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

GABRIELA ROCHA ITOCAZO

Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do
mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai.

(versão corrigida)

São Paulo
2018

GABRIELA ROCHA ITOCAZO

Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai.

(versão corrigida)

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

Área de concentração: Cultura Japonesa.
Orientadora: Prof^a. Dra. Michiko Okano

São Paulo
2018

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

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

Ii88ee Itocazo, Gabriela Rocha
Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai. / Gabriela Rocha Itocazo ; orientador Michiko Okano. - São Paulo, 2018.
195 f.

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

1. Hokusai. 2. sansuiga. 3. ukiyo-e. 4. pintura de paisagem. 5. Cem vistas do Monte Fuji. I. Okano, Michiko, orient. II. Título.

Nome: ITOCAZO, Gabriela Rocha

Título: Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai.

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

Aprovado em _____

Banca Examinadora

Presidente da Banca _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Agradecimentos

Agradeço profundamente

À

Michiko Okano, por todos aprendizados no caminho, cheios de ternura e sabedoria, e por sua paciente orientação na reta final, iluminando o caminho que deveria seguir.

Madalena Cordaro, pela abertura das portas, por me ensinar a ver e pelo caminho trilhado.

Meu pai, Jair Itocazo, por segurar as minhas quedas com tamanha devoção e amor, permitindo-me sustentar os inquietos sonhos.

Meus irmãos, Jardel, Fernando, e irmã, Carolina Pedrosa, por serem meus parceiros nessa vida.

Meu sobrinhos, Dante, Arthur e Lucas, pela alegria que trazem à minha vida.

Ana Paula Fiorotto, por me acompanhar e ajudar, pacientemente, na fase mais difícil dessa pesquisa, tornando o caminho mais dócil e praticando, comigo, o melhor do amor.

Patrícia Rocha, Ana Paula Soida, Andrea Rocha e Aline P. Hellin, pelas conversas e companheirismo.

Rafael Malagoli, por encher minha vida de poesia.

Thais Oyola, pela amizade sagrada e as infinitas conversas iluminadas.

Roberta Carbone e Déborah Penafiel, pelas trocas e companheirismo inabalável.

Bárbara Dantas, pela parceria durante todo mestrado e, sobretudo, na reta final.

Juliana Kase, Ana Chiesa, Keiko Nishie, Liliana Moraes, Simonia Fukue, Karina Takiguti, pela parceira nos estudos e sonhos.

Wataru Kikuchi, pela espírito receptivo e dedicação, sem os quais não teria conseguido continuar.

Koichi Mori, pelos ensinamentos durante o estágio.

Bruno Caetano, Renata Grazzini e Gael, pela amizade antiga e pela compreensão durante o caminho.

A todos os professores do Centro de Estudos Japoneses da USP, por nos ajudarem a descobrir esse misterioso universo da pesquisa, com tamanha dedicação.

Todos estudantes e professores do grupo de estudo GEAA.

Amigas e amigos, por continuarem por perto e entenderem minha ausência.

Cassia Castro, por me apresentar o universo de Hokusai.

Todas pessoas que, por ventura, mereceriam ser agradecidas, mas minha memória desesperada deixa escapar...

Professores que se dispuseram a participar da Banca de defesa.

Consulado do Japão no Brasil, pela realização de um sonho.

Professores que se dedicaram à realização da banca de defesa.

Capes, pela bolsa de estudos.

Para duas grandes primaveras:

minha amada mãe, Neuza Rocha Itocazo
e minha preciosa *Obā-chan*, Haru Ganiko Itocazo
que nos deixaram tantas saudades

RESUMO

ITOCAZO, Gabriela Rocha. **Um estudo sobre pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai**. 2018. 195f. Dissertação (Mestrado em língua, literatura e cultura japonesa) – Departamento de Línguas Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação dedica-se ao estudo da obra “Cem Vistas do Monte Fuji” (*Fugaku Hyakkei*) (1834-47?), de Katsushika Hokusai (1760-1849), pintor japonês do século XVIII-XIX. Trata-se de um livro-imagem (*ehon*), com cento e duas estampas impressas em preto-e-branco (*sumizukuri*) e tons de cinza (em sua 1ª edição), produzidas com a técnica da xilogravura japonesa, dentro do estilo *ukiyo-e* (pinturas do mundo-flutuante). O foco da pesquisa está em (1) estudar os assuntos presentes nas estampas, reconhecendo suas categorias dentro de tópicas tradicionais da pintura japonesa, suas referências temáticas, literárias, mitológicas, religiosas e particularidades; (2) analisar os aspectos temáticos e estéticos, em relação à espacialidade, perspectivas e composições, para identificar e refletir acerca das influências ocidentais, chinesas e da tradição japonesa presentes na obra. Ao final do projeto propõe-se uma revisão de nomenclatura para as vistas do mundo natural (*shizen*), produzidas por Hokusai, em sua última fase de criação (século XIX) – comumente chamadas, pelos especialistas, de *sansuiga* (pinturas de montanhas-e-águas), no Japão, ou “pintura de paisagem”, no Ocidente.

Para tanto, na primeira parte contextualiza-se a vida e obra do pintor, apresentando brevemente características da sociedade japonesa, do período Edo (1603-1868), o estilo artístico *ukiyo-e*, a técnica utilizada, os sistemas tradicionais de transmissão de saberes nas artes e os nomes de artistas (*gō*) do pintor, para então realizar um estudo sobre os gêneros “pintura de paisagem”, da tradição ocidental, e “pinturas de montanhas-e-águas”, da tradição chinesa (*shanshuihua*) e japonesa (*sansuiga*), a fim de compará-los e reconhecer as influências estéticas e temáticas presentes nas estampas do pintor.

Na segunda parte analisa-se a obra “Cem vistas do Monte Fuji”, elencando-se assuntos dentro de tópicas da tradição pictórica japonesa, para que assim fosse possível reconhecer as camadas e composições das estampas, tal como suas referências formais e temáticas, debatidas no primeiro capítulo. Foi realizado, para fins metodológicos, uma classificação em sete categorias, para cada uma delas foram selecionadas algumas imagens que melhor exemplificam temas e tratamentos formais que se pretendeu discutir: (i.) Cenas históricas, figuras mitológicas e lendárias; (ii.) Pinturas de montanhas-e-águas e de flores-e-pássaros; (iii.) Cenas de homens-letrados, de contemplação e de lugares-famosos; (iv.) Cenas de assuntos religiosos; (v.) Cenas de usos-e-costumes, de viajantes e trabalhadores; (vi.) Os disfarces e as linhas do Mt. Fuji; (vii.) Geometria, carpintaria e arquiteturas.

Palavras-chaves: Hokusai; *sansuiga*; *ukiyo-e*; pintura de paisagem; Cem vistas do Monte Fuji.

ABSTRACT

ITOCAZO, Gabriela Rocha. **A study of mountains-and-waters and other floating-world' topicals paintings, in Hundred Views of Mount Fuji, Hokusai.** 2018. 195f. Dissertation (Master in Language, Literature and Japanese Culture) – Department of Eastern Languages, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation is dedicated to the study of "Hundred Views of Mount Fuji" (*Fugaku Hyakkei*) (1834-47?), by Katsushika Hokusai (1760-1849), a 18th-19th century Japanese painter. It is a picture-book (*ehon*), with one hundred and two prints in black-and-white (*sumizukuri*) and shades of gray (in its 1st edition), produced with the Japanese woodcut technique, in the style of *ukiyo-e* (floating-world paintings). The focus of the research is to (1) study the subjects present in the prints, recognizing their categories within traditional Japanese painting topics, their thematic, literary, mythological, religious, and particular references; (2) to analyze the thematic and aesthetic aspects, in relation to spatiality, perspectives and compositions, to identify and reflect on the Western, Chinese and Japanese influences present in the work. At the end of the project is proposed a review of nomenclature for the views of the natural world (*shizen*), produced by Hokusai, in their last phase of creation (19th century) – commonly called by experts, *sansuiga* (mountains-and-waters paintings), in Japan, or “landscape painting”, in the West.

Therefore, the first part contextualizes the work and life of the painter, briefly presenting characteristics of Japanese society in the Edo period (1603-1868), the *ukiyo-e* artistic style, the technique used, traditional transmission systems of knowledge in arts and the artist's names (*gō*) of the painter, to carry out a study of the "landscape painting" genres, of the Western tradition, and "mountains-and-waters paintings", of the Chinese tradition (*shanshuihua*) and Japanese (*sansuiga*) traditions, in order to compare them and to recognize the aesthetic and thematic influences present in the painter's prints.

In the second part, the work "Hundred Views of Mount Fuji" is analyzed, listing subjects within topics of Japanese painting tradition, so that it would be possible to recognize the layers and compositions of the paintings, as well as their formal and thematic references discussed in the first chapter. For methodological purposes, a classification was made in seven categories, for each one of them was selected some images that best exemplified formal themes and treatments that were intended to be discussed: (i) Historical scenes, mythological figures and legendary; (ii.) Mountains-and-waters and flowers-and-birds paintings; (iii.) Scenes of literate men, contemplation and famous-places; (iv.) Scenes of religious subjects; (v.) Scenes of uses-and-customs, travelers and workers; (vi.) Fuji's disguises and lines; (vii.) Geometry, carpentry and architectures.

Keywords: Hokusai; *sansuiga*; *ukiyo-e*; landscape painting; One hundred views.

Lista de imagens

Figura 1 Chu-jan (séc.X). “Buscando o *Tao* nas montanhas no outono”. Período *Tang*.

Fonte: <http://www.cityu.edu.hk/lib/about/event/ch_paint/introduction.htm>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 2 Dung Yuan (934-962). “Montanha Dongtian”. Museu Nacional do Palácio, Taipei, séc.X.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dong_Yuan#/media/File:Dong_Yuan_Mountain_Hall.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 3 Dong Yuan (934-962). “Detalhe dos rios Xiao e Xiang”, coleção permanente no Museu do Palácio. Esta pintura é muitas vezes considerada uma das maiores obras-primas do pintor, séc.X.

Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Dong_Yuan#/media/File:Dong_Yuan_rivers_detail.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 4 Xia Gui (1195-1224). “Córregos e montanhas com uma visão distante clara”, uma das obras mais importantes do pintor. Coleção do Museu do Palácio Nacional, Taipei. Séc.XIII.

Fonte: Fu Xinian, ed., *Zhongguo meishu quanji, Huihua bian 4: Liang Song huihua, xia* (Beijing: Wenwu chubanshe, 1988), p.78, p.111.

Fonte: <<http://depts.washington.edu/chinaciv/painting/4ptgssla.htm>>.

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 5 Ma Yuan (1160-1225). “Seguindo o caminho na primavera”. Museu Nacional do Palácio de Tapei, séc. XIII.

Fonte:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ma_Yuan#/media/File:Ma_Yuan_Walking_on_Path_in_Spring.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 6 Atribuído a Tenshō Shūbun (1414-1463). “Paisagem”, Museu Nacional de Tóquio, séc. XV

Fonte: <<https://terebeess.hu/zen/mesterek/Shubun.html>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 7 Sesshū Tōyō (1420-1506). “Vista de Ama-no-Hashidate”. Museu Nacional de Kyōto, Japão, c.1505.

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/14534680360>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 8 Sesshū Tōyō (1420-1506). “Paisagens de outono e Inverno”, séc.XV.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/429390145698766097>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 9 Kanō Sansetsu (1589–1651). “Velha amexeira”, quatro painéis de porta deslizante (*fusuma*), séc.XVII.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/kano/hd_kano.htm>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 10 Kanō Motonobu (1477–1559). “As Quatro realizações”, par de telas dobráveis de seis painéis; tinta e cor no papel, séc.XVI.

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.480.1,2/>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 11 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 14, livro I – “*Konohana Sakuya Hime no Mikoto* (“A divindade Konohana Sakuya”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 12 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 3, livro – “*En no Ubasoku Fugaku sōsō*” (“En no Ubasoku consagra o Mt. Fuji”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 13 Katsushika Hokusai (1760-1849). “En no Gyōja e seus demônios, Zenki e Goki” in “*Manga*”, vol.X, c.1819.

Fonte:<https://de.wikipedia.org/wiki/En_no_Gy%C5%8Dja#/media/File:Hokusai_En_no_Gyoja_Zenki_Goki.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 14 Utagawa Hiroshige (1797-1858). Soga no Juro Sukenari sendo morto por Nitta Shiro Tadatsune, antes que ele pudesse matar o Xogun in “Contos de Soga” (“*Soga Monogatari Zue*”), pintura brocado (*nishiki-e*) no papel, c.1845.

Fonte: <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/historical_subjects/soga_brothers/soga_brothers.htm>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 15 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 58, livro II – “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das armas”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 16 (autoria desconhecida) “*Soga Monogatari*” (“Contos de Soga”), um de dois pares, seis painéis de tela dobrável, tinta, cores e dobras em papel.Coleção Avery Brundage. c.1700-1688. (díptico).

Fonte:<<http://education.asianart.org/explore-resources/artwork/episode-from-story-soga-brothers-soga-monogatari-one-pair-1615-1868>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 17 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 62, livro II – “*Akazawa no Fuji*” (“Fuji em Akazawa”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 18 Utagawa Hiroshige (1797-1858). “Kawazu Saburō lutando *sumō* com Matano Gorō in série “Ilustração dos Contos de Soga” (“*Soga Monogatari Zue*”), pintura-brocado (*nishiki-e*), c.1843-1845.

Fonte: <https://data.ukiyo-e.org/bm/images/AN00534144_001_1.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 19 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 4, livro I – “*Kaisei no Fuji*” (“Fuji num céu claro”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte: <<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Acesso em 08 janeiro 2018.

Acesso em 08 janeiro 2018.

Acesso em 08 janeiro 2018.

Acesso em 11 de set de 2017.

Acesso em 08 janeiro 2018.

Fonte: Calza (2012, p. 341).

Fonte: Calza (2012, p. 341).

Acesso em 11 de set de 2017.

Acesso em 11 de set de 2017.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 30 Katsushika Hokusai (1760-1849) Imagem 102, livro III – “*Taibi ippitsu no Fuji*” (“Fuji em um só traço”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 31 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 20, livro I “*Tanomo no Fuji*” (“Fuji no campo de arroz”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 32 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 34, livro II – “*Chikurin no Fuji*” (“Fuji através de uma floresta de bambu”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 33 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 36, livro II “*Tôryû no Fuji*” (“Fuji e o Dragão ascendente”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 34 (à esquerda) Hokusai, “A escalada do dragão”.

Figura 35 (ao meio) Hokusai, “O Dragão da Fumaça que Escapa do Monte Fuji” (“*Fuji koshi ryû-zu*”), 1849.

Figura 36 (à direita) Hokusai, “Dragão”. Pintura de um teto c. 1842-1845. Fonte: (CALZA, 2012, p. 340).

Figura 37 Imagem 42, do livro II “*Yume no Fuji*” (“Fuji em sonho”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 38 Katsushika Hokusai (1760-1849). (acima) Imagem 57 – “*Bunhen no Fuji*” (“Fuji das Letras”), do livro II. in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 39 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda, embaixo) Imagem 28, do livro I – “*Untai no Fuji*” (“Fuji com um cinto de nuvens”). in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 40 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita, embaixo) Imagem 96, do livro III – “*Kakkô no Fuji*” (“Fuji e o Cuco”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>. Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 41 Katsushika Hokusai (1760-1849). “Tōkaidō Ejiri tago-no-ura” (“Costa da Baía de Tago”), In “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū Rokkei*”), c.1830-33.

Fonte:<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=787330&partId=1>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 42 Katsushika Hokusai (1760-1849). (direita) “Yamabe no AkahitoY” In “Cem poemas, um poeta cada: contados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*”), c.1830.

Fonte:<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=787284&partId=1>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 43 Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). (à esquerda) “Yamabe no Akahito”, 1840-42.

Fonte:<https://en.wikipedia.org/wiki/Yamabe_no_Akahito#/media/File:Kuniyoshi_Utagawa,_Yamabe_no_Akahito,_famous_poet.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 44 Fujiwara no Nobuzane (1179-1265). (à direita) “Retrato do poeta Yamabe no Akahito”, c. 1177-1265, Japão.

Fonte:<<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/portrait-of-the-poet-yamabe-no-akahito-attributed-to-news-photo/150622083#portrait-of-the-poet-yamabe-no-akahito-attributed-to-fujiwara-no-picture-id150622083>>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 45 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 63, livro III – “*Yashū Enkei no Fuji*” (“Fuji visto da província Shimotsuke”) In “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 46 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita) Imagem 5, livro I– “*Fuji no yamaki*” (“Inauguração da escalada do Fuji”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 47 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 6, livro I – “*Suberi*” (“Escorregando”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 48 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 76, livro III – “*Hakkai-meguri no Fuji*” (“Oito vezes ao redor da cratera do Fuji”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 49 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 11 , do livro I – “*Ryūtō no Fuji*” (“Fuji através dos salgueiros”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 50 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 18, livro I – “*Matsuyama no Fuji*” (“Fuji em Matsuyama”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 51 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 27, livro I – “*Kasa Fuji*” (“Fuji com um chapéu de nuvens”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 52 Katsushika Hokusai (1760-1849). “*Kōshū Mishima-goe*” (“Passagem de Mishima na província Kai”), in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fuji Sanjū-Rokkei*”), 1836.

Fonte: <<https://ukiyo-e.org/image/famsf/5076163106620067>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 53 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 51, livro II – in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 54 Katsushika Hokusai (1760-1849). “*Sarumaru Dayū*”¹, imagem nº 5, in série “Cem poemas, um poeta cada, contados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*”), Museu de finas artes de Boston, c.1830.

Fonte: <<https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc172143>>
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 55 Katsushika Hokusai (1760-1849). “Três mulheres com um telescópio” in série “Montanha sobre montanha” (“*Yama mata yama*”), pintura-brocado (*nishiki-e*). Pulverer Cologne, de 1804.

Fonte:<<http://www.rumvi.com/products/ebook/hokusai/7d3a399a-9f92-4b82-8194-3d88fc341a36/preview/preview.html>>
Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 56 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 87, livro III – “*Murasame no Fuji*” (“Fuji sob a chuva”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.
Acesso em 11 de set de 2017.

¹ O nome da pintura é o nome do poeta, do séc. VIII, que compôs o poema inscrito na imagem, no qual Hokusai se inspirou para pintar. “*Oku yama ni / Momiji fumi-wake/ Naku shika no / Koe kiku toki zo / Aki wa kanashiki* (Nas profundezas da montanha / atravessando as folhas carmesim / chora o veado errante / Ouço seu choro solitário / triste – como é triste! – o outono). In (MORSE, 1989, p.34. T.N.).

Figura 57 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita) Imagem 84, livro III – “*Amiura no Fuji*” (“Fuji através de uma rede”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 58 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 9, livro I – “*Muchū no Fuji*” (“Fuji na neblina”).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 59 Utagawa Hiroshige (1797-1858).. “*Ohashi Atake no Yudachi*” (“Banho repentino sobre a ponte Ōhashi e Atake” in série “*Meisho Yedo Hiakkei*” (“Cem Vistas famosas de Edo”), 1857.

Fonte:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hiroshige,_Sudden_shower_over_Shin-%C5%8CChashi_bridge_and_Atake,_1857.jpg>

Acesso em 08 janeiro 2018.

Figura 60 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 83, livro III – “*Aoyama no Fuji*” (“Fuji em Aoyama”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (*Fugaku Hyakkei*) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 61 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 48, livro II – “*Shichikyō ichiran no Fuji*” (“Fuji visto de sete pontes”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 62 Katsushika Hokusai (1760-1849). "Lista de ponte de nome de país". Coleção do Museu nacional de Tōkyō. Séc.XVIII>

Fonte <http://www.photo-make.jp/hm_2/hokusai_hyakuhashi.html>

Acesso 28 janeiro 2018.

Figura 63 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 53, livro II – “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”) (“Fuji das montanhas de Tōtomi”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 64 Katsushika Hokusai (1760-1849). “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”), in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*”), 1831.

Fonte:<https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Hokusai_Katsushika-36_Views_of_Mt_Fuji-In_the_Mountain_in_Totomi_Province-00027284-020105-F06>

Acesso em 11 de set de 2017.

Figura 65 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 64, livro III – in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Fonte:<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>.

Acesso em 11 de set de 2017.

Sumário

1. Introdução	25
2. Capítulo I.....	33
Parte I	33
2.1. Hokusai, um artista da cidade flutuante	33
Parte II.....	38
2.2. Disfarces e tradições – a tradição de escolas de pintura e os nomes de artista de Hokusai, um pintor da cidade.	38
Parte III.....	41
2.3. As paisagens, as vistas, as montanhas-e-rios, os lugares-famosos, os tons-da-energia-vital e as quatro-estações na pintura do mundo-flutuante.....	41
2.4. A paisagem na arte ocidental, da antiguidade até o início do séc. XIX e o <i>sansuiga</i> na pintura chinesa até o século XIX.....	45
2.5. A influência chinesa e holandesa nos retratos do mundo-flutuante (<i>ukiyo-e</i>): <i>sansuiga</i> (pinturas de montanhas-e-águas) e outros vocábulos.	60
3. Capítulo II	69
Parte IV	69
3.1. Apresentação de “Cem Vistas do Monte Fuji”	69
Parte V.....	74
3.2. Classificações das estampas e análise temática e estética.....	74
(i.) Cenas históricas, figuras mitológicas e lendárias.	74
(ii) Pinturas de montanhas-e-águas (<i>sansuiga</i>) e de pássaros-e-flores (<i>kachō-ga</i>)	83
(iii) Cenas de homens-letrados, de contemplação e de lugares-famosos.....	104
(iv.) Cenas de assuntos religiosos.....	112
(iv.) Usos e costumes, viajantes e trabalhadores.	117
(v.) Os disfarces e as linhas de Fuji	125
(vi.) Geometria, carpintaria e arquiteturas	129
3.3. A unidade entre as imagens e a multiplicidade na cena	139
Apêndice I	151
As pinturas de “Cem vistas do Monte Fuji” (“<i>Fugaku Hyakkei</i>”)	151
Apêndice II – Nomes de artista mais famosos do pintor	187
Referências bibliográficas.....	189

1. Introdução

Dentro do gênero *ukiyo-e* (pintura² do mundo-flutuante), o artista Katsushika Hokusai³ (1760-1849) produz pinturas e desenhos com assuntos comuns entre os artistas do período Edo (1603-1868)⁴: de belas-mulheres (*bijin-ga*), de atores do Kabuki (*yakusha-e*), eróticas (*shunga*), das quatro-estações (*shiki-e*), de guerreiros (*musha-e*), de cenas históricas e famosas (*rekishi-ga*), de pássaros-e-flores (*kachō-ga*), de caricaturas (*toba-e*), de usos-e-costumes (*fūzoku-ga*), de pessoas (*jinbutsu-ga*), de trabalhadores-artesãos (*shokunin-e*), de lugar-famoso (*meisho-e*), de montanhas-e-águas (*sansuiga*) e suas variações; em preto-e-branco (*sumizuri-e*), em dois tons de verde-e-azul (*benizuri-e*) e outros, multicoloridas (*nikishi-e*), ilustrando livros de histórias (*gesaku*⁵), composições com poemas (*surimono*⁶), manuais de desenho (*edehon*), livros-imagens (*ehon*), álbuns (*soroe-mono*), estampa solta (*ichimaizuri*) e pinturas que também são impressas em calendários (*e-goyomi*), postais (*e-hagaki*), pinturas de cartazes (*kanban-e*), leques (*uchiwa-e*).⁷

Os temas e assuntos que pinta advêm de uma tradição de escolas de pintores, fundadas sob o princípio da cópia, que tem como berço e maior influência a cultura chinesa. Para além disso, a técnica da xilogravura japonesa e a efervescência cultural do período Edo trouxeram à tona novos desdobramentos, imagens do mundo-dos-prazeres dos pintores-da-cidade (*machi-eshi*).

Hokusai é um dentre outros artistas da época que tem como base de sua formação a tradição do sistema *iemoto*⁸ (escolas de família), embora não tenha sido discípulo de apenas

² Literalmente “e” 絵, de acordo com o “Dicionário prático japonês-português”, Michaelis (2003, p. 86), significa “pintura; desenho esboço; ilustração”.

³ Este é seu nome de artista mais conhecido, pelo qual ficou consagrado, mas possui cerca sessenta nomes de artistas (gō), falaremos mais no cap I (2.2).

⁴ Também chamado de período Tokugawa, nome de família do clã que esteve no poder.

⁵ Literalmente “ato de escrever romance ou históricas” (MICHAELIS, *op. cit.*, p.117), usado para se referir à ficção popular no período Edo.

⁶ Literalmente “coisa impressa”. “Tipo de estampas ukiyo-e de luxo, de série limitada, geralmente para comemorar um aniversário, presente de Ano Novo ou para anunciar um nascimento, casamento, falecimento ou outro acontecimento. (...) Originalmente provinham das ilustrações de calendário, eram realçados com cores vivas e ouro ou prata. (...) Os temas desenhados eram infinitamente variados. (...) (FREDERIC, 2008, p. 1111).

⁷ Cf. (HASHIMOTO, 2011) disponível em <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/ims_ukiyo-e_tomo2>. Acesso 05 junho 2017.

⁸ Linhagem de artistas que transmitiam, hereditariamente, estilos e tradições. É quase o equivalente do que chamamos de “escola”, com a restrição de que somente podiam pertencer a um *iemoto* os membros de uma mesma família (naturais ou adotados). Cada *iemoto* tinha um “grande mestre”, chamado *iemoto*, e seus alunos ou discípulos. (...) O sistema *iemoto*, que remontaria ao século XVII, engloba praticamente todos os gêneros artísticos,

uma escola. Sua múltipla referência e prática constante e apaixonada o levou, na maturidade, a fundar a sua própria escola, algo que se tornou comum entre os pintores-da-cidade, do período Edo. A pluralidade de temas e estilos destaca-se por seu espírito inquieto, de uma disciplina que o fez produzir copiosamente, em uma busca incessante pelo primor.

É possível comparar suas obras a outras do período, vezes pelo assunto, vezes pelo estilo, vezes pela tradição que segue. Devido ao grande número de discípulo e à tradição da cópia, pesquisadores e especialistas muitas vezes têm dúvidas sobre a autoria de alguns trabalhos, que nem sempre pode ser atestada pela assinatura presente na pintura, já que o nome de artista (*gō*) era passado de mestre para discípulo; além disso, muitas vezes Hokusai assinava com nome de outros pintores, apenas para indicar que estava “pintando no estilo de...”.

De toda forma, há traços e marcas de seu trabalho que tornam sua arte bastante particular, dentre elas, que nos chamam mais atenção, as composições de suas vistas da natureza, os traços de influência chinesa e a expressividade das figuras em suas pinturas: pinturas de locais-famosos (*meisho-e*), compostas de elementos da natureza (montanhas, rios, águas, vales, árvores, flores), de figuras (humanas, animais, sobrenaturais) e, com uma frequência, de construções e carpintarias (templos, santuários, pontes, moradias, portais, barcos), algumas delas compostas com poemas.

Será em sua última fase de criação que encontraremos suas mais expressivas vistas, em obras como “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*” 富嶽百景) (1834-35, vol. 1 e 2, 1840-47?, vol. 3), “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*” 富嶽三十六景) e “Cachoeiras Famosas de todas as Províncias” (“*Shokoku Taki Meguri*” 諸国瀧廻り), ambas de 1832; “Raras Vistas de Pontes Famosas” (“*Shokoku meikyō Kiran*” 諸国名橋奇覧), de 1834; “Cem poemas, um cada poeta, contados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*” 百人一首姥がえとき), c.1835-36, para citar as mais conhecidas. Alguns de seus trabalhos, como “Trinta e seis vistas”, contam com publicações, estudos, ensaios e críticas antigas e recentes; outros, como “Cem vistas”, são pouco difundidos fora do círculo restrito de amadores e pesquisadores de arte japonesa.

Produzidas num momento crucial que antecede em algumas décadas a abertura dos portos, para nações estrangeiras, no início da era Meiji (1868-1912), as vistas de Hokusai ganham um tom interpretativo de um mundo aparentemente quimérico, hoje em dia, mas com

clássicos como o Nō, o Kyōgen e a dança – embora não se aplique ao Bunraku ou ao Kabuki –, a cerimônia do chá (*chanoyu*), a arte da cultura dos bonsai e a maior parte dos esportes tradicionais. (FREDERIC, *op. cit.*, p.478).

reverberações e nuances que permanecem e ainda estruturam a sensibilidade japonesa em relação à natureza e à concepção de espacialidades.

São marcas fundamentais de suas vistas, de meados do século XIX, e assunto desta dissertação: a composição espacial com influência das pinturas chinesas, de montanhas-e-águas (*shanshui-hua*), do séc. X e XI, e das pinturas japonesas, da mesma tópica (*sansuiga*), do séc. XVI, com a perspectiva de voo-de-pássaro e múltiplo pontos de vista em uma mesma composição; a influência da perspectiva linear renascentista e as técnicas de luz e sombra da tradição ocidental do séc. XIX, a partir de pinturas holandesas do mesmo período; a expressividade de suas figuras, profundamente estudada em seus *Manga*; o uso de formas geométricas para composição das imagens, que trouxe dos manuais de carpintaria chineses e manuais de pinturas holandeses.

Para além dos aspectos expressivos, há outras duas camadas que interessam à essa investigação: o substrato mítico, religioso e filosófico que parece submergir de suas composições – as tais pinturas de natureza, com tudo o que nelas descansa e se movimenta –, e a dimensão imaginosa, poética e narrativa que “seu universo” oferece à nossa percepção.

Esta pesquisa se dedica ao estudo de vistas do mundo natural, do artista Hokusai, através das pinturas presentes na obra “Cem Vistas do Monte Fuji”, entrecruzando-as com outras imagens do autor e, eventualmente, de outros artistas, com o objetivo de comparar as pinturas em estudo com obras que são exemplares de vistas do mundo natural e aprofundar análises estéticas e temáticas. Escolhemos essa obra por algumas razões: i.) ser um de seus últimos trabalhos, carregando, assim, marcas e características de obras mais antigas; ii.) por conectar-se com diversas obras literárias clássicas da tradição japonesa; iii.) por advir de uma tradição cuja tópica, expressa pelo título da obra, está presente em outros trabalhos de outros artistas; iv.) por possuir um amplo leque de tópicos e assuntos em seu repertório; v.) por ser pouco conhecida e divulgada no Brasil, mas possuir estudos relevantes no exterior; vi.) por ser considerada, por pesquisadores da área, uma das obras mais célebre do artista, sendo assim, exemplar; vii.) por ser uma obra em preto-e-branco (e tons de cinza, em sua primeira edição, o modelo usado neste trabalho) e, assim, permitir que aprofundemos discussões que não dependam do vasto debate sobre cor, na história da pintura.

De toda forma, a escolha do material, o recorte e o modo de abordá-lo não são limitadores para apreciarmos os traços mais marcantes de seus trabalhos, como um todo, pois comparações e citações serão feitas a fim de ampliar nosso olhar sobre seu repertório.

Diante do recorte da pesquisa, analisar as vistas de Hokusai que trazem uma visão particular sobre pintura do mundo natural (e todos elementos nele presentes), com pontos de

vistas múltiplos, cujas influências derivam tanto do Oriente como do Ocidente, elaboramos a seguinte questão: as vistas do mundo natural, do artista Hokusai, especificamente as pinturas de montanhas-e-rios (*sansuiga*), poderiam se enquadrar no gênero “pintura de paisagem”, cuja tradição remonta das práticas pictóricas ocidentais? Poderíamos entendê-las como “pinturas de paisagem”? Se sim, de que tipo de paisagem estamos falando, em termos composicionais, estéticos e temáticos? A quais imaginários e narrativas estaria à serviço? Se não, como deveríamos classificá-la e nomeá-la? A quais tradições de pinturas do mundo natural estariam então conectadas? Que sentidos peculiares teria para, assim, diferenciar-se? E, por fim, que visão de mundo (ou de mundos) – de que tempo, de que lugar, que histórias, que mitos, que filosofias? – estariam ocupadas em expressar?

A partir dessas questões, levantamos a bibliografia de estudo, além das obras do próprio pintor, de livros que tratassem sobre sua obra e características do *ukiyo-e*, pintura japonesa do séc. XIX, história e cultura japonesa, estudos sobre filosofias e religiões da tradição oriental (chinesas e japonesas), elencamos materiais que debatem o gênero “pintura de paisagem” e pinturas “de montanhas-e-águas” (*shanshui-hua*), da tradição chinesa.

Para realizar esta pesquisa separamos o trabalho em três partes: a) Capítulo I – o percurso do pintor, contextualizado-o nos principais acontecimentos no período Edo; sua obra e nomes de artista, dentro da tradição de pintores japoneses; debate sobre as características das pinturas de paisagem, da tradição ocidental e chinesa, presentes nas obras de Hokusai; discussão estética sobre pintura de natureza na tradição chinesa e sua influência na obra do pintor. b) Capítulo II – apresentação da obra “Cem Vistas do Monte Fuji”; seleção de pinturas para análise, leitura estética, mítica e de tópicos presentes no universo do mundo-flutuante. c) apresentação das cento e duas imagens presentes, da obra “Cem Vistas do Monte Fuji”, com resumos e comentários compilados pelos pesquisadores Smith (1988) e Nelly (2008).

Quando nós, ocidentais, nos voltamos para os estudos de cultura oriental nos deparamos com as diferenças de concepções que temos de natureza, de espacialidade, de arte e de manifestação do espírito criativo. Nem sempre conseguimos compreendê-las e nomeá-las, ou seja, decodificá-las. Desta forma, tanto a cultura, como a arte do oriente, é comumente identificada como exótica e enigmática, por falta de repertório, estudos e conhecimento de seus apreciadores.

Embora minimamente familiarizados com a arte tradicional, contemporânea e, sobretudo, a *pop* japonesa – o que é de se esperar em um país que recebe uma das maiores migrações deste povo –, seus códigos ainda deslocam nosso modo de pensar e imaginar, porque

fundamentam-se em princípios e referências distintas das que naturalizamos. Em outras palavras, porque expressam um olhar sobre a natureza que não estamos acostumados a ver.

Sob esse panorama, as obras de Hokusai merecem ser estudadas e difundidas, tanto por sua riqueza no campo artístico, como por seu potencial em articular referências multi e transdisciplinares da cultura japonesa e das artes visuais.

Notas sobre abreviações, modo de escrita das palavras de origem estrangeira e abordagem de vocábulos.

- a) Por razões práticas, aderimos às seguintes abreviações e variações de nomenclatura:

Cem vista do Monte Fuji

Cem vistas do Mt. Fuji

Cem Vistas

Trinta e seis vistas do Monte Fuji

Trinta e seis vistas do Mt. Fuji

Trinta e seis vistas

Cem poemas, um poeta cada: narrados pela babá

Cem poemas, um poeta cada.

Monte Fuji

Mt. Fuji

Montanha Sagrada

Monte sagrado

- b) Utilizamos o sistema *Hepburn* para escrita de palavras de origem japonesas quando escritas no formato romanizado.
- c) Sempre que julgado necessário, para fins de compreensão e definição de sentidos, palavras, títulos ou expressões, na língua japonesa e chinesa, foram escritas em ideogramas (*kaniji*), junto a sua respectiva leitura e tradução.
- d) Título de obras aparecerão entre aspas.
- e) Palavras estrangeiras aparecerão em itálico.
- f) As aspas duplas e simples também foram usadas para destacar vocábulos, expressões, gêneros de pinturas e citações curtas.
- g) As palavras “natureza”, “paisagem”, “perspectiva” e “vistas” possuem diversos significados na literatura, procuramos sempre deixar claro os sentidos empregados em cada contexto.
- h) Os vocábulos “pintura”, “estampa” e “gravura” foram, eventualmente, usadas como sinônimos, uma vez que no *ukiyo-e* “estampas” também eram consideradas “pinturas”.

2. Capítulo I

Parte I

2.1. Hokusai, um artista da cidade flutuante

Hokusai (1760-1849), como assim ficou conhecido o pintor da *A grande onda de Kanagawa*, viveu e produziu durante era Edo (1603-1868/9), período da história do Japão regido pelo xogunato da família Tokugawa. Autor de um repertório vasto de pinturas, estampas e desenhos que expressa sua riqueza em temáticas e estilos dentro gênero *ukiyo-e* (pinturas do mundo-flutuante). Hokusai é também Manji, Iitsu, Shunrō e uma dezena de outros nomes artísticos que assume durante sua trajetória. Mas antes, ainda, é o menino Tokitarō, que nasce em Edo (atual Tōkyō), distrito de Honjo, na cidade baixa (*shitamachi*), face ao rio Sumida, região remotamente conhecida como Katsushika (KAUPATEZ, 2006, p.4).

Vamos nos afastar brevemente de sua figura para enxergar o mundo em que viveu, procurando reconhecer da estrutura hierárquica o florescimento de centros territoriais e os novos fluxos culturais, até a manifestação das artes citadinas. Estamos embarcando no período pré-moderno do Japão, momento histórico em que a família Tokugawa concentra estrategicamente o poder por uma série de batalhas e alianças entre clãs, retomando, assim, os esforços de unificar o reino.

Não havendo mais clãs altamente militarizados, o estrelato dos samurais cede lugar a uma rígida estrutura política que conduzirá a sociedade japonesa a uma nova dinâmica. Os territórios estão sob domínio dos poderes locais, dos senhores de terra, chamados *daimyō*, estes, por sua vez, estão submetidos a uma autoridade central nacional, expressa na figura de um xogum⁹.

Nessa nova teia social, o Imperador retoma seu prestígio e sua supremacia simbólica e cultural através de alianças com a família do xógum, porém, distante de qualquer atuação política, ocupando-se dos estudos e das artes. Abaixo do poder dos senhores de terra estão as outras classes, samurais (*shi*), agricultores (*nō*), artesãos (*kō*) e comerciantes (*shō*), que têm suas funções produtivas rigorosamente controladas pelo xogunato.

O poder centralizado, em Edo, se expressa também na configuração dos espaços, a residência dos Tokugawa torna-se o centro do desenvolvimento da cidade. Em terras próximas se estabelecem os parentes diretos do xógum, chamada casa aparentada (*daimyō shinpan*), que

⁹ Aquele que encabeça o xogunato e detém poderes administrativos, políticos, decisórios pelos seus créditos de prestígio militar. Poder organizado hereditariamente, mas que varia conforme a história das conquistas.

recebem recompensas pelos serviços prestados e controlam a maioria dos ofícios do xogunato. Mais distante, estão os vassalos de fora (*tozama*), ex-inimigos e novos aliados, senhores de terras periféricas, sem qualquer influência em decisões políticas.

Um período em que prevalece a paz, favorece o aumento da produção de bens, tal como de sua circulação. A economia japonesa ainda tem como base a produção agrícola, todo excedente, adquirido por meio de impostos rigorosos, são levados aos centros em troca de tecidos, papel, pincel, tinta, livro, tabaco, cerâmica. Há uma nova e intensa demanda de trabalho dos artesãos e dos comerciantes para abastecer as cidades que crescem.

A princípio, todo acúmulo que provém do fluxo de bens encontra seu deságue nas mãos do xogunato. Um sistema abundante e estratégico de impostos, direcionado de modos particulares a cada classe, dificulta que as pessoas enriqueçam, sejam elas quais forem, tendo seus poderes rigidamente vigiados. Eis uma condição propícia a gerir renda para novos empreendimentos no território: palácios, castelos, estradas, pontes são construídas. Novos caminhos se abrem entre os centros urbanos e começa a se desenhar, num ritmo deveras acelerado, um novo mapa por onde circulam pessoas e mercadorias.

Lugares cada vez mais acessíveis fomentam o interesse por tudo que é novo e pode ser acessado: informações, conhecimentos, estudos, divertimentos e deleites estéticos. Muito embora houvesse o esforço de conter a produção e o consumo, estimulado pelos preceitos da retidão e simplicidade, fundamentados na moral do neoconfucionismo¹⁰, os fluxos não foram contidos. Comerciantes, pelos seus serviços de trocas, transporte de mercadorias, controle de moedas (inclusive de empréstimos, inaugurando os primeiros bancos), exercem um papel-chave no desenvolvimento das cidades.

Apesar de proibidos, a princípio, de realizar investimentos próprios, os comerciantes passam a ter autorizações para financiarem alguns empreendimentos, dentre eles, o estabelecimento de hotéis, pousadas, bares, restaurantes e espaços para deleites das artes e dos sentidos: o teatro e as áreas-de-prazeres, com suas casas de chá. Ainda que fossem espaços de convívio social, submetidos às regras do xogum, ganharam, com o decorrer do tempo, organicidade própria, resistindo, inclusive, às proibições frequentemente impostas pelas autoridades.

Além das classes nomeadas, havia mais outros quatro grupos que participavam da vida social da era Edo. Acima de todas, os descendentes da família do imperador (*kuge*), abaixo de

¹⁰ “Pensamento do período Edo” in (HASHIMOTO, 1998, pp.77-100).

todas, os não-homens (*hinin*), os renegados (*etas*)¹¹, as gueixas e os artistas. As áreas-de-prazeres (*yūkaku* ou *kuruwa*) e de divertimento estavam intrinsecamente ligadas às figuras das duas últimas classes: as gueixas e os artistas.

As danças *Kabuki*¹², às bordas do rio Dōtonbori, em Ōsaka, são prenúncios de duas derivas, um mundo à parte, em que a emoção humana (*ninjo*), e não os deveres (*giri*), tornava-se o guia das condutas entre os homens: de um lado, o teatro *Kabuki*, de outro, o mundo das gueixas, mulheres licenciadas em diversas artes (da literatura, da dança, do canto, dos gestos, do comportamento, dos prazeres do corpo), que se apresentavam com seus suntuosos quimonos, maquiagens e penteados, trabalhando para servir aos prazeres estéticos e sensoriais do mundo dos homens.

As mais famosas áreas de prazeres eram as de Yoshiwara, em Edo, Shinmachi, em Ōsaka, e a Shimpara, em Kyōto. Territórios de deleites que constantemente contrariavam os bons costumes da retidão, mas com os novos hábitos citadinos que entretinham e uma reconhecida fonte de lucro, resistiram até meados do século XX, insuflando os gostos e o imaginário do período.

É nesse momento da história do Japão que se consolida uma cultura de massa¹³.

¹¹ Grupos de pessoas e seus descendentes que executam tarefas, no período Edo, que transgrediam os tabus do Budismo, associados também a certas tradições xintoístas que inibiam o consumo de carne ou qualquer trabalho que tivesse ligado a corpo, carne, sangue e sujeira. O vocábulo ganha significâncias distintas durante a história do Japão, ainda no período Edo, dançarinas, atores ou músicos, considerados *eta-hinin*, também eram temidos ou adorados por por se associarem a *kami*. “À medida que o budismo penetrava na sociedade japonesa, a noção de poluição passou a incluir a idéia de que poderia ser causada pelo contato com os corpos de animais mortos e, assim, passou a ser associada ao trabalho com couro e até ao consumo de carne. Gradualmente, os conceitos xintoístas de *imi* (tabu) e *kegare* (poluição), que estavam associados à morte humana, tornaram-se ligados à proibição budista de tomar qualquer vida. (...) Essa lacuna entre o puro e o impuro foi exacerbada durante o Período Heian (794–1185), onde os mais baixos da sociedade foram denominados *senmin* (em oposição ao *ryomin* [o bem]). (...) Foi durante o Período Tokugawa (1603-1867) que surgiram políticas discriminatórias específicas para o *burakumin*, e é aqui que geralmente se argumenta que o *burakumin* se estabeleceu como um grupo discriminado. (...) Houve outras ocupações em que o povo *buraku* tornou-se proficiente durante este período, incluindo a fabricação de calçados, artigos de bambu e a construção de tambores cerimoniais (*taiko*). Atsutane Hirata (1776–1842), o xintoísta, em sua escrita *Shinteki Nishuron*, argumentou que a inerente impureza ou *burakumin* necessitava de sua separação. O *burakumin*, que uma vez serviu funções importantes em santuários xintoístas, agora estava barrado das visitas aos santuários (1774). Especificamente entre 1715 e 1730, uma reforma intitulada *Kyoko Kaikaku* entrou em vigor e começou a separar deliberadamente o *burakumin* de outros membros da sociedade japonesa. Em Tóquio, a partir de meados de 1720, os *hinin* eram considerados de menor status que o *eta*.” Conferir <<https://web.archive.org/web/20051125094650/http://jbe.gold.ac.uk/7/alldritt001.html>> (acesso 15 de junho de 2018) e (FREDERIC, *op. cit.*, p. 93).

¹² Forma de teatro japonês, conhecida pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem utilizada pelos seus atores. O significado individual de cada ideograma é canto (*ka*) (歌), dança (*bu*) (舞) e habilidade (*ki*) (伎); por isso a palavra *kabuki* é por vezes traduzida como “a arte de cantar e dançar”.

¹³ A cultura de massa esta associada fortemente a produção de livros e gravuras, a princípio em preto e branco e posteriormente coloridas. Na era Kan’ei (1624-1643) surge a o *Tanrokubon* (livro laranja e verde) consideradas como as primeiras publicações de massa, no Japão – “livros vermelhos e verdes. Também chamado *edoribon* 本どり本 ou 絵取本 (livros coloridos) durante o período Edo. As cores principais usadas foram laranja-vermelho, tan 丹, e verde, mas cores como ocre azul e amarelo também foram usadas. Eles foram produzidos por

Espectáculos de ruas, festas, excursões e peregrinações escoam durante o dia. Diversões noturnas (*yomise*) se proliferaram, satisfazendo a multidão que ia atrás de prazeres e convívios nesses animados mapas de cidades atraentes. Os distritos de prazeres estavam sempre cheios e passaram a permear os gostos dos japoneses, assim narra Kamakura (2004):

Neste período, no início do séc XIX, as pessoas se habituaram a viajar, por prazer, peregrinação e impulso do que estava na moda. Muitas dessas viagens acabavam em bares e Casas de chá, que cresciam aos arredores de santuários e templos. A sociedade se tornava, pouco a pouco, numa sociedade mais instruída, fluída e ávida por diversão e entretenimento. (p.83)

A sociedade do período Edo circula entre as províncias – que sustentavam a economia agrária e os laços feudais, mantidas com mais eficácia sob as estações do xogunato – e a agitada vida citadina, suas infiltrações e derivas, aos arredores das edificações do poder central. Por todos os lados, templos (budistas) e santuários (xintoístas) atraem peregrinos devotos, hábito que remonta à era Heian (794-1185) e que, agora, entre hospedagens e festejos, o mundo do teatro e as casas de chá, ganha novas cores. Dramaturgos, contistas, poetas e gravurista atraem-se pelas novas imagens do mundo, esse universo se expressa num novo gênero artístico, o *ukiyo*:

O nome *ukiyo* tem origens antigas. Ele originalmente tinha forte conotação budistas que sugerem que a vida (*yo*) nesta terra é cansativa (*uki*), efêmero e transitório, ao contrário da bem-aventurança eterna das promessas de vida após a morte de Buda. Esta visão bastante pessimista do mundo foi alterado no mais sóbrio período Edo. A palavra "*uki*" foi escrito com um personagem diferente chinês, que significa "flutuar", e a conotação de *Ukiyo-e* tornou-se o de desfrutar da vida efêmera¹⁴ (MASASE, 1975, p.212, T.N.).

Ukiyo é o mundo triste 憂き世 (leitura chinesa: *yūsei*) e o mundo flutuante 浮世 (leitura chinesa: *fusei*), conceitos que as duas escritas revelam (cf. HASHIMOTO, 2008).¹⁵ Tristes são os eventos miseráveis da vida, um mundo inconstante e árduo que faz suspirar, fatigado, mas esse mundo melancólico parece renovar-se mediante seus novos acontecimentos. O período de grande instabilidade e guerras havia passado, os novos costumes e campos de deleites falam de um mundo de fluxos, de acontecimentos e emoções. Perceber a impermanência das coisas, e da vida, deixou de ser apenas angustiante, no mundo-flutuante derivou em um hedonismo do mundo dos homens.

Como resultado dessa fricção de significados, desponta a expressão de um novo

volta de 1625-1700 para um público composto principalmente pela rica classe de comerciantes de Kyoto" in <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tanrokubon.htm>> acesso 14 de junho de 2018.

¹⁴ (MASASE, 1975, p.212).

¹⁵ (HASHIMOTO, *op. cit.*).

conceito sobre beleza: mesmo que o mundo seja triste, pois configura-se de acontecimentos passageiros que não podem ser retidos, fadados ao fim, flutua-se às beiras de novos e extasiantes cenários. Belezas e prazeres de um lado da ponte que, por sua natureza, se escondem nas nuvens tão cedo retornam ao mundo dos afazeres, das classes estratificadas e das obrigações.

A estética da efemeridade faz de um mundo inconstante algo que pode ser acessado; o prazer que pode ser tocado; as pontes que podem ser atravessadas; das margens que podem ser habitadas. Sua beleza fundamenta-se na viagem possível e perpetua-se em suas representações: as narrativas literárias (também as poéticas) e pictóricas prolongam o mundo dos prazeres e representam o imaginário e os desejos dos cidadãos, “plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem”¹⁶.

É deste cenário e acontecimentos que se destacam os pintores de *ukiyo-e* (pintura do mundo-flutuante), “pintores da cidade” (*machi-eshi*), treinados, em sua maior parte, nas oficinas da família *Kanō*” (cf. Hashimoto, 2002. p.63), entre eles, Hokusai:

Outro grupo de pintores, provavelmente o maior desse período, não deve ser deixado de lado. Estes eram os artistas *machi-eshi* ("pintores da cidade"), artistas anônimos cujos produtos visavam satisfazer as crescentes demandas dos homens que eram politicamente menos influentes, mas constituíam um patrocínio afluente da classe média (MUSASE, 1975, p.148. T.N.)¹⁷

Voltemos ao nosso Tokitarō, ali, nas proximidades do rio Sumida, do lado leste da ponte Ryōgoku, construída cerca de cem anos antes de seu nascimento, e que se tornara o elo entre a cidade alta (*yamanote*), lugar em que habitam “os senhores de províncias e os samurais burocratas” (HASHIMOTO, 2002, p. 56), e vilarejos antes esquecidos, agora residência para *chōnin*¹⁸, comerciantes e artífices.

Do pouco que se sabe de sua infância e das concordâncias que têm seus relatores – Lane (1989), Nagata (1999), Hiller (1978), Forrer (1992); Calza (2003) –, Tokitarō, cujo primeiro sobrenome considera-se Kawamura, provavelmente fora adotado pela abastada família

¹⁶ (MEDEIROS, 1987).

¹⁷ Another group of painters, which was probably the largest of this period, must not be overlooked. These were the *machi-eshi* ("town painters"), anonymous artists whose products were intended to satisfy the ever-growing demands of men who were politically less influential but constituted an affluent middle-class patronage. (MUSASE, 1975, p.148).

¹⁸ O termo *chōnin* pode ter um número de diferentes nuances de significado. Dentro do contexto da *shinōkōshō* (士農工商) neoconfucionista, sistema de quatro classes, o termo *chōnin* é muitas vezes usado para se referir aos "artesãos" (工) e "comerciantes" (商). Com base no ambiente urbano com a qual eles estão associados, *chōnin* também pode ser definida como "pessoas da cidade", em contraste com a *hyakushō* ("camponeses" ou "moradores"), que viviam em áreas rurais.

Nakajima, que trabalhava com a confecção e venda de espelho (*kagami*)¹⁹. Os estudos indicam que o garoto não fora introduzido aos negócios da família, mas que ali tenha dados seus primeiros passos na arte do entalhe de belos padrões.

Da antiga tradição japonesa, a cada transformação marcante e significativa, na vida de uma pessoa, lhe é atribuído um novo nome – como uma espécie de batizo –, “um garoto recebe um (...) o adolescente, outro. Novo nome se faz necessário quando se assume um comércio ou arte” (HILLER, *op. cit.*, p. 22).

É assim que Tokitarō deixa a infância e Tetsuzō, adolescente, vai cedo ao mundo em busca de trabalho, tornando-se, primeiro, um vendedor ambulante, de livraria de empréstimo, local em que se familiariza com a literatura popular, seus autores, novelas, narrativas, estilos e preferências dos cidadãos, o que também instiga seu interesse pela literatura clássica e chinesa. (KAUPATEZ, *id.*).

Aos quatorze anos parte em busca de novos horizontes, quando começa a trabalhar como entalhador, o que o levará, pouco tempo depois, a ser aceito em uma oficina de estampas, como aprendiz. O trabalho minucioso e técnico de cada etapa da arte da xilogravura japonesa passa a fazer parte do repertório de Tetsuzō. E aqui começa uma nova etapa de sua vida: o início de sua carreira profissional como pintor, aos 18 anos (ou 19), quando é aceito na oficina de Katsukawa Shunshō (1726–1793), que viria ser seu único mestre (de carne e osso).

Parte II

2.2. Disfarces e tradições – a tradição de escolas de pintura e os nomes de artista de Hokusai, um pintor da cidade.

O período de estudos na oficina de Katsukawa Shunshō marca os primeiros quinze anos de formação do nosso artista, e define seu primeiro *gō* Shunrō (1779-1794), como discorre Hashimoto (2002) “quando pinta, em delicados modos sobre a seda, belas *yūjo*²⁰, protagonistas de *ukiyo-e*, e suas pinturas-primaveras, *shunga* (pintura-erótica)” (p.35); marcam esse período, também, ilustrações de *kibyōshi* (livros de capa amarela, escritos satíricos baixos ligados ao mundo das áreas-dos-prazeres). Depois da morte de seu mestre e de seu conturbado

¹⁹ Ver mais in (KAUPATEZ, *op. cit.*).

²⁰ Jovens cortesãs. Cf. (HASHIMOTO, 2011)..

desligamento com essa família, Hokusai associa-se à tradição da escola *Kanō*²¹ e à da família Tawaraya (Forrer, 2012).

Hokusai tornou-se um artista inquieto e insistente, seus modos dedicados de estudos e treinos, que tem por base as tradicionais oficinas de artistas, conduziram-no a uma maestria de repertórios múltiplos: figuras-bonitas, flores-e-pássaros, montanhas-e-rios, lugares-famosos, usos-e-costumes, gravuras-perspectivas, pinturas-poemas, imagens que ilustraram narrativas, contos e calendários, que embelezam cartazes de teatro, interiores de templos, carruagens, e que também se tornaram estampas soltas, álbuns, livros-ilustrados e manuais.

Para falar de alguns aspectos de inumeráveis obras de Hokusai, escolhemos um recurso que explicita a relação entre mestre-discípulo, no sistema *iemoto*, e revela a transmissão de saberes secretos por famílias artísticas (FREDERIC, *op. cit.*): *yatsushi*, o disfarce. Dentre as diversas significâncias e aplicações do termo, do recurso e do verbo do qual deriva (*yatsusu*) falamos aqui “do sistema de nomes artísticos do período Edo, conforme graus outorgados pelos chefes de determinada família artística, ou auto-elegidos” (HASHIMOTO, *op. cit.*, p.34).

O que diz respeito ao universo da pintura, é sabido que as duas principais e modelares famílias, *Tosa* e *Kanō*²², seguem regras formais, temáticas e pictóricas de seus mestres ancestrais, numa estrutura genealógica e de adoção deveras rígida. Quando o discípulo atingia uma certa maestria, lhe era atribuído um *gō*, um nome de artista, que revelava a quem se imitou ou de quem se aprendeu o caminho (*dō*) da imitação – da técnica, da poética, da temática e da espiritualidade, inscritas na prática artística. Um *gō* poderia ir se transmutando, conforme o trajeto de cada artista, e “os nomes em superposição [...] no tempo deixam perceber uma polifonia de tópicos e técnicas” (*Ibid.*, p.35).

O *gō* revela a ancestralidade, tal como faz referência a uma tradição de saberes, ao mesmo tempo que é a manifestação de uma continuação, nele está implícita a transmissão. Da expressão *kotoba wa furuki, kokoro wa atarashii* (a palavra é antiga, o coração é novo), subentende-se que os significantes – a tradição, a referência, a origem – são os mesmos; o coração – o sentido, a expressão, a manifestação – é que muda, se transforma, se inova. Neste sentido, aponta Hashimoto (*Ibid.*), “cada nome revela uma personalidade definida no pincel, que toma forma também técnica” (p.35).

²¹ Ver mais em (HASHIMOTO, 1991).

²² Cf. Hashimoto (*Id.*, p.73-92).

Conhecido por dezenas de nomes – listam-se seis principais (Calza, 2012), treze mais famosos (Lane, 1989), entre, pelo menos, sessenta e três *gō*²³ –, o pintor só começa a assinar como Katsushika Hokusai 葛飾北斎²⁴ na primavera de 1796, aos 36 anos, “quando sobrepõe ao modo *ukiyo-e* pinceladas chinesas características da dinastia Ming, de composições sinuosas e contorcidas”.²⁵ A primeira parte de seu nome refere-se à região de Edo onde nascera; já ‘Hokusai’ 北斎, abreviação de Hokushin-sai 北辰際, traduz-se como “Estúdio do Norte”, ou, segundo suas crenças religiosas budistas, faz referência ao buda *Myōken Bosatsu* 妙見菩薩, associado à Estrela do Norte (Keyes, 2012, p.16).

Ao se auto atribuir um *gō*, que ultrapassa a referência hierárquica e genealógica das tradicionais escolas de famílias, o pintor revela não apenas sua devoção religiosa e suas crenças pessoais, que definirão também o repertório de suas obras, como inaugura a sua própria oficina. Hokusai, torna-se, aqui, um mestre, e permanece discípulo de outros mestres a quem imita. Além disso, como mostram os estudos, o *gō*, como *yatsushi* (disfarce), indica uma provável classificação de suas obras.

O pintor que se devota como verdadeiro mestre, através de uma produção incansável de modelos, técnicas, informações e exercícios em seus livros-manuais²⁶, em 1811, muda mais uma vez seu nome para Taito (Estrela Polar), e delega ‘Hokusai’ para um de seus discípulos. Aos 60 anos, em 1819, adota novo nome, Iitsu (Tornado-Um), aludindo à crença japonesa de um novo ciclo de existência. Ao olhar para o mundo comum dos habitantes da cidade de Edo e para a sua dedicação às vistas de locais-famosos, trabalhadores, flores-e-pássaros, montanhas-e-rios – trabalhando com técnicas de profundidade e de diferentes perspectivas (Keyes, 2012), tomadas da tradição chinesa e holandesa, misturando, numa orquestração única, traços e estilos – adota o nome *zen*-Hokusai (Primeiro Hokusai, o de Antes), diferenciando-se, assim, de seus *deshi* (discípulos).

Em 1834, Hokusai, com 75 anos, usa o nome Gakyō Rōjin Manji (Velho louco por pintura), marcando um período de produções copiosas e mais maduras, entre elas, a famosa

²³ Cf. Hashimoto (2011): Shunrō (1779-1794); Shikoku Gankō; Sōri II; Hyakurin Sōri; Tawaraya Sōri II (1796-?); Hokusai Sōri (1796-1799); Sōri; Kakō (1798-1811); Tokimasa (1799-1810); Hokusai Shinsei; Gakyōjin (1799-1810); Tōyō Hokusai, Katsushika (c.1806-1824); Katsushika Hokusai (c.1807-1822); Tokimasa (1810-?); *zen*-Hokusai (c.1830-1832); Gakyō-Rōjin Manji (1834-1849).

²⁴ Outros nomes que Hokusai usa entre 1796 e 1819 também se referem à devoção de estrelas, como Tatsu (ou Shin), Tatsumasa e Taito, cf. nota 30 in Calza (2013, p.21).

²⁵ Cf. Hashimoto (1991, p.73-92).

²⁶ Falo aqui dos *edehon* (pintura-modelo ou manuais de pintura) que serão tratados no cap II.

série “*Fugaku sanjūrokkei*” (“Trinta e seis vistas do Monte Fuji”). Brincando entre seus *gō*, a cada influência, referência, período, estilo e tema, segue até 1849, ano de sua morte.²⁷

Aos disfarces que se criam de uma tradição de saberes secretos, fundada nos exercícios incansáveis de cópias de clássicos, um fenômeno da artesanaria agrega-se: a arte da xilogravura japonesa, que define-se, até hoje, como um produto de uma equipe (o editor, o pintor, o entalhador e o impressor). Hashimoto (1992) e Rosenfield (2012) pontuam o aspecto de autoria múltipla, característica desta arte, lembrando que, em cada etapa de sua produção, linhas e traços são definidos pelo o artista e pelos artesãos envolvidos.

Abordar a xilogravura é também referir-se ao surgimento dos livros no Japão e seus influxos entre a ‘palavra’ e a ‘imagem’. As minuciosas e complexas relações que a escrita e a imagem haviam construído, desde o período Heian até o Edo, produzem uma narratividade particular nas artes visuais japonesas, entrecruzada à tradição poética e à visualidade de sua escrita. Por este caminho teço uma leitura que se segue:

Primeiramente, ‘a imagem fala’ (da história, da tradição, das divindades e das múltiplas crenças – xintoísta, budistas, taoístas e neo confucionistas –, dos mitos, das referências de traços, de estilos e de artistas). Em segundo lugar, ‘a imagem escreve’ (os segredos das escolas, as falas das personagens da literatura clássica, a história de atores, de regiões do Japão, sobre as cidades, sobre caminhos, sobre rios e montanhas-divindades). E, por fim, ‘a letra desenha’, à tradição do pincel, pelo *shodō*²⁸ (o caminho da escrita – a arte da caligrafia japonesa) e pelas imagéticas poesia japonesa (*waka*²⁹).

A larga escala de reprodução propiciada pela técnica da xilogravura, agregada às transformações culturais e sociais da era Edo, dão à pintura um espaço de relevância cultural, que confluem, nada casualmente, com sua temática, o estilo *ukiyo-e* (pintura do mundo-flutuante), como foi dito antes, a narrar os gostos, usos-e-costumes da época e, em sua última fase, um apreço notável por estradas e caminhos, artesanias, montanhas-e-rios, produzindo coletâneas e livros-modelos para amadores (*sukimono*), diletantes e profissionais.

Parte III

2.3. As paisagens, as vistas, as montanhas-e-rios, os lugares-famosos, os tons-da-energia-vital e as quatro-estações na pintura do mundo-flutuante.

²⁷ Cf. Hashimoto (2002).

²⁸ *Shodō* (書道, "caminho da escritura"), arte da caligrafia japonesa.

²⁹ Poema clássico japonês.

Ao nos debruçarmos sobre as pinturas de Hokusai (1760-1849), nosso olhar se direcionou diretamente àquelas de sua última fase de criação. As que produziu, sobretudo, durante os anos trinta do século XIX, obras como “Cem vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*” 富嶽百景), de 1834-47?, “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku sanjū-rokkei*” 富嶽三十六景), “Cachoeiras Famosas de todas as Províncias” (“*Shokoku taki meguri*” 諸国瀧廻り), ambas de 1832, “Raras Vistas de Pontes Famosas” (“*Shokoku meikyō kiran*” 諸国名橋奇覧), de 1834, e “Cem poemas, um cada poeta: narrados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*” 百人一首姥が唄とき), de 1835-6, entre outras, tornaram-se o repertório que nos interessava conhecer.

Há diversas obras e trabalhos cuja temática poderia ser considerada, mas que datam do começo do século XIX e, não à toa, possuem um traço bastante diferente, por isso chegamos a usá-las, como exemplo, em algum momento oportuno, mas não serão o foco da pesquisa. Chamamos essas publicações de “série”, conjunto de pinturas que se organizavam por um tema e eram publicadas como um livro-imagem (*ehon*) ou como estampas soltas (*ichimaizukuri*), entre elas, apenas “*Hyakunin isshu uba ga etoki*” (“Cem poemas, um cada poeta: narrados pela babá”) (1835-6) era composta com poemas.

Da mesma forma, sua obra “Manga” (“*Hokusai manga*”, quinze volumes, 1814-1834) atraíram nosso olhar durante todo percurso, lembrando que os últimos volumes foram produzidos no mesmo período que “Cem vistas”. “*Hokusai Manga*” fazia parte do repertório daquilo que chamamos de ‘manuais de desenho’ (*edehon*), em que diversos estudos eram realizados pelo pintor, direcionados a discípulos, amadores e diletantes. Muitos dos volumes desta obra interessam a essa pesquisa, cuja representações de figuras humanas, de bichos, de arquitetura tradicional e religiosa, de montanhas, de rios, estão estampadas em suas séries posteriores.

Nosso olhar está direcionado para as composições que Hokusai fez de montanhas, rios, pequenas vilas, figuras humanas, caminhos a algum templo ou santuário, elementos presentes em suas pinturas do mundo natural e da representação da vida do homem-comum. Escolhemos não trabalhar focado em obras que fossem compostas com poemas, pois isso iria demandar uma pesquisa mais profunda em literatura clássica e acabaria por nos fazer pular uma etapa, a de conhecer mais intimamente seu trabalho pictórico, para depois investigar outras camadas de composição.

Estudamos as obras de trás para frente, isso quer dizer dizer, das mais recentes às mais antigas, fomos conhecendo um artista múltiplo, que variava não apenas os temas, mas os traços

e os diversos formatos de composição. Além disso, foi notável a quantidade de obras produzidas durante décadas de trabalho – Hokusai era um incansável, como dizem. Apesar da multiplicidade do tema, chamou-nos atenção o fato de Hokusai ter verticalizado sua energia na pintura de lugares fora do ambiente citadino, cuja figura humana e o mundo dos divertimentos, das áreas-de-prazeres, eram retirados de cena, e o mundo-flutuante do *ukiyo* agora aparecia em imagens da natureza e de tudo aquilo que se poderia encontrar nela (homens, bichos, caminhos, vilarejos, montanhas, rios, pedras, flores). Talvez tenha sido por essas imagens, depois de um longo período de demasiada pinturas das cidades, que Hokusai experimentou um novo senso estético da espacialidade. Se isso se verifica, veremos a seguir, mas de certo foi uma das hipóteses levantadas nesta pesquisa.

As imagens da cidade, por mais que possam nos seduzir com as cenas de sua agitada vida cultural, entre danças, casas de chá, teatro, refinadas representações de comércio e divertimentos, deixavam de lado, ou em segundo plano, o mundo dos agricultores, dos peregrinos, de santuários, de caminhos e vilarejos. Pinturas da cidade e pintura de fora da cidade se constituíram em dois repertórios que apresentam figuras e lugares distintos, trata-se de obras que nos fazem sentir prazeres diferentes, ver mundos diferentes, perceber o humano no mundo de uma forma diferente. Vimo-nos, então, levados a estudar o que poderiam revelar as pinturas do mundo-flutuante que traziam paisagem distanciadas dos grandes centros urbanos do Japão da era Edo.

Lembrando que estamos falando da obra de um artista-da-cidade, que trabalha em Edo, em uma época em que as grandes centros se formam e crescem, inflados pela produção e circulação de mercadorias, mas, ao mesmo tempo, que experimenta momentos de fortes censuras providas do xogunato e intensas crises econômicas, que levam os divertimentos das áreas-de-prazeres perderem, com o tempo, seu protagonismo nas obras dos pintores.

É neste contexto que Hokusai e Hiroshige (1797-1858)³⁰ revisitam imagens de pequenos vilarejos. Entre um lugar e outro, os pintores nos mostram que sempre há algo para se ver, como os caminhos e as estradas que levavam as pessoas comuns a saírem de seu cotidiano, em busca de um passeio, ou a cena de uma peregrinação a algum templo ou santuário, entre uma montanha sagrada ou um rio conhecido. E àqueles que não poderia percorrer esses lugares,

³⁰ Hiroshige, pintor e gravador japonês, conhecido sobretudo por suas gravuras de paisagens. Foi o último grande mestre de *ukiyo-e* e converteu as paisagens cotidianas em cenas líricas de grande intimismo, que lhe proporcionaram um êxito comercial ainda maior que o de seu contemporâneo Hokusai. Sua obra-prima é a série de gravuras “*Tokaidō gojusan-tsugi*” (“As Cinquenta e Três Estações do Tokaidō”).

viajar ou mesmo conhecer as cidades, poderiam fazê-lo através das pinturas, dos postais, dos calendários, das narrativas, dos poemas.

Nesse período em que as informações começam a chegar a todos os cantos, o desejo de viajar era bastante latente; o gosto pelos lugares, pelos costumes, pelas especialidades locais, pelas estradas, pelos caminhos, alimentaram a imaginação dos cidadãos e camponeses. Entre tantos artistas, as vistas de Hokusai marcaram o repertório de tal forma que hoje ainda se destaca entre obras das mais populares no Japão e no Ocidente.

Assim, assumindo o encanto com essas obras, que pintaram o universo das pequenas províncias, dos trabalhadores e do mundo natural, dedicamo-nos, então, a estudá-las dentro da produção de Hokusai, da pintura de natureza e da tradição da pintura japonesa. Essa investigação e classificação acabaram por nos conduzir à pergunta “o que Hokusai está pintando?”. O vocábulo e o gênero ocidental “pintura de paisagem” logo nos veio à mente. Seriam então as paisagens de Hokusai? E por que, como na obra “*Fugaku hyakkei*”, chamam-nas “de vistas” e não “de paisagens” do Monte Fuji?

A primeira pergunta nos levou a um longo percurso de dúvidas e investigações. Para a tradição ocidental, o termo “paisagem” na pintura está intrinsecamente ligada às definições descritas e estudadas por Erwin Panofsky (1892-1968), quando aborda o gênero “pintura de paisagem” que surge na Renascença italiana. Certamente as obras de Hokusai não se enquadram de forma pura a esse estilo, portanto, não se tratava de paisagem, nesse sentido. Não estávamos interessados em investigar a linearidade na perspectiva da representação de paisagens, como princípio, mas nos vimos obrigados a nos perguntar: além da construção geométrica, no que mais as estampas de naturezas, de Hokusai, se diferenciavam do gênero “paisagem” renascentista?

A pergunta exigiu então que estudássemos o termo “paisagem”, na pintura, tanto na concepção ocidental, como na oriental e, mais especificamente, na tradição japonesa. Afinal, tratar-se-ia de paisagem uma pintura como “A Grande Onda de Kanagawa” (1830)? – assim iniciou-se um período de pesquisa que previa localizar e compreender quando “paisagem” se tornara um gênero, na pintura, tal como diferenciá-la de outros gêneros, se assim fosse o caso, mas, sobretudo, de descobrir as nomenclaturas existentes na cultura japonesa, do tempo de Hokusai, que pudessem dizer mais sobre as obras que nos chamavam atenção.

Foi então que alguns vocábulos se dispuseram em nosso horizonte: *paysage* (francês), *landscape* (inglês), *landschaft* (alemão) –teriam esses vocábulos sentidos distintos para arte pictórica? Estariam mais próximos daquilo que as pinturas do Hokusai expressam? “Paisagem” parecia limitado demais para se falar das estampas do mundo-flutuante, assim, foram levantados

novos vocábulos da tradição japonesa: vistas (*kei*), pinturas de montanhas-e-rios (*sansuiga*), pinturas de quatro-estações (*shiki-e*) e de lugares-famosos (*meisho-e*).

Ao adentrar nos campos semânticos de novos vocábulos, outros termos e sentidos surgiram, tornando a investigação mais complexa e interessante. Tornou-se então preciso desvendar e refletir também sobre “*kei*”, “*keshiki*”, “*fūkei-ga*”³¹”.³² Uma pergunta simples, diante de seus trabalhos, abriu um repertório de sentidos, significados, semânticas e dilemas que, notamos, durante os estudos, diversos pesquisadores procuram investigar.

Para então estudar a pintura de Hokusai, vimo-nos obrigados a dar um passo atrás, de algumas centenas de anos e milhares de quilômetros, buscando compreender as influências da pintura chinesa e das composições pictóricas renascentistas de paisagem, no Japão, do período Edo, para então conseguir a investigar os significado estéticos e as características formais das vistas de Hokusai, dentro do gênero do *ukiyo-e*.

2.4. A paisagem na arte ocidental, da antiguidade até o início do séc. XIX e o *sansuiga* na pintura chinesa até o século XIX.

O primeiro passo foi procurar entender o sentido que “paisagem” teve na história da pintura. Sem poder demorar demasiadamente nos detalhes e profundezas que esse gênero teve em toda história do Ocidente, vimo-nos ao menos obrigados a conhecer seus princípios. Para isso, nos fundamentamos nos estudos de Erwin Panofsky (1999), de Kenneth Clark (1949, 1ªed) e de Anne Cauquelin (2008), para em seguida comparar os estudos do gênero da tradição chinesa e então procurar reconhecer as influências que as duas tradições tiveram na pintura de Hokusai.

“Paisagem de símbolos”, “paisagem dos fatos”, “paisagem fantástica” e “paisagem ideal” são os quatro primeiros capítulos de uma obra que é fruto de palestras realizadas Clark, na época que ministrava suas aulas na Universidade de Oxford, na Inglaterra. Nestes capítulos o autor delineia as origens e a configuração da pintura de paisagem na tradição ocidental, observando e analisando o conceito de natureza, desde a Antiguidade, e, a partir disso, o modo como a natureza era representada na pintura, em períodos distintos da história até o momento que antecede a Modernidade.

³¹ *Fūkei-ga* é um vocábulo que significa “pintura de paisagem”, que surge depois da era Meiji, e aparece para falar das pinturas com influência da perspectiva-linear, trazendo o significado implícito “aquilo que os ventos trazem para nossos olhos”, referindo-se à paisagem vista, real.

³² Falaremos adiante.

O eixo que Clark segue, em sua análise e reflexões, está fundamentado na relação do homem com a natureza e sua visão de mundo, do aspecto místico ao aspecto espacial, que se transforma radicalmente no Renascimento e a partir do crescimento dos grandes centros urbanos. A princípio, o autor aborda a concepção que o senso comum tem da natureza a partir da relação com o divino da tradição cristã, baseado no temor e na adoração. Tudo o que se apresenta na natureza relaciona-se com o desconhecido, o que se deve temer, o que se ignora, o que não produz prazer, assim, está desconectado da ideia de beleza ou de salvação:

“(...) o vulgar leigo não teria pensado que seria mau gozar os prazeres da natureza; teria dito simplesmente que a natureza não dava prazer. Os campos não significavam outra coisa senão trabalho duro (...); a costa marítima significava perigos de tempestade e pirataria. E para além destas partes mais ou menos aproveitáveis da superfície da terra estendia-se uma área interminável de florestas e pântanos (...) (p.20-22)

A consequência dessa relação com o meio natural intermediado por um pensamento místico religioso cristão explicará a criação de símbolos para configuração do universo do divino, do sagrado. Dessa forma, a natureza deixa de ser vivenciada no seu aspecto mais material e passa a preencher um escopo de ideias, de imagens, que construíram imaginários sobre um certo mundo e além-mundo. Como diz o autor “(...) se as ideias são a imagem de Deus, e as sensações viciosas, a nossa interpretação das aparências deve ser tanto quanto possível simbólicas, e a natureza, de que nos apercebemos através dos nossos sentidos, torna-se positivamente pecaminosa”. (p.20)

A criação de símbolos numa acepção religiosa do mundo eleva o homem comum do perigo do desconhecido e do prazer terreno à seguridade simbólica do divino. Passa então do temor à adoração, do pântano para o jardim, onde a natureza é recriada numa concepção ideal, controlada, cheia de luz; os elementos da natureza agora não são agora simples objetos, mas protótipos do divino (p.22). De acordo com o autor, esses são os primórdios da pintura de paisagem no ocidente, que construirá sobre esse imaginário uma concepção de perfeição associado ao divino. A natureza, agora, é controlada:

“(...) a etapa seguinte, em direção à pintura de paisagem, foi a sua observação como formando um conjunto que pudesse ser abrangido pela imaginação e que era no seu todo um símbolo de perfeição. Isso conseguiu-se com a descoberta do jardim. De certo modo, a descoberta não é o termo correto, pois o jardim encantado (...) é um dos mitos mais constantes, libertadores e consoladores da humanidade; e o seu reaparecimento no século XII é apenas uma parte do ressurgimento geral da faculdade de imaginação (...) como uma antevisão do Paraíso” (p.22) “Paraíso é uma palavra de origem persa, com o significado de ‘espaço rodeado de muros’. (...) De qualquer modo, a ideia de

um prado florido separado do mundo desagradável, onde o amor, humano e divino, pode encontrar satisfação, aparece na poesia provençal ao mesmo tempo que outros elementos originais do Oriente” (p.23)

A compreensão da criação desse mundo ideal, que separa natureza e homem e simboliza o que é natural para um tipo de protótipo do que é belo e sagrado associado ao divino resume, sem dúvida, até hoje, a concepção comum de Paraíso dentro de um imaginário cristão. No paraíso não há tempestades nem perigosos bichos aos quais devemos temer, a clareza nos guia e todos os elementos parecem estar numa disposição harmônica e perfeitas, como se estivéssemos numa primavera plena, que só poderiam elevar nosso pensamento ao que é ideal e bom. Os sentidos são florescidos por essa dualidade, pois se existe o perigo do pântano, pode existir então a seguridade de um jardim, uma recriação do natural à medida perfeita do que deve ser observado e experimentado.

Clark então nos coloca a pergunta: o que teria mudado do pensamento medieval para a Renascença que teria modificado a concepção de natureza para o homem? De fato, surgem novas concepções sobre o ser humano, e do ser humano no mundo, a partir da retomada dos valores clássicos antigos; a Renascença e seu espírito científico construíram aquilo que o autor chama de “Paisagem de fatos”, a paisagem do século XVII, a arte da burguesia, do período de grande crescimento dos centro urbano, que procura retratar “as experiências reconhecíveis” (p.50).

Quando o homem se sente livre para mais uma vez fazer perguntas acerca do funcionamento da natureza, a curiosidade reprimida pela Contra Reforma ganha um respiro. Despontam uma nova percepção de luz e espacialidade e a criação de padrões para uma nova acepção científica do mundo, “a definição de real era aquilo que se provasse ocupar uma dada posição no espaço. O resultado desta sede de certezas foi a perspectiva científica, inventada por Brunelleschi” (p.37).

Se antes a concepção mística deveria mediar a relação do homem com a natureza, agora é a noção do real, do científico, do matemático, associado ao domínio do homem sobre a natureza, que dará as medidas. A construção dos centro urbanos e o desenvolvimento dos conhecimentos da física, da ciência em geral, trazem novos aspectos para o campo da observação e da representação do mundo, agora o centro é o ser humano e não mais o Paraíso. O ponto de vista é mediado por este observador, a visão tem um ponto de fuga preciso e o espaço é experimentado a partir desse observador que parece conhecer mais o mundo, quase como dominá-lo.

A consequência radical dessa experimentação científica do mundo pode ser observada na pintura holandesa, de cidades e edifícios, em que tudo chegou a ser representado com completa imparcialidade de foco, “a pintura de paisagem se tornou simples trabalho de artífice, de acordo com certas fórmulas” (p.55), “a insípida descrição de um lugar” (p. 57).

De um lado, perde-se os múltiplos pontos de vistas que poderíamos observar na pintura medieval, de outro, o homem experimenta diversas estações (tempos diferentes) e espaços (expresso também pelo uso de luzes e sombras).

Ao que parece, o mesmo ímpeto que leva o homem ao jardim ideal, ao Paraíso, também o conduzirá à construção de um ponto de vista unificado, uma perspectiva perfeita de um mundo que agora pode ser conhecido. Seja o jardim ou a cidade a paisagem que se aprecia, o homem procura dominar sua relação com o mundo dos fenômenos. São esses mesmos fenômenos que se transformarão mais uma vez ao seu olhar.

O conceito de espaço se transforma pela recriação romântica da natureza; luz e a sombra, temperatura de cores e a simplificação da figura humana desenharam uma nova dimensão imaginária de um mundo natural, a criação de universos para uma acepção mística do mundo, é o que Clark chama de “Paisagem fantástica”.

Os artistas começaram a trabalhar para uma população urbana, que tinha a sensação de haver controlado as forças naturais, e a “explorar o misterioso e o desconhecido” (p.61), influenciados pelo romantismo, construindo “um novo tema pagão para um tema sagrado” (p.63). A experimentação com a luz levará a uma nova concepção de espaço e de experimentação do mundo natural.

O céu, o mar, o fogo e as águas passam a expressar uma forma própria, que não podem ser dominadas pelo homem e que não se submetem à sua noção espacial medida por um único ponto de vista. Da luz fantástica passa-se para forma fantástica (p.67) e as potencialidades ocultas das matérias são de tal modo exploradas que símbolo e realidade se confundem (p.70):

(...) o aspecto mais significativo é o das extraordinárias perturbações da atmosfera, aquelas efervescências e convulsões de luz que são absolutamente características da paisagem fantástica, especialmente quando introduz no céu um brilho extraterreno (...) o efeito emotivo da luz do fogo ou do verdadeiro fogo parece ter sido descoberto na década de 1490. (p. 63)

Se as escrituras sagradas foram as diretrizes imaginárias da paisagem da Idade Média, a literatura científica, barroca, romântica, realista, naturalista, influenciaram, por certo, a construção de novos mundos imaginários nas épocas posteriores. “*Ut pictura poesis*” (tal como é a pintura é a poesia), esta frase célebre atribuída à Homero (poeta épico da Grécia antiga),

atesta a conexão entre as duas artes: “falar sobre como a paisagem ideal estava intimamente ligada à paisagem dos símbolos, ambas aspiravam a criar uma harmonia entre o homem e a natureza” (p.97), passando da paisagem fantástica para paisagem real, uma nova concepção espacial parece preocupar os pintores:

Antes que a pintura de paisagem pudessem constituir um fim em si, tinha de se adaptar ao conceito ideal a que obedeciam todos os artistas e críticos de arte nos trezentos anos que se seguiram à Renascença (...) tanto no conteúdo como na concepção, a paisagem deve aspirar àquelas altas espécies de pinturas que ilustram um tema religioso, histórico ou poético. (...) Os elementos mais característicos de que se compõe devem ser escolhidos na natureza, como o discurso poético é escolhido do discurso vulgar pela sua elegância. (p. 78)

Tomada por uma evocação do mundo antigo, os objetos da natureza (folhas, pedras, montanhas, rios) continuam a ser representados com extrema precisão e preciosa luminosidade, conduzindo o olhar firmemente ao fundo das cenas. Mas as imagens que surgem com um certo lirismo, da pintura do real, “(...) desenvolveram-se a partir da associação a grupos de poetas do movimento chamado Arcadiano, da corte de Catarina Cornaro em Asolo [1474-1510] (...)” (p.80), presente na poesia de Giovanni Bocaccio [1313-1375] e cuja popularidade se deve a Jacopo Sannazaro [1458-1530], portanto, como afirma Clark, não poderiam mais serem chamadas de “Pintura de fato”.³³

O céu e a distância tomavam o espaço central e a luminosidade criada através das cores desempenhava o efeito de compensação entre o que poderia ser considerado insustentável por tudo o que aceitaríamos por encanto da composição (p. 83).

Os dilemas que surgem sobre a composição espacial, nesse momento, levarão os pintores a introduzir a arquitetura na pintura de paisagem, para estabelecer uma composição geométrica em que as verticais pudessem equilibrar as horizontais.

“(...) todos os pintores tentaram dar à paisagem um aspecto de ordem e permanência (...) Poussin concebeu pois que a base da pintura da paisagem está no equilíbrio harmonioso dos elementos horizontais e verticais do desenho. Reconheceu que o espaçamento destas horizontais e verticais e as suas relações rítmicas umas com as outras podiam ter um efeito equivalente ao rítmico através de outros processos harmônicos da arquitetura (...) A dificuldade principal de impor este esquema geométrico às linhas da paisagem é essencialmente horizontal, a ausência de verticais. (p. 91)

A resposta de Poussin a este dilema, reconhecendo que a penetração no espaço seria a essência da paisagem, foi de procurar um meio de conduzir nosso olhar até à distância,

³³ Colchetes com datas de vida e morte de nossa autoria.

introduzindo diagonais. Clark atribui a Giovanni Bellini o primeiro uso de “uma vereda diagonal que voltava para trás depois de dois terços do percurso” (p. 92)

No final do séc. XIX, as teorias de Malthus (1736-1834) e Darwin (1809-1882) reconfiguraram um olhar sobre as fantasias do mundo e a concepção de um passado ideal desapareceu junto com o conceito de uma paisagem ideal (p.99).

Até meado do séc. XIX, na tradição ocidental, a noção espacial de profundidade, trazida pela Renascença, através da perspectiva linear, com um ponto de fuga, foi dinamizada pela pintura dos anos seguintes, através do uso de verticais; o olhar para luz (claro e escuro) e o uso de cores tiveram um papel fundamental no estabelecimento da ‘sensação de real’ nas obras desse gênero; os conceitos sobre o divino, as mitologias antigas e as construções poéticas arcadianas foram as matérias-primas que narravam a experiência do homem, neste universo, dando-lhe concepções simbólicas e poéticas sobre a natureza – afinal, como esses aspectos teriam se manifestado no Oriente, cuja concepção de divino, de espacialidade e de mundo natural possui matizes bastante distintas?

Para além da influência da pintura holandesa no Japão do séc. XIX, da qual falaremos mais adiante, podemos relacionar alguns aspectos da pintura de paisagem com os trabalhos de Hokusai, que retratam o mundo natural, mas que recebem outras nomenclaturas – também falaremos a seguir.

Da mesma forma que na pintura de símbolos existe uma concepção estreita entre mundo natural e o Paraíso, cuja mais clara manifestação surge na criação dos jardins (o mundo da natureza construído pelo homem), podemos falar das filosofias religiosas do Japão e da China que permeiam suas pinturas, através das concepções que as tradições xintoístas, neoconfucionistas, taoístas e budistas têm de divino e de natureza.

O ponto fundamental que as diferencia, nesse caso, é o sincretismo religioso, cuja essência está baseada na multiplicidade das figuras divinas. Também é importante lembrar que na tradição japonesa o mundo dos homens e das forças divinas não estão separados, são universos que convivem e se implicam; a idealização sobre o Paraíso aparece em algumas linhas do budismo, mas estritamente ligada à um exercício de iluminação, uma prática que deve acontecer na vida terrena.

O jardim japonês, de contemplação, que aparecerá com a prática zen-budista, se diferencia do Jardim do Éden, da tradição cristã, e funciona como um *mitate* (見立絵³⁴) da

³⁴ Subgênero do *ukiyo-e* que emprega alusões, trocadilhos e incongruências, muitas vezes para parodiar arte ou eventos clássicos. O termo deriva de duas raízes: *mitateru* (立 見る, "para comparar uma coisa a outra") e “e” (絵, "desenho/imagem"). A técnica *mitate* surgiu primeiro na poesia e tornou-se proeminente durante o período Heian

própria natureza. O mundo natural não lembra, para os japoneses, o divino ou a ameaça do divino – manifestada pelos sentidos mundanos –, como no caso da tradição ocidental; de modo diferente, natureza é a manifestação direta das forças do “além-mundo”, é onde os *kamis* podem se manifestar (xintoísmo) ou onde a iluminação pode ocorrer (budismo). Evidente que, em qualquer cultura, a natureza será representada em suas diversas facetas, entre os prazeres de uma tarde agradável e os perigos de uma floresta misteriosa, mas os prazeres e os perigos, em ambas tradições, nem sempre coincidem.

Na pintura japonesa do *ukiyo-e*, a relação do homem com o trabalho não é representada como um fardo, o ofício faz parte do mundo dos homens, a pintura do mundo-flutuante foca seu olhar no mundo dos prazeres, seja na cidade ou em suas representações da natureza, para além do mundo das obrigações. Veremos na segunda parte desse trabalho as vistas do Monte Fuji, de Hokusai, nas quais poderemos notar como o mundo das atividades cotidianas está integrada à natureza, não as tornando unas, mas expressando um certo tipo de harmonia entre o mundo dos homens e o mundo natural.

Algo que não pode ser comparado ao gênero *ukiyo-e* é o aspecto do emprego da luz e das cores naquilo que Clark nomeia como paisagem fantástica. Como sabemos, as pinturas do período Edo são xilogravuras e os pigmentos utilizados, à base de água, produzem efeitos completamente diferentes das tintas à óleo. Nesse sentido, durante o período Edo, a questão da luz e da cor foram experimentadas de formas muito distintas, até mesmo a concepção de cor possui diferentes paradigmas.

O aspecto da espacialidade vai encontrar questões incomparáveis entre as duas tradições, providos tanto da técnica, como através dos recursos de linguagem que cada tradição de pintura tecerá; como já havíamos mencionado, a noção de tempo na pintura japonesa pode ser representada por uma única flor, pela evocação de uma estação; espaços múltiplos podem estar presentes numa única cena, algo que deriva da construção de cenas sucessivas dos *emakimono*³⁵ (pintura de rolo), algo que permanecerá presente na pintura da período Heian e do período Edo, valendo-se de outros efeitos para criar a divisão de espaços, com o uso de

(794–1185). Poetas de *haiku* reviveram a técnica durante o período Edo (1603–1868), do qual se espalhou para as outras artes da época. Tais trabalhos tipicamente empregam alusões, trocadilhos e incongruências, e frequentemente lembram obras de arte clássicas. No contexto do *ukiyo-e*, o *mitate-e* é frequentemente traduzido para o inglês como "imagem de paródia". O termo em si foi usado de diferentes maneiras durante o período Edo. Aqueles trabalhos hoje chamados *mitate-e* usavam diferentes rótulos, na época, como *fūryū* (風流, "elegante" ou "elegante") que apareciam com frequência no século XVIII em obras de Okumura Masanobu (1686-1764) e Suzuki Harunobu (1725–1770). Cf. (CLARK, 1997) e (HASHIMOT 2013).

³⁵ *Emakimono* (絵巻物, lit. "rolo de pintura") é um sistema de narrativa ilustrada cuja origem remonta ao período Nara, século VIII, do Japão.

nuvens, a sobreposição de planos e a ausência da uma perspectiva com um único ponto de vista.

Vale ressaltar que esse tipo de pintura e técnica foi também experimentada pelos artistas *ukiyo-e*, mas não se tornou o meio expressivo mais significativo de suas composições – em particular a essa temática, as pinturas *uki-e*³⁶ (pintura-perspectiva) estiveram mais ligadas às representações citadinas, sobretudo de cenas de teatro kabuki, através das obras de Masanobu Okumura (1686-1764), muito mais do que das de Hokusai ou Hiroshige (1797-1858).

Talvez o aspecto mais relevante em relação ao que foi experimentado na paisagem real e os trabalhos de Hokusai, seja a construção de diagonais, que dinamizam o movimento do olhar na cena. Entretanto, enquanto a paisagem ocidental procurava incansavelmente os meios de representar a profundidade e a distância, como um aspecto fundamental para criação de ‘um mundo real’, a pintura *ukiyo-e* estava fundamentada em dois planos (o primeiro plano e o plano de fundo), e usou de recursos de linguagem (como a perspectiva do voo-de-pássaros) para criar uma noção narrativa de profundidade, explicitamente codificada.

Um último aspecto a comentar é sobre o vocábulo “fantástico” atribuído à paisagem, por Clark, e sobre como o mesmo vocábulo é empregado sobre algumas obras de Hokusai, embora as cores possam ser elementos determinantes em ambas, são empregadas de forma completamente distintas; na primeira, procura-se um aspecto que remete-se ao real e pode ser experimentado pelos sentidos – a cor, luz e sombra ocupam uma importância fundamental no estabelecimento da espacialidade; no caso de Hokusai, tanto as cores como os traços estavam a serviço de um universo imaginado, que poderia até mesmo se referir a um lugar real, a um fato histórico, a um poema específico ou a uma lenda conhecida, mas o modo como os corpos e os elementos da natureza são compostos não estava submetido à sensação de realidade ou uma naturalização dos nossos sentidos, através da percepção das formas, volumes, cores e luz. Não precisavam ser reais, ou parecer realmente mundanas. A fantasia, nesse caso, incluía um “além-mundo”, ou um mundo imaginado, inventado.

Até mesmo os tamanhos das coisas não precisavam corresponder à realidade ou criar uma noção objetiva espacial, para criar um sentido “do que está perto ou longe”. Ao contrário, muitas vezes funcionava pelo inverso. O código não era “o que é maior ou menor está perto ou longe”, e sim “o que está embaixo está perto e o que está em cima está longe”. Além disso,

³⁶ 浮絵 Literalmente, pintura-flutuante (veja que *uki* é o mesmo *uki* do *ukiyo-e*) fazendo menção à pintura com o uso da técnica da perspectiva de único ponto de fuga, de modelo renascentista, visto que a cena parecia emergir (*ukideru* 浮き出る) do papel e flutuar.

o tamanho das coisas poderia variar entre si, por serem usados também para mostrar o assunto mais importante em uma cena, independente do seu lugar na pintura.³⁷

A noção de natureza e de paisagem, na pintura, trazida por Clark e Panofsky, por mais que possam partilhar alguns sentidos, limita-se, de toda forma, a uma leitura da experiência do Ocidente, e se tem alguma raiz no Oriente Médio, tem certamente sua vertente para o lado oeste do globo.

Assim, não basta apenas conhecer os conceitos que transpassavam essa tradição e essas produções, interessa-nos compreender o que, afinal, poderia ser uma pintura de paisagem no Japão, e se fosse possível assim entendê-la e identificá-la; como compreender e nomear as pinturas de Hokusai que, a princípio, eram chamadas de *sansuiga*?

Haveriam novos termos, outros vocábulos que pudessem elucidar características específicas que a diferenciariam da paisagem europeia? Haveria uma tradição própria do Oriente ou do Japão que pudesse ser vista paralelamente à pintura de paisagem – mas não apenas a da perspectiva Renascentista – que agregasse outros valores e outras narrativas culturais e históricas? Outras crenças, outras visões de mundo e dimensões espaciais e de sensibilidades?

Estas perguntas abriram um universo imenso de vocábulos e definições, que nos fizeram “viajar” até a China em busca de referências e, então, “retornar” ao Japão. Da mesma forma, fizeram-nos pensar no sentido do vocábulo nos tempos atuais e, concomitantemente, procurar desvendar o significado original da palavra. “Paisagem” é como um universo, tamanha complexidade que um simples substantivo pode ter nos campos das artes da pintura. Nas pinturas do mundo-flutuante (*ukiyo-e*), em particular, a pintura da natureza aparecerá sob outros prismas.

Mas antes de chegar a elas, vamos investigar o que é entendido como pintura de paisagem, na China, que foi uma das grande referência para prática japonesa. A pintura de montanhas-e-águas (*sansuiga*) é um dos três gêneros artísticos derivados da classificação chinesa, ao lado de pinturas de flores-e-pássaros (*kachō-ga*) e pinturas de figuras (*jinbutsu-ga*).

Os intelectuais e artistas chineses, por volta 500 a.C., já haviam estabelecido as bases da pintura³⁸ que expressavam princípios filosóficos e representações da natureza, compostas de montanhas altas, encostas enevoadas, rios e cachoeiras, em que o homem aparecia em dimensões diminutas, ocasionais e transitórias, menos representativa que as forças da natureza.

³⁷ Podemos ver isso claramente nas pinturas-primaveras (*shunga*, pinturas eróticas), em que as genitálias possuem dimensões anormais em relação ao restante do corpo.

³⁸ Cf. site <<http://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/540/Sansuiga>>. Acesso em 4 de janeiro de 2018.

A forma natural idealizada, modificada e monocromática, ao longo dos séculos, é explicada como uma síntese de conceitos confucionistas e budistas. A filosofia confucionista incorpora um valor preordenado para cada entidade no universo, enquanto o budismo reconhece a existência de um mundo transitório, esses princípios foram expressos na pintura durante a dinastia Song (960-1279).

Figura 1 (esquerda) Chu-jan (séc.X). “Buscando o Tao nas montanhas no outono”. Período Tang.
Figura 2 (direita) Dung Yuan (934-962). “Montanha Dongtian”. Museu Nacional do Palácio, Taipei, séc. X.

Figura 3 Dong Yuan (934-962). “Detalhe dos rios Xiao e Xiang”, coleção permanente no Museu do Palácio. Esta pintura é muitas vezes considerada uma das maiores obras-primas do pintor, séc. X.

O estilo dos artistas chineses Dong Yuan (c.934 – c.962) e Chu-jan³⁹ (período Tang), do século X, deu origem à escola de pintores do sul da China, influenciando as obras da dinastia Yuan (1279-1368), até o período Ming (1368-1644), caracterizada por formações rochosas arredondadas produzidas por pinceladas prolongadas e finas. Por outro lado, o estilo da escola do norte da China é caracterizada por rochas angulares e pinceladas em negrito, evidente nas obras de Xia Gui (1195-1224), Ma Yuan⁴⁰ (1190-1279) e outros pintores de corte de Hangzhou⁴¹, durante o século XIII. As pinturas da escola chinesa do norte inspiraram os artistas japoneses da era Muromachi (1333-1568), mas no século XVIII a influência sobre a arte japonesa derivada da escola *Nanga* (*bunjinga*), da escola do sul da China.

³⁹ Não existe menção à data de nascimento e morte.

⁴⁰ Junto com Xia Gui, é considerado o fundador da Escola Ma-Xia.

⁴¹ Capital e a cidade mais populosa da província de Zhejiang, no leste da China.

Figura 4 Xia Gui (1195-1224). “Córregos e montanhas com uma visão distante clara”, uma das obras mais importantes do pintor. Coleção do Museu do Palácio Nacional, Taipei.

Figura 5 Ma Yuan (1160-1225). “Seguindo o caminho na primavera”.

No período Heian (794-1185), no Japão, os artistas pintavam montanhas e rios como pano de fundo para temas religiosos budistas ou as estações do ano (*shiki-e*), mas o elemento filosófico particular do *sansuiga* só apareceu nas pinturas japonesas no século XV, quando um grande número de pinturas chinesas, das épocas Song (960-1279) e Yuan (1271-1368), chega ao Japão, e artistas japoneses, tal como Tenshō Shūbun (1414-1463), se inspiram pelos motivos dos monges e artistas da corte chinesa e, a partir disso, começaram a retratar a natureza de seu próprio país, embora ainda aderindo ao estilo e às técnicas chinesas.

Figura 6 Atribuído a Shūbun. “Paisagem”, Museu Nacional de Tóquio, séc. XV.

Figura 7 Sesshū Tōyō (1420-1506). “Vista de Ama-no-Hashidate”. Museu Nacional de Kyōto, Japão, c.1505.

Figura 8 Sesshū Tōyō (1420-1506) . “Paisagens de outono e Inverno”, séc.XV.

Isso é evidente nas pinturas *sumi-e* (*bunjin-ga*⁴²) de muitos artistas da Escola *Kanō* que produziram durante todo o período Edo (1603-1868), quando se tornou a escola de pintura "oficial" – uma das grandes influências de Hokusai, cujas referências podem ser notadas até mesmo nas suas últimas obras.

Como os artistas de *Kanō* não eram sacerdotes nem monges, não criaram obras com conteúdo religioso. Além de pinturas de rolo (*emakimono*), que embelezam portas de correr (*fusuma*), para palácios e castelos, com cenas que evocam os cenários do período Song chinês.

Figura 9 Kanō Sansetsu (1589–1651). “Velha amexeira”, quatro painéis de porta deslizante (*fusuma*).

Figura 10 Kanō Motonobu (1477–1559). “As Quatro realizações”, par de telas dobráveis de seis painéis; tinta e cor no papel.

Ao contrário dos artistas holandeses, que começaram a pintar cenas realistas no século XVII, os artistas de *sansuiga* descartaram o realismo em suas tentativas de transmitir uma

⁴² Pinturas do homens literatos.

atmosfera poética universal, tiraram o homem do centro da cena e trouxeram a natureza como assunto principal das pinturas, a figura humana era mais um dos fenômenos do mundo natural.

2.5. A influência chinesa e holandesa nos retratos do mundo-flutuante (*ukiyo-e*): *sansuiga* (pinturas de montanhas-e-águas) e outros vocábulos.

Quando nos aproximamos dos estudos da cultura japonesa lidamos com uma característica bastante particular acerca das nomenclaturas, sem dela ser possível nos alienar: nomear é identificar, associar origem e referência, localizar um objeto ou uma manifestação em certo contexto, em vínculo com tradições e valores; é, por fim, atribuir e vincular significados a algo.

A língua japonesa possui uma capacidade de atualizar palavras e seus significados, dada a natureza de sua escrita: o som do vocábulo pode ser mantido, mas sua escrita (o ideograma, de origem chinesa) é alterada. A palavra continua a existir, mas, por seu modo de escrita ter sido modificado, sugerem-se novas nuances de sentido. Isso acontece, como vimos, com a palavra *ukiyo-e*.

Quando iniciamos estudos das gravuras de Hokusai interessamo-nos particularmente por aquilo que começamos a chamar de “paisagem”; consideramos, a princípio, paisagem como uma visão ampla (ou distanciada) de um espaço, em que elementos da natureza estivessem ali representados, com ou sem a presença de outras figuras, humana, animal ou sobrenatural. Mas ao adentrar no universo do mundo-flutuante já não era possível definir essas pinturas de um modo tão simples. Há inúmeras classificações para pinturas do período Edo e suas referências culturais e pictóricas são demasiadamente distintas das do Ocidente.

Assim, no tempo de Hokusai, aquilo que entendemos por “paisagem” poderia ser chamado de vista (*kei*), de montanhas-e-águas (*sansui*), de lugares-famosos (*meisho*), de tons-da-energia-vital (*keshiki*); também o conceito de perspectiva se desdobrou de uma dimensão linear para possibilidades de percepções estéticas e multiplicidades semânticas que cruzavam o território da pintura japonesa para a chinesa e a arte pictórica para a literária, com uma fluidez e uma essencial.

Nessa investigação recorreremos a bibliografias acessíveis em língua inglesa, francesa, espanhola e portuguesa. Dado o interesse do assunto, foi possível acessar alguns artigos que abordavam o tema e poderiam nos fornecer informações e indícios de como compreender e reconhecer as classificações das pinturas de Hokusai.

Procuraremos definir, neste capítulo, os sentidos dos termos, acima citados, na tradição da pintura japonesa, para tanto, será necessário nos referir à chinesa, e aos conceitos xintoístas,

taoístas, budistas e neo confucionistas que despontam desse material. Da mesma forma, daremos esclarecimentos sobre os vocábulos “paisagem” em línguas relevantes, para melhor definição do gênero na arte pictórica ocidental, procurando compreender o modo de percepção e conceitualização de espacialidade nesta arte, procurando desvendar o sentido basilares estéticos das vistas de Hokusai.

Nesse percurso, estudos de alguns pesquisadores se destacam: Dominique Tremblay, em “O conceito de paisagem na Ásia” (2007)⁴³ e Augustin Berque, em “As águas da montanha na paisagem” (2015)⁴⁴, tratam do conceito de paisagem na Ásia, mais especificamente na China, ao abordar a pintura de montanhas-e-águas (*sansuiga ou shanshui-hua*) e a concepção das montanhas sagradas. Os estudos de Sandeville e Hijioka, em “Flores da Cerejeira e da Paineira (paisagens)” (2007)⁴⁵, que exploram o significado e a constituição da palavra ‘paisagem’ em algumas línguas, procurando recuperar aspectos abandonados por uma excessiva valorização da paisagem como visualidade, forma ou representação, colocando como fundamental o sentido da paisagem enquanto vivência e experiência; a pesquisa de Ken’ichi Sasaki, por sua vez, em “A perspectiva no ocidente e no oriente” (2013)⁴⁶, reflete sobre a perspectiva, estudando o senso de espacialidade japonesa a partir dos vocábulos *fūkei*, *keshiki* e *sansui*. Outros estudos, como “A visão japonesa de paisagem” (2009)⁴⁷, de Markéta Hánová; “A descoberta da paisagem” (1993)⁴⁸, de Watsuji Tetsurō; “Estações e lugar na pintura e na poesia de *Yamato*” (1981)⁴⁹ japonesa possui com a literatura.

A partir da seleção desse material é possível delimitar três abordagens específicas sobre o estudo da pintura de natureza: o aspecto de sua nomenclatura – que desvendará origens e sentidos estéticos –, o aspecto da espacialidade e seus entrecruzamentos com a literatura clássica japonesa.

De acordo com os estudos de Berque e Tremblay, a palavra que pela primeira vez no mundo tomou o sentido de ‘paisagem’ foi *shanshui* (montanhas-e-águas, que corresponde a *sansui*, em japonês), no século IV, durante as Seis Dinastias⁵⁰ (IIIe. –VIe. A.C), no sul da China,

⁴³ (TREMBLAY, 2007).

⁴⁴ (BERQUE, 2012).

⁴⁵ (HIJIOKA, 2007).

⁴⁶ (SASAKI, 2013).

⁴⁷ (HÁNOVÁ, 2009).

⁴⁸ (TETSURŌ, 1993).

⁴⁹ (SHIMIZU, 1981).

⁵⁰ Seis Dinastias (六; Pinyin: Liù Cháo) é um nome que engloba as dinastias chinesas durante o período dos Três Reinos (220–280), Dinastia Jin (265–420) e Dinastias do Norte-Sul (420–589).

através da obra de Zong Bing (375-443), *Hua sanshui xu* (“Introdução à pintura de paisagem”), mas o termo usado, nesta obra, não se referia à qualquer paisagem e nunca à uma cena urbana.

A partir dos estudos de Yolaine Escande, “*Montagnes et eaux: La culture du shanshui*” (“Montanhas e águas: a cultura de *shanshui*”) (2005), Berque fala de um sentido estético tomado pelos letrados, através dos estudos sobre o “mistério”, e a prática do eremitismo⁵¹, na China antiga. Referenciando também estudos dirigidos por Gotō Akinobu e Matsumoto Hajime, “*Sansui no tankyū*” (“a pesquisa da paisagem”), o estudioso fala sobre como os vocábulos *shan* (montanha) e *shui* (água) eram frequentemente cantados juntos na poesia clássica chinesa⁵², como símbolos do mundo, ao qual se referia um prazer estético, para além das preocupações humanas, que se deleitavam ao observar a natureza.

Duas outras citações também contribuem para compreensão do termo, a frase de Zong Bing (375-443), em “*Hua sanshui xu*” (“Introdução à pintura de paisagem”): “quanto às montanhas e às águas, possuindo uma forma material, tendem ao espiritual”, referindo-se aqui a um conceito taoista que falaremos mais adiante; e a uma fala atribuída à Confúcio, em “Diálogos com Confúcio” (551-479), no qual ele diz “o sábio saboreia os rios, o benevolente deleita-se nas montanhas” (“*Zhizhe le shui, renzhe le shan*”), construindo uma metáfora que seguirá na representação pictórica de *sansui* (montanhas-e-rios), em que as montanhas trazem o aspecto da permanência e as águas de fluxo, de mudanças, de incertezas, sentidos que se conectam, de toda forma, com os paradigmas de *ukiyo*.

Antes de aprofundar os sentido de *sansui*, ou outros que aparecerão quando tratamos de pintura chinesa ou japonesa, gostaríamos de retomar a origem do vocábulo “paisagem” da cultura Ocidental, para melhor compreender as diferenças semânticas e referências de espacialidades que podemos encontrar. Assim, citamos Sandeville⁵³ e Hijioka⁵⁴ (1992)⁵⁵, que

⁵¹ Um eremita ou ermitão é um indivíduo que, usualmente por penitência, religiosidade, misantropia ou simples amor à natureza, vive em lugar deserto, isolado. O local de sua morada é designado eremitério.

⁵² Tōshi, poesia Tang (618-907), considerada como a idade de ouro da poesia clássica chinesa e geralmente usado como sinônimo de poesia clássica chinesa (*hanshi*, poesia Han).

⁵³ Professor Associado da Universidade de São Paulo (Faculdade de arquitetura e urbanismo e Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental do Instituto Energia e Ambiente). Possui graduação em Arquitetura e urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1981), graduação em Educação artística pela Faculdade de Belas Artes (1984), Mestrado e doutorado em estruturas ambientais urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Universidade de São Paulo (1993, A Herança da Paisagem; 1999, As Sombras da Floresta. Vegetação, Paisagem e Cultura no Brasil), pós-graduação em Ecologia (USTJ, 1996), Livre docência pela faculdade de arquitetura da Universidade de São Paulo (2011, Paisagens Partilhadas).

⁵⁴ Akemi Hijioka, docente do IFSP. Doutorado em andamento pela USP São Carlos. Pesquisadora do Grupo Habis (Grupo de Pesquisa em Habitação e Sustentabilidade) pela mesma universidade. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Braz Cubas (1992) e mestrado em Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2007). Atua em restauração do patrimônio histórico com ênfase na arquitetura de origem japonesa, técnica construtiva japonesa no Brasil.

⁵⁵ (SANDEVILLE JR., Euler; HIJIOKA, 2007).

investigam, em um artigo, o significado etimológico ocidental da palavra. Dentre outros apontamentos, escrevem:

Ao que foi possível apurar, PAISagem trata-se de uma invenção moderna. (...) na medida em que, etimologicamente, a origem da palavra no francês e no português situa-se em torno aos séculos XVI e XVII, isto é, no período designado habitualmente por Renascença e Barroco, de afirmação dos Estados Nacionais e sua expansão colonial. A palavra poderia ter surgido para designar uma nova percepção possível do espaço, ainda que logo absorvida na fruição estética que reordenava esse mundo, e a capacidade de apreciá-lo e controlá-lo. (p.205)

Este estudo indica que o termo se estabelece no contexto de domínio de um território e que noção que o homem passa a ter de espacialidade vai sendo definida pelas relações que estabelece com o meio, tanto prática como simbolicamente. Paisagem, então, estaria bastante ligada à ideia de país (*pays*, em francês); a perspectiva-linear, por sua vez, responde formalmente à necessidade de ordenação desse espaço, de controle e da projeção de uma profundidade. Nesse sentido, nenhuma nomenclatura é aleatória, como observam os pesquisadores, “(...) o trajeto entre o objeto e a subjetividade, isto é, o que está sendo vivenciado, e como se processa essa vivência, é que define a palavra a ser empregada (...) o conjunto de possibilidades e significados mobilizados.” (p. 204).

Já a origem da palavra *landscape* aponta um sentido talvez mais amplo que o de *paysage*, de acordo com o dicionário Oxford – origem: final do século XVI (denotando uma imagem de cenário), da língua alemã *lantscap*; 'terra' + *scap* (equivalente a *-ship*)⁵⁶. Enumerando os sentidos apontados: 1) Todas as características visíveis de uma área da terra, muitas vezes considerados em termos de seu apelo estético; 2) Uma imagem representando uma área de campo/rural; 3) O gênero da pintura de paisagem. Um estudo de NAME (2010), investiga a origem da palavra:

[...] a etimologia da paisagem revela outros fatores a serem considerados. Segundo Holzer (2004), *landschaft* é de origem alemã, medieval, e se refere a uma associação entre o sítio e seus habitantes, ou seja, morfológica e cultural. Provavelmente tem origem em *land schaffen*, que é “criar a terra, produzir a terra”. *Landschaft* originou o *landschap* holandês, que, por sua vez, originou o *landscape* em inglês. O termo holandês, apesar de seu significado ser igual ao correlato alemão, se associou às pinturas de paisagens realistas do início do século XVII, relacionando-se então às novas técnicas de representação renascentistas. Já o termo em inglês, originado do holandês, comumente é definido como vista de um território ou representação. (p.164)

⁵⁶ “*Land*” (uma palavra de origem germânica) pode ser tomado em seu sentido de algo a que as pessoas pertencem (como na Inglaterra ser a terra do Inglês). O sufixo “-scape” é equivalente a mais comum sufixo Inglês “-ship.” As raízes de “-ship” são etimologicamente semelhantes ao Inglês Antigo *sceppan* ou *scyppan*, ou seja, “dar forma”.

A conotação de *landscape* como “associação de formas físicas e culturais”, como elabora Holzer (1998), a partir das reflexões de Sauer (1983), ainda focaliza o olhar na representação de um território associada a uma expressão de identidade (habitantes de um lugar). Meinig (1976, p. 35. *Apud* Name, 2010) comenta sobre dificuldade de definir o vocábulo, atestada pela múltipla apropriação que tem no decorrer da história e das culturas, apontando que o “problema” em definir seu significado estaria no fato de que a paisagem é “composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes” (p. 164).

Um desdobramento desta investigação parece ser o que Cauquelin aponta, em *A invenção da paisagem* (2007), quando formula a pergunta: “quando é que ela [a paisagem] surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza?” (p. 35, colchetes nossos). A teórica sugere que ‘paisagem’ foi tomada como equivalente de ‘natureza’, quando, formalmente, definiu uma percepção de espaço e tempo aparentemente inquestionável (naturalizada), de uma harmonia preestabelecida (originária), diante da qual travamos uma relação estreita, uma noção de proporção, de limite, de grandeza. A invenção da paisagem, podemos dizer, também pode ser a de uma natureza. Ao que parece, os recursos usados para criar “nosso contato próximo com a natureza” é um artifício que vem atestar o seu distanciamento.

Para retomar os estudos sobre o vocábulo no contexto da cultura japonesa, da era Edo, recorreremos às reflexões de Sasaki (2013), quando discorre sobre três gêneros que são usados para nomear as vistas do mundo natural: *fūkei-ga* (pintura de paisagem), *keshiki* (a cor da energia vital) e *sansuiga* (pintura de montanhas-e-rios), procurando compreender sobre a especificidade de cada um deles.

Sasaki está interessado em identificar nos gêneros um “senso de espaço peculiar da sensibilidade japonesa (...) que determina e estrutura nossa representação de mundo e dos lugares em que estamos”. O termo ‘sensibilidade’, construído pelo autor, refere-se à expressão artística, ou seja, à produção estética que transmite um modo de ver e organizar formas e conteúdos e fruí-las. Seu primeiro passo é diferenciar *fūkei-ga* e *sansuiga*:

Como é sugerido por Panofsky, a representação pictórica, tal como um espaço, foi desenvolvida especialmente através da pintura de paisagem (*landscape*). Não se nomeia as pinturas de Sesshū *fūkei-ga* (*landscape*, em inglês), mas antes *sansuiga* (*sanshui-hua*, em chinês). (...) O nome *fūkei-ga* foi inventado em meados do século XIX, para traduzir o termo ocidental “pintura de paisagem”. (...) Antes disso, pinturas representando paisagem eram chamadas

sansuiga. Mas as novas pinturas do estilo ocidental pareciam ser diferentes, de tal modo que foi preciso um nome diferente. (p.4.)

Em consonância com a observação de Hijioka e Sandeville, Ken'ichi Sasaki observa que as pinturas modernas do Ocidente, sejam elas de paisagens rurais ou urbanas, compunham-se como cenários em que poderiam ser retratadas as atividades humanas, como paradigma da civilização ocidental na modernidade: “O olhar que domina tais cenas coincide, em seu princípio, com a perspectiva geométrica que (...) é peculiar à da cultura urbana e, portanto, compartilha o ideal da civilização ocidental moderna de conquistar a natureza” (p.7).

Por sua vez, o vocábulo *sansuiga*, dado o seu primeiro significado, pinturas de montanhas-e-rios, aponta Sasaki, não pode ser aplicado para paisagens citadinas ou desérticas, mas, de toda forma, não está limitada apenas a imagens de montanhas e de rios, projetando-se também sobre o mundo natural e seus elementos (árvores, rochas, nuvens, animais), em contraste com o mundo comum dos homens. Lembrando que *sansuiga* é um estilo de pintura que vem da China para o Japão, ele ainda pontua:

O desenvolvimento da pintura *sansui*, na China, é considerada ligada à filosofia de *Shinsen* (*Shen Xian*, em chinês), que visa atingir o estado transcendental da imortalidade. *Sansui* foi o local de formação para a identificação com o *Tao*, o princípio de ser, tendo em conta o estado mais elevado [...] não é o fundo de ações humanas e eventos históricos, mas o único ou o lugar sagrado que permite ao homem transcender: a natureza vem em primeiro lugar e o homem a segue. (p.9)

Complementando a observação de Sasaki, a especialista em pintura chinesa e japonesa, Hánová (2005), aponta:

O conceito foi desenvolvido na China pelos pintores literatos durante o Song do Sul (1127-1279) e Yuan (1279-1368), dinastias sob a influência taoísta de enfatizar a contemplação da natureza, o que ajuda o homem a compreender o princípio sem fim da ação das forças opostas do *yin* e *yang* e, consequentemente, a ordem do universo. O contraste entre os dois elementos é destacado por um traço de tinta distinta permeando um vazio dimensional na pintura. Portanto, pintura monocromática da paisagem (*suiboku sansuiga*) tornou-se um símbolo especial de meditação espiritual na pintura japonesa. (p.72.)

Nas obras de Sesshū Tōyō (1420-1506) fica claro, no uso de materiais e traços, o fundamento da pintura de montanhas-e-rios descrito pelos dois pesquisadores, mas é necessário pontuar que o gênero *ukiyo-e* transforma a referência chinesa, sobrepondo ao modelo característica que lhe são próprias, tanto técnica, como substancialmente: a topografia japonesa traz suas próprias características e a técnica da xilogravura – o traço que produz e sua

significativa reprodutividade –, a horizontalidade do papel – que desloca a espacialidade –, e o desenvolvimento da pintura brocado (*nishiki-e*) – com suas camadas de cor –, compõem outra matéria. Além disso, no período Edo, as pinturas tornaram-se objetos de prazer para os cidadãos que as compravam dos artistas-da-cidade (*machi-eshi*), diferente do que significavam os *suiboku-ga* para os monges pintores e seu público cativo.

Por certo, é preciso cuidar para que o termo utilizado para se falar das vistas de Hokusai não seja o mesmo que as enquadre, sem problematizar, como composição em perspectiva-linear renascentista, cuja atividade humana projeta um domínio da natureza. Mas também não podemos naturalizá-las como *sansuiga*, sem considerar a atualização que o gênero *ukiyo-e* imprimirá ao estilo.

Fato é que suas pinturas trabalham com as duas modalidades, guardam a referência chinesa nos traços e como modelo – pelas influências que o artista recebeu em todos seus estudos e treinos, de seus mestres e das tradições das escolas de pintores – como também da composição pictórica europeia, através do contato com a pintura holandesa. Poderíamos dizer que as vistas de Hokusai não são nem *sansuiga*, nem o gênero pintura de paisagem, atestando a relação com os dois vocábulos, sem que nenhum anule o outro e sabendo que nenhum dos termos, por si só, seria suficiente ou suficientemente adequado para defini-las.

O terceiro vocábulo utilizado para se falar de pintura de paisagem é *keshiki*, muitas vezes usado no lugar de *fūkei-ga*, nos conta Sasaki, entretanto, não se refere especificamente à pintura de paisagem ocidental. O pesquisador identifica o uso da palavra na concepção de um mundo natural preenchido de *ki/chi* 気, o elemento vital que preenche o espaço, correspondendo a uma experiência estética com a natureza, dando como exemplo o aparecimento do termo, na poesia japonesa clássica japonesa (*waka*) que, em seu uso, alude a um princípio sensorial, sensível, muito mais que um princípio visual de um espaço determinado.

A natureza, aqui, é o fenômeno desse princípio sensorial – por exemplo, as névoas são o suspiro de alguém que lamenta uma perda –; Sasaki chega a afirmar que *sansuiga*, preenchido da energia *ki/chi*, não é uma paisagem, uma representação da natureza como fundo ou como lugar onde uma ação se desenrola, mas um *keshiki*, um princípio estético basilar. Entretanto, Hijioka e Sandeville (2007) problematizam e apontam a transformação do significado deste vocábulo quando alterada sua escrita, indicando que, na época de Hokusai, o termo *keshiki*, pelo modo como passou a ser escrito, referia-se ao aspecto do mundo externo:

No Japão, a palavra paisagem 気色 (*keshiki*), foi introduzida da China (*qisè* em chinês), formada pelo *kanji* 氣 (*ki*) significando força vital e absoluta base de todo o ser, e pelo *kanji* 色 (*shiki*), significando cor. Segundo a enciclopédia

Ni-Chu-Ei Gengo Bunka Jiten (ASSANO, 2000), o significado de *keshiki* escrito com esses ideogramas inclui além do mundo natural a expressão humana: feição, atitude, ideia, sentimento. Mas no século XVII (período Edo) passou-se a escrever com o *kanji kei* (景), e *keshiki* passou a ser utilizado para referir-se ao aspecto do mundo externo neutralizando a conotação de subjetividade, uma vez que existem várias outras palavras para referir-se a outros aspectos. (p.202. T.N.)

Podemos pontuar que os vocábulos *sansuiga* e *keshiki*, dada a sua origem, apontam uma noção distinta de natureza, e sua representação pictórica, daquelas que observamos dos termos *paysage* e *landscape*. A diferença fundamental, e que aqui nos interessa como associação de sentidos, é que nos dois primeiros termos conseguimos associar uma prática artística conectada a um exercício espiritual que transpõe para a representação da natureza essa intenção – ou, no mínimo, essa referência –, enquanto nos dois outros termos a representação das formas naturais estão bastante associadas à ideia de território e à ocupação humana nele, com forte apelo descritivo.

Embora possamos chamar de paisagens alguns trabalhos de Hokusai, uma vez que reconhecemos a influência da pintura ocidental em sua composição espacial, creio que a nomenclatura seja usada de forma desprendida de seu sentido originário, numa certa liberdade que o vocábulo ganha nos tempos atuais. Mas ainda parece relevante pontuar que a concepção de espaço e de tempo na cultura japonesa é dependente de uma série de referências estéticas que se conectam a preceitos filosóficos, religiosos e literários que constroem, por séculos, tópicos peculiares que nos exigem trabalhar com outros padrões conceituais, como, é o caso, reconhecer que tempo e lugar, na pintura de Hokusai, também se definirá pela noção de pintura de local-famoso (*meisho-e*) e pintura das quatro-estações (*shiki-e*).

O lugar aparece não como espaço a serviço de uma ação que se desenvolve, mas como memória de um povo, como herança de imagens de poemas e narrativas, como caminhos que conduzem a templos ou a santuários, ou, ainda, a uma vista célebre para se contemplar uma montanha, um rio ou uma floresta, que nos remeta a presença de divindades e forças sobrenaturais que podem ser evocadas e, a qualquer momento, se manifestar.

Meisho (local-famoso) é o termo que se refere a lugares conhecidos e apreciados no Japão, que encontram associações a referências poéticas e literárias da era Heian, como “Travesseiros de poemas” (“*Utamakura*”) (séc. XI), “Contos de Genji” (“*Genji monogatari*”) (séc. XI), “Contos de Ise” (“*Ise monogatari*”) (séc. X) e “Coleção de Poemas Japonês das eras Antiga e Moderna” (“*Kokin Wakashū*”) (séc. X), que vão repercutir no universo teatral e pictórico do período pré-moderno (Edo). Itsukushima, Ama-no-hashidate e Matsushima são

três grandes exemplos de lugares-famosos que se tornaram símbolos e remetem a uma complexa tradição cultural (SHIMIZU, 1981).

De maneira semelhante, o tempo não está determinado por uma ação dramática e nem limitado a um feito histórico (embora possa fazer menção a figuras e acontecimentos conhecidos), ele aparece de maneiras múltiplas, expresso ora em cores/tons ou elementos (flores, árvores, animais), que indicam uma estação do ano, em que certas festividades tradicionais acontecem, lembrando os ciclos agrícolas e trazendo sensações e humores ao despertar da primavera (o início do ano na cultura tradicional japonesa), aos fluxos vibrantes do verão, ao entardecer de outono e ao recolhimento do inverno. Assim nos confirma Shimizu (1981) em seus escritos:

(...) na pintura de paisagem japonesa as imagens são frequentemente motivos simbólicos indicando estações específicas e lugares particulares com histórias estéticas (...) A importação de uma imagem simbólica numa pintura japonesa é muitas vezes pré-determinada pela sua origem na poesia (...) seja qual for a função que a imagem pode desempenhar numa pintura japonesa como uma entidade em uma ilustração narrativa ou em uma composição espacial, isso significa uma determinada estação e um lugar cuja história estética é requisito para o espectador compreenda. (p.1.)

Embora Shimizu esteja falando propriamente de códigos, signos, imagens e ícones da pintura de *Yamato* (do período clássico da história do Japão), sabemos que esse foi um dos estilos que influenciou o *ukiyo-e*; o próprio teórico aponta que os motivos talvez tenham mudado durante a história da arte japonesa, mas a atitude de utilizá-los, servindo à composição de uma ideia de natureza, permanece.

Estes estudos nos embasam, assim, a analisar as pinturas de “Cem Vistas do Monte Fuji”, de Hokusai, como uma obra que precisa ser vista no contexto do mundo-flutuante, da era Edo, que mistura referências pictóricas do Ocidente e do Oriente, mas que guarda um sentido íntimo com a mitologia, as religiosidades, os usos-e-costumes, os lugares-famosos, as festividades em cada estação e a concepção de mundo natural da China e do Japão.

3. Capítulo II

Parte IV

3.1. Apresentação de “Cem Vistas do Monte Fuji”

A obra “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*” 富嶽百景) (1834-35, vol. 1 e 2, 1840-47?, vol. 3), de Katsushika Hokusai 葛飾北斎, é publicada como um livro-imagem (*ehon*), em formato 22.7 x 15.8 cm (*chūbon*), composto de cento e duas xilogravuras em preto e branco e tons de cinzas, em sua primeira edição, acrescida de uma cor suave roseada, em versão posterior. Consiste em três volumes, o primeiro publicado em 1834; o segundo, no ano seguinte, 1835; o terceiro volume foi publicado apenas entre 1840-47⁵⁷.

O livro foi reimpresso no Japão ao menos cinco vezes, a partir dos blocos de madeira, entre 1850 e 1943⁵⁸, mais tarde surgem edições fac-símiles com comentários sobre a obra, destaco duas mais antigas, as quais não tivemos acesso: de Frederick Dickins (1838-1915), em 1880⁵⁹, que escreve comentários detalhados de cada vista e faz tradução dos prefácios, e a de Iwasaki Bijutsusha (1986), com comentários de Suzuki Jūzō (1919-2010).

Nesta pesquisa usamos duas edições mais recentes que nos servem de material de estudo, a edição inglesa, da ed. Thames and Hudson, com introdução e comentários de Henry Smith, de 1988⁶⁰, e a edição francesa, da ed. Hazan, com apresentação de Nelly Delay, de 2008⁶¹.

“Cem vistas do Monte Fuji” foi produzido pouco tempo depois de suas aclamadas séries multicoloridas, “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*” 富嶽三十六景) e “Cachoeiras Famosas de todas as Províncias” (“*Shokoku Taki Meguri*” 諸国瀧廻り), ambas de 1832, e no mesmo ano de “Raras Vistas de Pontes Famosas” (“*Shokoku Meikyō Kiran*” 諸国名橋奇覧), de 1834, séries que fazem parte do repertório de vistas do pintor.

⁵⁷ Há controvérsias sobre esta data, fontes, como o site do British Museum e Museum of Fine arts Boston, indicam a data de 1849, entretanto, notas de Smith, no livro “*One Hundred Views of Mount Fuji*” (1988), indicam estudos de Matthi Forrer (1985, pp.104-148) apontando que a primeira publicação teria sido entre 1840-47 (cf. p.211). Em seu prefácio, Nelly Delay (2008) aponta que a publicação teria sido em 1840 (cf. p.4).

⁵⁸ Ver Smith (1988, p.21-22). 1850, durante os anos sessenta, do mesmo século, ou em dezembro de 1875, janeiro de 1876 e em 1943. Após a segunda guerra são publicadas fac-símiles em 1864-65, 1972.

⁵⁹ Citado também em Duret (1900, p.205). De acordo com Henry Smith, teria sido provavelmente o primeiro erudito a pesquisar Hokusai, antecedendo os estudos de Iijima Kyoshin, de 1893. Cf. Smith (1988, p.22).

⁶⁰ (SMITH, *op. cit.*).

⁶¹ (DELAY, *op. cit.*).

A quantidade de trabalhos de Hokusai publicados nesse período⁶², durante os primeiros trinta anos do século XIX, é sem dúvida uma prova do tamanho interesse que seus desenhos despertavam em seu público. Os formatos de publicação e os assuntos pintados também revelam um ponto a se destacar, livro-imagem (*ehon* 絵本) e série (*soroemono* 揃物) que são compostas a partir de um assunto que se desdobra em inventivas versões e composições, criando um tipo de viagem por lugares distintos para se ver alguma coisa em especial.

A tradição de publicar uma compilação de obras que derivam de um mesmo tema surge na literatura, com coleções de poemas japoneses (*waka*), com a intenção de reunir “os melhores” de uma área, de um certo período; os pintores se apropriam dessa referência e publicam séries e livros-imagem que evocam a mesma ideia, como as obras de Hiroshige: “As cinquenta e três estações da Tokaido” (“*Tōkaidō gojūsan no uchi*”), de 1833-1834, “Vinte e oito vistas do luar” (“*Tsuki nijū Hakkei*”), 1832; “Oito vistas de Kanazawa” (“*Kanazawa hakkei*”), 1835-1836; e de Hokusai: “Oito Vistas de Ryūkyū” (“*Ryūkyū hakkei*”), 1832, “Mil Vistas do Mar” (“*Chie no umi*”), 1833, e, como conhecemos, “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”), de 1834-47?, para citar algumas mais famosas.

Smith (1988), a introdução de seus estudos, pergunta-se “Por que ‘Cem Vistas’ do ‘Monte Fuji’?” (p.13) e conta que ainda antes da época de Hokusai muitos artistas e pintores haviam produzido obras de “Cem Fuji”, que já se tornara um gênero por si só. O mais antigo que cita é uma obra poética, do começo do séc. XVII, quando foram escritos cem *waka* sobre Fuji, por Minase Ujinaru (1570-1644)⁶³; ainda outros trabalhos são citados, “Cem *waka* em elogio ao Mt. Fuji” (“*Ei Fujisan waka*”), de Keichū (1640-1710), “Cem *haiku* do Fuji por Tōchō” (“*Tōchō Fuji hyakku*”), de Wada Tōchō (1658-1706); de acordo com Ryūtei Tanehiko (1783-1842), que escreveu a introdução do primeiro volume de “Cem vistas”, de Hokusai, mais quatro trabalhos poéticos sobre o tema foram publicados na época, um de *haiku*, um de *kyōka* e dois de *waka*.⁶⁴ Na pintura, Smith (1988) cita a obra de Minsetsu Kawamura (?- 17??), um artista da escola Kanō, com sua obra “Cem Fuji” (“*Hyaku Fuji*”), cujo prefácio data de 1767, de acordo com alguns pesquisadores essa obra teria influenciado o trabalho de Hokusai, outras

⁶² Citando algumas das obras mais conhecidas desse período: Livro Ilustrado de poemas *kyōka*: “Montanhas sobre Montanhas” (“*Ehon kyōka yama mata yama*” 繪本狂歌山満多山), de 1804; “Um olhar de ambas as costas do rio Sumida” (“*Ehon Sumidagawa ryogan ichiran*” 繪本隅田川兩岸一覽), de 1802; “Oito Vistas de Ryūkyū” (“*Ryūkyū hakkei*” 琉球八景), 1832; “Mil Vistas do Mar” (“*Chie no umi*” 千絵の海), 1833; XII Volume do “Manga” (*Hokusai manga* 北斎漫画), 1834.

⁶³ Cf. (SMITH, 1988, p.23, nota 15).

⁶⁴ Cf. (TANEHIKO apud SMITH, 1988, p.23, nota 16).

obras e artistas são citados, mas nenhuma delas chegou aos nossos tempos e há poucas chances que tenham sido conhecidas por Hokusai.⁶⁵

Para além da influência da época, a motivação do pintor em compor uma obra como tal transcende a moda e as demandas dos editores, acerca de suas intenções espirituais por detrás da obra, Smith escreve:

Cem vistas de Mt. Fuji é uma peça de prazer visual tão infinita que é fácil ignorar sua intenção espiritual subjacente. Hokusai estava, como ele prefaciou sua inscrição, com "Setenta e cinco anos de idade" quando o primeiro volume da obra apareceu em 1834, e seu esforço para capturar a grande montanha de todos os ângulos, em todos os contextos, foi no sentido mais profundo de oração pelo dom da imortalidade que se escondia no coração do vulcão. Ao mostrar a vida em todas as suas formas cambiantes contra a forma imutável de Fuji, com a vitalidade e o espírito que informa cada página do livro, ele buscou não só prolongar sua própria vida, mas, no final, obter a admissão no reino dos Imortais. (SMITH, 1988, p.7. T.N.).⁶⁶

O comentário de pesquisador nos faz refletir não apenas sobre porque ‘Cem Fuji’, mas também por que o Fuji? Como já falamos, Fuji é a montanha mais alta e célebre do Japão, na época de Hokusai iniciou-se a prática de escalar a montanha, a princípio como prática espiritual, ligada ao budismo esotérico – falaremos mais adiante –, a seguir, como lugar de passeio e turismo. O Fuji se tornara um símbolo nacional, motivado pelo movimento *kokugaku* (Estudos Nacionais); como um vulcão dormente transformou-se num ícone de adoração? Lembrando a frase de Clark (1949) “a prontidão com a qual aceitamos símbolos como reais depende, até certo ponto, da familiaridade” (p. 2).⁶⁷ Para a tradição xintoísta, Fuji não é apenas um vulcão, ou uma montanha, é um *yama*, a manifestação de forças divinas. Os ideogramas com os quais se escreve Fuji trazem diversos significados que compõem também a força da obra do pintor – Fuji (不二), literalmente “não-dois”, é o inigualável; 富士 (homem de posição próspero), 不尽 (não-exausto, ou o interminável), 不死 (o imortal). Ciente de tudo isso, a escolha de Hokusai está impregnada de sentidos, como investiga Calza (2012):

⁶⁵ Cf. (SMITH, 1988, p.14).

⁶⁶ *One hundred Views of Mt. Fuji is a work of such unending visual delight that is easy to overlook its underlying spiritual intent. Hokusai was, as he prefaced his signature, "Seventy-five Years of Age" when the first volume of the work appeared in 1834, and his effort to capture the great mountain from every angle, in every context, was in the deepest sense a prayer for the gift of immortality that lay hidden within the heart of the volcano. By showing life itself in all its shifting forms against the unchanging form of Fuji, with the vitality and wit that inform every page of the book, he sought not only to prolong his own life but, in the end, to gain admission to the realm of the Immortals.* (SMITH, 1988, p.7).

⁶⁷ “(...) the readiness with which we accept symbols as real depends, to a certain extent, on familiarity (...)” (p.2).

Provavelmente nunca saberemos a razão completa pela qual Hokusai escolheu este símbolo do budismo como um nome, mas ele certamente foi influenciado por ser um símbolo de longa vida (...). A teoria atraente, portanto, que emerge é que ele tenha usado o nome como um talismã, que veio a ser confirmado pelo "posfácio" que escreveu no colofão⁶⁸ de Cem Vistas, no qual planeja o desenvolvimento de seu estilo até a idade de cento e dez. (CALZA, 2012, p. 338. T.N.).⁶⁹

Mas não apenas o título revela as intenções mais profundas de Hokusai, a obra como um todo é vista pelos estudiosos como uma clara evocação espiritual, que transparece em cada pintura, através do tema central e suas composições. Quando Cem Vistas é lançado, Hokusai anuncia, no prefácio, que muda mais uma vez de nome de artista (*gō*), deixa de ser Iitsu e passa a ser Gakyo Rojin Manji (O velho louco por pintura), como muitos de seus nomes de artistas, este é uma evocação mística, como nos lembra Smith (1988), "Manji é 'a figura de dez mil' (p.7)⁷⁰, continua:

O ideograma é o sinal da suástica (do sânscrito, "objeto de bem-estar"), o antigo símbolo religioso que chegou ao Japão pela Índia, pela China. A origem simbólica da suástica é obscura (...), mas no Japão funcionou geralmente como um símbolo mágico de boa sorte e longa vida, e particularmente como símbolo do Buda. (...), "o símbolo de dez mil", ou cem vezes cem. (...) O número cem deve ser entendido como algo mais do que apenas uma era específica, embora fosse certamente isso para Hokusai. Tanto quanto a longevidade, Hokusai ansiava a imortalidade; ele ficou preocupado em se tornar um Imortal da Pintura (*gashinsen*). (p.15. T.N.).⁷¹

Conhecer as motivações do artista é fundamental para que possamos compreender e analisar suas pinturas, a mudança de seu nome de artista, a escolha da obra (título e tema) – são informações para reconhecermos as referências e crenças que aparecem nas cento e duas vistas, permitindo assim tecer leituras sobre as composições e os conteúdos.

Como já indica o título da obra, Hokusai nos convida a visitar cem vistas do Mt. Fuji,

⁶⁸ Cf. Apêndice, no final da dissertação.

⁶⁹ *We shall probably never know the full reason why Hokusai chose this symbol of Buddhism as a name, but he was certainly influenced by its being a token of long life (...). The attractive theory thus emerges that he used the name as a talisman, which was to be confirmed by the 'afterword' he wrote on the colophon of One Hundred Views, in which he plans the development of his style up to the age of one hundred and ten.* (CALZA, 2012, p.338).

⁷⁰ *Manji is 'the figure of ten thousand'.* (SMITH, 1988, p.7).

⁷¹ *The character is the sign of the swastika (from Sanskrit, "object of well-being"), the ancient religious symbol that came to Japan from India, by way China. The symbolic origin of the swastika is obscure (...) but in Japan it functioned generally as a magical symbol of good luck and long life, and particularly as symbol of the Buddha. (...) "the symbol of ten thousand", one hundred times one hundred" (...) the number one hundred must be understood as something more than just a specific age, although it was certainly that for Hokusai. As much as longevity, Hokusai craved immortality; he was obsessed with becoming an Immortal of Painting (gashinsen).* (Idem, p.15).

de diversos lugares em estações distintas; deslocando-se do grande centro urbano, seja Heian (atual Kyoto) ou Edo (atual Tokyo), cenários dos mais famosos assuntos do *ukiyo-e*, em que protagonizaram famosos atores do teatro kabuki, belas mulheres das casas de chá, grandes lutadores de sumō em meio a restaurantes, festivais sazonais e danças às beiras de rios, que animavam a vida dos cidadãos. As pinturas voltam-se agora para outras províncias e vilarejos, vistas de lugares-famosos (*meisho-e*) que se tornaram conhecidos, primeiro por uma referência poética ou literária, ou por guardar o marco de algum fato histórico, e, mais tarde, uma apreciada vista de uma montanha, de um rio ou de uma cachoeira que vai ganhando as suas mais diversas formas.

Ao passear pelas pinturas é possível identificar temas, ou tópicos, não se trata apenas do Mt. Fuji, mas de tudo o que tem ao seu redor, de onde é visto e como é visto, ou não visto. Os elementos que aparecem, como rios, flores, bichos, pessoas comuns, pequenos vilarejos, divindades, arquiteturas, revelam assuntos comuns ao *ukiyo-e*, que se entrelaçam de diversas formas e produzem, na obra de Hokusai, uma composição única: pinturas de flores-e-pássaros (*kachō-ga*), de usos-e-costumes (*fūzoku-ga*), de montanhas-e-rios (*sansuiga*), de lugares-famosos (*meisho-e*), de figuras (*jūbutsu-ga*), de guerreiros (*musha-e*), de cenas históricas famosas (*rekishi-ga*) e das quatro-estações (*shiki-e*) são assuntos que conseguimos identificar na obra, vezes de modo isolado, vezes numa composição que possui dois ou mais deles.

O livro-imagem intercala pinturas de todos esses assuntos, sem criar uma narrativa linear, mas compondo uma tessitura narrativa a partir de dois eixos fundamentais: o Monte Fuji e a multiplicidade de cenas através das quais a montanha sagrada se revela. Parece ser composto mesmo de duas camadas, a cena, em primeiro plano, e a revelação do Monte sagrado, nas mais inusitadas formas, num segundo plano.

O protagonismo que enfatiza o título da obra nem sempre vai se evidenciar na composição, mas algumas vezes se afirmou pelo que vem antes, ao redor, ou através dela. O Mt. Fuji como presença natural, como *yama*, portanto, divindade, como lugar associado a práticas religiosas e místicas, como inspiração de poetas e pintores, marca sua presença no mundo dos seres humanos.

De um lado, nossa protagonista é sem dúvida a montanha, ela é narrada, contada, ela compõe o grande assunto, a presença, cria o fantástico e participa da vida de todos, é vista de todos os lugares por todas as pessoas; de outro, cria-se a sensação que a montanha sai de seu lugar de protagonismo para se tornar a narradora. Em muitas das imagens parece que a montanha espiona ou observa o mundo ao redor, do último plano, acompanha e guia as atividades dos homens, as práticas religiosas, as festividades, os caminhos tantos e inclusive

faz-nos observá-la, seu reflexo, sua forma, sua permanência, o sagrado do mundo natural.

Para conseguir falar das composições vamos separar as cento e duas imagens em sete grupos: (i.) Cenas históricas, figuras mitológicas e lendárias; (ii.) Pinturas de montanhas-e-águas e de flores-e-pássaros; (iii.) Cenas de homens-letrados, de contemplação e de lugares-famosos; (iv.) Cenas de assuntos religiosos; (v.) Cenas de usos-e-costumes, de viajantes e trabalhadores; (vi.) Os disfarces e as linhas do Mt. Fuji; (vii.) Geometria, carpintaria e arquiteturas. Em muitos casos os grupos se misturam e todos os tópicos se entrelaçam, mas há pinturas exemplares que nos permitem investigar o modo como o pintor cria uma narrativa através de apropriações de gêneros e outras obras.

Hiller (1980) indica que o modo de leitura japonês vai determinar um modo de composição, como na maioria dos casos a montanha estar posicionada à direita da pintura. “A ordem real das vistas parece ter uma lógica interna secreta, oferecendo sequências que agradam, surpreendem, aumentando a experiência de ver o trabalho como um todo.” (p.8)⁷². É, portanto, relevante observar que o eixo de leitura visual nipônico é da direita para a esquerda, de cima para baixo, o que indica que Hokusai, ao posicionar a montanha do lado direito do papel, na maioria das composições, como veremos, elaborou um tipo de narrativa que muitas vezes se inicia e finaliza na imagem da montanha, através das verticais presentes na pinturas – como veremos adiante –, dando-lhe o protagonismo indicado pelo título da obra.

Parte V

3.2. Classificações das estampas e análise temática e estética

(i.) Cenas históricas, figuras mitológicas e lendárias.

Para nossa surpresa, a primeira imagem do livro, do primeiro volume, não é a da montanha sagrada, mas de uma divindade xintoísta, Konohana Sakuya⁷³, protetora dos incêndios e das erupções dos vulcões, filha da divindade das montanhas, Ohoyamatsumi⁷⁴. O efeito da figura, amplamente conhecida na cultura japonesa, citada no “*Kojiki*”⁷⁵ (712) e no “*Nihongi*”⁷⁶ (720), é de nos transportar para o aspecto mitológico do Mt. Fuji, dando início a

⁷² “The actual order of the views seems to have a secret inner logic, offering sequences that both please and perplex, enhancing the experience of viewing the work as a whole (...)” (HILLIER, 1980, p.8).

⁷³ Também chamada de Ka-ashi-tsu-hime e Ata-tsu-hime. Cf. (NIHONGI. ASTON trad., 1972, p.70).

⁷⁴ Cf. (NIHONGI, *Idem*, p.92).

⁷⁵ *Kojiki* (“Crônicas de assuntos antigos, 古事記), também conhecido como “*Furukotofumi*”, é a crônica mais antiga existente no Japão, datada do início do século VIII (711-712) e composta por Ō no Yasumaro, a pedido da Imperatriz Genmei.

⁷⁶ “*Nihonshoki*” (日本書紀), às vezes traduzido como “Crônicas do Japão”, é o segundo livro mais antigo sobre a história do Japão, também é chamado de *Nihongi* (日本紀). O mais antigo é o “*Kojiki*”. Assim como o “*Kojiki*”,

uma narrativa que se desenrolará nas próximas páginas, como se o pintor nos falasse, “era uma vez, há muito tempo atrás...” (“*mukashi mukashi, nan-nen mo mae no koto ni ...*” 昔々、何年も前のことに).

As primeiras oito imagens do primeiro volume parecem de fato nos contar uma história. Abrindo o livro, como foi dito, é apresentada a divindade da montanha sagrada; a seguir, um registro do surgimento do Fuji e do lago Biwa no séc.X; a terceira imagem, uma personagem histórica do séc.VII, um monge errante, Gyōja, termo que refere ao asceta, conhecido como tendo sido o fundador do *shugendō*, que teria inaugurado o culto à montanha como um lugar de prática religiosa; na quarta imagem, pela primeira vez, o Fuji nos é apresentado como uma composição de montanhas-e-rios – que, pelas pinturas que a antecedem, é muito mais que uma simples vista da montanha, mas o primeiro instante em que somos levados a contemplá-la –; a quinta, uma cena de escalada da montanha, uma prática que se tornará habitual a partir da era Edo e está associada a diversas crenças e religiosidades, mas também ao turismo; na sexta imagem, vemos uma representação da última erupção do Mt. Fuji, na era Hōei, em 1707 (53 anos antes de Hokusai nascer), nos remetendo a força associada à montanha; na oitava imagem vemos o monte Hōei sendo observado por alguns passantes que parecem comentar sobre a forma curiosa da cratera que surge depois da última erupção do Fuji – esta é a primeira pintura em que figuras de homens comuns aparecem no primeiro plano e dividem a cena com o monte sagrado, ao fundo.

A partir daqui inicia-se uma série de pinturas em que a narrativa deixa de ser tão clara, a figura humana se torna bastante presente, chegando muitas vezes a protagonizar a cena. Embora o tempo todo Hokusai nos faça ver a montanha, lembrar de alguma crença, associar à alguma prática religiosa, ou ver o Fuji das formas mais inusitadas possíveis em suas composições geométricas, a narrativa se torna mais solta, como se, de alguma forma, começássemos a caminhar pelos diversos lugares de onde se pode ver o monte sagrado, parando, vezes ou outra, para ouvir uma história. Uma vez tendo sido apresentados a algumas referências e memórias chaves, parece que estamos preparados para apreciar a viagem...

Em toda a série aparece apenas uma imagem em que uma figura mítica protagoniza a cena: a imagem 1, do livro I. O sentido fundamental dela dentro de um livro que se chama Cem Vistas do Mt. Fuji está na associação da montanha com mitos e crenças vivos na época de Hokusai.

o “*Nihonshoki*” inicia com lendas mitológicas, mas continua com o relato de eventos históricos do século VIII. O “*Nihonshoki*” foi compilado sob ordem do príncipe Toneri no Miko (filho do Imperador Temmu). O livro foi apresentado formalmente à Imperatriz Gensho, em 720, e é parcialmente escrito em versos nem sempre regulares.

Figura 11 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 14, livro I “*Konohana Sakuya Hime no Mikoto*” (“A divindade Konohana Sakuya”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?).

Na cena à esquerda vemos Konohana Sakuya Hime, a Deusa do Mt. Fuji, portando um espelho, símbolo xintoísta da pureza, e um galho de *sakaki* (a árvore sagrada), símbolo telúrico da fertilidade, fazendo alusão a uma princesa que, segundo a genealogia, deu a luz a seu filho num palácio em flama.

De acordo com Smith (1988), a associação desta figura com o monte Fuji aconteceu séculos depois de ser citada no *Kojiki*⁷⁷, fazendo alusão a uma princesa que, segundo a genealogia, deu a luz a seu filho num palácio em flama. Ao que parece a montanha sagrada foi continuamente associada às divindades femininas na literatura, o autor cita as obras “Crônicas do Monte Fuji” (“*Fujisanki*”, c.877), em que duas mulheres vestidas de branco, aparecem no cume da montanha; e o “Conto do Cortador de Bambu” (“*Taketori monogatari*”), narrativa popular do séc.X, na qual a protagonista retorna ao paraíso sobre o Mt. Fuji.⁷⁸

O autor ainda relata os estudos de Ishigami (1985, p.1145), que relaciona o uso de flores, entre os agricultores, que iam ao pé da montanha sagrada para rezar e pedir por boas colheitas. Sendo uma das imagens centrais do que é conhecido como ‘culto ao Fuji’ (*Fujikō*), muitos

⁷⁷ Cf. (KIJIKI, 1919, cap.41).

⁷⁸ Cf. (SMITH, *op. cit.*, p.195).

santuários foram construídos para a divindade Sakuya Hime (princesa Sakuya).

Essas referências nos mostram como os mitos eram vivos na época de Hokusai, como a montanha estava fortemente associada a crenças e práticas religiosas que, por sua vez, ligavam-se também às práticas agrícolas. De fato não estamos apenas vendo cem vistas de uma bela montanha, o que nos faz refletir que quando vemos uma pintura de montanhas-e-rios (*sansuiga*) estamos vendo muito além do que uma paisagem, na acepção renascentista do termo, porque nesse universo a natureza não é composta de elementos, representando um lugar ao qual se deve adorar ou temer, nem se resume a expressar uma ideia de paraíso, ou de um território, vista de um único ponto de vista, a natureza é em si a manifestação de diversas forças naturais de múltiplos *kami* (divindades); cada elemento do mundo natural (montanhas, rios, relâmpago, vento, ondas, árvores, rochas) é a manifestação de uma energia essencial.

Entre as cenas históricas e personagens lendárias, podemos citar a Imagem 3, do livro I, a Imagem 58, do livro II, e a Imagem 62, do livro III e, talvez, se assim quiséssemos considerar, a imagem 7, do livro I, em que Hokusai cria uma cena que se refere à última erupção do Mt. Fuji. É interessante notar que não existem outras imagens desse assunto, o que nos faz imaginar que tratavam-se de cenas bem populares, para serem escolhidas pelo pintor, e ocupavam um grande apelo ao imaginário das pessoas do período Edo. Falo delas abaixo:

Figura 12 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 3, livro I, “*En no Ubasoku Fugaku sōsō*” (“En no Ubasoku consagra o Mt. Fuji”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

En no Ubasoku também era conhecido como E no Ozunu, En no Ozuno e Otsuno, uma figura histórica do século VII, que se transformou, com o tempo, em uma figura lendária, En no Gyōja, um praticante do budismo esotérico nas altas montanhas, tradicionalmente considerado o fundador de *shugendō*⁷⁹ (o caminho de treinamento ascético praticado pelo *gyōja* ou *yamabushi*). En no Gyōja teria sido o primeiro homem a escalar o Mt. Fuji, de acordo com Smith (1988), esse fato é relatado no “*Nihon Ryōiki*”⁸⁰, mas a citação que encontramos não diz nada sobre o pioneirismo:

(...) E no Ozunu é representado como um asceta e praticante do Budismo Dharani. No antigo Japão já existiam práticas religiosas associadas a Montanhas, onde *kami* [divindades] viviam e ascetas praticavam austeridades. Quando os ascetas budistas iam às montanhas, eles rezaram pela proteção⁸¹. (p. 27.) A lenda de E no Ozunu conta que ele se auto disciplinou (...) e, como resultado, ganhou o controle dos espíritos e divindades locais. Mais tarde, ele foi envolvido numa disputa pelo poder com *kami* Hitokotonushi, do Monte Kazuraki. Depois que foi exilado, como resultado da queixa do *Kami* Hitokotonushi ao imperador, seguiu para o Monte Fuji para praticar austeridades (p.28). Esta lenda sugere que a prática de austeridades nas montanhas eram conhecidas anteriormente. E a seguinte história é um outro exemplo: No distrito de Kamino, na província de Iyo, havia uma montanha chamada Iwazuchi. O nome foi derivado do *kami* de Iwazuchi, que morava na montanha. Era tão alto que as pessoas comuns não puderam alcançar a cume. Somente homens puros em mente e ação eram capazes de subir e viver lá [111.39]⁸² (*NIHON RYŌIKI*, NAKAMURA trad.,1997, p.54. T.N.)

Ao fundo da pintura de Hokusai podemos notar em forma de nuvens arredondadas faces de maliciosos espíritos (*oni*), do lado esquerdo do rosário preso em seu braço parece surgir uma figura que ecoa a própria imagem de Ubasoku, uma tradução visual de Hokusai para a lenda conhecida, em que o

⁷⁹ Cf. (*Nihon Ryoiki*, p.27).

⁸⁰ “*Nihon Ryōiki*” (Memórias Espirituais do Japão), cujo título completo é “*Nihonkoku genpo zen'aku ryōiki*”, (“Histórias Milagrosas sobre a Recompensa do Bem e Mal no Japão”), é a coleção mais antiga do Japão de setsuwa budista (um gênero literário japonês que consiste em mitos, lendas, folclores e anedotas), composta de três volumes que data do período Heian, escrita por Kyōkai, entre 787 e 824.

⁸¹ “*E no Ozunu is pictured as a Buddhist lay ascetic and practice of Buddhist dharani. In ancient Japan there were religious practices associated with mountains where kami lived and ascetics practiced austerities. When Buddhist ascetics went to the Mountains, they prayed for the protection of the kami.*” In (NAKAMURA trad., 1997, p.27-28). Disponível em <http://www.univie.ac.at/rel_jap/ryoiki/images/c/c7/Einleitung_Nakamura.pdf>. Acesso em 07 janeiro 2018.

⁸² “*The legend of E no Ozunu says that he disciplined himself in this region and, as a result, gained control of the local spirits and deities. He was later involved in a power struggle with Hitokotonushi no Kami of Mt. Kazuraki. After he was exiled as a result of Hitokotonushi no Kami's complains about him to the emperor, he went to Mt. Fuji to practices austerities. This legend suggests that the practice of austerities in the mountains was known at a early date, and the following history is another exemple in Kamino district in Iyo province there was a Mountain called Iwazuchi-yama. The name was derived from that of the Kami of Iwazuchi who lived on the mountain. It was so high that ordinary persons could not reach the summit. Only men pure in mind and deed could cimb up and live there.*”. (Idem, p.54)

asceta ganhara poderes mágicos com os quais poderia “controlar espíritos e divindades locais” (NAKAMURA, 1997, p.54). Smith (1988) ainda lembra duas obras do pintor em que esta figura aparece ao lado de dois espíritos, Zenki e Goki, em “Manga”, livro X (“*Hokusai manga*”, vol. X) e “Métodos de Pintura” (“*Hokusai gashiki*”), ambos de 1819.

Figura 13 Katsushika Hokusai (1760-1849). “En no Gyōja e seus demônios, Zenki e Goki” in “*Manga*”, vol.X, c.1819.

De acordo com Smith (1988), ‘*buhen*’ é originalmente um termo que significa ‘batalha’ e faz referência à arte da prática militar. A cena específica faz referência ao repertório literário “Contos de Soga” (“*Soga monogatari*”⁸³), do séc. XVIII, do período Edo, representado tanto nas artes visuais como nos dramas, “(...) na qual um grande javali vai em uma caçada patrocinada pelo xogun Minamoto Yoritomo, ao pé do Monte Fuji (...) E o valente Nitta no Shirō Tadatsune saltas em suas costas (...) e o esfaqueia com sua espada curta”⁸⁴ (p. 210).

⁸³ Conto épico de dois irmãos que foi dramatizado com base em um incidente de vingança dos irmão Soga. A história é frequentemente conhecida como "Conto dos Irmãos Soga" ou "A vingança dos irmãos Soga". Às vezes é escrito como “*Soga monogatari zue*” (que significa literalmente "O Conto dos irmãos Soga em imagens"). É considerado por alguns como o último grandes "contos de guerra" (“*Gunki monogatari*”).

⁸⁴ “(...) in which a great boar goes on a rampage during the hunt sponsored by the shogun Minamoto Yoritomo at the foot of Mt. Fuji (...) Then the valiant Nitta no Shirō Tadatsune leapt on the board's back (...) and stabbed him with his short sword.” (SMITH, *op. cit.*, p. 210).

Figura 14 Utagawa Hiroshige (1797-1858). Soga no Juro Sukenari sendo morto por Nitta Shiro Tadatsune, antes que ele pudesse matar o xogun In “Contos de Soga” (“*Soga monogatari zue*”), pintura brocado (*nishiki-e*) no papel, c. 1845.

Figura 15 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 58, livro II – “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das armas”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 16 (autoria desconhecida) “Soga Monogatari” (“Contos de Soga”), um de dois pares, seis painéis de tela dobrável, tinta, cores e dobras em papel. Coleção Avery Brundage. c.1700-1688. (díptico).

Figura 17 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 62, livro II – “Akazawa no Fuji” (“Fuji em Akazawa”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“Fugaku Hyakkei”) (1834-47?), Museu de Finas Artes, de Boston (Museum of Fine Arts Boston).

Esta cena refere-se à arte do *sumō*⁸⁵, prática tradicional de luta japonesa, e pode ser identificada como uma luta clássica pelo jogo de pernas representado na imagem, fazendo alusão à figura de “Contos de Soga” (“*Soga monogatari*”, séc. XIV), Kawazu que, no retorno

⁸⁵ Um esporte de luta competitiva de contato no qual um *rikishi* (lutador) tenta forçar outro lutador para fora de um ringue circular (*dohyō*) ou tocar o solo com qualquer parte do corpo que não os solos dos pés. O esporte originou-se no Japão, o único país no qual ele é praticado profissionalmente. Ele é geralmente considerado um *gendai budō* (uma arte marcial japonesa moderna), embora sua definição seja imprecisa, visto que o esporte possui uma história que data de séculos.

de sua vitória contra Matano, é atingido por uma flecha que era destinada a seu pai. Mais tarde sua morte será vingada por seus filhos, Gorō e Jūrō, este é o tema central da famosa narrativa:

(...) este é a famosa partida que serve como o prólogo de Contos de Soga, em que o campeão reinante de todo o Japão, Matano no Gorō Kunihisa (o cabeludo à esquerda, diz-se no conto original se parecer com o Rei Guardião feroz) foi superado por Kawazu no Saburo Sukeyasu (o branco à direita, que parece ser um gentil bodhisatva⁸⁶). O movimento que trouxe a vitória ao subalterno Kawazu é conhecido em *sumo*, atualmente, como o "Golpe Kawazu" (*Kawazu gake*).⁸⁷ (SMITH, *op. cit.* p.212. T.N.).

Hokusai representa nesta luta a sensação de que Matano está vencendo, segurando o oponente nos braços, mas é exatamente através do detalhe do pés, que faz referência ao famoso golpe de *sumō* citado, que aponta a reviravolta: Kawasu vence, em seguida é morto e depois será vingado pelos filhos. A cena da vingança aparece na imagem 58 (livro II), acima citada, quando os irmão Soga aguardam Tadatsune, ao pés do Mt. Fuji, para atacá-lo. Através de duas referências populares o pintor resume o tema central do “Contos de Soga”, dentro do gênero *rekishi-ga* (cenas históricas). Abaixo uma imagem bastante semelhante de Utagawa Hiroshige, contemporâneo de Hokusai, que produz a série “*Soga Monogatari zue*” (“Ilustrações do Conto de Soga”) (c.1845), atesta como o assunto era popular .

Essas são as únicas três pinturas em que rigorosamente aparecem figuras lendárias de todas as cento e duas imagens, uma delas trazendo o referencial da prática do *shugendō*, que terá conexões com outras da série (do livro I, a imagem 5; no livro II, a imagem 46; e no livro III, as imagens 63,73 e 93) e as duas seguintes retratando cenas do “Contos de Soga”.

De certa forma, os duplos sentidos que o vocábulo *ukiyo*⁸⁸ recebe na história da pintura são bem representados por essas imagens, nas incertezas do mundo-flutuante, do mundo dos homens, o Mt. Fuji aparece como a figura que estabiliza os movimentos, metáfora da permanência, e, no atravessar dos tempos, por sua força inabalável, pela evocação do que media e está acima do mundo dos homens, o *kami* nos remete ao que de fato importa: o prazer que transparece através de sua beleza e grandiosidade.

⁸⁶ Na tradição budista bodhisatva (em sânscrito: *bodhisattva*), significa “um ser iluminado”.

⁸⁷ (...) *this is the famous match that serves as the prologue to the Tales of the Soga, in which the reigning champion of all Japan, Matano no Gorō Kunihisa (the hairy one on the left, said in the original tale to look like fierce Guardian King) was bested by Kawazu no Saburo Sukeyasu (the white one on the right, said to look like a gentle Boddhisatva). The move that brought victory to the underdog Kawazu is known in sumo to this day as the "Kawazu trip" (kawazu gake).* (SMITH, *op. cit.*, p.212).

⁸⁸ Ver cap 1.

Figura 18 Utagawa Hiroshige (1797-1858). “Kawazu Saburō lutando *sumō* com Matano Gorō in série “Ilustração dos Contos de Soga” (“*Soga Monogatari Zue*”), pintura-brocado (*nishiki-e*), c.1843-1845.

(ii) Pinturas de montanhas-e-águas (*sansuiga*) e de pássaros-e-flores (*kachō-ga*)

O gênero *sansuiga* que se tornou o grande assunto do primeiro capítulo dessa dissertação, quando discutimos sobre o significado da pintura de paisagem e do termo na tradição da pintura japonesa, aparece, de forma mais clara, em relativamente poucas imagens na obra, não mais do que onze pinturas (livro I – 4 e 15 31? –; livro II – 40, 45, 52 e 60 –; livro III – 92, 100, 101 e 102) podem ser consideradas uma vista de montanhas-e-rios, já atribuindo a esse termo uma releitura pelo gênero *ukiyo-e*, do período Edo, do que significou o repertório da pintura japonesa de inspiração e referencial chinês, conhecido como *Nanga*⁸⁹(ou *Bujinga*),

⁸⁹ *Nanga*, (Pintura do sul), também chamado *bunjin-ga*, (Pintura Literária), é estilo (...) praticado por numerosos pintores japoneses dos séculos XVIII e XIX. (...) O estilo é baseado em desenvolvimentos do individualismo dos séculos XVII e XVIII na pintura da dinastia Ch'ing, da China. Os artistas de *Nanga* transformaram o gênero exagerando elementos de pintura de literária chinesa, não só na composição, mas também em pinceladas. Um senso de humor decidido é muitas vezes evidente. Ike Taiga (1723-76), Yosa Buson (1716-83) e Uragami Gyokudō (1745-1820), que estão entre os artistas *nanga* mais famosos. O estilo foi introduzido no início do século 18, numa época em que os intelectuais japoneses estavam interessados no mundo exterior e novas pinturas chinesas estavam entrando no Japão através do porto de Nagasaki. O “*Chieh-tzu yüan hua chuan*” (“*Painting Manual of the Mustard Seed Garden*”), publicado na China, em 1679; no Japão, em 1748, contribuiu para a formação dos princípios desta escola. (Enciclopédia britânica online. T.N.)

ligada, a princípio, à uma prática artísticas dos monges. As que mesclam os gêneros, livro I (20, 36), livro II (43) e livro III (71 e 89). As *kachō-ga*, Livro I (14, 19? e 23), no livro II (42, 43 e 55).

Figura 19 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 4, livro I – “*Kaisei no Fuji*” (“Fuji num céu claro”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Depois de três imagens que contextualizam o Fuji em mito, história e lenda (imagem 1, 2 e 3, do livro I, respectivamente), Hokusai nos apresenta o primeiro e talvez o mais claro *sansuiga* da série, como se nos preparasse para a contemplação. Neste momento podemos ver o Mt. Fuji como um *kami*, também como um lugar que pode evocar a presença de *kami*, tal como um lugar de práticas religiosas, e em outras imagens veremos outros desdobramentos desse assunto.

À primeira vista, o que enxergamos é a montanha e um tipo de vale, abaixo. Se continuarmos a olhar veremos que se trata de água (Smith sugere ser a Baía de Sagami), demorando um pouco mais o olhar sobre a cena, teremos dúvida se o que parece se aproximar

do monte sagrado trata-se de nuvens ou da Baía, seja como for, é a presença das águas evocada em suas mais diversas formas. Olhando um pouco mais de perto e com apreço, notaremos a presença minúscula de barcos, abaixo, e de pássaros, acima, ambos do lado esquerdo.

Essa composição possui todos os elementos, em termos de conteúdo, que encontramos tanto nos *sansuiga* chineses, do séc. X, como naqueles que tiveram sua influência mais marcante, no Japão, a se destacar, os trabalhos de Sesshu Tōyō, no séc. XV (cf. cap I). Vale lembrar, de toda forma, que as técnicas usadas entre estas pinturas e os *sansuiga* do *ukiyo-e* eram fundamentalmente distintas, os *sansuiga* tradicionais são pinturas diretas de pincel sobre um papel específico (no caso chinês, *xuan*⁹⁰ 宣紙; no caso japonês, *washi*⁹¹ 和紙, e algumas vezes sobre seda, madeira ou outros materiais), a partir da tinta *sumi*⁹² (chamadas de *suiboku-*

⁹⁰ O artigo Xuan foi mencionado pela primeira vez em livros chineses antigos, “Notas de Pinturas Famosas e Novo Livro de Tang”. Foi originalmente produzido na dinastia Tang, no condado de Jing, que estava sob a jurisdição da prefeitura de Xuan (Xuanzhou), daí o nome de papel *xuan*. Durante a dinastia Tang, o papel era muitas vezes uma mistura de cânhamo (a primeira fibra usada para papel na China) e a fibra de amoreira. Fonte: <<https://web.archive.org/web/20110707094406/http://www.ahlib.com/ahlib/tszy/gongyimeishu/wenfangsibao/xuanzhi.htm?subfcode=007090110>>.

Cf. <https://www.si.edu/mci/downloads/REACT/chinese_prints.pdf>, <<http://www.pintura-china.com/historia/papel-xuan-de-anhui.html>>, <<http://www.chine-culture.com/pt/pintura-chinesa/material.php>>. Acesso 5 janeiro 2018.

⁹¹ Produzidos tradicionalmente em Hosokawa-shi (Saitama), Honmino-shi (Gifu) e Sekishu-banshe (Shimane), todos feitos com fibra de amoreira. De acordo com o “*Nihonshoki*” (a.C. 720), conhecido como “Crônicas do Japão”, a técnica foi trazida ao Japão por Doncho, um monge de origem coreana no ano de 610. Na época, o príncipe Shotoku imperial achou o papel chinês extremamente frágil e pediu aos seus artesãos para que produzissem o papel a partir das fibras da casca de amoreira que já eram usados para produzir tecidos. Fonte: <<http://www.japaoemfoco.com/5-curiosidades-sobre-o-papel-washi/>>; ver mais: “*Feature of Mino Washi (Japanese Paper). Japanese Paper Handmade natural organic craftsmen*”. <<https://www.youtube.com/watch?v=DiXy0CeJUHc>>. Cf. “*Sekishu-Banshi: papermaking in the Iwami region of Shimane Prefecture*”. UNESCO: O processo de fabricação do washi consiste em doze etapas: colheita dos arbustos Kozo; cozimento; descascamento e corte da casca; branqueamento nas águas do rio; cozimento da casca branca; Chiritori – remoção de manchas; “espancamento”; ferramentas; formação das folhas utilizando o método Nagashisuki; pressão e separação das folhas; secagem ao sol e ao vento e inspeção e finalização. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=p2WXBZQ3S18>>; <<http://www.nipocultura.com.br/?tag=papel>>. Acesso 05 janeiro 2018.

⁹² No Japão, *bokuga* 墨画 ou mais coloquialmente *sumi-e* 墨絵. (...) pintura de tinta de água. Pintura em *sumi* 墨 (tinta preta) em tons escuros e claros em seda ou papel. Em contraste com a pintura em cores *saishikiga* 彩色画 e *hakubyō* 白描 (pintura de tinta), *suibokuga* usa gradações de tinta para criar uma sensação de luz e sombra, bem como pinceladas e linhas moduladas para criar uma sensação de volume e ritmo. *Suibokuga* compartilha muitas características com caligrafia: é essencialmente um meio monocromático. É tipicamente pintado com pincéis semelhantes e é apreciado por qualidades admiradas em caligrafia, como força e resiliência de linha, economia de pinceladas e tinta e expressividade. (...) As origens de *suibokuga*, embora obscuras, podem ser atribuídas à China, de onde as técnicas foram transmitidas para a Coreia e o Japão. (...) [n]o final do séc. VII até o início do séc. VIII, que a pintura de tinta monocromática começou a se libertar de sua função como esboço em pintura policromada. Wu Daozi (séc. VIII) é reconhecido como um dos primeiros mestres da pintura de tinta e diz ter uma linha de tinta imbuída com vitalidade e expressividade. Enquanto Wu era conhecido por sua figura de pintura, um contemporâneo mais jovem, Wang Wei (c.699-c.759), foi imortalizado por pinturas de paisagem. Cf. <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/suibokuga.htm>>. Acesso 09 janeiro 2018.

ga 水墨画 – pintura de tinta à base de água), no caso do Japão, e nanquim⁹³, no caso da China, eventualmente outros pigmentos vegetais diluídos em água, no caso de pinturas a cores.

Já no caso da xilogravura japonesa⁹⁴ o processo é bastante diferente, primeiro temos o original (criação do artista, que pinta/desenha), este será usado para se criar as matrizes em madeira (função do artesão que grava⁹⁵), que podem ser muitas (até mesmo dezenas), dependendo das camadas de cores ou sombreamentos que se deseja utilizar, estas serão usadas de base para impressão (função do artesão que imprime). Desta forma, estamos falando de duas artes que produzem linhas bastantes diferentes, no caso da xilogravura japonesa, os efeitos de sombreamento, tons e cores são produzidos a partir da diluição de tintas aplicadas sobre as matrizes correspondentes, finalizadas assim a impressão, criando efeitos e sensações visuais particulares.

Figura 20 Papel japonês (*washi*) feito a partir de fibras dos arbustos *kozo*, *gampi* e *mitsumata*.

⁹³ Esta tinta foi desenvolvida inicialmente através da dispersão de partículas de carbono em água. Hoje em dia o nanquim é preparado com nanopartículas de carbono esféricas, conhecidas como negro de fumo, que serão discutidas mais a frente. Para se evitar a agregação das partículas de carbono e estabilizar a suspensão era utilizada a goma arábica. Cf. Mello; Suarez, et. al. “As Formulações de Tintas Expressivas Através da História”. Revista Virtual de Química. Disponível em <<http://rvq-sub.sbq.org.br/index.php/rvq/article/view/248/218>>. Acesso 10 jan 2018. A tinta naquim é um material muito usado para a escrita, o desenho e a pintura. Documentos antigos, de cerca de 2 mil a.C., comprovam que os chineses já conheciam e utilizavam nanquim em seus manuscritos. É originária da região da cidade Nanjing (cf. <www.nanjing.gov.cn>), capital da província de Jiangsu. O nome significa Capital do Sul (Nan, Sul / Jing, Capital). Essa cidade já foi a capital da China, do século III ao VI, de 1368 a 1421 e de 1928 a 1937. (...) Por muitos anos a tinta nanquim foi obtida a partir da tinta preta liberada pelos moluscos marinhos da família dos octópodes (polvo e lula). Hoje as tintas são fabricadas a partir de uma mistura entre cânfora, gelatina e um pó escuro conhecido como pó de sapato (fuligem ou negro de fumo) muito usado na pigmentação de graxa para sapatos, pneus, artefatos leves de borracha, tintas para impressão, entre outros. É uma das variedades mais puras de carvão.

⁹⁴ Video sobre a arte da impressão, xilogravura japonesa, *ukiyo-e*: “*Ukiyo-e woodblock printmaking with Keizaburo Matsuzaki*” Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=t8uF3PZ3KGQ>>. Arte da gravação: “*Ukiyoe Heroes (12): Fox Moon – carving the key block*” <<https://www.youtube.com/watch?v=QGe06AOy-Jg>>. “*Japanese Traditional Craft Culture*”; “*Wood Block Prints*” <<https://www.youtube.com/watch?v=kFHFbSobSAM>>; “*How did Hokusai Create the Great Wave?*” <<https://www.youtube.com/watch?v=kEubj3c2How>>. “*Japanese Woodblock Printing*” <<https://www.youtube.com/watch?v=NIEhQ4VCAX0>>.

⁹⁵ Tipos de goivas utilizadas para essa técnica: *hangì to* (faca), *komasuki* (goiva em “u”), *aisuki* (formão), *sankaku to* (goiva em “v”), *tama to* (faca arredondada).

Figura 21 Dois tipos de pincéis usados para preparação da matriz (comumente de cerejeira silvestre), usados tanto para umedecê-la, como para aplicação dos pigmentos: *hake* e *marubake*.

Figura 22 *Baren*, instrumento usado no momento da impressão, para friccionar o papel sobre a matriz de madeira, de modo a transferir o pigmento para folha.

Ao observamos a imagem, a perspectiva não parece óbvia, de um lado parece ser a do voo-de-pássaro, acima da linha do horizonte olha-se para baixo, talvez possamos atestar isso a partir dos barcos. Mas ao olhar para o Mt. Fuji, temos a sensação de vê-lo de um modo frontal da linha do horizonte. A sensação que temos é que existe uma colagem de perspectiva para cada elemento da imagem; até mesmo as dimensões dos elementos, dentro da composição, não está limitada à proporção geométrica dentro do espaço, existe uma liberdade em relação à

representação, correspondente ao assunto de interesse – ainda visto de tão longe podemos admirar a dimensão da montanha.

Nosso olhar é conduzido da direita, embaixo, para esquerda, mais ou menos a um terço da imagem, e em seguida de volta para esquerda, ao alto, ao pico da montanha. Esse jogo de diagonais produz um dinamismo na vista, dando a sensação que para avistar o Fuji teremos que caminhar até ele.

Outro ponto relevante são os traços usados por Hokusai (e sem dúvida a proeza dos entalhadores e dos impressores em traduzirem cada detalhe com tamanha delicadeza), embora em outras imagens o pintor utilize uma linha contínua e suave para pintar a montanha, ou até mesmo abdica da linha, suavizando mais o contraste da montanha com o fundo; aqui ele escolhe, apesar da distância, valorizar os traços irregulares, harmonizando, desta forma, com os outros elementos da cena.

Está é uma das poucas cenas em que não vemos um jogo de projeção do Fuji no primeiro plano, o que nos leva a pensar que ele está em busca de algo em particular. O fundo mais escuro, em tom cinza, atrás da montanha, nos leva a imaginar um cair do dia, ou o Fuji visto sob a luz da lua, e cria um efeito de grandeza e importância ainda maior à protagonista.

Existe uma influência clara da perspectiva holandesa, nesta pintura, ao mesmo tempo, a imagem flerta com a perspectiva comuns aos *sansuiga* chineses, mas a natureza aqui representada é a japonesa; a montanha, como elemento, tem outra dimensão no espaço, ampliada por uma linha horizontal. Semelhante às motivações dos pintores monges chineses e dos artistas da escola Nanga, no Japão, Hokusai nos demonstrou estar motivado por algo além de uma vista realista da natureza: pintar a montanha, tal como apreciá-la através da pintura, está imbricada numa experiência sensível que ultrapassa a imagem e vem vinculada com sua memória e simbologia para cultura de seu povo. Arrisco dizer que se continuarmos a olhar para imagem chegaremos a ver Konohana Kaguya Hime deslizando pelo pico do Fuji.

Figura 23 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 40, livro II – “*Kaijō no Fuji*” (“Fuji visto do mar”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Mais um exemplar de *sansuiga*, essa que talvez seja uma das imagens mais famosas de Hokusai, junto com a célebre “A Grande Onda de Kanagawa”, de “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (1836). Mas, ao contrário de sua obra mais popular, atualmente, nesta obra, *Kaijō no Fuji*, o movimento da cena é oposto, aqui a onda emerge da direita, o que se torna mais natural do ponto de vista de leitura tradicional japonesa (da direita para esquerda) – poderíamos dizer que ao passo que *A Grande Onda de Kanagawa* produz tal efeito como “vejo pescadores num mar agitado indo de encontro com uma imensa onda”, nesta imagem diríamos que “uma grande onda se debruça sobre um mar bravo, em direção ao Fuji”.

Outra diferença é que os barcos e seus pescadores foram eliminados e, como em toda série, Hokusai abdica da multiplicidade de cores. Também contrastando com muitas das pinturas desta série, temos uma vista rebaixada, mais semelhante à perspectiva ocidental, mas de um modo curioso os pássaros que parecem sair da grande onda sugerem que se os acompanhássemos teríamos uma perspectiva de “voo-de-pássaro” sobre o Fuji, vendo-o do alto.

Nesta imagem em particular a projeção do Mt. Fuji aparece à direita, embaixo, de cor

preta com riscos brancos. Se olharmos bem existe a sugestão de meia montanha que parece projetar a montanha ao fundo. Esse efeito é repetidamente usado pelo pintor em toda a série e muitas outras pinturas, inclusive em *A Grande Onda de Kanagawa* (à esquerda, no primeiro plano), trazendo um tipo de linguagem visual que nos redimensiona o lugar na montanha na composição, ou, simplesmente abrindo a perspectiva para um aspecto múltiplo e móvel. Vendo as duas imagens juntos podemos notar que o pintor escolheu um ponto de vista rebaixando e mais distante, em “*Trinta e seis vistas do Monte Fuji*”.

Figura 24 Katsushika Hokusai (1760-1849). “A Grande onda de Kanagawa” in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*”), Coleção de Rijksmuseum, c.1833-36.

Outro ponto curioso que podemos refletir, sobre as linhas que compõem as bordas das grandes ondas, em ambas as imagens, é a semelhança que possuem com as garras de um bicho. Se nos voltarmos para a pintura dragão (imagem 36, do livro II), da qual falaremos em breve, haveremos de concordar que existe uma forte semelhança nas linhas e curva, o que nos leva a associar à citação do *Kojiki* que relaciona o Dragão-Rei à Divindade-do-mar. Teria Hokusai pensado nisso? A sugestão soa bastante defensável e, sendo fato ou não, a qualidade dos traços nos levar a sentir a fúria de um ser animado, cujas forças parecem temerosas, projetando-se sobre o Mt. Fuji, que permanece calmo, como se nada temesse.

Outra associação importante com esta imagem pode ser feita com duas pinturas realizadas em Obuse, ao lado do Dragão e da Fênix – citaremos em breve –, dois blocos de madeiras foram pintados para enfeitar os teto de um flutuador, chamada “Onda feminina” e “Onda masculina”, fazendo uma associação explícita ao *yin-yang* da filosofia taoísta, como movimentos contrários que representam uma unidade de dois.

Figura 25 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) “Ondas femininas”, c.(18--).

Figura 26 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita), “Ondas masculina”, c.(18--).

Fonte: Calza (2012, p. 341).

Figura 27 Katsushika Hokusai (1760-1849) Imagem 101, livro III – “Jaoinuma no Fuji” (“Fuji visto de Jaoinuma”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“Fugaku Hyakkei”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (Museum of Fine Arts Boston).

Terceiro exemplo de um *sansuiga*, nesta série, que se destaca pela presença de um reflexo incoerente, em termos geométricos, do Mt. Fuji, mas que não deixa de ser uma composição intrigante. A escolha de tons usados tanto na parte superior (céu), como na parte inferior (nas águas) confundem nosso olhar. É difícil imaginar de onde estaria vindo a luz para projetar o Fuji nas águas, uma vez que ao fundo da montanha parece já ter escurecido.

Hokusai se permite uma total liberdade sobre a criação do efeito de luminosidade e distância. Se olharmos para árvore do lado direito, que cresce do lado da pequena cabana, e acompanharmos o movimento do seu tronco até o copa, teremos a impressão, pela junção com a floresta, de que ela chega ao pés do Mt. Fuji, como se fosse um tipo de ponte flutuante.

Duas composições de “Trinta Seis Vistas do Monte Fuji” chama atenção por sua semelhança, a primeira “*Soshū shichiri-ga-hama*” (“Praia de Sagami”) tem a mesma distribuição no espaço e está dentro da convenção da pintura japonesa em que “o que está embaixo está perto, o que está no alto está longe”, com a montanha à direita do quadro, sugerindo um movimento, de baixo (primeiro plano) para cima (plano de fundo), num zig-zag (direita, esquerda, direita), até o Fuji.

Na pintura “*Kōshū misaka suimen*” (“O reflexo do Fuji no Lago Kawaguchi, visto da passagem Misaka em Kai”) a relação está no jogo linguístico que Hokusai aplicou sobre a luminosidade da cena, a partir do reflexo do Monte Fuji sobre as águas. Embora nessa imagem consigamos quase acreditar na possibilidade deste reflexo ser real, se reparamos no pico da montanha, nas águas, veremos como é inusitada. Aceitamos, sem dificuldade, a liberdade de composição com a qual o artista trabalha, ativando diversos pensamentos sobre significados possíveis que o inusitado sugere.

Figura 28 Katsushika Hokusai (1760-1849). (esquerda) “*Kōshū Misaka suimen*” (“O reflexo do Fuji no Lago Kawaguchi, visto da passagem Misaka em Kai”) in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*”), c.1833-36. **Figura 29** Katsushika Hokusai (1760-1849). (direita) “*Soshū Shichiri-ga-hama*” (“Praia de Sagami”) in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Sanjū-Rokkei*”), c.1833-36.

Figura 30 Katsushika Hokusai (1760-1849) Imagem 102, livro III – “*Taibi ippitsu no Fuji*” (“Fuji em um só traço”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*). Fuji em um só traço A seleção dessa imagem como exemplar de *sansuiga* dentro da série se dá pela qualidade do traço. Aqui vemos o Fuji descrito com simplicidade, num traço contínuo e sutil. Smith comenta que esse tipo de desenho (uma só pincelada), era comum entre os pintores do período Edo. Chama atenção a névoa escura no primeiro plano, a única referência a “águas” na cena. Sendo a última pintura do livro II, costuma ser lida como um tipo de assinatura de Hokusai.

Figura 31 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 20, livro I “*Tanomo no Fuji*” (“Fuji no campo de arroz”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Sobre esta imagem, Smith (1988) cita os estudos de Suzuki Jūzō (1919-2010) que identifica a imagem com uma poema clássico, “Contos de Ise”, fazendo um jogo de palavras e significados entre o título, a imagem e a referência literária: o poema que traz o verso literal “*Tanomu no Kari*” (“O ganso selvagem suplicante”), se torna “*Tanomo no Fuji*” (“O Fuji no campo de arroz”).

No final do período clássico, o ganso selvagem apareceu muitas vezes no papel de uma jovem, e ela era um velho pássaro bastante cansado. No século IX, no entanto, o ganso selvagem era jovem e as potencialidades completas de *kakekotoba*⁹⁶ e *engo*⁹⁷ ainda não foram aproveitadas, Narihita está no início da tradição clássica; o poema da lua não é um mero exercício intelectual sustentado por imperfeitos truques verbais, sem cortina de renda *mono no aware*⁹⁸, mas a coisa real. E pode-se dizer o mesmo, com certas reservas, de outros poemas de Contos de Soga.

(Introdução, p. 14, T.N.)⁹⁹

“Contos de Ise”, capítulo 10, parte I:

Um certo homem, tendo chegado à província de Musashi em suas andanças, começou a cortejar jovem Musashi. Seu pai lhe disse que era destinada a outra pessoa, mas sua mãe estava encantada com a perspectiva de um genro tão elegante. (Embora o pai viesse de família comum, a mãe era uma Fujiwara, e assim considerava um encontro com um nobre inteiramente adequado e mais

⁹⁶ Um *kakekotoba* (掛詞) é um dispositivo retórico usado na forma poética japonesa (*waka*). Este tropo usa a leitura fonética de um agrupamento de kanji (caracteres chineses) para sugerir várias interpretações: primeiro no nível literal (por exemplo: 松, *matsu*, que significa "pinheiro"), então em níveis homofônicos subsidiários (por exemplo: 待つ, *matsu*, o que significa "esperar"). Assim, é que muitos *waka* têm pinheiros esperando por algo. A apresentação de múltiplos significados inerentes a uma única palavra permite ao poeta uma gama mais ampla de expressão artística com uma contagem de sílabas econômica. Essa brevidade é altamente avaliada na estética japonesa, onde o significado e a referência máximos são procurados em um número mínimo de sílabas. *Kakekotoba* geralmente são escritos no alfabeto fonético japonês, *hiragana*, de modo que os sentidos ambíguos da palavra são mais imediatos. Disponível em < <https://en.wikipedia.org/wiki/Kakekotoba> > Acesso em 8 jan 2018.

⁹⁷ *Engo* ou palavras associadas, outro recurso estilístico poético, consiste no uso no poema de palavras com associação semântica e convencional, a fim de criar o sentido principal do poema com base no sentido gerado pela junção de imagens (DUTHIE, 2008, p.28. *Apud.* NAKAEMA, 2016, p. 897).

⁹⁸ *Mono-no-aware* (物の哀れ), lit. "o pathos das coisas", também traduzido por "uma empatia para com as coisas" ou ainda "uma sensibilidade sobre coisas efêmeras", é um termo japonês sobre a consciência ou transitoriedade das coisas, assim como uma leve tristeza transitória (ou melancolia) na sua passagem, mudança, mas também uma leve tristeza prolongada, profunda sobre o estado de conformidade para com a realidade da vida. O termo foi cunhado no século XVIII, durante o período Edo, pelo estudioso da cultura japonês Motoori Norinaga (1730-1801) e referia-se, na sua origem, de um conceito usado na sua crítica literária do *Genji Monogatari*, tendo mais tarde sido aplicado a outras obras seminais japonesas, nomeadamente “*Man'yōshū*”. O *mono-no-aware* tornou-se fundamental para a sua filosofia literária e, eventualmente, para a cultura tradicional japonesa. Disponível em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mono-no-aware> > Acesso em 08 de janeiro 2018. Cf. “*Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji Tomiko Yoda*”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. vol. 59, n. 2 (1999), pp.523-557. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2652721>>.

⁹⁹ “By the end of the classical period, the wild goose had appeared many times in the role of a young girl, and she was a rather tired old bird. In the ninth century, however, the wild goose was young and the full potentialities of *kakekotoba* and *engo* were yet to be tapped, Narihira stands on the threshold of the classical tradition; his moon poem is no mere intellectual exercise sustains by shopworn verbal tricks, no lace curtain *mono no aware*, but the real thing. And one can say the same, with certain reservations, of others poems in *Tale of Soga*”. (Introdução, p.14).

desejável). Ela enviou ao adepto esse poema. A família morava na aldeia de Miyoshino, no distrito de Iruma.¹⁰⁰ (T.N.).

*Miyoshino no
Tanomu no Kari mo
Hitaburu ni
Kimi ga kata ni zo
Yoru to naku naru*

O ganso selvagem suplicante
dos campos de Miyoshino
parece chorar
em sua direção
e em nenhuma outra¹⁰¹ (T.N.)

Ele responde:

*Waga kata ni
Yoru to naku naru
Miyoshino no
Tanomu no kari o
Itsuka wasuren*

Quando eu deveria esquecer
O selvagem ganso suplicante
Dos campos de Miyoshino
Que parece chorar
Em minha direção?¹⁰² (T.N.)

Curiosamente o jogo que Hokusai propõe na referência literária e no título da pintura se expressa pela própria composição, que mostra o Fuji refletido nos campos de arroz, sobre ele, o voo do ganso. Produzindo um efeito intrigante sobre o que está em cima e embaixo e a ordem das coisas. O gênero *sansuiga* aparece bastante distinto do que vimos na sua origem, , não temos uma vista distanciada e a montanha é refletida pela água, a dimensão é sugerida pelo voo dos gansos.

Fuji é pintado com traços simples e contínuos, sutil, enquanto o campo de arroz talvez

¹⁰⁰ “A certain man, having reached the province of Musashi in his wanderings, began to court a Musashi girl. Her father told him that she was intended for someone else, but her mother was delighted by the prospect of such elegant sow-in-law. (Although the father came of ordinary stock, the mother was a Fujiwara, and thus she considered a match with a nobleman entirely suitable and most desirable). She sent the suitor this poem. The family lived in Miyoshino Village in Iruma District.” In (MCCULLOUGH, “*Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth-century Japan*”. Stanford University Press: California, 1968, p. 77. Cap. 10, vol. I.).

¹⁰¹ “The wild goose that shelters / on Miyoshino's fields / cries that it looks / In your direction / and in no other” in (Idem).

¹⁰² “When should I forget / The wild goose that shelters / On Miyoshino's fields/ Crying that it looks / In my directions?” (Idem).

seja o único elemento na imagem que nos lembre das pinceladas de influência chinesa. Os gansos, à direita, lembra-nos o estilo de representar figuras, de frente, de um lado, de outro, como se estivéssemos sendo convidados a observar um retrato de seus usos-e-costumes (*fūzoku-ga*), ao modo de *bijin-ga* (pinturas de figuras-bonitas), com suas vestimentas e penteados da moda. De alguma forma é como se Hokusai nos dissesse “veja os gansos desses tempos, com suas lindas penas em pleno voo em direção à mais sagrada montanha do Japão”.

Figura 32 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 34, livro II – “*Chikurin no Fuji*” (“Fuji através de uma floresta de bambu”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Esta é uma das composições que, de acordo com os estudos, não faz menção a nenhum lugar específico, ou fato histórico, e expressa sua maior força na presença dos bambus, em linhas curvas em direção ao céu, à frente do Fuji, criando uma agradável composição geométrica. Smith (1988) destaca o fato de haver bambus em três estágios de crescimento,

novos, amadurecendo e amadurecidos, essa imagem nos remeteria à ideia de que todas as pessoas, em todas as idades, em comunidade, se curvam ao Mt. Fuji, em sinal de respeito.

Essa pintura não se enquadra propriamente em nenhum gênero, mas se aproxima *sansuiga* e *kachō-ga*, sua composição nos remete também ao enquadramento típico de pinturas *ukiyo-e*, que utilizam-se de um elemento próximo para criar a sensação de distância do elemento ao fundo, como se os bambus fossem nossa janela, de onde vemos o Mt. sagrado, a simplicidade dos traços da montanha contrastam de modo harmonioso com os detalhes do primeiro plano.

A simbologia do bambu, na cultura tradicional japonesa é vasta e ligada a costumes festivos que possuem conexões religiosas e filosóficas, também muito usado para evocar a presença de divindades. É símbolo da multiplicação e da generosidade, acredita-se que seu tronco oco, sirva de morada às divindades, essa referência nos é dada através do conto popular “O Cortador de Bambu”, cuja figura principal é a já citada Kaguya-Hime, referência à Konohana Kaguya Hime (Imagem I, Livro I). No conto, o pai da princesa colhe bambus em uma floresta e um dia, dentro de um dos bambus, encontrou uma menina, enviada como presente das divindades que, ao final, retornará aos céus.

No senso comum, o bambu é sinônimo de diversas posturas elogiadas pela cultura japonesa, conectadas a um olhar que tem influência das filosofias zen budistas: “curvar-se e não quebrar” (humildade e flexibilidade); a aparência pode ser frágil, mas a essência deve ser forte; crescer sempre para o alto; buscar a simplicidade e a sabedoria no vazio. Não à toa bambu é usado tradicionalmente em diversas festividades no Japão e aparece na imagem 12, do livro I, como título *Tanabata no Fuji* (Fuji em Tanabata), como nos conta Hiroyuki Hashiguchi¹⁰³ (2017):

O *tanabata* originariamente era uma cerimônia realizada na sétima lua nova contada a partir do Ano-Novo do antigo calendário japonês, que visava receber os espíritos, anunciando o início das cerimônias de *Obon* (Finados – Lua cheia do dia 15 de julho do antigo calendário japonês) (p.27) (...) Podemos ver muitos exemplos de bambu sendo usados em lugares onde os rituais sagrados são realizados, em todo o território expandido da Ásia, e não apenas no Japão. (...) Ele é reto e aponta para o céu (Paraíso). (...) Podemos dar alguns exemplos da utilização de recursos sagrados de bambu que podem ser vistos até hoje, como seu uso como *kekai* (barreira protetora), na cerimônia

¹⁰³ Cocurador da exposição, na Japan House. Coautor do livro “o livro sobre o Japão” (2017).

*Jichinsai*¹⁰⁴, o uso no festival *Tanabata*¹⁰⁵ e como *kadomatsu*¹⁰⁶ (enfeite de Ano-Novo). (p.23)

Figura 33 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 36, livro II “*Tôryû no Fuji*” (“Fuji e o Dragão ascendente”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Essa imagem, apesar possuir um novo e importante elemento, o dragão, e ser tratada em tons opostos à anteriormente citada, guarda uma semelhança em termos de composição, à

¹⁰⁴ *Jichinsai* é uma cerimônia realizada antes da construção de uma casa. É realizada com o objetivo de receber uma permissão para usar a terra, acalmando o deus guardião da terra (deus patrono). Nessa ocasião, são colocados quatro bambus verdes em pé no local da cerimônia, os quais são cercados com uma corda sagrada do santuário. O bambu se torna uma marca *kekai* (barreira protetora), que funciona como um ponto para a descida do deus. Fonte (HASHIGUCHI, 2017, p.27)

¹⁰⁵ *Tanabata* é um costume, que ocorre no dia 7 de julho, em que se penduram pedidos em tiras de papéis coloridos e enfeites nas folhas de bambu, rezando para as estrelas do céu noturno In (*Idem*).

¹⁰⁶ O *kadomatsu* é um enfeite de Ano-Novo feito com bambu e pinheiro, que é colocado na porta de entrada das casas durante o Ano-Novo. Implica em um *yorishiro* (objeto que representa um espírito divino) para que se possa receber o deus na casa. Como exemplo de rituais que usam o bambu, o fogo e a fumaça In (*Idem*).

direita, o animal indo em direção ao Mt. Fuji e, de alguma maneira, com a imagem 3 do livro I, já citada acima.

Das profundezas escuras, o dragão escala em direção à montanha, vemos ao seu redor ondas que remetem ao ambiente de onde saiu, “(...) diz-se que o dragão reside em seu lago por mil anos praticando austeridades antes de se elevar para o céu, o que se tornou uma metáfora padrão para o sucesso (...)”¹⁰⁷, conta-nos Smith, citando estudos de Joly (1967, p. 33). Dragão é um animal que pertence a diversas mitologias, ocidentais e orientais, particularmente no Japão é citado desde as antigas memórias “*Kojiki*”¹⁰⁸, 712 (vol. I, cap. 5 – ‘O surgimento das oito ilhas’) e “*Nihongi*”¹⁰⁹, 720 (Livro I – ‘A era dos Deuses’), como podemos notar nas duas citações a seguir:

Esta ilha também tem um corpo e quatro faces e cada face tem um nome (...). Em seguida, eles deram a luz a Grande-Yamato-a-Luxuriosa-Iha-do-Dragão-voador, outro nome para o qual é Celestial-Augusto-Céu-Luxurioso-Dragão-voador-Jovem-Senhor. O nome de "Terra-das-Oito-Grandes-Ilhas", portanto, originou-se nestas oito ilhas que nasceram primeiro.¹¹⁰ (KOJIKI, 712, p. 23. T.N.).

鯨, em japonês, se diz *wani* (...). O *wani* habita o mar e não rios, e é claramente uma criatura mítica. Satou e Anderson observaram que o *wani* geralmente é representado na arte como um dragão, e Toyo-tama-hime, que em uma versão da lenda se transforma em um *wani*, como sua verdadeira forma, no momento de seu nascimento, (...) um dragão. Agora Toyo-tama-hime também era a filha da Divindade-do-mar¹¹¹. (NIHONGI, 720, p. 61, T.N.).

Como podemos ver, no “*Kojiki*” o dragão é uma dos nomes dado às primeiras divindades que fundaram a terra *Yamato* (Japão), associando-se assim à origem do reino. Já no “*Nihongi*” está associada à uma divindade xintoísta, filha da Divindade-do-mar, Watatsume (ou

¹⁰⁷ “the dragon was said to reside in his lake for one thousand years practicing austerities before rising heavenward in what became a standard metaphor for success” (JOLY, Apud SMITH, 1988, p. 223)

¹⁰⁸ (KOJIKI. Chamberlain, trad., 1919, p. 23). Disponível em <<http://www.sacred-texts.com/shi/kj/kj012.htm>> Acesso em 08 de janeiro 2018.

¹⁰⁹ (NIHONGI, *Japan society of London*, trad., 1896, p. 61).

¹¹⁰ “This island likewise has one body and four faces and each face has a name. So, the land of Tsukushi is called White-Sun-Youth; the Land of Toyo is called Luxuriant-Sun-Youth; the Land of Hi is called Brave Sun-Confronting-Luxuriant-Wondrous-Lord-Youth; the Land of Kumaso is called Brave-Sun-Youth. Next, they gave birth to the Island of Iki, another name for which is Heaven's One-Pillar. Next, they gave birth to the Island of Tsu, another name for which is Heavenly-Hand-net-Good-Princess. Next, they gave birth to the Island of Sado. Next, they gave birth to Great-Yamato-the-Luxuriant-Island-of-the-Dragon-Fly, another name for which is Heavenly-August-Sky-Luxuriant-Dragon-fly-Lord-Youth. The name of "Land-of-the-Eight-Great-Islands" therefore originated in these eight islands having been born first.” (KOJIKI, op. cit., p.23).

¹¹¹ “Sea-monster is in Japanese wani. It is written with a Chinese character which means, properly, crocodile, but that meaning is inadmissible in these old legends, as the Japanese who originated them can have known nothing of this animal. The wani, too, inhabits the sea and not rivers, and is plainly a mythical creature. Satow and Anderson have noted that the wani is usually represented in art as a dragon, and Toyo-tama-hime, who in one version of the legend changes into a wani, as her true form, at the moment of child-birth (...) a dragon. Now Toyo-tama-hime was the daughter of the God of the Sea.” (KOJIKI, op. cit., p.23).

Shiyuzushi), casada com o príncipe-das-montanhas, Yamano-Sachihiko-no-Mikoto. Conhecendo essas referências já teríamos um olhar bastante diferente para as pinturas de Hokusai. Poderia haver uma referência direta à princesa Toyotama e ao Príncipe Yamano, ou Hokusai estaria apenas usando um dos seus animais preferidos para compor uma cena em que vemos o contraste de um animal que vem dos fundos do lago em direção ao cume da montanha mais alta do Japão? De toda forma nenhuma camada precisa invalidar a outra, podemos ver as forças das divindades, em um certo *mitate* de *sansuiga*, uma vez que as águas e as montanhas estão representadas na imagem como signos e forças. Mas além disso, Hokusai possui uma intimidade particular com a imagem de dragão, pela referência do horóscopo:

Conforme o Horóscopo Zenchi (também conhecido como Horóscopo Japonês), o Ano do Dragão, tem como “Protetora da Sorte do Ano” a Deusa Benten e o “Espírito de Luz Regente do Ano” o deus Shiyozushi no Kami - Divindade das Águas e do Mar (embora de aspecto humano, muitas vezes é citado como Rei-Dragão). A ligação entre a Deusa Benten ¹¹² e o Dragão tem origem numa lenda da região do lago Biwa.¹¹³

Claudio Seto (2000) nos fala de uma referência que associa a figura do Rei-dragão (A divindade do mar) à uma divindade budista (Benten), cuja encontro teria acontecido no lago Biwa, associado ao nascimento do Mt. Fuji, como podemos verificar na Imagem 2, do Livro I, de “Cem Vistas”, intitulado “*Kōrei gonon Fujimine shutsugen*” (“Nascimento do Fuji no quinquagésimo ano da era Kōrei”). Mas o fato mais relevante, em relação à figura do dragão está na obsessão de Hokusai por este animal, o pintor nasceu no ano do Dragão, pelo horóscopo chinês, e a mitologia desta figura está ligada a dois tipos de pensamento “obter sucesso”, afinal, o animal que passa mil anos praticando austeridades no fundo do lado emerge em direção ao pico mais alto da montanha mais sagrada, também conectada à uma figura icônica, que fará parte de uma dos repertórios artísticos do pintor, a Fênix, como símbolo do renascimento.

Calza (2012) nos conta que os trabalhos mais importantes que o pintor fez em Obuse foram pinturas em dois painéis de madeira que foram colocados no teto de flutuadores, na ocasião de uma festival (cf. p.342). O autor também nos conta sobre os tempos difíceis durante as crises da era Tempō, durante a produção de “Cem Vista”, o Japão ficou imerso numa grande crise, o que autores justificam como uma das razões possíveis para o terceiro volume ter sido publicado anos depois, nesse tempo, Hokusai teria pintado um dragão por dia, como forma de

¹¹² *Shichi Fukujin* (七福神) são sete deuses de boa sorte (fortuna e felicidade) no Xintoísmo. Benten ou Benzaiten é a única mulher entre os sete, divindade da arte e da sabedoria.

¹¹³ (SETO, 2000). Disponível em <http://www.nippo.com.br/lendasdojapao/n064.php> Acesso em 08 de jan 2018.

exorcizar a má sorte. O que nos faz compreender que sua última obra tenha sido “O Dragão da Fumaça que Escapa do Monte Fuji” (“*Fuji oshi ryū-zu*”), de 1849.

A figura do dragão pode ser vista em algumas obras de Hokusai, entre elas selecionamos três que possuem sentidos especiais na vida do artista e que nos ajudam a olhar para obra do “Cem Vista”. A primeira, faz parte de um série em que Hokusai pinta o animal ascendendo e descendendo, trazendo a perspectiva de ciclos. Na segunda, vemos o dragão acima do Mt. Fuji, fazendo menção à prática de se queimar bambus em direção ao pico da montanha para exorcizar maus espíritos, e a terceira, fazendo dupla com a “Fênix” citada acima, evocando o espírito do renascimento e do sucesso.

Figura 34 (à esquerda) Hokusai, “A escalada do dragão”.

Figura 35 (ao meio) Hokusai, “O Dragão da Fumaça que Escapa do Monte Fuji” (“*Fuji oshi ryū-zu*”), 1849.

Figura 36 (à direita) Hokusai, “Dragão”. Pintura de um teto c. 1842-1845. Fonte: (CALZA, 2012, p. 340).

Figura 37 Imagem 42, do livro II “*Yume no Fuji*” (“Fuji em sonho”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Esta é uma imagem icônica da tradição japonesa: acredita-se que terá boa sorte se no primeiro dia do Ano Novo você sonhar com um Mt. Fuji, dois falcão e três berinjela (*ichi Fuji, ni taka, san nasubi*) – outra leitura possível seria “primeiro o Mt Fuji, segundo, um falcão, terceiro, uma berinjela”. De acordo com Smith (1988), *Nihon kokugo daijiten* elabora uma explicação sobre a origem do provérbio:

Primeiro, que é uma lista dos produtos mais famosos da Província de Suruga (agora Prefeitura de Shizuoka); O falcão provavelmente deriva da conexão com as origens Suruga da família Tokugawa, que era desordenadamente falante. Em segundo lugar, que classifica as coisas mais elevadas em Suruga: Mt. Fuji obviamente primeiro, em seguida Mt. Ashitaka (falando em *-taka* e *taka*, “falcão”, e levando alto para significar “caro”, no caso da berinjela, que obteve preços elevados quando apareceu pela primeira vez no mercado). É provável que as palavras tenham conotações de lucro comercial: o Fuji é alto (isto é, caro), os falcões aproveitam [lucro], e o trabalho para a berinjela (*nasu*) é um sinônimo do verbo que, de diversas maneiras, significa realizar, executar,

dar à luz. (p. 206).¹¹⁴

Na composição de Hokusai um falcão ataca um faisão, ambos estão tão emaranhados que chega a ser difícil discerni-los. Entre os dois pássaros podemos ver folhas e algumas berinjelas e, ao fundo, numa surpreendente presença marcada pelo contorno de uma camada de cinza, vemos o Fuji. Selecionamos essa imagem por ser uma das mais representativa dentro do gênero *kachō-ga* (flores-e-pássaros), e trazem um dos modos mais surpreende da representação do Mt. Fuji. Hokusai consegue criar um efeito forte com a inversão de uso de tinta em tudo ao redor da montanha, e o que não está presente, através de traços, ganha a mais forte presença, um dos mais belos exemplos do que chamamos de oculto-e-revelado (*miegakure*). Este efeito é utilizado em apenas três imagens em toda série uma vez em cada livro, “*Tanomo no Fuji*” (imagem 20, livro I), já citada, “*Murasame no Fuji*” (imagem 87, livro III), que falaremos adiante, e “*Yume no Fuji*” (imagem 42, livro II).

(iii) Cenas de homens-letrados, de contemplação e de lugares-famosos.

Figura 38 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 57 – “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das Letras”), do livro II. in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

¹¹⁴ “First, that it is a list of the most famous products of Suruga Province (now Shizuoka Prefecture); the falcon probably derives from the connection with the Suruga origins of the Tokugawa family, which was inordinately fond of hawking. Second, that it ranks the highest things in Suruga: Mt. Fuji obviously first, then Mt. Ashitaka (punning on – taka and taka, “falcon”, and taking high to mean “expensive” in the case of the eggplant, which fetched high prices when it first appeared on the market). Third, that the words all have connotations of commercial profit: fuji is high (that is, expensive), falcons seize [profit], and the work for eggplant (nasu) is a synonym for the verb that variously means accomplish, perform, give birth.” (SMITH, 1988, p.206).

Figura 39 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 28, do livro I – “*Untai no Fuji*” (“Fuji com um cinto de nuvens”). in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 40 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita, embaixo) Imagem 96, do livro III – “*Kakkō no Fuji*” (“Fuji e o Cuco”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Nas três cenas, “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das Letras”), “*Untai no Fuji*” (“Fuji com um cinto de nuvens”) e “*Kakkō no Fuji*” (“Fuji e o Cuco”) temos uma paisagem exterior aberta, em que a montanha sagrada se destaca na vista. Se pudéssemos mexer nos elementos dessas pinturas poderíamos dizer que é composta de duas camadas, no primeiro plano temos as figuras de homens e, no plano de fundo, a composição de um *sansuiga*.

Em todos os casos existe um movimento interno, na imagem, definido por diagonais, seja da direita para esquerda ou ao contrário, começando num dos vértices inferior da imagem, até a borda e, continuando o movimento no sentido oposto, dos pés do Mt. Fuji até seu pico. Essas linhas diagonais produzem um movimento interessante em nosso olhar, ao mesmo tempo que observamos a figura que contempla a vista, no primeiro plano, também somos conduzidos a contemplá-la.

Apesar da semelhança entre as imagens e as figuras, temos três situações distintas:

Em “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das Letras”), imagem que faz par com, “*Buhen no Fuji*” (“Fuji das armas”)¹¹⁵ – nº 58, do livro II –, como podemos ver, o título dado por Hokusai é exatamente o mesmo, mas os traduzimos de modo diferente, para contemplar os assuntos de cada uma delas. ‘*Buhen*’ também não seria um termo existente, apenas um vocábulo que evoca a ideia de que toda atividade humana pode se desenvolver aos pés do Fuji, neste caso é o pano de fundo que inspira os homens-letrados e, no caso da imagem na sequência (nº 58), o pano de fundo das lutas dos guerreiros.

O poeta aqui retratado, de acordo com Suzuki (*apud.* Smith, 1989, p. 210), deve ser Yamabe Akahito¹¹⁶, que escreveu um famoso poema sobre a montanha sagrada na coletânea “*Man’yōshū*” (“Coletânea de dez mil folhas”, séc. XVIII)¹¹⁷, que foi incorporada, mais tarde, na obra “*Ogura hyakunin issshu*” (“Cem poetas, cem poemas cada”, séc. XIII)¹¹⁸, obra popular

¹¹⁵ Falamos anteriormente desta imagem, neste mesmo capítulo, in “cenas históricas”.

¹¹⁶ “Akahito esteve ativo durante o reinado do Imperador Shōmu, de 724 a 736. Ele também é um “poeta deificado”, tal como Hitomaru, um dos dois “Waka-Nisei” ou deuses japoneses da poesia.” (MORSE, 1989, p. 32).

¹¹⁷ *Man’yōshū* (“Coleção das Dez Mil Folhas”), a mais antiga coleção da poesia japonesa, compilada em torno de 759 d.C., durante o período Nara. Acredita-se que o compilador seja Ōtomo no Yakamochi. A coletânea é dividida em vinte partes ou livros; contém 265 *chōka* (poemas longos), 4.207 *tankas* (poemas curtos), um *tan-renga* (curto poema conectivo), um *bussokusekika* (poemas sobre os caminhos de Buda, no Yakushi-ji, em Nara, quatro *kanshi* (poemas chineses), e 22 passagens de prosa chinesa. Diferentemente de outras coletâneas, como a “*Kokin Wakashū*”, não há prefácio. Esta é a primeira grande coleção de poesia nativa do Japão, foi escrita em caracteres chineses.

¹¹⁸ “*Ogura hyakunin issshu*” (“Cem poemas, um poeta cada”), antologia clássica japonesa de cem *waka* (poesia japonesa), escrita por cem poetas, também pode ser traduzido como “cem pessoas, um poema [cada]”, compilado por Fujiwara no Teika (1162-1241) e finalizado em 1235 d.C. (MORSE, 1989, p. 8). O termo também pode se referir ao jogo de cartas de *uta-garuta*, no qual se usa um baralho composto de cartões com base na coletânea. Cf. <<http://www.sacred-texts.com/shi/hvj/index.htm>>. Acesso 21 jan 2018.

durante o período Edo. Morse (1989) ainda cita uma terceira versão, publicada em “*Shinkokinshū*”¹¹⁹ (“Nova coletânea de poemas de outrora e de hoje”, séc. XIII).

Hyakunin issyu:

*Tago no ura
Ni uchi-idete mireba
Shirotae no
Fuji no takane ni
Yuki wa furi-tsutsu*

Na costa de Tago,
Saindo de casa, avistei
a brancura perfeita
colocada no alto do Monte Fuji
pela deriva da neve caindo¹²⁰

(“Cem poetas, um poema cada”. T.N.)

“*Man’yōshū*”:

*Tago no ura
Yu uchi-idete mireba
Mashiro ni zo
Fuji no takane ni
Yuki wa furikeru*

Quando da sombra
da costa de Tago emergi
Assombrei-me
com o alto pico do Monte Fuji
coberto de neve
recentemente caída¹²¹

(“Coletânea de dez mil folhas”, T.N.)

¹¹⁹ “*Shin kokin wakashū*”, também conhecido como “*Shin kokinshū*” é o oitavo de uma série de vinte e uma antologias imperiais de poesia *waka*. O título pode literalmente ser traduzido como “Nova Coleção de Poemas Antigos e Modernos”. Ao lado de “*Man’yōshū*” e “*Kokinshū*”, “*Shin kokinshū*” é considerado como uma das três antologias poéticas mais influentes da história da literatura japonesa. A antologia é oficialmente apresentada em 1205. Cf. <<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/shinkokinshu/AnoShin.intro.html>>

¹²⁰ Traduzido da versão em inglês (*When to Tago’s coast / I the way have gone and see / Perfect whiteness laid / On Mount Fuji’s lofty peak / By the drift of falling snow*). In Hokusai. “*Hyakunin issyu uba ga etoki*” (“Cem poemas, cem poetas, explicados pela babá”), trad. Peter Morse, 1989, p. 32.

¹²¹ “*When from Tago’s coast / Barrier shadow I emerge / I am startled by / Mount Fuji’s lofty peak / Clad in newly fallen snow*” (Idem).

A partir do poema, imaginando o poeta e a cena vista, conseguimos visualizar a pintura de Hokusai, a mesma paisagem que aparece na série “Cem Poemas, um poeta cada, explicadas pela babá” (*“Hyakunin isshu uba ga etoki”*) também foi retratada pelo artista em “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji” (*“Fugaku sanjū rokkei”*), veremos que a imagem *“Buhen no Fuji”* (nº 57), de Cem Vistas, parece ter sido composta como uma colagem a partir da cena de “Trinta e seis Vistas”, referenciando, ao mesmo tempo, a obra “Cem Poemas”, através da figura do aclamado poeta, ao que cabe bem a observação da teórica Escande (2017) “são representativos das características da pintura literária: o monocromatismo e o uso do pincel, por um lado, a composição justapondo diferentes espaços concomitantes a outro”¹²². Um detalhe importante é sobre a imagem “coberto de neve” que faz menção à vestimenta branca usadas pelos peregrinos que escalavam o Mt. Fuji, *byakue*, associado, por sua vez, ao mito de Konosakuya Hime, que em uma das lendas é narrada sendo vista sobre o pico do Fuji vestida de branco.

Figura 41 Katsushika Hokusai (1760-1849). *“Tōkaidō Ejiri tago-no-ura”* (“Costa da Baía de Tago, Eiriji em Tōkaidō”), in “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (*“Fugaku sanjū rokkei”*), c.1830-33.

¹²² “(...) sont-elles représentatives de caractéristiques de la peinture des lettrés: le monochromatisme et l'utilisation du pinceau d'une part, la composition juxtaposant différents espaces concomitants d'autre part.” (p.8)

Figura 42 Katsushika Hokusai (1760-1849). “*Yamabe no Akahito*” in “Cem poemas, um poeta cada: contados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*”), c.1830.

Na imagem de “Cem Vistas” podemos ver uma nuvem estilizada sobre o qual Akahito parece flutuar, um recurso muito utilizado nas pinturas do período Heian (794-1185), para se mostrar apenas o que interessa, apropriado pelo pintor de um modo livre. A nuvem é um recurso presente nos *sansuiga* japoneses e *shanshuihua* chineses, mais como neblina ou nevoeiro que cobre os picos das montanhas, é um símbolo muito importante na cultura chinesa, como nos diz Yolaine Escande (2017)¹²³:

Se uma posição eminente é assinalada pelas nuvens, brumas e vapor na pintura chinesa desde suas origens, é que elas encarnam valores altamente positivos (...). São associadas ao Imperador, ao céu ou à vida dos imortais; lhe falta a perfeição da paisagem e são semelhantes à virtude do eremita.¹²⁴ (p.30. T.N.)

Escande ainda nos conta que as nuvens são atributos das altas classes sociais e a funcionários de alto escalão, também associadas ao homem eminente, dando como exemplos expressões chinesas como “floresta de nuvens” (*yunlin*), que designa um eremitério, “quarto de nuvens” (*yunfang*), o quarto de um monge ou de um eremita, “ramos que perfuram as nuvens” (*yunke*), indicam a alta moralidade de uma pessoa.(p.4), chegando a dizer que as nuvens nunca são ornamentais ou servem para indicar uma atmosfera (no caso da pintura chinesa do séc. X-XI), e possuem, na verdade, a função de encarnar o movimento da verdade de um homem ilustre,

¹²³ (ESCANDE, 2017).

¹²⁴ “Si une position éminente est assignée aux nuages, brumes et vapeurs dans la peinture chinoise dès les origines, c’est qu’ils incarnent des valeurs hautement positives. (...) Ils sont en effet associés à l’empereur, au ciel ou la vie des immortels; ils manquent la perfection du paysage et s’apparentent à la vertu de l’ermite.” (Idem, p.2).

indicando sua “presença no mundo, vir-a-ser nuvem” (p.6). Ainda fala sobre a composição da paisagem e sua relação com as forças *yin* e *yang*, do taoísmo¹²⁵:

[em chinês] Uma das expressões para a paisagem é *yunwu*, "o objeto nublado"; designa as nuvens incandescentes do pôr-do-sol e evoca o jogo entre os cumes que aparecem e desaparecem entre as nuvens. (p.06) (...) Além disso, na pintura chinesa, as nuvens, névoas, vapores, nuvens ocupam um lugar essencial (...) As "montanhas e águas" (*shanshui*) também estão colocadas no topo da hierarquia pictórica desde os séculos X-XI. Os dois termos, assim associados, correspondem ao princípio cósmico da inteligência entre *yin* e *yang*, a água que incorpora o princípio *yin* e a montanha *yang* (...) (p.7, T.N.)¹²⁶

Como descreve a teórica, antes as nuvens ocupavam a maior parte do quadro – podemos confirmar isso nos *shanshuihua* chineses (séc. X-XI) ou *sansuiga* japoneses (séc. XVI), até mesmo na pintura do período Heian, mas agora, em Edo, nas pinturas de Hokusai, já se tornaram um símbolo que apenas indica sua origem. Em termos de poética e sentido filosófico associado à tradição taoista, podemos considerar que as pinturas de Hokusai evocam a essência do movimento que não cessa, as transformações do universo, o que condiz com o pensamento inerente ao movimento *ukiyo-e*, mas a forma de representação mudou, foi simplificada, tornou-se um recurso de linguagem que podiam ser bem compreendidos no período Edo e por seus consumidores de pinturas e poemas.

Akahito não apenas está sobre um tapete de nuvens, mas na escrita de seu poema, e na contemplação da natureza, pratica o seu “devir nuvem”, elevando-se como um poeta imortal. Da mesma forma, nas pinturas 28, do livro I – “*Untai no Fuji*” (“Fuji com um cinto de nuvens”) – e 96, do livro III – “*Kakkō no Fuji*” (“Fuji e o Cuco”) –, aparecem as figuras de Monge (assim

¹²⁵ O Taoísmo, uma tradição filosófica e religiosa originária do leste Asiático, que enfatiza a vida em harmonia com o ‘Tao’. O termo chinês ‘Tao’ significa "caminho", "via" ou "princípio". No taoismo, especificamente, o termo designa a fonte, a dinâmica e a força motriz por trás de tudo que existe. As tradições e éticas taoistas variam de acordo com a escola, porém, no geral, enfatizam a serenidade, a não ação (*wu-wei*), o vazio, a moderação dos desejos, a simplicidade, a espontaneidade, a contemplação da natureza e os Três Tesouros: compaixão, moderação e humildade. Do "caminho", surge "um" (aquele que está consciente), de cuja consciência, por sua vez, surge o conceito de "dois" (*yin* e *yang*), dos quais o número "três" está implícito (céu, terra e humanidade); produzindo, finalmente, por extensão, a totalidade do mundo como o conhecemos, "as 10 000 coisas", através da harmonia do *wu xíng*. O caminho, enquanto passa pelos cinco elementos do *wu xíng*, é também visto como circular, agindo sobre si mesmo através da mudança para simular um ciclo de vida e morte nas 10 000 coisas do universo fenomênico.. Cf. <<http://sociedadetaoista.com.br/blog/sociedade-taoista/jornal-tao-do-taoismo/o-tao-e-o-taoismo/>> Acesso 22 jan 2018.

¹²⁶ "(...) une des expressions désignant le paysage est d'ailleurs *yunwu*, "l'objet nuageux" ; elle désigne les nuages rougeoyants du couchant, et évoque le jeu entre les sommets qui apparaissent et disparaissent parmi les nuées. (p.06) (...) aussi, dans la peinture chinoise, les nuées, brumes, vapeurs, nuages occupent-ils une place essentielle (...) Les "montagnes et eaux" (*shanshui*) sont de plus placées au sommet de la hiérarchie picturale dès les X-XI siècles. Les deux termes, ainsi associés, correspondent au principe cosmique de l'alternance entre *yin* et *yang*, l'eau incarnant le principe *yin* et la montagne le *yang*." (p. 6-7).

aparenta por sua vestimenta) e de um siletante, respectivamente, no mesmo exercício do vir-a-ser poeta.

Também podemos associar a essas imagens a própria figura do Hokusai, que cultiva as artes e filosofia chinesa e traz em seus trabalhos os mais profundos significados filosóficos de sua tradições religiosas (xintoísmo, taoísmo e budismo). Interessante notar que na figura 28, o título já indica a mesma temática em destaque, o famoso “cinto de nuvens”, pelo qual é possível ver a montanha sagrada envolta, vez ou outra. Ainda sobre os aspectos da importância, beleza e força das nuvens na pintura, acrescenta Escande (2017), citando um pintor e teórico de Song, do Norte, Guo Xi (c., 1010-c.1090), cujo trabalho pictórico e teórico influenciou profundamente o pensamento chinês:

Uma montanha sem névoas ou nuvens se assemelha a uma primavera sem flor ou vegetação. Uma montanha sem nuvens não tem elegância; sem água, ela não tem charme; A água que não flui silenciosamente é chamada água morta; As nuvens que não vão livremente são saturadas de geada; A montanha tem água como sangue e veia, plantas para cabelos e pelos, névoas e nuvens para o brilho espiritual, e é por isso que é a água que faz o mar vivo, as plantas que embelezam as névoas e as nuvens que fazem sua elegância e charme (p.17) (...) a nuvem da tradição chinesa, portadora do dragão e de promessas de mutações, incorpora o poder da vida cósmica, mas ainda a perfeição na pintura e a totalidade de montanhas e águas (p.28) (T.N. da versão francesa).¹²⁷

Sobre as figuras das cenas, se destaca, na imagem 28, samurais (reconhecíveis pelo chapéu e espadas que portam), um monge e homens-comuns (*shokunin*) em seus afazeres; na imagem 96, um homem da nobreza cuja veste sugere sua afeição “pelas coisas chinesas”, a gosto de Hokusai. E o poeta Akahito, da imagem 57, aparece vestindo um manto com emblemas e um *eboshi*¹²⁸ sobre a cabeça, retratado de modo semelhante que em outras pinturas mais antigas.

Vemos que a associação do pintor com o Mt. Fuji não se dá apenas pelo seu poema, mas já havia sido pintada antes de Hokusai, algo comum na história da pintura japonesa – copiar os clássicos, os mestres, os assuntos, as formas, as poemas, não era visto com maus olhos,

¹²⁷ “Une montagne sans brumes ni nuages ressemble À un printemps sans floraison ni verdure. Une montagne sans nuages n’a aucune élégance ; sans eau, elle n’a aucun charme; De l’eau qui ne coule pas tranquillement est appelée eau morte ; des nuages qui ne vont pas librement sont qualifiés de gélés; La montagne a l’eau pour sang et veine, les plantes pour cheveux et poils, les brumes et nuages pour éclat spirituel, c’est pourquoi c’est l’eau qui rend la montagne vivante, les plantes qui l’embellissent, les brumes et nuages qui font son élégance et son charme (p.17) (...) le nuage de la tradition chinoise, porteur du dragon et des promesses des mutations, incarne la puissance de la vie cosmique, mais encore la perfection en peinture et la totalité des montagnes et eaux” (p.28).

¹²⁸ “Tipo de chapéu, de inspiração chinesa, usado por nobres e guerreiros a partir do séc. VII. (...) o *eboshi* era usado somente quando se alcançava a idade adulta e somente após a cerimônia do *gempuku*” In (FRÉDÉRIC, 2008, p.234). *cerimônia de maioridade que nos tempos antigos se dava aos 14 anos. Cf. (*Idem*, p.477).

pelo contrário, a arte da pintura se dava, tal como na China, através do exercício da cópia. Todos esses detalhes, as figuras, as vestimentas e os hábitos são elementos que fazem parte dos usos-e-costumes (*fūzoku-ga*), tal com o lugar pintado (como a baía de Tago), contempla a tópica *meisho-e*, que se tornara célebre por um poema.

Figura 43 Katsushika Hokusai (1760-1849). “Yamabe no Akahito” in “Cem poemas, um poeta cada: contados pela babá” (“*Hyakunin isshu uba ga etoki*”), c.1830. **Figura 44** Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). (à esquerda) “Yamabe no Akahito”, 1840-42.

(iv.) Cenas de assuntos religiosos.

Esta é uma classificação bastante perigosa, uma vez que poderíamos encontrar assuntos religiosos em quase todas as pinturas da série, com referência direta ou indireta, de toda forma, é relevante como Hokusai destaca esse assunto, não apenas inserindo-o em diversas imagens e entre outras temáticas. Para poder falar sobre essas obras selecionamos quatro que parecem se destacar: imagem 5 – “*Fuji no yamaki*” (“Inauguração da escalada do Fuji”), 6 – “*Suberi*” (“Escorregando”), ambas do livro I; 63 – “*Yashū Enkei no Fuji*” (“Fuji visto da província

Shimotsuke”); 76 – “*Hakkai-meguri no Fuji*” (“Oito vezes ao redor da cratera do Fuji”) , ambas do livro III.

Figura 45 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 63, livro III – “*Yashū Enkei no Fuji*” (“Fuji visto da província Shimotsuke”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

A legenda na página da direita, na parte superior, à esquerda, indica que este é o “Pinheiro da cruzada sacerdotal do Mt. Nantai” (“*Nantaisan Gyōja-Goe no Matsu*”). Suzuki (*apud.* Smith, 1989 p. 212) mostra que Hokusai deve se referir ao “Pinheiro espalhado do Mt Nyohō” (“*Nyohōzan no haimatsu*”) descrito nas crônicas de “*Nikkō*”¹²⁹ (“*Nikkōsan shi*”, 1825). Os galhos dos pinheiros se espalharam sobre um vale ligando uma ponta a outra, os sacerdotes passavam sobre essa “ponte” sobre o vazio como uma prática espiritual, da submissão do corpo ao espírito. Na imagem, alguns ascetas estão fazendo essa travessia sobre os galhos cobertos de neve, um deles assopra uma concha típica da prática do *yamabushi*¹³⁰, tradição de ermitões da

¹²⁹ Nikkō (日光市 -shi) é uma cidade japonesa localizada na província de Tochigi, numa região fria e montanhosa, ao norte de Tōkyō.

¹³⁰ *Yamabushi* (aqueles que dormem na montanha), eremitas ascéticos da montanha japonesa, tem como fundador de sua “ordem” En no Gōyja, que se associavam frequentemente à *miko** e viviam isolados em pequenas aldeias. De acordo com um misticismo japonês tradicional, acredita-se que *yamabushi* seja dotado de poderes

montanhas, ascetas que seguiram o caminho do *Shugendō*¹³¹, a cena em particular está associada à caminhada que é realizada no ar, ao cruzar uma ponte, para que não toque o chão e não acorde Kōbō Daishi.¹³²

Figura 46 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita) Imagem 5, livro I – “*Fuji no yamaki*” (“Inauguração da escalada do Fuji”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (*Fugaku Hyakkei*) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*). **Figura 47** Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 6, livro I – “*Suberi*” (“Escorregando”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (*Fugaku Hyakkei*) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

sobrenaturais. Eles seguem a doutrina shugendō, uma integração do budismo principalmente esotérico da seita shingo, com tendai budista, taoismo e elementos de xintoísmo. Na maior parte solitária, eles formaram confederações soltas e associações com alguns templos e algumas monges em algumas ocasiões. Suas origens podem ser rastreadas até o solitário *yama-bito* e alguns *hijiri*** (聖) dos séculos VIII e IX. Em uso moderno, o termo *ubasoku-yamabushi* refere-se aos praticantes leigos de *shugendō*. A religião coloca uma grande ênfase no ascetismo e em proezas de resistência. Cf. (FREDERIC, *op. cit.*, p. 1257). **miko*, nas crenças relativas ao *Shintō*, mulher xamã que atuava como médium em alguns ritos e que evocava espíritos dos falecidos ou agia como intermediária entre os *kami* e os humanos quando entrava em transe. Ver mais em (*Idem*, p.779). ** *hijiri*, nome dados a religiosos budistas muito estimados e que levam uma vida de ascese ou itinerante. Era, antes da introdução do budismo no Japão, um nome dado ao imperador. Nos séculos XI e XII, tinham como tarefa principal recolher fundos para a construção de templos. (...) eles contavam histórias, lendas relativas ao seu templo ou seita, a fim de despertar o interesse das pessoas pelo budismo. Cf. (*Idem*, p.407).

¹³¹ Conjunto de seitas (...) sincréticas pertencentes ao Tendai e ao Shingon e que combina os ensinamentos dessas com crenças populares impregnadas de taoismo. (...) Os membros do *shugendō* praticam diversas ascetes, escalam montanhas, fazem preces debaixo de cachoeiras frias (...) para descobrirem sua verdadeira natureza interior e tornarem-se semelhantes a um Buda. Cf. (*Idem*, p.1821).

¹³² Ver na nota sobre *kongō-zue* sobre a imagem 6 (“*Suberi*”), a seguir.

A Imagem 5 – “*Fuji no yamaki*” (“Inauguração da escalada do Fuji”), mostra o início da escalada no monte Fuji, uma abstração de chapéus entre as rochas que deixa um rosto como mil rostos. “*yamaaki*” (escrito como “*yamabiraki*”, na pintura) era o termo usado para se referir à abertura da temporada de escalada do Mt. Fuji, no primeiro dia do sexto mês do ano (no calendário atual, julho).

Imagem 6 – “*Suberi*” (“Escorregando”), uma descida abrupta revela traços e curvas dos corpos e vestimentas em movimentos vigorosos. As rochas se formam aos nossos olhos nos pontilhados ao redor das figuras. 不二, ideogramas que aparecem tanto nessa imagem quanto na anterior, cujos significado do *kanji* “não-dois” (‘o que não tem dois’), uma das maneiras de se escrever “Fuji”, falado no início do capítulo. Essas duas imagens fazem um par vigoroso de ritmos e intensidades, intercalando variações de linhas e espaços. Sente-se o tempo lento na subida pela multidão e a experiência vulcânica de uma descida rápida nos esfumados e pontilhados agitados da imagem ao lado. Faz referência à prática do *Fujikō*¹³³ 富士講 (Culto ao Fuji).

A escalada do Monte Fuji começou como uma prática religiosa em torno do século XII. Era um lugar alto para o culto nas montanhas no Japão (*sangaku shūkyō*). Os monges do santuário de xintoísmo, Fujisan Hongu Sengen Jinja, cujo edifício principal está localizado na cidade de Fujinomiya, considera a montanha sagrada. Ela é personificada em uma deusa de beleza inalcançável, Kunosakuya Hime, falada no começo do capítulo II. Os peregrinos fizeram a subida vestidos de branco (*byakue*), usando um chapéu tradicional (*sugegasa*) e segurando na mão um bastão, um bastão longo em nome de *kongō-zue*¹³⁴. Hoje em dia, muitas pessoas escalam até a cume, apenas pelo prazer de observar o nascer do sol. Só é possível ir de julho a agosto.

No tempo de Hokusai as escaladas no Mt. Fuji estavam bastante associadas às práticas religiosas, mas, da mesma forma, as visitas a templos e santuários se tornaram um bom motivo para prolongar viagens e passeios, enquanto os homens-comuns iam de suas províncias a Edo, cumprindo as regras do sistema *Sankin kōtai* (residência rotativa obrigatória).

O *sankin kōtai* foi uma política governamental implantada durante a Dinastia Tokugawa, em que os xoguns tentaram controlar os *daimyō* (senhores de terra) das províncias, forçando-os a residirem periodicamente por um ano em seus respectivos *han* (território) e, no

¹³³ Uma seita sincrética com elementos budistas e xintoístas, que considera a montanha sagrada.

¹³⁴ O *kongō-zue* é uma vara de madeira usada por *yamabushi* durante a peregrinação de Shikoku para o Japão. Deve representar o corpo de Kōbō Daishi e apoiar o peregrino em rota.

ano seguinte, em Edo, capital do xogunato. Enquanto o *daimyō* vivia em Edo, sua esposa e seus herdeiros eram forçados a ficar em suas províncias, praticamente como reféns, para garantir a lealdade do *daimyō* ao xogum.

Embora já existisse no Japão o costume de que um samurai vivesse por períodos alternados de um ano na capital de seu senhor como forma de servir, Tokugawa Iemitsu estendeu este mandato por uma lei de 1635, e o *sankin kōtai* continuou em vigor até 1862. Um propósito adicional do *sankin kōtai* era que a obrigação imposta ao *daimyō* também significava reduzir seu poder financeiro devido ao custo de manter duas residências permanentes e igualmente suntuosas, tanto no Edo quanto nos *han*.

No entanto, o trânsito contínuo dos comitês dos *daimyō* implicou um estímulo à construção de estradas adequadas, bem como à construção de alojamentos e lojas de todos os tipos nas cidades que estavam nas rotas principais, motivo pelo qual também Edo experimentou um forte crescimento econômico no comércio e na indústria, para satisfazer a demanda das famílias do *daimyō* e dos membros das comitivas que lá chegaram.

As viagens que se tornaram obrigações também significaram a criação de muitos divertimentos, motivos religiosos se tornaram prazeres dos homens-comuns, a peregrinação às montanhas, por sua vez, se tornou *yūsan kōraku* (buscar prazer e brincar na montanha), como um tipo de *asobi* (brincadeira) dos tempos de Edo, “viagens que não tem fim específicos senão o de viver profundamente” (HASHIMOTO, 2002, pg. 43)

Figura 48
Katsushika Hokusai
(1760-1849).
Imagem 76, livro III
– “*Hakkai-meguri no Fuji*” (“Oito vezes ao redor da cratera do Fuji”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Nos tempos antigos, a cratera do Fuji era indicada como uma pétala de uma flor de lótus, como os oito picos de montanhas, cada qual recebiam o nome de uma das oito divindades (“oito mundos”) do budismo. A imagem refere-se à prática da religião *Fujikō*, de circular a cratera do Mt. Sagrado, depois de ter chegado ao seu topo (*Ochachimawari*). A cratera é conhecida, atualmente, como o interior do Templo (*Naiin*) ou Santuário do Mistério (*Yūgū*).

Nas imagens 5 e 6, a destreza com a qual os corpos dos peregrinos são pintados, por Hokusai, fazem-nos lembrar de sua rica obra *Hokusai Manga*, na qual treinou incansavelmente o desenho de inúmeras figuras em seus mais diversos gestuais, em variadas situações. O detalhamento do corpo, na imagem 6, e a expressividade dos corpos na montanha, na imagem 5, chamam muito atenção. A graciosidade, por fim, entre a abstração de chapéus entre os montes da montanha, ver um rosto virada para nós, demonstra mais uma das brincadeiras (*asobi*) que Hokusai tinha prazer em aplicar em suas pinturas: “ocultar e mostrar”.

Na imagem 76, é impressionante o corte de linhas diagonais, curtas, que criam profundidade na cena, sugerindo a forma circular da cratera, e o movimento contínuos, insinuando o número “oito”, como idas-e-vindas, um contínuo seguir e circular, como o próprio universo.

(iv.) Usos e costumes, viajantes e trabalhadores.

O resumo que Frédéric (2002) fornece de *fūzoku-ga*, em seu dicionário sobre vocábulos da cultura japonesa – “Estilo de pintura que apareceu no final do século XVI e evoluiu ao longo do século XVII, retratando, às vezes, humoristicamente, cenas do cotidiano.”¹³⁵ (p.227) – é suficientemente claro, poderíamos acrescentar: cenas de homens-comuns, de seus trabalhos, costumes, hábitos, afazeres, divertimentos, à moda de agora (*ima-yō*) – portanto, que muda de acordo com o lugar e com a época.

No tempo de Hokusai os assuntos das pinturas de usos-e-costumes flutuam entre as cenas da cidade e das províncias; ligadas aos grandes centros urbanos encontramos pinturas de atores (*yakusha-e*), pinturas de cartazes (*kanban-e*), de belas-mulheres (*bijin-ga*), com seus penteados e vestimentas, de casas-de-chá, de áreas-de-divertimentos; cenas de comerciantes – de todos os tipos –, de licenciados nas artes (dançarinos, cantores, músicos, poetas), de nobres e samurais à procura de divertimentos e outros trabalhadores das cidades.

¹³⁵ “Genre painting style that appeared in the late sixteenth century and evolved throughout the seventeenth century, portraying, sometimes humourously, scenes of daily life.” (FREDERIC, 2002, p.227)

Mas quando a cena se desloca para as províncias, o assunto muda: em geral, cenas de trabalhos que produzem aquilo que, sobretudo, será consumido em Edo (produção de tabaco, chá, arroz, cogumelos, sakê – e outros artigos –, corte de madeira, tingimento de roupa, ajudantes de nobres e samurais, artesãos de diversas artes – cerâmica, tecido, doces –, pescadores, agricultores, transportadores/carregadores, entregadores de correspondência, marceneiros, e por aí vai...).

Dos assuntos do campo, também encontramos cenas que imitam as áreas de divertimentos das cidades, de costumes ligados a festividades (*matsuri*¹³⁶), como cenas de dança, acompanhadas de música e sakê à proximidade de um restaurante ou pousada, entre um lugar e outro nas estradas¹³⁷ (*kaidō*), passando por pequenos vilarejos, entre templos e santuários e os grandes centros urbanos.

Em Cem vistas esse é o tema que prevalece, inúmeras imagens retratam os hábitos e costumes dos homens-comuns, sobretudo no livro III. Em geral, no primeiro plano encontramos uma cena de trabalhadores, em seus afazeres, de um grupo de viajantes cruzando a estrada ou de peregrinos caminhando até templos ou santuários; num segundo plano, a montanha, águas e nuvens, algumas vezes avistamos um vilarejo ou construções (casas, pontes, barco, *torii*¹³⁸, cabana, santuário).

Sob a impossibilidade de falar de todas as imagens da série que contemplam esse assunto, que de fato guardam muitas informações, curiosidades e dados que valeriam a pena o aprofundamento – vale a pena comentar que outras imagens de usos-e-costumes serão contempladas quando falarmos especificamente de linhas e composições espaciais, próximo tema a ser abordado –, escolhemos, agora, quatro pinturas que trazem detalhes relevantes e representativos do assunto: Imagem 11 – “*Ryūtō no Fuji*” (“Fuji através dos salgueiros”); 18 – “*Matsuyama no Fuji*” (“Fuji em Matsuyama”); 27 – “*Kasa Fuji*” (“Fuji com um chapéu de nuvens”), todas do livro I; 51 – “*Fuji no Fumoto*” (“Aos pés do Fuji”), do livro II.

¹³⁶ “Festivais religiosos e rurais, pertencentes ao Shintō ou ao budismo popular, organizados em datas fixas nos templos e santuários. (...) Nos povoados, os matsuri são uma maneira de afirmar a coesão da comunidade, centrada nas atividades agrícolas, às quais estão sempre associados os kami do Shintō.” (FREDERIC, *op. cit.* p.768).

¹³⁷ *Gokaidō*, as cinco principais estradas que chegavam à Edo (Tōkyō), Ōshū kaidō (de diversos lugares do norte do Japão, a se destacar Shirakawa), Nikkō kaidō (de Nikkō), Kōshū kaidō (de Kōfu), Nakasendō (de Kyōto pelas montanhas) e Tōkaidō (de Kyōto pela costa). Cf. “*Notices sur le 53 stations du Tōkaidō*”, da exposição “*Estampes japonaises, Images d’un monde éphémère*”, em BnF, Paris, 2008-2009.

¹³⁸ Um portal tradicional japonês ligado à tradição xintoísta, cuja presença assinala a entrada ou proximidade de um santuário, marcam o ponto que separa e que une o mundo dos homens e o mundo dos *kami*.

Figura 49 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 11 , do livro I – “*Ryūtō no Fuji*” (“Fuji através dos salgueiros”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Na primeira cena, “*Ryūtō no Fuji*”, Fuji se revela por detrás das salgueiros. Na imagem observamos dois caminhos ou estradas – um que parece vir da esquerda para direita, outro, no sentido oposto – que juntam num letreiro de pedra, do qual não conseguimos ler as inscrições. A diversidade de afazeres e figuras sugerem um local com bastante movimento, provavelmente uma estrada importante, de um lugar-famoso e uma vista célebre.

Entre as figuras vemos carregadores, samurais e mulheres, sempre revelando-se através de seus penteados, vestimentas ou coisas que portam, caminhando por um lugar que aparenta ser alto, dado à vista que tem da montanha sagrada. A moldura superior marcada pelas folhagens dos salgueiros (*yanagui*) sugere um tipo de enquadramento, como se víssemos a cena de uma lente ou janela. O corte diagonal, da direita para esquerda, marca o movimento dos olhos que deslizam até dois terço da imagem e depois, no sentido contrário, escalam o Mt. Fuji, assim distinguimos duas camadas, a primeira, da estradas com seus transeuntes; a segunda e o plano de fundo, onde descansa o vulcão.

A presença do salgueiro é a que mais chama atenção, para o xintoísmo todo elemento da natureza tem espírito ou indica a presença de um *kami*, não é diferente do salgueiro, relacionado à misericórdia das divindades. Também é comum associar essa árvore à presença de figuras femininas bonitas, mas esse assunto não se destaca na cena. O que mais chama atenção são as figuras que pausam suas viagens e contemplam a vista. Outro detalhe que, embora mais discreto, chama atenção, é a presença de chapéus na parte inferior, à direita, indicando figuras que entrarão em cena, um dos recursos de linguagem que Hokusai usa frequentemente em suas pinturas, dando à imagem uma vivacidade e dinamismo, como se pudéssemos ver as pessoas caminhando e se movimentando. Entre todos que vão e vem, passam e pousam, permanece o Fuji e os salgueiros.

Figura 50 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 18, livro I – “*Matsuyama no Fuji*” (“Fuji em Matsuyama”) in “*Cem Vistas do Monte Fuji*” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

A imagem 18 – “*Matsuyama no Fuji*” nos indica pelo título, de acordo com estudos, provavelmente o nome de um lugar, mas que faz menção à presença de pinheiros (*matsu*), que tem como homófono o verbo “*matsu*” (esperar). *Matsu*, da tradição chinesa, evoca a simbologia de longevidade, boa sorte e firmeza, associado à sabedoria. Presenciamos a colheita de

cogumelos, possível de verificar observando o chapéu de uma figura na parte inferior, perto do centro da imagem. Smith indica tratar-se da espécie ‘*matsutake*’, um tipo de cogumelo silvestre associado ao pinho vermelho, cuja colheita se dá no outono, época de bastante umidade.

As linhas das árvores paralelas entre si e verticais ao chão, parecem estabilizar a cena, evocando a presença do Mt. Fuji, ao fundo. Conseguimos observar ainda as diagonais que cruzam a cena conduzindo sempre nosso olhar para montanha sagrada e, ainda, se observamos bem, a composição dá a sensação de que o Mt. Fuji está no primeiro plano, estendendo suas base até o chão. Os padrões das vestimentas e penteado são referenciais das modas de homens-comuns, da época, provavelmente alguma imitação das modas da cidade. Tal como na cena anterior, vemos o recurso utilizado por Hokusai para dinamizar a cena, do lado esquerdo, no meio da imagem, avistamos duas cabeças, de pessoas que chegam, entre os pinheiros, sob o sopé do Monte Fuji, criando a sensação de fluxo.

Figura 51 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 27, livro I – “*Kasa Fuji*” (“Fuji com um chapéu de nuvens” in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (Museum of Fine Arts Boston).

Como indica o título da imagem 27 – “*Kasa Fuji*”, o Mt. sagrado aparece vestido com um *kasagumo*¹³⁹ (chapéu de nuvem), disfarçado entre os homens, que também aparecem com suas vestimentas particulares e ferramentas de trabalho. Eis aqui uma típica cena de diversas atividades de camponeses, atravessando o rio e revelando suas ocupações a partir dos instrumentos que carregam: um dançarino de *shishimai*¹⁴⁰, com sua cabeça de dragão, uma mulher carregando uma criança nas costas e suas ferramentas de trabalho agrícolas, madeiras sendo levadas nas costas de um búfalo, um casal carregando seus pertences, talvez de mudança. Entre um vilarejo e outro, figuras indo e vindo, ao ritmo das atividades do período Edo. Hokusai atrai-se por cenas com algum tipo de humor, vezes expresso na figura, vezes em fenômenos da natureza e, como tal, o *kasagumo*, com sua forma curiosa, aparece em outras de suas pinturas, como é o caso da imagem “*Kōshū Mishima-goe*” (“Passagem de Mishima na província Kai”), da série “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji”. Neste caso, as nuvens se repetem ao redor do Mt. Fuji, com a mesma grafia, diferentemente da imagem em estudo, que traz nuvens horizontais do lado direito da montanha, destacando ainda mais a peculiaridade do *kasagumo* sobre o pico.

Figura 52
Katsushika
Hokusai (1760-
1849). “*Kōshū*
Mishima-goe”
 (“Passagem de
Mishima na
província Kai”),
in série “Trinta e
seis vistas do
Monte Fuji”
 (“*Fuji sanjū-*
rokkei”), 1836.

¹³⁹ Formação de nuvens que acontecem sobre o pico do monte quando uma massa de ar quente resfria, em seguida. Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=sgclcS2QPrk>>

¹⁴⁰ O Japão tem uma longa tradição da dança do leão, conhecida como *shishi-mai* (獅子舞). Acredita-se que tenha sido importado da China, durante a Dinastia Tang, e se associou à celebração do Aniversário de Buda. A primeira dança do leão gravada no Japão foi nas cerimônias de inauguração de Todai-ji, em Nara, em 752. (...) A dança é comumente realizada durante o Ano Novo para trazer boa sorte e expulsar espíritos malignos e os dançarinos do leão podem ser acompanhados por músicos de flauta e tambor. Também é realizado em outros festivais e celebrações. Cf. <<http://enkamania.blogspot.com.br/2017/06/cultura-japonesa-shishimai-danca-dos.html>>. Acesso 15 janeiro 2018.

Figura 53 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 51, livro II – in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Na imagem 51 – “*Fuji no Fumoto*”, a montanha não aparece na sua forma simbólica, (porque eles estão aos pés da própria montanha, e, portanto, o relevo que se vê no segundo plano deve ser o próprio Mt. Fuji) é sugerido pelo título e pelo chapéu que esconde o rosto de uma figura misteriosa, no canto direito da cena. Smith e Nelly não indicam que tipo de atividades estariam envolvidas as figuras da cena, o que carregam no cesto. Mas se olharmos a pintura nomeada *Sarumaru Dayū*¹⁴¹, imagem nº 5, da série “Cem poemas, um poeta cada, contados pela babá”, de Hokusai, encontraremos as mesmas mulheres, com seus cestos, atravessando a cena. Suzuki sugere que as cestas serão usadas para colher cogumelos nas montanhas. Também nos parece interessante a assimetria que é colocada na estampa, pela cesta colocada no chão pelo último carregador, quebrando a horizontalidade criada pelas outras.

¹⁴¹ O nome da pintura é o nome do poeta, do séc. VIII, que compôs o poema inscrito na imagem, no qual Hokusai se inspirou para pintar. “*Oku yama ni / Momiji fumi-wake/ Naku shika no / Koe kiku toki zo / Aki wa kanashiki*” (“Nas profundezas da montanha/ atravessando as folhas carmesim/ chora o veado errante/ Ouço seu choro solitário/ triste – como é triste! – o outono”). (T.N.).

Figura 54 Katsushika Hokusai (1760-1849). “Sarumaru Dayū”, imagem nº 5, *in* série “Cem poemas, um poeta cada, contados pela babá” (“Hyakunin isschu uba ga etoki”), Museu de finas artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*), c.1830.

O que de fato nos interessa nessa imagem é observar o modo como Hokusai representa as figuras da cena. Uma de meio corpo, outra com o corpo inclinado, outra de costas, outra de lado, esse é um modo típico de pintar figuras-bonitas (*bijin*), modos de representar suas beleza, como nos mostra Carpenter (2005, p. 35), que podemos ver na imagem abaixo.

Figura 55 Katsushika Hokusai (1760-1849). “Três mulheres com um telescópio” *in* série “Montanha sobre montanha” (“Yama mata yama”), pintura-brocado (*nishiki-e*). Pulverer Cologner, de 1804.

(v.) Os disfarces e as linhas de Fuji

Sem considerar exatamente uma categoria, gostaríamos de abordar, para finalizar este capítulo, dois aspectos estilísticos que Hokusai emprega com destreza, criando efeitos bastante surpreendentes. O primeiro que evoca a expressão “o oculto e o revelado” (*miegakure*), é visto em três imagens: 87 – “*Murasame no Fuji*” (“Fuji sob a chuva”); (à direita) e 84 – “*Amiura no Fuji*” (“Fuji através de uma rede”), do livro III; 9 “*Muchū no Fuji*” (“Fuji na neblina”), do livro I. O segundo, analisaremos algumas imagens que se destacam pelas linhas e formas geométricas: 48 – “*Shinchikyō ichiran no Fuji*” (“Fuji visto de sete pontes”) e 53 – “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”), do livro II; 83 – “*Aoyama no Fuji*” (“Fuji em Aoyama”), do livro III.

Figura 56 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à esquerda) Imagem 87, livro III – “*Murasame no Fuji*” (“Fuji sob a chuva”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (Museum of Fine Arts Boston).

Figura 57 Katsushika Hokusai (1760-1849). (à direita) Imagem 84, livro III – “*Amiura no Fuji*” (“Fuji através de uma rede”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 58 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 9, livro I – “*Muchū no Fuji*” (“Fuji na neblina”). in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Vemos na imagem 9 – “*Muchū no Fuji*” (“Fuji na neblina”) o contrastes entre os planos que revelam, pela gradação da tonalidade dos pigmentos, a densidade de uma paisagem de outono, estação também narrada pelo tipo de atividade que os seres humanos realizam, colheita de cogumelos nas montanhas. Em meio à neblina conseguimos enxergar o Mt. Fuji, as águas, a floresta e, se nos demormos na imagem, até mesmo os barcos.

Ao mesmo tempo que nosso olhar se aprofunda, à esquerda, parece deslizar pelo morro junto aos trabalhadores, mais uma vez vemos uma composição com mais de um ponto de vista, fazendo com que movimentemos nosso olhar sobre a cena. A partir desse tipo de efeito de gradação de tonalidades de pigmentos (que poderíamos chamar de cores, nesta pintura), podemos imaginar a quantidade de matrizes que foram necessárias para realizar a impressão final da estampa, criando um efeito estilístico, através da neblina, bastante rebuscado, cuja presença das águas, dentro da tópica *sansuiga* se dá sutilmente, ainda que seja um dos elementos de maior importância da composição, claro, ao lado da Montanha sagrada.

Na imagem 84 – “*Amiura no Fuji*” (“Fuji através de uma rede”) um pescador levanta a vela de um barco, chamada de “rede de quatro mãos” (*yotsude-ami*), através da qual podemos

ver o formato do Fuji. Embora seja uma cena completamente diferente da anterior, o efeito produzido encontra similaridades, o Fuji por trás da rede aparece disfarçado, mas, ao mesmo tempo, pela marca “da cor escura” da vela, se torna o grande assunto da cena, como se estivesse sendo sublinhado em destaque pelo pintor.

Como uma brincadeira costumeira de Hokusai, o formato das hastes da vela replicam a forma do Mt. Fuji, criando um tipo de ênfase geométrica, contrastada com o formato do chapéu do pescador que aparenta a forma da montanha vista de cima – como comentado antes, em inúmeras imagens na série, Hokusai faz a comparação do formato do chapéu típico do período Edo com a de Fuji.

Na gravura 87 – “*Murasame no Fuji*” (“Fuji sob a chuva”), um dos mais belos exemplos gráficos do trabalho do autor, em nossa opinião, enxergamos o Mt. Fuji em negativo – uma similaridade das três imagens? –, deixando transparecer sua forma sob um forte aguaceiro (*murasame*). A cena parece ser de viajantes numa estrada, embora não possamos ver a estrada, podemos imaginá-la pela linha curva que os corpos, em fila, produzem. O efeito dos riscos da chuva produz um contraste harmonioso com o formato circular dos chapéus e do guarda-chuva, com o inscrito “Terceiro volume”, fazendo conexão com a imagem 83, que será tratada em seguida, bem como com a curva formada pelos transeuntes.

Uma obra que também traz esse efeito da chuva sobre a imagem, mas que não tem como pano de fundo o Mt. Fuji e nem constrói o plano do fundo em semelhante jogo estilístico da estampa de Hokusai, é “*Ohashi Atake no Yudachi*” (“Banho repentino sobre a ponte Ōhashi e Atake”), de 1857, de Hiroshige, da série “*Meisho Edo hyakkei*” (“Cem Vistas Famosas de Edo”), outro diferencial marcante entre essa duas imagens é a diferença do ponto de vista, enquanto Hiroshige ainda aplica a perspectiva do “voo-de-pássaro”, Hokusai rebaixa o ponto de vista, como faz também nas outras duas pinturas citadas, aproximando-as da perspectiva linear, não fosse os elementos curvos e diagonais que dinamizam a cena e multiplicam seus pontos de vista.

Figura 59 Hiroshige. “*Ohashi Atake no Yudachi*” (“Banho repentino sobre a ponte Ōhashi e Atake” in série “*Meisho Yedo hyakkei*” (“Cem Vistas famosas de Edo”), 1857.

(vi.) Geometria, carpintaria e arquiteturas

Figura 60 Katsushika Hokusai (1760-1849). (direita) Imagem 83, livro III – “*Aoyama no Fuji*” (“Fuji em Aoyama”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Figura 61 (esquerda) Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 48, livro II – “*Shichikyō ichiran no Fuji*” (“Fuji visto de sete pontes”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Na imagem 83 – “*Aoyama no Fuji*” (“Fuji em Aoyama”), do livro III. Vemos em uma cena de Aoyama, um bairro famoso de artesãos, uma dança de guarda-chuvas, em que Fuji participa assemelhando-se a um deles entreaberto. Os *kanji* inscritos significam, à esquerda, livraria (*shoshi*) e, à direita, “Cem Vistas do Mt. Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”), um modo bem humorado de fazer uma autopromoção, fazendo par à imagem 87, antes falada. Ao mesmo tempo os guarda-chuvas evocam o formato dos chapéus utilizados pelos homens, criando a sensação de que um grupo de pessoas observa o Mt. Fuji, do alto.

A pintura 48 – “*Shichikyō ichiran no Fuji*” (“Fuji visto de sete pontes”) é uma composição intrigante que mistura convenções distintas de perspectivas. Referência com a composição “Cem Pontes em Uma Só Vista” (“*Hyakkyō ichiran*”), 1820-23. Nela transitam figuras de todos os tipos, samurais, viajantes, carregadores, lavradores, pescadores, etc. O trigrama, da tradição taoista, de “céu”, aparece duas vezes na imagem. Existem duas perspectivas na imagem, uma que conduz nosso olhar para direita, e outra ao fundo, levemente descentralizado; ambas parecem naturais, à primeira vista, e demonstram a qualidade das colagem de planos e perspectivas multiangulares frequentemente usadas pelo pintor.

Figura 62 Katsushika Hokusai (1760-1849). "Lista de ponte de nome de país". Coleção do Museu nacional de Tōkyō. Séc. XVIII.

Hokusai nos convida a um jogo de conseguir ver – no emaranhado entre arrozal, morros, caminhos e figuras em trânsito (samurais e homens-comuns), à amplitude de um horizonte e em uma perspectiva que nos conduz até o Monte Fuji – sete pontes, sete travessias e sete passagens.

São essas as pontes onde algumas das lendárias histórias japonesas teriam se passado? Observamos, de alguma ponte intermediária, que nos privilegia o ângulo perfeito para a divindade Fuji, a passagem das águas aos arrozais, formando-se morros pincelados, ao estilo chinês de pintura que, por sua vez, enunciam a presença de um vilarejo. Haverá por fim as sete pontes? Seriam elas a menção das sete estrelas que formam a Ursa Maior, que o pintor tanto aprecia? Seria um espaço que redimensiona a noção de tempos paralelos, contínuos e que se repetem em suas estruturas de passagem?

Figura 63 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 53, livro II – “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”) (“Fuji das montanhas de Tōtomi”) in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Na estampa 53 – “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”), presenciamos mais uma imagem que tem conexão com a série “Trinta e seis Vistas”, cuja pintura recebe o mesmo título, e tem bastante semelhança nas linhas das composição e no tema – o ofício de marceneiros. A região hoje faz parte da prefeitura de Shizuoka. São bastante marcantes todas as linhas no primeiro plano, tal como a expressividade dos corpos, que fazem parte dos fundamentos geométricos aplicados e ensinados por Hokusai em seus manuais de pinturas (*edehon*). As pinceladas chinesas são bastante evidentes na árvores, no primeiro plano, e atrás, no plano de fundo, encontramos Fuji, visto do alto.

Figura 64 Katsushika Hokusai (1760-1849). “*Tōtomi Sanchū no Fuji*” (“Fuji das montanhas de Tōtomi”), in série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku sanjū rokkei*”), 1831.

No livro “Hokusai, o velho louco por arquitetura” (“*Hokusai, le vieux fou d’architecture*”), Cluzel (2014) defende que para o pintor “(...) desenhar a arquitetura é representá-la, interpretá-la, inscrevê-la num universo místico, tal como explicá-la e cultivá-la.”¹⁴²

De acordo com os estudos presentes neste livro¹⁴³ – paráfrase de sua autonegação, Gakyō Rōjin Manji (Velho louco por desenho) –, o pintor toma como referência os *ehon* (livros-imagens) e *edehon* (manuais de pintura), produzidos pelas famílias de artesanato e de pintura, dentro do sistema *iemoto*¹⁴⁴, e os reinventa. Apesar de seguir a tradição de modelo e cópia, direcionados, declaradamente, à instrução de seus discípulos, divulgando informações, conhecimentos, técnicas e modelos a se seguir, Hokusai transforma o modelo original e a destinação exclusiva às famílias.

¹⁴² (CLUZEL, 2014, p.5).

¹⁴³ No livro é usado o vocábulo ‘arquitetura’, mas mantenho, durante o artigo, o vocábulo ‘carpintaria’, por ser um termo utilizado, do tempo em que Hokusai produz e por acentuar o aspecto artesanal das construções japonesas.

¹⁴⁴ Cf. Cap.I.

Através de seus *edehon*, particularmente aqueles dedicados à carpintaria, Hokusai questiona o modo como se organizavam e se transmitiam – se ocultavam, pode-se dizer – os saberes sobre a pintura e a artesanaria. Assim, avaliam Cluzel e Nishida¹⁴⁵, ele tece uma crítica aos carpinteiros, por sua longa tradição de *hidensho* (tratados secretos); e aos pintores, pelo ensinamento elitista das principais escolas, tal como a *Kanō*, que, acrescenta Marquet, “consistia em reproduzir fielmente os modelos de pinturas do passado, mais do que estudar a arte do desenho”¹⁴⁶.

Dentre os temas que aparecem em seus *edehon*, transformando-os em modelos de como representar – seja uma figura, expressão, gestual, padrões, objeto, lugar ou algum edifício –, o mundo do construtor (a construção, aqueles que constroem e suas significações) ganha uma expressão particular em duas de suas obras: “*Denshin Kaishu, Hokusai Manga – go hen*” (“Iniciação à Transmissão da Essência das Coisas, Desenhos Livres de Hokusai – Livro V”), de 1816 e “*Hokusai, Shoshoku ehon: Shin-hinagata*” (“Livro de Desenho para Artesãos: Novos Modelos”), de 1836. Apesar da carpintaria já aparecer representada, anteriormente, em seus trabalhos, é nestes dois, aponta Marquet, que ela ganha uma nova dimensão e importância:

A representação da arquitetura aparece já no primeiro volume [do *Manga*], quatro páginas dedicadas a casas e pontes, mas que não se separa da influência dos manuais chineses e ainda se encontra em estado relativamente sumário. No terceiro volume aparecem gravuras célebres sobre a perspectiva linear e a regra de terços para composição de paisagem, datada de 1815. No quarto volume, de 1816, uma dezena de páginas sobre pontes, templos, vilarejos e muralhas está representada isoladamente ou em meio a paisagens. No quinto volume, metade das gravuras é dedicada à arquitetura. Arcos de santuários xintoístas, pagodes, torres e templos budistas, nobres das cortes e personagens da aristocracia, pavilhões, cômodos e casas são reproduzidas em detalhes. (...) Vemos, a partir daí, uma escolha clara e rigorosa do tratamento do tema e da qualidade do desenho e de sua representação, afastando-se do modelo chinês e focando em tipos de arquitetura particulares e próprios do Japão. (pp.16-17.)¹⁴⁷

Tanto os *edehon* – como formato, meio e modelo –, como a carpintaria – como tema, assunto e destaque –, se sabe, não eram novidades. Os estudos de Marquet lembram “uma das grandes fontes essenciais dos manuais de desenhos japoneses, na era Edo (...), o célebre álbum chinês “*Fieziyuan Huazhuan*” (“Os Ensinamentos da Pintura do Jardim de Grão de Mostarda”), 1ª série, de 1679; 2ª e 3ª séries, de 1701, publicado, em versão japonesa, em Kyōto, depois de

¹⁴⁵ (*Idem*, pp. 28-61)

¹⁴⁶ (MARQUET, 2014, p.18).

¹⁴⁷ (*Ibid*, pp.16-17).

1817”, em que construções já aparecem, acompanhadas de textos explicativos, mas, conforme descreve, “o objetivo principal era o de definir o lugar da construção no conjunto mais vasto da paisagem; esta, por sua vez, era vista como uma simples decoração que se vê animada pela presença humana”¹⁴⁸.

Tal como descreve sobre uma enciclopédia chinesa¹⁴⁹ do século XVIII, traduzida para o japonês, e outras publicações japonesas¹⁵⁰ que, embora já representassem palácios, templos e arquitetura privada, estavam voltadas a “um fim educativo”, tratando-se de um “vocabulário de imagens”, sem a preocupação ou a devoção aos estudos da pintura e do desenho e de práticas artísticas.

Marquet analisa, assim, uma contribuição diferencial o fato de, nestas obras, Hokusai transformar o modo como a arquitetura era apresentada, colocando-a em primeiro plano, apresentando-a por ela mesma e transformando-a, inclusive, para além de seu “poder evocatório”, em um tema de base para a aprendizagem do desenho – algo, então, inaugural.

A maneira como o pintor vai representar a arquitetura em seus *edehon*, em particular nas duas obras citadas, revela símbolos e códigos que se conectam à escolha que ele faz de seu nome artístico ‘Hokusai’ (Estrela do Norte), menção à Estrela Polar da constelação da Ursa Menor, tal como outros nomes artísticos com que se atribui e também remetem a estrelas. Por referência aos astros, o pintor revela um olhar que pontua e aprecia a cosmologia chinesa e as simbologias que lhe correspondem¹⁵¹.

A presença da arquitetura nas pinturas de Hokusai está associada, da mesma forma, aos exercícios e princípios geométricos que realiza em seus manuais, os aspectos da geometria na prática pictórica de Hokusai é tratado por Guth (2016), com bastante detalhamento, a autora conta como o pintor desenvolveu seu estilo a partir da influência de manuais de pinturas chineses e holandeses:

(...) Publicado pela primeira vez em 1812, o Guia Rápido de Pintura (*Ryaguga Haya Oshie*), de Hokusai, é frequentemente associada a dois livros posteriores, igualmente engenhosos (...) Lições Rápidas de pinturas (*Ryakuga Haya Manabi*, de 1814) e Dicionário de pintura rápida (*Ehon Hayabiki*, 1817), reeditado em só volume na década de 1890. As duas publicações incluem visualizações logográfica das coisas ditas na forma de imagens, divididas em

¹⁴⁸ (*Ibid*, p.15).

¹⁴⁹ “*Morokoshi Kinmō zu*” (“Enciclopédia Ilustrada da China”), livro III. (*Ibid*, p.12).

¹⁵⁰ Cita “*Kinmō zu*” (“Enciclopédia Ilustrada”); “*Meisho zue*” (“Desenhos de Locais Famosos”, gênero editorial que aparece no final do séc. XVIII). “*Miyako meisho zue*” (“Álbuns de Locais Famosos da Capital”), de 1780, tratando-se normalmente de vistas de lugares, sob a perspectiva tradicional, chamada de “voo de pássaro”, e não um desenho dos edifícios, por ele mesmo. In (*Idem*).

¹⁵¹ (KEYES, *op. cit.* p.16).

traços caligráficos modulados, as unidades usadas na pintura e escrita. Livros ilustrados seguem no "estilo abreviado" (*ryakugashiki*) popularizado por Keisai Masayoshi¹⁵², em 1790. Em contraste, a primeira publicação (...) usa formas geométricas, cujos contornos precisos e lineares podem ser produzidos com a ajuda de um compasso e um esquadro (*kiku*), instrumentos usados principalmente por artesãos. Cada uma das suas 52 páginas apresenta um ou dois motivos em suas formas "visíveis" e "invisíveis", acompanhadas de uma breve explicação de como, por exemplo, a forma de uma folha de uva pode ser concebida como um hexágono, ou o corpo de um grou, como um triângulo. Esta nova maneira de sondar sob a superfície das coisas diferencia-se da linguagem baseada em logógrafos comuns entre os livros de "estilo abreviado", em que as figuras são formadas a partir dos caracteres chineses ou do silabário *kana* da própria palavra.¹⁵³ (GUTH, 2016, p.126).

Guth nos lembra, em seus estudos, como Hokusai não simplesmente estava interessado na transmissão de um saber técnico, mas, sobretudo, em transmitir uma habilidade que agregaria saberes, técnicas e sensibilidades; repertório, escolha e criação, nas palavras de Mencius: “O grande trabalhador pode ensinar as pessoas a usar compassos e quadrados, mas ele não pode lhes dar habilidade ... É algo que o coração deve entender e a mão responde (...)”¹⁵⁴ (MENCIUS, filósofo chinês do séc. IV a.C, *apud* GUTH, *op. cit*, p.128).

O interesse do pintor por assuntos holandeses se dava pela sua curiosidade infinita, mas também para atender as expectativas do público do período Edo – que tinha muito interesse por instrumentos como telescópio, planetário, microscópio, usados para ver o que não se poderia ver ao olho nu. Guth (2006) defende que Hokusai não apenas selecionava quais livros holandeses leria, como também tinha liberdade para recusá-los ou alterar a intenção de seus significados, dando às suas influências uma dimensão particular, motivado em entender a força

¹⁵² Também conhecido como Kitao Masayoshi (1764-1824). Pintor e artista de estampas, discípulo de Kitao Shigemasa. Artista *ukiyo-e*, trabalhou no estilo Kano, usando o nome Kuwagata Keisai. Criou muitos manuais sobre como pintar em "estilo abreviado" (*ryakuga-shiki*). Cf.<http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=146047> Acesso 22 jan 2018.

¹⁵³ “(...) First published in 1812, “Hokusai's Quick Guide to Painting” is often linked with two later, equally ingenious “quick” guides, “Quick Lessons in Paintings” (“Ryakuha haya manabi”, 1814) and “Quick Pictorial Dictionary” (“Ehon hayabiki”, 1817), with which it was reissued as a single edition in the 1890s. The two later publications include rebus-like visualizations of things said in the form of pictures broken down into modulated calligraphic strokes, the units used in painting and writing. In so doing, they follow picture books in the “abbreviated style” (*ryakugashiki*) made popular by Keisai Masayoshi in the 1790. By contrast, the first publication, the focus of this study, use geometric forms, whose precise, linear contours can only be produced with the aid of a compass and square (*kiku*), instruments used primarily by craftsmen. Each of its 52 pages features one or two motifs in their “visible” and “invisible” forms accompanied by a brief text explaining how, for instance, the complex shape of a grape leaf might be envisaged as a hexon, or the body of a crane as a triangle. This novel manner of probing beneath the surface of things sets it apart from the language-based rebus-writing common among books in the “abbreviated style”, where figures are formed from the Chinese characters or *kana* syllabary of the word itself. (GUTH, 2016, p. 126).

¹⁵⁴ “The great workman can teach people how to use compasses and squares, but he cannot impart skill to them... Its something that the heart must grasp and the hand respond to (...)” (MENCIUS, *apud* GUTH, *op. cit*, p.128).

criativa da transformação visual, processo pelo qual produz um tipo de figuras tão típicas de suas pinturas, sobretudo do último período de criação:

(...) Os círculos múltiplos, os quadrados e as linhas quebradas muitas vezes resultam em abstrações humoristicamente desarticuladas, cada uma um gesto visual autônomo e não a tradução sistematicamente articulada da forma externa para a estrutura interna. (p. 131. T.N.)¹⁵⁵

Guth aponta que, na tradução dos manuais de pinturas europeus, Hokusai aplicou o pensamento místico e cosmológico da cultura chinesa, absorvido pela cultura japonesa. Ensino passado em “Sumário das leis da Pintura” (*Gahō Kōryō*), “um tratado exaltando o naturalismo pictórico introduzido pelo Ocidente” (p. 135), onde é aplicado o conceito de *yin* e *yang* para legitimar a introdução dos novos princípios pictóricos, assim como ensina o pintor chinês Wang Wei (séc. XV), “As imagens não são produzidas pela prática de habilidade artística, elas também devem corresponder a *I-Ching*... Se alguém trabalha com compassos e quadrados, pode representar as formas de todo tipo...”¹⁵⁶ (*apud.* Guth, *op. cit.*, p.136). De acordo com Guth, o pesquisador Wai-ming estudou o impacto do livro *I-Ching* (atribuído a Fu-xi) no pensamento econômico e político do período Edo, influenciando também aspectos da religião, ciência, cultura popular e, em particular, mediando a acomodação das tecnologias e ciências do Ocidente no Japão. Acerca desse aspecto, Guth acrescenta:

(...) O impulso para o idioma aparentemente novo desenvolvido em seu “Guia rápido para a pintura” foi mediado por “pensar através do trabalho do artesão”. A formulação de Hokusai na expedição era uma dinâmica na qual o conhecimento ocidental não funcionava como dominante externo, mas sim como um alojamento para práticas preexistentes e sistemas de conhecimento tácito (p.135).¹⁵⁷

Assim, afirma Guth, Hokusai não altera o sentido do trabalho do artesão, ao aplicar as influências holandesas em seus desenhos, mas, através do pensamento defendido pelas filósofo

¹⁵⁵ “(...) The multiple circles, squares, and broken lines often result in humorously disjointed abstractions, each an autonomous visual gesture rather than the systematically articulated translation from outer form to inner structure.” (WANG WEI, pintor chinês, *apud.* GUT, *op. cit.* p.131).

¹⁵⁶ “pictures are not simply produced by the practice of artistic skill, they must also correspond to *I-ching*... If one works with compasses and squares can represent the forms of every kind...” (*Idem*, p.136).

¹⁵⁷ “(...) the slippages between the visual language of [Van] de Passe and Hokusai’s publications suggest that the value of the European referent was largely symbolic. The impulse for the seemingly new idiom developed in his *Quick Guide to Painting* was mediated by “thinking through craft. Hokusai’s formulations thus expose a dynamic in which Western Knowledge did not function as an external dominant, but rather as an accommodation to pre-existing practices and tacit knowledge systems.” (*Idem*, p.135)

da época, adiciona uma validação da forma externa:

O grau em que essa mentalidade cultural superou os objetivos empíricos de Van de Passes pode ser medido pela implantação por Hokusai de círculos, quadrados e triângulos como uma infraestrutura "natural" de muitas vistas, como acontece na série de impressões "Trinta e seis vistas do Monte Fuji". (p. 135) ¹⁵⁸ (...) Mesmo que o rigor formal desses esquemas geométricos incomuns na tradição da paisagem japonesa traga uma estética de designe e aparentemente moderna para as estampas (...) elas são informadas por estruturas mais profundas de significado, que consideram que a "geometria" revela uma arquitetura cósmica. (...) Nesta visão de mundo, as formas geométricas eram símbolos microcósmicos de forças macrocósmicas em vez de guias para a representação do mundo empírico. (p. 138, T.N.) ¹⁵⁹.

Através das suas pinturas, o pintor transcreve a dimensão simbólica da “cosmologia chinesa dentro das regras de proporção das construções japonesas” ¹⁶⁰. Propõe aos discípulos, através deste estudo, irem buscar nela os fundamentos de seus desenhos e pinturas, indicando que toda forma no mundo deriva do mesmo princípio do universo. Na obra *Denshin kaishu*, na folha quatro, Hokusai grafa ideogramas na composição de um *torii*, sobre os quais discorre num breve texto, apontando elementos da cosmologia chinesa acerca dos conceitos taoistas do *yin* e *yang*. Cluzel e Nishida traduzem os escritos: “(...) 2) dois polos ¹⁶¹, 3) sol, lua, estrelas ¹⁶², 4) quatro estações ¹⁶³, 5) cinco agentes ¹⁶⁴, 7) sete estrelas ¹⁶⁵, 8) oito trigramas ¹⁶⁶, 9) nove astros luminosos ¹⁶⁷”. Nessa relação proposta pelo pintor, entre a referência da cosmologia chinesa e representação de um *torii*, vê-se a intenção de decodificar todo um arcabouço de relações filosóficas e crenças e associá-las às funções simbólicas e semânticas das construções tradicionais japonesas.

¹⁵⁸ “The degree to which this cultural mentality overrode Van de Passes’s empirical objectives may be gauged by Hokusai’s deployment of circles, squares, and triangles as the “natural” infrastructure of many of the views in his most celebrated print series, the “Thirty-six views of Mount Fuji”. (p.135).

¹⁵⁹ “(...) Even as the formal rigor of these geometric schemes unusual in the Japanese landscape tradition, brings seemingly modern design aesthetic to these prints, they are informed by deeper structures of meaning holding that “geometry” reveals cosmic architecture. (...) In this worldview, geometric forms were microcosmic symbols of macrocosmic forces rather than guides to the representation of the empirical world.” (Idem, p.138).

¹⁶⁰ (CLUZEL, *op. cit.*, p.6).

¹⁶¹ *Yin yang*, ou os dois pólos da terra; ou positivo negativo; ou, por analogia budista, *wa* (harmonia).

¹⁶² Astros luminosos.

¹⁶³ Naturalmente, trata-se das quatro estações: outono, primavera, inverno e verão. Mas, de acordo com os códigos e simbologias da cosmologia *yin yang*, coincidem com os pontos cardeais de leste, oeste, norte e sul, respectivamente.

¹⁶⁴ Da mitologia chinesa, os cinco elementos são: terra, água, fogo, metal e madeira.

¹⁶⁵ Referência às estrelas da constelação da Ursa Maior.

¹⁶⁶ Ver gráfico *yin yang* e seus oito trigramas, cuja associações se faz: céu, trovão, terra, vento, fogo, água, montanha e bruma (ou pântano/ lago, em algumas versões).

¹⁶⁷ Os nove planetas que compõem o sistema solar: Terra, Júpiter, Vênus, Marte, Mercúrio, Saturno, Urano, Netuno e Plutão.

Na obra “*Shoshoku ehon*”, folha seis, ele desenha um *torii* e nele escreve “(...) à frente: o pássaro vermelho; ao lado direito: o tigre branco; atrás: a tartaruga preta; ao lado esquerdo: o dragão azul”. Em nota descrita por Marquet, que traduz os escritos desse volume, na edição francesa, explicitam-se as quatro divindades dos “quatro orientes”, representativas das “quatro direções”: norte sul, leste e oeste.

O mito dos Quatro Deuses Celestiais (*Si Xiang*), da cosmologia chinesa, conta que a terra e o céu foram divididos em quadrantes, cada um representando um ponto cardinal, um elemento, uma cor, uma estação (primavera, verão, outono e inverno), um ser celestial e uma virtude: dragão azul (*seiryō*, o leste, a primavera, a madeira, o *yang*); pássaro vermelho (*suzaku*, o sul, o verão, o fogo, a capacidade de percepção); tigre branco (*byakko*, oeste, o outono, o metal, a força e a coragem de um guerreiro); e a tartaruga negra (*genbu*, o norte, o inverno, a água, o *yin*).

Cruzando *torii* e atravessando *hashi* (ponte), das referências de livros antigos da tradição japonesa, de suas mitologias, dos vocábulos e disfarces de suas construções, entre carpintarias e construtores, artesanias e artes, em uma tentativa de compreender os traços geométricos nas obras do pintor, podemos dizer que a expressividade estabelecida pela geometria, seja em suas figuras, seja na composição das vistas, é um dos pontos fundamentais que, de um lado, conecta o trabalho do pintor às tradições ocidentais, de outro, mesclada ao modo de pontos de vistas múltiplos e perspectivas diversas, relaciona sua obra com a tradição chinesa, sobre esse aspecto, a produção de Hokusai é profundamente peculiar e se destaca do que até então havia sido produzido entre os artistas do Mundo-flutuante.

Tal como a complexidade de seus traços, as colagens de planos, a sobreposição de perspectivas e as multiplicidades de assuntos que encontramos nas cento e duas pinturas de “Cem Vistas do Mt. Fuji”, a tópica *sansuiga*, seja nas imagens em que o aparece de forma explícita, ou nas que ocupa os planos de fundo, vê-se ainda conectada às premissas da pintura chinesa. Todavia, a sua forma e o modo como se manifesta, a partir das qualidades dessas gravuras, emanam um novo significado, atualizado, e talvez fosse possível encontrar uma nomenclatura nova.

3.3. A unidade entre as imagens e a multiplicidade na cena

Quando uma imagem passa a se repetir com suas variações e começa a ocupar uma dimensão na experiência do espectador, ela ganha o aspecto múltiplo de uma significância, começa a se tornar narrativa. No período Heian eram comuns composições de planos abertos, com múltiplas cenas, o voo-do-pássaro (*fukinukiyatai*), as nuvens, caracteristicamente dividiam

os assuntos, já no período Edo observamos recorte de cenas e aproximação das imagens, como se houvesse o uso de lentes, como binóculos. As cenas abertas do período Heian encontram, assim, um *zoom* no *ukiyo-e*, vê-se de perto, ao invés de uma pintura com diversas cenas, agora temos uma série temática com diversas pinturas, ao estilo das compilações poéticas de épocas anteriores. O espectador percorre os territórios de forma distinta, o que demonstra pelo menos duas coisas: não estamos falando do mundo da corte, do período Heian, e não estamos falando para a corte, tratam-se de obras de assuntos populares para consumo dos mais diversos públicos, a se destacar os homens-da-cidade (*chōnin*).

Não parece haver entre os três volumes do “Cem Vistas” algum tipo de ordem necessária que costure uma narrativa precisa, talvez seja possível mesmo falar de uma narrativa à deriva, compostas por recursos da composição que poderíamos grosseiramente resumir em três dimensões: mostrar e não mostrar, mostrar através de outras coisas, simplesmente mostrar. Ocultar e revelar (*miegakure*) é uma expressão indicada pela primeira (fala-se do Mt. Fuji, sem mostrá-lo) e a última imagem da obra (mostra-se o Mt. Fuji, numa representação geométrica, sem precisar falar de mais nada, já tendo falado de tudo), entre tantas outras.

O que chama atenção entre as imagens é a quantidade daquelas que colocam em primeiro plano o homem-comum em seus ofícios, majoritariamente um homem do campo. A composição de séries de vistas, na arte *ukiyo-e*, está intrinsecamente ligada a percurso, caminhos, estradas, lugar de onde se vê, por onde se passa. E que caminhos eram esses? Não apenas as estradas que levavam à Heian (Kyōto) ou a Edo (Tōkyō). Mas também os caminhos dos eremitas, dos peregrinos, dos ascetas, em busca de poderes místicos, de iluminação e da imortalidade. Ou, em última instância, associada ao *shanshui*, o caminho até o *ki* (força da energia vital), do “devir nuvem”.

O que é longe se torna perto, íntimo, conhecido. Dividimos as experiências dos lugares-famosos, das belas paisagens, das tradições religiosas, dos costumes dos homens do período Edo, sem nunca precisar ter estado ali. A ideia de conhecer um lugar já não é suficiente, agora que já no conhecemos, queremos vê-lo de outra forma, de outro lado, em outro momento; não basta conhecer o por do sol daqui, é desejável vê-lo de todo lugar. Não me basta conhecer a montanha no por do sol, quero vê-la a todo instante, à moda das belas-figuras (*bijin-ga*). Uma coletânea das melhores vistas do Mt. Fuji parece ter como inspiração uma expressão herdada da obra “*Makura no Sōshi*” (“O Livro dos Travesseiros”)¹⁶⁸, “os melhores em cada área”. Nesta

¹⁶⁸ “*Makura no sōshi*” (“O Livro do Travesseiro”) é um livro de observações e reflexões escrito por Sei Shōnagon quando foi dama da corte da Imperatriz Teishi, consorte do Imperador Ichijo, durante a década de 990 e início do Século XI, no Período Heian, no Japão. O livro foi concluído no ano de 1002.

obra o artista mostra o Mt. Fuji de todas os lados e forma, à moda de agora (*ima-yō*), nas mais inusitadas cenas do mundo-flutuante das províncias do Japão.

Para fechar o capítulo, apresentamos uma última imagem cuja composição gráfica, com uso de tons de cinza, preto e branco produzem uma das mais belas de toda a série:

Figura 65 Katsushika Hokusai (1760-1849). Imagem 64, livro III – in “Cem Vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”) (1834-47?), Museu de Finas Artes de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*).

Na pintura 64, do livro III – “*Shinsetsu no Fuji*” (“Fuji em uma nevasca”), vemos o Mt. Fuji sob uma nevasca, à frente dele viajantes que protegem seus corpos com mantas e chapéus. Trabalho em tons de cinza e branco mostram a complexidade da composição, a cena se desenrolada em sentido horizontal, anunciado pela estrada e vertical, dado pela presença grandiosa da Montanha sagrada em umas das suas mais belas aparições. Hokusai retrata mais uma vez os corpos que são visto de diversas posições, os tons de cinza produzem um efeito estético exemplar, unindo as tópicas *meisho-e*, *shokunin-e*, *fūzoku-ga*, *shiki-e* e *sansuiga* numa só imagem.

Considerações finais

A metodologia aplicada no projeto, de analisar algumas pinturas da obra Cem vistas do Monte Fuji, de Hokusai, foi necessária para que pudéssemos visualizar pinturas exemplares de cada assunto e tópica presentes no livro-imagem (*ehon*) em questão, para então compreendê-las dentro do universo do *ukiyo-e*, ficando, assim, mais fácil investigar de que modo o pintor sobrepunha, numa só imagem, assuntos diversos e múltiplos gêneros. A partir dessa análise da obra, podemos dizer que suas pinturas frequentemente têm a característica de uma colagem, em termos de assuntos e perspectivas; camadas aplicadas em primeiro plano e plano de fundo. Esse estudo nos ajudou a visualizar e compreender, em termos de composição, a multiplicidade de pontos de vistas e suas origens, presentes nas imagens.

A primeira parte da dissertação dividiu-se em dois grandes temas: apresentar o universo do pintor (contexto histórico e artístico) e realizar uma discussão teórica e estética sobre perspectivas na pintura do mundo natural, tanto da tradição ocidental, como da tradição oriental (a se destacar a China e o Japão).

Era fundamental que o universo do *ukiyo-e* pudesse ser apresentado e, a seguir, que houvesse uma introdução sobre a vida e obra do artista em questão, compreendendo-o dentro do contexto em que viveu e trabalhou. Assim, teríamos em vista que Hokusai foi formado, a princípio, por mestres da escola *Kanō*, que, por sua vez, tinha por referência a tradição da pintura chinesa.

Outro aspecto relevante era compreender que o pintor, como outros de sua geração, tal como Hiroshige, era um artista-da-cidade (*eshi-machi*), que trabalhava em Edo, que pintava diversos assuntos do universo do mundo-flutuante (*bijin-ga*, *yakusha-e*, *kachō-ga*, *sansuiga*, *fūzoku-ga*, *shokunin-e*, *musha-e*, *rikishi-ga*, *jinbutsu-ga*, *shiki-e*, *meisho-e*), seguindo algumas tradições do período Heian e Muromachi, atualizando-as, tendo como mestre não apenas as escolas tradicionais como Torii, *Kanō* e *Nanga*, como diversos outros artistas contemporâneos, através do exercício da cópia de suas pinturas, algo comum e valorizado na história do Japão.

Além disso, era relevante explicitar o modo de trabalho na produção de estampas japonesas, a divisão das função (pintor, talhador, impressor, editor), os materiais usados, a técnica utilizada e o público cativo. Apesar de Hokusai pintar para pessoas da nobreza até *chōnin* (homens-da-cidade, comerciantes), é importante lembrar que, dependendo do estilo, do tema e da qualidade de materiais utilizados, havia um público específico, e que seus livros-imagem (*ehon*) tinham como consumidores principais pessoas comuns da cidade, assim, é

possível dizer que seu trabalho era popular entre as pessoas de Edo, ao passo que seus manuais de desenho (*edehon*) eram principalmente lidos por outros artistas, seus discípulos e diletantes.

Uma vez tendo sido apresentados ao mundo de Edo e da pintura de estampa do gênero *ukiyo-e*, foi possível então iniciar um estudo e uma discussão sobre aspectos históricos e estéticos da pintura do mundo natural. Concluímos, através da pesquisa, que Hokusai de fato possui influência da perspectiva-linear renascentista, através de obras holandesas que chegavam ao Japão pela ilha de Deshima, em Nagasaki. Pinturas e gravuras que tiveram grande influência no repertório do pintor, tal como a outros artistas do mesmo período, isso se comprova analisando suas obras.

Além disso, uma vez compreendido que a pintura de paisagem ocidental, como gênero, que se estabeleceu no séc. XV, tinha uma perspectiva-linear, cuja composição era feita através de linhas convergentes a um único ponto de fuga; o contexto em que surgiram, os significados e conteúdos agregados à sua forma específica (o Renascimento, os movimentos de Contra Reforma, o crescimento dos grande centros urbanos, o ponto de vista baseado em um olhar antropocêntrico), conseguimos comparar a tradição ocidental à chinesa e japonesa, procurando suas divergências e convergências, ou mesmo influências.

Embora possam haver características comuns em relação à conciliação do mundo natural a filosofias religiosas, vimos que as tradições são profundamente distintas (cristianismo, taoismo, budismo, xintoísmo, neoconfucionismo), gerando sentidos e motivações peculiares a cada uma das culturas e tradições pictóricas.

Vimos que, no ocidente, a “pintura de paisagem” estabeleceu-se vinculada aos novos conhecimentos tecnológicos, matemáticos e físicos do período renascentista, que levaram os pintores a buscar uma (suposta) perfeição na representação do mundo natural, através de geometrias que determinavam o lugar dos objetos no espaço, procurando a melhor forma de se expressar a realidade para os nossos olhos. Mas, como vimos, o conceito de espacialidade se transformou a partir de um olhar romântico; luz, sombra, temperatura de cores e simplificação da figura humana passaram a expressar outro modo de enxergar a natureza, surge, então, o que Clark chamou de “paisagem fantástica”, tomada de uma nova percepção mística do mundo.

Podemos falar de uma transformação conceitual, na representação da natureza e na construção de espacialidades, através dos novos modos de se aplicar cor, luz e sombras nas pinturas de paisagem, produzindo efeitos poéticos, de influência literária arcadiana, que ampliaram a ideia de real e realidade que se pressupunha atingir em termos composicionais e estruturais em uma imagem, no momento anterior.

A China, por sua vez, associou, a princípio, suas pinturas do mundo natural a práticas de monges-pintores, conectadas a valores e conhecimentos filosóficos, já citados, que colocavam a natureza como protagonista do mundo dos fenômenos, cuja estrutura e funcionamento deveriam ser observados e imitados pelo homem (*confucionismo*), como modelo dos aspectos fundamentais cosmológicos expressos na filosofia taoista, cuja matriz de pensamento baseava-se na harmonia entre as características duais de *yin* e *yang*, sintetizando-se na expressão: “a natureza vem primeiro, o homem a segue”, realizada, a princípio, por monges-pintores-budistas em suas prática em busca da iluminação.

Também verificamos que a pintura de natureza nomeava-se como *shanshui-hua*, literalmente, pinturas de montanhas-e-águas, que poderiam ter, e de fato tinham, em suas composições, outros elementos, como a figura humana, carpintarias e arquiteturas (barcos, pontes e templos), embora expressos em dimensões menores e posição secundária na composição.

Também observamos que pintura de natureza, na China, frequentemente chamada de pintura de paisagem, em estudos e pesquisas ocidentais, se estabeleceu como um gênero autônomo do período dos Três Reinos, no século X, quando eram pintada em tons de verde-e-azul e tons amarelados e preto, com tinta nanquim diluída em água e outros pigmentos, aplicadas sobre papel chinês, pelo uso de pincel.

Ademais, a noção de espacialidade expressa era profundamente distinta da ocidental, era empregada a chamada perspectiva voo-de-pássaro, cujo ponto de vista da cena é do alto, mas a perspectiva múltipla se tornou uma característica marcante, também denominada de perspectiva multiangular, na qual todo o panorama de uma cena ou objeto poderia ser representando em variados pontos de vista que, na realidade, não poderiam ser simultaneamente vistos. Embora não tenhamos aprofundado no assunto nesta dissertação, por uma questão de tempo e de foco, é importante notar que dentre os assuntos retratados entre as paisagens, cenas de trabalho, entretenimentos, como banquetes, passeios e caça, apareciam, também representadas, as etnias minoritárias e que, portanto, nessas pinturas foram também representadas as etnias minoritárias. Além disso, estabelecia como convenção de perto/embaixo, longe/em cima.

Ainda constamos, ao que diz respeito à espacialidade, que a aplicação de “zig-zags” eram usados para dar uma sensação de profundidade na cena. Além do “*I-ching*” (“Livro das Mutações”), notamos que os chineses seguiam os princípios expressos no livro “*Ieziyuan hua zhuan*” (“Manual de pintura do jardim da semente de mostarda”), da Dinastia Qing.

Ao contrário dos artistas holandeses, que começaram a pintar cenas realistas, os artistas de *shanshui-hua* não procuram a correspondência de formas e espacialidades baseadas em uma sensação (ou contrução) de “realidade fenomênica”, na representação, diferente disso, buscam em suas pinturas transmitir uma atmosfera poética universal, tiram o ser humano do centro da cena e trazem a natureza como assunto principal das pinturas; a figura humana, nesta tradição, era representada como mais um dos fenômenos do mundo natural.

Vimos, por sua vez, que a pintura de natureza, no Japão, surge a partir das obras chinesas, mas passa a se expressar de um modo particular, embora sejam nomeadas de *sansuiga* (pinturas de montanhas-e-águas); a começar, a tinta usada e o material sobre o qual se pintava eram fabricados no Japão (*sumi* e *washi*), embora muito semelhantes ao dos chineses; foram, no começo, monocromáticas, em preto-e-branco, assim as pinturas eram chamadas *suiboku sansuiga*, e se tornaram um símbolo especial de meditação espiritual na pintura japonesa. A natureza, com o tempo, deixou de ser aquela expressa na pintura chinesa, portanto comum à China, e passou a ser a “paisagem” ¹⁶⁹ japonesa (montanhas, árvores, rios, névoas, figuras humanas, bichos, carpintarias e arquiteturas própria do Japão).

A princípio, no século XII, os traços e as estruturas espaciais de composição coincidiam ou seguiam os mesmos fundamentos da pintura chinesa – múltiplas perspectivas, uso da “perspectiva de voo-de-pássaro”, de “zig-zags” nas cenas, para criar efeito de profundidade, convenção perto/embaixo, longe/em cima, figuras humanas representada em posição secundária –, mas notamos que na segunda metade do período Edo, no repertório *ukiyo-e*, estas questões foram atualizadas e mescladas a outras tradições.

A xilogravura, que a princípio era monocromática, passou a ser colorida à mão, bicolor em amarelo e vermelho, depois, tricolor, com acréscimo de verde. Mas na terceira fase do *ukiyo-e*, por um período, as cores foram proibidas ou eram censuradas, procurando evitar a expressão da exuberância pelas classes populares, uma premissa das políticas neoconfucionistas ¹⁷⁰ da época, este é o momento em que surgem as pinturas de vistas de Hiroshige e Hokusai, também chamadas de *sansuiga*, mas que mesclam outros assuntos da tradição de pintura japonesa. Além disso, vale dizer que as crises econômicas levaram, muitas vezes, a publicar obras com menos cores, para baratear o custo.

¹⁶⁹ No sentido de “aquilo que se via na natureza”.

¹⁷⁰ Cf. (CORDARO, 1998, p.77-100).

Em relação à pintura *sansuiga*, do séc. X, a técnica se transformou¹⁷¹, na segunda metade do séc. XVII apareceram as folhas soltas de xilogravuras, na cidade de Edo, para serem vendidas separadamente, com os assuntos já citados, que se resumiam em retratos das áreas-de-prazeres, pinturas-eróticas, pinturas-de-atores, de lugares-famosos, de usos-e-costumes e de montanhas-e-rios. A pintura era impressa e as estampas poderiam ser compostas de mais de uma matriz, permitindo, assim, diferentes efeitos, tanto nas linhas, como no uso de cores e tons – embora nem todas as obras durante esse período fossem estampas impressas pela técnica da xilogravura, a obra que estudamos, assim como uma parte expressiva das obras desse período, utilizaram-na.

Além disso, vale lembrar que a posição do papel também se altera, embora continuem a produzir pinturas na vertical, tal como a pinturas de rolo chinesas, passam também a produzir pinturas horizontais, ao modelo dos *emakimono* (pintura de rolo horizontal que surge na era Heian). Essa mudança na posição do papel levou a uma nova construção espacial que, de um lado, ampliava o horizonte, mas, de outro, continuava a usar as convenções chinesas da perspectiva do voo-de-passaro e de perto/embaixo, longe/em cima, como indicações do que está perto e longe, respectivamente.

Também notamos que os assuntos pintados tinham como referências não apenas as filosofias e práticas religiosas, mas também acontecimentos históricos e conteúdo literários de períodos antecedentes, tanto antigos como clássicos, retirados de obras consagradas como “*Kojiki*” (“Registros antigos japoneses”), “*Nihon shoki*” (“Crônicas do Japão”), “*Man'yōshū*” (“Coletânea de dez mil folhas”), “*Genji monogatari*” (“Contos de Genji”), “*Kokin wakashū*” (“Antologia de poesias e *waka*”), “*Makura no sōshi*” (“O Livro do travesseiro”), “*Shinkokinshū*” (“Nova coletânea de poemas de outrora e de hoje”), “*Ise monogatari*” (“Contos de Ise”), “*Heike monogatari*” (“Contos de Heike”), “*Soga Monogatari*” (“Contos de Soga”), o conto “*Taketori monogatari*” (“O cortador de bambu”) e “*Ōgura Hyakunin Isshu*” (“Cem poemas, um poeta cada”), além de obras pictóricas antigas e contemporâneas ao período Edo – cada artista terá um tipo de influência específica de acordo com a escola e mestres que teve, aqui nesta pesquisa nos dedicamos exclusivamente ao trabalho de Hokusai, de sua última fase de criação, durante o séc. XIX.

¹⁷¹ Nota-se que a xilogravura não surgiu no período Edo. Desde o séc.XIII a xilogravura foi usada para imprimir letras, no Japão, a partir do séc.IX imprimia-se obras sagradas budistas, no séc.XV as xilogravuras eram compostas com motivos profanos e no séc. XVII é usada para publicação de ilustrações de livros popularescos . Cf. (SUZUKI, 1988, pp.93-98).

No trabalho do pintor, especificamente sobre as pinturas de “Cem Vistas do Monte Fuji”, notamos a influência da perspectiva-linear renascentista a partir de um ponto de vista rebaixado aplicado para alguns objetos ou cenas, talvez o aspecto mais relevante em relação ao que foi experimentado naquilo que Clark chama de “Paisagem real” e os trabalhos de Hokusai, seja a construção de diagonais, que dinamizam o movimento do olhar na cena. Entretanto, enquanto a paisagem ocidental procurava incansavelmente os meios de representar a profundidade e a distância, como um aspecto fundamental para criação de ‘um mundo real’, a pintura *ukiyo-e* estava fundamentada em dois planos (o primeiro plano e o plano de fundo), e usou de recursos de linguagem (como o enquadramento em janelas e a perspectiva do voo-de-pássaros, diferença considerável de tamanho entre o primeiro plano e o fundo, “zig-zag”) para criar uma noção narrativa de profundidade, como uma convenção já conhecida.

Também verificamos, nas pinturas de Hokusai, a influência dos manuais de carpintaria chineses através dos desenhos de construções arquitetônicas e nos designs de seus padrões geométricos aplicados tanto na construção de suas figuras (humanas, animais e do mundo vegetal), como nas estampas das vestimentas típicas do período.

Importante lembrar que os estudos indicaram que tanto a presença de nuvens, em suas pinturas, como os designs dos padrões e a arquitetura, estavam em consonância com a filosofia chinesa taoista, trazidas pelos “Livro das Mutações” (“*I-Ching*”), que adaptava também os conhecimentos ocidentais às mitologias japonesas, através dos pensamentos neoconfucionistas, criando uma visão de mundo em que padrões geométricos foram como modelo para projetar os conhecimentos e valores cosmológicos nas estruturas das coisas do mundo, e não um instrumento para representação do mundo empírico.

Além disso, a presença marcante de assuntos dos usos-e-costume da época – ou como é chamada na tradição ocidental, a pintura de gênero – também é repetida pelo pintor em “Cem Vistas”, entretanto, os trabalhadores, suas vestimentas e utensílios, ou mesmo os trabalhos que realizam, são adaptados para a realidade da terceira fase do período Edo, tal como a dimensão da figura humana, animais, de objetos de carpintaria e arquiteturas, é significativamente aumentada, tanto em termos de tamanho, como de relevância, na cena. Muitas vezes veremos estampas em que as pinturas aparecem no primeiro plano, enquanto a paisagem estará no plano de fundo. Essa, sem dúvida, é uma inovação da última fase do *ukiyo-e* e demonstra como vários assuntos foram unidos em uma única composição.

Especificamente na obra estudada, as linhas e preenchimento do espaço com tons de cinza, possuem efeitos estéticos bastante distintos de suas influências japonesas ou chinesas, consequência do uso da xilogravura japonesa como técnica – da mesma forma, em relação às

suas estampas multicoloridas (*nishiki-e*), o uso de cores produzirá efeitos distintos, tanto pelos pigmentos utilizados, como pela técnica empregada.

Também podemos observar que os efeitos de luz aplicados por Hokusai, nas pinturas, são livres da intenção de se criar uma representação realista do espaço ou das figuras em cena. Como chegamos a ver, muitas vezes um dos temas de algumas pintura se tornou o reflexo inusitado, e improvável, do Monte Fuji sobre as águas. Ainda sobre a luz, muitas vezes pelo uso de tons de cinza no céu, o pintor, na verdade, procurava indicar um instante do dia (amanhecer ou anoitecer) ou uma estação do ano (outono, inverno, verão ou primavera), algo que nas pinturas multicoloridas era também indicado pelo uso das cores.

Foi possível constatar, pelos estudos, que a vista de cenas da natureza de Hokusai, uma vez que tiveram a influência dos *sansuiga*, do séc. XIII, também se associavam à filosofia chinesa, *shinsen*, que visava atingir o estado transcendental da imortalidade, e que tinha as montanhas-e-águas (*sansui*) como lugares de formação para identificação com o *Tao*.

Observando e comparando as “pinturas de paisagem”, de perspectiva-linear, e as “de montanhas-e-águas” – em relação ao modo como entendem e expressam o mundo natural e o ser humano, em suas composições –, podemos dizer que em Hokusai a natureza é também o lugar de eventos históricos, narrados pela literatura, que subsistem na memória de um povo e, concomitantemente, é o meio no qual se manifestam as forças sobrenaturais, em harmonia com o mundo dos homens: as quatro-estações e os afazeres dos agricultores; as geometrias sagradas do taoísmo e o trabalho dos carpinteiros e artesãos; o exercício de iluminação através da prática da contemplação e de austeridades, do budismo, e os caminhos dos peregrinos, mas também as estradas por onde transitam homens-da-cidade, os mais diversos produtos, os turistas e viajantes, à procura de prazeres do mundo-flutuante. Ao fundo de toda atividade dos homens e como força expressa dos *kami*: o Monte Fuji.

O que notamos é que o fato de utilizar múltiplas perspectivas, colagens de assuntos e pontos de vistas, a natureza nas pinturas de Hokusai expressa múltiplos sentidos, de tradições distintas. Podemos dizer, então, que através da multiplicidade semânticas em suas composições, Hokusai experimentou um novo senso de espacialidade, atribuindo, da mesma forma, pela pintura, outros sentidos ao mundo natural (*shizen*), que eram próprios da tradição japonesa, trazidos tanto da sua paisagem particular, da sua literatura, de suas religiosidade e de suas tradições de pinturas.

Nesse sentido, a narratividade e imaginários, em suas vistas, estavam tanto nas suas composições, como naquilo que não estava dado, mas era conhecido pelo seu público e fazia parte do repertório de crenças, hábitos, costumes e literaturas. Em termos também de linguagem

visual, embora Hokusai use as nuvens como as pinturas do período Heian, verificamos diferenças: em Heian utilizava-se um ponto de vista distante, abordava—diversas cenas concomitantemente representadas, em temas e tempos, pelo recurso de nuvens. Em “Cem Vistas do Monte Fuji”, tal como em outras obras do pintor, o que veremos é uma cena aproximada, como se houvesse o uso de binóculos, um recorte, que se desdobra pela multiplicidade de cenas na obra (as cento e duas pinturas).

Se então pudermos notar essa multiplicidade de referências e sentidos aplicados às vistas do Monte Fuji, chegaremos à conclusão que o sentido empregado de *sansuiga* às suas pinturas de natureza é bastante diferente tanto das pinturas do séc.XIII, do Japão, como da pinturas *shanshui-hua*, da China do séc.X. Tão pouco se limita ao gênero “pintura de paisagem” aplicado à pintura de perspectiva-linear renascentista, ainda que faça uso desta. Afinal, que nomenclatura poderia ser mais adequada às vistas de natureza de Hokusai, de modo a expressar todo seu arcabouço referencial e multiplicidade de assuntos?

Assim, como reflete Meinig (1976, p. 35, *apud*. Name, 2010), ao falar das pinturas de paisagem, o problema em definir e nomeá-las estaria no fato de ser “composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes”. Nesse sentido, os estudos de Shimizu (2007) sobre os vocábulos agregados às vistas de natureza, no Japão da era Edo, como *keshiki* (paisagem, vista), que antes era escrito como “a cor da energia vital”, *Ki* 氣 e *shiki* 色, e passa a ser escrito, no período Edo, como a cor de uma vista, *Kei* 景 e *shiki* 色, nos ajudaram a compreender que a concepção de vista/paisagem migrou de um sentido conectado às tradições taoístas, associado às práticas meditativas, e passou a ser empregado como a vista ou paisagem que enxergamos a partir das referências que carregamos. Assim, o que vemos está “à frente dos nossos olhos”, mas também “se esconde em nossas mentes”. Nesse sentido, *keshiki-ga* (景色画) estaria mais próximos ao sentidos construídos pelas vistas de Hokusai, mas ainda não explicita as influências ocidentais aplicadas.

Para concluir, podemos afirmar que vocábulos *sansui* (montanhas-e-rios) e *keshiki* (cores da vista), dada suas origens e sentidos, apontam uma noção distinta de vista e de natureza, e que o vocábulo *sansuiga*, usado para falar das vistas de natureza de Hokusai, não contempla toda a multiplicidade de tópicos, perspectivas e tradições que nela existem. Embora muitas de suas vistas possam ainda ser diretamente associadas aos *sansuiga* do séc. XVI, no Japão, e ao *shanshui-hua*, do séc. X, na China, como a imagem 40, do livro II, de Cem vistas do monte Fuji, “*Kaijō no Fuji*” (“Fuji visto em cima do mar”), para citar uma, ainda assim a maioria de suas composições de vistas da natureza de sua última fase de criação mereceriam uma outra

nomenclatura que contemplasse todas técnicas empregadas, os assuntos retratados e as concepções expressas de mundo naturais, de natureza.

Apêndice I

As pinturas de “Cem vistas do Monte Fuji” (“*Fugaku Hyakkei*”)

Amostra em pequena dimensão de cada uma das cento e duas pinturas com respectivos títulos em quatro línguas (japonês, inglês, francês e português) e resumos compilados a partir dos comentários de bibliografias elegidas: (SMITH, 1988) e (DELAY, 2008).

Note-se que as obras de Katsushika Hokusai são de domínio público; as imagens aqui utilizadas provêm do site do Museu de Finas Artes, de Boston (*Museum of Fine Arts Boston*) (MFA) [www.mfa.org], liberadas quando se trata de fins educativos:

Fontes:

Vol I e II

<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-one-hundred-views-of-mount-fuji-volumes-one-and-two-334876>>. Acesso em 11 de set de 2017.

Vol III

<<http://www.mfa.org/collections/object/fugaku-hyakkei-sanpen-one-hundred-views-of-mt-fuji-volume-3-334907>>. Acesso em 11 de set de 2017.

O presente apêndice seguirá o seguinte esquema geral:

<p>IMAGEM</p>	<p>volume – numeração Título da pintura em Japonês referência: seguindo a versão indicada por Smith (1988)</p> <p>Título versão em inglês referência: <i>One Hundred Views of Mount Fuji</i> (1988)</p> <p>Título versão em francês referência: <i>Cent Vues du Mont Fuji</i> (2008)</p> <p>Título versão em português T.N.</p> <p>Referências das imagens e explicações relevantes.</p>
---------------	---

<p>Imagem I-2 leitura II esquerda</p>	<p>Imagem I-1 leitura I direita</p>	<p>A leitura, no caso de duas pinturas por folha, deverá ser sempre lida da direita para esquerda, seguindo o modo japonês de leitura. Haverá indicação de “direita” e “esquerda” entre parênteses, após os títulos, sempre que for o caso.</p> <p>Ex: I-1 Título (direita) (texto)</p> <p>I – 2 Título (esquerda) (texto)</p>
---	---	---

VOLUME I

Pinturas de 1 a 31

53 páginas (incluindo prefácio, cólofon e contracapa)

12 pinturas de ½ folha

19 pinturas de folha inteira

Contracapa (direita)

título do livro: *Fugaku hyakkei* (Cem Vistas do Monte Fuji), ao centro

Tansei no myō (Maravilha da pintura), à direita, em vermelho

Nome formal da loja *Seirindō*, à esquerda

Selo de publicação (*hatsuda no in*), em vermelho

Prefácio (esquerda)

Uma vez que “Cem versos”, de Keichū, sobre o Fuji, no séc.XVII, luta para alcançar o topo, e que na mesma época os “Cem *haiku* sobre o Fuji”, de Tōchō, permanecem ainda escondidos por inúmeras nuvens, Hokusai reaviva, hoje, suas cem vistas do Fuji. Esta montanha, que permanece singular, domina todas as outras a quinze mil pés do Fuji. Suas obras são amadas por todos, por todo o país e, como o Fuji, ao qual atribuímos dez nomes, desde o séc.XV, Hokusai adotou em toda sua vida pseudônimos que correspondiam ao seu humor, nos lugares onde se encontrava, segundo sua fantasia. Ele pensava que não era suficiente admirar o Fuji da baía de Tago, de o descobrir através das nuvens ou das cerejeiras em flor... Com seu cajado, ele caminhou até *Fujimigahara*. Ele nos mostra as ondas sobre as rochas, a neblina que invade os vales e os aspectos mais transitórios da natureza. Ele nos mostrou a verdadeira face da natureza e seu espírito vive nesses volumes.¹⁷²

Assinatura: Ryūtei Tanehiko

Selo: Três faces de um dado com o selo “*Hiko*”. Ano Tenpō, do cavalo (1834)

Caligrafia: Tosai Moriyoshi (selo: Moriyoshi, Naokata)

¹⁷² Tradução nossa da versão francesa DELAY (2008).

I – 1 *Konohana Sakuya Hime no Mikoto* (esquerda)

The Goddess Konohana Sakuya Hime

La déesse Konohana Sakuya

A divindade Konohana Sakuya

Trata-se da divindade do Fuji portando o espelho xintoísta da pureza e um galho de *sasaki*, símbolo telúrico da fertilidade. É um *kami* protetor dos incêndios e das erupções dos vulcões.

I – 2 *Kōrei gonen Fujimine shutsugen*

The Appearance of Mt. Fuji in the Fifth Year of Kōrei

Naissance du Fuji dans la cinquième année de l'ère Kōrei

Nascimento do Fuji no quinquagésimo ano da era *Kōrei*

Representa a origem do Fuji e do lago Biwa no séc.X; quinto ano do reinado do sétimo imperador Kōrei (286 a.C.). Isso se reforça pela presença de magistrados, de um lado, aldeões, do outro.

I – 3 *En no Ubasoku Fugaku sōsō*

En no Gyōja Opens Mt. Fuji

En no Gyoja consacre le Fuji

En no Ubasoku consagra o Mt. Fuji

En no Ubasoku é uma personagem histórica do séc.VII, um monge errante que veio a ser associado a En no Gyōja, um asceta conhecido como tendo sido o fundador do *Shugendō* (prática esotérica de budismo). Teria inaugurado o culto da montanha como um lugar de prática religiosa.

I – 4 *Kaisei no Fuji*

Fuji under Clear Skies

Le Fuji par temps clair

Fuji num céu claro

Vê-se uma projeção geométrica em linhas paralelas que intercalam tons de cinza. Três barcos e pássaros estão quase invisíveis, mergulhados na paisagem; uma cadeia de montanhas aos pés do Fuji está diluída nas águas do céu e do lago.

I – 5 *Fuji no yamaki* (direita)
The Opening of Fuji
Inauguration de l'ascension du Fuji
 Inauguração da escalada do Fuji

Mostra o início da escalada no monte Fuji, uma abstração de chapéus entre as rochas que deixa um rosto visível entre inúmeros outros. “*Yamabiraki*” era o termo usado para se referir à abertura da temporada de escalada do monte Fuji, no primeiro dia do sexto mês do ano (no calendário atual, julho).

I – 6 *Suberi* (esquerda)
Sliding Down
Une descente en glissade
 Escorregando

Uma descida abrupta revela traços e curvas dos corpos e vestimentas em movimentos vigorosos. As rochas se formam aos nossos olhos nos pontilhados ao redor das figuras. O ideograma 不二 (não-dois; “o que tem não igual”), que aparece no chapéu de um dos viajantes, era uma das formas de se dizer “Fuji”, no tempo de Hokusai. Essas duas imagens fazem um par vigoroso de ritmos e intensidades, intercalando variações de linhas e espaços. Sente-se o tempo lento na subida, pela multidão, e a experiência vulcânica de uma descida rápida, nos esfumados e pontilhados agitados da imagem ao lado. A cena faz referência à prática do *Fujikō* 富士講 (Culto ao Fuji).

I – 7 *Hōeizan shutsugen*
The Appearance of Hōeizan
L'éruption de l'ère Hoei
 A aparição de Hōeizan

Representação da erupção vulcânica da era Hōei, em 1707 (53 anos antes de Hokusai nascer), foi a 20ª e última erupção do Mt. Fuji. Uma maestria na representação dos corpos e objetos da vida cotidiana. A captação do instante fatal parece nos arrastar até o exato momento da erupção, com um apelo dramático, reforçado pelo fundo escuro, que faz desaparecer tudo ao redor.

I – 8 *Sono ni*
Part II of the same
Le Mont Hoei
 Segunda parte da mesma

A erupção do Fuji, de 1707, fez surgir uma segunda cratera, o Monte Hōei. As figuras parecem se divertir com a nova forma. Corpos de frente, de costas e de lado, modulados em tecidos com estampas das mais diversas, exibem as modas dos samurais, com suas espadas e chapéus. O emblema (*Kamon* 家紋), impresso nas bagagens que carrega nas costas, indica a família a quem trabalham, aparentemente refere-se à família Toda.

I – 9 *Muchū no Fuji*

Fuji in the Mists

Le Fuji dans le brouillard

Fuji na neblina

Contrastes entre os planos que revelam, pelos pigmentos, a densidade de uma paisagem de outono. Em meio à neblina conseguimos enxergar o Mt. Fuji, o rio, a floresta e os barcos. Ao mesmo tempo que nosso olhar se aprofunda, à esquerda, parece deslizar pelo morro junto aos trabalhadores.

I – 10 *Sanchū no Fuji*

Fuji in the Mountains

Le Fuji vu des montagnes

Fuji visto das montanhas

Fuji visto das montanhas, por trás da cortina de coníferas. Com a típica composição dos corpos em diversos ângulos, Hokusai parece provocar nosso olhar, misturando as figuras aos traços do robusto troncos e rochedos. Os detalhes das vestimentas não passam despercebidos, logo notamos as mulheres colhendo cogumelos e os homens limpando as armas de caças, atividades típicas de outono. Composição que parece contrastar com a anterior, na direção do corte transversal.

I – 11 *Ryūtō no Fuji*

Fuji over a Willow Bank

Le Fuji derrière les saules

Fuji através dos salgueiros

Disfarçado, o Fuji se revela por detrás das salgueiros. Dois planos que parecem vir da esquerda para direita no encontro das estradas que se juntam num letreiro de pedra, do qual não conseguimos ler as inscrições. A diversidade de afazeres e figuras sugerem um local com bastante movimento, um caminho famoso e uma vista.

I – 12 ***Tanabata no Fuji*** (direita)

Fuji at Tanabata

Le Fuji à Tanabata

Fuji em Tanabata

Festival de *Tanabata*. 7º dia do 7º mês, tradição antiga e um costume do período Edo. Varas de bambus fixados sobre os telhados das casa para suportar folhagens e papéis nos quais se escreviam poemas que balançavam ao vento, uma oferenda a duas constelações que, de acordo com uma lenda chinesa, seriam dois amantes que só podem se encontrar uma vez ao ano, nesta data, e que devem atender a todos desejos vindo da Terra. Os poemas presos nas pontas das varas de bambus representam as estrelas.

I – 13 ***Sodegaura*** (esquerda)

Sodegaura

Sodegaura

Sodegaura

O nome Mt.Fuji não aparece no título (primeiro caso, de três, em toda a obra), apesar da montanha lá aparecer. Local reconhecido pelo enorme rochedo onde se situa uma gruta. Retratada anteriormente: “*Shichirigahama in Sagami Province*” (da série “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji”) e “*Surimono*”¹⁷³, de Hokusai (1821), reproduzido por Narazaki, 1943. Supostamente entre Hiroshima e Kamakura, mas a imagem não deixa ter certeza, de acordo com Smith (1988).

I – 14 ***Bishū Fujimigahara*** (direita)

Fujimigahara in Owari Province

Fujimigahara dans la province d'Owari

Fujimigahara na província Owari

Paralelo com “*Umezawa in Sagami Province*” (da série “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji”). Evoca uma das imagens que mostra Fuji de um dos pontos mais distantes. Há um grande e vasto espaço entre o primeiro plano e o plano de fundo.

I – 15 ***Yama mata Yama*** (esquerda)

Mountains upon Mountains

Des montagnes sur des montagnes

Montanhas sobre montanhas

O título faz menção a uma obra de Hokusai, livro ilustrado de poemas “*Ehon kyoku yama mata yama*”, de 1804. Influência ocidental da composição do espaço de profundidade. Não parece referir-se a nenhuma localidade particular. A cadeia de montanhas que nos leva até o Fuji, quase como uma ponte, parece flunar sobre as nuvens.

I – 16 *Ōmori* (direita)*Ōmori**Le village d'Ōmori**Ōmori*

Colheita de alga *nori* na baía de. Nota-se novamente o exercício da perspectiva ocidental, semelhante à composição anterior. A imagem anterior parece frisar mais linhas curvas e aqui linhas paralelas.

I – 17 *Dōchū no Fuji* (esquerda)*Fuji from a Cave**Fuji vu d'une grotte**Fuji visto de uma gruta*

Composição com perspectiva típica de perto/longe a partir de uma moldura no primeiro plano, prática muito usada por Hiroshige. Os homens parecem fazer uma pausa no trabalho com suas vestimentas que indicam tempos frios.

I – 18 *Matsuyama no Fuji**Fuji from a Pine Mountain**Le Fuji vu de Matsuyama**Fuji visto de Matsuyama*¹⁷⁴

Referência à colheita de cogumelos *matsutake*. Ao mesmo tempo que o ponto de vista parece rebaixado, vemos as pessoas de um ponto mais alto. Pessoas chegando se assemelham a árvores que se escondem por detrás dos morros. Estampas parecidas das vestimentas e penteados parecem indicar alguma moda da época.

I – 19 *Enchū no Fuji**Fuji through Smoke**Le Fuji enfumé**Fuji esfumado*

Santuário *Kongō*. Referência ao ano do macaco. Divindade relacionada: *Shōmen Kongō*, de origem taoista, influência xintoísta e budista, bastante conhecida no período Edo, é possível saber pelo o que está inscrito na árvore. Crença taoista representada pelas três faces do macaco (“não falar do mal, não ouvir o mal, não ver o mal”), imagens que aparecem abaixo dos ideogramas. *Kongō* parece estar associado a *Sarutahiko*, protetora das viagens. O emblema na sela do cavalo seria o trigramma de céu (cf. *I-Ching*)?

¹⁷⁴ Outra possível tradução seria: Montanha de pinheiros (*matsu*, pinheiro; *yama*, montanha).

I – 20 *Tanomo no Fuji*

Fuji on the Face of a Paddy

Le Fuji dans une maré

Fuji em uma plantação de arroz

Jogos de palavras com os vocábulos “*tanomo, tanomu*”. Citação de cap.X de Contos de Ise, em que tal imagem se revela. Inversão do Fuji em reflexo, as garças voam acima ou abaixo do Fuji? A organização da ordem das coisas está por conta da percepção dos olhos de quem observa.¹⁷⁵

I – 21 *Rochū ikada no Fuji*

Fuji with Rafts in the Rushes

Radeaux devant le Fuji

Cortina na frente do Fuji

Múltiplos pontos de vistas em uma mesma composição, Sugestão de estudo de Narazaki Muneshige¹⁷⁶ (1971) sobre um homem refugiado da cidade para o mato – o pescador. Certo lirismos na figura da criança que, equilibrada na ponta da madeira. Movimento de “zig-zag”, iniciado à direita da imagem até o Mt. Fuji.

I – 22 *Kogarashi no Fuji*

Fuji a Winter Wind

Le Fuji par vent d'hiver

Fuji em um vento de inverno

Kogarashi, vento destruidor de árvores. Contraste entre o vento, a cena de resistência das pessoas e a firmeza do Mt. Fuji. Três figuras: um viajante, um camponês e um monge. Parece haver um movimento do vento em contraste com a névoa que se aproxima.

¹⁷⁵ Ver mais informações no capítulo II, parte II, vistas de montanhas-e-águas (*sansuiga*) e de flores-e-pássaros (*kachō-ga*), desta dissertação.

¹⁷⁶ Narazaki Muneshige (1904-2001). Obra citada por Smith (MUNESHIGE, 1971, p.36-37).

I – 23 **Gantan no Fuji** (direita)
Fuji on New Year's Day
Le Fuji, le premier jour de l'an
 Fuji no primeiro dia do Ano Novo

O conjunto de coisas indica que a cena se passe no meio de Edo, cena típica de comemoração do Ano Novo. A presença de *kadomatsu* (portão de pinheiro) e a grandeza de todo arranjo parecem indicar uma grande casa, talvez de um *daimyō*. Ideograma “fu” (*prosperidade*) e o Fuji aparecem associados na composição. Figuras: um assistente com vestimenta formal (*kamishimo*), um *manzaishi* (tipo performer de narrativas cômicas), um *tori-oi* (figura feminina que acompanha com canto o som de um *shamisen*¹⁷⁷), dançarinos, músicos.

I – 24 **Edo no Fuji** (esquerda)
Fuji from Edo
Le Fuji vu d'Edo
 Fuji visto de Edo

Sobre o telhado de um castelo um ornamento conhecido como *shachihoko*¹⁷⁸, uma cabeça de dragão com corpo de peixe, proteção contra os incêndios, algo constantes naquela época. Ligação com a divindade do incêndio da imagem I. Indica um local de suprimento de água.

I – 25 **Kyōdai Fuji**
Fuji as a Mirror Stand
Le Fuji support de miroir
 Fuji como um suporte de espelho

Outono, reconhecido pelo ângulo em que o sol nascia por detrás do Mt. Fuji. Por debaixo da ponte dois pescadores, e sobre ela, outro, carregando peixes na cesta e seu *bentō* (marmita) e uma garrafa de *sakē* (bebida fermentada tradicional japonesa) nas costas. Dois tonéis de guardar sal, uma ponte e a cidade que pode ser identificada como *Gyōtoku* ou *Kizarazu*, que possuem reputação pelo seus sais.

I – 26 **Ura Fuji**
Fuji from Behind
Derrière le Fuji
 Fuji por detrás

Cavalo sendo lavado, uma senhora preparando a sela, outra esticando fios de seda, folhas de tabacos estendidas para secagem, produtos que serão consumidos em Edo. Ao longe, o Fuji, por detrás de uma montanha. Provavelmente na província de *Kai*.

¹⁷⁷ Instrumento tradicional japonês de três cordas.

¹⁷⁸ Acreditava-se que este animal poderia causar a queda da chuva e, como tal, os templos e os castelos eram muitas vezes adornados com ornamentos de telhado (*shibi*) feitos sob a forma de *shachihoko*, para protegê-los do fogo.

I – 27 *Kasa Fuji*

Fuji with a Hat

Le Fuji coiffé

Fuji com um chapéu de nuvens

No pico de Fuji podemos ver um *kasagumo* (chapéu de nuvem). Atividades dos camponeses que atravessam o rio revelando seus afazeres a partir dos instrumentos que carregam: um dançarino de *shishimai* (uma cabeça de dragão), uma mulher carregando uma criança e suas ferramentas de trabalho, madeiras sendo levadas nas costas de um búfalo. Mostra de muitos afazeres.

I – 28 *Untai no Fuji*

Fuji with a Belt

Le Fuji à la ceinture de nuages

Fuji com um cinto de nuvens

Cinto de nuvens ao redor do Mt. Fuji parece apartá-lo de toda agitação do primeiro plano. Moinho de grãos e os homens que se ocupam dessa atividade, carregadores de cofre de viagem, supervisionados por dois *samurais*. Um búfalo puxado e sobre ele um monge observando o Mt. Fuji.

I – 29 *Kakan no Fuji*

Fuji through Flowers

Le Fuji à travers les fleurs

Fuji através das flores

Floração dos *sakuras* (flores de cerejeiras), cena típica de apreciação de primavera, de pinturas das quatro estações (*shiki-e*). Uma *geisha* (mulher licenciada nas artes) tocando *shamisen* para seus clientes. *Obentō* (marmita) são enviados por uma corda – é provável que seja um restaurante que serve os clientes em seu jardim. Os galhos da árvore parecem emoldurar o Mt. Fuji. Um homem parece entretido com a música, enquanto o outro dança, uma outra serve *sakē*, um quarto observa. Kukōjima ou Asukayama.

I – 30 *Hōsaku no Fuji*

Fuji in a Good Harvest

Le fuji par une belle moisson

Fuji através de boas colheitas

Samurais e carregadores, uma mulher e uma criança. Plantações de grãos parecem bem amadurecidas, ocupam quase todo o quadro, acima, um santuário xintoísta. O caminho até o cume, numa abstração de traços. Vemos uma curiosa figura, à esquerda, com um chapéu com penacho – um vendedor de doces coreanos (*chōsen ame*), típico de Kumamoto. Os cavalos apresentam sobre seu corpos ideogramas de “boa-sorte” (*shiawase-yoshi*), para votos de proteção ao viajantes e “boa-sorte cavalo” (*shiawase-uma*), como sinônimo de cavalos carregadores.

I – 31 *Senkin no Fuji* (direita)

Fuji Bountiful

Le Fuji généreux

Generoso Fuji

Aqui, o Fuji é associado ao termo “mil peças de ouro” (*senkin*). Os montes de arroz em abundâncias associados ao Mt. Sagrado pela sua forma, fartura e riqueza são evocadas por esta imagem que fecha o volume I, período que o Japão estaria atravessando tempos de fome.

Cólofon (esquerda)

Primeira coluna, à direita, assinatura de Hokusai. Os primeiros cinco caracteres acima de seu nome indicam sua idade (75 anos). Indicação da sua mudança de nome de Saki no Hokusai Iitsu (Iitsu, o Hokusai de antes) para Gakyō Rōjin Manji (O Velho Louco por Pintura). Trígrama de “lago”, abaixo do Monte Fuji.

Segunda coluna: pós-escrito (p.s.) por Hokusai

Terceira Coluna: nome do entalhador Egawa Tomekichi (selo de seu nome formal: Gojōtei)

Colunas seguintes: publicidade de futuras obras.

Continuação Cólofon

Colunas menores à direita: continuação da publicidade

Coluna maior à esquerda: data de publicação “Terceiro mês, Primavera. Tenpō 5 (1834)”.

Nomes de quatro editores:

Co-editores que ajudaram financeiramente

Eirakuya Tōshirō [Tōhekidō], de Nagoya

Kadamaruya Jinsuke [Shūseikaku], de Kōjimachi 4-chōme de Edo

Nishimura Yohachi [Eijudō], de Bakuro-chō 2-chōme de Edo

Principal editor

Nishimura Yūzō [Seirindō], de Bakuro-chō 2-chōme de Edo

VOLUME II

Pinturas de 32 a 61

56 páginas (incluindo prefácio, cólofon e contracapa)

10 pinturas de ½ folha

21 pinturas de folha inteira

Contracapa (direita)

Escritos se repetem do volume I. A caligrafia está mais formal e os motivos, ao fundo da moldura mudaram para nuvens, ondas e pinheiros

Prefácio (esquerda)

“O forma do Fuji é como uma jóia cravada em seu centro, sua cor é de um prata polido; não tem face nem costas, não conhece erupção, nem transbordamento, de todos os lados ele parece uma florescente flor no lago, se eleva sobre os picos ao redor. Domina todo o Império. O vermelho do pôr do sol faz brilhar sua brancura, dando-lhe uma infinitude de tons azuis e verdes. À noite e ao amanhecer, suas cores variam. As brumas da manhã ao vento de outono, sob as nuvens e sob a neblina, na sombra e na luz, o Fuji se transforma sem cessar. O velho homem Hokusai o pintou cem vezes e a perfeição de seus desenhos é impregnada de vida. Por esses desenhos transformaremos cem vezes nosso olhar pela magia de “Cem Vistas”.¹⁷⁹

Primeiro mês de Tenpō 6 (1885)

Rozan Ko (Tadashi)

Selo: Shuseian e Risei

¹⁷⁹ T.N. da versão francesa (DELAY, 2008).

Continuação do **prefácio** (direita)

II – 32 Ido Sarae no Fuji (esquerda)

Well-Cleaning Fuji

Le nettoyage du puits

Fuji da Limpeza do poço

Limpeza de um reservatório de água. Jogo de linhas criando linhas geométricas entre a escada, a corda e o Mt. Fuji, contrastando com o corpo curvo do trabalhador.

II – 33 Shinshū Yatsugatake no Fuji

Fuji and Yatsugatake in Shinshū

Vue du Fuji des monts Yatsugatake

Fuji através de Shinshū Yatsugatake

Ao fundo, uma cadeia de oito picos, à quinze milhas à nordeste do Mt. Fuji, no vale de Kofu; águas calmas, em um branco total, em contraste com o primeiro plano e suas águas turvas, que parecem harmonizar com os esforços dos trabalhadores.

II – 34 Chikurin no Fuji

Fuji in a Bamboo Grove

Le Fuji à travers une forêt de bambus

Fuji através de uma floresta de bambu

Linhas que vão se curvando em direção ao Fuji, como uma saudação. Dos mais novos aos maduros. Na tradição xintoísta o bambu está associado à pureza e o Mt. Fuji é considerado uma divindade.

II – 35 Tsutsumigoshi no Fuji

Fuji over a Bank

Le Fuji au-delà de la rive

Fuji através da barragem

Nesta composição Hokusai parece experimentar a convenção “em cima-longe/embaixo-perto”, criando três distâncias por linhas paralelas. Conexão com pintura “*Sōshū Nakahara*” (da série “Trinta e seis Vistas do Mt. Fuji”), onde inclusive podemos encontrar a mesma figura com o bebê nas costas. Parece haver uma relação espacial entre o cesto e o Fuji, como estabilizadores da imagem. Presença de cortes diagonais.

II – 36 *Tōryū no Fuji*

Fuji and Ascending Dragon

Dragon à l'assaut de Fuji

Fuji e o Dragão ascendente

Fumaça que vem do dragão em direção ao Fuji, que nunca é alcançado. A escuridão ao branco do Fuji, diabólico e divino em contraste, a versão em inglês apresenta a crença “emblema de sucesso mundano”. O dragão estaria mergulhado por mil anos, praticando austeridades, até que um dia subiria aos céus evocando o sucesso. Leitura dos traços como referencial aquoso – ambiente do qual vem o dragão – lembrando também as pontas das ondas de Hokusai. Evoca fortemente a concepção de colagem das pinturas japonesas.

II – 37 *Uneri Fuji*

Fuji on the Swell

Le Fuji dans la houle

Fuji nas ondulações

A imagem faz menção à “Grande Onda de Kanagawa” (da série “Trinta e seis Vistas do Mt. Fuji”), como se fosse uma sequência da cena. A imensidão das águas é representada pelo enquadramento. Um clarão no meio das águas reflete o Fuji ao contrário, sinal de bom alento.

II – 38 *Konya'chō no Fuji* (direita)

Fuji of the Dyers' Quarter

Le Fuji vu de chez les teinturiers

Fuji visto da tinturaria

Tiras de tecidos são suspensas sobre varas de bambu, para secagem. Vemos por detrás, numa linha quase invisível, o Fuji. Cena do instante, do acontecimento, conduzindo nosso olhar até a Montanha, através do gesto de uma figura de fora da cena.

II – 39 *Haichū no Fuji* (esquerda)

Fuji in a Winecup

Le Fuji dans une coupe

Fuji dentro de um recipiente

Um pescador, deliciando-se de seu *sakē*, é surpreendido pelo reflexo do Mt. Fuji em seu recipiente, sinal de bom presságio. Referência à narrativa “Hagoromo, o vestido de pluma”, muito difundida no Japão através de uma peça do teatro Nō¹⁸⁰. Entre as diversas versões, a história começa quando o pescador Haruryō chega à praia de Miho e descobre o belo vestido de plumas pendurado em um dos três pinheiros, pelos quais a região é conhecida.

¹⁸⁰ Uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês.

II – 40 *Kaijō no Fuji*

Fuji at Sea

Fuji vu de la mèr

Fuji visto do mar

Esta imagem remete imediatamente “Grande Onda de Kanagawa” (da série “Trinta e seis Vistas do Mt. Fuji”), agora sem barco e sem pescadores, mas com o mesmo furor das águas. Detalhe da perspectiva que parece engolir o horizonte e a floresta logo abaixo do Fuji. O voo dos pássaros sobre a crista da onda e a inversão da direção do ritmo da imagem produzem novos efeitos estéticos na cena tão familiar.

II – 41 *Susaki no Fuji*

Fuji from Susaki

Le Fuji vu de Susaki

Fuji visto de Susaki

Susaki é uma ilha que se encontrava na embocadura do rio Sumida, na cidade de Fukagawa, na região de Edo. Na extremidade dessa ilha há um santuário (indicado pelo telhado) dedicado à divindade Benten, que protege as fontes das águas, local em que se ia admirar o nascer do sol. Em contraste a essa referência, os tons escuros (árvores, casco do navio, pássaros e Fuji, normalmente num branco esplendoroso), indicam o crepúsculo, o cair do sol.

II – 42 *Yume no Fuji*

Fuji in a Dream

Le Fuji en rêve

Fuji em sonho

Sorte daquele que, no primeiro dia do ano, sonhar com um falcão, uma berinjela e o Mt Fuji: “*ichi Fuji, ni taka, san nasubi*”, citado no “*Nihon Kokugo Daijiten*” (“Dicionário de língua japonesa”). Lista dos mais famosos produtos da província de Suruga (atual, Shizuoka), é possível que o falcão tenha conexão com a origem de Suruga, da família de Tokugawa.

II – 43 *Sanpaku no Fuji* (direita)

“Three Whites” Fuji

Le Fuji des trois blancs

Três brancos e o Fuji

Três brancos, tópica da tradição chinesa: aves, flores e neve. Aqui as flores foram substituídas pelo Mt. Fuji. Delay (2008) indica que esta é a fórmula do “bom agouro”: pássaro branco, flores brancas e neve.

II – 44 ***Kakemono no hottan*** (esquerda)

The First Hanging Scroll

Le premier kakemono

O primeiro kakemono

O título refere-se à origem de um rolo vertical (*kakemono*). Um viajante se entretém fumando seu cachimbo, quando um serviçal levanta a cobertura da janela e surpreende-se com a vista do Fuji. Poema chinês inscrito no canto da parede da pousada: “flores desabrocham e caem diante dos meus olhos, nuvens vêm e vão sobre os picos da montanha”.

II – 45 ***Matsugoshi no Fuji*** (direita)

Fuji Through Pines

Le Fuji à travers les pins

Fuji através dos pinheiros

Contraste entre os espinhos do pinheiro e a pureza de linhas do Fuji. Típico enquadramento de “perto-longe”.

II – 46 ***Fuji no Muro*** (esquerda)

A Rock Shelter on Fuji

Un abri rocheux dans le Fuji

Um abrigo rochoso no Fuji

Refúgio nos quais os peregrinos se protegiam durante a escalada em direção ao pico do Mt. Fuji. Há uma conexão entre as duas imagens desta página, enunciada pela crença: “é de se esperar que as pessoas escalem o Fuji ao menos uma vez na vida”.

II – 47 ***Shashin no Fuji***

Drawing Fuji from Life

Peinture du Fuji sur le vif

Pintura de observação do Fuji

Um pintor e seus três ajudantes, um a esquentar o *sakē*, outro a abrir a marmita (*bentō*) e outro a pegar mais folhas para o pintor. Tsuji Nobuo sugere que os três sejam discípulos do pintor, também indica que o termo “*shashin*”, nos tempos de Hokusai, referia-se a um estilo simplificado de pintura. Se seria o pintor o próprio Hokusai, os estudiosos discordam, mas por certo nos faz imaginar isso.

II – 48 *Shinchikyō ichiran no Fuji*
Fuji with Seven Bridges in One View
Sept ponts devant le Fuji
 Fuji visto de sete pontes

Uma composição intrigante que mistura convenções distintas de perspectivas. Referência com a composição “Cem pontes em uma só vista” (“*Hyakkyō ichiran*”), 1820-23. Figuras de todos os tipos, samurais, viajantes, carregadores, lavrador, pescador. O trigrama, da tradição taoista, de “céu”, aparece duas vezes na imagem.

II – 49 *Taisekiji no Sanchū no Fuji*
Fuji in the Mountains of Taisekiji Temple
Le Fuji vu du temple Taisekiji
 Fuji visto das montanhas do templo Taisekiji

Taisekiji é o principal templo da seita *Nichiren Shōshū*, da qual Hokusai era um devoto, conhecida pelo vigor de sua organização, *Sōka Gakkai*. Embora não apareça na composição, o templo é evocado pelo título e pela paisagem. Chama a atenção a estranha formação rochosa e o aspecto vulcânico da cratera do Mt. Fuji.

II – 50 *Shimadagahana sekiyō Fuji*
Fuji in the Evening Sun at Shimadagahana
Le Fuji à Shimadagahana au soleil couchant
 Fuji em Shimadagahana no pôr do sol

A cidade parece ser Shimada-chō, embora não seja uma representação realista da região, vista do canais de Fukagawa. Hiller (1988), citando outros estudiosos, sugere uma composição de diversas vistas, uma visão aproximada da orla de Shimada-chō e uma visão ampla do rio Sumida.

II – 51 *Fuji no Fumoto*
At the Foot of Fuji
Au pied du Fuji
 Aos pés do Fuji

Aqui o Fuji não aparece, é sugerido pelo título e pelo chapéu que esconde o rosto de uma figura misteriosa no canto direito da cena. O que carregam os homens e mulheres em seus cestos? Tal como o próprio Fuji, ficamos a imaginar.

II – 52 *Yūdachi no Fuji*

Fuji in a Thunderstorm

Le Fuji sous l'orage

Fuji em uma tempestade

Tempestade numa vila, figuras procurando se proteger. O Fuji, como sempre, com sua aparência serena. O corte das linhas que indicam os raios lembram a estrutura da caligrafia japonesa.

II – 53 *Tōtomi Sanchū no Fuji*

Fuji in the Tōtomi Mountains

Bûcherons au travail non loin du Fuji

Fuji das montanhas de Tōtomi

Mais uma imagem que tem conexão com a série “Trinta e seis Vistas do Mt. Fuji”, cuja pintura recebe o mesmo título, bastante semelhança na composição e no tema – o ofício de carpinteiros. A região hoje faz parte da prefeitura de Shizuoka. São bastante marcantes todas as linhas no primeiro plano, tal como a expressividade dos corpos.

II – 54 *Kakehi no Fuji*

Fuji under a Sluice

Deversoir d'eau devant le Fuji

Queda d'água face ao Fuji

Figuras diversas caminham no primeiro plano, vista de uma vila, do outro lado do rio. Uma grande queda d'água vem de um reservatório de água. O anoitecer faz com o que o Fuji apareça com tom escuro. Mais uma vez o trigramma de “céu” aparece nas costas de um *samurai*.

II – 55 *Gekka no Fuji*

Fuji Under the Moon

Le Fuji au clair de lune

Fuji sob a lua

Destaque para as duas figuras no vilarejo à esquerda que batem roupas numa base de madeira, atividade outonal de mulheres – típica do *ukiyo-e*, como se pode ver na pintura de Hokusai “*Ariwara Narihira*”, de 1834, da série “*Shika sashin Kyō*”. A lua aparece em cima à esquerda do monte Fuji, parcialmente oculto pelas folhagens. Chama atenção o tom escuro que é pintado o Mt. Fuji, o que nos leva a pensar que se trata de uma cena noturna.

II – 56 *Yuki no Ashita no Fuji*

Fuji the Day After Snow

Un Fuji de neige

Fuji um dia depois de uma nevada

Um homem com seu montanhoso chapéu, carregando garrafas de *sakē*. Homens cobertos como o Mt. Fuji que deve estar escondido atrás da própria neve. Uma cena de inverno. O próprio monte de neve faria referência ao Fuji pela sua forma.

II – 57 *Buhen no Fuji*

Fuji of Letters

Le Fuji des lettres

Fuji das letras

Buhen não seria um termo existente, apenas um vocábulo que evoca a ideia de que “toda atividade humana pode se desenvolver aos pés do Fuji”. A personagem no primeiro plano é certamente Yamane Akahito, vestido com um manto da corte e seu *eboshi* (chapéu de nobre), reservado à nobreza no período Tokugawa. O poema “O Fuji sob a neve” aparece em duas coletâneas famosas, “*Man'yōshū*” e “*Ogura Hyakunin issu*”, trazendo a imagem de contemplação de um poeta de cenas comuns. A atividade de trabalho retratada ao fundo está ligado à produção de sal, semelhante a imagem “*Tagonoura*”, da série “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji”.

II – 58 *Buhen no Fuji*

Fuji of Arms

Le Fuji des arms

Fuji das armas

Fazendo par com a imagem anterior através do título, *buhen* significa originalmente uma batalha, uma prática das artes militares. Cena de “Contos de Soga” em que um javali gigante se confronta com seu caçador, *Nitta no Shirō Tadatsune*, empreitada patrocinada pelo xogun Minamoto Yoritomo.

II – 59 *Kizami no Fuji* (direita)

Fuji Carved

Le Fuji découpé

Fuji esculpido

Soldados preparam ração, imagina-se que arroz, para o exército. Mt. Fuji isolado pela grade de bambu, diagonalmente ligado ao homem que repousa. Suzuki (*apud*. DELAY, 2008) sugere que a cena esteja ligada a uma caça patrocinada por Yoritomo, em 1193, indicada pela tipo de grade de bambu, que era usada para tal evento.

II - 60 *Sōchū no Fuji* (esquerda)

Fuji in a Window

Le Fuji à travers la fenêtre

Fuji através de uma janela

Um poeta ou um pintor que se delicia da beleza do mundo através de uma janela. Conexão com “Cem Fuji” (1767), de Kawamura Minsetsu.

II – 61 *Tanima no Fuji*

Fuji in a Valley

Le Fuji dans la vallée

Fuji num vale

Uma cena simples, um homem pegando água, outro tirando suas sandálias, outros chegando. Do Fuji pode-se ver o cume, o que mostra a que altura estão viajantes.

Cólofon

Mesmo bloco de madeira utilizado no Volume I com a diferença da idade de Hokusai, agora 76 anos e a data indicada. Tenpō 6 (1835)

Os dois caracteres de “volume I” (*shohen*) foram retirados.

Continuação **Cólofon** (direita)

Contracapa (esquerda)

Parece ter sido escrito por Hokusai, anúncio de uma obra de sua autoria “Álbum Ilustrado de Pintura” (“*Ehon nikuhitsu gachō*”), em três volumes, que sugerem ser manuais de pintura.

- I. *Hanekomu usu-saishiki*
- II. *Ryūsōshitsu*
- III. *Jinbutsu doniptsu*

Smith (1988) aponta que não é possível saber se são realmente trabalhos que Hokusai produziria futuramente ou algum tipo de mensagem cifrada, de toda forma são trabalhos que nunca foram publicados.

VOLUME III

Pinturas de 62 a 102

56 páginas (incluindo prefácio, cólofon e contracapa)

22 pinturas de ½ folha

18 pinturas de folha inteira

Contracapa (direita)

Lista de obras publicadas em Nagoya pelo editor deste volume. Constituída uma coleção de álbum ilustrados e desenhos à mão de diferentes autores. Edição de Tōhekidō de Owari, por volta 1850-59.

Nota da versão inglesa (SMITH, 1988): Smith cita estudos de Forrer (Forrer: 1985, pp.104-107, 148) que apontam que haveria uma versão anterior a esta, por volta de 188-40-47.

Prefácio (esquerda)

“Uma vez que “Cem vistas do Monte Fuji”, por Minsetsu, são consideradas como realistas, as “Cem Vistas”, de Hokusai, são excêntricas, por assim dizer, inspiradas e livres. Hokusai, à sua idade, ocupou-se vigorosamente de seus pinceis e soube dar vida ao Fuji entre a tinta e o papel, revelando-o sob todos os aspectos... De frente, de costas... De uma maneira realmente mágica. Eu soube que ele está com mais de noventa anos, mas que sua vista e sua escuta estão como as de um jovem. Talvez um dia ele tenha aprendido os segredos do elixir da Imortalidade na Montanha. Agora que o terceiro volume está pronto, Gochōsshī, o mestre Tōhekidō, me pediu para escrever o prefácio. Depois de ter visto bem o livro, eu aceito a tarefa com imensa admiração.”¹⁸¹

Assinatura: Shippōsanka Rōjin Shōryū

Selo desenhado à mão

¹⁸¹ Tradução da versão francesa (DELAY, 2008).

Continuação **prefácio** (direita)

III – 62 *Akazawa no Fuji* (esquerda)

Fuji at Akazawa

Le Fuji a Akazawa

Fuji em Akazawa

As duas figuras identificadas como Matano no Gorō Kunishisa (esquerda) e Kawazu no Seburō Sukeyasu (direita) fazem referência ao prólogo do “Conto de Soga”. Originalmente, no conto, o lutador da esquerda seria o guardião do inferno que fora vencido por Kawazu, que aqui parece um gentil *bodhisatva*. O golpe indicado nos pés, que lhe deu a vitória, virando o jogo que lhe apreciava desfavorecido, é até hoje conhecido como “*kawazu-gake*” (viagem de Kawazu). Esse combate era famoso no Japão, Kawazu era tido como o lutador invencível. Fato encenado e retratado inúmeras vezes no período Edo, esta é uma cena foi retratada por Hokusai anos antes, em “*Hokusai Gashiki*” (1919).

III – 63 *Yashū Enkei no Fuji*

Fuji in the Distance from Shomotsuke Province

Le Fuji vu de la province de Shimotsuke

Fuji visto da província Shimotsuke

A legenda na página da direita, na parte superior, indica que este é o Pinheiro da cruzada sacerdotal do Mt. Nantai (*Nantaisan Gyōja-Goe no Matsu*). Smith, a partir das pesquisas de Suzuki, mostra que Hokusai deve se referir ao pinheiro espalhado do Mt. Nyohō (*Nyohōzan no haimatsu*) descrito nas crônicas de “*Nikkō*” (“*Nikkōsan shi*”, 1825). Os galhos dos pinheiros se espalharam sobre um vale ligando uma ponta a outra, Os sacerdotes passavam sobre essa “ponte” sobre o vazio como uma prática espiritual, da submissão do corpo ao espírito. Na imagem alguns ascetas estão fazendo essa travessia sobre os galhos cobertos de neve, um desde assopra uma concha típica da prática do *yamabushi*, tradição de eremitões da montanhas, ascetas que seguiram o caminho do *Shugendō*.

III – 64 *Shinsetsu no Fuji*

Fuji in Deep Snow

Le Fuji sous le pluie de neige

Fuji em uma nevasca

Fuji sob uma nevasca, a frente dele viajantes que protegem seus corpos com mantas e chapéus. Trabalho em tons de cinza e branco. Hokusai demonstra mais uma vez os corpos que são visto de diversas direções.

III – 65 *Kika bessō Sunamura no Fuji*

A Noble's Villa: Fuji at Sunamura

Le Fuji à Sunamura

Casa de campo de um nobre: Fuji à Sunamura

A vila que possui este nome é conhecida por um templo que não é retratado na imagem, o Templo Hachiman. Mas a vila em si não é famosa por nada mais. Escrito no santuário construído, do lado direito da gravura, aparece “*Fudō-myōo* que apareceu das águas”, referindo-se a um deidade budista. *Fudō-myōo* (o inabalável), uma das treze deidades do budismo *Shingon*, em sânscrito é chamado de Acala.

III – 66 *Shichū no Fuji* (direita)

Fuji in the City

Le Fuji dans la ville

Fuji na cidade

Fuji na cidade, provavelmente Edo. Cena típica de uma paisagem urbana, com seus telhados com escadas que tinham um sino para serem usados como alarme em caso de incêndios.

III – 67 *Donten no Fuji* (esquerda)

Fuji under Clouds

Le Fuji sous le nuages

Fuji sob as nuvens

Dois samurais vestindo suas mantas para se proteger das chuva enunciada pelas nuvens. Na pedra uma inscrição com nome *Dōsojin*, divindade xintoísta, protetora dos viajantes. De acordo com pesquisadores, o local aparece em “*Hokusai Manga*”, vol. XIX (1878) – “*Ryōchū no ame*” (“Chuva em Ryōchū”).

III – 68 *Raichō no Fuji*

Fuji and Foreign Embassy

Une embassy étrangère au pied du Fuji

Uma embaixada estrangeira aos pés do Fuji

Cena de uma procissão da embaixada coreana. Figuras representadas em posturas respeitadas, indicada também pelo escrito em seus estandartes *raichō*, literalmente “vindo para a corte japonesa” ou “embaixada”. Reflexo de uma concepção japonesa de que os coreanos viriam para corte pagar tributos, já na visão dos coreanos tratava-se de uma relação igualitária e as bandeiras que carregavam nunca tinham a inscrição sugerida. Em 1764 teria ocorrido a última visita ao reino de Tokugawa, época em que Hokusai tinha cinco anos de idade.

III – 69 *Akatsuki no Fuji* (direita)

Fuji at Daybreak

Le Fuji au crépuscule

O Fuji no crepúsculo

Dois funcionários da corte, conhecido como *hikyaku* (pernas-voadoras), correm de Kyōto a Edo. (percurso que levava 3 dias e 10 horas). A história dessas figuras é inscrita no placar de madeira, que existia na estrada de Tōkaido. Um deles carrega, nas costas, o correio oficial do xógum, dentro de um cofre, nas costas, e o outro, um tipo de alto-falante para liberar a estrada.

III – 70 *Matagi Fuji* (esquerda)

Fuji Straddled

À cheval sur le Fuji

Montado no Fuji

As pesquisas de Smith indicam relação da imagem com “*Fujimigahara*” (da série “Trinta e seis vistas do Mt. Fuji”). Também sugere um paralelo com a arte do *haiku*, comparando o poema de Issa Kobayashi (1763-1827), sobre o Fuji, impresso no “Cem Vistas do Mt. Fuji”. Hokusai mesmo teria composto um *haiku* cômico com as seguintes palavras “Uma ampla e forte posição na forma de oito: Fuji no verão” (“*Hachi no ji no funbari tsuyoshi natsu no Fuji*” – IJIMA, vol. I, folha 50).

III – 71 *Suidōbashi Fuji* (direita)

Fuji from Suidōbashi

Le fuji vu de Suidobashi

Fuji visto de Suidōbashi

Apesar do Aqueduto, que dá o título da imagem e transportava água potável até o centro de Edo não estar visível, é possível ver a pequena ponte que para tráfego humano, vista de longe, perto ao Fuji. O tema no primeiro plano é um barco com dois homens que transportam madeira pelo rio Kanda. Vista famosa de Ochanomizu – muito representada nas gravuras de *ukiyo-e*.

III – 72 *Ami ni hedataru Fuji* (esquerda)

Fuji through a Web

Le Fuji à travers une toile d'araignée

Fuji através de uma teia de aranha

Fuji no branco fazendo um corte de linhas sobre a teia tecida pela aranha. Outro exemplo de *haiku* transposto em pintura. De Bashō (1644-1694), “Ei aranha! Que canto / De que modo / vento de outono” (“*Kumo nani to/ Ne o nan to naku/Aki no kaze*”, T.N.).

III – 73 *Orankai no Fuji* (direita)

Fuji from Orankai

Le Fuji vu d'Orankai

Fuji visto de Orankai

Sugere ser uma vista da Coreia ou da Mongólia. O termo sugere ser o lugar mais longe onde o general Kyomasa chegou a ir, na Coreia. O local, pelo conhecimento vindo do *Wakan sansai zue*¹⁸², seria aquele em que Hideyoshi atacou a Coreia e enviou Katō Kiyomasa para capturar um prisioneiro em Orankai (em coreano significa “um estranho local isolado”). Mostra como Japão estaria na consciência de toda Ásia.

III – 74 *Asumimura no Fuji* (esquerda)

Fuji in Asumi Village

Le Fuji vu d'Asumi

Fuji visto da vila Asumi

Mt. Fuji quase não aparece entre os telhados, evocado também pelas suas. Vila Asumi, nas montanhas, próximo de Yoshida.

III – 75 *Sumida no Fuji*

Fuji from Sumida River

Le Fuji vu dès rives de la Sumida

Fuji visto do rio Sumida

Começo da primavera, desflorar de Sakura, quando todos iam à beira do rio para apreciar. Casas de chá, pessoas que vão e vêm em suas tarefas pela cidade. Fuji ainda com neve. Leveza do ar e do *sakē*, cantando e dançando. Logo mais a neve terá deixado o Mt. Fuji e cairá um tapete de flores pela região.

III – 76 *Hakkai-meguri no Fuji*

Circling the Crater of Fuji

Autour du cratère du Fuji

Oito vezes ao redor da cratera do Fuji

Nos tempos antigos a cratera do Fuji era indicada como uma pétala de uma flor de lótus e recebia o nome de uma das oito divindades (“oito mundos”) do budismo. Prática da religião *Fujikō*, de circular a cratera do Mt. Sagrado, depois de ter chegado ao seu topo (*Ochachimawari*). A cratera é conhecida, atualmente, como O interior do Templo (*Naiin*) ou Santuário do Mistério (*Yūgū*).

¹⁸² Enciclopédia Ilustrada Sino-Japonesa, publicada em 1712, consiste de 105 volumes.

III – 77 *Fuzei omoshiroi Fuji* (direita)

Fuji of Elegant Delight

Amusements elegants près du Fuji

Divertimentos próximos ao Fuji

Jogo *Kemari* retratado nas pinturas de corte, que nasceu entre aristocratas e se popularizou na era Edo. Smith faz uma leitura da imagem como um *renga* – uma composição de várias mãos – várias camadas, que revelam um conjunto final visto depois. A bola parece sugerir uma imensa bola de neve – uma representação “elegante de um divertimento da cidade – talvez a elegância venha da corte, e dos corpos, e o divertimento da cidade, representada pela bola na montanha”.

III – 78 *Kai no Fuji nō-otoko* (esquerda)

The Farmhand of Fuji in Kai

La ferme du Fuji dans la province de Kai

O fazendeiro: Fuji em Kai

Preparando a plantação de arroz, sementes sob tendas para ficarem sob a proteção de pássaros. Conta a tradição que quando a neve derretia do pico do Fuji era possível ver a forma de um fazendeiro, isso indicava uma vindoura boa colheita.

III – 79 *Inage-ryō natsu no Fuji*

Summer Fuji in Inage-ryō

L'été sur le Fuji à Inage-ryō

O verão sobre o Fuji à *Inage-ryō*

Ao sul do Rio Tama, atualmente prefeitura de Kanagawa. Lavagem de uma vestimenta típica (*yukata*). Fuji, ao fundo, transpassado por nuvens, indica cair do dia, sob a lua. Verão, quando a neve já se desfez sobre o monte.

III – 80 *Torigoe no Fuji* (direita)

Fuji at Torigoe

Le Fuji à Torigoe

Fuji em Torigoe

Observatório de Torigoe, Escritório do Tempo do xógum do fim do período Tokugawa. Um modelo mecânico do sistema solar, chamado Planetário. Invenção inglesa do começo do século XVIII.

III – 81 *Takigoshi no Fuji* (esquerda)

Fuji over a waterfall

Cascade près du Fuji

Fuji através da cachoeira

Uma representação íntima de uma família de trabalhadores. Destaque para o modo de composição que parece uma colagem de planos. Lembra a série “Cachoeiras Famosas de todas as Províncias” (“*Shokoku taki meguri*”, de 1833).

III – 82 *Murazakai no Fuji* (direita)

Fuji at Village Boundary

Le Fuji vu de la frontier d'un village

Fuji visto da fronteira entre as cidades

As fronteiras entre as cidade, no Japão antigo, tinham sempre um templo ou santuário para indicar as divindades que ali viviam e protegiam, às vezes bastava uma marca de veneração. A composição de cordas com papéis (*gohei*) é o símbolo usado para indicar esses locais, típico da tradição xintoísta. Na passagem acompanhamos diversas figuras: viajantes, mulheres com filho, comerciantes, um guardião, representando tanto figuras do campo como da cidade.

III – 83 *Aoyama no Fuji* (esquerda)

Fuji at Aoyama

Le Fuji à Aoyama

Fuji em Aoyama

Aoyama era um bairro famoso de artesãos, vê-se na imagem uma dança de guarda-chuvas, cujo Fuji participa parecendo com um guarda-chuva entreaberta. Os ideogramas escrevem livraria (*shoshi*) e “Cem Vistas do Mt. Fuji” (“*Fugaku hyakkei*”), um modo bem humorado de fazer uma autopromoção.

III – 84 *Amiura no Fuji* (direita)

Fuji behind a Net

Le Fuji à travers un filet de pêche

Fuji através de uma rede

Um pescador levanta a vela de um barco, chamada de “Rede de quatro mãos” (*yotsude-ami*), através da qual podemos ver o formato do Fuji.

III – 85 *Kyōka no Fuji* (esquerda)

Fuji under a Bridge

Le Fuji sous un pont

Fuji sob uma ponte

Ponte em formato não usual, reto – parece mais uma passarela que tem um minúsculo espaço vazio que compõe uma forma curiosa com os morros. Do primeiro plano, ao plano do fundo, um arrozal conduz a viagem em “zigzag” até o Mt. Fuji, um artifício usado para produzir a sensação de profundidade.

III – 86 *Ashiro no Fuji* (direita)

Fuji with a Scaffold

Le Fuji derrière un échafaudage

Fuji através de um andaime

Dois homens de obra rebocam um armazém, provavelmente em Edo. Contraste entre as linhas retas do andaime e os corpos dos trabalhadores que remetem às linhas curvas do Mt. Fuji.

III – 87 *Murasame no Fuji* (esquerda)

Fuji in a Downpour

Le Fuji sous l'averse

Fuji sob a chuva

Fuji em negativo, transparecendo sob o forte aguaceiro (*murasame*). Guarda-chuvas com o inscrito “Terceiro volume”, fazendo conexão com a imagem 83. Tanto o Fuji como o caminho se diluem.

III – 88 *Rōen no Fuji*

Fuji with a Rocket

Une fusée au-dessus do Fuji

Fuji esfumado

Fumaça aos pés do Fuji. Atividades cotidianas de uma vila portuária. Suzuki sugere ser um vilarejo de pescadores de *Tsukudajima*, onde também se representa uma atividade militar, no rio Sumida, ao fim do verão, patrocinada pelo xogum.

III - 89 *Fukurokuju* (direita)

Fukurokuju

Fukurokuju

Fukurokuju

Através da representação de dois animais morcego (*fuku*) e cervo (*roku*), homônimos que também significam “bom agouro”, Hokusai evoca uma das sete divindade da felicidade, *Fukurokuju*. “*Ju*” vem se identificar com o terceiro elemento, o Mt. Fuji, significando “longevidade”.

III – 90 *Ōigawa Okegoe no Fuji* (esquerda)

Fuji from the Bucket-Ferry on the Ōi River

Le Fuji vu du ferry sur la rivière Ōi

Fuji visto de um bote no rio Ōi

Nessa região a travessia (pontes ou embarcações) era proibida por razões militares e os moradores dali se arriscavam a seus modos, com caçambas de suas fazendas. Suzuki diz q esse tipo de uso durou até o fim da era Meiji.

III – 91 *Mikiri no Fuji* (direita)

Fuji through a Partition

Le Fuji à travers une porte cloisonnée

Fuji através de uma porta de correr

O homem pintando sobre uma lanterna os serviços de navegação. Nome da loja: Loja Fuji (*Fuji-ya*). Inscrição: Barcos cobertos para grandes grupos (*yanebune*)/ Pequenos barcos de carga (*nitari*)/ Barcos rápidos para transporte de 2 ou 3 passageiros (*chokibune*) / Embarcações de pesca (*tsuribune*). Slogan: “Mil clientes, dez mil visitantes” (*senkyaku banrai*), inscrição na lateral da lanterna. O termo “*mikiri*”, nesse contexto, significa “visão interrompida”.

III – 92 *Musashino no Fuji* (esquerda)

Fuji from the Musashi Plain

Le Fuji vu de la plaine de Musashi

Fuji visto da planície de Musashi

Planície de Musashi – evocando a concepção poética antiga do Japão em que toda lua cai por trás de uma montanha “*the plain of Musashi: no mountains for the moon to enter; it rises from de grasses, sinks back into the grass*” (Smith, 1986, p. 22). Hokusai acrescenta o Mt. Fuji e faz um gênero clássico da *yamato-e* (“*Musashino zu byōbu*”). No momento que a lua que desce, de acordo com a lenda, apareceram os fantasmas.

III – 93 *Chinowa no Fuji* (direita)

Fuji in a Grasss Hoop

Le Fuji à travers um cercle de corde

Fuji através de um círculo de corda

O verão era conhecido por ser uma época de muitas doenças, de acordo com a tradição, transmitidas por demônios. Vemos um sacerdote xintoísta realizando uma cerimônia de purificação, que acontecia na tarde do sexto dia do sexto mês do ano, com uma erva de uso medicinal chamada *chigaya*, sob um pórtico (*torii*), segurando um *gohei*. À esquerda uma árvore que derrama água para cura de miasma, doença dos olhos. Em “*Edo meisho zue*” (“Ilustrações de lugares famosos em Edo”), conta-se a história dessa árvore, que fora destruída por uma bomba, durante a Guerra do Pacífico; o santuário teria sido removido para um local diferente.

III – 94 *Futomiru Fuji* (esquerda)

Surprise-View Fuji

Vue surprenante sur le Fuji

Vista surpresa do Fuji

A vista do Fuji sob um muro aberto que parece surpreender os homens. As ruínas revelam uma passagem de estação, talvez entre do inverno para primavera?

III – 96 **Kakkō no Fuji** (esquerda)

Fuji with a Cuckoo

Le Fuji et le coucou

Fuji e o Cuco

Um cuco, cujo nome deve ser *hototogitsu*, anuncia com seu canto a chegada da primavera. Um asceta com vestimentas chinesas sentado à beira do rio apreciando a paisagem, com um ar de satisfação. Evocação da imagem de um poeta que sonha, solitário, frente à beleza da natureza que renasce, constantemente.

II – 97 **Rakanji no Fuji** (direita)

Fuji from Rakanji Temple

Le Fuji vu du temple Rakanji

Fuji visto do templo Rakanji

Telhado de um pagode evocando os nove paraísos budistas coroados por uma flama. A forma dos fios conecta diretamente com o Fuji. A versão do telhado do pagode não é do templo citado, pelas referências em outras obras, o desenho de Hokusai parece ser muito rebuscado.

III – 98 **Senzoku no Fuji** (esquerda)

Fuji from Sen zoku

Le Fuji vu de Senzoku

Fuji visto de Senzoku

Viajantes e passageiros atravessam a lagoa de *Senzoku*. Embora não representado, esta é a região onde fica um monastério de Nichiren, marcado por um antiga árvore, um famoso pinheiros onde Nichiren teria pendurado seu manto.

III – 99 **Fushiana no Fuji** (direita)

Fuji through a Knothole

Le Fuji à travers le trou d'une porte

Fuji através do buraco de uma porta

A projeção do Fuji pelo *shōji* e janelas, em sombra e ao inverso, o mesmo princípio das câmeras fotográficas. Takizawa Bakin descreveu esse fenômeno, durante o período Tokugawa.

III – 100 *Kaihin no Fuji* (esquerda)

Fuji from the seashore

Le Fuji vu de la plage

Fuji visto da praia

Montanha barroca ilustrada em outras obras, contrastando com a sutileza das linhas que compõem o Mt. Fuji.

III – 101 *Jaoinuma no Fuji*

Fuji from Snake-Chasing Swamp

Le Fuji vu du marais de la chasse aux serpents

Fuji visto de Jaoinuma

Dois pinheiros, duas cabanas, talvez utilizada para caça às serpentes. Talvez um lugar de entretenimento ou para avistar a lua. Reflexo assimétrico improvável do Fuji nas águas.

III – 102 *Taibi ippitsu no Fuji*

Fuji Concluded in One Stroke

Le Fuji conclu d'un seul trait

Fuji em um só traço

Um único traço, tons de cinza e um linha separando o Fuji do céu, uma só pincelada era um dos repertórios dos pintores de Edo. Aqui também sugere um tipo de assinatura de Hokusai, dando marca de virtuosidade.

Contracapa

Divulgação de duas publicações de Tōhekidō

No final da página o nome do editor, Eirakuya Tōshirō

Loja em Nagoya, Honchō-dōri 7-chōme e filial em Edo, Nihonbashi-dōri em Hon-Shirogane-chō 2-chōme.

Apêndice II – Nomes de artista mais famosos do pintor

Shunrō (1779-1794);

Shikoku Gankō;

Sōri II (1794-1805);

Hyakurin Sōri;

Tawaraya Sōri II (1796-?);

Hokusai Sōri (1796-1799);

Sōri; Kakō (1798-1811);

Tokimasa (1799-1810);

Hokusai Shinsei;

Gakyōjin (1799-1810);

Tōyō Hokusai, Katsushika (c.1806-1824);

Katsushika Hokusai (c.1807-1822);

Taito (1810-1819)

Tokimasa (1810-?);

Iitsu (1820-1834)

zen-Hokusai (c.1830-1832);

Gakyō-Rōjin Manji (1834-1849).

Referências bibliográficas

ABREU, Antonio D. (trad.) **Mitologia chinesa – quatro mil anos de história através das lendas e dos mitos chineses**. Instituto de línguas estrangeiras de Pequim. São Paulo, Brasil: Landy, 2000.

AKIYAMA, Terukazu. **La peinture japonaise**. (A pintura japonesa). Paris: Skira/Rizzoli, 1961.

AZECHI, Umetarō. **Japanese woodblock: their technique and appreciation**. (xilogravura japonesa: técnicas e apreciações). Tokyo: Toto Shuppan, 1963.

BELL, David. **Explaining Ukiyo-e**. (Explicando *ukiyo-e*). 2002. (302f.). Doutorado (tese). Nova Zelândia: Universidade de Otago, 2002.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie de la paysage** (Cinco proposições para uma teoria da paisagem). Paris: Editions Champ Vallon, 1994. Collection Pays Paysages.

_____, TISSIER, Jean-Louis; BELLEC, François. Dossier spécial: Le paysage (Documento especial, a paisagem). (A geografia terra dos homens). N. 1546. Paris: Societe de Geographie, 2012. (68p.). Disponível em <https://socgeo.com/wp-content/uploads/2016/11/revue_socgeo_1546.pdf>. Acesso 13 de março de 2017.

_____. Des eaux de La montagne au paysage (la naissance du concept de paysage en Chine). (As águas e a montanha na paisagem – o nascimento da paisagem na China). **Filosofia e arquitetura da paisagem**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. (p. 95-103).

_____. BONNIN, P.; NISHIDA, M.; INAGA, S. (org.). **Vocabulaire de la spatialité japonaise** (Vocabulário da espacialidade japonesa). Paris: CNRS, 2014. (p. 165-168).

BRINKER, Helmut. **O Zen na arte da pintura**. São Paulo: Pensamento, 1995.

BRONSTEIN, Léo. **Five variations on the theme of Japanese paintings** (Cinco variações temáticas das pinturas japonesas). Waltham/Boston: The Bond Wheelwright Co., 1969.

BURGOS, Jean. **Pour une poétique de l'imaginaire** (Por uma poética do imaginário). Paris: Seuil, 1982.

CALZA, Carlos G. (org.). **Hokusai**. Londres: Phaidon, 2003.

CARPENTER, John T. (ed.). **Hokusai his age** (Hokusai e seu tempo). Amsterdam: Hotei Publishing, 2005.

CLARK, Kenneth. **Landscape into Art** (Paisagem na arte). Londres: John Murray, 1979.

CLARK, Timothy T. **Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings** (Mitate: Alguns pensamentos e um sumário de escritos recentes).: The Japanese Art Society of America, 1997. (pp.6–27). Disponível em <JSTOR 42597780>. Acesso 16 de junho de 2018.

CLUZEL, J. (org.). **Hokusai, le vieux fou d'architecture** (Hokusai, o velho louco pela arquitetura). Paris: Seuil, 2014.

CULLCUTT e KAMAKURA. **Grandes Civilizações do Passado: Japão**. São Paulo: Folio, 2008.

DAVIS, F. HADLAND. **Myths & Legends of Japan** (Mitos e lendas do Japão). Londres: George, Harrap e cia., 1912.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. **A imaginação simbólica**. Porto Alegre: Cultrix, 1988.

FARINA, Mauricio M. Narrativa Crítica: arte e memória. **Revista Poiésis**, n.17. Santa Catarina: Universidade Federal Fluminense, 2011. (pp.09-16).

FLORES, Laura G. **A hermenêutica como proposta holística nos estudos das imagens**. São Paulo: ARS, 2011.

FOCILLON, Henri. **Hokousai**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1914.

FORRER, Matthi. **Hokusai: mountains and water, flowers and birds**. (Hokusai: Montanhas e águas, flores e pássaros). Munique, Londres e Nova York: Prestal, 2008.

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. Hwang, A. D. (trad. e coord.). Rio de Janeiro: Globo, 1996.

GIROUX, Sakae M. A formação do teatro Kabuki. **Estudos japoneses**, n.11. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1991. (pp.109-120).

_____. A evolução da arte de Kabuki na época Edo. **Estudos japoneses**, n.12. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1992. (pp.123-132).

GONCOURT, Edmond de. **Hokousai: fac-similé du portrait d'Hokousai octogénaire**. (Hokusai: fac-símile do retrato de Hokusai octagenário). Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1896.

GUTH, Christine. **Art of Edo Japan – The artist and the city 1615-1868** (Arte japonesa de Edo – O artista e a cidade 1615-1868). Harry N. Abrams: New York, 1996.

_____. Hokusai's Geometry (Geometria de Hokusai). **Translation in Modern Japan**. (Traduções do Japão Moderno). Fairfield, Ohio: Routledge Contemporary, 2010. (p.125-140).

_____. HÁNOVÁ, Markéta. **Japanese Visions of landscape** (Visão japonesa de paisagem). Barbora Štefan, Keith Jones (trad.). Praga: Národní galerie, 2009. Disponível em: <<https://ngprague.academia.edu/Mark%C3%A9taH%C3%A1nov%C3%A1>>. Acesso 02 novembro 2017.

_____. The Image of Mount Fuji in the Perceived Reality of Japanese Landscape Painting. (A imagem do Monte Fuji na percepção de realidade da pintura de paisagem japonesa). **Bulletin**

of the National Gallery, XIV-XV, Praga: Galeria nacional de arte, 2004. (p.71-85). Collection of Asian art.

HASHIMOTO, Madalena C. Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com desenvolvimento da gravura na Europa. **Estudos japoneses**, n.12. São Paulo, Brasil: Edusp, 1992. (p.75-89).

_____. Kanō-ha: uma escola que atravessou eras. **Estudos japoneses**, n.11, São Paulo: Edusp, 1991. (p.73-92).

_____. **Mitate: a retórica japonesa da repetição renovada**. São Paulo: ARS, v. 10, 2013. (p. 43-60).

_____. O pensamento no período Edo (1603-1868). **Estudos Japoneses**, n.18, São Paulo: Edusp, 1998. (p.77-100).

_____. **Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e – Saikaku Ihara e ukiyō-zōshi**. São Paulo: Hedra, 2002.

_____. Cenas de assalto sexual: um estudo de caso em Hokusai. **Estudos Japoneses**, n.28. São Paulo: Centro de estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2008. (pp.265-274).

_____. A Família Tosa e a Construção de uma Arte Japonesa. **Estudos Japoneses**. v.21. São Paulo: Centro de estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2001. (p.35-64).

HOKUSAI, Katsushika. (Fac-símile da edição de 1836). Livre de dessins pour artisans Nouveaux modèles (Livro de desenho para artesãos. Novos modelos). In Cluzel, J. (org.) **Hokusai, le vieux fou d'architecture** (*Hokusai, o velho louco pela arquitetura*). Trad. e anotações de Marquet, C. Paris: Seuil, 2014.

_____. (Fac-símile da edição de 1816). Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai. Livre V. Règles de construction (Iniciação à transmissão da essência das coisas. Desenhos livres de Hokusai. Livro V. Regras de construção). In Cluzel, J. (org.) **Hokusai, le vieux fou d'architecture** (*Hokusai, o velho louco pela arquitetura*). Trad. e anotações de Nishida, M.; Cluzel, J. Paris: Seuil, 2014.

_____. **Les cents vues du Mont Fuji** (As cem vistas do Monte Fuji) (1832) in Ed. francesa, 2014. Paris: Hazan.

_____. **One Hundred views of Mount Fuji** (Cem Vistas do Monte Fuji) (1832) in Henry Smith (org. e comentários). Londres: Thames and Hudson, 1988.

JENKINS, Donald. **Ukiyo-e and paintings: the primitive period 1680-1745** (Ukiyo-e e pinturas: o período antigo 1680-1745). Tokyo: Kōdansha, 1986.

_____. **The floating world revisited** (O mundo flutuante revisitado). Portland: Portland Art Museum & University of Hawaii Press, 1994.

_____. Western influences (influências ocidentais). **Hokusai**. Nova York: Phaidon, 2003. (pp.23-31).

JOACHIM, Sébastien. “A poética do imaginário, uma introdução a Jean Burgos”. **Signótica**, n.8. Goiânia: UFG, 1996. (pp.125-143).

KATŌ, Shuichi. **La vie des formes** (A vida das formas). Paris: La Bibliothèque des Arts, 1992.
_____. **O tempo e o espaço na cultura japonesa**. Trad. Nagae, N. e Chamas, F. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

KAUPATEZ, Diego Z. **Hokusai Manga**. 2006. (305f.). Dissertação de mestrado (Letras orientais, estudos japoneses). Universidade de São Paulo, 2006.

KEYES, Roger S. The young Hokusai (O jovem Hokusai). **Hokusai**. Nova York: Phaidon, 2003. (pp.13-22).

KOVÁCS, Katalin. Le silence comme présence: représentations du vide dans la peinture de paysage chinoise. (O silêncio como presença : representação do vazio na pintura chinesa de paisagem). **Revue d'études françaises**, n.14. Paris, 2009. (pp.23-30). Disponível em <http://cief.elte.hu/sites/default/files/article_kovacs_katalin.pdf>. Acesso em 04 de janeiro de 2018.

KOJIKI. **Records of ancient matters** (Recordações de assuntos antigos). Londres: Basil Hall Chamberlain, 1919.

LANE, Richard. **Life and work of Hokusai** (Vida e obra de Hokusai). Nova York: E.P, Dutton, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Outra face da Lua – meus escritos sobre o Japão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHOTKA, Ewa. **Visual Genesis of Japanese National Identity: Hokusai's Hyakunin Isshu** (Gênese visual da identidade nacional japonesa: Cem poemas, cem poetas, de Hokusai). Bressel: PIE, 2009.

MATHIEU, M., COLLOT, M. **Espace et Poésie** (Espaço e poesia). Paris: Publications de l'E.N.S., 1987.

MORSE, Peter. **Hokusai: One Hundred Poets** (Hokusai, cem poemas, cem poetas). Nova York: George Braziller, 1989.

MURASE, Mieko. **Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection** (Arte japonesa: seleções da coleção de Mary e Jackson Burke). Nova York: Museu Metropolitano de Arte, 1975.

MURAKAMI-GIROUX, S., WEINBERG, E. e LEGGERI-BAUER, E. (org.). **Japon Pluriel**. vol.6. Paris: Ed. Philippe Picquier, 2006.

NAGAE, Neide H.; SHIODA, Cecília K. J.; YOSHIURA, Eunice V. (org.). **Dō – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Unesp, 2013.

NAKAEMA, Olivia Yumi. (Mestranda – FFLCH-USP). **A poesia clássica japonesa e seus recursos estilísticos**. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis. (p. 888-899).

NAME, leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. **GeoTextos**, v.6, n.2. Rio de Janeiro: PUC, 2010. (p.163-186).

NIHONGI. **Crônicas do Japão dos tempos antigos até 697 a.C.** Trad. do original chinês e japonês. Londres, Japan society, 1809.

NOBUO, Tsuki. In a fantasy world: Hokusai's late work (Em mundo de fantasia: obra tardia de Hokusai). **Hokusai**. Nova York: Phaidon, 2003. (pp.65-74)

OKANO, Michiko. **Fronteira e diálogo na arte japonesas**. Artigo escrito para o VI encontro de História da Arte da Unicamp. Campinas: Unicamp, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PEIXOTO, Nelson B. O Olhar do estrangeiro. **O Olhar**, São Paulo: Cia. das Letras, 2006. (pp.361-366).

REYDEN, Diana van; TSAI, Fei Wen. **Technology, treatment and care of a Chinese woodblock print** (Tecnologia, tratamento e cuidado na xilogravura chinesa). Disponível em <The paper conservation. China Smithsonian Center, 1997. (pp.48-62). https://www.si.edu/mci/downloads/REACT/chinese_prints.pdf>. Acesso em 04 de janeiro de 2018.

ROSENFELD, John M. All creation is the Teacher: Hokusai the individualist in two of his painting manuals (Toda criação é o mestre: Hokusai o individualist em dois de seus manuais de pintura). **Hokusai**. Nova York: Phaidon, 2003. (pp.31-49).

SALLES, Instituto Moreira (Org.). **Ukiyo-e – Pinturas do Mundo Flutuante**. São Paulo: IMS, 2008.

SANDEVILLE JR., Euler; HIJIOKA, Akemi. “Flores de Cerejeiras e da Paineira (paisagens)” **Paisagem Ambiente: ensaios**. n.24, São Paulo: USP, 2007. (p.201-208). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/86103/88796>>. Acesso 06 janeiro 2017.

SASAKI, ken'ichi. Perspectives East and West (Perspectivas no Ocidentes e no Oriente). *In* **Revista eletrônica contemp aesthetics**. 2013. Disponível em: <<http://www.contempaesthetics.org/>>. Acesso 06 janeiro 2018.

SANFORD, James H., LAFLEUR, William R. & NAGATOMI, Masatoshi (org.). **Flowing traces – Buddhism in the literary and visual arts of japan** (Traços flutuantes – budismo na literatura e na arte visual do Japão). Nova Jersey: Princeton University Press, 1990.

SAUER, Carl Ortwin. The morphology of landscape (A morfologia da paisagem). *In*: Leighly, J. (ed.). **Land and life - A selection from the writings of Carl Ortwin Sauer** (Terra e vida –

Uma seleção dos escritos de Carl Ortwin Sauer). Berkeley: University of California Press, 1983. (p.315-350).

SHIGEMI, Inaga. The Making of Hokusai's Reputation in the context of japonisme (A reputação de Hokusai no contexto do japonismo). **Japan Review** (Revista Japonesa), 2003. (p.77-100).

SHIMIZU, Yoshiaki. Seasons and Places in *Yamato* Landscape and Poetry (Estações e Lugares na paisagem e poesia de *Yamato*). **Ars Orientalis**, v.12. Michigan: Galeria de Arte Freer; Instituto; Departamento de história da arte.; Universidade de Michigan, 1981. (pp.1-14). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4434245> Page Count: 18.> Acesso 09 março de 2016.

SHIRANE, Haruo. **Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts** (Japão e cultura das quatro estações: natureza, literatura e as artes). *Nova York*: Columbia University Press, 1951.

SMITH, Bradley. **Japan: A history in art** (Japão: uma história de arte). *Tokyo*: John Weatherhill Inc., 1971.

SMITH, Henry. **One Hundred views of Mount Fuji by Hokusai**. Londres: Thames and Hudson, 1988.

STEWART, Basil. **A guide to japanese Prints and their subject matter**. (Um guia para pintura japonesa, seus assuntos e questões). *Nova York*: Duver Publications, 1979.

SUZUKI, Teiiti. Origens e desenvolvimento da xilogravura ukiyo-e. In **Estudos Japoneses** n.VIII. São Paulo: Centro de estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1988. (pp.93-98).

TADASHI, Kobayashi. Hokusai's letters (Cartas de Hokusai). **Hokusai**. *Nova York*: Phaidon, 2003. (pp.75-82).

TADASHI, Seiichirō. **The evolution of ukiyo-e – the artistic, economic and social significance of japanese woodblock prints** (A evolução do ukiyo-e – a significância artística, econômica e social da xilogravura japonesa). *Tokyo*: Yamagata Printing Co., 1955.

TASHIRO-PEREZ, E. A. Poemas Waka e os tratados sobre Teni(wo)ha na Era Medieval Japonesa. **Estudos Japoneses**. n.29. São Paulo: Centro de estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2009. (pp.25-44).

TETSURŌ, Watsuji. The discovery of landscape. (A descoberta da paisagem). **Origins of modern Japanese literature** (Origens da literatura japonesa). Durham/London: Duke University Press, 1993. (p.1-58). (Ebook).

TOITA, Yasuji. **Kabuki the popular theater** (Kabuki, o teatro popular). *Tokyo, Kyoto e Nova York*: Wetherhil/Tankosha, 1970.

TREMBLAY, Dominique. **Concept de paysage en Asie et imaginaire associé à son territoire**. (Conceito de paisagem na ásia e imaginário associado a seu território). *Montreal*: