroshige apresenta algumas composições influenciadas pela perspectiva ocidental e pelo estilo *uki-e* (pintura flutuante), como em Yoshiwara (15a estação) e especialmente em Goyu (36a estação). O uso da técnica da perspectiva é frequentemente relacionada à

falsa hipótese de que os desenhos se baseavam em croquis feitos em observações direta do artista perante às cenas. Diversos autores argumentam que a perspectiva neste período não estava relacionada a um “realismo”, mas a um estilo pictórico usado para representações de temas ilusórios, como o teatro *kabuki*, sem uma preocupação necessariamente científica.

Outras vezes Hiroshige utiliza-se das composições tradicionalmente japonesas, como podemos observar em Shimada (24a estação), numa vista de voo de pássaro, com personagens que “flutuam” num espaço escalonado, e em Akasaka (37a estação), com uma composição assimétrica e construída a partir de linhas

[Figura 170] na outra página

Dois amantes, c. 1675-80, Moronobu Hishikawa (1618-1694), xilogravura sobre papel, 22,9 x 33,7 cm, MET Museum, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37123>, acesso em: 02/11/2017.

[Figuras 171 e 172] acima

As estampas e as composições tradicionalmente japonesas: Shimada (24a estação) e Akasaka (37a estação).

paralelas, como esse *ukiyo-e*, de Hishikawa Moronobu, do início do Período Edo.

Segundo Fenollosa (1901), somente a partir de Hiroshige a pintura de paisagem japonesa deixa de ser um pano de fundo e passa a ser o tema principal, “preenchendo a folha inteira com a cor sólida” (FENOLLOSA, 1901, pg. 50-51 apud TRAGANOU, 2004, pg.169). Mas quando o tema da paisagem como um assunto em si emerge de uma forma notável na terceira década do século XIX, ele já se encontra próximo de seu fim, minguando no final do século XIX, quando o *ukiyo-e* em geral também declina. Assim, a produção do tema da paisagem no *ukiyo-e* pode ser vista como uma

conclusão brilhante da história desse gênero e garante sua notabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação de mestrado tem como objeto de pesquisa a série “53 estações de *Tōkaidō*” (1833-34), do artista Hiroshige Utagawa (1797-1858). Debruçamo-nos sobre ela com o objetivo de desvelar algumas das inúmeras camadas de significação, muitas vezes de difícil acesso ao leitor não familiarizado. Sendo assim, desde o início, a aproximação do objeto de pesquisa se deu de forma cuidadosa, procurando observar o seu contexto de produção e circulação.

No primeiro capítulo, tratamos majoritariamente do cenário sócio-político da época em questão. Identificou-se primeiramente que, sob o comando da família Tokugawa, consolida-se a unificação do país. Para tanto foi estabelecido um conjunto de regulamentos que visavam o controle em relação às “ameaças” externas e às rebeliões internas. Tais regulamentos se tornam mais rígidos no governo de Iemitsu (1623-1651), o terceiro *shōgun*, o qual decreta a deportação de todos os espanhóis e portugueses, e persegue os japoneses devotos do cristianismo. Os únicos europeus permitidos eram os holandeses, que ficavam confinados na ilha de Deshima, em

Nagasaki, por onde chegavam as informações e mercadorias europeias, gerando um fluxo de viagens até essa região do país. Como forma de controle interno, Iemitsu instaura o importante sistema *sankin kōtai*, o qual, além de reforçar constantemente a subordinação dos *daimyō* em respeito ao *shōgun*, corroborava para sedimentar a hierarquia entre as classes comuns. Esse sistema mobilizava enormes expedições anualmente até Edo, e obrigava as famílias dos *daimyō* a fixar sua moradia na sede do *bakufu* de forma a estabelecê-la como importante centro urbano, dividindo seu protagonismo com a tradicional capital imperial, Quioto. É interessante notar que as melhorias das infraestruturas das estradas, as quais permitiam os deslocamentos dos *daimyō* pelo país, geraram duas interessantes consequências indiretas: o crescimento no número de viagens realizada por pessoas de todas as classes (especialmente durante a Era Bunka-Bunsei, 1804-1830), como camponeses que buscavam trabalhos temporários nas cidades, comerciantes que levavam suas mercadorias para outras cidades e as pessoas

comuns que seguiam em procissão para os templos e santuários ou que se destinavam aos lugares-famosos (*meisho*); e o desenvolvimento da economia regional de comércios e serviços ao longo das estradas que atendiam às demandas dos *daimyō* e seus serviçais nos deslocamentos do *sankin kōtai*.

O segundo capítulo teve foco na contextualização de aspectos artístico-culturais. Trata-se da dissolução do controle da elite sobre as artes decorrente do grande desenvolvimento urbano, da divulgação do ensino e avanço das técnicas reprodutivas de livros. Nesse contexto, a produção das artes se torna parte da educação em todos os níveis da sociedade, desdobrando-se em um florescimento cultural na classe dos *chōnin*. Segundo Greiner (2015):

É importante salientar que, durante o processo civilizatório anterior, as imagens do Japão haviam sido apresentadas quase que exclusivamente a partir da visão da vida na corte. As periferias, por isso, permaneceram completamente negligenciadas. Na Era Tokugawa, contudo, mudanças impor-

tantes referentes à popularização da estética e à sua diversificação acabaram com as restrições anteriores, que conferiam as criações exclusivamente à elite intelectual, deixando de lado as pessoas comuns. Essas ações representavam caminhos para escapar do tédio e das estruturas feudais rigorosas. (GREINER, 2015, p. 72)

Os artesãos e comerciantes, socialmente menosprezados na hierarquia mas economicamente influentes nas cidades, buscavam expressar seus valores em expressões artísticas como no *yūgei* (artes do ócio, artes ligadas ao entretenimento), que faziam parte da atmosfera cultural associada ao termo *ukiyo*, “mundo flutuante” ligado aos prazeres efêmeros. Dentre as artes populares, direcionamos o estudo para a pintura *ukiyo-e* (“pintura do mundo flutuante”), para compreender de forma abrangente as suas técnicas, formas de produção e temas. Nesse amplo campo de produção pictórica, nos interessam especificamente os *meisho-e* (“pintura dos lugares-famosos”), entendendo-os

como um tema que nasce no Período Heian (794-1185), mas que se transforma ao longo do tempo e é incorporado pelo gênero do *ukiyo-e*, aliando a tradição com os novos lugares-famosos (*meisho*) estabelecidos pelos *chōnin*.

Os estudos sistematizados nos capítulos 1 e 2 trazem importantes informações sobre o contexto em que se produziu a série “53 estações de *Tōkaidō*”, sem o qual não compreenderíamos, por exemplo, a cena de Fujikawa (estampa 38), na qual os funcionários da cidade-estação se ajoelham para receber a comitiva do *shōgun* que todos os anos presenteava o imperador com cavalos. Tal cena faz referência aos samurais, *shōgun* e imperador, retratando as condutas sociais e a importância da hierarquia entre as classes. Com um toque de humor, Hiroshige apresenta um personagem que se esquece da reverência, distraído pelos animaizinhos, indicando possivelmente a depreciação do poder do *shōgun* sobre o território no final do Período Edo. Tais conhecimentos elucidam a leitura e embasam a aproximação do tema abordado no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, tratamos especificamente da estrada de *Tōkaidō* (tema da representação da série de Hiroshige), apontando a sua importância durante o Período Tokugawa e sua consolidação como a principal rota do país, conectando Edo a Quioto. Sua relevância pode ser notada pelas inúmeras representações em livros, diários de viagem ilustrados, pinturas, mapas, guias de viagem, leques e jogos, dentre os quais selecionamos alguns exemplos para ilustrar esse interessante tema que pode ser objeto de uma próxima pesquisa.

Dentro do gênero do *ukiyo-e*, foram levantados sete exemplares de séries de *Tōkaidō* produzidos entre c.1795 e 1833 a fim de compará-los com a obra de Hiroshige. As séries de Utamaro Kitagawa (c.1795) e Toyohiro Utagawa (1804-18) foram apresentadas como exemplos com a menor similaridade em relação à série de Hiroshige, pois colocam as figuras como principal elemento da composição sobre um fundo neutro, trazendo o tema da paisagem de forma esquemática. As séries de Hokusai já apresentam figuras “imersas” num cenário, mas

de acordo com Lane (1978), nessas primeiras séries, o artista ainda “ênfatiza as figuras em vez da paisagem” (LANE, 1978, p.176 apud TRAGANOU, 2004, p.167). Observa-se também que Hokusai utiliza muito o recurso das nuvens, para abrir espaços em diversos planos da figura, recurso pictórico do *yamato-e* utilizado desde a Era Heian. Somente a partir da série “36 vistas do monte Fuji” (1829-33) é que Hokusai apresenta maior ênfase no detalhamento dos elementos da paisagem. Nessa série de 1829-33, o artista utiliza mais frequentemente a técnica da perspectiva, as cores azul e verde aparecem de forma mais predominantes e as nuvens são utilizadas com menor protagonismo em planos mais afastados.

Algumas semelhanças de composição e temas, apontados na bibliografia de apoio e observados pela autora a partir da comparação das figuras, são apresentadas entre a série *Hōeidō* de Hiroshige e as suas predecessoras como modo de ilustrar como as “imitações, colaborações e fertilizações cruzadas (...) eram aceitas naquele tempo e até favorecidas. (...) As pinturas de maior sucesso eram imediata-

mente copiadas, sem considerar a imitação como uma falha” (TRAGANOU, 2004, p.173). Também são apresentadas as segundas versões de algumas imagens da série *Hōeidō*, o que sugere que algumas variações poderiam ocorrer devido ao desgaste de algum bloco de impressão ou desaparecimento da versão original (STEWART, 1979).

Para finalizar o terceiro capítulo, apresentamos a série *Hōeidō* de Hiroshige a partir do levantamento e organização dos comentários de Brandon (1999), Brandon, White e Woodson (1999), Cordaro (2008), Fundação Mokiti Okada (1982), Noguchi (1936) e Traganou (2004). A apresentação das 55 estampas foi entendida como essencial para retomar os diversos assuntos abordados desde o início da dissertação e criar uma base para o leitor compreender a leitura sugerida no último capítulo.

No quarto capítulo, por fim, são propostos outros olhares para a série *Hōeidō* a partir da leitura de três categorias da pintura japonesa: *keibutsu-ga*, *meisho-e* e *fūkei-ga*.

Essas chaves conceituais japonesas foram

trazidas para esse estudo como estratégias de aproximação da cultura, mas deve-se levar em consideração que somente a nomenclatura *meisho-e* surge no período Edo. As denominações *keibutsu-ga* e *fūkei-ga* surgem somente no período moderno junto com a ocidentalização do país.

Os *keibutsu-ga*, que abrangem o *shiki-e* (pintura de quatro estações) e o *tsukinami-e* (pintura dos doze meses), apresentam os fenômenos ou elementos da natureza que aludem às estações do ano. Esperava-se encontrar alusões às sazonalidades na série completa, mas ao observar caso a caso percebeu-se que algumas estampas não se associavam a essa categoria. Notamos, no entanto, o quanto esse tema tradicional ainda persiste nesse conjunto de estampas, apresentando as sazonalidades sem seguir uma ordem sequencial, mostrando uma liberdade poética e preferência pelas representações outonais. Segundo Oka (1992), Hiroshige era um homem que apreciava a poesia *kyōka* e *haiku*, transmitindo a quietude e a tranquilidade para a sua harmoniosa representação de paisagem. O artista apresenta

a atmosfera de cada cena com muito equilíbrio entre a natureza e os personagens e se torna amplamente conhecido como “pintor da chuva e da neve”.

Os *meisho-e* (pintura dos lugares-famosos) apresentam os lugares-famosos associados à poesia clássica. A estrada de *Tōkaidō*, especificamente, acumulava, desde a Era Heian, diversos *meisho* ao longo de seu trajeto. Com o aumento das viagens durante o Período Edo, os habitantes das cidades se interessam cada vez mais em visitar os lugares-famosos, reconhecidos por sua história, mitologia ou beleza natural, colaborando na difusão do tema do *meisho-e* na cultura popular, os quais conciliavam os tradicionais locais-famosos aos novos espaços de interesses dos *chōnin*, simbolizando o status e empoderamento dos relegados artesãos e comerciantes. Para atender aos interesses dos habitantes das cidades que se voltam para os lazeres e prazeres efêmeros do “mundo flutuante”, Hiroshige apresenta em algumas estampas os *meibutsu*, as “coisas-famosas” de cada local, como as especialidades culinárias, tecidos

tingidos (*shibori*), e as famosas prostitutas.

Ainda associando o tema do “mundo flutuante” com os *meisho*, sugiro que as diversas paisagens aquáticas, presente na maioria das representações dessa série, podem estar associadas ao caráter da impermanência do *ukiyo*. Sabe-se que a estrada de *Tōkaidō* foi construída próxima ao mar, assim como as áreas-de-prazeres se localizavam próximas dos rios¹. Nessas circunstâncias, a escolha da água como um importante elemento das estampas parece se associar a esse símbolo do “mundo flutuante”.

O *fūkei-ga*, pintura de paisagem, é considerado por Ienaga (1998) como um dos principais temas do *yamato-e*, englobando os *meisho-e* e os *sansuiga*. Segundo Woodson (1999), o *fūkei-ga* emerge como tópico no *ukiyo-e* somente no final da década de 1820 e se apresenta como um dos últimos temas notáveis dentro da história desse gênero. No

início do século XIX, as técnicas do *ukiyo-e* já se encontravam em nível avançado e já existia um engenhoso vocabulário de composição. Neste contexto, o *fūkei-ga* já nasce de forma muito madura, conciliando as referências ocidentais com os temas do *uki-e*, *meisho-e* e *sansuiga* de modo muito habilidoso, como já observado na obra “36 vistas do monte Fuji” (1829-33), de Hokusai. O uso do padrão da perspectiva ocidental, assim como a adaptação dos *uki-e* para espaços externos, aumentam a impressão de profundidade da cena. As figuras desta série não recorrem ao recurso de luz e sombra, como era usual na pintura ocidental; utiliza-se, contudo, da técnica do *bokashi* principalmente nos céus, águas e nos amplos campos, reforçando a profundidade da cena ao indicar uma maior distância e ao criar contrastes de cores entre planos. Podemos observar os padrões chineses, adotados pelo *sansuiga*, nas representações das montanhas (estampas 11 e 49) e na criação de amplos espaços “vazios” que, em contraste com as áreas mais “cheias”, aumentam a sensação de amplitude da cena, como podemos observar nas estampas 28 e 34.

¹ Em Edo as áreas-de-prazeres de Yoshiwara ficava nas margens do rio Sumida, em Quioto, Shijō ficava às margens do rio Kamo e Fuchū próximo ao rio Abe. (TRAGANOU, 2004)

Nessa dissertação não nos dedicamos ao estudo da categoria dos *jinbutsu-ga* (pintura de pessoas), apontado como um dos três grandes temas da pintura japonesa (IENAGA, 1998 apud CHINO, 2003), tema que poderia se desdobrar em futuras pesquisas.

Notamos ainda a importância do tema da imitação, reprodução e cópia no âmbito das artes japonesas. Nessa dissertação fizemos apenas breves notas sobre o assunto, mas enfatizamos a riqueza desse tema e a sua relevância nos estudos do *ukiyo-e* e na própria série “53 estações de *Tōkaidō*”.

Para concluir, podemos afirmar que em um contexto de crescimento dos núcleos urbanos, aumento da quantidade de viagens e maior interesse pelos prazeres efêmeros, o espaço “entre” de *Tōkaidō* se torna o lugar de

escape do rígido controle. Apesar das agruras das viagens, esse percurso gerava grande interesse, suprido em parte pela heterogênea série das “53 estações de *Tōkaidō*”, que sintetiza nas suas 55 estampas as preferências de sua época, sobrepondo diversos estilos artísticos e temas pictóricos que não devem ser considerados estanques. Podemos afirmar que no percurso de estudo da série “53 estações de *Tōkaidō*” nos deparamos com inúmeras descobertas e desafios que guiaram nossos caminhos, nos aproximando da cultura do Período Edo e desvelando algumas de suas inúmeras camadas de significação presentes nas estampas. Com sorte, pudemos nos aproximar da intenção poética da obra de Hiroshige Utagawa e contribuir com os estudos da cultura japonesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKAI, Tatsurō. ***The common people and painting***. In: NAKANE, Chie e ŌISHI, Shinzaburō (ed.). Tokugawa Japan: the social and economic antecedents of modern Japan. University of Tóquio Press, 1990
- ALONSO, Eduardo S. ***El Tokaido de Hiroshige***, Conferencia sobre arte japonés, U. P. Carmen de Michelena, Tres Cantos, 2017 (1h26m58s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cJgdVFiHyng&t=3203s>. Acesso em: 16-06-2018
- ASAMI, Tooru. **O japonês e o seu relacionamento com a natureza**. In: Estudos Japoneses, São Paulo, n4, p105-118, 1984.
- BARNETT, Tara M. ***Yûgei: idle arts in Tokugawa Japan***. 2000. Dissertação (Mestrado em artes). Departament of East Asian Studies, University of Alberta, Alberta.
- BASHO, Matsuo. Takenaka, Kimi (trad). Marsicano, Alberto (trad). **Trilha estreita ao confim**. São Paulo, Iluminuras, 2008.
- BRANDON, Reiko M. ***Modest wear and extraordinary vision: Commoner's clothing in Hiroshige and Hokusai*** In: Hokusai and Hiroshige, great japanese prints from the James A. Michener Collection, Honolulu Academy of Arts, University of Washington Press, p.19-29, 1999.
- BRANDON, Reiko M., WHITE, Julia M., WOODSON, Yoko. ***Hokusai and Hiroshige: great japanese prints from the James A. Michener Collection***, Honolulu Academy of Arts, University of Washington Press, 1999.
- CHAMAS, Fernando e CORDARO, Madalena. **Shinkeizu, ou “pintura de um cenário real”**. Estudos Japoneses, São Paulo, n24, p21-37, 2004.
- CHINO, Kaori. ***The emergence and development of famous places painting as a genre***. Review of Japanese Culture and Society, vol. 15, p39-61, 2003. Disponível em: www.jstor.org/stable/42801159. Acesso em: 15-01-2019
- CLARK, Timothy. ***The dawn of the floating world 1650-1765***. Early ukiyo-e treasures from the Museum of Fine Arts, Boston. London: Royal Academy of arts, 2002.
- CORDARO, Madalena (org.). ***Ukiyo-e Pinturas do mundo flutuante***. Tomo II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. 219p. Catálogo de exposição, novembro 2008, Instituto Moreira Salles, São Paulo.
- _____. **O pensamento no período Edo (1603-1868)**. In: Estudos Japoneses, São Paulo, n 18, p77-100, 1998.

- FIÉVÉ, Nicolas e WALEY, Paul (org.). ***Japanese capitals in historical perspective***. Place, power and memory in Quioto, Edo and Tóquio. Londres: RoutledgeCurzon, 2003.
- FUNDAÇÃO MOKITI OKADA **Exposição Ukiyo-ê. Xilogravuras de Hiroshige**: “As 53 vilas da estrada de Tokaido”/ Original da editora Hoeido. São Paulo: Fundação Mokiti Okada - M.O.A. do Brasil e Museu de Arte M.O.A. do Japão, 1982
- GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- GUTH, Christine. **Art of Edo Japan**: The artist and the city 1615-1868. New York: Perspectives: Harry N. Abrams 1996.
- HANE, Mikiso. **Premodern Japan**: A historical survey. Boulder: Westview Press, 1991.
- JANSEN, Marius B. **The making of modern Japan**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- MORTON, William S. **Japan**: its history and culture. New York: McGraw-Hill, 1994.
- NAGAHARA, Keiji. **The medieval origins of the Eta-Hinin**. In: The Journal of Japanese Studies, vol. 5, n2, p385-403, 1979. Disponível em: www.jstor.org/stable/132103 Acesso: 05/01/2019.
- NAKAZAWA, M. **The process of wood-block color print**. Tóquio, c.1963. Disponível em: http://www.baxleystamps.com/litho/hasegawa/process_nakazawa_c1963.shtml. Acesso em: 08/02/2019
- NENTWIG, Janina Hiroshige. Paris, Konemann, 2016.
- NOGUCHI, YONE. **Hiroshige and Japanese landscapes**. Tóquio: Board of Tourist Ind. Japanese Government Railways, 1936.
- ŌISHI, Shinzaburō. **The Bakuhan System**. In: NAKANE, Chie e ŌISHI, Shinzaburō (ed.). Tokugawa Japan: the social and economic antecedents of modern Japan. University of Tóquio Press, 1990
- OKA, Isaburo. Hiroshige: **Japan's great landscape artist**. New York, Kodansha International, 1992.
- SHIMIZU, Yoshiaki. **Seasons and places in Yamato Landscape and poetry** ARS Orientalis. Vol.12, 1981, pp. 1-14 Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4434245>
- STEWART, Basil. **A guide to Japanese prints and their subject matter**. New York, Dover Publications, 1979.
- TAEUBER, Irene B. **The population of Japan**. New Jersey, Princeton University Press, 1958.
- TRAGANOU, Jilly. **The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan** London, RoutledgeCurzon, 2004.
- UCHIDA WOODBLOCK PRINTING CO. **Japanese wood block printings**. Quioto, c.1950. Disponível em: http://www.baxleystamps.com/litho/misc/uchida_woodblock_prints.shtml Acesso em: 08/02/2019

VAPORIS, Constantine N. Caveat Viator. ***Advice to Travelers in the Edo Period.*** Monumenta Nipponica, vol. 44, no. 4, pp. 461–483, 1989. Disponível em: www.jstor.org/stable/2384538. Acesso em: 06-10-2018.

WOODSON, Yoko ***Landscape prints of the Ukiyo-e School*** In: Hokusai and Hiroshige, great japanese prints from the James A. Michener Collection, Honolulu Academy of Arts, University of Washington Press, p.31-43, 1999.

Acervos digitais

University of California, Berkeley - East Asian Library
University of British Columbia - UBC library open collections
British museum; Brooklyn museum
E-museum - National Treasures & Important Culture Properties of National Museums, Japan
MET - metropolitan museum of art
MFA - museum of fine arts, Boston.

Sites

http://www.baxleystamps.com/litho/hasegawa/process_nakazawa_c1963.shtml
<http://www.hiroshige.org.uk/>
<https://www.hokusai-katsushika.org/53-station-of-the-tokai53.html>
<https://ukiyo-emap.com/>
<https://www.jstor.org/>