**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais**

Keiko Nishie

**DE EDO À BELLE ÉPOQUE:
a arte japonesa *kôgei* a partir de sua inserção no ocidente**

(versão corrigida)

São Paulo
2019

Keiko Nishie

**DE EDO À BELLE ÉPOQUE:
a arte japonesa *kôgei* a partir de sua inserção no ocidente**

(versão corrigida)

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

Orientadora: Profa. Dra. Michiko Okano

São Paulo
2019

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

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

N722e Nishie, Keiko
De Edo à Belle Époque: a arte japonesa kôgei a
partir de sua inserção no ocidente / Keiko Nishie ;
orientadora Michiko Okano. – São Paulo, 2019.
152 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. Japão. 2. artes aplicadas. 3. artesanato. 4.
artes industriais. 5. cultura oriental. I. Okano,
Michiko, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Keiko Nishie

Data da defesa: 13/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Michiko Okano

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12 de abril de 2019.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Termo de aprovação

Keiko Nishie

DE EDO À BELLE ÉPOQUE: a arte japonesa *kôgei* a partir de sua inserção no ocidente

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

Banca examinadora:

Presidente: Profa. Dra. Michiko Okano

Departamento História da Arte, Universidade Federal de São Paulo

Departamento de Letras Orientais, FFLCH, Universidade de São Paulo

Membros da banca:

Profa. Dra. Cecília Noriko Ito Saito

Centro de Estudos Orientais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Julgamento: aprovada

Profa. Dra. Elaine Cristina Dias

Departamento História da Arte, Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: aprovada

Profa. Dra. Neide Hissae Nagae

Departamento de Letras Orientais, FFLCH, Universidade de São Paulo

Julgamento: aprovada

São Paulo, 13 de fevereiro de 2019.

Para minha mãe.

Agradecimentos

As páginas que seguem são o resultado de um dos trabalhos mais desafiadores que já realizei e não teria sido possível sem o apoio de minha família, do carinho de amigos, da companhia de colegas e do suporte de docentes e funcionários das instituições abaixo elencadas.

Agradeço em primeiro lugar à minha mãe Kyoko, pelo cuidado constante nestes três anos, por construir um cotidiano feliz para que a pesquisa florescesse e por manter meu entusiasmo por este tema que tanto amamos. A meu irmão Mikio, pelo amor e incentivo incondicionais, assim como à amiga e cunhada Suzana, e à Marina, que tornou a vida tão boa desde a sua chegada. À Cida, pelo carinho por todos nós. À minha avó Iwako, pelo lar cheio de amor, por me ensinar a língua japonesa e pelo esforço de ter estado conosco até os cem anos. A meu avô Hideto, pintor e socialista japonês, com quem eu queria ter tido a chance de conversar sobre minhas descobertas aqui apresentadas.

A meu pai agradeço pelo apoio em um dos momentos mais especiais desta jornada, a viagem ao Japão.

A todos os amigos de quem estive distante, dos quais não posso deixar de citar Renata Lumi, Fabíola Bueno, Patrícia Bonani, Vanessa Biazioli, Camila Zanini, Ricardo Vital, Renato de Mattos, Heloísa Turek, Larissa Rebelo, Isabella Bonaventura e Paula Felix, por compreenderem minhas ausências. Ao Fernando Yukio, meu grande amigo, que esteve sempre disponível para conversar sobre todos os assuntos.

Aos amigos que contribuíram com o presente estudo, ainda que indiretamente: Gabriela Pessoa, “madrinha” da pesquisa desde a fase de projeto; Pedro Nery, Adriana Palma e Indrani Taccari, pelas instigantes conversas sobre a história da arte, os artistas e a sociedade; Juli Ribeiro, pelo incentivo inicial; Manuel Ley Rodriguez, pela amizade e carinho. Ao colega Daniel Caires, pelas conversas sobre a vida acadêmica e os desafios da pesquisa.

Às amigas que o mestrado me trouxe, Gabriela Itocazo, Ana Yokoyama, Juliana Kase, Karina Takiguti e Carolina Carmini. A esta dedico um agradecimento especial pela amizade e presença constante, em diversos aspectos da vida, durante os últimos três anos.

Ao Grupo de Estudos Arte Ásia e ao grupo que se reúne informalmente para estudar a arte japonesa. Um agradecimento à parte à querida Bassy Machado.

À minha orientadora, Michiko Okano, que há quatro anos me aceitou como aluna ouvinte em sua disciplina na Universidade Federal de São Paulo, e no ano seguinte acolheu meu projeto de mestrado na Universidade de São Paulo, onde é colaboradora em nosso departamento. Foi um grande privilégio contar com a sua orientação e com a leitura sempre generosa de cada capítulo.

À toda a comunidade do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP: às nossas representantes discentes Bárbara Dantas Mendes e Lais Belini, aos colegas de curso, Ricardo Bertoldo, Larissa Falcão, e todos aqueles que contribuem com ações e informações importantes para o grupo; ao corpo docente, em especial às coordenadoras Neide Hissae Nagae e Leiko Matsubara Morales, pelas orientações em diversos momentos de meu percurso no mestrado e incentivo à participação acadêmica.

Ao Centro de Estudos de Materiais Não Escritos da Universidade de Kanagawa, no Japão, que me acolheu em um programa de intercâmbio com a USP. A experiência de 21 dias realizando trabalhos de campo foi inestimável não apenas para o desenvolvimento desta pesquisa, mas também para minha formação pessoal enquanto descendente de japoneses. Agradeço e relembro com carinho da equipe do centro, a secretária Akane Narita, meu orientador durante o programa Teruaki Torigoe e minha tutora Eriko Kamei.

À Madalena Cordaro por ter considerado que a minha pesquisa se beneficiaria com a experiência direta, selecionando-a para o referido intercâmbio.

À Biblioteca da Fundação Japão, cujo acervo contribuiu de modo fundamental para esta investigação. Agradeço também à bibliotecária Grace Kioka Nakata.

A todos os acervos artísticos, bibliográficos e documentais consultados remotamente, destacando-se o Metropolitan Museum of Art, o Victoria and Albert Museum, a plataforma Gallica e as diversas instituições que tornaram acessíveis livros raros e primeiras edições consultados através da organização Internet Archive. Minha pesquisa não teria sido possível sem a disponibilização desses materiais e os esforços no aperfeiçoamento de catálogos e bancos de dados mantidos por essas instituições.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil (CAPES), pelo importante apoio através do provimento de bolsa de mestrado que me permitiu a dedicação integral nos últimos dois anos da pesquisa.

Resumo

A presente investigação teve como ponto de partida o estudo da palavra *kōgei* 工芸, derivada de *geijutsu* 芸術, que corresponde à ideia de arte no Japão. A pesquisa inicia-se com uma análise preliminar das principais diferenças entre *geijutsu* e a arte europeia, no sentido de *belas artes* predominante até meados do século XIX. Segue-se um esclarecimento acerca da origem da palavra *kōgei*, criada para traduzir o termo inglês *industry* no contexto da modernização do país, mas que sofreria um processo de reelaboração desse significado, tornando-o mais próximo de arte e artesanato, e símbolo da cultura material japonesa. Em nossa delimitação cronológica, que tem início com a reabertura dos portos japoneses para as potências marítimas estrangeiras durante os anos 1850, investigamos alguns elementos que contribuíram para a transformação semântica de *kōgei*, tais como a função social da arte no Japão pré-moderno, a participação nas exposições internacionais de arte e indústria, o Japonismo e a inserção da arte japonesa no debate ocidental sobre a arte aplicada por volta da década de 1870.

Palavras-chave: arte japonesa; *kōgei*; *geijutsu*; arte aplicada; artes e ofícios

Abstract

The starting point of the investigation here presented was the study of the word *kōgei* 工芸, derived from *geijutsu* 芸術, which corresponds to the idea of art in Japan. The research begins with a preliminary analysis of the main differences between *geijutsu* and European art, in the sense of *fine arts* prevalent until the mid-nineteenth century. It is followed by a clarification about the origin of the word *kōgei*, created to translate the English term *industry* in the context of the country modernization. That meaning would be the subject of re-elaboration, making it closer to art and crafts, and symbol of the Japanese material culture. In our chronological delimitation, which begins with the reopening of Japanese ports to the international maritime powers during the 1850s, we investigate some elements that contributed to the semantic transformation of *kōgei*, such as the social function of art in premodern Japan, the participation in international exhibitions of art and industry, *Japonisme* and the insertion of the Japanese art in the Western debate on applied arts around the 1870s.

Keywords: Japanese art; *kōgei*; *geijutsu*; applied arts; arts and crafts

Lista de ilustrações

1. *Sugoroku das quatro classes sociais*, século XVIII, xilogravura sobre papel. The British Museum.
2. Utagawa Toyokuni III, *Gosto por quimonos*, da série *Vinte e quatro beldades contemporâneas e seus gostos*, 1863, xilogravura colorida sobre papel. Tokyo Metropolitan Library.
3. Myôchin Muneharu, *Armadura em estilo ôyoroi*, 1859, ferro, metal folheado a ouro, pelo animal, seda, couro, laca, 146 cm (a). Victoria and Albert Museum, Londres.
4. Vista das vitrines de lâminas de espadas na exposição permanente “Highlights of Japanese Art” do Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
5. Vista de uma vitrine de flanges de espada na exposição permanente “Highlights of Japanese Art” do Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
6. Kazutomo, *Flanges para Daisho com desenho de veado e folhas outonais*, século XIX. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
7. Utagawa (Andô) Hiroshige, *O ferreiro Okazaki Goro Masamune*, da série *Um compêndio de famosos artesãos*, 1843-1847, xilogravura colorida sobre papel. Victoria & Albert Museum.
8. Utagawa (Gountei) Sadahide, *Procissão de daimyo ao longo de Tôkaidô* (tríptico), século XIX, xilogravura colorida sobre papel. Metropolitan Museum of Art.
9. Utagawa (Andô) Hiroshige, *Estação um: vista matinal de Nihonbashi*, da série *As cinquenta e três estações de Tôkaidô*, c. 1833-1834, xilogravura colorida sobre papel. Metropolitan Museum of Art.
10. *Armadura ôyoroi*, entre séculos XIII e XIV, ferro, couro, laca, seda, metal folheado a ouro. Kushibiki Hachimangu. (WATSKY et al., 1988, p. 231).
11. *Bolsa de tabaco e porta cachimbo*, entre 1850 e 1877, couro de veado. Tanaka Yoshitoshi, *Kanamono* (fecho), Unno Moritoshi, *Ojime* (conta), ouro, prata, cobre e outros metais. Museum of Fine Arts, Boston. Coleção William Sturgis Bigelow, 1911.
12. *A exposição internacional de 1862 – quadra japonesa*, *The Illustrated London News*, 1862. Victoria and Albert Museum.
13. *Jardinière azul e branca sobre três pés*, entre 1860-1862, porcelana e esmalte, 54 cm (d). Victoria and Albert Museum.
14. *O Jardim Japonês*. (COMMISSION ROYALE DE HONGRIE, 1873, p.253)
15. Ogata Kenzan, *Prato quadrado com desenho de uvas*, século XVIII, esmalte sobre cerâmica. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
16. Material de divulgação da exposição *The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the Age of the Great International Expositions*. The Museum of Ceramic Art, Hyogo.
17. (Jingdezhen, China) *Prato*, 1426-1435, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.

18. (Coréia) *Vaso*, entre séculos XVII e XVIII, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.
19. (Arita, Japão) *Garrafa com desenho de flores e capim*, entre 1600 e 1650, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
20. (Arita, Japão) *Prato*, entre 1620-1640, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.
21. (Arita, Japão) *Prato com figura*, c. 1620, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
22. (Arita, Japão) *Prato*, entre 1750 e 1850, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de Irene Finch, 2006.
23. (Arita, Japão) *Prato*, século XVIII, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.
24. (Arita, Japão) *Prato com desenho de rochas, bambu, ameixeira e pássaros*, entre 1670 e 1700, esmalte policromático sobre porcelana. Rijksmuseum, Amsterdã.
25. (Arita, Japão) *Vasos Hampton Court*, entre 1650 a 1700, esmalte policromático sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.
26. (Arita, Japão) *Tigela octogonal com pintura de peônias*, entre 1670 a 1710, esmalte policromático sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.
27. (Arita, Japão) *Prato*, c. 1720, pigmento azul cobalto, esmalte policromático e ouro sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de W. W. Aston.
28. Worcester Porcelain Factory, *Xícara, tampa e pires*, c. 1770, esmalte policromático e ouro sobre porcelana de pasta mole. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de Lady Charlotte Schreiber.
29. (Arita, Japão) *Prato com monograma da Companhia Holandesa das Índias Orientais*, c. 1660, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.
30. (Arita, Japão) *Prato com paisagem holandesa (Ilha de Deshima ou Scheveningen)*, entre 1615 e 1868, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.
31. (Arita, Japão) Fornos oficiais de Nabeshima, *Prato com desenho de lebre e lua crescente*, entre 1700 e 1750, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. The British Museum, Londres. Doação de Sir Augustus Wollaston Franks, 1992.
32. (Arita, Japão) Fornos oficiais de Nabeshima, *Prato com desenho de rododendros*, entre 1750 e 1800, pigmento azul cobalto e esmalte policromático sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Exibida na Centennial Exposition na Filadélfia.
33. Félix Bracquemond, *Sopeira do conjunto Service Rousseau*, entre 1866-1867, tinta de impressão e esmalte policromático sobre faiança. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de François-Eugène Rousseau.

34. Katsushika Hokusai, página do livro *Manga*, v. 2, 1815. Museum of Fine Arts, Boston.
35. Félix Bracquemond, *Prato* do conjunto *Service Rousseau*, entre 1866-1867, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de François-Eugène Rousseau.
36. Félix Bracquemond, *Motivos para decoração de um aparelho de mesa em faiança da Maison Rousseau*, 1866, água-forte sobre papel. Bibliothèque nationale de France (Gallica), Paris.
37. Félix Bracquemond, *Diploma da Société dites des Jing-lar*, 1868, água-forte, aquarela e nanquim sobre papel. New York Public Library, Nova York. Coleção Samuel Putnam Avery.
38. Henri Lambert, *Prato* do *Service Lambert-Rousseau*, entre 1873 e 1875, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Musée d'Orsay, Paris.
39. Henri Lambert, *Prato* do *Service Lambert-Rousseau*, entre 1873 e 1875, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Musée d'Orsay, Paris.
40. Christopher Dresser para Minton & Co., *Ladrilho*, c. 1875, cerâmica. The Metropolitan Museum of Art. Doação de Robert L. Isaacson, 1991.
41. Christopher Dresser para Minton & Co. *Jarro decorativo e Prato*, século XIX, esmalte policromático sobre porcelana. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
42. Minton & Co. *Bule de chá com paisagem e pavilhão*, século XIX, pigmento azul e esmalte sobre porcelana. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
43. Linthorpe Art Pottery. *Vaso de flores*, século XIX, esmalte sobre cerâmica. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).
44. *Caixa de escrita com rouxinol e ameixeira*, século XVIII, laca, ouro e prata sobre madeira. Metropolitan Museum of Art. Coleção H. O. Havemeyer. Doação da Sra. H. O. Havemeyer, 1929.
45. Lista de desenhos para *kumiko* tradicionais e contemporâneos produzidos pela companhia Tanihata. Reprodução com permissão da empresa. (TANIHATA, 2012).
46. *Shoji* ou porta corrediça com motivo de *kagome* 籠目 produzida pela companhia Tanihata. Reprodução com permissão da empresa. (TANIHATA, 2012).
47. Porta-copo com motivo de *goma* 胡麻. Fotografia nossa (2018).
48. Christopher Dresser, *Leaves and flowers from nature*, desenho original para o livro *The Grammar of Ornament*, 1856, nanquim e aquarela sobre papel. Victoria & Albert Museum, Londres.
49. Nishiyama Hôen, *Cesta de frutas*, século XIX, tinta à base de carvão e aquarela sobre papel. Museum of Fine Arts, Boston. Coleção William Sturgis Bigelow, 1911.
50. *Quimono com motivo de Asanoha*, entre 1800 e 1840, tingimento com a técnica *shibori* em tecido de seda. Victoria & Albert Museum, Londres.

Regras e convenções

Neste trabalho, além do calendário ocidental cristão e dos séculos indicados por algarismos romanos, adotamos a periodização da história japonesa. Os nomes dos períodos são seguidos por suas datas de início e fim, correspondentes no calendário ocidental, entre parêntesis, apenas em sua primeira aparição no texto. Para rápida referência, reproduzimos abaixo as principais eras tratadas na pesquisa:

Heian (794-1185)

Kamakura (1185–1333)

Muromachi (1336–1573)

Sengoku (1467-1568)

Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Edo (1603-1868)

Meiji (1868–1912)

Em relação aos nomes próprios de personalidades históricas do Japão, optamos por manter a grafia na ordem original, sobrenome ou nome de família seguido pelo prenome, forma pela qual são mais conhecidos na historiografia japonesa. Adotamos essa ordem também em relação aos nomes artísticos. Os nomes de autores de nossas fontes bibliográficas foram mantidos na ordem convencional na língua portuguesa, prenome seguido de nome, e na forma “SOBRENOME, Prenome”, na lista de referências.

Para a transliteração ou romanização de caracteres japoneses, procuramos seguir as regras do Sistema Hepburn (*Hebon-shiki* ヘボン式), desenvolvido por James Curtis Hepburn, um missionário norte-americano, para transcrever os sons da língua japonesa no alfabeto latino em seu dicionário Inglês-Japonês, publicado em 1887. Nesse sistema, o *ch* tem o som de *ty*, o *ge* e o *gi* tem o som de *gue* e *gui*, e o *s* simples não tem o som de *z*. Observamos ainda que na transliteração para o português, as vogais longas são indicadas por meio do acento circunflexo (â, ô, û). Algumas exceções são os nomes de instituições e empresas, para os quais mantivemos a grafia apresentada em seus materiais de divulgação.

Sumário

Introdução	12
I. <i>Kôgei</i> como indústria	26
I.1. Um presente para a rainha Victoria	27
I.2. As primeiras participações do Japão em exposições internacionais	45
I.3. A porcelana Arita: um estudo de caso	61
II. O olhar estrangeiro na reelaboração do significado de <i>kôgei</i>	84
II.1. O <i>Service Rousseau</i> e o debate da arte aplicada na França	85
II.2. A viagem de Christopher Dresser e o debate da arte aplicada na Inglaterra ..	103
Considerações finais	137
Referências	147

Introdução

Em outubro de 2016 visitamos pela primeira vez o Japão. Ao chegar no Aeroporto Internacional de Narita, fomos recebidos, em um largo corredor de desembarque, por uma exposição de fotografias, reproduzidas em grande formato, que retratavam artesãos trabalhando em seus ofícios. Durante a lenta movimentação das esteiras rolantes, as tradicionais artes da cerâmica, da laca e da marcenaria, entre outras, pareciam nos dar as boas vindas. Havia, nas belas imagens em preto e branco, uma forte ênfase no fazer, no gesto do artesão, mais do que nos objetos resultantes de seu trabalho. Complementavam a mostra grandes painéis de madeira com a colagem de peças reais que ilustravam cada etapa da pintura de um prato de porcelana, ou cada camada de cobertura sobre uma caixa laqueada. Esse esforço para comunicar o processo de fabricação dos artefatos revela o desejo dos japoneses de nos fazer compreender o valor do trabalho manual, como se esse conhecimento fosse um requisito para apreciar plenamente os objetos.

A escolha por essa série de fotografias e painéis para a mostra apresentada em um dos corredores de entrada do aeroporto nos diz muito sobre a importância das artes tradicionais no Japão contemporâneo e seu contínuo apelo internacional. Se na cultura ocidental as expressões “artesanato”, “artes e ofícios” e similares nos remetem a um tempo pré-industrial, a um modo de produção já extinto, curiosamente essa sensação de obsolescência do artesanal não parece ter a mesma validade na sociedade altamente industrializada japonesa.

Esses pensamentos nos acompanharam durante toda a pesquisa de campo no programa de intercâmbio oferecido pelo Centro de Estudos de Materiais Não Escritos¹ da Universidade de Kanagawa aos estudantes de pós-graduação em Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. Pelo período de três semanas, pudemos visualizar algumas características da arte japonesa visitando museus, sítios históricos, ateliês, associações de artesãos e casas comerciais. Contamos com a generosa orientação da equipe do Centro e do professor Teruaki Torigoe, especialista em estudos interculturais, que nos sugeriram outras experiências significativas, tais como o teatro *kabuki* e a visita ao parque urbano *Hamarikyu* que abriga edifícios da arquitetura tradicional em madeira em meio aos arranha-céus de Tokyo. Todos esses elementos contribuíram para que pudéssemos apreciar não apenas os artefatos, mas o contexto cultural que os preservam e lhes dão sentido.

¹ Tradução nossa para *Himoji Shiryô Kenkyû Senta* 非文字資料研究センター.

O privilégio que tivemos de experimentar a cultura japonesa de maneira ampla parece corresponder à amplitude do próprio conceito de arte no Japão. Protegida por mais de dois séculos de isolamento do país (1639-1853), a arte japonesa desenvolveu-se com relativa autonomia e independência da história da arte europeia. A Era Edo (1603-1868), que a grosso modo corresponde a esse período, viu florescer uma sociedade sofisticada, em que as artes tinham um importante papel no complexo código social e político. A ideia japonesa de arte, contida na palavra *geijutsu* 芸術, refere-se a uma grande variedade de manifestações artísticas – convencionais como a pintura, ou singulares como o arranjo floral e a cerimônia do chá –, e corresponde a um sistema próprio de sentido e funções.

Geijutsu, ou em sua origem chinesa, *yìshù* 艺术,² refere-se às Seis Artes Chinesas, os rituais, a música, o tiro com arco, a condução de carruagens, a caligrafia e a matemática, consideradas práticas nobres na tradição confucionista, e ainda às artes da medicina e da adivinhação. Na língua chinesa, a junção de dois ideogramas sugere a tentativa de tradução de uma ideia estrangeira, que nesse caso aglutina “práticas nobres” com a habilidade técnica. O professor de literatura, ideologia e cultura japonesa Sadami Suzuki (2008, p. 46-48) argumenta, a partir de estudos de dicionários de inglês-chinês do século XIX, que há uma associação do termo *yìshù* às Sete Artes Liberais, expressão de origem greco-romana que referia-se a conhecimentos a serem cultivados por homens livres, da elite (o *trivium*: gramática, retórica e lógica; e o *quadrivium*: aritmética, geometria, astronomia e música).

A correspondência entre as artes chinesas da matemática e da música e alguns elementos do *quadrivium* é bastante clara, enquanto as outras práticas presentes em *yìshù* podem à primeira vista causar estranheza ao pensamento ocidental. De acordo com o historiador e professor de pensamento chinês da Universidade do Estado do Rio de Janeiro André Bueno (2011, p. 11-13), a arte dos rituais referia-se ao conhecimento das tradições, ritos e costumes, e ao respeito às regras e normas sociais. A caligrafia não se limitava à habilidade da escrita à mão, mas abarcava a pintura e o desenvolvimento da percepção visual, bem como a expressão e a capacidade de uso das palavras, compreendidas enquanto imagens, seja na representação gráfica, seja na comunicação oral. O tiro com arco estava relacionado ao cultivo do corpo, da postura e dos movimentos corretos, mas também à habilidade de visualizar e alcançar determinado objetivo ou alvo. Por fim, a arte da condução de carruagens

² *Geijutsu* 芸術 na língua japonesa e *yìshù* 艺术 na grafia chinesa são variações da escrita antiga 藝術. O *kanji* ou caractere sino-japonês foi introduzido no Japão por volta do século V a partir de textos budistas chineses e sofreu simplificações.

ou carros puxados por cavalos referia-se por extensão ao dom de influenciar positivamente os indivíduos, e assim também à governança e à civilização, de acordo com Márcia Schmaltz (2014, p. 208-209), pesquisadora de linguística e estudos chineses da Universidade Federal de Minas Gerais.

Em seu deslocamento para o Japão, *geijutsu* manteve o sentido plural de “artes” encontrado em sua origem chinesa. Para tentar compreender o termo na língua japonesa, visualizemos o sistema das artes do período Edo, descrito por Madalena Cordaro:

Familiarizados estamos com o ainda remanescente termo para referir os/as “artistas dos entretenimentos, das artes do corpo e da música” *geisha* [gueixa] 芸者 (em sua acepção mais específica de figura feminina dedicada à música, dança e jogo amoroso), termo derivado de *geijutsu* 芸術: a arte de, aplicando o labor da mão, plantar e resultar uma boa produção; ou, também da mesma cadeia semântica de *jutsu* 術, o método de se executar bem um produto manufaturado ou uma ação [*waza* わざ], ou seja, aplicar o labor da mão em matéria-prima natural e, assim, construir uma forma, o que esclarece também o sentido de “artes” marciais (*jûjutsu* 柔術, *ninjutsu* 忍術). (CORDARO, 2008, p. 319).

Assim, podemos afirmar que a amplitude da ideia japonesa de arte baseia-se não apenas na diversidade de manifestações ou objetos que recebem o rótulo *geijutsu*, mas também no significado de arte como ação, habilidade ou performance. Uma peça de vestuário ou um utensílio de cerâmica é uma obra de arte, mas também é arte o seu processo de produção e posteriormente o seu uso, especialmente no contexto da sociedade de Edo, em que a elegância era altamente valorizada e os presentes diplomáticos entre autoridades políticas tinham importante papel na delicada manutenção da paz interna e unificação do Japão.

De fato, o sistema das artes da Era Edo correspondia a uma situação política e social muito particular, cujos antecedentes tentaremos apresentar de maneira breve. Apesar de tratar-se de uma monarquia de caráter divino, desde o final da Era Heian (794-1185) um poder temporal paralelo à autoridade do imperador havia sido instaurado, com a concessão do título de xogum ao clã Minamoto³, formado por guerreiros da guarda imperial.⁴ Esse arranjo

³ Xogum ou *shogun* é uma abreviação do título *Sei Taishôgun*, algo como “grande general combatente de bárbaros”, até então concedido exclusivamente a príncipes enviados em campanhas militares à região norte do Japão. No final da Era Heian, dois clãs rivais, Taira e Minamoto, disputavam poder político junto à Casa Imperial. A estratégia dos Taira era a acumulação de influência atuando como conselheiros na corte de Kyoto, enquanto Minamoto, eventualmente vitorioso, conquistou sua legitimação através do título de xogum e buscou autonomia distanciando-se da capital imperial e estabelecendo sua sede na cidade de Kamakura. Dessa forma, o xogunato é um regime de caráter militarista, pragmático e independente, mas consolidado pelo imperador.

sobreviveu até o século XVI, porém constantes conflitos no interior dessa estrutura haviam enfraquecido ambos os poderes centrais, imperial e xogunal, levando ao fortalecimento dos senhores locais ou daimyôs⁵ e à fragmentação política. Assim, entre meados do século XV e a maior parte do XVI o Japão vivenciava um período de guerras generalizadas por todo o arquipélago, a chamada Era Sengoku, ou Idade dos Reinos Combatentes (1467-1568). O processo de pacificação e unificação deu-se através das armas, sob o comando consecutivo de três senhores feudais, detentores de grande poderio bélico e territorial: Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) e Tokugawa Ieyasu (1543-1616). Os três daimyôs buscavam acima de tudo a hegemonia sobre seus rivais e, paralelamente às sucessivas vitórias militares, adotaram uma estratégica política de redistribuição territorial que lhes assegurou a lealdade de seus aliados e consequentemente uma nova centralização, baseada em relações de suserania e vassalagem.

No início do século XVII, finalmente conquistada a paz e a unidade territorial, “Tokugawa tentou parar o relógio da história”, como afirma o historiador britânico William G. Beasley (1999, p. 152, tradução nossa)⁶. Com efeito, o *bakufu* da Era Edo⁷ recrudesciu as políticas de controle e estabilização social iniciadas por seus predecessores, tais como os censos inaugurados por Oda ou a restrição de acesso a armas por Toyotomi, ele próprio um guerreiro de origem modesta, para evitar a mobilidade social por meio do engajamento da classe trabalhadora nas guerras de seus senhores.

Tokugawa adotou um sistema de classificação da sociedade denominado *shi-nô-kô-shô* 士農工商, ou literalmente “guerreiros, camponeses, artesãos, comerciantes”, enunciados em ordem decrescente de importância. Em teoria, essa divisão social está relacionada à moral do confucionismo, em que os agricultores eram considerados os verdadeiros produtores, seguidos pelos artesãos, enquanto os cidadãos de menor prestígio eram os mercadores, meros

⁴ Embora o ideal do governante que reunia as habilidades da guerra e da civilidade estivesse presente na tradição chinesa e nos textos de Confúcio que moldaram o pensamento japonês desde o século VI, a aristocracia imperial do final da Era Heian afastara-se desse princípio, mais interessada nas delicadezas da vida na corte.

⁵ Daimyô 大名 refere-se a senhores feudais ou barões, de origem guerreira. Os ideogramas correspondem respectivamente a grande 大 e nome 名, com o sentido de *myôden* 名田 ou propriedade rural. O termo consolidou-se com esse significado especialmente durante o período de instabilidade entre os séculos XV e XVI, quando a capacidade militar de defender um território tornou-se fundamental para a sua manutenção. (COLLCUTT, 1988, p. 1).

⁶ No original: The Tokugawa tried to stop the clock of history.

⁷ *Bakufu* refere-se ao aparato burocrático originalmente criado pelo primeiro xogun Minamoto na cidade de Kamakura para controlar as províncias. No século XVII, o termo foi adotado por Tokugawa ao transferir a sede de seu governo para a vila de Edo, espelhando-se na organização política de Minamoto. A periodização, Era Kamakura (1185-1333) e Era Edo (1603-1868), faz referência às duas capitais durante a hegemonia de Minamoto e Tokugawa, respectivamente.

atravessadores nas relações de trocas, que não produziam qualquer valor à sociedade. À classe guerreira ou samurai, da qual faziam parte os daimyôs, era reservada a posição de maior autoridade devido à posse de terras. A aristocracia e o clero estavam excluídos desse sistema.

Encontramos uma curiosa representação xilográfica do *shi-nô-kô-shô*, na forma de um jogo de tabuleiro *sugoroku* (figura 1)⁸, na qual as primeiras casas, na margem inferior do desenho, retratam humildes vendedores ambulantes, seguidos por comerciantes diversos, profissionais dos entretenimentos, artesãos, artífices, agricultores trabalhando nas várias etapas da rizicultura, samurais e por fim um nobre daimyô.⁹

Na prática, entretanto, essa estratificação ocultava grandes contradições. As políticas de controle social exigiam o atendimento dos senhores feudais a dispendiosos compromissos em Edo, recaindo todo o ônus sobre os trabalhadores rurais. A formação de cidadelas em torno dos castelos e fortificações feudais separou definitivamente a classe camponesa das demais. No novo cenário citadino, os comerciantes lucravam com a economia monetizada, enquanto muitos samurais de baixa hierarquia, alienados de sua função guerreira após a pacificação, estavam fadados à pobreza. A classe dos artesãos prosperou, pois encontrou patronos não apenas na corte imperial e na nobreza guerreira, mas também entre os ricos comerciantes, que viam na ostentação da arte uma forma de distinção social. De acordo com a historiadora da arte, especialista em Ásia, Christine Guth,

Até o século XVI, o patrocínio artístico era exclusivo da corte, do xogunato e das instituições religiosas, que, por meio de suas escolhas artísticas, ditavam ideologia política e dogma religioso. No período Edo, o crescimento fenomenal de centros urbanos com grande concentração de cidadãos (*chônin*) desafiou os esforços da elite governante para manter o controle centralizado sobre a produção artística. O poder econômico da burguesia, especialmente em Edo, Kyoto e Osaka, não apenas enfraqueceu a hegemonia artística do xogunato, mas, ao permitir a escolha estética, contribuiu para um novo pluralismo artístico. (GUTH, 1996, p. 11, tradução nossa).¹⁰

⁸ O jogo reproduzido na figura 1 é uma versão popular do *sugoroku*, em que o jogador, representado por um pequeno objeto desloca-se de um ponto a outro da superfície, de acordo com o resultado numérico do lançamento de dados. A impressão em papel permitia a produção em série e os temas geralmente eram geográficos, como a famosa estrada Tôkaidô que ligava Edo a Kyoto.

⁹ No entanto, a ascensão social era mais rara do que o desenho faz parecer, de acordo com Beasley (1999).

¹⁰ No original: Until the sixteenth century, artistic patronage had been the exclusive preserve of the court, the shogunate, and religious institutions, which through their artistic choices dictated political ideology and religious dogma. In the Edo period, the phenomenal growth of urban centers with large concentration of wealthy townspeople (*chônin*) challenged efforts by the ruling elite to maintain centralized control over artistic production. The economic power of the bourgeoisie, especially in Edo, Kyoto, and Osaka, not only undermined the shogunate's artistic hegemony but, by enabling aesthetic choice, contributed to a new artistic pluralism.

Figura 1. Sugoroku das quatro classes sociais, século XVIII, xilogravura sobre papel. The British Museum.

A transformação social do período Edo incentivou o desenvolvimento de novas formas de expressão e fruição da arte, presentes nos objetos e nas atividades cotidianas, tais como o vestuário, a decoração e os entretenimentos. A cultura citadina era particularmente atrativa para os comerciantes mais afluentes, para quem o cultivo de valores estéticos era uma reação estratégica às restrições à sua participação política.

Ao se expressarem através do vestuário e do consumo conspícuo, muitas vezes desafiando as leis suntuárias, os *chônin* reivindicavam autoridade cultural para si mesmos. Eles foram proibidos de usar seda, mas isso não os impediu de exibir roupas igualmente caras, feitas de outros materiais, ou usar roupas de baixo luxuosas. A evasão da lei por meio de disfarçadas exhibições de luxo era central para o senso de chique urbano. (GUTH, 1996, p. 30, tradução nossa).¹¹

Em muitas gravuras de época que retratam belas figuras femininas, gênero denominado *bijinga* 美人画, é possível observar o contraste entre um quimono externo sóbrio e a aparição de detalhes dos trajes internos em cores vistosas, como o vermelho, sendo esse tipo de combinação considerado de muito bom gosto (figura 2). Por vezes, o material do quimono externo é o algodão, relativamente barato, mas trabalhado de maneira extravagante e evidentemente dispendiosa.

O cenário citadino atraía profissionais de diversas artes, que ali encontravam vasta clientela e efervescência cultural.

A cidade transformou o senso de si do artista, bem como sua percepção de espaço, de tempo e de sociedade. Embora a cidade não substituisse inteiramente a natureza como metáfora dominante na arte, ela oferecia um novo ideal de abundância e energia que era moldado por mãos humanas e não por mãos divinas. (GUTH, 1996, p. 21, tradução nossa).¹²

É especialmente notável que “embora houvesse distinções sociais entre eles, não havia uma diferenciação nítida entre os ‘artesãos’ e ‘artistas’ ou entre as ‘artes decorativas’ e as ‘belas artes’, como as desenvolvidas na Europa renascentista” (GUTH, 1996, p. 39,

¹¹ No original: By expressing themselves through dress and conspicuous consumption, often in defiance of sumptuary regulations, *chônin* claimed cultural authority to themselves. They were prohibited from wearing silk, but this did not prevent them from flaunting equally costly garments made of other materials or from wearing luxurious undergarments. Circumvention of the law by means of such covert displays of luxury was central to the sense of urban chic.

¹² No original: The city transformed the artist’s sense of himself as well as his sense of space, of time, and of society. Although the city did not entirely replace nature as the governing metaphor in art, it offered a new ideal of abundance and energy that was shaped by human rather than divine hands.

tradução nossa).¹³ Havia uma separação entre profissionais (*shokunin*) e amadores, sendo estes membros da corte imperial, da nobreza guerreira ou sacerdotes, que praticavam determinadas modalidades artísticas, tais como a caligrafia, a pintura e a escultura religiosa, dotadas de uma erudição inexistente no trabalho daqueles que viviam do ofício artístico. Entretanto, essa distinção era mais ideal do que real, pois muitas dessas atividades afluíam para as classes dos comerciantes e dos artesãos mais abastados.

Figura 2. Utagawa Toyokuni III, *Gosto por quimonos*, da série *Vinte e quatro beldades contemporâneas e seus gostos*, 1863, xilogravura colorida sobre papel. Tokyo Metropolitan Library.

¹³ No original: Although there were social distinctions among them, there was no clear-cut differentiation between the “craftsmen” and “artist” or the “decorative” and “fine arts”, such as developed in Renaissance Europe.

Nessa mesma época, entre os séculos XVII e XIX, a história da arte europeia desenvolvia-se em outra direção. Tanto a prática artística quanto a literatura sobre ela – ou o embrião da História da Arte como disciplina – faziam uma opção pela pintura e a escultura, por serem as manifestações em que supostamente havia maior independência do estético-simbólico em relação ao funcional.¹⁴ Abandonava-se uma concepção de arte como técnica e saber – no latim *ars* ou no grego *techne* –, dominante desde a Antiguidade até o Renascimento, substituindo-a por uma moderna ideia de arte, centrada nos objetos e voltada à contemplação pura, à fruição estética desinteressada. Estabelecia-se assim a dicotomia entre as belas artes, detentoras de valores filosóficos ou espirituais, e as demais manifestações que tivessem uma utilidade prática. As artes e ofícios foram, dessa maneira, relegadas a uma condição hierarquicamente inferior.

Essas diferenças podem ser observadas no encontro – ou reencontro¹⁵ – do ocidente com o Japão no século XIX. Os relatos dos primeiros viajantes europeus caracterizam a arte japonesa como decorativa, em claro sentido depreciativo. De acordo com Shigemi Inaga, historiador da arte japonesa, especialista em intercâmbios culturais,

Rutherford Alcock (1809-1897), o primeiro cônsul inglês no Japão, declarou em seu *The Capital of the Tycoon* (1863) que nada existe no arquipélago que possa ser classificado na categoria de Belas Artes, e tal fato sugere ‘inferioridade’ da arte japonesa. (INAGA, 2007, p. 47, tradução nossa).¹⁶

Da mesma forma, a produção inteiramente artesanal, sem o desenvolvimento de tecnologias mecânicas ou divisão do trabalho, foi vista por viajantes estrangeiros como prova do atraso japonês em relação à Europa industrializada. Tais observações confirmavam as fantasias de superioridade do ocidente e de sua missão civilizadora, mentalidade que justificava as políticas imperialistas da época. Assim, a apreciação da arte japonesa – e da arte

¹⁴ Embora a escolha possa parecer natural para a nossa visão retrospectiva, a historiografia recente caracteriza o surgimento dessa moderna noção de arte como o resultado de uma dupla estratégia: dos artistas, uma estratégia social para diferenciarem-se das profissões consideradas servis, do trabalho por encomenda, e dos historiadores da arte, uma estratégia narrativa de característica épica e prescritiva no sentido de buscar e definir a “verdadeira” arte (DANTO, 2006; BELTING, 2012; FERRO, 2010; SHINER, 2001).

¹⁵ O primeiro contato entre o Japão e o ocidente se dera no século XVI quando da chegada de navegantes portugueses na ilha Tanegashima ao sul do arquipélago. As relações com o país ibérico durariam cerca de cem anos (1543-1639), envolvendo intensas trocas culturais e o desenvolvimento de um estilo específico na arte japonesa, denominado *nanban*, ou, literalmente, “arte dos bárbaros do sul”, em alusão à rota meridional utilizada pelos portugueses. Assim, rigorosamente, o contato com o ocidente no século XIX é um reencontro.

¹⁶ No original: Rutherford Alcock (1809-1897), the first British Consul in Japan, stated in his *The Capital of the Tycoon* (1863) that nothing exists in the archipelago which may be classified in the category of Fine Arts, and this fact implies ‘inferiority’ of Japanese art.

não europeia em geral – também se dava dessa forma ideologicamente enviesada, na qual as hierarquias específicas do sistema artístico ocidental serviam como argumento para a afirmação do etnocentrismo.

O que nos interessa, todavia, é que esse reencontro deu-se em meio a um contexto muito especial no debate artístico europeu, que concorreria para a valorização da arte aplicada. Desde a primeira metade do século XIX, a baixa qualidade estética da produção industrial gerava preocupações. Na Inglaterra foram fundadas as primeiras escolas governamentais voltadas para o desenvolvimento do desenho industrial. A partir da década de 1850, personalidades ligadas a essas instituições de ensino promoveram as primeiras exposições internacionais de arte e indústria, que além de exibir a produção contemporânea, tinham um caráter educativo ao apresentar uma grande variedade de referências históricas e estrangeiras (BENEVOLO, 2009).

O debate da arte aplicada emanava também para o campo das belas artes, dialogando com uma tendência de reconexão com a natureza e a vida cotidiana. Alguns jovens artistas de formação acadêmica convencional começaram a produzir objetos, por vezes para seu próprio uso e deleite, por vezes em colaboração com produtores manufatureiros com vistas à comercialização. Em última instância, a valorização do trabalho artesanal não apelava apenas ao desejo de retorno a um modo de produção pré-industrial, mas à própria relação entre arte e sociedade do período medieval, ou pré-renascentista, quando artista e artesão eram profissões indistintas.

A inserção do Japão nesse contexto artístico europeu foi favorecida pelo debate e certamente contribuiu com o seu desenrolar. À fascinação gerada pelos artefatos japoneses, especialmente as estampas xilográficas que retratavam de maneira inovadora um cotidiano encantadoramente simples e rústico, somavam-se os processos produtivos perfeitamente artesanais e de alta qualidade técnica e estética. No Japão, onde iniciava-se um momento de profundas transformações, o sucesso nas exposições internacionais motivou as políticas de modernização da produção, com a introdução de máquinas e métodos industriais. Entretanto, consideremos que as autoridades japonesas tinham um entendimento apenas parcial sobre a real natureza da valorização europeia dos objetos exportados, ou seja, não estavam completamente cientes de que seu valor baseava-se também no modo de produção tradicional. Esses conflitos podem ser observados na linguagem, especificamente no desenvolvimento da palavra *kôgei* 工芸, que designa o objeto de estudos que elegemos para a nossa pesquisa.

De acordo com o historiador da arte japonesa Dôshin Satô (2011, p. 69), o ideograma 工 representa o homem de pé entre o céu e a terra, recebendo vitalidade de ambos os elementos para adquirir lei e ordem. “Uma teoria sustenta que o caractere 工 representava pictoricamente uma régua para carpintaria. De qualquer forma, *kô* 工 significava uma habilidade que exigia um alto nível de precisão” (SATÔ, 2011, p. 69, tradução nossa)¹⁷, tendo assim o sentido de engenho e arte. A ideia do homem como mediador entre o celeste e o mundano nos faz crer ainda em uma alusão à transformação do material em cultura através do trabalho manual. Por sua vez, o ideograma *gei* 芸, de *geijutsu* 芸術, tem o sentido de arte ou técnica artística, e os traços superiores 艹, fazem referência à rizicultura, ao plantio manual habilidoso, cuidadoso, das mudas de arroz. Com o sentido amplo contido nesse radical, a produção denominada *kôgei* inclui a tecelagem, o vestuário, a joalheria, a cerâmica, o mobiliário, artefatos de madeira, de bambu, de papel, de laca, de vidro, de metais e outros objetos de formas funcionais e cotidianas.

Assim como *geijutsu*, a combinação dos ideogramas 工芸 tem origem chinesa e está registrada no *Livro de Tang*, cuja compilação data do século XI, mas há poucas evidências de que tenha tido um uso generalizado no Japão antigo (SATÔ, 2011, p. 67-68; OKANO, 2016, p. 1149). A utilização do termo *kôgei* tem início na Era Meiji (1868-1912), época posterior ao colapso do xogunato, caracterizada pelo investimento na modernização do país, pela adoção de modelos institucionais ocidentais na política, na economia, nas ciências, na educação, e pelos esforços de compreensão da língua e das ideias estrangeiras, através da tradução ou cunhando expressões novas. O vocábulo passou a ser utilizado após um primeiro registro no estatuto do Ministério do Interior, responsável pela agricultura, indústria e comércio, em 1871. No texto, a palavra *kôgei* foi empregada para traduzir o termo inglês *industry* no contexto da crescente exportação de artefatos japoneses para a Europa (SATÔ, 2011, p. 68). Dessa forma, apesar de os objetos classificados sob a denominação *kôgei* terem um histórico anterior, é somente a partir da reabertura dos portos japoneses para o comércio com as potências marítimas mundiais que surge a necessidade, política e institucional, de nomear tais artefatos de acordo com categorias presentes no vocabulário ocidental.

Tal é o caso também das belas artes, então incorporadas com a consolidação do termo *bijutsu* 美術, em seu sentido mais restrito de artes visuais, pintura e escultura, no início do século XX (SUZUKI, 2008, p. 51). *Bi* 美, composto pelos caracteres *hitsuji* 羊 (carneiro) e

¹⁷ No original: One theory holds that the character 工 pictorially represented a ruler for carpentry. In any case *kô* 工 signified a skill that required a high level of precision.

dai 大 (grande), tem o significado de belo, pois para os chineses o tamanho do carneiro – e portanto o seu valor nutritivo – era proporcional à sua beleza (OKANO, 2016, p. 1142). *Jutsu* 術, como já vimos, refere-se à técnica, mas implica que o movimento ou o gesto criador seja realizado com harmonia, perfeição. Curiosamente, a primeira utilização do termo *bijutsu* se deu no contexto de preparação para a Exposição Mundial de Viena, em 1873, como a tradução de *Kunstgewerbe*, correspondente a “arte aplicada” na língua alemã, e referia-se aos mais belos artefatos japoneses selecionados para a mostra. Satô (2011, p. 67) e Suzuki (2008, p. 50) observam ainda que antes de consolidar-se como belas artes no sentido exclusivo de artes visuais, *bijutsu* referia-se também à poesia e música, além da arte aplicada. Tais oscilações semânticas nos revelam certa dificuldade de entendimento dos japoneses em relação às hierarquias contidas no sistema artístico europeu.

O rótulo *kôgei* foi utilizado de forma retrospectiva em relação às técnicas desenvolvidas anteriormente à abertura dos portos, e tinha a função de diferenciá-las de *bijutsu*, principalmente após a restrição desse termo às artes visuais. Da mesma forma, a noção de *bijutsu* foi projetada à pintura e à escultura antigas, procedimento de hierarquização que encontrou acolhida no Japão, pois, como vimos, estas eram atividades cultivadas pela elite, enquanto o *kôgei* tinha um caráter plebeu, profissional. Dessa maneira, o reencontro com o ocidente estabeleceu a separação entre as belas artes e o artesanato no Japão. O poder simbólico da pintura e a noção de ocidentalização como sinônimo de modernização, privilegiaram o *bijutsu* como forma de representação do Estado nacional e expressão da modernidade, o que motivou o seu incentivo político e econômico, especialmente a partir de 1887, com a criação da Escola de Belas Artes de Tokyo pelo Ministério da Educação e Cultura.

No entanto, observamos uma transformação do sentido de *kôgei*, que não apenas deixou de referir-se à indústria ou a objetos industrializados, como passou a ter um sentido oposto, de artesanato ou artes e ofícios, tornando-se ainda símbolo da arte e da cultura material japonesa. Esse processo consolidou-se completamente apenas na década de 1920, mas acreditamos que tenha tido início durante a Era Meiji. A demanda internacional por esses artefatos e sua valorização por movimentos artísticos como o Japonismo, o Esteticismo, o Artes e Ofícios e a *Art Nouveau*, aliadas ao insucesso das primeiras pinturas acadêmicas japonesas¹⁸, levaram a uma reelaboração do significado de *kôgei* desde o final do século XIX.

¹⁸ Pinturas a óleo, em composição e técnica ocidentais, denominadas *yôga* 洋画, distinta da pintura tradicional japonesa *nihonga* 日本画.

A palavra *kôgyô* 工業, cujo emprego por vezes confundia-se com *kôgei*, passou a designar objetos produzidos em massa, com a progressiva adoção de maquinário industrial, enquanto termos compostos como *bijutsu kôgei* 美術工芸 e *dentô kôgei* 伝統工芸¹⁹ foram criados para classificar objetos mais nobres, peças únicas feitas com o emprego de técnicas altamente sofisticadas ou rigorosamente tradicionais. *Bijutsu kôgei* foi incluído no currículo da Escola de Belas Artes, passando para a jurisdição do Ministério da Educação e Cultura, e foi finalmente incorporado na VIII Exposição da Academia Imperial de Tokyo²⁰ em 1927, evento até então dedicado exclusivamente à promoção da pintura e escultura no país.

Posteriormente, os sentidos contidos nessas novas denominações foram absorvidos pela palavra *kôgei*, não necessariamente acompanhada dos qualificativos *bijutsu* ou *dentô*, fazendo com que ela comporte e torne indissociáveis os objetos artesanais de caráter funcional, presentes na vida cotidiana, e os artefatos únicos, peças identificadas como “obras de arte”, ainda que mantivessem a sugestão de uma forma tradicionalmente funcional. Consideramos que essa característica que aproxima a esfera da vida cotidiana da esfera do sublime é o que torna a arte *kôgei* especialmente instigante.

Nesta introdução procuramos apresentar o nosso objeto de estudos, *kôgei*, a partir do quadro teórico no qual está inserido: *geijutsu* e suas principais diferenças em relação à ideia ocidental de arte. Nos capítulos que seguem tencionamos investigar as condições que levaram à sua criação enquanto uma categoria específica da cultura material de acordo com um molde europeu (I. *Kôgei como indústria*) e o início de um processo de transformação de seu sentido após o contato com determinadas correntes artísticas daquele continente (II. *O olhar estrangeiro na reelaboração do significado de kôgei*). Dessa forma, apoiamo-nos em uma questão que tem sido fundamental desde as primeiras versões de nosso projeto, a linguagem durante a modernização da Era Meiji. A nossa hipótese é que o termo, originalmente cunhado para traduzir a palavra “indústria” ou a expressão “artes industriais”, recebeu novos significados através da contribuição do olhar europeu, acompanhando os movimentos de valorização da arte aplicada e do trabalho artesanal na própria Europa.

Assim, iniciamos o primeiro capítulo com *Um presente para a rainha Victoria* (I.1.), em que vislumbramos a função social da arte na Era Edo através de um artefato enviado à monarca britânica pelo xogum no contexto das negociações dos tratados de reabertura dos

¹⁹ O termo *dentô* 伝統 corresponde a “tradicional”.

²⁰ Tradução nossa para *Teiten* 帝展.

portos. Acreditamos que o objeto e o próprio gesto continha informações importantes sobre a arte e a sociedade japonesa, até então isolada do resto do mundo. Em seguida, em *As primeiras participações do Japão em exposições internacionais* (I.2.), analisamos o relato de um viajante que participou do episódio diplomático e foi o primeiro elo entre a arte japonesa e o público europeu ao exibir sua própria coleção na Grande Exposição de Londres em 1862. Ainda nesse subcapítulo analisamos a evolução da participação japonesa nas mostras de 1867 em Paris e principalmente de 1873 em Viena, quando houve um investimento consciente por parte das autoridades do arquipélago. O primeiro capítulo encerra-se com um estudo de caso sobre *A porcelana Arita* (I.3.) que consideramos representativa em relação à transformação técnica das artes tradicionais após o contato com a Europa industrializada e aos esforços empregados na participação nas exposições.

No segundo capítulo, que começa com um texto intitulado *O Service Rousseau e o debate da arte aplicada na França* (II.1.), procuramos investigar um episódio considerado fundador do Japonismo, mas nem sempre abordado de maneira aprofundada na bibliografia geral sobre o tema. Em seguida, em *A viagem de Christopher Dresser e o debate da arte aplicada na Inglaterra* (II.2.), analisamos outro relato de viajante, desta vez um especialista em desenho industrial, cujo texto faz dialogar a arte *kôgei* e algumas importantes reflexões em torno da arte, da indústria e do trabalho na Era Vitoriana (1837-1901). Acreditamos que a referência japonesa encontrou acolhida nos países europeus porque já havia movimentos que lutavam pela valorização das artes e ofícios, para os quais ela própria contribuiria.

Por fim, uma justificativa: o título que escolhemos para o trabalho, *De Edo à Belle Époque*, é uma liberdade poética e refere-se às transferências culturais do Japão para a Europa e à delimitação temporal da pesquisa. Nossa narrativa começa com o episódio emblemático da reabertura do Japão para as relações internacionais em 1858, no período final da Era Edo, quando todas as suas principais características e esplendor estavam em decadência. Encerra-se com a investigação de um relato de viajante escrito em 1877 e publicado em 1882, no início do período conhecido na historiografia europeia como a Paz Armada (1871-1914), ou *Belle Époque* para os franceses. Tentamos evocar, com essa livre associação, um aspecto comum entre a Era Edo e a *Belle Époque*: a paz, ou ao menos a ausência relativa de conflitos armados, em ambos os casos convencionalmente apontada como um fator essencial no desenvolvimento da capacidade de apreciação do belo na vida cotidiana.

I. *Kôgei* como indústria

“Aqueles incapazes de sentir em si mesmos a pequenez das coisas grandiosas tendem a ignorar nos outros a grandiosidade das pequenas coisas. O ocidental comum, em sua branda complacência, verá na cerimônia do chá nada mais que outro dos mil e um exemplos de esquisitices que para ele se constituem em singularidades e infantilidades do Oriente. O ocidental comum se habituou a considerar o Japão como um país bárbaro enquanto este cultivou as suaves artes da paz, mas o classifica como civilizado desde que começou a perpetrar carnificina em massa nos campos de batalha da Manchúria.”
(Kakuzo Okakura)

I. 1. Um presente para a rainha Victoria

Figura 3. Myôchin Muneharu, *Armadura em estilo ôyoroi*, 1859, ferro, metal folheado a ouro, pelo animal, seda, couro, laca, 146 cm (a). Victoria and Albert Museum, Londres.

Na coleção do Victoria & Albert Museum em Londres há uma belíssima armadura japonesa, completa, que se destaca pela minuciosa utilização de diversas técnicas artísticas tradicionais em cada uma de suas numerosas partes (figura 3). De acordo com a ficha catalográfica, o objeto foi uma doação da própria rainha, que por sua vez o havia recebido como parte de um presente diplomático do xogum Tokugawa Iemochi (1846-1866) em 1860. A obra é assinada por Myôchin Muneharu, artífice de uma família com longa tradição na fabricação de vestimentas para a classe governante guerreira desde o século XVI. Ainda de acordo com a catalogação do museu, a armadura é na realidade uma cópia, com pequenas modificações, de um modelo da Era Kamakura (1185-1333), estilo muito valorizado na indumentária cerimonial e que representa um *revival* nacionalista e militarista característico do século XIX²¹.

Durante a Era Edo²², a despeito da rigorosa manutenção da ordem social e da paz interna, artefatos utilizados em batalha não foram extintos. A espada era considerada a “alma” do samurai e este deveria obrigatoriamente portá-la. Regulações como esta tinham a função de lembrar aos indivíduos o seu papel na sociedade, nesse caso, como guerreiros que deveriam cultivar o treinamento militar (a força, o corpo) e as letras (as artes, o espírito). Em texto para o catálogo da exposição *Japan: The Shaping of Daimyo Culture (1185-1868)*²³ apresentada na National Gallery of Art em Washington, Martin C. Collcutt, historiador e professor de estudos japoneses da Universidade de Princeton, descreve o surgimento do desejo por uma cultura muito particular no interior dessa classe de senhores feudais:

A arte e a cultura dos daimyôs foi criada por e para uma classe cuja existência dependia do poderio militar, mas cuja função social e auto imagem requeria cada vez mais a maestria nas artes da paz. Os interesses, artefatos e atividades que incorporam a cultura daimyô representam portanto a sinergia entre as tradições

²¹ A Era Kamakura é caracterizada pela ascensão do clã Minamoto e o estabelecimento de um poder temporal paralelo à autoridade imperial, o xogunato. O clã fazia parte da guarnição do império e portanto seu poder tinha um caráter marcial. Após a concessão do título pelo imperador, o xogum Minamoto Yoritomo (1147-1199) escolheu afastar-se da influência da capital imperial Kyoto e fundou a sede de seu governo na cidade de Kamakura, dentro de seus domínios territoriais. O desenvolvimento da corte nesse novo centro administrativo fez com que esse período fosse considerado uma “era de ouro” da cultura dos samurais, especialmente durante a primeira metade do século XIX, diante das ameaças de invasão estrangeira.

²² A queda dos Minamoto no século XIV foi seguida por uma breve restauração do poder imperial e o retorno à centralidade de Kyoto. Edo refere-se a uma pequena vila de pescadores escolhida por Tokugawa Ieyasu como sede de seu governo após sua ascensão em 1603, e corresponde hoje à moderna cidade de Tokyo. O novo xogum decidiu afastar-se de Kyoto, onde estaria sujeito a interferências da corte, e elegeu um local estratégico dentro de seus domínios, mais ao leste. Essa decisão espelhava-se na mudança da capital para Kamakura no século XII por Minamoto. Dessa forma, o período histórico denominado Era Edo refere-se ao período de hegemonia do clã Tokugawa, sediado em Edo, que estendeu-se até o ano de 1868.

²³ *Japão: a formação da cultura dos daimyôs (1185-1868)*, tradução nossa.

guerreiras (*bu*) e as artes civis (*bun*). Daimyôs reuniam em suas personas poder militar, propriedades rurais, funções administrativas e judiciais e prestígio social. Isto significa que enquanto valores militaristas generalizavam-se e faziam-se predominantes na sociedade japonesa, as artes civis tornavam-se indispensáveis para a classe militar. Ao passo que guerreiros ascendiam aos *poderes* do governo civil, eles precisavam das artes civis da governança; e à medida que aspiravam ao *prestígio* da nobreza cortesã, careciam dos atributos e habilidades culturais que distinguiam aqueles aristocratas civis. (COLLCUTT, 1988, p. 5, grifos do autor, tradução nossa).²⁴

Tais anseios traduziram-se na formação de um código cultural próprio desde a ascensão do primeiro xogum no século XII, mas cuja maturação completa, de acordo com o autor, deu-se a partir do XVII, com a obtenção do título por um daimyô, Tokugawa Ieyasu, e a regulamentação e institucionalização desse sistema feudal.²⁵

Daimyôs eram guerreiros por treinamento e vocação. A guerra era seu *métier*. Para ter êxito eles precisavam ser cruéis, habilidosos, insensíveis e agressivos. Mesmo quando, no início do século XVII, a paz e a ordem substituíram um estado de guerra endêmica e os daimyôs voltaram sua atenção dos combates para o governo, eles continuaram a pensar em suas linhagens como casas militares (*buke*). Mas poucos puderam sobreviver e prosperar simplesmente como iletrados, rufiões grosseiros. Desde o século XII, líderes militares como Taira Kiyomori (1118-1181) ou Minamoto Yoritomo descobriram que seu poder político e seus territórios recém-adquiridos demandavam o exercício da administração, e que a distinção social e o poderio conquistado pela vitória na guerra, pela obtenção de cargos e pela posse de territórios precisavam ser legitimados – o que não era menos importante a seus próprios olhos – pela aquisição e exercício das artes da paz (*bun*), que incluíam a política, a erudição, a poesia, a pintura e o estudo dos clássicos chineses e japoneses. E o que pode à primeira vista ter sido considerado uma conveniente máscara, ou uma credencial cultural emprestada para dignificar um poder militar desprovido, logo tornou-se um interesse crescente por si só – tanto é que em grande parte da cultura guerreira japonesa podemos detectar ambas, complementariedade e tensão, entre as demandas de *bu* e o apelo de *bun*. (COLLCUTT, 1988, p. 5, tradução nossa).²⁶

²⁴ No original: The art and culture of the daimyo was created by and for a class whose existence depended on military power but whose social function and self-image called increasingly for mastery of the arts of peace. The interests, artifacts, and activities that embody daimyo culture thus represent a synergy of warrior traditions (*bu*) and civilian arts (*bun*). Daimyo united in their persons military power, landholding, administrative and judicial functions, and social prestige. This meant that while military values were becoming prevalent and predominant in Japanese society, civilian arts were becoming indispensable to the military men. As warriors acceded to the *powers* of the civilian government, they required the civilian arts of governance; as they acceded to the *prestige* of the courtly nobility, they required the cultural attributes and abilities that distinguished those civilian aristocrats.

²⁵ O primeiro xogum, Minamoto Yoritomo, era um líder militar da guarnição imperial. Não deve ser considerado um daimyô, pois essa categoria de senhores guerreiros ligados à terra desenvolveu-se posteriormente, especialmente na Era Sengoku (1467-1573). Tokugawa, por sua vez, era um daimyô que se tornou xogum.

²⁶ No original: Daimyo were warriors by training and vocation. War was their *metier*. To succeed they had to be ruthless, cunning, callous and aggressive. Even when, in the early seventeenth century, conditions of peace and order replaced endemic warfare and the daimyo turned their attention from fighting to governing, they continued to think of their lineages as military houses (*buke*). But few daimyo could survive and prosper simply as illiterate, boorish ruffians. As early as the twelfth century, warrior leaders like Taira Kiyomori (1118-1181) or Minamoto Yoritomo were finding that their newfound political power and the territories they had acquired called

As armas, dessa forma, não apenas continuaram a ser produzidas, como tornaram-se símbolos da nobreza e objetos de alto valor artístico, hoje presentes em muitas coleções japonesas e estrangeiras. No Museu Nacional de Tokyo pudemos observar a expografia das espadas, em que as partes de sua montagem eram apresentadas separadamente em vitrines – a lâmina, o punho, a flange, a bainha e outros ornamentos –, cada uma delas tratada individualmente, acompanhada de suas informações técnicas específicas (figuras 4 e 5). Apesar da presença em instituições museológicas modernas, a apreciação das armas era um costume antigo. De acordo com Gregory Irvine, curador do Departamento Asiático do Victoria & Albert Museum, responsável pelas artes japonesas em metal, a lâmina era especialmente apreciada pelos versados:

No Japão, a espada há muito tem um profundo significado, tanto como manifestação física do poder e autoridade dos samurais, quanto como parte das relíquias imperiais. O procedimento pelo qual uma espada era produzida podia ser um rito quase religioso, com o ferreiro engajando-se em rituais xintoístas para purificar a si mesmo e o ambiente antes de iniciar o trabalho. O singular método japonês de criar uma lâmina envolve dobrar e martelar repetidamente placas de aço de alto – e baixo – carbono para formar muitas camadas que, quando reunidas na última forja produzem uma espada de núcleo resiliente, envolta por uma camada externa rígida, capaz de cortar sem partir-se ou deformar-se. Quando polida, as características distintas do processo de manufatura – a textura, o padrão do feitio e outros detalhes – tornam-se todas aparentes. Espadas eram valorizadas não somente por seu corte eficiente, mas também pela beleza intrínseca de suas qualidades metalúrgicas, tanto por quem as portava quanto pelas escolas de apreciação de espadas que se desenvolveram para avaliar e definir as essenciais e por vezes sutis qualidades da lâmina. (IRVINE, 2016, p. 51 e 55, tradução nossa).²⁷

for the exercise of administration, and that the social distinction and political power conferred by victory in war, attainment of office, and possession of territory had to be legitimated – not least in their own eyes – by the acquisition and exercise of the arts of peace (*bun*), which included administration, scholarship, poetry, painting, and the study of the Chinese and Japanese classics. And what may first have been assumed as a convenient veneer, or borrowed cultural credential, to dignify naked military power, soon became a consuming interest in its own right – so much so that in much of Japanese warrior culture we can detect both complementarity and tension between the demands of *bu* and the appeal of *bun*.

²⁷ No original: In Japan, the sword has long had a profound significance, both as the physical manifestation of the samurai's power and authority and as part of the Japanese imperial regalia. The procedure by which a sword was produced could be a near-religious rite, with the smith adopting Shintō rituals to purify both himself and his surroundings before commencing work. The unique Japanese method of creating a blade involves repeatedly folding and hammering billets of high – and low – carbon steel to form many layers which when brought together in the final folding produces a sword with a resilient core surrounded by a hard outer layer capable of cutting without breaking or bending. When polished, the distinctive features of the manufacturing process – the grain, tempering pattern and other details – all become apparent. Swords were appreciated not only for their cutting efficiency, but also for the intrinsic beauty of their metallurgical qualities, both by those who carried them and by the schools of sword appraisers that developed to assess and define the intrinsic and often subtle qualities of the blade.

Figura 4. Vista das vitrines de lâminas de espadas na exposição permanente “Highlights of Japanese Art” do Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

Figura 5. Vista de uma vitrine de flanges de espada na exposição permanente “Highlights of Japanese Art” do Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

Assim, o porte da espada era obrigatório para os samurais, mas sua função marcial dava lugar ao exercício de contemplação de suas qualidades artísticas, passando a ser um símbolo da classe guerreira e um meio de distinção, testemunha do bom gosto e elegância de seu portador. Irvine (2016, p. 64-65) afirma ainda que o desenvolvimento, codificação e reflexão teórica sobre as características que constituíam a nobreza de uma espada só foram plenamente possíveis em um período de paz, a Era Edo. Além da lâmina, elemento principal da espada, as demais partes do artefato tiveram suas técnicas de produção e valor estético altamente desenvolvidos. Um bom exemplo são as flanges (*tsuba*), originalmente peças em formas simples de ferro que passaram a ser produzidas em metais mais nobres e a receber diferentes tipos de ornamentação, alto e baixo relevos, texturas a imitar outros materiais, tais como o couro e tecidos, delicadas perfurações e incrustações de ouro e prata (figura 6), sendo muito estimadas por colecionadores em todo o mundo. Uma espada podia ser desmontada e montada novamente com outros elementos – flanges, bainhas, punhos, cordões de seda –, de forma a combinar com cada ocasião.

A apreciação das espadas durante a Era Edo pode ser observada na gravura de Hiroshige, *O ferreiro Okazaki Goro Masamune* (figura 7). A obra faz parte da série *Um compêndio de famosos artesãos*, produzida entre 1843 e 1847, em formato *uchiwa-e*, um suporte em papel para abanacos. Masamune era um lendário ferreiro que viveu entre os séculos XIII e XIV, especializado na forja de espadas. No desenho, ele é representado realizando o gesto vigoroso de seu ofício, acompanhado de um assistente. As vestes formais e os emblemas do xintoísmo – o cortinado roxo e a corda com tiras de papel dobrado – indicam a solenidade do trabalho. Sua fama alcançou todo o país e seu ateliê foi procurado por muitos aprendizes, consagrando o nome Masamune. Consideramos especialmente significativa a referência de Hiroshige, no período final da Era Edo, ao artista da Era Kamakura, pois revela o interesse de seus contemporâneos por um conhecimento histórico sobre os artefatos de guerra e o prestígio alcançado por seus produtores.

Figura 6. Kazutomo, *Flanges para Daisho*²⁸ com desenho de veado e folhas outonais, século XIX. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

Figura 7. Utagawa (Andô) Hiroshige, *O ferreiro Okazaki Goro Masamune*, da série *Um compêndio de famosos artesãos*, 1843-1847, xilogravura colorida sobre papel. Victoria & Albert Museum.

²⁸ *Daisho* 大小 refere-se a um par de espadas longa e curta, portadas conjuntamente.

As armaduras, por sua vez, perderam a sua função original de proteção em conflitos e passaram a ser utilizadas em situações muito especiais. Em particular, os cortejos formados para o atendimento ao *sankin kôtai*²⁹ (figura 8), dispositivo oficial caracterizado por Collcutt como um “elaborado sistema de sequestro cerimonial” (1988, p. 34, tradução nossa)³⁰. O equilíbrio político da Era Edo, baseado em uma complexa rede de alianças e vassalagem, exigia a vigilância constante do xogunato em relação aos casamentos e aproximações entre daimyôs, especialmente aqueles cuja lealdade era questionável. De acordo com um antigo costume, filhos de senhores feudais convertiam-se em reféns através de arranjos matrimoniais estabelecidos por seus suseranos ou pelo xogum, até que em 1634 a instalação de familiares como cativos em Edo foi regulamentada e rapidamente expandiu-se para um sistema de alternância de residência dos daimyôs entre a capital e seus domínios por períodos de um ano.

O sistema *sankin kôtai* foi um dos elementos mais característicos da articulação *bakufu*-daimyô. Ele tinha profundas implicações econômicas, sociais e culturais para os senhores feudais, suas famílias e seus territórios. Todos os daimyôs eram obrigados a passar períodos alternados de um ano em Edo a serviço do xogum. Mesmo ao retornar a seus domínios, precisavam deixar suas esposas e outros membros da família como reféns na capital. Em complicados cronogramas as procissões seguiam seu caminho de e para Edo ao longo das principais estradas japonesas. Elas constituíam uma vista frequente, especialmente ao longo da estrada Tôkaidô e proveram os temas de muitas gravuras da época, tais como aquelas a retratar *As cinquenta e três estações de Tôkaidô*, de Andô Hiroshige. (COLLCUTT, 1988, p. 34, tradução nossa).³¹

Em termos materialistas, o impacto econômico do sistema para os senhores feudais era imenso, intencionalmente planejado pelo *bakufu* para evitar a acumulação de riqueza por clãs poderosos e fomentar uma acirrada competição social entre eles, afastando-os assim de pensamentos belicosos e insurgentes. Dessa forma, além dos castelos e sedes administrativas em seus feudos, cada daimyô deveria construir, manter e equipar várias residências em Edo, e seguir à risca rígidos padrões de vestuário e protocolo.

²⁹ A expressão *sankin kôtai* 参勤交代 tem o significado de residência intermitente ou alternada.

³⁰ No original: elaborate, ceremonial hostage system.

³¹ No original: The *sankin kôtai* system was one of the most characteristic features of the joint *bakufu*-daimyo system. It had profound economic, social, and cultural implications for the daimyo, their families, and their domains. All daimyo were required to spend alternate years in Edo in attendance upon the shogun. Even when they returned to their domains they had to leave wives and other family members as hostages in Edo. On a complicated schedule daimyo processions slowly wended their way to and from Edo along the major roads of Japan. They were a frequent sight, especially along the Tôkaidô, and provided the subjects of many Edo-period prints, such as those depicting the *Fifty-three stages of the Tôkaidô* by Andô Hiroshige.

Para os territórios menos abastados, no entanto, os gastos envolvidos nesse encargo podiam comprometer fatalmente as finanças e criar insatisfação popular:

Os enormes custos desse sistema, com residências na província e em Edo, e as despesas de uma grande comitiva viajando de forma cerimonial entre os dois locais – eram necessários quase dois meses para que o séquito de Shimazu alcançasse Edo –, recaíam sobre os feudos, e mais fortemente sobre a classe camponesa, cujo trabalho era produzir a arrecadação de arroz que possibilitava toda a estrutura de poder *bakufu*-clã. Para atender às enormes despesas cerimoniais do *sankin kōtai*, administrações locais exigiam pesados tributos de seus lavradores e chegaram até mesmo a reduzir os salários de seus samurais. Em muitos casos, contraíam grandes dívidas com comerciantes de Osaka, prometendo colheitas futuras em troca de empréstimos para pagar as despesas. (COLLCUTT, 1988, p. 34, tradução nossa).³²

Esse dispendioso compromisso teve importantes consequências para o desenvolvimento urbano e cultural, tanto de Edo quanto das cidadelas provinciais e de regiões próximas às grandes estradas (figura 9), de certa maneira provocando uma distribuição social e regional da riqueza. As necessidades de abastecimento da capital e dos pequenos centros impulsionou a movimentação de recursos e de profissionais de diversas artes. De acordo com Christine Guth,

A fim de facilitar o comércio e as viagens dos senhores feudais e suas extensas comitivas, o governo Tokugawa construiu uma vasta rede de rodovias e hidrovias ligando as três principais cidades do país, Edo, Kyoto e Osaka, a cidades e portos provinciais. No final do século XVIII e no século XIX, o movimento de daimyôs e vassalos, vendedores ambulantes, peregrinos e pessoas que buscavam prazeres junto a essas e outras rotas contribuíram para o crescimento de culturas regionais distintas dentro do quadro mais amplo de um sistema cultural nacional cada vez mais integrado. (GUTH, 1996, p. 14, tradução nossa).³³

³² No original: The enormous costs of this system, with residences in the domain and in Edo and the expense of a large entourage traveling ceremoniously between the two – it took nearly two months for the Shimazu retinue to reach Edo – all fell on the domains, and most heavily on the peasantry whose job it was to produce the tax rice that supported the whole *baku-han* power structure. In order to meet the huge ceremonial expenses of *sankin-kōtai*, domain administrations heavily taxed their peasants and even pared down the stipends of their samurai. In many cases they went heavily into debt with Osaka merchants, pledging future crops against loans to pay for the expenses of *sankin-kōtai*.

³³ No original: In order to facilitate trade and travel by feudal lords and their extensive retinues, the Tokugawa government built up a vast network of highways and waterways linking the nation's three major cities of Edo, Kyoto, and Osaka with provincial towns and ports. In the late eighteenth and nineteenth centuries, the movement of daimyo and their vassals, as well as merchants peddlers, pilgrims, and pleasure-seekers along these and other routes contributed to the growth of distinct regional cultures within the broader framework of an increasingly integrated national culture.

Figura 8. Utagawa (Gountei) Sadahide, *Procissão de daimyo ao longo de Tôkaidô* (tríptico), século XIX, xilogravura colorida sobre papel. Metropolitan Museum of Art.

Figura 9. Utagawa (Andô) Hiroshige, *Estação um: vista matinal de Nihonbashi*, da série *As cinquenta e três estações de Tôkaidô*, c. 1833-1834, xilogravura colorida sobre papel. Metropolitan Museum of Art.³⁴

³⁴ Nesta primeira estação de Tôkaidô, estrada que ligava Edo a Kyoto, vemos o encontro entre vendedores de peixe nos arredores da cidade e o início de uma procissão de daimyô, apenas sugerida pelos uniformes e estandartes dos membros da comitiva a atravessar a ponte. Esse cruzamento representado na gravura revela a importância do abastecimento de víveres nos centros urbanos que recebiam o grande número de viajantes.

Costumes e atividades da elite de senhores feudais, tais como as recepções diplomáticas, as trocas de presentes e a cerimônia do chá, demandavam uma mão-de-obra altamente especializada. Em relação às artes e ofícios, as cidades passaram a concentrar profissionais, e muitos artesãos e artífices foram comissionados para trabalhar no castelo de Edo ou transferidos das províncias para as residências dos daimyôs na capital. Além disso, as atividades de lazer e cultura da classe guerreira emanavam para as classes dos comerciantes e artesãos mais afluentes. Assim, ao tornarem-se núcleos, as cidades não apenas constituíam um novo cenário, mas eram elementos fundamentais na produção de uma nova cultura citadina, socialmente diversificada.

Em Edo, leis suntuárias estabeleciam certa uniformidade e sobriedade no vestuário, penteados e armas portados pelos samurais em residência intermitente, a serviço do xogum. Por esse motivo, as procissões eram uma oportunidade para a exibição do refinamento e do gosto pessoal. O número de súditos presentes e a exuberância das comitivas eram regulamentados de acordo com a renda de cada território, o que indicava seu poderio econômico e *status*. Os samurais e o próprio senhor feudal participavam do séquito em luxuosos trajes de guerra, armados com suas espadas:

A maior parte das armaduras produzidas no período Edo foram feitas exclusivamente para o *sankin kôtai* ou outros desfiles militares; por vezes eram tão ornamentadas a ponto de não terem funcionalidade como trajes de batalha. As armaduras eram relativamente leves e, produzidas em couro revestido de laca ao invés do ferro, muito mais adequadas às procissões. (IRVINE, 2016, p. 63, tradução nossa).³⁵

É nesse contexto que voltaram a ser produzidas as armaduras em estilo *ôyoroï*³⁶ da Era Kamakura, mais elaboradas, do ponto de vista artístico, do que as utilizadas nas batalhas da Era Sengoku. Além disso, as narrativas épicas protagonizadas pelo clã Minamoto até a sua ascensão ao xogunato em 1185, e o próprio estilo do combate no século XII, baseado na elegância do tiro com arco em oposição ao corpo a corpo de épocas mais recentes, tornaram as armaduras *ôyoroï* um símbolo da beleza e erudição almejadas pela classe guerreira da Era Edo.

³⁵ No original: Most of the armour produced in the Edo period was made purely for *sankin kôtai* or other parade purposes; at times it was so ornate as to no longer be functional as battle-dress. The armours were relatively light and, being made of lacquered leather rather than iron, were far more suited to processions.

³⁶ *Ôyoroï* 大鎧 ou literalmente grande armadura.

146

Figura 10. *Armadura ōyoroi*, entre séculos XIII e XIV, ferro, couro, laca, seda, metal folheado a ouro. Kushibiki Hachimangu. (WATSKY et al., 1988, p. 231).

No catálogo da exposição *Japan: The Shaping of Daimyo Culture (1185-1868)*, Andrew Watsky, então pesquisador de mestrado e hoje professor de Arte e Arqueologia Japonesa da Universidade de Princeton, analisa a composição típica das armaduras *ôyoroï*, a partir de um exemplar original da Era Kamakura (figura 10). O corpo – torso, ombros e quadris – é predominantemente constituído por lâminas ou escamas de couro ou ferro, conectadas e revestidas de laca para formar camadas horizontais rígidas, tecidas verticalmente com cordões de seda. Essas placas eram então costuradas a peças menores de couro ou ferro utilizando o mesmo tipo de cordão. Na parte superior do torso destaca-se uma couraça em pele de veado ornamentada, denominada *tsurubashiri*, cuja principal função era proteger do metal cortante o fio do arco no momento do tiro (figura 10.1). O elmo, ou *kabuto*, é formado por um bojo no qual suspendem-se placas trapezoidais de ferro ou couro laqueadas e tecidas, cuja função era proteger o pescoço; na região das têmporas, as placas eram dobradas para trás para dar lugar a uma pequena aba frontal onde era afixada uma peça metálica em formato de chifre (WATSKY et al., 1988, p. 230-231). A armadura, pertencente ao acervo do santuário xintoísta Kushibiki Hachimangu, localizado na província de Aomori, é considerada um exemplar incomum, pois seu extravagante conjunto de ornamentos esculpidos em forma de crisântemos e folheados a ouro sugere a sua utilização por um guerreiro de alta hierarquia.

Quanto ao exemplar destinado à rainha Victoria em 1860 (figura 3), há elementos marcantes que remetem ao estilo *ôyoroï* em geral, e em particular ao objeto comentado por Watsky na publicação da National Gallery of Art. Dentre as semelhanças destacam-se a abundância de ornamentos florais esculpidos em metal folheado a ouro e principalmente o peitoral ou *tsurubashiri*, no qual foi adotado o mesmo motivo decorativo sobre o revestimento de couro de veado: uma estampa de três leões *shishi*, criaturas mitológicas, sobre um fundo de peônias (figura 3.1). Essa composição pictórica é encontrada em muitas armaduras e artefatos de guerra pertencentes a líderes das eras Kamakura e Muromachi (1336-1573), por vezes sobre elementos centrais tais como o *tsurubashiri*, outras em pequenos detalhes como alças, ombreiras e elmo.

De acordo com Nobuyoshi Hamada (2013, p. 12-13), autor de um volume sobre padrões e motivos tradicionais japoneses, a peônia tem origem chinesa e era utilizada como medicamento pela Dinastia Han (206 a.C. até 220 d.C.). Acredita-se que sua introdução no Japão tenha sido no período inicial da Era Heian (794-1185), quando a planta era cultivada com fins ornamentais em templos e no palácio imperial. Na China, a peônia era considerada a

Figura 10.1. *Tsurubashiri*. Detalhe da figura 10.

Figura 3.1. *Tsurubashiri*. Detalhe da figura 3.

rainha das flores, sagrada e auspiciosa, símbolo da boa fortuna. Essa ideia foi herdada pela aristocracia de Heian que a passou a preza-la por sua beleza e nobreza. A combinação de peônia e leão *shishi* – rainha das flores e rei dos animais – é, entretanto, uma criação japonesa e foi muito valorizada na indumentária guerreira, mas aparece também em outros tipos de objetos artísticos, tais como a porcelana (figura 26), as caixas de laca *maki-e* e a estamparia de quimonos, especialmente no período Edo.

Quanto ao procedimento de aplicação de desenhos sobre o couro de veado, acreditamos que esteja relacionado à técnica denominada *inden*, desenvolvida no domínio de Kosshu, atual província de Yamanashi. Os primeiros registros de objetos produzidos em couro de veado estampado foram encontrados no *Nihon-shoki*, ou *Crônicas do Japão*, um dos livros historiográficos mais antigos do arquipélago (entre os séculos VII e VIII). Alguns desses artefatos permanecem entre os tesouros imperiais em Nara e foram provavelmente apresentados por autoridades do continente asiático, possivelmente da Índia, ou *Indo* インド, de onde deriva seu nome. A técnica consistia na aplicação de máscaras provisórias, feitas com cola ou outros materiais, sobre o couro previamente amaciado, seguida por um processo de defumação e por fim a retirada dos elementos temporários, formando desenhos nas áreas claras e escuras. Muito utilizada em armaduras desde a Era Kamakura, acredita-se que durante a Era Sengoku, a técnica tenha sido colocada sob a proteção de Takeda Shingen, um poderoso daimyô de Kosshu que tinha especial apreço pela ornamentação presente em sua própria armadura.

Variações dessa técnica foram desenvolvidas durante a Era Edo, tais como a aplicação de estampa em laca brilhante sobre o couro semifosco, através do uso de folhas de estêncil minuciosamente recortadas, um procedimento semelhante à serigrafia. Durante a *pax* Tokugawa e especialmente após o colapso do xogunato e do sistema feudal no século XIX, a produção de *inden* voltou-se para objetos cotidianos, tais como pequenas bolsas e carteiras (figura 11), até hoje muito valorizadas³⁷, embora o número de produtores tenha sido drasticamente reduzido. Caminho semelhante foi seguido por diversas outras técnicas artísticas do Japão pré-moderno que encontraram na reinvenção de sua função uma forma de preservação.³⁸

³⁷ Até a presente data não conseguimos encontrar imagens em domínio público, tampouco obter a permissão para a reprodução de objetos contemporâneos.

³⁸ Outro exemplo são os profissionais das artes em metal, tais como os ornamentistas de flanges de espada, que encontraram na joalheria uma nova área de atuação.

Figura 11. *Bolsa de tabaco e porta cachimbo*, entre 1850 e 1877, couro de veado. Tanaka Yoshitoshi, *Kanamono* (fecho), Unno Moritoshi, *Ojime* (conta), ouro, prata, cobre e outros metais. Museum of Fine Arts, Boston. Coleção William Sturgis Bigelow, 1911.

Apesar das correspondências estilísticas entre o *ôyoroï* do século XIII (figura 10) e o exemplar oferecido à rainha Victoria (figura 3), identificado como uma cópia oitocentista, mudanças muito significativas ocorreram na indumentária guerreira entre os dois períodos. No final da Era Muromachi, as táticas de batalha passaram a priorizar o combate corpo a corpo, que exigia maior leveza e flexibilidade das armaduras. O modelo *ôyoroï*, utilizado por arqueiros montados³⁹, tornou-se pesado e ineficaz, dando lugar ao *dômaru*, o *haramaki* e o *tôsei gusoku*, de modelagem mais ajustada e própria para a mobilidade no solo. Por volta do século XVI, em plena Era Sengoku, a introdução de armas de fogo e armaduras europeias modificaram mais uma vez o esquema tático dos conflitos e contribuíram para o desenvolvimento do estilo *nanbandô gusoku*, com adaptação de elementos japoneses, como o saiote de placas tecidas por cordões de seda, a peças estrangeiras, como o torso em metal

³⁹ Além das procissões para atendimento ao *sankin kôtai*, as armaduras *ôyoroï* eram utilizadas em torneios de tiro com arco, *kyûdô*, ou “o caminho do arco”, uma das mais tradicionais artes marciais japonesas, por vezes praticada por guerreiros montados a cavalos em movimento, modalidade denominada *kyûba*.

inteiriço. Alguns elementos de épocas recentes podem ser observados no artefato pertencente ao Victoria & Albert Museum (figura 3), como a malha de ferro ao longo das mangas de tecido brocado, ou o saiote mais longo e dividido em seções. No entanto, apesar das imprecisões históricas, o artefato pode ser considerado uma interpretação das armaduras da Era Kamakura, em acordo com o contexto de nostalgia de fins do período Edo.

O presente diplomático enviado à rainha Victoria, contendo a armadura e outros objetos artísticos, foi encomendado pelo xogum Tokugawa Iemochi logo após a ratificação do Tratado de Edo (1859), que ampliava a presença estrangeira nos portos japoneses e estabelecia uma cláusula de extraterritorialidade bastante desfavorável ao Japão⁴⁰. O conjunto de objetos foi recebido por intermédio de Rutherford Alcock, o primeiro Cônsul Geral Britânico no país e autor do livro *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a Three Years' Residence in Japan* (1863)⁴¹, em que descreveu sua experiência a serviço da rainha no arquipélago. O embaixador chegara em Edo poucos dias antes para participar das solenidades da assinatura do tratado e registrou o que interpretou como uma indisposição das autoridades japonesas em relação ao acordo, manifesta na forma de pequenos contratempos criados com o intuito de adiar o inevitável desfecho.

A delicada diplomacia narrada no livro de Alcock revela a hostilidade dos japoneses em relação ao processo de abertura dos portos para o comércio internacional iniciado poucos anos antes. Evidentemente o relato contém uma visão parcial dos acontecimentos, pois a própria exigência das potências marítimas pelo fim do isolamento do Japão havia sido marcada por uma postura agressiva e pela “diplomacia das canhoneiras”⁴². Além disso as condições contidas no acordo eram claramente prejudiciais para país asiático. Havia ainda uma pressão interna para que o *bakufu* não se curvasse aos interesses estrangeiros. O cerimonial, no entanto, seguiu pacificamente e dias depois o xogum mandou comunicar ao representante inglês a sua intenção de enviar o presente à monarca britânica. Nesse contexto tacitamente conflituoso, a bela encomenda parece conter uma mensagem ambígua: de um lado exhibe a excelência técnica e a sofisticação das artes tradicionais japonesas, que futuramente se tornariam um valioso produto de exportação; de outro, afirma a existência de poderio bélico e disposição para a guerra, representados pela armadura.

⁴⁰ Por essa cláusula de extraterritorialidade, era dispensada a aplicação das leis japonesas aos naturais dos países signatários e anulada a jurisdição de tribunais locais em caso de crimes cometidos por eles.

⁴¹ *A capital do Tycoon: uma narrativa sobre três anos de residência no Japão*, tradução nossa.

⁴² Política característica do imperialismo do século XIX, a exibição ostensiva de poderio bélico através da utilização de navios de guerra armados, no Japão os temidos *kurofune* ou “barcos negros”, ficou conhecida como a “diplomacia das canhoneiras”.

A postura defensiva do jovem xogum, embora ineficaz, provaria-se totalmente justificável na década seguinte. A autoridade do *bakufu* estava em decadência desde a primeira metade do século XIX, devido a fracas medidas em relação a sucessivas crises na agricultura, que geraram insatisfação popular e insurreições. Somava-se a isso a presença de embarcações ocidentais na costa que tentavam forçar a abertura dos portos para abastecimento durante suas explorações no Pacífico e nos mares da Ásia. O xogunato tentou canalizar o crescente nacionalismo em sua própria causa, no entanto, era uma estratégia perigosa e o fracasso final de seus esforços para afastar os estrangeiros em 1854 resultou em sua desmoralização definitiva e na conversão dos nacionalistas em opositores. A morte prematura de Tokugawa Iemochi em 1866, aos vinte anos, seguida pela morte do imperador Kômei em 1867, fez com que uma coalisão de samurais apoiasse a restauração do poder imperial, agora na figura aparentemente manipulável de Mutsuhito, herdeiro de apenas 15 anos. A renúncia do sucessor Tokugawa Yoshinobu ao xogunato colocou fim à Era Edo em 1868 e à hegemonia do governo militarista iniciada no século XII. Dessa forma, a armadura é também um monumento que marca o declínio de uma era.

I. 2. As primeiras participações do Japão em exposições internacionais

O relato de Rutherford Alcock tem início em Cantão, província chinesa, onde ele exercia a função de cônsul. A notícia da negociação de um tratado entre a Inglaterra e o Japão em 1858 foi seguida por sua nomeação como chefe de uma missão diplomática permanente no arquipélago. A descrição da geografia na despedida de Cantão, passando por Xangai, em direção a Nagasaki, é acompanhada de observações sobre as transformações ocorridas na paisagem das cidades chinesas desde a sua chegada, com o estabelecimento de bairros europeus, cenário que não se repetiria em seu encontro com as cidades japonesas. Durante a travessia do Mar do Japão, Alcock faz um balanço do conhecimento ocidental sobre as ilhas, a partir de documentos produzidos por jesuítas portugueses no século XVI. O diplomata observa que havia poucas informações, desatualizadas e imprecisas, sobre o país resolutamente fechado para os estrangeiros, com exceção da Holanda, desde o século XVII, o que tornaria seu relato detalhado uma referência importante para o ocidente após a reabertura.

Em suas primeiras impressões na chegada ao Japão, Alcock caracteriza a classe governante do arquipélago como ignorante, bárbara e despótica, principalmente no trato com os mercadores holandeses que, em sua opinião, haviam sido submetidos a um humilhante acordo comercial durante os dois séculos de relativo isolamento do país⁴³. A própria escolha por uma política de clausura e de “paz a qualquer preço” (ALCOCK, 1863, v.1, p. 88)⁴⁴ é duramente criticada pelo inglês como uma decisão pouco inteligente frente aos avanços que o contato com a civilização europeia poderia proporcionar. Entretanto, a descrição das classes populares, bem como de seus costumes e comportamentos, revela uma grande simpatia do embaixador⁴⁵. A partir da observação do vestuário das elites e dos trabalhadores, estes vestidos com simplicidade e por vezes parcialmente despidos, Alcock faz desfilar em sua narrativa os estereótipos do déspota e do bom selvagem.

Um dos motivos de maior admiração em sua entrada pelo porto de Nagasaki em 1859 foi a rapidez com que os japoneses, com a orientação de navegadores holandeses, construíram um posto de abastecimento de carvão e reparos para as embarcações estrangeiras em um curto

⁴³ O autor não deixa de observar a participação da comunidade holandesa, residente na ilha artificial de Deshima em Nagasaki (ver nota 108, página 78), em um sistema de visitas regulares a Edo, carregando tributos na forma de presentes ao xogum, e exposta ao ridículo ao desempenhar danças e papéis cômicos para o divertimento da corte. O cônsul provavelmente refere-se ao *sankin kôtai*, do qual os holandeses não estavam dispensados.

⁴⁴ No original: *peace-at-any-price policy*.

⁴⁵ É interessante observar que a docilidade projetada por Alcock na população japonesa possivelmente estava relacionada a uma crítica às classes trabalhadoras europeias do século XIX, indóceis.

período após a assinatura dos primeiros tratados com as nações europeias e os Estados Unidos:

Um dos fatos mais interessantes associados ao porto e à abertura das relações pela série de tratados, desde o estabelecido pelo Comodoro Perry em março de 1854, ao de Lord Elgin em agosto de 1858, é a oficina de vapor japonesa no lado oposto da baía, sob a superintendência de oficiais holandeses. Eu estive no local e não pude deixar de admirar o progresso atingido, sob todas as dificuldades possíveis, pelos japoneses junto com os holandeses, em seus esforços para criar, neste remoto canto do mundo, todos os complicados métodos e ferramentas para a reparação e fabricação, em última instância, de máquinas a vapor. (ALCOCK, 1863, v.1, p. 94, tradução nossa).⁴⁶

O cônsul prossegue descrevendo um objeto particularmente interessante encontrado na oficina de vapor:

E aqui vimos um dos mais extraordinários e soberbos testemunhos da iniciativa e engenhosidade japonesas [...]. Refiro-me ao motor a vapor com caldeiras tubulares, feito por eles mesmos antes que qualquer embarcação ou motor a vapor tivessem sido vistos por um japonês; produzido unicamente a partir de desenhos presentes em um manual holandês. Esse motor não foi apenas montado, mas utilizado para movimentar efetivamente um barco. É verdade que havia defeitos, em ambas estrutura e adaptação; e é mais uma maravilha, talvez, que os engenheiros não tenham sido 'içados com o seu próprio petardo'; mas mesmo esses defeitos admitiriam retificação, nas mãos habilidosas do engenheiro-chefe, não fosse o objeto digno de ser preservado como um monumento nacional da capacidade e empreendimento japoneses. (ALCOCK, 1863, v.1, p. 95, tradução nossa).⁴⁷

Essa constatação reforça seu argumento de que a cruel proibição do contato dos japoneses com o mundo exterior teria privado a engenhosa mão-de-obra local do conhecimento técnico ocidental e principalmente industrial. Alcock parece ecoar as primeiras impressões registradas pelo Comodoro Matthew Perry⁴⁸, membro da Marinha dos Estados

⁴⁶ No original: One of the most interesting facts connected with the port, and the relations opened by the series of treaties, from Commodore Perry's, in March, 1854, to Lord Elgin's, in August, 1858, is the Japanese steam factory on the opposite side of the bay, under the superintendence of Dutch officers. I went over it, and could not but admire the progress made, under every possible difficulty, by the Japanese and Dutch combined, in their endeavors to create, in this remote corner of the earth, all the complicated means and appliances for the repair, and manufacture ultimately, of steam machinery.

⁴⁷ No original: And here we saw one of the most extraordinary and crowning testimonies of Japanese enterprise and ingenuity [...]. I allude to a steam-engine with tubular boilers, made by themselves before a steam-vessel or engine had ever been seen by Japanese; made solely, therefore, from the plans in a Dutch work. This engine was not only put together, but made to work a boat. It is true there were defects, both in structure and adaptation; and it is rather a marvel, perhaps, that the engineers were not 'hoisted with their own petard;' but even these defects admit of rectification, under the able hands of the head engineer, were it not worthy of being preserved as a national monument of Japanese capacity and enterprise.

⁴⁸ O Comodoro Perry, experiente militar, havia sido encarregado pelo Presidente Millard Fillmore na missão de negociar a abertura de portos estratégicos no país asiático, para abastecimento e reparos de embarcações norte-americanas em suas explorações no Pacífico, nem que para isso precisasse recorrer às armas. Tal recurso não foi

Unidos, pioneiro nas negociações para a abertura dos portos japoneses, em sua narrativa publicada alguns anos antes:

Nas artes práticas e mecânicas, os japoneses mostram grande destreza; e considerando-se a grosseria de suas ferramentas e seu imperfeito conhecimento de máquinas, a perfeição de sua habilidade manual é admirável. Seus artesãos são tão peritos quanto quaisquer outros no mundo, e, com um desenvolvimento mais livre do potencial inventivo do povo, os japoneses não permanecerão por muito tempo atrás dos países industriais mais bem sucedidos. A curiosidade de conhecer os resultados do progresso material de outros povos e a sua prontidão para adaptá-las aos seus próprios usos permitirão, sob uma política de governo menos exclusiva, a qual os isola da comunidade de nações, elevá-los ao nível dos países mais favorecidos. Uma vez que possuam as aquisições do passado e presente do mundo civilizado, os japoneses entrarão como competidores poderosos na corrida pelo sucesso mecânico no futuro. (PERRY, 1856, p. 455, tradução nossa).⁴⁹

O registro de Perry, que hoje soa como um presságio sobre a industrialização japonesa, critica a política isolacionista, considerada um empecilho para o desenvolvimento da extrema capacidade inventiva e produtiva do povo. Dessa forma, para Perry e Alcock, agentes importantes na abertura do Japão para as nações estrangeiras, a derrubada das barreiras impostas pelo *bakufu* significava uma libertação.

Apesar desse entusiasmo em relação à classe produtiva e sua cultura material, Alcock afirma que em termos de belas artes, ou em suas palavras a arte “do tipo *mais elevado*” (ALCOCK, 1863, v.1, p. 207, grifo do autor, tradução nossa)⁵⁰, não havia exemplares japoneses – e chineses – comparáveis a obras europeias:

Nas artes industriais seu progresso em remotas eras foi tão grande a ponto de deixar todas as raças indo-germânicas que povoavam a Europa muito atrás, e até hoje eles nos superam em muitas coisas. Nas artes e manufaturas nós, em geral, superamo-nos muito durante o último século; e em arte propriamente dita, sempre; pois, em meio a muitas peculiaridades, nenhuma é mais marcadamente característica de ambas as raças do que a ausência de todo o potencial artístico ou desenvolvimento do tipo *mais elevado*. Além da perfeição das cores em suas porcelanas, e das graciosas formas em seus bronzes, eles pouco fizeram para que se admitisse comparação ou

necessário, mas sua estratégia de sitiá-lo o litoral japonês com navios de guerra foi suficiente para que o *bakufu* cedesse às pressões.

⁴⁹ No original: In the practical and mechanical arts, the Japanese show great dexterity; and when the rudeness of their tools and their imperfect knowledge of machinery are considered, the perfection of their manual skill appears marvellous. Their handicraftsmen are as expert as any in the world, and, with a freer development of the inventive powers of the people, the Japanese would not remain long behind the most successful manufacturing nations. Their curiosity to learn the results of the material progress of other people, and their readiness in adapting them to their own uses, would go on, under a less exclusive policy of government, which isolates them from national communion, raise them to a level with the most favored countries. Once possessed of the acquisitions of the past and present of the civilized world, the Japanese would enter as powerful competitors in the race for mechanical success in the future.

⁵⁰ No original: ... of the *highest* kind.

um exame detalhado. No entanto, um certo poder gráfico, como eu mostrarei mais particularmente a seguir, os japoneses não possuem em grau mediano. Mas em arte, não apenas a ‘arte elevada’, [...] mas todas as outras formas – música, pintura, escultura e poesia, ainda estão em sua infância, e parecem incapazes de avançar. (ALCOCK, 1863, v.1, p. 207, grifo do autor, tradução nossa)⁵¹.

No trecho, ao afirmar a superação dos europeus em “artes e manufaturas”, Alcock refere-se à mecanização da produção durante o último século, e na sequência, fala sobre a “arte propriamente dita”, o que nos sugere que para o autor, não havia lugar para as artesanias entre os dois extremos, da indústria e das belas artes⁵². A excelência da cultura material asiática, no entanto, residia justamente nessa categoria da produção artesanal. Quanto à afirmação de que em matéria de “arte elevada [...] ainda estão em sua infância”, Alcock parece projetar no outro a infantilidade e, por dedução, a maturidade estaria na Europa. O autor enumera em seguida o que considera as deficiências das artes chinesa e japonesa, o que claramente revela seus critérios, formados a partir de referenciais clássicos:

No que diz respeito aos chineses, e a mesma observação se aplica aos japoneses, sua música é sem melodia, suas paisagens sem perspectiva, luz ou sombra; suas figuras sem desenho, uma mera confusão de cores cruas e formas grotescas, dançando no meio do ar sem chão para apoiar-se, e apenas salvas de serem totalmente desprezíveis por uma certa liberdade e potência no esboço e expressão. (ALCOCK, 1863, v.1, p. 207, tradução nossa)⁵³.

A representação da paisagem na pintura é considerada especialmente insatisfatória pela ausência da perspectiva linear e do claro-escuro, símbolos da civilização renascentista. As figuras “dançando no ar sem chão para apoiar-se” fazem provavelmente alusão a um tipo de espaço vazio característico das composições pictóricas japonesas, o *ma* 間⁵⁴, que

⁵¹ No original: In the industrial arts their progress in remote ages was such as to leave all the Indo-Germanic races peopling Europe far behind, and even at this day they yet excel us in many things. In arts and manufactures we have, upon the whole, far outstripped them during the last century; and in art, properly so called, always; for, amid many peculiarities, none is more strikingly characteristic of both these races than the absence of all artistic power or development of the *highest* kind. Beyond a perfection of color in their porcelains, and graceful forms in their bronzes, they have done little that will bear comparison or close examination. Yet a certain graphic power, as I will show more particularly hereafter, the Japanese possess in no mean degree. But of art, not only the 'high art,' [...] but every other form— music, painting, sculpture, and poetry, are all yet in their infancy, and seem incapable of advance.

⁵² Note-se também a liberalidade do autor no uso da expressão “artes industriais” para referir-se à arte antiga.

⁵³ No original: As regards the Chinese, and the same remark applies to the Japanese, their music is without melody, their landscapes without perspective, light, or shade; their figures without drawing, a mere *gâchis* of crude colors and grotesque forms, dancing in mid-air without ground to rest on, and only saved from being utterly contemptible by a certain freedom and power in the outline and expression.

⁵⁴ O ideograma *ma* 間 é representado pelo sol, *hi* 日, visto através do vão sob um pórtico, *mon* 門. O *ma* 間 tem o sentido de vazio, mas um vazio que necessariamente está entre elementos concretos ou identificáveis,

ironicamente seria muito valorizado pelo ocidente no século XX. O autor conclui que o desenvolvimento precoce das artes e ofícios, de variadas tecnologias modernas e da filosofia, sem a evolução concomitante das belas artes, sugere que houve um curioso *desvio* na evolução dos orientais, tanto japoneses quanto chineses:

... esse povo, 600 a.C., quando a Grécia estava em florescimento e deixou para a posteridade um Sócrates, um Platão e um Aristóteles, e o resto dos habitantes do mundo hoje civilizado era um pouco melhor que selvagens pintados ou saqueadores errantes e piratas, pôde orgulhar-se de filósofos tão notáveis quanto Confúcio ou Mêncio, artes industriais totalmente desconhecidas até para os refinados gregos, porcelanas e esmaltados vítreos, e tecidos de seda pelos quais um senador romano daria seu peso em ouro. A arte da impressão e é razoavelmente certo que ambos o compasso e a pólvora eram igualmente conhecidos para eles – os grandes instrumentos de todo o progresso moderno. *Parecem ser estranhas anomalias na história da civilização, bem calculadas para chamar a atenção.* (ALCOCK, 1863, v.1, p. 207-208, grifo nosso, tradução nossa).⁵⁵

Apesar de supor dessa maneira um atraso na evolução artística dos orientais, no segundo volume de sua narrativa, especificamente em um capítulo em que tenta precisar o nível de civilização dos japoneses, há uma sensível mudança em sua argumentação, o que sugere que o relato, que tem características de um diário, foi escrito ao longo de seu período no cargo, e acompanha uma transformação em seu ponto de vista. O desenvolvimento das artes e ofícios, ou “artes mecânicas e industriais *mais elevadas*” (ALCOCK, 1863, v.2, p. 245, grifo nosso, tradução nossa), passa a ser evidência de sua civilização. Dessa forma, o autor abandona alguns critérios específicos das belas artes, ou a “arte do *tipo mais elevado*”, para o entendimento da arte japonesa. Além disso, durante os três anos de sua atividade diplomática, o cônsul britânico reunira uma considerável coleção de objetos japoneses que ele emprestaria para a realização da Grande Exposição de Londres⁵⁶ em 1862 (figura 12), e relataria em seu livro:

entrelinhas, um intervalo no tempo ou no espaço, porém dotado de potência, sugestivo. O *ma* pode ser o branco na pintura, intocado pelo pincel; a pausa no teatro ou na dança, que prenuncia um acontecimento; um momento de silêncio calculado na música; o espaço deliberadamente vazio na arquitetura. Na década de 1970, a exposição *Ma, espace-temps au Japon*, de curadoria do arquiteto Isozaki Arata, estabeleceu definitivamente essa noção na cultura japonesa e tornou-a misteriosamente sedutora para o olhar estrangeiro.

⁵⁵ No original: ... this people, 600 years B.C., when Greece was in its palmy days, and gave to all posterity a Socrates, a Plato, and an Aristotle, and the rest of the inhabitants of the now civilized world were little better than painted savages or wandering freebooters and pirates, could boast philosophers as great in Confucius and Mencius, industrial arts wholly unknown even to the polished Greek, porcelain and enamel, and silk fabrics for which a Roman Senator would give their weight in gold. The art of printing, and it is tolerably certain both the compass and gun-powder were equally known to them — the great instruments of all modern progress. These seem strange anomalies in the history of civilization well calculated to arrest attention.

⁵⁶ Tradução nossa para o título em língua inglesa, *London Great Exhibition*, forma reduzida para *London Great Exhibition of Industrial Arts and Manufactures*. As mostras inglesas eram frutos de iniciativas das Escolas de *Design* do governo.

Em todas as artes mecânicas os japoneses inquestionavelmente alcançaram grande excelência. Em suas porcelanas, seus bronzes, seus tecidos de seda, sua laca e sua metalurgia em geral, inclusive em trabalhos de requintada arte em *design* e execução, eu não hesito em dizer que eles não apenas rivalizam com os melhores produtos da Europa, mas podem produzir em cada um desses departamentos trabalhos que nós não poderíamos imitar, ou quiçá igualar. (ALCOCK, 1863, v.2, p. 243, tradução nossa).⁵⁷

Alcock parece apreciar particularmente a representação pictórica dos animais nas artes e ofícios. Ele afirma que os japoneses:

... parecem ter estudado não apenas as formas, mas os hábitos e caráter de cada um, com tamanha precisão e proximidade de observação que adquiriram uma perfeita maestria sobre seu objeto, e com algumas linhas e um traço de pincel, produzem uma impecável imitação da natureza. Isso é especialmente verdadeiro em relação à cegonha, emblema da longevidade, e quase tão admirada e reverenciada pelos japoneses quanto o foi o seu aparentado íbis no Egito. Assim, na porcelana, laca, em esmaltados, marfim, em baixo-relevos, em aço e ferro, em bronzes, ela está em todo lugar, e com uma maravilhosa perfeição na execução e potência artística. (ALCOCK, 1863, v.2, p. 244-245, tradução nossa).⁵⁸

Mais adiante, o cônsul declara orgulhosamente que sua coleção de obras em metal apresentada na Grande Exposição fora cuidadosamente examinada por um conhecido joalheiro, o Sr. Hunt da firma Hunt & Roskell, também artífice da rainha e um dos jûris da mostra, que teria comentado:

Essa coleção é extraordinária. Os menores artefatos, como broches e fechos, são admiravelmente executados. Em todas as figuras o caráter nacional está representado com perfeita verdade e expressão. Esses objetos são [produzidos] principalmente em ferro, ornamentado com a sobreposição parcial de ouro e bronze. Grande aptidão é evidenciada nessas obras. (ALCOCK, 1863, v.2, p. 248, tradução nossa).⁵⁹

⁵⁷ No original: In all the mechanical arts the Japanese have unquestionably achieved great excellence. In their porcelain, their bronzes, their silk fabrics, their lacker [*sic*], and their metallurgy generally, including works of exquisite art in design and execution, I have no hesitation in saying they not only rival the best products of Europe, but can produce in each of these departments works we can not imitate, or perhaps equal.

⁵⁸ No original: ... seem to have studied not only the mere forms, but the habits and character of each, with such accuracy and closeness of observation that they gain a perfect mastery over their subject, and by a few lines and a dash of the brush, produce a faultless imitation of nature. This is especially true of the stork, the emblem of longevity, and nearly as much admired and revered by the Japanese as ever was its kindred ibis in Egypt. Hence, on porcelain, lacker (*sic*), in enamels, on ivory, in *basso-relievos*, in steel and iron, in bronzes, it is everywhere to be met, and with a marvelous perfection of workmanship and artistic power.

⁵⁹ No original: This collection is very remarkable. The smaller fancy objects, such as brooches and clasps, are admirably executed. In all the figures the national character is represented with perfect truth and expression. These objects are principally in iron, relieved by partial overlaying of gold and bronze. Great aptitude is evinced in these works.

Figura 12. A exposição internacional de 1862 – quadra japonesa, *The Illustrated London News*, 1862. Victoria and Albert Museum.

Figura 13. Jardinière azul e branca sobre três pés, entre 1860-1862, porcelana e esmalte, 54 cm (d). Victoria and Albert Museum.

Parte das coleções apresentadas em exposições internacionais inglesas foi incorporada ao acervo do Victoria & Albert Museum, então chamado South Kensington Museum. Pudemos localizar, através das informações catalográficas, apenas um objeto de porcelana que esteve da mostra londrina, possivelmente adquirido no Japão por Alcock (figura 13). Trata-se de um vaso decorativo, produzido entre os anos de 1860 e 1862. A peça está apoiada sobre três pés integrados, que prolongam três faixas brancas marcantes em sua composição visual. Há uma combinação de técnicas de tingimento e esmaltação, tema que desenvolveremos com mais detalhes no próximo capítulo sobre a porcelana Arita. A primeira delas foi utilizada para o desenho de um dragão em linhas finas e delicadas sobre as faixas brancas e a segunda como preenchimento de um espaço que representa o céu, em contraste com as ondas do mar, groux surpreendidos pela tormenta e tartarugas lendárias, representadas em relevos feitos provavelmente a partir de molde e incisões na porcelana branca. Na borda superior do vaso, as mesmas técnicas de tingimento e relevos sobre a superfície posteriormente esmaltada foram empregadas para representar as nuvens.

O ano de 1862 marca também a viagem dos primeiros embaixadores japoneses enviados à Europa pelo xogum com a missão de adquirir conhecimentos sobre a civilização ocidental⁶⁰. De acordo com a pesquisadora americana Chelsea Foxwell (2009, p. 40), os representantes estiveram na Grande Exposição de Londres e teceram severas críticas à seção japonesa, ofendidos com os objetos selecionados pelos ingleses⁶¹ para representar seu país, aparentemente inferiores aos de outros estandes nacionais presentes na mostra. A coleção de Alcock era bastante heterogênea, contemplava desde objetos com maior valor artístico e econômico até a invenção mais popular: guarda-chuvas, lanternas, cerâmicas, utensílios de toucador, estranhos chapéus e capotes de palha utilizados por camponeses. Podemos associar tal característica à sua simpatia pelas classes populares e sua cultura material.

As considerações dos embaixadores japoneses, no entanto, estava fundada no valor atribuído aos artefatos no país de origem, e não correspondiam à opinião do público inglês. Uma reportagem sobre a mostra japonesa publicada no jornal *The Illustrated London News* dedica especial atenção aos cerca de 190 artefatos de laca pertencentes a Alcock:

⁶⁰ O grupo formado por cerca de 40 homens objetivava frear os avanços das potências europeias na costa japonesa e buscava principalmente o conhecimento militar do ocidente. Diferente de missões posteriores, essa primeira embaixada japonesa para a Europa ainda tinha um caráter bastante defensivo.

⁶¹ Além dos artefatos adquiridos por Alcock, outras coleções particulares foram apresentadas na seção japonesa, tais como a pertencente a firma Remi Schmidt & Co., que atuava na Ásia e também contribuiu com o estande chinês, e outros funcionários da rainha a serviço no Japão.

Da habilidade e mão-de-obra exibida na aplicação de laca ornamental, podemos falar com grande elogio; é ao mesmo tempo rica, de bom gosto e de aparência sólida, enquanto os próprios artigos são, na realidade, notavelmente leves e úteis. Uma tigela grande, que pela beleza do design em sua ornamentação e elaboração na execução atraiu a nossa atenção, foi apresentada como uma tigela de arroz. Seria um vigoroso complemento para uma mesa posta para um grande banquete, para o qual presumimos que foi unicamente projetado. As caixas revestidas de laca de todos os tipos são muito numerosas. Mencionamos "marmiteiras"; mas, mais corretamente falando, as caixas em questão destinam-se a ser usadas em festas de prazer, como aquelas que chamamos de "piqueniques", pelas quais dizem que os japoneses tem um extremo carinho; elas são modelos de engenho como embalagem, bem como em sua adaptação para uso, tudo o que é necessário para uma reunião sobre a grama, e especialmente pequenas mesas, que, quando desembaladas, possibilitam ao participante do "piquenique" dispor sua comida, algo à semelhança, em pequena escala, do que ele adota em sua sala de jantar em casa. (THE JAPANESE..., 1862, p. 318).⁶²

O trecho combina a análise da técnica e do efeito da laca ornamental japonesa com o interesse em relação aos costumes, atividades e usos dos artefatos apresentados. Nas linhas seguintes, a reportagem avalia também a excelência na fabricação de objetos mais modestos, tais como a cestaria:

Nas proximidades, podem ser vistos [...] obras de palha, cestaria e laca combinadas em objetos de uso e ornamento, como caixas de remessa e outras, cestas de bambu e *rattan*, gaveteiros, bandejas, sandálias para damas e cavalheiros, caixas de charutos, etc. A cestaria é tão linda e finamente executada que o visitante é solicitado a aplicar-lhe o teste de uma lupa, no qual é admiravelmente aprovada. (THE JAPANESE..., 1862, p. 318).⁶³

O jornal destaca ainda objetos relacionados às atividades guerreiras, tais como armaduras e espadas, com especial atenção ao costume dos samurais de carregar uma pequena adaga utilizada para o cometimento do suicídio cerimonial ou *seppuku*⁶⁴. Esse interesse um

⁶² No original: Of the skill and workmanship displayed in the ornamental lacquering we can speak with the greatest praise; it is at once rich, tasteful, and solid in appearance, while the articles themselves are in reality remarkably light and handy. One large bowl, which for beauty of design in its ornamentation and elaboration in execution attracted our attention, was stated to be a rice-bowl. It would form a mighty adjunct to a table spread for a great feast, for which alone we presume it was designed. The lacquered boxes of all kinds are very numerous. We have mentioned "luncheon-boxes;" but, more correctly speaking, the boxes in question are intended for use at parties of pleasure such as we call "picnics," of which we are told the Japanese are exceedingly fond; they are models of ingenuity in packing, as well as in adaptation for use, everything necessary for a spread on the grass being brought together, and especially small tables, which, when unpacked, enable the "picnicer" to place his food before something in the fashion, on a small scale, that he adopts at his dining-room at home.

⁶³ No original: In close vicinity to these may be seen [...] straw and basket work and lacquer combined in articles of use and ornament, as dispatch and other boxes, bamboo and rattan baskets, drawers, trays, ladies and gentlemen's sandals, cigar-cases, &c. The strawwork is so beautifully and finely executed that the visitor is requested to apply to it the test of a magnifying-glass, which it stands admirably.

⁶⁴ Os ideogramas em *seppuku* 切腹 tem o significado de cortar a barriga, ou estripar, neste caso, a si mesmo. *Seppuku* é uma palavra na forma chinesa *on-yomi*, mais erudita, enquanto *hara-kiri* 腹切り tem o mesmo

tanto mórbido nos revela um olhar seletivo dos colecionadores europeus em relação ao exotismo de alguns costumes orientais. Além disso, o texto nos parece explorar e banalizar, para o entretenimento de seus leitores, um ato que não era de forma alguma corriqueiro ou banal:

Várias espadas, como as que são comumente utilizadas, estão expostas, e entre elas há algumas às quais são anexadas uma faca de punhal afiada, especialmente adaptada para a realização do costume peculiar que permanece no Japão de cometer suicídio estripando-se. Sendo parte e parcela da espada usada pelos japoneses, o instrumento sempre está convenientemente à mão para o uso ao qual é aplicado. (THE JAPANESE..., 1862, p. 318).⁶⁵

Por razões como estas, os embaixadores japoneses consideraram a mostra um empecilho em seu intuito de apresentar o Japão como um país moderno e civilizado e nos parece correto afirmar que a memória dessa experiência pautou as curadorias japonesas posteriores e o próprio entendimento dos eventos como uma importante vitrine para o mundo.

A primeira participação direta do Japão se daria em 1867, na Exposição Universal⁶⁶ de Paris. No espaço compartilhado com a China e Sião⁶⁷ erguia-se uma discreta casa de chá e mais duas edificações de carpintaria tradicional que abrigavam uma tímida seleção oficial do *bakufu* e as mostras particulares dos clãs Nabeshima, senhores de Hizen, e Shimazu, de Satsuma, regiões produtoras de diversos tipos de materiais e artefatos, especialmente de cerâmica⁶⁸. O jornalista Pierre Aymar-Bression (1868, p. 403-408) descreve com especial admiração as porcelanas e os trabalhos em laca *maki-e*, produzidas com minúcia e virtuosismo. A visão dos tecidos, por sua vez, é muito recomendada para os fabricantes franceses, pois as estampas tinham grande valor artístico e alta qualidade em comparação com materiais importados de outras partes da Ásia. Armas e instrumentos musicais também são citados, além de amostras dos recursos naturais do arquipélago, como o quartzo, o cobre e o

significado, mas está enunciada na forma japonesa *kun-yomi* e faz parte da linguagem coloquial. Os estrangeiros, em geral, utilizam o termo *hara-kiri*.

⁶⁵ No original: Several swords, such as are commonly in use, are exhibited, and amongst them are some to the hilts of which are attached a sharp dagger-knife, which is specially adapted for the purpose of carrying out the peculiar custom which prevails in Japan of committing suicide by disembowelling. Being part and parcel of the sword worn by the Japanese, the instrument is always convenient for the use to which it is applied.

⁶⁶ Tradução nossa para o título em língua francesa, *Exposition universelle*, abreviação do original *Exposition universelle d'art et d'industrie*, ou Exposição Universal de Arte e Indústria. Essa mostra havia sido organizada por uma comissão do Segundo Império francês.

⁶⁷ Sião ou Siam é a antiga denominação da Tailândia, desde a época do expansionismo português na Ásia.

⁶⁸ Além de Hizen e Satsuma, o principado de Ryūkyū (ou Liou-Kiou na grafia francesa), atual província de Okinawa, apresentou alguns produtos na mostra de 1867. O pequeno conjunto de ilhas era um reino independente, que seria anexado ao Japão somente em 1879.

carvão mineral, o que pode ter atraído a desaprovação do *bakufu*⁶⁹. De qualquer forma, a iniciativa demonstrada pelas administrações provincianas de apresentar diretamente no estrangeiro a produção de seus domínios indica o recrudescimento dos conflitos entre o xogum e as duas poderosas famílias.

O colapso do xogunato no ano seguinte daria início à Restauração ou Era Meiji (1868-1912), nome adotado pelo novo imperador Mutsuhito e que significava “governo iluminado”, em clara referência às ideias iluministas. Com a orientação de seus conselheiros, o jovem Meiji emitiu um juramento contendo cinco artigos em que assumia um posicionamento mais democrático e progressista que seus antecessores xoguns.⁷⁰ O quinto item referia-se especificamente à intenção de relacionar-se com o ocidente para incorporar conhecimentos e fortalecer o país, princípio contido na expressão *Wakon Yōsai*⁷¹, o que correspondia aos ideais de uma pequena elite intelectual japonesa. Faziam parte desse grupo esclarecido, muitas figuras proeminentes dos domínios de Hizen e Satsuma, que haviam participado da Exposição Universal de Paris em 1867.

As profundas reformas do governo Meiji, tais como a nacionalização do território, a transformação dos antigos feudos em províncias, a formação de um exército nacional que absorveu parte da classe dos samurais, e a criação de instituições administrativas de acordo com modelos europeus e norte-americanos, foi acompanhada pela ocidentalização de outras áreas da cultura e dos costumes. Muitos estrangeiros foram convidados para atuar como conselheiros ou para lecionar nas recém-criadas faculdades e escolas técnicas, além de trabalhar diretamente na modernização do país⁷², como o arquiteto inglês Josiah Conder⁷³, responsável pela introdução da arquitetura europeia em Tokyo. Esses esforços no sentido de tornar-se uma nação-estado moderna eram motivados pela urgência na revisão dos tratados ratificados pelo xogum no ocaso da Era Edo, que colocavam o país em situação desigual e submissa. Nesse contexto, as

⁶⁹ Infelizmente, como observa Aymar-Bression (1868), o catálogo geral da Exposição Universal, publicado pela Commission Impériale (1867), havia olvidado o capítulo sobre a exibição japonesa – assim como a romena. Dessa forma, não foi possível descobrir se as amostras de recursos naturais haviam sido apresentadas pelo xogum – *Taïcoun* na grafia do catálogo – ou por algum dos daimyôs.

⁷⁰ De acordo com o historiador inglês Kenneth Henshall (2012, p. 76), os cinco artigos referiam-se a: (1) o debate público de todos os assuntos; (2) a participação de todas as classes sociais na administração do país; (3) o livre-arbítrio nas decisões dos cidadãos, especialmente referente à escolha de sua profissão; (4) o abandono de “costumes malignos do passado”, o que quer que isso significasse; e (5) a busca pelo conhecimento em todos os lugares do mundo com o objetivo de fortalecer o país, ou, como prefere Henshall, a autoridade imperial.

⁷¹ Espírito japonês, conhecimento ocidental.

⁷² Os chamados *oyatoi gaikokujin*, ou “estrangeiros contratados”.

⁷³ Josiah Conder (1852-1920) foi convidado pelo governo japonês a lecionar Arquitetura na Faculdade Imperial de Engenharia, desembarcando em Tokyo em 1877. Seu contrato previa ainda a transformação do bairro Marunouchi em um distrito de negócios, com vias e edificações em estilo londrino, tais como a sede da empresa Mitsubishi, hoje transformada em museu.

exposições eram fundamentais para definir a forma como o Japão seria visto pelas potências internacionais.

A participação na Exposição Mundial⁷⁴ de Viena em 1873 representa essa nova determinação. Após o recebimento do convite oficial em 1871, uma comissão foi criada pelos estadistas Ôkuma Shigenobu⁷⁵ e Sano Tsunetami⁷⁶ para a preparação da mostra, esforço realizado em um período relativamente curto. Heinrich von Siebold, um dos filhos do famoso japonólogo Philipp Franz von Siebold⁷⁷ e funcionário da embaixada austro-húngara em Tokyo, recomendou a orientação de Gottfried Wagener, um engenheiro alemão que lecionava Física e Química em instituições de ensino japonesas desde 1868⁷⁸. Os estrangeiros consideraram que uma construção monumental deveria chamar a atenção do público para o pavilhão, o que foi realizado na forma de um jardim tipicamente japonês, uma lagoa com uma pequena ponte e um santuário xintoísta todo em madeira aparente e encaixes (figura 14).

De fato, a cenografia causou uma grande e duradoura impressão. A publicação oficial *L'Exposition Universelle de Vienne: Journal Illustré* (1873) traz uma reportagem sobre a inauguração do Jardim Japonês com a descrição detalhada de seus elementos: o sino disposto na entrada do pavilhão, cujo som era produzido por uma batida de bastão; os bonsais, ou árvores em miniatura referidas com espanto; as grandes lanternas de pedra ao longo do caminho forrado de pedregulhos; e uma grande carpa de papel, cuja função de celebração do nascimento de meninos e portanto de símbolo da força masculina é explanada no texto. A inauguração do conjunto contou com a presença do imperador austro-húngaro Francisco José I e da imperatriz.

⁷⁴ Tradução nossa para o título original em língua alemã, *Weltausstellung*.

⁷⁵ Ôkuma Shigenobu (1838-1922), natural de Hizen, foi um defensor das ideias ocidentais e participou da transição do xogunato para a monarquia esclarecida do governo Meiji. No final do século XIX e no início do XX, ocuparia por duas vezes o cargo de primeiro ministro do Japão.

⁷⁶ Sano Tsunetami (1822-1902), importante aristocrata de Hizen, havia participado da delegação enviada pelo clã Nabeshima à Exposição Universal de Paris em 1867. Impressionado com as atividades da Cruz Vermelha Internacional, esforçou-se para o estabelecimento de uma instituição semelhante nos primeiros anos do governo Meiji, o que foi um feito considerável em um período em que as rebeliões eram frequentes nas províncias japonesas. Sano teve ainda um importante papel na criação do *Ryuchikai* 龍池会 (literalmente, Associação da Lagoa do Dragão) em 1879, uma instituição que visava preservar a arte antiga da crescente evasão para coleções estrangeiras.

⁷⁷ Philipp Franz von Siebold (1796-1866), médico bávaro, viveu no Japão a serviço da Marinha Holandesa entre 1823 e 1830. Após a falência da Companhia Holandesa das Índias Orientais, a ilha de Deshima permaneceu como um ponto estratégico para a manutenção das relações políticas entre os dois países. A atuação de Siebold como médico militar e cientista, dupla atribuição exigida para o posto, foi muito importante para a ampliação do conhecimento japonês sobre a medicina e a biologia ocidentais, assim como para a pesquisa, coleção e produção científica sobre a fauna e flora locais.

⁷⁸ Além de atuar como conselheiro na organização das exposições japonesas enviadas a Viena e Filadélfia, Wagener contribuiu com a modernização de importantes processos utilizados nas artes e ofícios tradicionais, tais como a construção de modernos fornos de cerâmica.

LE JARDIN JAPONAIS, DANS LE PARC DE L'EXPOSITION. (Voir page 248.)

Figura 14. *O Jardim Japonês*. (COMMISSION ROYALE DE HONGRIE, 1873, p. 253).

Figura 15. Ogata Kenzan, *Prato quadrado com desenho de uvas*, século XVIII, esmalte sobre cerâmica. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

A contratação de Wagener foi fundamental também para o sucesso da mostra japonesa no salão das indústrias no evento. O alemão aconselhou a apresentação de artefatos de fabricação tradicional, pois os objetos produzidos através de tecnologias mecânicas recém-introduzidas não teriam qualquer apelo na Europa. A partir dessa consideração, uma seleção cuidadosa foi feita em incursões pelas províncias do arquipélago, formando um conjunto que seria muito bem avaliado em Viena. A aquisição de exemplares de arte tradicional nessa ocasião foi também a origem do acervo do Museu Nacional de Tokyo, de acordo com o texto informado no *site* da instituição (TOKYO NATIONAL MUSEUM, 2016). Entretanto, muitas dessas peças, bem como objetos de origem europeia adquiridos em Viena por Sano⁷⁹, foram perdidos em um naufrágio na baía de Yokohama, no retorno da exposição. Um prato de autoria de Ogata Kenzan (figura 15) foi recuperado e permanece em exibição no Museu, como testemunha do infeliz acaso.

O relatórios produzidos por Sano, Wagener e a comissão organizadora após o encerramento da exposição austríaca foram fundamentais para a criação de diretrizes para o desenvolvimento da produção japonesa nos anos seguintes. De acordo com a historiadora da arte e curadora Hiroko Yokomizo (2013, p. 57 e 60), os estudos continham a descrição detalhada da infraestrutura necessária para o progresso industrial do país, incluindo o estabelecimento de escolas de arte e tecnologia e um museu, além de informações sobre as vitrines das principais firmas concorrentes do Japão, tais como a alemã Meissen Manufaktur e a inglesa Minton & Co, que apresentou objetos de porcelana e faiança decorados com cenas e motivos japoneses. Relatórios como esse seriam produzidos após a participação nos próximos eventos, o que direcionaria as políticas voltadas para as artes industriais, bem como as transformações nos desenhos das obras para atender a um gosto ocidental.

A partir de 1873, a participação do Japão tornou-se constante e cada vez mais organizada. O prefácio do catálogo oficial da mostra japonesa apresentada na Centennial International Exposition⁸⁰, realizada na Filadélfia em 1876, relata a importância da

⁷⁹ Sano recebera a missão de selecionar e comprar objetos de fabricação europeia em Viena para a coleção do museu com o objetivo de instruir os produtores japoneses em relação aos avanços da indústria e da manufatura ocidentais. Esse conjunto, perdido no naufrágio, seria substituído em 1876 por uma doação organizada pelo diretor do South Kensington Museum, Sir Philip Cunliffe-Owen, e entregue por Christopher Dresser. O tema é retomado no último capítulo deste trabalho.

⁸⁰ Neste caso em particular, manteremos a denominação em língua inglesa, cuja tradução seria Exposição Internacional do Centenário, que celebrava as comemorações do centenário da declaração de independência dos Estados Unidos da América. O título oficial, no entanto, era *International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine*, ou Exposição Internacional de Artes, Manufaturas e Produtos do Solo e das Minas.

experiência adquirida pela comissão organizadora com os preparativos para a exposição austríaca, assim como a colaboração ativa e consciente dos artesãos provincianos para a nova mostra após os bons resultados obtidos na anterior. Na esfera política, a comissão, que em 1873 estava subordinada diretamente à autoridade imperial, passou a ocupar um escritório em Tokyo, sob o título de Comissão Imperial, como uma divisão do Ministério do Interior, responsável pelo desenvolvimento da agricultura, indústria e comércio, obtendo assim maior planejamento e disposição orçamentária.

Foi também no contexto de preparação para a exposição austríaca que a problemática da nomenclatura teve origem. Embora o primeiro registro da palavra *kôgei* tenha ocorrido em 1871, no estatuto de fundação do Ministério do Interior, a comissão organizadora daquela mostra adotara o termo *bijutsu* como a tradução para *Kunstgewerbe*, correspondente a “arte aplicada”, categoria na qual os objetos japoneses haviam sido classificados. *Bijutsu*, como vimos em nossa Introdução, consolidou-se posteriormente como “belas artes”, no sentido mais restrito de artes visuais adotado no ocidente. Acreditamos que após a exposição de Viena e durante os preparativos para a mostra na Filadélfia, com a transferência da Comissão Imperial para a jurisdição do Ministério do Interior, a palavra *kôgei* tenha sido mais amplamente utilizada para tratar dos objetos a serem apresentados, abandonando-se assim o termo *bijutsu*. Essa hipótese, que não teremos condições de investigar de maneira definitiva nesta pesquisa de mestrado⁸¹, é reforçada pelo tom do texto de prefácio do catálogo japonês para a exposição norte-americana, em que enfatiza-se o progresso industrial alcançado pelo Japão desde a mostra austríaca:

Ajudado [...] pela liberalidade de seu governo e pelos esforços de particulares, o Japão fará sem dúvida uma mostra convincente de seus produtos industriais na Filadélfia, e há muitas razões para esperar que aqueles que visitaram a exposição de Viena sejam capazes de perceber o progresso alcançado no curto espaço de três anos. (IMPERIAL JAPANESE COMMISSION, 1876, p. 4, tradução nossa).⁸²

O trecho deixa claro o envolvimento entre governo e iniciativa privada para a modernização da produção.

⁸¹ Seria necessário consultar textos originais em arquivos históricos japoneses, algo que está fora de nossas habilidades atuais.

⁸² No original: Aided [...] by the liberality of its government, and the exertions of private people, Japan will doubtless make a creditable show of its industrial products at Philadelphia, and there is much reason for hoping that those who visited the Vienna Exhibition will be able to notice the progress effected in the short space of three years.

Para aprofundar o tema da participação japonesa em exposições internacionais, analisaremos, no capítulo a seguir, um estudo de caso que consideramos representativo da modernização industrial japonesa nos primeiros anos da Era Meiji, a partir de artesanias e manufaturas existentes desde a Era Edo. Trata-se da porcelana Arita, protegida pelos daimyôs de Hizen, muito valorizada pelos japoneses e também no mercado estrangeiro desde o período de isolamento, quando era comercializada pelos holandeses. Nossa escolha pela porcelana Arita foi determinada em primeiro lugar pelo fato de termos visitado uma exposição sobre o seu desenvolvimento no período aqui investigado, e em segundo lugar, pela disponibilidade de bibliografia sobre o tema, incluindo livros que são frutos de pesquisas acadêmicas. Tencionamos assim oferecer um quadro mais vívido da transformação das artes tradicionais em indústria, no contexto de introdução política e econômica do Japão no mundo moderno.

I. 3. A porcelana Arita: um estudo de caso

明治有田

有田焼創業四〇〇年記念

超絶の美

— 万国博覧会の時代 —

The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the Age of the Great International Expositions

2016年3月19日〔土〕～ 6月5日〔日〕

休館日: 月曜日〔ただし3月21日(月・振替)、5月2日(月)は開館。3月22日(火)、5月6日(金)は休館〕

開館時間: 3月31日(木)まで: 10時～18時 / 4月1日(金)～6月5日(日): 10時～19時

〔ただし4月29日(金・祝)から5月5日(木・祝)までは10時～21時〕※入館はいずれも閉館時間の30分前まで

観覧料: 一般 1,000円 (800円)、大学生 800円 (600円)、高校生 500円 (400円)、中学生以下 無料

()内は前売および20名以上の団体割引料金です。

●65歳以上の方は料金が半額になります。●障害のある方及びその介護者1名は料金が半額になります。

●17時以降に観覧される場合には、夜間割引料金になります。(一般 500円、大学生 400円、高校生 250円)

●前売券はローソンチケット・ミニストップ(Lコード57568)、セブンイレブン(店頭マルチコピー機セブンチケットより)で6月4日(土)まで販売。

主催: 兵庫陶芸美術館、神戸新聞社

後援: 佐賀県、有田町、兵庫県、兵庫県教育委員会、篠山市、篠山市教育委員会、丹波市、丹波市教育委員会、(公財)兵庫県芸術文化協会、(公財)兵庫県国際交流協会

協力: 有田ポーセリンパーク、香蘭社、佐賀県立九州陶磁文化館、丹波立杭陶磁器協同組合

特別協力: 世界文化社

展示協力: 江上料理学院

企画協力: 西日本新聞社

〔写真〕 有田 染付青磁松笠土山瀬市文大花散 1873 (明治6) 年 有田ポーセリンパーク蔵、クイーン万葉出品
香蘭社、染付青磁松笠市瀬市文大花散 1910 (明治43) 年～1920年代 公益財団法人瀬市文大花散
香蘭社、色松風花唐草文通期大香鉢 1879 (明治12) 年～1897 (明治30) 年頃 個人蔵
写真提供: 世界文化社

土と語る、森の中の美術館
兵庫陶芸美術館
The Museum of Ceramic Art, Hyogo
〒669-2135 兵庫県篠山市今田町上立杭4 TEL (079) 597-3961 <http://www.mcart.jp>

Figura 16. Material de divulgação da exposição *The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the Age of the Great International Expositions*. The Museum of Ceramic Art, Hyogo.

Durante a pesquisa de campo no Japão em outubro de 2016, tivemos a chance de visitar algumas exposições que tratavam especificamente da produção artística da Era Meiji. Entre elas, *The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the Age of the Great International Expositions*⁸³, no Museu Sen-Oku Hakukô Kan em Tokyo, mostra itinerante que fazia parte das comemorações dos 400 anos da porcelana Arita (figura 16). A importância desses artefatos para a arte japonesa *kôgei* é indiscutível, no entanto, foi somente após o contato direto que pudemos visualizar a contribuição que ela traria para este trabalho.

Com uma história anterior ao restabelecimento das relações internacionais no século XIX, o comércio da porcelana Arita tornou-se um modelo de negócio para as exportações da Era Meiji, incorporando satisfatoriamente técnicas e formas de organização industriais em sua produção, sem no entanto abandonar a excelência artística alcançada em seus principais ateliês desde o século XVII. Conferimos o protagonismo da porcelana na inserção do Japão no mundo moderno através dos vasos e incensários de dimensões monumentais que haviam sido apresentados em exposições internacionais. Três desses objetos foram recentemente readquiridos de coleções europeias por instituições japonesas e eram destaque na segunda ala da mostra. Na primeira ala, utensílios como conjuntos de louças voltados para os costumes ocidentais à mesa e vasos decorativos testemunhavam a progressiva adequação da produção japonesa ao mercado internacional, assim como transformações no gosto dos consumidores estrangeiros, inicialmente interessados no exotismo e na extrema ornamentação orientalista, aos poucos deslocando para a estética mais livre e etérea da *Art nouveau*.

Arita é uma cidade que fica em Kyûshû, uma das quatro grandes ilhas que formam o arquipélago do Japão. É uma porção de terra ao sudoeste do país, muito próxima da Coreia do Sul. A cidade está localizada nas proximidades da montanha Izumiyama, de onde é extraída a matéria-prima para a fabricação da porcelana: rochas ricas em *caulim* e *petuntsé*, ou “pedra da porcelana”, substâncias minerais que são cuidadosamente moídas até formar um pó fino, transformado em massa com a lenta adição de um filete de água para então ser modelado e queimado.

O processo de obtenção da porcelana é complexo, difere-se da cerâmica comum que utiliza a argila extraída diretamente da terra, e é frequentemente referido como algo misterioso e romantizado. Além disso, os objetos produzidos tem características muito

⁸³ *A sublime beleza da cerâmica Arita na época das grandes exposições internacionais* (tradução nossa a partir dos títulos em japonês e inglês). A exposição foi originalmente apresentada no Museum of Ceramic Art, localizado na província de Hyogo, e itinerou por outras regiões do Japão.

particulares, como a extrema plasticidade, a cor branca em diversas tonalidades, a rigidez, a impermeabilidade, a translucidez e a sonoridade ao tanger.

A técnica de produção da porcelana desenvolveu-se primeiro na China, onde destaca-se a cidade de Jingdezhen, que no século XIV tornou-se a maior produtora mundial dos artefatos. O prato decorado com ornamentos florais, possivelmente peônias, em azul cobalto formando um desenho virtuoso (figura 17) exemplifica a beleza dos objetos chineses. A professora Nicole Coolidge Rousmaniere (2004), diretora do Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures e curadora de arte japonesa do British Museum, refere-se à porcelana como “ouro branco”, devido à sua importância como moeda de troca desde a época da hegemonia marítima portuguesa, sendo comercializada na Ásia, no Oriente Médio e na Europa. Nos portos japoneses, os objetos de porcelana adquiridos na China eram trocados principalmente por prata de alta qualidade, o que revela a sua valorização pela aristocracia local (ROUSMANIERE, 2004, p. 38).

Figura 17. (Jingdezhen, China) *Prato*, 1426-1435, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.

A técnica foi transmitida para a Coréia por volta do ano de 1460 e chegou ao Japão após o último decênio do século XVI, quando o daimyô Toyotomi Hideyoshi havia finalmente consolidado o processo de pacificação do arquipélago após a Era Sengoku. A conquista da hegemonia sobre a ilha de Kyûshû, onde o comércio externo clandestino preocupava Hideyoshi, foi seguida por uma política de regulamentação das relações comerciais com a China e de duas campanhas militares, em 1592 e 1597, para combater as forças chinesas na Coréia após o fracasso das negociações diplomáticas (BEASLEY, 1999; HENSHALL, 2012).

A primeira queima bem sucedida de porcelana em Arita é convencionalmente datada em 1616, com o estabelecimento de artesãos coreanos que haviam emigrado na companhia dos senhores de Hizen⁸⁴, guerreiros do clã Nabeshima, aliados de Hideyoshi durante suas campanhas no continente. Essa datação vem sendo questionada por autores como Takeshi Nagatake (2003, p. 49-50), falecido diretor do Arita Museum e curador do Saga Prefectural Museum, que menciona registros documentais de experiências com a técnica por volta de 1605. De qualquer forma, o domínio dos meios de fabricação da porcelana era um grande objetivo do clã e os cerca de 150 ateliês estabelecidos na cidade no auge da produção contaram com a proteção do feudo, política que ajudou a impulsionar o comércio e a popularização desses objetos por outras regiões do Japão e no exterior.

*Aritayaki*⁸⁵ é também frequentemente denominada *imariyaki*, em referência à cidade portuária de Imari, localizada a poucos quilômetros ao norte de Arita. Nos primórdios da queima de porcelana na região, a produção era escoada por esse porto, tanto para o mercado interno quanto para o externo, até o estabelecimento da cidade de Nagasaki como via de saída principal e a assinatura dos tratados de exclusividade com a Holanda por volta de 1650.⁸⁶ Eventualmente a cidade de Imari tornou-se uma extensão dos fornos de Arita e as duas denominações, *aritayaki* ou *imariyaki*, tornaram-se sinônimos.

Shoki imari, ou literalmente a “fase inicial da porcelana Imari”, refere-se aos artefatos produzidos até o ano de 1643, que revelam um caráter ainda experimental, de desenvolvimento e estabilização das técnicas. De acordo com uma minuciosa pesquisa

⁸⁴ Território atualmente incorporado pelas províncias de Saga e Nagasaki na ilha de Kyûshû.

⁸⁵ O sufixo *-yaki* refere-se a *yakimono* 焼き物, cuja tradução literal é objeto cuja produção envolve um processo de queima, ou a cerâmica de maneira geral. Assim, *aritayaki* significa cerâmica Arita.

⁸⁶ Inicialmente o mercado externo consistia na China e no sudeste asiático, e o comércio era realizado na ilha de Hirado, passando primeiro por Imari (NAGATAKE, 2003, p. 52). Com a expansão desse mercado através das relações com a Holanda, Nagasaki tornou-se uma localização mais interessante para o escoamento da produção de Arita.

realizada por Oliver Impey (1996, p. 49), falecido curador de arte japonesa do Ashmolean Museum em Oxford, é possível observar uma grande variação na coloração, porosidade, resistência e deformações presentes nas amostras da produção do período – cacos de artefatos malsucedidos coletados pelo pesquisador nas proximidades de fornos históricos com a permissão de autoridades locais. Os fragmentos foram analisados e datados de acordo com materiais arqueológicos presentes em instituições da região, como o Kyushu Ceramic Museum e o Arita Museum of History and Folklore, e complementados com a observação dos métodos utilizados em ateliês tradicionais que preservam as técnicas do século XVII.

A investigação de Impey revelou uma intensa experimentação em relação à composição das peças nessa fase inicial. As diversas colorações sugerem a presença de substâncias tais como a alumina, o quartzo e o arsênio provenientes de rochas extraídas em diferentes pontos da montanha Izumiyama, que eram moídas⁸⁷, decantadas e misturadas, buscando um equilíbrio tonal e plasticidade. As variações na modelagem e eventuais deformações também atestam incontáveis tentativas e erros em relação ao comportamento do material durante a queima e à temperatura dos fornos. Esses esforços dos artesãos coreanos emigrados para “redescobrir” a porcelana a partir da matéria-prima disponível no Japão em um período relativamente curto⁸⁸, só seriam possíveis com o envolvimento direto do clã Nabeshima.

O estilo decorativo, ou *e-tsuke* 絵付⁸⁹, de *shoki imari* é claramente derivado da estética coreana (figura 18), com o predomínio do branco, o desenho livre e singelo com traços de pincel e a preferência pela pintura em azul cobalto, técnica que os japoneses denominam *sometsuke* 染付. Impey (1996, p. v) considera esse estilo azul e branco de *shoki imari* o mais puramente japonês, que continuou a ser produzido para o mercado interno mesmo após a introdução de novas técnicas e referências decorativas, e o crescimento das exportações a partir da segunda metade do século XVII. Nagatake (2003, p. 92) observa que a sensibilidade japonesa em relação ao azul está presente também no tingimento têxtil com a fermentação da planta índigo, técnica denominada *aizomé* 藍染. Quando aplicada em tecidos de algodão, representa uma beleza discreta e modesta, encantadora em comparação ao luxo da

⁸⁷ Tradicionalmente utilizavam-se moinhos movidos a água, localizados nas proximidades do *Shirakawa*, ou Rio Branco, nome provavelmente derivado de sua função na produção da argila para a porcelana.

⁸⁸ Se considerarmos 1605 como o início da produção e 1643 como o final da fase experimental *shoki imari*.

⁸⁹ *E-tsuke* pode ser traduzido como “aplicação de desenho”.

seda, de brocados e de trabalhosas estampas têxteis coloridas.⁹⁰ Analogamente, as formas simples das louças *shoki imari*, suas imperfeições e texturas irregulares, e a escolha por temas despretensiosos caracterizam o gosto por esses objetos (figuras 19, 20 e 21).

O termo *sometsuke* poderia ser melhor traduzido como “tingimento” do que como pintura, e refere-se à aplicação de pigmento azul cobalto após uma primeira queima da peça, a chamada “queima de biscoito”⁹¹. A superfície porosa recebe a cor através de pinceladas finas e bem pigmentadas formando linhas, ou na forma de uma solução bastante diluída, semelhante à aquarela, que é depositada utilizando um pincel grande e espesso, em formato de gota, cuja ponta fina é pressionada com os dedos para produzir gradações mais claras ou escuras, quase sem tocar o suporte. A peça é então envolta em esmalte e novamente queimada, resultando em uma pintura semitransparente, sob um acabamento brilhante e uma superfície lisa, sem relevos⁹².

A partir da década de 1640, a estética chinesa passa a predominar sobre a produção Arita-Imari, com uma modelagem mais sofisticada e uma ornamentação mais controlada, simétrica e harmoniosa (figura 17). A argila passa por um tratamento mais fino, resultando em uma massa mais homogênea, sem imperfeições. As peças são pré-moldadas no torno e pressionadas manualmente em fôrmas, recebendo acabamentos delicados e regulares. A composição das pinturas *sometsuke* sofre uma grande mudança. Nos pratos e tigelas, observamos de três a cinco seções distintas: um medalhão central bem definido, delimitado por uma moldura com traços geométricos e motivos florais ou folhagens por toda a borda (figura 22); o verso da aba e o anel inferior também podem ser pintados (Nagatake, 2003, p. 59). Nos vasos e incensários, também há uma divisão em seções, sejam anéis horizontais na parte superior mais estreita da peça, sejam facetas verticais no bojo, delimitadas geometricamente, cada uma pintada com motivos independentes.

⁹⁰ *Aizomê* 藍染 é muito popular e utilizada principalmente na forma de quimonos de verão *yukata*, trajes simples e relativamente acessíveis, mas muito estimados pelos japoneses.

⁹¹ No caso da porcelana, a queima de biscoito ocorre a aproximadamente 1000°C. Sua função é vaporizar substâncias voláteis indesejadas e prevenir deformações decorrentes da redução durante a queima principal a aproximadamente 1300°C.

⁹² Assim como em *aizomê* 藍染, *sometsuke* 染付 tem o sentido de tingimento, mas na língua inglesa foi traduzido como *painting in underglaze cobalt blue*, ou seja, a pintura em azul cobalto sob o esmalte transparente.

Figura 18. (Coréia) *Vaso*, entre séculos XVII e XVIII, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.

Figura 19. (Arita, Japão) *Garrafa com desenho de flores e capim*, entre 1600 e 1650, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figura 20. (Arita, Japão) *Prato*, entre 1620-1640, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.

Figura 21. (Arita, Japão) *Prato com figura*, c. 1620, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figura 22. (Arita, Japão) *Prato*, entre 1750 e 1850, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de Irene Finch, 2006.

Figura 23. (Arita, Japão) *Prato*, século XVIII, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres.

Inicialmente os temas representados nessas pinturas são cópias ou referências chinesas, tais como paisagens, pavilhões, personagens ou tipos chineses, vegetação e animais auspiciosos, mas são gradativamente substituídos por imagens tipicamente japonesas, tais como o *shô-chiku-bai* 松竹梅, ou “pinheiro-bambu-ameixeira”, consideradas as três plantas da boa fortuna no Japão (figura 22)⁹³. As paisagens, edificações e combinações de elementos de fauna e flora (figura 23), como os outonais veado e bordo, os nobres peônia e leão *shishi*, as primaveris andorinha e ameixeira, também remetem à visualidade japonesa. Além dos elementos figurativos, as composições que deslocam ludicamente a simetria e a centralidade da forma redonda (figura 31) fazem parte do repertório visual japonês. Apesar dessas substituições, o formalismo da composição chinesa permanece em muitos objetos de Arita.

A introdução da referência chinesa está associada à instabilidade política na China, seguida pelo ocaso da dinastia Ming em 1644. A crise acabou por comprometer a produção e as exportações daquele país, o que provavelmente motivou muitos artesãos a emigrar para regiões próximas. Kôji Ôhashi (2004, p. 16), ex-diretor do Kyushu Ceramic Museum e curador da exposição *Koimari that Travelled the Seas: The Ceramic Road*⁹⁴, observa a inserção de algumas importantes inovações técnicas provenientes da China na produção Arita desse período, que só poderiam ter ocorrido diretamente, ou seja, com a presença de artífices experientes. Uma dessas transferências é a pintura policromática, *iro-e* 色絵 ou *aka-e* 赤絵⁹⁵, que corresponde à decoração da porcelana com esmaltes coloridos sobre o esmalte transparente, ou seja, após uma segunda queima. Tal método de ornamentação tem um efeito muito diferente do *sometsuke*, não só em relação à diversidade de cores e composições, mas também ao acabamento, os relevos resultantes dos esmaltes depositados na superfície impermeável.

Há uma teoria convencionalmente aceita segundo a qual um influente mercador de cerâmicas chamado Higashijima Tokuzemon havia contratado artesãos chineses presentes em Nagasaki para transmitir as técnicas de esmaltação policromática a alguns profissionais de Arita. Entre os ceramistas japoneses incentivados através da atuação de Higashijima estava

⁹³ No prato da figura 22, o motivo *shô-chiku-bai* localiza-se no centro, com o pinheiro na parte direita inferior, o bambu na parte superior e a ameixeira na parte inferior esquerda. Um anel decorado com motivos geométricos forma um medalhão central. Fora dessa delimitação, folhagens abundantes são desenhadas até a borda.

⁹⁴ *A porcelana Imari clássica que viajou pelos mares: a rota da cerâmica*, tradução nossa a partir do título em inglês. Foi uma importante exposição que itinerou por todo o Japão durante dois anos.

⁹⁵ *Iro* 色 significa cor, portanto, *iro-e* 色絵 refere-se ao desenho ou pintura em cores. *Aka-e* 赤絵 tem o sentido de desenho ou pintura vermelha e está provavelmente relacionado à utilização do esmalte vermelho em oposição ao azul de *sometsuke*. Em inglês, a técnica é descrita como *overglaze polychrome painting*, ou a pintura policromática sobre o esmalte.

Sakaida Kizaemon, o célebre Kakiemon I, que obteve sucesso nas experiências com a nova técnica em 1647. A narrativa é parcialmente refutada por Nagatake (2003, p. 68), que afirma que Kizaemon era apenas o proprietário de um ateliê equipado com fornos, tinha bom gosto e talento para o comércio, mas nunca havia sido oleiro, pintor ou artesão. A confusão pode ter sido gerada pelo costume japonês de ocultar os nomes dos trabalhadores desses estabelecimentos e da projeção europeia da ideia de individualidade artística na figura de Kakiemon I⁹⁶. A data da primeira experiência bem sucedida também está sujeita a dúvidas, pois de acordo com Nagatake (2003, p. 68) o acontecimento só é mencionado em um documento oficial de 1685, quase quarenta anos depois. Evidentemente a manutenção dessa teoria também era interessante para o próprio ateliê.⁹⁷

As peças de “estilo Kakiemon” foram muito valorizadas dentro e fora do Japão entre o final do século XVII e o início do XVIII, e estão presentes em muitos museus ocidentais. No entanto, de acordo com as informações catalográficas, é difícil determinar os objetos que de fato foram produzidos no estabelecimento da família Sakaida, especialmente antes do desenvolvimento de seu estilo *iro-e* próprio e marcante, diferente e cada vez mais distante dos modelos chineses. Além disso, a crescente demanda interna e externa fez com que ateliês vizinhos adotassem a pintura policromática e compartilhassem certas referências em voga, como a pintura *yamato-e*⁹⁸, os trabalhos em laca *maki-e*⁹⁹, a estamparia em têxteis e os populares livros ilustrados ou manuais de desenho com reproduções xilográficas.

Há ainda a questão das cópias, tanto japonesas quanto europeias, de obras do famoso ateliê. Como observa a historiadora da arte Christine Guth (2010, p. 7-8), o procedimento da cópia ocupava importante papel na tradição artística japonesa, especialmente nas artes e ofícios. Para a autora, a cópia, no contexto da tradição japonesa, deve ser compreendida como processo e prática, treino e aprendizagem, repetição e aperfeiçoamento, em última instância,

⁹⁶ Entretanto, dos primogênitos das gerações mais recentes da casa Sakaida é esperada a maestria na elaboração de desenhos autorais e na cópia dos tradicionais, o que indica que em algum momento o chefe da família deixou de ser apenas o proprietário do ateliê e tornou-se artista.

⁹⁷ É particularmente interessante observar o emaranhamento da profissão e do lugar na hierarquia social na figura de Kakiemon I, em que confundem-se a classe dos mercadores, de menor prestígio, com a dos artesãos. De acordo com Christine Guth (1996), essas diferenciações eram, na prática da vida cidadina, pouco significativas.

⁹⁸ *Yamato-e* 大和絵 faz alusão a *Yamato*, antiga forma de denominação da maior porção de ilhas do arquipélago japonês. O termo refere-se à pintura mais precisamente japonesa, ou seja, anterior à introdução de referências externas, especialmente a chinesa, a partir do século VII.

⁹⁹ *Maki-e* 蒔絵 refere-se a uma das técnicas de ornamentação em laca mais icônicas do Japão. O termo vem do verbo *maku*, que significa semear. Com instrumentos precisos, o artífice aplica, ou “semeia”, pó de ouro e prata, além de outros materiais como a madreperla, sobre a superfície de laca, formando desenhos com gradações entre áreas mais e menos concentradas.

transmissão e preservação de conhecimentos. Somente no final do século XIX, com a introdução da ideia de belas artes e da indústria como meio principal de reprodução em massa, é que a cópia seria confrontada com uma rede de significados que a revestiriam de conotações negativas.

Nos principais acervos de museus ocidentais explorados nesta pesquisa, tais como o Metropolitan Museum of Art, são raros os objetos de autoria confirmada de Kakiemon. No Victoria & Albert Museum foram encontradas apenas peças com a legenda “*Kakiemon style*” ou “*Kakiemon type*”¹⁰⁰. De acordo com Impey (1989, p. 80), é provável que os holandeses mais afluentes estabelecidos em Nagasaki tivessem acesso a porcelanas autênticas de Kakiemon, assim como peças de alta qualidade de outros ateliês, enquanto os mercadores de outros países europeus contavam apenas com o comércio indireto realizado por embarcações chinesas que atuavam na Ásia, dessa forma sendo os artefatos previamente selecionados por critérios tais como o preço.

Nagatake (2003, p. 86) afirma que o prato pertencente ao Rijksmuseum de Amsterdã (figura 24) é idêntico a outros dois objetos presentes em coleções japonesas que ele reconheceu como obras autênticas de Kakiemon¹⁰¹. Nem o autor e nem a ficha catalográfica do museu holandês confirmam a autenticidade do item. As semelhanças são muitas, mas há também pequenas diferenças, tais como a extremidade do tronco de bambu à direita, que curva-se de forma desleigante e precipitada para o interior do círculo, o que sugere, de acordo com Nagatake, que a pintura presente no objeto aqui reproduzido não foi executada pela mesma mão que produziu os exemplares legítimos.

A característica mais icônica na composição pictórica dos artefatos de Kakiemon é o tratamento do branco, tão primoroso quanto a decoração com os esmaltes coloridos. De acordo com Nagatake (2003, p. 71-72), tal efeito era resultado da atenção com cada etapa da fabricação, a começar pelo processo preliminar de obtenção da argila. A fórmula objetivava uma cor branca com uma tonalidade quente, semelhante ao leite, denominada *nigoshide*¹⁰². O esmalte transparente era decantado de forma a não conter traços de óxidos que pudessem

¹⁰⁰ “Estilo Kakiemon” ou “tipo Kakiemon”, tradução nossa.

¹⁰¹ Infelizmente não foi possível obter imagens dos pratos considerados autênticos.

¹⁰² Nas descrições ocidentais, a cor é caracterizada como branco leitoso (*milky white*). Entretanto, a analogia correta para o termo *nigoshide* 濁しで seria a “água proveniente da lavagem do arroz”, imagem que faz referência à translucidez da porcelana.

Figura 24. (Arita, Japão) *Prato com desenho de rochas, bambu, ameixeira e pássaros*, entre 1670 e 1700, esmalte policromático sobre porcelana. Rijksmuseum, Amsterdã.

Figura 25. (Arita, Japão) *Vasos Hampton Court*, entre 1650 a 1700, esmalte policromático sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.

interferir na coloração desse suporte¹⁰³. A pintura realizada sobre esse acabamento especial distinguia-se por um excelente trabalho de pincel, mas abandonava o formalismo da ornamentação chinesa, substituindo por referências mais próximas, tais como as pinturas das escolas Kanô e Tosa, hoje consideradas clássicas na história da arte japonesa. As composições de Kakiemon eram livres e, reforçando a escolha pela representação naturalista, dispostas de forma não convencional no corpo do objeto, com uma sublime tensão entre as áreas decoradas e não decoradas, e uma valorização do espaço vazio *ma* 間¹⁰⁴. A cor branca, cuidadosamente preparada para realçar o colorido do *iro-e*, era também destacada por este.

Em texto para o catálogo da exposição *Japanese Art from the Gerry Collection in the Metropolitan Museum of Art*¹⁰⁵, Oliver Impey (1989) analisa algumas porcelanas Arita pertencentes à Coleção Peggy e Roger Gerry¹⁰⁶, à época em regime de comodato e finalmente doada ao museu em 2000. Dois desses objetos nos chamaram a atenção: um par de vasos de bojo hexagonal e uma tigela octogonal. O primeiro, universalmente conhecido como “Hampton Court vases” (figura 25) em alusão a exemplares idênticos que supostamente pertenceram à rainha inglesa Mary II no palácio Hampton Court, é um modelo relativamente comum no colecionismo ocidental de porcelanas japonesas, foi muito copiado por fabricantes europeus no século XVIII, e erroneamente atribuído a Kakiemon. Impey (1989, p. 82-84) observa duas características que refutam a atribuição: a utilização de esmalte marrom no desenho do pássaro, ausente nas obras de Kakiemon mesmo quando estas representam de forma naturalista galhos de árvores ou outros elementos que poderiam se beneficiar da cor¹⁰⁷, e o fato de não terem sido encontradas evidências da produção de objetos semelhantes nos fragmentos presentes nos arredores dos fornos da família Sakaida. A composição pictórica nesses vasos que remete à estética chinesa é bastante formal, com dois tipos de desenhos alternados em cada uma das seis facetas, delimitados pelo formato geométrico e independentes. A ornamentação na parte superior recorre à simetria criada pelas divisões das seis seções e é repetida na tampa.

¹⁰³ De acordo com Nagatake (2003, p. 72), há evidências de que alguns ateliês nas proximidades chegaram a produzir objetos menores com a receita do *nigoshide*, enquanto artefatos de grandes dimensões saíam exclusivamente dos fornos de Sakaida, o que leva a crer que havia algum tipo de terceirização da produção. Esse é mais um fator a dificultar a questão da autenticidade e sua própria aplicabilidade no caso do “estilo Kakiemon”.

¹⁰⁴ Ver nota 54, páginas 48 e 49.

¹⁰⁵ *A arte japonesa da Coleção Gerry no Metropolitan Museum of Art*, tradução nossa a partir do título em inglês.

¹⁰⁶ Dr. Roger Gerry foi médico da marinha americana em serviço no Japão no pós-guerra. Sua esposa Peggy era artista e juntos reuniram uma abrangente coleção de arte japonesa, especialmente de cerâmicas.

¹⁰⁷ Curiosamente alguns objetos de Kakiemon levam o esmalte marrom somente na borda, uma linha fina, cuja função é realçar o formato.

Figura 26. (Arita, Japão) *Tigela octogonal com pintura de peônias*, entre 1670 a 1710, esmalte policromático sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.

Figura 26.1. Outro ângulo do objeto reproduzido na figura 26.

O segundo artefato que destacamos no texto de Impey (1989, p. 79), uma tigela octogonal com pintura de peônia e leão *shishi* (figura 26), revela um tratamento muito diferente da forma geométrica: o desenho botânico espalha-se de modo assimétrico por seis das oito faces do objeto, deixando uma grande área em branco onde está localizado o animal (figura 26.1). Tal representação contínua é comum em cerâmicas cilíndricas, mas sua aplicação em uma superfície segmentada parece desafiar a forma e faz referência à pintura japonesa em biombos, objetos dobráveis, ao mesmo tempo bi e tridimensionais, em que as divisões são abstraídas ou intencionalmente ignoradas. Em relação à coloração dos esmaltes, acreditamos que a ausência do marrom e o uso de um azul levemente acinzentado no preenchimento dos galhos da peônia e no corpo do leão seja um forte indício da autoria de Kakiemon. É possível ainda que a escolha pelo azul tenha relação com a tradição do *sometsuke*, técnica que nunca deixou de ser praticada no ateliê apesar do sucesso da pintura policromática.

A partir da década de 1640, com a introdução de inovações técnicas e uma demanda internacional, a produção Arita da Era Edo recebe a denominação *ko-imari*, Imari antiga ou Imari clássica. Além das pinturas *sometsuke* e *iro-e* desenvolvem-se as variações de composições que combinam ambas as técnicas em uma mesma obra. As peças, após serem moldadas e submetidas à queima de biscoito, recebem o desenho em tingimento azul cobalto, seguido pelo esmalte transparente e voltam ao forno pela segunda vez. Após retiradas, são pintadas com os esmaltes policromáticos e sofrem uma terceira queima. Cada uma das etapas desse laborioso processo é pontuada por outros pequenos procedimentos artísticos, tais como a aplicação de ouro, que tornam a peça extremamente sofisticada e apreciada (figura 27). A produção da fase *ko-imari* era mais complexa do que a dos pequenos ateliês familiares, com uma forma de organização pré-moderna e divisão de trabalho.

A crise dinástica chinesa favoreceu a comercialização da porcelana japonesa para o sudeste asiático, o Oriente Médio e a Europa, então realizada exclusivamente pela Companhia Holandesa das Índias Orientais (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie* ou VOC). A empresa foi formada em 1602 com a fusão de pequenos grupos de mercadores holandeses que comerciavam de forma privada na Ásia. Após a interceptação de embarcações portuguesas carregadas de porcelanas chinesas destinadas a trocas em portos asiáticos em 1600 e 1602, os holandeses descobriram o potencial lucrativo de tal espólio no mercado europeu e passaram a negociar diretamente os artefatos entre a China e a Holanda. Por volta de 1650, o comércio da porcelana pela VOC estava completamente estabelecido, mas a crise política chinesa forçou a

Figura 27. (Arita, Japão) *Prato*, c. 1720, pigmento azul cobalto, esmalte policromático e ouro sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de W. W. Aston.

Figura 28. Worcester Porcelain Factory, *Xícara, tampa e pires*, c. 1770, esmalte policromático e ouro sobre porcelana de pasta mole. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de Lady Charlotte Schreiber.

procura por outros fornecedores. A primeira encomenda da VOC em Nagasaki¹⁰⁸ foi feita em 1657 e coletada em 1659, e consistia em cópias da porcelana chinesa azul e branca com monograma da companhia (figura 29), bem como desenhos encomendados por holandeses (figura 30). Além das referências pictóricas estrangeiras, Rousmaniere (2004, p. 50) observa a importância da popularização mundial de três bebidas na Época Moderna, o café, o chocolate e o chá, para o desenvolvimento de formatos específicos para atender aos novos costumes, tais como a xícara com alça ou acompanhada de um prato de apoio.

O comércio oficial da porcelana Arita através da VOC continuou até o final do século XVII, mas o fluxo de artefatos enviados para a Europa só cessaria em meados do XVIII, período durante o qual a importação era feita de forma privada. Os registros documentais da Companhia indicam um sentimento constante de frustração dos agentes decorrente das dificuldades de negociação impostas pelas autoridades japonesas, especialmente em relação à proibição de acesso aos ateliês, já que a presença holandesa estava restrita à ilha Deshima. Dessa forma, o longo processo de encomendas e coletas era feito através de intermediários, com poucas oportunidades de controle de qualidade ou de acesso à melhor produção local. Assim, as porcelanas de maior valor, tais como os artefatos de Kakiemon e *ko-imari*, foram provavelmente comercializadas nas cotas privadas de altos membros da tripulação holandesa que tinham bons contatos entre os japoneses (ROUSMANIERE, 2004, p. 50-51).

Dessa forma, apesar da política japonesa de isolamento durante quase toda a Era Edo, *aritayaki* encontrou seu caminho até a Europa, onde era altamente apreciada pelas elites e simbolizava riqueza, importância e bom gosto. Uma das maiores coleções de porcelana Arita pertence ao Palácio Zwinger em Dresden, e foi formada pelo rei Augusto II da Polônia (1670-1733). De maneira bastante controversa¹⁰⁹, o monarca barroco foi patrono da descoberta de uma fórmula semelhante à da porcelana chinesa e japonesa, e iniciou a sua fabricação na cidade de Meissen em 1710. Além da Meissen Porzellan, durante o século XVIII outras manufaturas europeias foram fundadas, tais como a Worcester, Sèvres e Chantilly, produzindo cópias de objetos asiáticos adaptados aos usos europeus (figura 28), o que contribuiu para a queda das exportações japonesas.

¹⁰⁸ Mais precisamente em Deshima ou Dejima 出島 (literalmente ilha de fora ou ilha de saída), uma pequena ilha artificial em formato de leque construída na baía de Nagasaki em 1634, inicialmente para o estabelecimento de comerciantes portugueses, substituídos por holandeses após sua expulsão.

¹⁰⁹ Augusto mantinha sob custódia o alquimista Johann Friedrich Böttger, que havia declarado que poderia transformar qualquer substância em ouro. Incapaz de tornar essa afirmação realidade, o alquimista passou a dedicar-se à pesquisa da porcelana e eventualmente chegou a uma cerâmica de características semelhantes.

Figura 29. (Arita, Japão) *Prato com monograma da Companhia Holandesa das Índias Orientais*, c. 1660, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.

Figura 30. (Arita, Japão) *Prato com paisagem holandesa (Ilha de Deshima ou Scheveningen)*, entre 1615 e 1868, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Dr. e Sra. Roger G. Gerry, 2000.

Além da porcelana Kakiemon e *ko-imari*, merecem destaque especial os artefatos produzidos nos ateliês oficiais do clã Nabeshima. Por volta de 1690 os senhores do feudo de Hizen estabeleceram fornos em Ôkawachiyama, um vilarejo localizado no interior da montanha, entre Arita e Imari, onde passaram a ser produzidos objetos exclusivamente voltados para atender às necessidades da família e suas relações políticas, tais como os cerimoniais para recepção de membros da corte e os presentes levados em visitas oficiais ao xogum (figuras 31 e 32). Acredita-se que os artesãos mais habilidosos da região eram recrutados pelo clã e a localização, conhecida como a “vila dos fornos secretos”, tinha por objetivo evitar a difusão das técnicas ali desenvolvidas. Pelo mesmo motivo o acesso à montanha era proibido e a destruição total de peças defeituosas era obrigatória.

Atualmente a vila secreta de Ôkawachiyama tornou-se um importante ponto turístico e mantém alguns ateliês voltados ao público geral, tal como o Hataman Touen, fundado no início do século XX, que fabrica tanto cópias dos modelos tradicionais quanto inovações. A tradição aristocrática da porcelana Nabeshima continua na família Imaemon, representada por Imaemon Imaizumi XIV, que produz exclusivamente para a Casa Imperial, para atender a demandas diplomáticas e para a exibição em museus. São provavelmente o melhor exemplo de trabalhos que poderiam ser chamados *bijutsu kôgei*, e pudemos ver algumas dessas porcelanas na Galeria de *Kôgei* do Museu Nacional de Arte Moderna de Tokyo¹¹⁰.

Apesar da valorização da porcelana Arita após a reabertura das relações com o ocidente no século XIX, a produção passava por uma situação crítica no período final da Era Edo. A demanda interna e externa desde fins do século XVIII, especialmente por objetos de uso cotidiano, havia impulsionado a produção em massa e provocara o declínio da qualidade técnica e artística. Além disso, a substituição, no mercado europeu, por cópias e objetos inspirados na produção japonesa (figura 28) havia reduzido as exportações. A situação piorou dramaticamente a partir de 1828, com um grande incêndio que atingiu o coração da cidade onde estavam localizados os fornos de maior prestígio. A lenta recuperação só se tornou efetiva na Era Meiji, quando a porcelana voltou a ser um importante produto para as relações de comércio internacionais e os ateliês, antes sob a proteção do clã Nabeshima, passaram a ser representados por grandes empresas de forte atuação comercial (NAGATAKE, 2003, p. 58) ou a organizar-se na forma de cooperativas e negociar diretamente seus produtos no mercado interno e no externo.

¹¹⁰ Tradução nossa para Tokyo Kokuritsu Kindai Bijutsukan 東京国立近代美術館.

Figura 31. (Arita, Japão) Fornos oficiais de Nabeshima, *Prato com desenho de lebre e lua crescente*, entre 1700 e 1750, pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana. The British Museum, Londres. Doação de Sir Augustus Wollaston Franks, 1992.

Figura 32. (Arita, Japão) Fornos oficiais de Nabeshima, *Prato com desenho de rododendros*, entre 1750 e 1800, pigmento azul cobalto e esmalte policromático sobre porcelana. Victoria & Albert Museum, Londres. Exibida na Centennial Exposition na Filadélfia.

Nesse contexto, destaca-se a empresa Koransha, atualmente uma gigante nos segmentos de porcelana fina, porcelana artística e isolantes termoeletricos, e uma das patrocinadoras da mostra que visitamos em Tokyo. De acordo com a cronologia presente no *site* da instituição, suas atividades tiveram início em 1689 como um ateliê sob o comando de Fukagawa Matashiro, ou Fukagawa Eizaemon I. Em 1870, a partir da solicitação do Ministério das Comunicações, Fukagawa Eizaemon VIII obteve sucesso na produção de um isolante cerâmico para ser utilizado na fabricação do primeiro telégrafo japonês. Cinco anos depois, a empresa estabeleceu-se sob o nome Koransha e a fusão com outros produtores de Arita (KORANSHA, 2017). No catálogo publicado pela comissão japonesa para a Centennial Exposition em Filadélfia, 1876, Koransha é a principal expositora de porcelanas na lista (IMPERIAL JAPANESE COMMISSION, 1876), e foi contemplada com um certificado de mérito pelo júri da mostra. Posteriormente recebeu a medalha de ouro nas exposições de Paris (1878), Barcelona (1888) e Paris novamente (1900), entre outras (KORANSHA, 2017).

O protagonismo da marca Koransha nas exposições internacionais das quais o Japão participou a partir de 1876 aponta para uma estreita relação da empresa com o Ministério do Interior. A própria cronologia apresentada no *site* da empresa revela que a modernização da fábrica teve participação governamental, como incentivos para a construção de fornos de grande porte (KORANSHA, 2017). Da mesma forma, as pesquisas tecnológicas realizadas em seus laboratórios tiveram importância na modernização da infraestrutura do país, especialmente no ramo de isolantes termoeletricos utilizados nos sistemas de comunicações e transportes. Na exposição de Filadélfia, Koransha não apresentou materiais técnicos, apenas objetos *kôgei* como vasos e pratos. Há mais um expositor de porcelanas Arita listado no catálogo, mas não foram encontradas referências a produtores tradicionais, tais como Kakiemon. Acreditamos que houve naquele momento uma preferência da Comissão Imperial por fabricantes que aceitassem sua intervenção no processo produtivo, com conselhos e diretrizes baseados na experiência com o mercado internacional, e que produzissem objetos competitivos tanto em relação a preços quanto em relação à capacidade de acompanhamento das referências em voga no mercado internacional, como aponta o capítulo sobre a manufatura no catálogo para a exposição de Filadélfia:

Nos últimos anos, a influência estrangeira e a demanda de mercado modificaram grandemente as antigas tradições da arte, e não é de se admirar, se durante esse período de transformações alguns erros tenham sido cometidos, e os artistas japoneses tenham às vezes se desviado um pouco, já que nem sempre são dirigidos,

como deveriam ser, por aqueles que lhes dão ordens para suprir a demanda do mercado externo. Mas a participação do Japão nas grandes exposições internacionais estimula a esperança de que o povo não apenas obterá um melhor conhecimento dos princípios gerais da arte, mas também aprenderá a valorizar mais o elemento artístico nativo, que agora tomou lugar de destaque nas criações das indústrias europeias de arte; e que guiados por tal experiência e conhecimento, os artesãos serão capazes de *perceber o caminho certo* para tais melhoramentos e modificações que os preservarão de cometer qualquer erro grave. (IMPERIAL JAPANESE COMMISSION, 1876, p. 51, grifos nossos, tradução nossa).¹¹¹

Os trechos grifados mostram um entendimento das autoridades japonesas de que havia um “caminho certo” a ser seguido pelos produtores.

A citação menciona também que, curiosamente, uma das mais fortes referências estéticas na arte europeia a partir da metade do século XIX seria a japonesa. Na segunda parte desta pesquisa, apresentamos uma investigação acerca de dois acontecimentos considerados fundamentais para o desenvolvimento do Japonismo. O primeiro deles, a produção de um aparelho de mesa, não em porcelana, mas em faiança, de autoria de Félix Bracquemond. O conjunto, conhecido como *Service Rousseau*, foi apresentado na Exposição Universal de Paris em 1867, mesmo evento que contou com a participação de Hizen e de muitos produtores de porcelana europeus que adotaram a referência oriental desde o século XVIII. O trabalho de Bracquemond destacou-se com grande mérito entre a produção europeia e consagrou-se como a obra inaugural do Japonismo. O segundo acontecimento que consideramos marcante no contexto tanto das exposições quanto da chamada “influência japonesa” é a viagem de Christopher Dresser ao Japão em 1876. O relato escrito durante e após a jornada entrelaça questões importantes do debate da arte aplicada em curso na Europa industrializada com a interiorização do olhar europeu em um país apenas superficialmente conhecido.

¹¹¹ No original: Of later years foreign influence, and the demand of market have greatly modified the old traditions of art, and it is not to be wondered at, if during this period of transformations some mistakes are made, and Japanese artists sometimes go a little astray, since they are not always directed, as they should be, by those who give them orders to supply the demand of the foreign market. But the participation of Japan in the great international exhibitions encourages the hope that the people will not only obtain a better knowledge of the general principles of art, but that they will also learn to appreciate more highly the native artistic element, which has now taken so prominent a place in the creations of European art industries; and that guided by such experience and knowledge, the artisans will be enabled to perceive the right way to such improvements and modifications as will preserve them from making any very serious mistake.

II. O olhar estrangeiro na reelaboração do significado de *kôgei*

“Eu tenho alguma simpatia por meus companheiros japoneses em sua aversão pela intrusão do estrangeiro, pois enquanto nós ganhamos muito na forma de conhecimento artístico pela abertura do Japão para nós, e apesar de termos dado telégrafos e uma centena de outras coisas úteis em troca, fizemos muito para tornar um povo feliz infeliz, um povo satisfeito insatisfeito e um povo contente mesquinho; enquanto os belos monumentos que estão em toda parte se deteriorando teriam sido preservados e cuidados, se idéias européias não tivessem se espalhado por todo o país.”

(Christopher Dresser)

II. 1. O *Service Rousseau* e o debate sobre a arte aplicada na França

Conta-se que o Japonismo teve origem quando o pintor e gravador francês Félix Bracquemond teve contato com as gravuras de Katsushika Hokusai no ateliê do impressor Auguste Delâtre em Paris, no ano de 1856. Os trabalhos em questão estavam reunidos em uma estranha encadernação de capa vermelha, um volume do então desconhecido *Manga*, e haviam alcançado a Europa ao serem utilizados como forro e proteção para a embalagem das delicadas porcelanas que começavam a adentrar o continente através do comércio não oficial. “Bracquemond folheou com curiosidade e foi surpreendido por esses esboços ligeiros, prodigiosamente vívidos e expressivos, de pequenos artesanatos, malabaristas, dançarinos, crianças, paisagens, animais, insetos e flores” (BÉNÉDITE, 1905, p. 39, tradução nossa).¹¹² Imediatamente tentou adquirir o objeto, mas Delâtre recusou. Pouco mais de um ano depois, encontraria outro exemplar pertencente ao pintor Eugène Lavieille, com quem finalmente conseguiria trocar por uma rara publicação de autoria do gravador setecentista Jean-Michel Papillon. Bracquemond divulgou entusiasticamente a sua descoberta em seu círculo de amigos, entre eles os pintores Édouard Manet e Edgar Degas, o escritor e aquarelista Zacharie Astruc e o crítico Philippe Burty, primeiro a utilizar o termo “*japonisme*” (BURTY, 1872). Depois desse primeiro contato, o artista se tornaria um ávido colecionador de xilogravuras japonesas, assim como muitos de seus contemporâneos, chegando eventualmente a obter todos os volumes do *Manga*.

Em 1866, François-Eugène Rousseau, herdeiro de uma loja parisiense de artefatos de vidro e cerâmica, contratou Bracquemond para desenvolver um conjunto de louças a ser apresentado na Exposição Universal de Paris no ano seguinte. O *Service Japonais* ou *Service Rousseau*, nome pelo qual o aparelho de mesa ficou mais conhecido, foi decorado com ilustrações claramente retiradas do *Manga* (figuras 33 e 34). A criação foi um grande sucesso na mostra parisiense de 1867, reeditada até a década de 1930 e convencionalmente considerada a precursora da *Art nouveau*. Essa narrativa é amplamente repetida na bibliografia que trata de maneira geral sobre o Japonismo (IVES, 1974; YAMADA, 1976; LAMBOURNE, 2005; IRVINE, 2013).

¹¹² No original: Bracquemond l’ouvrit avec curiosité, fut frappé soudainement par ces esquisses rapides, prodigieusement vivantes et expressives, de petits métiers, de jongleurs, de danseuses, d’enfants, de paysages, d’animaux, d’insectes et de fleurs.

Figura 33. Félix Bracquemond, *Sopeira* do conjunto *Service Rousseau*, entre 1866-1867, tinta de impressão e esmalte policromático sobre faiança. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de François-Eugène Rousseau.

Figura 34. Katsushika Hokusai, página do livro *Manga*, v. 2, 1815. Museum of Fine Arts, Boston.

De acordo com Christopher Reed (2016, p. 53), professor de Cultura Visual da Universidade Estadual da Pensilvânia, a “descoberta” das gravuras japonesas foi definitivamente atribuída a Bracquemond depois da publicação de um artigo de autoria de Léonce Bénédict (1905) na revista mensal *Art et décoration*, baseada em entrevista com o artista, em que detalhes dessa história, tais como o ano e o local do primeiro contato, teriam sido esclarecidos. Reed considera essa conveniente revisão, construída a quatro mãos, bastante questionável, especialmente pelo fato de haver até então muitas ficções e origens alternativas do Japonismo.

Entre as ficções, Reed (2016) destaca o artigo de Champfleury “La mode des japonaiseries”, de 1868, em que um poeta excêntrico, muito provavelmente uma referência a Charles Baudelaire, teria sido o descobridor das gravuras japonesas; o romance *Manette Salomon*, publicado em 1867 pelos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, ligeiramente baseado em suas memórias de juventude; e o romance *Grave Imprudence*, escrito em 1880 por Philippe Burty, em que se inaugurou o apelo provocado pela ideia de ter sido um artista o primeiro a adquirir e divulgar os álbuns japoneses – ideia que seria projetada e consolidada na figura de Bracquemond.

Outra recente publicação lançada por ocasião da exposição *Félix Bracquemond et les arts décoratifs: du japonisme à l'Art nouveau*¹¹³, apresentada no Musée National Adrien-Dubouché na cidade de Limoges em 2005, desfaz alguns desses clichés sobre o artista francês e sua atuação nos diversos campos das artes decorativas. O texto do catálogo foi escrito pelo historiador da arte e professor da Universidade Blaise-Pascal Jean-Paul Bouillon, que desde a década de 1970 dedica-se à obra de Bracquemond, tema de seu doutorado¹¹⁴. Para o autor (BOUILLON, 2005, p. 23), a relação entre o Japonismo e a *Art nouveau* foi no passado abordada de maneira superficial, como um sistema de causalidade fechado nas duas extremidades dessa cadeia, tendo Bracquemond como a figura pivotal. Ironicamente, tal “mito fundador” causou certo apagamento do artista na historiografia, seu papel por vezes reduzido a mero vetor da influência japonesa.

Para além dessa narrativa, Bouillon considera a investigação aprofundada de seu singular percurso no desenvolvimento das artes aplicadas importante para o esclarecimento do próprio debate existente nesse período sobre a função social da arte.

¹¹³ *Félix Bracquemond e as artes decorativas: do Japonismo à Art nouveau*, tradução nossa.

¹¹⁴ *Félix Bracquemond: Les années d'apprentissage (1849-1859). La genèse d'un réalisme positiviste*, tese orientada por René Jullian, realizada na Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1979.

Estreitamente relacionada ao "*Service Rousseau*" de 1866, a questão do Japonismo, incansavelmente mal colocada, em termos inadequados de supostas "influências", mostra precisamente no caso dele, o "descobridor" que a lenda consagrou, que a arte do extremo oriente é apenas um dos muitos pontos de apoio de um trabalho realizado *anteriormente* na tradição ocidental. (BOUILLON, 2005, p. 23, grifo do autor, tradução nossa).¹¹⁵

De fato, muitas características do *Service Rousseau* fogem da simples explicação da “influência” exercida pela arte japonesa e revelam uma pesquisa realizada cuidadosamente pelo artista. Nesse sentido, as condições técnicas da produção cerâmica francesa em meados do século XIX foram determinantes para a escolha do material, a faiança fina, e da técnica, a gravura em água-forte sobre papel seguida pela impressão por transferência. Além disso, havia a preocupação com a recepção, que envolvia um repertório de formatos e ornamentos que remetem à tradição cerâmica do século XVIII, familiares ao consumidor francês e por extensão europeu, e a redução dos custos de fabricação, com vistas a atrair um público variado, democrático.

Uma reportagem de autoria de Philippe Burty publicada no suplemento *La Chronique des arts et de la curiosité* da *Gazette des Beaux-Arts* durante a exposição de 1867 informa com detalhes os meios de produção da obra. O conjunto foi executado pela manufatura Creil et Montereau¹¹⁶, fabricante de uma cerâmica de características intermediárias entre a porcelana e a faiança¹¹⁷. Burty relata que, de acordo com as especificidades desse material,

Era necessário adaptar um modo de decoração mais robusto que o da porcelana, e que não exigisse uma temperatura mais alta que a da faiança. Acima de tudo, era necessário inventar algo cuja aparência fosse perfeitamente original e contemporânea. Este último ponto não poderia ser melhor abordado do que pelo Sr. Bracquemond, cujas águas-fortes repetidamente revelaram, aos que seguem a escola moderna atentamente, as sólidas qualidades de desenhista e colorista. (BURTY, 1867, p. 181, tradução nossa).¹¹⁸

¹¹⁵ No original: Etroitement liée au «Service Rousseau» de 1866, la question du japonisme, inlassablement mal posée en termes inadéquats d'«influences» supposées montre précisément dans son cas, à lui le «découvreur» que la légende a consacré, que l'art extrême oriental n'est qu'un point d'appui, parmi d'autres, d'un travail effectué *antérieurement*, à l'intérieur de la tradition occidentale.

¹¹⁶ *Faïenceries de Creil et Montereau*, nome fantasia da empresa Lebeuf Milliet et Cie. após a fusão de manufaturas situadas nas cidades de Creil e de Montereau, na França.

¹¹⁷ Essa composição é denominada faiança fina por possibilitar objetos de espessuras e formas mais delicadas através da adição de *feldspato* e *caulim*, matérias-primas da porcelana, à argila.

¹¹⁸ No original: Il fallait adapter un mode de décor qui fût plus robuste que celui de la porcelaine et qui n'exigeât point un aussi grand feu que celui de la faïence. Il fallait surtout inventer quelque chose dont l'aspect fût parfaitement original et contemporain. On ne pouvait mieux s'adresser pour ce dernier point qu'à M. Bracquemond, dont les eaux-fortes ont maintes fois révélé, à ceux qui suivent attentivement l'école moderne, des qualités solides de dessinateur et de coloriste.

A solução técnica encontrada por Bracquemond e Rousseau foi a impressão por transferência, método desenvolvido na Inglaterra em meados do século XVIII e praticado na França pela própria manufatura de Montereau desde o início do XIX. O procedimento era bastante simples e possibilitara ao fabricante uma produção em larga escala, mais próxima do industrial do que do artesanal. A solução estética, de “aparência perfeitamente original e contemporânea”, foram as ilustrações retiradas do *Manga* de Hokusai (1815), da *Grande Série de Peixes* de Hiroshige (1832) e das *Pinturas de Flores e Pássaros* de Katsushika Taito II (1848). Na única menção direta à referência japonesa em seu texto, Burty afirma que:

É nessas porcelanas, é nesses álbuns japoneses, que exerceram sobre a jovem escola uma influência incontestável e que a indústria parisiense deve disputar a preço de ouro, que os Srs. Rousseau e Bracquemond tomaram a base de seu sistema. Trata-se de uma coleção de estudos, amplamente indicados e prontos para serem traduzidos, de flores, pássaros, plantas, paisagens, peixes, folhagem, animais fantásticos, silhuetas e colorações, atitudes e efeitos, detalhes e conjuntos, fantasias e realidades, é incalculável. Isto é, para o ilustrador, uma fonte de informações tão rica como é, para o aluno da Escola de Belas Artes, a série de mármore antigos. *Sem copiá-los, interrogando inteligentemente o caráter que os distingue, decifrando as leis que presidem a sua aparente irregularidade, o Sr. Bracquemond retirou, dessa série de esboços hábeis e vívidos, um certo número de arranjos dos quais ele se apropriou, os tornou franceses, os completou com seu sentimento pessoal e os quais constituem uma verdadeira criação, um ponto de referência completamente novo.* (BURTY, 1867, p. 181, grifo nosso, tradução nossa).¹¹⁹

O trecho destacado revela um cuidado, já na época da produção do *Service Rousseau*, de se evitar a caracterização das ilustrações de Bracquemond como uma apropriação. Burty procura descrever o procedimento da cópia como decifração e seleção, através da capacidade pessoal de Bracquemond de fazer dialogar o elemento japonês com o caráter francês e a modernidade. Dessa forma, Hokusai, e por extensão os álbuns de gravuras japonesas, seriam para a escola moderna referências equiparáveis aos mármore antigos para o ensino da Escola de Belas Artes – o que é uma interessante ressignificação: de papel de embrulho a obras-primas.

¹¹⁹ No original: C'est dans ces porcelaines, c'est dans ces albums japonais qui ont eu sur la jeune école une incontestable influence et que l'industrie parisienne devrait se disputer à prix d'or, que MM. Rousseau et Bracquemond, ont pris la base de leur système. Ce qu'on y rencontre d'études, largement indiquées et toutes prêtes à être traduites, de fleurs, d'oiseaux, de plantes, de paysages, de poissons, de feuillages, d'animaux chimériques, de silhouettes et de colorations, d'attitudes et d'effets, de détails et d'ensembles, de fantaisies et de réalités, est incalculable. C'est, pour le dessinateur, une mine de renseignements aussi riche que l'est, pour l'élève de l'École des Beaux-Arts, la série des marbres antiques. Sans les copier, en interrogeant avec intelligence le caractère qui les distingue, en déchiffrant les lois qui président à leur apparente irrégularité, M. Bracquemond a tiré, de ces séries de savants et vivants croquis, un certain nombre d'arrangements qu'il s'est appropriés, qu'il a faits français, qu'il a complétés par son sentiment personnel et qui constituent une véritable création, une donnée toute nouvelle.

Figura 35. Félix Bracquemond, *Prato do conjunto Service Rousseau*, entre 1866-1867, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Victoria & Albert Museum, Londres. Doação de François-Eugène Rousseau.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 36. Félix Bracquemond, *Motivos para decoração de um aparelho de mesa em faiança da Maison Rousseau*, 1866, água-forte sobre papel. Bibliothèque nationale de France (Gallica), Paris.

As ilustrações adequavam-se perfeitamente ao método de impressão por transferência. O processo inicial era algo muito familiar para o gravador, resultando em gravuras a tinta preta sobre papel (figura 36) a serem posteriormente aplicadas nos objetos por um artesão e transferidas para estes novos suportes através da queima em alta temperatura (figura 35). A coloração com esmaltes era feita posteriormente de forma artesanal, com a utilização de pincéis, diferindo-se completamente das cores presentes nas ilustrações japonesas, reforçando seu caráter original:

O Sr. Bracquemond gravou à água-forte, com uma linha muito limpa e uma incisão larga e profunda, em cinco ou seis placas de cobre, cerca de cinquenta assuntos isolados: um galo que canta, um pato que suaviza a sua plumagem, um ganso que se move bamboleante, um ramo de dentes-de-leão, uma carpa desfalecida, uma peônia em flor, um cacho de glicínias, uma lagosta, borboletas cintilantes, um peru fazendo a roda, um galho de rosas, um faisão dourado, um maço de cravo-do-poeta; em seguida, semeados aqui e acolá, margaridas, um camarão, uma libélula, conchas, um morango, gafanhotos, etc., etc. O quadro, impresso em papel, é cortado com tesoura em tantas peças quanto oferece assuntos. *Estas peças são aplicadas pelo artesão ceramista, não ao acaso, mas de acordo com um certo sentimento decorativo das distâncias e contrastes de tom*, sobre a massa fresca do prato, da sopeira ou da saladeira. Após uma queima em fogo muito forte, o papel desaparece e as linhas pretas da tinta de impressão tornam-se permanentes. Esses contornos nas principais divisões, que incluem as asas e as penas do pássaro, as asas dos insetos e dos besouros, as pétalas da flor, são usados para marcar o espaço que é preenchido com cor, com um pincel, de acordo com um modelo específico. Nova queima é realizada para liquefazer e fixar os tons, que são extremamente variados e muito simples. (BURTY, 1867, p. 181, grifo nosso, tradução nossa).¹²⁰

Burty caracteriza essa combinação dos trabalhos do desenhista e do artesão, cuja maestria e subjetividade são destacadas no trecho grifado, como algo artístico, mas relativamente econômico, atribuindo seu sucesso imediato, tanto na França quanto na Inglaterra, à acessibilidade para o consumidor médio em comparação com outros objetos de cerâmica fina. A vivacidade, alegria e certa brejeirice do conjunto eram qualidades que a seu

¹²⁰ No original: M. Bracquemond a gravé à l'eau-forte, avec un trait très-net et une morsure large et profonde, sur cinq ou six planches de cuivre, une cinquantaine de sujets isolés: un coq qui chante, un canard qui lisse son plumage, une oie qui s'avance en se dandinant, une touffe de pissenlit, une carpe qui se pâme, une pivoine épanouie, une grappe de cytise, une langouste, des papillons diaprés, un dindon qui fait la roue, une branche de rosier, un faisan doré, une poignée d'œillets-de-poète; puis, pour être semés çà et là, des pâquerettes, une crevette, une libellule, des coquillages, une fraise, des sauterelles, etc., etc. La planche, imprimée sur papier, est découpée avec des ciseaux en autant de morceaux qu'elle offre de sujets. Ces morceaux sont appliqués par l'ouvrier céramiste, non pas au hasard, mais selon un certain sentiment décoratif des distances et des oppositions de ton, sur la pâte fraîche de l'assiette, de la soupière ou du ravier. A la suite d'une cuisson très-forte, le papier a disparu et l'empreinte du trait noir de l'encre d'impression est restée à jamais imprimée. Ce trait dans les principales divisions qui figurent les ailes et les plumes de l'oiseau, les élytres de l'insecte, les ailes des coléoptères, les pétales de la fleur, sert à marquer l'espace qui est rempli de couleur, au pinceau, d'après un modèle déterminé. Nouvelle cuisson pour liquéfier et fixer ainsi ces tons, qui sont extrêmement variés et très-simplement.

ver destacavam-se em meio ao “sistema de decorações suaves e desbotadas, as composições doentias e pretensiosas que a Sèvres Manufacture tomou sob sua alta proteção” (BURTY, 1867, p. 182, tradução nossa).¹²¹ Somavam-se a isso a variedade de modelos e a possibilidade de formar diferentes arranjos à mesa, acrescida em futuras edições do aparelho.

A reportagem de Philippe Burty derivava de uma pesquisa sobre a cerâmica realizada no contexto de seu livro *Chefs-d'Œuvre des Arts industriels*,¹²² publicado no ano anterior (1866). Ao escolhe-la como tema de seu capítulo inicial, o autor atribui uma importância primordial para essa categoria de objetos: “A cerâmica é, de todas as indústrias enobrecidas pelas artes decorativas, aquela que o homem tem mais intimamente ligada à sua existência. As informações que fornece ao historiador ou crítico é, portanto, da ordem tanto mais geral quanto mais íntima” (BURTY, 1866, p. 5, tradução nossa).¹²³ Apesar de destacar essa importância de caráter arqueológico, Burty critica certa tendência, ligada ao classicismo de fins do século XVIII¹²⁴, de valorização da cerâmica antiga, dissociada de seu caráter vital ou funcional:

A reação do final do século XVIII, mais tarde impulsionada ao limite pela escola clássica de David, trouxe à moda os assim chamados vasos etruscos; os eruditos confiscaram-nos. A terracota clássica fez esquecer a faiança popular. A descrição de uma cena sagrada, a leitura de uma inscrição, a atribuição de um nome prevaleceu sobre o resto. Os vasos antigos foram colecionados, não mais para o prazer dos olhos ou para alegrar o mobiliário, mas para a satisfação da erudição. (BURTY, 1866, p. 7, tradução nossa).¹²⁵

O capítulo sobre a cerâmica no livro de Burty divide-se em três temas principais, a terracota, a faiança esmaltada e a porcelana, produzidas em diferentes épocas e locais, mas analisadas principalmente sob o ponto de vista de sua circulação na Europa entre o século XVIII e a data da pesquisa. Em relação à produção francesa de faiança, Burty observa um progresso claro nos aproximadamente dez anos que precederam o estudo. Tal

¹²¹ No original: ... le système des décors fades et délavés, des compositions malades et prétentieuses que la manufacture de Sèvres a pris sous sa haute protection.

¹²² *Obras primas das artes industriais*, tradução nossa.

¹²³ No original: La céramique est, de toutes les industries qu'ont ennoblies les arts décoratifs, celle que l'homme a le plus étroitement liée à son existence. Les renseignements qu'elle fournit à l'historien ou au critique sont donc de l'ordre à la fois le plus général et le plus intime.

¹²⁴ Na citação, Burty refere-se nominalmente ao pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825).

¹²⁵ No original: La réaction de la fin du dix-huitième siècle, poussée plus tard au comble par l'école classique de David, avait mis à la mode les vases soi-disant étrusques; les savants les confisquèrent. La terre cuite classique fit oublier la faïence naïve. La description d'une scène sacrée, la lecture d'une inscription, l'attribution d'un nom l'emportèrent sur tout le reste. On collectionna des vases antiques, non plus pour le plaisir des yeux ou la gaieté du mobilier, mais pour la satisfaction de l'érudition.

desenvolvimento é atribuído a elementos externos, como o *revival* da faiança maiólica, com referências orientais e dos grandes feitos da arte italiana; a perfeição técnica da recente produção inglesa, industrializada e acessível a diversos públicos, embora excessivamente sóbria; e o crescente fluxo de porcelanas chinesas e japonesas após o estreitamento das relações com o extremo oriente. É, entretanto, um elemento interno ao qual Burty atribui a transformação das artes decorativas que chama-nos à atenção: a mudança na relação entre a arte e a natureza, que não apenas libertou esta de certo formalismo, como tornou-a suprema:

No final do século XVIII, ao pomposamente monótono parque em estilo francês sucedeu, com talvez muitos templos de sibila, pavilhões chineses e cabanas abandonadas, o parque em estilo inglês: ao menos a árvore não é mais torturada, o rio pode morder seus bancos, e as ovelhas têm o direito de aparar os gramados verdes. Hoje em dia, especialmente nos últimos trinta anos, os decoradores de jardins entenderam cada vez melhor que os carvalhos roxos, os salgueiros de prata, os cedros negros, os videiros brancos eram como os tons de uma vasta paleta que o artista poderia distribuir à vontade e o parque incolor transformou-se em uma imagem cheia de vigor, de imprevistos e de harmonia. Os parques, mais vivos e mais alegres, habituaram-se a assimilar o adorável abandono da verdadeira natureza do campo que os rodeia; o gosto pelas viagens alpinas ou marítimas se espalhou; os pintores paisagistas tomaram o todo, obrigando-nos a aceitar os cantos dos rios mais frescos, as florestas mais desertas e as pastagens mais solares nas paredes de nossos salões. A musa clássica dos campos elísios já não sabe onde colocar seu “horizonte” de ultramar, suas “ondas coléricas”, seus “rochedos suspensos” e suas árvores de alumínio, a própria Escola de Belas Artes lhe fechou a porta... (BURTY, 1866, p. 171-172, tradução nossa).¹²⁶

O argumento, no contexto do Segundo Império, é bastante provocativo. A substituição do jardim em estilo francês – com suas topiarias e cercas-vivas geometricamente podadas, suas vias retilíneas, seus chafarizes e estátuas em pontos de fuga estrategicamente localizados para destacar a perspectiva – pelo jardim inglês, com espécies variadas, aparentemente dispostas ao acaso, faz analogia ao irreversível triunfo do romantismo sobre o formalismo neoclássico. De maneira mais direta, a pintura francesa foi tomada pelo ideal inglês do

¹²⁶ No original: Vers la fin du dix-huitième siècle, au parc à la française pompeusement monotone succède, avec peut-être trop encore de temples à la sibylle, de pavillons chinois et de chaumières abandonnées, le parc à l'anglaise: au moins l'arbre n'y est plus torturé, la rivière y peut mordre ses berges, et les moutons ont le droit de tondre les vertes pelouses. De nos jours, surtout depuis une trentaine d'années, les jardiniers décorateurs ont de mieux en mieux compris que les chênes pourpres, les saules argentés, les thuyas sombres, les bouleaux clairs, étaient comme les tons d'une vaste palette que l'artiste pouvait distribuer à son gré, et l'on a transformé le parc incolore en un tableau plein de vigueur, d'imprévu et d'harmonie. Les parcs, plus vivants et plus gais, ont habitué à comprendre l'adorable abandon de la vraie nature champêtre qui les entoure; le goût des voyages alpestres ou maritimes s'est répandu; les peintres paysagistes ont broché sur le tout, nous forçant d'accepter sue les murs de nos salons les coins de rivière les plus frais, les forêts les plus désertes, les pâturages les plus ensoleillés. La Muse classique des Champs élyséens ne sait plus où déposer son “horizon” d'outremer, ses “flots courroucés,” ses “rochers suspendus” et ses arbres en fer-blanc, l'école des Beaux-Arts elle-même lui ayant clos la porte...

pitoresco, elevando a paisagem, antes mero cenário para os grandes feitos históricos ou mitológicos, a protagonista da obra de arte. Burty comenta ainda sobre uma curiosa consequência da prática de pintura ao ar livre. Ao referir-se, entre outros, aos pintores do movimento *École de Barbizon*, uma colônia de artistas que se estabeleceram nas proximidades do vilarejo de mesmo nome durante as revoluções de 1848, o autor afirma que:

Nos últimos anos, os artistas que abandonaram a tutela e que foram de bom grado para a Normandia ou a Floresta de Fontainebleau, compraram no campo, dos camponeses seus anfitriões, pratos de Rouen com decoração radiante, pratos de Nevers com divisas cômicas, e adornaram as paredes de seus ateliês. A princípio, eles riram desse gosto vulgar, e então eles os imitaram tão bem que um prato com um galo, por baixo, vale 60 francos! (BURTY, 1866, p. 8, tradução nossa).¹²⁷

Dessa forma, o debate sobre a arte aplicada na metade do século XIX fazia parte de uma grande transformação na visualidade francesa e europeia, em curso desde o final do XVIII. A reconexão com a natureza colocava em questão a educação artística e a própria função da arte. Essa nova sensibilidade traduzia-se na ideia do realismo da vida cotidiana. Nesse contexto, a referência japonesa encontrou ótima recepção:

As flores finalmente se tornaram nossos companheiros de todas as estações e de todas as horas. Nossas relações mais frequentes com o Japão, que, em geral, têm a mesma temperatura que a França, as excursões de nossos naturalistas nas florestas da América, nos enriqueceram com toda a família de orquídeas, tão variada, tão estranha quanto os sonhos de um alegre mandarim, e de centenas de flores maciças em tons ardentes ou folhagens abundantes: quase não há hotel que não tenha hoje um jardim de inverno e quase nenhum escritório onde não floresçam as plantas de folhagem perene. Tudo isso é para promover a harmonia dos interiores e a educação saudável dos olhos. A contemplação de uma íris com pétalas roxas, um lírio que se contrai como a pata de um caranguejo japonês, ensina mais sobre a profundidade de um tom e o apelo de uma silhueta recortada que todos os professores das escolas. (BURTY, 1866, p. 172, tradução nossa).¹²⁸

¹²⁷ No original: Dans ces dernières années, les artistes qui s'étaient mis hors de tutelle et qui partaient volontiers pour la Normandie ou la forêt de Fontainebleau, achetèrent dans les campagnes, chez les paysans leurs hôtes, des plats de Rouen à décor rayonnant, des assiettes de Nevers à devises cocasses, et en ornèrent les murs de leurs ateliers. On rit d'abord de ce goût vulgaire, puis on les imita si bien, qu'une assiette à coq, de sis sous, vaut aujourd'hui soixante francs!

¹²⁸ No original: Les fleurs enfin se sont faites nos compagnes de toutes les saisons et de toutes les heures. Nos rapports plus fréquents avec le Japon, qui a, en général, la même température que la France, les excursions de nos naturalistes dans les forêts de l'Amérique, nous ont enrichi de toute la famille des orchidées, aussi variée, aussi étrange que les rêves d'un mandarin en gaieté, et de cent fleurs de massifs aux tons ardents ou aux feuillages abondants: il n'est guère d'hôtel qui n'ait aujourd'hui son jardin d'hiver, et guère de cabinet de travail où ne s'épanouissent les plantes à feuilles persistantes. Tout cela est au profit de l'agrément des intérieurs et de la saine éducation des yeux. La contemplation d'un iris aux pétales violets, d'un lilium qui se crispe comme une patte de crabe japonais, en apprennent plus sur la profondeur d'un ton et l'attrait d'une silhouette découpée, que tous les professeurs des écoles.

O livro, entretanto, não se detém sobre o *Service Rousseau* especificamente, embora mencione “uma casa de guarda no bosque, decorada externamente com grandes placas em que, como os japoneses, o Sr. Bracquemond havia dispersado voos de melharucos se atirando sobre os juncos de um pântano, entre garças imóveis e apreensivas” (BURTY, 1866, p. 178-179, tradução nossa).¹²⁹ No início do capítulo sobre a cerâmica, ao comentar sobre a produção recente de terracota, o autor critica veementemente as placas e frisos modeladas em relevo, a imitar cenas da mitologia grega, utilizados como ornamentos em obras arquitetônicas de estilo neoclássico. Por sua vez, os revestimentos em faiança esmaltada, impermeáveis e de fácil higienização, eram perfeitamente adequados aos edifícios e espaços públicos modernos, tais como galerias e estações de trem, além de oferecerem o suporte para uma arte – decorativa, aplicada à vida – que não encontrava acolhida nas escolas de belas artes.

Burty, assim como Bracquemond, faria parte da *Société Japonaise du Jing-lar*¹³⁰ (figura 37), um grupo de artistas e intelectuais, formado no esteio da Exposição Universal de 1867, que se reuniam mensalmente para exóticos jantares em que fraques e talheres eram substituídos por quimonos e *hashi*¹³¹, e onde o próprio *Service Rousseau* havia sido colocado em uso. No artigo “À gauche: note sur la société du Jing-lar et sa signification”¹³², Bouillon (1978, p. 107-118, apud ALSDORF, 2013, p. 253) afirma que as reuniões da sociedade secreta eram mais do que um excêntrico ponto de encontro em torno de uma preferência estética, como pode ser observado em materiais como o diploma da associação (figura 37), mas um local onde seus membros podiam expressar livremente seus sentimentos republicanos e a oposição ao Segundo Império. O grupo se dispersaria em 1870, com o início da Guerra Franco-Prussiana e a emigração de Marc-Louis Solon, o anfitrião dos jantares realizados em Sèvres, para a Inglaterra. O aspecto político e social dos encontros indica uma grande proximidade e afinidade intelectual entre os participantes, o que torna as observações de Burty a respeito dos meios de produção dos trabalhos de Bracquemond uma fonte bastante informativa.

¹²⁹ No original: ... une maison de garde dans les bois, décorée extérieurement de grandes plaques sur lesquelles, à l'exemple des Japonais, M. Bracquemond avait dispersé des vols de mésanges s'abattant sur les roseaux d'un marais, au milieu des hérons immobiles et préoccupés.

¹³⁰ Sociedade Japonesa do Jing-lar ou *Club Jing-lar*, do qual também participavam o crítico Zacharie Astruc, os artistas Alphonse Hirsch, Jules-Ferdinand Jacquemart, Carolus-Duran, Henri Fantin-Latour e Marc-Louis Solon. “Jing-lar” referia-se a uma bebida alcoólica japonesa, ou mais provavelmente o nome de um fabricante de saquê, servida nos encontros do grupo.

¹³¹ *Hashi* refere-se ao par de varetas utilizadas como talheres nas mesas japonesas e de outros países do extremo oriente, vulgarmente chamadas de “palitinhos”.

¹³² “À esquerda: nota sobre a Sociedade do Jing-lar e seu significado”, tradução nossa.

Eles se afundaram. Como, então, alguém desconfiaria? (CHESNEAU, 1878, p. 391, tradução nossa).¹³³

Em comparação aos objetos de renomados fabricantes franceses que a seu ver produziam imitações baratas da arte japonesa, Chesneau considera o trabalho pioneiro de Bracquemond e Rousseau, além de materiais diversos produzidos por outros membros do *Jing-lar*, o melhor exemplo de adaptação da referência japonesa, tornada moderna e francesa:

O primeiro exemplo dado, o aparelho do Sr. Bracquemond foi um modelo perfeito do que pode ser obtido pela interpretação inteligente de um certo estilo. Este valente artista simplesmente escolheu entre nossas hortaliças e nossos animais de quintal os elementos de sua decoração. Tudo o que ele tomou emprestado de artistas japoneses é uma liberdade de disposição de motivos maior do que o habitual na decoração francesa, isto é, o deslocamento arbitrário dos centros, a ruptura do equilíbrio e da ponderação das massas, o uso absoluto do que eu chamo de assimetria, a maneira inteligente de jogar em qualquer ponto do círculo, já que é sobre pratos e, além das divisões geométricas, um ornamento isolado, a pétala de uma flor, um inseto, uma grande mancha pitoresca mesmo, um maço de legumes, um pato, um peru, um sapo. Ele também emprestou deles o modelo sumário, em tons planos, que dá a ideia do objeto sem visar o ilusionismo; e então seu modo de acentuação no desenho que consiste em acusar fortemente, mesmo ao preço de um exagero, o caráter essencial da forma. Tudo isso era legítimo, lógico, inteligente, de uma arte picante, através de um vivo apelo de originalidade de boa qualidade. A personalidade do artista não havia abdicado em favor da preguiça empírica da imitação. Um novo princípio de arte decorativa foi encontrado no Japão, foi aplicado livremente, estendendo-o e apropriando-o aos nossos costumes, nossos usos e nosso ambiente. (CHESNEAU, 1878, p. 391-392, tradução nossa).¹³⁴

¹³³ No original: Je ne veux nommer personne ici, mais quand nous parcourons dans la section française les expositions de nos fabricants les plus renommés, nous ne pouvons nous défendre d'un certain découragement et même de quelque humiliation en voyant qu'on nous présente comme des témoignages de progrès tant et de si pauvres pastiches de l'art japonais. Lorsqu'il y a dix ans nous recommandions aux artistes industriels français d'étudier le Japon, nous ne voulions pas croire que seulement ils trébucheraient aux ornières de l'imitation plate. Nous ne les leur signalions que par acquit de conscience. Ils s'y sont enfoncés. Comment alors se serait-on méfié?

¹³⁴ No original: Le premier exemple donné, le service de M. Bracquemond était un modèle parfait de ce qui peut être obtenu par l'intelligente interprétation d'un style déterminé. Ce vaillant artiste avait tout simplement choisi parmi nos plantes potagères et nos animaux de basse-cour les éléments de sa décoration. Tout ce qu'il avait emprunté aux artistes japonais, c'est une liberté de disposition des motifs plus grande que de coutume dans le décor français, c'est-à-dire le déplacement arbitraire des centres, la rupture de l'équilibre et de la pondération des masses, l'usage absolu de ce que j'ai nommé la dissymétrie, la façon intelligente de jeter en un point quelconque du cercle, puisqu'il s'agit d'assiettes, et en dehors des divisions géométriques un ornement isolé, le pétale d'une fleur, un insecte, une grande tache pittoresque même, une botte de légumes, un canard, un dindon, un crapaud. Il leur empruntait aussi leur façon de modelé sommaire, en teintes plates, qui donne l'idée de l'objet sans viser au trompe-l'œil; puis leur mode d'accentuation dans le dessin qui consiste à fortement accuser, même au prix d'une exagération, le caractère essentiel de la forme. Tout cela était légitime, logique, intelligent, d'un art piquant, par un vif attrait d'originalité de bon aloi. La personnalité de l'artiste n'avait pas abdiqué au profit des paresseuses empiriques de l'imitation. On avait rencontré au Japon un nouveau principe d'art décoratif, on l'appliquait librement en l'étendant et l'appropriant à nos coutumes, à nos usages, à notre milieu de nature.

Há muitas semelhanças nas observações de Burty e Chesneau em relação à originalidade do *Service Rousseau*, e embora essa característica sugira uma rede de afetos e parcialidade entre os autores defensores da escola moderna¹³⁵, os textos (BURTY, 1867; CHESNEAU, 1878) documentam algumas das questões da arte aplicada que estavam em debate entre as exposições francesas de 1867 e 1878: a decoração de objetos cotidianos como meio de democratização da arte; a escolha inteligente de materiais e técnicas, adequadas aos usos modernos; a recusa de temas eruditos e das regras tradicionais de ornamentação, tais como o equilíbrio e a simetria; a sensibilidade na adaptação de referências estrangeiras em voga; e a mecanização e a divisão do trabalho, que reduziam os custos e elevavam o papel do artista na produção dos objetos, permitindo-lhe imprimir traços de sua individualidade. Além disso, a partir desta e de outras análises contemporâneas, o *Service Rousseau* tornou-se a pedra de toque eleita para avaliar toda a produção subsequente de artes decorativas caracterizada pelo Japonismo, como afirma o historiador da arte norte-americano Gabriel P. Weisberg (2006, sem paginação).

Em seu artigo, “Japanese art on a plate: an unknown masterpiece of French ceramic design”¹³⁶, que trata de outro aparelho de mesa desenvolvido pela firma de Rousseau, Weisberg (2006) explora as relações entre artistas, fabricantes e empreendedores no ramo da arte aplicada naquele período. Em 1873, poucos anos após o sucesso inicial da criação de Bracquemond, Rousseau recebeu uma encomenda do joalheiro Frédéric Boucheron, que resultou em um aparelho de jantar com motivos japoneses desenhados por Henri Lambert e produzido pela manufatura Creil et Montereau (figuras 38 e 39). O novo conjunto diferenciava-se do anterior por um desenho virtuoso e elaborado, uma coloração mais rica e delicada, e um formato clássico, trabalhado nas bordas em relevos e recortes. Mas a intenção de manter uma conexão com o *Service Rousseau* é clara ao utilizar representações de animais e elementos botânicos, embora com composições mais ousadas e criativas:

O aparelho também faz um uso notável do repertório de imagens animais, expandindo assim as formas pelas quais o mundo natural, tal como apareceu em certos álbuns impressos japoneses, foi usado na cerâmica. Por exemplo, Lambert desenhou uma lagosta contra o fluxo de uma correnteza, uma cena que poderia ter sido inspirada por uma grande variedade de álbuns japoneses; em outro prato ele desenhou um peixe movendo-se rio acima, afastando a água ao lutar contra a

¹³⁵ Ambos escreveriam no periódico *Le Japon Artistique*, editado a partir de 1888 pelo célebre marchand Sigfried Bing ou S. Bing, com o objetivo de aprofundar o conhecimento francês sobre a história da arte japonesa.

¹³⁶ “Arte japonesa sobre um prato: uma desconhecida obra prima de decoração cerâmica francesa”, tradução nossa.

corrente veloz. Ocasionalmente, ele revela um senso de humor agudo, como quando ele deixa a cabeça de um peixe, com um olho proeminente quase esbugalhado, emergir do padrão de água que se arrasta. Em um caso, Lambert mostrou um raro senso de inventividade. Na frente de um prato, na imagem mais conhecida do aparelho, ele pintou a cabeça de um peixe com camarões, e na parte de trás deste mesmo prato, a cauda do peixe. Esta representação cômica de um peixe não foi usada em nenhuma outra peça do conjunto que tenha sido localizada, mas sugere que o Japonismo não existia sem um lado mais leve. Qualquer um sentado à mesa de jantar diante deste prato teria sido tentado a virá-lo para ver todo o desenho. (WEISBERG, 2006, sem paginação, tradução nossa).¹³⁷

Lambert, artista comissionado para realizar os desenhos, era um funcionário regular da Manufacture Nationale de Sèvres, assim como Marc-Louis Solon e Bracquemond, este por um curtíssimo período. De acordo com Weisberg, ele atuou na fábrica como artista decorador e *designer* de cerâmicas entre 1859 e 1899, e no arquivo histórico da companhia não foram encontrados registros de trabalhos seus de inspiração japonesa. De fato, a Sèvres não costumava produzir ou apoiar oficialmente esse estilo, preferindo referências clássicas e tradicionais, o ecletismo e o historicismo, até o final do século. Apesar disso, a biblioteca da instituição possui álbuns de xilogravura japonesa e esboços em aquarela caracterizados pelo Japonismo feitos por desenhistas da casa na época. No dossiê de Lambert no mesmo arquivo histórico, havia ainda uma curiosa caricatura do artista vestindo um quimono (WEISBERG, 2006, sem paginação).

O *Service Lambert-Rousseau* foi premiado na exposição organizada pela Union Centrale des Arts Decoratifs de Paris em 1874, mas Weisberg (2006, paginação irregular) afirma que não há evidências de que tenha sido comercializado e que até a data de seu texto havia apenas alguns itens do aparelho no acervo do Musée National Adrien-Dubouché e um conjunto grande pertencente a uma coleção particular, possivelmente o mesmo adquirido pelo Musée d'Orsay em 2007. Dessa forma, é provável que o aparelho tenha sido produzido unicamente para jantares na residência de Boucheron.

¹³⁷ No original: The service also makes a remarkable use of animal imagery, thereby expanding the ways in which the natural world, as it appeared in certain Japanese print albums, was used on ceramics. For example, Lambert drew a crayfish against the flowing movement of water, a scene that could have been inspired by a wide range of Japanese print albums; on another plate he drew a fish moving up a stream, pushing the water aside as it fights the rapid current. Occasionally he reveals a keen sense of humour, as when he lets the head of a fish, with a prominent almost bulging eye, emerge from the swirling pattern of water. In one case, Lambert showed a rare sense of inventiveness. On the front of a plate, in the best-known image from the service, he painted the head of a fish with shrimps, and on the back of this same plate, the fish's tail. This comical rendering of a fish was not used on any other piece from the service that has been located, but it does suggest that Japonisme was not without a lighter side. Anyone seated at the dinner table with this plate in front of him would have been tempted to turn the plate over in order to see the whole design.

Figura 38. Henri Lambert, *Prato do Service Lambert-Rousseau*, entre 1873 e 1875, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Musée d'Orsay, Paris.

Figura 39. Henri Lambert, *Prato do Service Lambert-Rousseau*, entre 1873 e 1875, impressão e esmalte policromático sobre faiança. Musée d'Orsay, Paris.

Apesar de Lambert e Solon serem colegas e contemporâneos no quadro de artistas da manufatura de Sèvres, e de o último ser membro anfitrião da *Société Japonaise du Jing-lar*, não há indícios da participação de Lambert no grupo.

A produção de Solon, por sua vez, é caracterizada pela excelente execução da técnica francesa de decoração sobre porcelana denominada *pâte-sur-pâte* ou *pâtes rapportées*, que consiste na aplicação de camadas de barbotina¹³⁸ com pincel sobre o objeto antes da queima, criando relevos de efeitos transparentes e etéreos. Durante sua permanência em Sèvres, Solon trabalhou nos estilos neoclássico, renascentista e barroco, com muitas figuras femininas e querubins. O artista decorador também realizara trabalhos comissionados por Rousseau, assinados com o pseudônimo Miles formado pelas letras iniciais de seu nome, Marc-Louis Emmanuel Solon, paralelamente ao emprego em Sèvres (CHAMPIER, 1891, p. 87). Mas a referência japonesa apareceria em sua obra somente após a sua transferência para a Inglaterra no início da Guerra Franco-Prussiana, quando passou a trabalhar para a Minton's China Manufactory. Após o ingresso na fábrica inglesa, que costumava contratar artistas decoradores franceses, Solon tornou-se genro do diretor artístico e futuro sócio da Minton's Ltd., Léon Arnoux, o que possivelmente lhe permitiu maior liberdade de criação.¹³⁹

Dessa forma, o debate sobre a arte aplicada e a função social do artista encontrava balizas nas relações empregatícias com a indústria, mas havia espaços e exceções para o exercício de um trabalho relativamente livre.¹⁴⁰ A consagração do *Service Rousseau*, obra despretensiosa desenvolvida por uma pequena firma em conjunto com um artista independente, como um dos principais objetos de arte decorativa de meados do século comprova não apenas o caráter revolucionário desse debate, mas a sua própria necessidade. Por sua vez, os vestígios documentais das alegres atividades sociais em torno do Japonismo na França testemunham a construção de um ambiente de afetividade e liberdade de pensamento.

¹³⁸ Barbotina é a argila tornada extremamente líquida com a adição de água. Essa suspensão é normalmente utilizada na colagem de elementos moldados separadamente, tais como anéis inferiores em pratos e tigelas, asas de jarros e xícaras. No caso da técnica *pâte-sur-pâte* ou *pâtes rapportées*, a barbotina é depositada com pincel, utilizada como uma tinta a óleo espessa, formando relevos.

¹³⁹ Não foi possível, entretanto, encontrar imagens satisfatórias das obras de Solon de inspiração japonesa em coleções de museus. Há alguns objetos anunciados por antiquários e leilões, além de coleções particulares, mas preferimos não reproduzi-las sem a devida permissão.

¹⁴⁰ A firma de François-Eugène Rousseau certamente constituía uma dessas exceções. Com apenas vinte e oito anos ele herdara a loja de seu pai. Artista autodidata, além do comércio ele explorou as técnicas de ornamentação em artefatos de vidro, com bons resultados. Victor Champier (1891), autor de seu necrológio publicado pela *Revue des Arts Decoratifs*, lamenta não ter tido a oportunidade de entrevistar e coletar materiais sobre o empreendedor para a escrita de uma biografia.

Encerramos este subcapítulo com uma confissão: em um primeiro momento da pesquisa, o *Service Rousseau* não tivera um grande apelo para nós, possivelmente por influência de uma bibliografia que passava muito rapidamente pelo assunto. Observamos o objeto apenas em sua superfície, decorada com ilustrações que pareciam simples cópias dos álbuns de xilogravuras *ukiyo-e*, distribuídas ao acaso em um aparelho de mesa bastante convencional. Além disso, o acontecimento de 1867, considerado inaugural do Japonismo, nos parecia muito distante cronologicamente das principais manifestações inspiradas na referência japonesa, concentradas nas décadas de 1880 e 1890. Ao investigar de maneira mais aprofundada, seguindo a recomendação de Bouillon e debruçando-nos sobre fontes primárias, começamos a compreender aquilo que Burty (1867) e Chesneau (1878) consideravam como a originalidade da criação de Bracquemond e a extensão de sua importância tanto em relação ao passado da manufatura francesa quanto em relação a seu futuro.

Apresentamos a seguir outro episódio relativamente adiantado na cronologia do Japonismo, com o foco desta vez no debate sobre a arte aplicada na Inglaterra: a viagem de Christopher Dresser ao Japão em 1876. Nossa análise se detém não sobre um objeto artístico específico, como o *Service Rousseau*, mas sobre o seu relato de viagem e suas reflexões, que relacionam a observação da cultura japonesa com importantes discussões em torno da indústria e das artes e ofícios no ocidente. Além disso, a visita de Dresser ao Japão tinha como objetivo contribuir com o desenvolvimento industrial do país, mas curiosamente sua fala reforça os discursos pela preservação da tradição artesanal. Acreditamos que a investigação desses dois episódios contextualiza a introdução da referência japonesa na Europa e ajuda a compreender a valorização da arte *kôgei* através do olhar estrangeiro, o que causou a reelaboração de seu significado, não mais restrito à indústria.

II. 2. A viagem de Christopher Dresser e o debate da arte aplicada na Inglaterra

Na manhã de 27 de dezembro de 1876 desembarcava em Yokohama, cidade portuária próxima a Tokyo, o *designer* inglês Christopher Dresser¹⁴¹. Aos quarenta e dois anos e com uma carreira notável como ornamentista, desenhista e escritor, ele viajava para finalmente conhecer o país que havia inspirado muitas de suas produções. Seu contato com a arte japonesa tivera início desde as primeiras edições das exposições internacionais sediadas em Londres nos anos 1850. Na Grande Exposição de 1862, estudou de perto os objetos da coleção de Rutherford Alcock, obtendo permissão para registrá-los através do desenho. Ao final daquela mostra, Dresser adquiriu alguns itens de Alcock que seriam o início de sua própria coleção (GERE; WHITEWAY, 2004, p. 35; HALÉN, 2004, p. 128). Durante as décadas de 1860 e 1870, projetou objetos de inspiração japonista para fabricantes ingleses (figuras 40 e 41)¹⁴² e incorporou estudos sobre a ornamentação oriental em sua produção escrita. A viagem ao Japão coroava assim uma estreita relação com a arte do país e aprofundaria seu conhecimento sobre os princípios nela contidos.

Antes de cruzar o Pacífico em direção à Ásia, Dresser visitara a Centennial Exposition na Filadélfia, Estados Unidos, e apresentara três conferências na Pennsylvania Academy of the Fine Arts¹⁴³. Os eventos correspondiam ao desejo dos organizadores da mostra internacional de legar à cidade uma instituição para o fomento das artes industriais, a Pennsylvania Museum and School of Industrial Art¹⁴⁴, que seria abrigada no Memorial Hall, edifício principal da exposição. As palestras, que receberam grande audiência da elite local, visavam a arrecadação de fundos para a concretização desse projeto. De acordo com o antropólogo e professor norte-americano David A. Taylor (2004, p. 115), embora o destino principal de Dresser nessa viagem fosse o oriente, a passagem pela América é bastante esclarecedora em relação a suas atividades profissionais, reputação como homem de gosto e habilidades como empreendedor. Além das conferências, fechou contratos como desenhista

¹⁴¹ Adotamos aqui o termo *designer* por convenção, mas concordamos com o curador britânico Simon Jervis (2004, p. 189), que observa o anacronismo do termo em relação a profissionais do século XIX. De acordo com esse autor, Dresser preferia as denominações “ornamentista”, “decorador”, “arquiteto”, “conselheiro artístico”, entre outras.

¹⁴² De acordo com a ficha catalográfica do Metropolitan Museum of Art, a composição no ladrilho reproduzido na figura 40 relaciona-se diretamente com o vaso decorativo apresentado na Grande Exposição de 1862 (figura 13), reproduzido deste trabalho. Embora o ladrilho não leve a assinatura de Dresser, sua autoria foi atribuída a partir de desenhos presentes nos arquivos da Minton & Co., provavelmente produzidos a partir de seu estudo da coleção de Rutherford Alcock.

¹⁴³ Academia de Belas Artes da Pensilvânia, tradução nossa.

¹⁴⁴ Museu e Escola de Arte Industrial da Pensilvânia, tradução nossa.

industrial junto a empresas norte-americanas, como a Wilson & Fenimores, fabricante de papéis de parede. Em Nova York, aceitou uma encomenda de Louis Comfort Tiffany para selecionar e adquirir objetos artísticos durante a visita ao Japão para a coleção da companhia.¹⁴⁵

Da mesma forma, acreditamos que a participação de Dresser em eventos da Centennial Exposition seja bastante esclarecedora em relação às políticas implementadas em diversos países em torno do desenvolvimento artístico de sua indústria, tendo as exposições como mote. O *designer* tinha forte conexão com os diretores e a própria história do South Kensington Museum em Londres, instituição que era um modelo para iniciativas semelhantes em todo o mundo, inclusive no Japão – o Museu do Ministério da Educação¹⁴⁶, hoje Museu Nacional de Tokyo. O South Kensington, anteriormente denominado Museum of Ornamental Art¹⁴⁷, funcionava juntamente com a Government School of Design¹⁴⁸ frequentada por Dresser entre os anos de 1847 e 1854, e havia sido o berço das exposições internacionais iniciadas em Londres em 1851. A proximidade com Owen Jones, ornamentista e professor, e Henry Cole, primeiro diretor do museu, assim como sua trajetória exemplar como desenhista industrial desde os anos de formação, tornavam Dresser um importante porta-voz da instituição.

Na condição de convidado oficial, ele passaria cerca de quatro meses no Japão, com a permissão para circular livremente em diversas províncias e conhecer locais exclusivos e ainda inéditos para o olhar estrangeiro, tais como o acervo artístico imperial de Nara, um privilégio raramente concedido a qualquer indivíduo. Em contrapartida, era esperado que sua visita, acompanhada de dois funcionários do governo, Sakata Haruo e Ishida Tametake, responsáveis por reportar seus comentários e conselhos, fosse significativa para a

¹⁴⁵ A firma inglesa Londo & Co. havia solicitado uma seleção de artefatos japoneses a Dresser e foi responsável por arranjar-lhe um acordo semelhante com os diretores da Tiffany & Co., que resultou no envio de aproximadamente 8 mil peças para os Estados Unidos. De acordo com Taylor (2004, p. 124), em junho de 1877, após uma apuração criteriosa, a Tiffany fez um grande leilão dos objetos restantes, cujo volume alcançava 1902 lotes. O evento intitulado *The Dresser's Collection of Japanese Curios and Articles Selected for Messrs. Tiffany & Co.* (A coleção de curiosidades e objetos japoneses selecionados por Dresser para os Srs. Tiffany & Co., tradução nossa) não gerou lucros significativos, mas conferiu uma publicidade positiva à empresa, apoiada na reputação do *designer* e na voga do Japonismo.

¹⁴⁶ Dresser refere-se à instituição como Museu de Tokyo, denominação que adotaremos daqui em diante, e Museu Imperial, nome que se tornaria oficial somente na década de 1880.

¹⁴⁷ A mudança para um novo edifício no distrito de South Kensington em 1857 modificou o nome do antigo Museum of Ornamental Art, em referência à nova localização. Em 1899, seria alterado novamente para Victoria & Albert Museum, em homenagem à rainha e seu falecido consorte. Dessa forma, as três denominações referem-se à mesma instituição em períodos diferentes.

¹⁴⁸ Escola de Design do Governo, tradução nossa.

modernização da indústria japonesa¹⁴⁹. Além disso, outro importante objetivo da viagem era a entrega de uma seleção de objetos que haviam sido reunidos entre fabricantes europeus, por sugestão de seu amigo Sir Philip Cunliffe-Owen, diretor do South Kensington, para ajudar a remediar a perda do carregamento de peças ocidentais adquiridas pelas autoridades japonesas na Áustria, em 1873, após o naufrágio da embarcação que fazia seu transporte na baía de Edo.¹⁵⁰

Pudemos ver parte dessa coleção em uma pequena exposição temporária na ocasião de nossa visita ao Museu Nacional de Tokyo em 2016. A mostra, que ocupava uma sala no andar térreo do edifício, era constituída por artefatos de vidro e cerâmica, especialidade da curadora Keiko Mikasa. De acordo com o texto informativo, após retornar à Inglaterra, Dresser enviou mais dois conjuntos de objetos para o museu japonês. Destacavam-se nas vitrines vasos, garrafas e pratos desenhados por ele mesmo no início da década de 1870, com forte característica japonista (figura 41), além de peças doadas por fabricantes para os quais ele havia trabalhado como *designer* independente, especialmente as firmas Linthorpe, Minton e Doulton (figuras 42 e 43).

¹⁴⁹ As anotações de Sakata e Ishida foram eventualmente editadas e transformadas em um pequeno livro de capa azul, cuja tradução inglesa seria remetida a Dresser poucos anos depois. A publicação era destinada a artesãos e produtores japoneses, tendo como objetivo o fomento da indústria nacional a partir de informações e comentários do especialista inglês. No entanto, após o recebimento do livro, Dresser (1882, p. 214-224) aponta muitos mal entendidos e equívocos em relação a suas observações, e até mesmo considerações que ele nunca havia feito. A historiadora da arte Hiroko Yokomizo (2013) observa que a publicação de Sakata e Ishida, assim como outros materiais tais como relatórios produzidos por estagiários enviados para estudos em indústrias europeias, tiveram alcance limitado entre os produtores japoneses.

¹⁵⁰ A aproximação entre o diretor do museu britânico e os comissários japoneses teve início na Exposição Mundial de Viena em 1873, quando Cunliffe-Owen encomendou a Sano Tsunetami uma seleção de artefatos japoneses a ser comprada para o acervo. A coleção deveria ser formada nos anos seguintes e apresentada na Exposição de Filadélfia como novas aquisições de arte japonesa do South Kensington Museum, seguindo posteriormente para a Inglaterra (GERE; WHITEWAY, 2004, p. 39-40). O prato de porcelana Nabeshima (figura 31) fez parte desse conjunto de 216 objetos. A doação organizada por Cunliffe-Owen e entregue por Christopher Dresser para o Museu de Tokyo em 1876 foi uma cortesia pelas boas relações estabelecidas entre as instituições desde 1873.

Figura 40. Christopher Dresser para Minton & Co., *Ladrilho*, c. 1875, cerâmica. The Metropolitan Museum of Art. Doação de Robert L. Isaacson, 1991.

Figura 41. Christopher Dresser para Minton & Co. *Jarro decorativo e Prato*, século XIX, esmalte policromático sobre porcelana. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

Figura 42. Minton & Co. *Bule de chá com paisagem e pavilhão*, século XIX, pigmento azul e esmalte sobre porcelana. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

Figura 43. Linthorpe Art Pottery. *Vaso de flores*, século XIX, esmalte sobre cerâmica. Museu Nacional de Tokyo. Fotografia nossa (2016).

A visita de Dresser insere-se no contexto de seus estudos sobre a ornamentação oriental e especialmente japonesa, assuntos que interessavam-lhe desde os tempos da Escola de Design. Seu diário de viagem pelo Japão e anotações foram editados e publicados no livro *Japan: its Architecture, Arts and Art Manufactures*,¹⁵¹ em 1882. A obra, dividida em duas partes, traz na primeira o relato cronológico de suas incursões, e na segunda, uma análise sobre a arquitetura, a ornamentação e as técnicas artísticas tradicionais a partir de objetos de sua própria coleção. Fazem parte do volume gravuras detalhadas feitas com base em fotografias e esboços de sua autoria ou produzidos por profissionais nativos sob sua orientação. No prefácio, Dresser desculpa-se por acrescentar mais uma entre as já numerosas publicações sobre o país asiático, mas justifica por tratar-se da visão de um especialista.

De fato, há muitas passagens no livro que certamente contribuíram para o conhecimento ocidental sobre o Japão e especificamente sobre as artes, seus meios de produção e seus usos. O relato do viajante, que constitui a primeira parte, tem um forte caráter descritivo, como um desenho de observação em que tenham sido registrados os aspectos visíveis de determinados eventos, uma primeira impressão sobre um país ainda pouco conhecido. É importante destacar que Dresser foi um dos primeiros ocidentais a visitarem o Japão após a abertura e um dos poucos artistas a viajar para o país, apesar do interesse crescente por referências japonesas no cenário artístico europeu e norte-americano.¹⁵² Os dois primeiros capítulos da narrativa tratam dos compromissos diplomáticos cumpridos por Dresser em Tokyo, que foram uma oportunidade para conhecer os costumes da elite governamental.

Nesse sentido, a descrição do processo de escrita de uma carta ao modo japonês pelo General Saigo¹⁵³ é bastante ilustrativa em relação à utilização de um artefato que começava a receber a atenção de colecionadores ocidentais, a caixa de escrita, hoje presente no acervo de diversos museus:

¹⁵¹ *Japão: sua arquitetura, artes e manufaturas artísticas*, tradução nossa.

¹⁵² Estudos mais aprofundados sobre costumes, cultura, religiosidade e história seriam feitos principalmente a partir da década seguinte, após a contratação de acadêmicos estrangeiros para lecionar nas recém criadas universidades japonesas. Fazem parte desse grupo personalidades como o zoólogo Edward S. Morse, autor do livro *Japanese Homes and Their Surroundings (Lares japoneses e seus arredores)*, tradução nossa de 1886, e o filósofo e professor de economia política Ernest Fenollosa, que se tornaria um dos mais importantes pesquisadores e defensores da cultura japonesa no final do século XIX.

¹⁵³ Dresser fizera a travessia da cidade de São Francisco para Yokohama na companhia do General Saigo Tsugumichi, importante personalidade da Era Meiji, que havia atuado como vice-presidente da comissão japonesa na exposição de Filadélfia. Além disso, o General era irmão de Saigo Takamori, que havia colaborado com a Restauração Meiji, mas posteriormente engajou-se na oposição, tornando-se um dos líderes da Rebelião Satsuma.

Sua caixa de escrita é de cerca de 11 polegadas de largura, 12 polegadas de comprimento e 2 polegadas de profundidade, e contém um rolo de papel fibroso com um aspecto absorvente, um bastão de tinta, uma lajota para o seu preparo, um pequeno recipiente de água e alguns pincéis formados por fibras vegetais. Da caixa, ele retira o rolo de papel, uma polegada ou duas das quais ele desenrola e aplanar o máximo possível. Em seguida, prepara uma pequena quantidade de tinta, e depois, segurando o rolo de papel na mão esquerda, começa a escrever com um pincel, previamente mergulhado na solução, na porção esticada do papel. O primeiro caractere é feito no canto superior direito, o segundo segue imediatamente abaixo dele, e assim por diante, até que uma coluna vertical seja formada, então uma segunda coluna é escrita, e assim por diante; em cada caso, a nova linha de escrita sendo iniciada no topo e terminada na parte inferior da folha e sendo à esquerda das colunas previamente escritas. Quando a carta é completada, a porção do papel ocupada pelo texto é rasgada do rolo e dobrada, e colocada em uma caixa de laca, em torno da qual o autor amarra um cordão de seda. A caixa é levada por um servo para a casa do destinatário, e este retira do interior a carta que não foi tocada pelo mensageiro. (DRESSER, 1882, p. 11, tradução nossa).¹⁵⁴

A carta escrita por Saigo era destinada a Sano Tsunetami, o comissário da Exposição Mundial de Viena em 1873, que passara a ocupar um cargo parlamentar desde 1875. O General solicitava a permissão para visitar a residência de Sano acompanhado de Dresser naquela mesma tarde, para tratar da doação em nome de Cunliffe Owen e do South Kensington Museum para o Museu de Tokyo. A resposta de Sano confirmando o encontro foi recebida da mesma maneira através do mensageiro.

Dresser não teve provavelmente a oportunidade de examinar a caixa de escrita do General Saigo, pois suas observações restringem-se ao processo de escrita da carta, sem estender-se para os aspectos materiais e decorativos do objeto. Na segunda parte de seu livro, não narrativa, ele analisa alguns artefatos de laca de sua própria coleção, bastante variada em relação a funções e técnicas de ornamentação. Entre elas, uma caixa de escrita:

... que data do final do século XVI. São nove polegadas e um quarto de comprimento, oito polegadas e meia de largura, e duas polegadas de profundidade, com uma tampa sobreposta. É de laca preta, com alguns ornamentos semelhantes a nuvens na lateral, enquanto as bordas chanfradas da peça superior cintilam com pó

¹⁵⁴ No original: His writing-box is about 11 inches in width, 12 inches long, and 2 inches deep, and contains a roll of fibrous paper somewhat bibulous in character, a stick of Indian ink, a slab on which to mix the ink, a small water vessel, and a few brushes formed of vegetable hairs. From the box he takes the roll of paper, an inch or two of which he unrolls and arranges as flatly as possible. He next mixes a small quantity of ink, and then holding the roll of paper in his left hand, begins to write with a brush, previously dipped in the Indian ink, upon the spread out portion of the paper. The first character is made at the upper right-hand corner, the second follows immediately under it, and so on, till a vertical column is formed, then a second column is written, and so on; in each case the new line of writing being commenced at the top and finished at the bottom of the sheet, and being to the left of the previously written columns. When the letter is completed, the portion of the paper occupied by the writing is torn from the roll, and folded, and the letter is placed in a lacquer box, round which the writer ties a silk cord. A servant carries the box to the house of the receiver, who himself takes from the box the letter which has not been touched by the messenger.

de pérola. Na superfície dessa tampa uma composição representa seis tiras de papel, amarradas em dois fios conectados; mas as faixas frontal e traseira são representadas obliquamente dobradas no centro. Cada tira é de uma polegada e meia de largura, com cerca de sete de comprimento; mas apesar de representarem papel, são produzidas em metais. A primeira tem uma superfície prateada, decorada com nuvens, enquanto o avesso (como se vê na parte virada) é de ouro. Nesta superfície de ouro, as nuvens também estão desenhadas. A segunda e a terceira tiras são cada uma de pérolas – uma ornamentada com representações de água e brasões com a forma de uma roda de carrinho, e a outra, decorada com padrões diagonais cortados. No interior da tampa, há uma porção de papéis semelhantes, mas aqui um é de laca aventurina, enquanto em duas tiras de ouro, há ornamentos de flores feitas de pérola. (DRESSER, 1882, p. 350-351, tradução nossa).¹⁵⁵

Dresser comenta em seguida sobre o efeito causado por essa ornamentação:

É curioso que, enquanto temos aqui elementos extravagantes, este trabalho apresenta um refinamento de efeito, bem como um acabamento, que poucas obras europeias possuem. Se utilizamos o ouro livremente, geralmente obtemos um efeito meretrício; e pela incrustação de pérolas garantimos quase sempre a vulgaridade; mas com os japoneses, a superfície lustrosa da madrepérola é tão habilmente usada que expressa a suavidade em vez do exagero no objeto que decora. (DRESSER, 1882, p. 351, tradução nossa).¹⁵⁶

Uma caixa pertencente à coleção do Metropolitan Museum of Art (figuras 44 e 44.1) ilustra o efeito descrito por Dresser. A superfície de laca preta é totalmente salpicada de ouro, com áreas preenchidas de prata e incrustações. Na parte externa da tampa, um rouxinol descansa sobre um galho de ameixeira em flor; na parte interna, um sapo é visto entre as flores caídas. De acordo com a catalogação, o primeiro canto do rouxinol é o prenúncio da primavera, uma imagem auspiciosa que representa um recomeço, recorrente na literatura clássica japonesa. O coaxar do sapo também caracteriza a estação. A escolha desses animais para ornamentar uma caixa de escrita é interessante, pois ambos remetem à comunicação.

¹⁵⁵ No original: ... which dates from the end of the sixteenth century. It is nine inches and a quarter in length, eight inches and a half in width, and two inches in depth, with an overhanging lid. It is of black lacquer, with a few cloud-like ornaments on its side, while the bevelled edges of the lid scintillate with pearl dust. On the top of the lid is a device representing six strips of paper, strung on two threads knotted together; but both the front and the back strip are represented as obliquely folded in the centre. Each strip is one and a half inch in width, by about seven in length; but while they represent paper, they are yet formed of metal. The first has a silver surface, decorated with clouds, while its back (as seen where it is turned over) is of gold. On this gold surface clouds are also drawn. The second and the third strips are each of pearl — the one being decorated with representations of water, and crests having the form of a cart-wheel, while the other is figured with broken diaper patterns. On the inside of the lid we have a similar bunch of papers, only here one is of aventurine lacquer, while on two gold strips the figure consists of flowers formed of pearl.

¹⁵⁶ No original: It is curious that while we have here the elements of gaudiness, this work presents a refinement of effect, as well as a finish, which few Europeans' works possess. If we use gold freely we generally get a meretricious effect; and by the inlaying of pearl we almost invariably secure vulgarity; but with the Japanese the lustrous surface of mother-o'-pearl is so skillfully used as to produce repose, rather than garishness, in the object which it decorates.

Figura 44. *Caixa de escrita com rouxinol e ameixeira*, século XVIII, laca, ouro e prata sobre madeira. Metropolitan Museum of Art. Coleção H. O. Havemeyer. Doação da Sra. H. O. Havemeyer, 1929.

Figura 44.1. Interior da *Caixa de escrita com rouxinol e ameixeira*, figura 44.

Acreditamos, no entanto, que o conhecimento ocidental sobre as caixas de escrita era então bastante limitado, pois Dresser ignora aspectos importantes da composição desses artefatos. Notadamente sua denominação original, *suzuri-bako* 硯箱, em que *suzuri* refere-se à “lajota” sobre a qual o bastão de *sumi*¹⁵⁷ é esfregado com a adição de um filete de água para o preparo da tinta. A terminação *-bako* deriva de *hako*, ou caixa, portanto, *suzuri* é o elemento central da caixa de escrita e pode ser produzido em diferentes materiais, como a porcelana, grés ou rocha vulcânica, resultando em tintas de diferentes qualidades. É também o objeto mais permanente do conjunto.¹⁵⁸ De qualquer forma, a troca de correspondências entre as autoridades utilizando esses elegantes artefatos parece ter-lhe causado uma boa impressão.

Em relação ao uso dos objetos, Dresser relata também os jantares para os quais foi convidado, com detalhes sobre a arquitetura, a decoração, os utensílios e a etiqueta. A descrição do cardápio é caracterizada por estranhamentos, com algumas passagens cômicas protagonizadas pelo autor. Viajante interessado nos costumes e sabores locais, Dresser lamenta as refeições à moda ocidental oferecidas no hotel em Yokohama, quando sua expectativa era por grandes e exóticos frutos do mar, mas é surpreendido negativamente ao ser servido com um peixe ainda vivo durante um banquete em uma sofisticada casa de chá. Não desejamos reproduzir aqui o relato completo dessa iguaria, à qual nosso autor refere-se com uma pitada de desgosto, mas pinçamos algumas de suas considerações:

Há um refinamento da crueldade bárbara em tudo isso que contrasta estranhamente com a genialidade e a natureza amorosa dos japoneses, pois, com habilidades consumadas, o peixe foi de tal forma esculpido que nenhuma parte vital foi tocada; o coração, as brânquias, o fígado e o estômago permanecem intactos, enquanto as algas úmidas nas quais o peixe descansa são suficientes para manter os pulmões em ação. [...] Essa crueldade é praticada apenas pelos ricos. Nenhum peixe vivo jamais aparece na mesa do homem pobre; mas a inflição de tal sofrimento em uma das criaturas inferiores não causa, provavelmente, auto-reprovação alguma entre um povo que parece não considerar a dor ou a morte com medo. Como ilustração da aspereza japonesa, posso dizer que um número maior que setenta pessoas, duas das quais eram mulheres, cometeram *hara-kiri* apenas seis semanas antes da data em que escrevo, porque haviam sido derrotadas em um pequeno movimento insurrecional. (DRESSER, 1882, p. 27-28, tradução nossa).¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Sumi* 墨 é um tipo de tinta produzida a partir da fuligem de queima de plantas ou óleo de plantas, misturada com cola e comprimida na forma de bastão.

¹⁵⁸ *Writing box* ou “caixa de escrita” vem sendo recentemente substituída por *inkstone case* ou “porta pedra de tinta”, tradução mais próxima de *suzuri-bako*. Outra tradução possível seria “caixa de materiais caligráficos”.

¹⁵⁹ No original: There is a refinement of barbaric cruelty in all this which contrasts strangely with the geniality and loving nature of the Japanese, for with consummate skill the fish has been so carved that no vital part has been touched; the heart, the gills, the liver, and the stomach is left intact, while the damp algae on which the fish rests suffices to keep the lungs in action. [...] This cruelty is practiced only by the rich. No living fish ever makes its appearance on the poor man's table; but the infliction of such suffering on one of the lower creatures

Apesar de a descrição do prato indicar uma sincera consternação, há um certo fascínio em relação à postura dos japoneses diante da dor e do sofrimento. Lembramos a reportagem do jornal *The Illustrated London News* na ocasião da Grande Exposição de Londres em 1862, quando foram exibidas adagas especialmente produzidas e portadas para o cometimento do suicídio cerimonial.¹⁶⁰ Mas enquanto o texto jornalístico explorava o exotismo do ato, Dresser parece reservar certa compaixão em relação à cultura na qual estava inserida a tradição do *seppuku*. É importante destacar que tratava-se uma honraria permitida apenas a pessoas de grande reputação da elite guerreira, um final digno para o samurai e sua família. Outro aspecto observável no trecho é a diferenciação entre as classes sociais, sendo a crueldade uma característica exclusiva da elite. No entanto, apesar das considerações de caráter sociológico, a referência ao *seppuku* no relato de Dresser permanece como uma curiosidade, sem grandes explicações sobre a terrível tradição.¹⁶¹

Durante o longo banquete¹⁶², que havia sido reservado pelos irmãos Siebold¹⁶³ para seus ilustres convidados europeus, pequenas porções eram servidas sucessivamente de acordo com o costume japonês. Dresser teve assim a oportunidade de ver em uso grandes pratos de porcelana Kutani¹⁶⁴, cumbucas revestidas e ornamentadas de laca, artefatos utilizados na cerimônia do chá e utensílios para a apreciação de saquê e de fumo, servidos nos intervalos entre as porções. A refeição contou com a apresentação de gueixas, ricamente vestidas nos trajes nativos, a dançar e tocar estranhos instrumentos musicais, tais como o *koto*, descrito como uma harpa horizontal, e o *shamisen*, objeto semelhante ao banjo, entre outros.

causes, probably, no self-reproach amongst a people who appear to regard neither pain nor death with dread. As an illustration of Japanese hardihood, I may say, that over seventy persons, two of whom were women, committed hara-kiri only six weeks prior to the date of which I write, because they had been defeated in a small insurrectionary movement.

¹⁶⁰ Ver páginas 53 e 54.

¹⁶¹ Dresser não explora o assunto, mas acreditamos que o movimento insurrecional que fora reprimido, causando o suicídio desse grande número de pessoas, era provavelmente uma rebelião encabeçada por algum clã que fazia oposição ao novo regime Meiji e ao fim da antiga ordem guerreira. Na segunda parte da narrativa de Dresser, sua viagem sofreria algumas alterações por conta da célebre Rebelião Satsuma, que se estendeu de janeiro a setembro de 1877.

¹⁶² Dresser havia deixado o hotel em Yokohama pela manhã, em direção ao local do banquete em Tokyo. Na sequência, foi convidado a celebrar a chegada do ano novo na residência de um dos convidados, o que indica que os eventos ocorreram ao longo do dia 31 de dezembro de 1876.

¹⁶³ Filhos de Philipp Franz von Siebold (1796-1866). Um dos irmãos havia sido conselheiro da comissão japonesa para a Exposição Mundial de Viena. Ver nota 77, página 56.

¹⁶⁴ *Kutanisky* é um tipo de porcelana produzido ao sul da atual província de Ishikawa, localizada no litoral do mar do Japão. No século XVII, após a descoberta de minérios na montanha Kaneyama, o daimyô Maeda Toshiharu enviou Goto Saijiro para o domínio de Hizen para que aprendesse a técnica da porcelana Arita. Um grande forno foi construído na região, mas suas atividades foram misteriosamente interrompidas por volta de 1730 e retomadas somente no século XIX. Embora seja frequentemente confundida com Arita, a porcelana Kutani tem elementos marcantes que a diferenciam, como a ornamentação em esmaltes de cores vibrantes, especialmente o verde escuro e o amarelo. Foi apresentada na Exposição Mundial de Viena em 1873.

Nas descrições sobre os costumes da elite burocrática de Tokyo e Yokohama, Dresser não deixa de notar os efeitos negativos da inserção de determinados elementos da cultura material europeia. Ao visitar os lares de nobres e altos funcionários da administração Meiji, lamenta a decoração em estilos ocidentais, com a utilização de papéis de parede, tapetes e mobiliários europeus do tipo mais vulgar e desprovido de qualidade artística. Até mesmo a residência temporária do Micado¹⁶⁵, não escapou de tal infortúnio:

O palácio temporário do Micado (o antigo palácio sofrera recentemente um incêndio) é uma grande casa japonesa (*yashiki*) de usual construção simples e pavimento único. As passagens e as salas que vi, tem seus pisos cobertos com carpetes europeus – alguns de tapeçaria e alguns de Bruxelas, mas na maioria dos casos a padronagem é o que consideramos artisticamente ruim. Uma antessala na qual fomos apresentados tinha uma chaminé preta de ardósia decorada com ornamentos coloridos e uma grelha europeia aberta. As paredes corrediças, embora de caráter japonês, estavam revestidas por um papel de parede francês barato e o teto tinha um papel de caráter similar com um padrão geométrico alongado. (DRESSER, 1882, p. 52, tradução nossa).¹⁶⁶

Impressão semelhante seria causada pelo vestuário utilizado por membros da elite em visitas à Corte imperial por ocasião da chegada do ano novo: trajes formais ingleses, cujo péssimo caimento em alguns corpos japoneses contrastava negativamente com a graça e a dignidade dos quimonos masculinos.

Avistei um pequeno nobre caminhando para o palácio com um traje que deveria ser muito desconfortável. Ele usava luvas, e as mangas de seu casaco eram compridas demais em pelo menos seis polegadas, assim, era apenas por um sagaz arranjo de dobras, e mantendo os cotovelos um tanto abertos, que as luvas, que eram, evidentemente, acessórios que não deveriam ficar ocultos, eram mantidas visíveis. As pernas de suas calças eram tão longas quanto as mangas de seu casaco; enquanto seu chapéu, que era muito grande para sua cabeça, foi mantido em seu lugar por um lenço enrolado na forma de uma bola, e colocado cuidadosamente entre sua testa e a aba. Esta juventude provavelmente fora, como tantos outros nobres, muito diminuída em recursos, devido às mudanças que surgiram da queda do sistema nobiliárquico, portanto o jovem havia encomendado seu terno formal considerando o possível desenvolvimento corporal futuro. É uma visão verdadeiramente lamentável, ver homens finos usando nosso vestuário miserável, e pior quando o traje nativo é tão gracioso e confere grande dignidade ao portador. Todo artista se entristecerá por testemunhar tal mudança, pois a Corte

¹⁶⁵ Micado refere-se ao título do imperador do Japão nesse período.

¹⁶⁶ No original: The temporary palace of the Mikado (for the old palace was recently burnt down) is a large Japanese house (*yashiki*) of the usual simple construction and one story in height. The passages, and such rooms as I saw, have their floors covered with European carpets – some tapestry and some Brussels, but in most cases the pattern is such as we should consider artistically bad. An anteroom into which we were shown had a black slate chimney-piece decorated with coloured ornament and an open European grate. The wall slides, although of Japanese character, were covered with a cheap French wall-paper, and the ceiling had a paper of similar character with an elongated geometrical pattern.

alcançou assim o que quase podemos denunciar como a degradação nacional do vestuário. (DRESSER, 1882, p. 30-31, tradução nossa).¹⁶⁷

Essa triste comparação entre o passado tradicional e a modernização do presente se repetiria ao constatar o deplorável estado de conservação de alguns belos exemplares da arquitetura japonesa. Ao visitar uma fábrica de armamentos, cujas atividades pouco lhe interessaram – porque “em primeiro lugar, não havia qualquer mérito artístico nos objetos produzidos; e em segundo, os procedimentos empregados eram todos europeus” (DRESSER, 1882, p. 43, tradução nossa)¹⁶⁸ –, sua atenção foi atraída para a área externa ao edifício:

O jardim que envolve as fábricas é, no entanto, muito bonito e, como muitos dos mais famosos do Japão, representa em miniatura uma cena chinesa. No jardim estão alguns adoráveis pavilhões de verão, sendo suas pequenas gelosias do *design* mais encantador. No entanto, estão todos perecendo por falta de atenção, enquanto as gelosias estão se desfazendo, pedaço por pedaço, ao chão. É realmente lamentável que tais estruturas requintadas sejam arruinadas, todavia temo que a civilização europeia seja fatal para alguns dos melhores monumentos do país: mas por que deva ser dessa forma eu não consigo compreender. Nenhuma nação pode se dar ao luxo de acabar com seus monumentos antigos. Se forem de grande excelência em *design*, eles tendem a encorajar o prestígio das manufaturas nacionais; e atraindo visitantes para o país, o dinheiro que estes gastam no território contribui para a sua riqueza. Tenho certeza de que se a magnificência de alguns dos grandes templos e santuários de que o Japão pode se orgulhar fosse amplamente conhecida, muitos viajariam até mesmo da Europa para vê-los; mas enquanto alguns dos templos são indescritivelmente belos, os sinais de decadência são muito evidentes em quase todos. (DRESSER, 1882, p. 43, tradução nossa).¹⁶⁹

¹⁶⁷No original: One little nobleman I met walking to the palace in a costume which must have been very uncomfortable. He wore mittens, and the sleeves of his coat were at least six inches too long, hence it was only by a judicious arrangement of folds, and by keeping his elbows somewhat akimbo, that the mittens, which were evidently articles of clothing not to be hidden from view, were kept visible. The legs of his trousers were as much too long as the sleeves of his coat; while his hat, which was much too large for his head, was kept in its place by a handkerchief rolled into the form of a ball, and carefully placed between his forehead and the rim. This youth was probably, like many other nobles, greatly reduced in circumstances, owing to the changes which have arisen from the overthrow of the baronial system, hence he had ordered his Court suit with due regard to his possible corporal development in the future. It is a truly pitiable sight, to see fine men arrayed in our miserable dress, and that looking its worst, when the native costume is so graceful, and lends great dignity to the wearer. Every artist will grieve at such a change having taken place, for the Court has thus achieved what we may almost term the national degradation of dress.

¹⁶⁸No original: In the first place, there was no art merit in the things produced; and in the second, the processes employed were all European.

¹⁶⁹No original: The garden surrounding the factories is, however, very beautiful, and, like many of the most celebrated in Japan, represents in miniature a Chinese scene. In the garden are some lovely summer pavilions, their little lattice windows being most charming in design. Yet these are all perishing for lack of attention, while the lattices are falling, bit by bit, upon the ground. It is indeed lamentable that such exquisite structures should go to ruin, yet I fear that European civilization is likely to prove fatal to some of the finest monuments of the country: but why it should be so I cannot divine. No nation can afford to do away with its ancient monuments. If they are of great excellence in design they tend to uphold the character of national manufactures; and by attracting visitors to a country the money which they spend in the land contributes to its wealth. I feel sure that if the magnificence of some of the great temples and shrines of which Japan can boast were widely known, many

As gelosias¹⁷⁰ às quais Dresser se refere são as estruturas de madeira vazadas, muito marcantes na carpintaria japonesa. Podem ser simples, constituídas por ripas verticais, horizontais ou quadriculadas, ou extremamente elaboradas, a partir do perfeito encaixe de pequenas peças de madeira formando desenhos geométricos, técnica denominada *kumiko* 組子¹⁷¹. Nesse minucioso trabalho, as características da madeira natural são mantidas visíveis e as junções são feitas sem a intervenção de pregos (figura 45). Portas, janelas e bandeiras assim produzidas são ao mesmo tempo ornamento e estrutura, e permitem a entrada de luz e ventilação. Quando separam o ambiente interno do exterior, são revestidas de papel semitransparente que filtra a luminosidade e destaca seu desenho no contraluz (figura 46). A técnica é hoje muito valorizada, presente não apenas em construções tradicionais, mas também na arquitetura contemporânea e em pequenos objetos de decoração, tais como o singelo porta-copo que pudemos adquirir em uma loja de lembranças durante nossa viagem (figura 47). No trecho citado, a escolha de palavras, “*bit by bit*” ou “pedaço por pedaço”, nos leva a crer que o exemplar visto pelo autor era de *kumiko*. Em outra parte do livro, há uma ilustração de parte de uma janela.

Figura 45. Lista de desenhos para *kumiko* tradicionais e contemporâneos produzidos pela companhia Tanihata. Reprodução com permissão da empresa. (TANIHATA, 2012).

would journey even from Europe to see them; but while some of the temples are beautiful beyond all description signs of decay are but too apparent in almost all.

¹⁷⁰ No Brasil popularmente denominadas “treliças”.

¹⁷¹ *Kumiko* 組子, tem o sentido de agrupamento ou alinhamento.

Figura 46. *Shoji* ou porta corrediça com motivo de *kagome* 籠目¹⁷² produzida pela companhia Tanihata. Reprodução com permissão da empresa. (TANIHATA, 2012).

Figura 47. Porta-copo com motivo de *goma* 胡麻 (gergelim)¹⁷³. Fotografia nossa (2018).

¹⁷² De acordo com a companhia Tanihata (2012), o *kagome* é inspirado em um desenho clássico na cestaria de bambu, caracterizado por padrões hexagonais (figura 49). Esse motivo está associado ao afastar e proteger-se do mal, e por isso as cestas de bambu costumavam ser colocadas na entrada das casas. Os motivos *kagome* estão gravados em lanternas de pedra dispostas ao redor do Santuário de Ise.

¹⁷³ O motivo de *goma* é derivado da estilização do corte transversal da vagem do gergelim.

Esses elementos devem ter tido um grande apelo para Dresser, pois os desenhos formados a partir do arranjo geométrico de formas encontradas na natureza, tais como flores e folhagens, correspondiam aos princípios da ornamentação pesquisados por seu mentor Owen Jones e publicados no livro *The Grammar of Ornament*¹⁷⁴, em 1856. No prefácio da obra, Jones enumera quatro “fatos” que regem a arte decorativa, sendo o primeiro deles “que toda vez que um estilo qualquer de ornamentação suscita a admiração universal, será sempre constatado estar de acordo com as leis que regulam a distribuição da forma na natureza.” (JONES, 1856, prefácio, p. 2, tradução nossa).¹⁷⁵ Tal distribuição não deve ser aleatória, mas geometricamente construída, de acordo com regras de proporção e harmonia. Estas regras, por sua vez, são consideradas tanto mais belas quanto menos perceptíveis.

A publicação, composta por vinte capítulos amplamente ilustrados, é o resultado de um grande estudo sobre os estilos do passado, com o objetivo de colocar lado a lado referências históricas para que delas o estudante pudesse extrair os princípios da ornamentação. Entretanto, Jones atentava para o perigo de seu esforço incentivar a cópia descontextualizada, prática que ele condenava. Por esse motivo, o capítulo final do livro, intitulado “Leaves and flowers from nature”¹⁷⁶, apresenta desenhos de folhas e flores em composições naturalistas, ou seja, diretamente reproduzidas da natureza. Às novas gerações, segundo Jones, caberia o domínio e o rearranjo criativo das formas naturais de modo a produzir um estilo novo e próprio de seu tempo. Dresser contribuiu com ilustrações que compõem a lâmina de número 98 (figura 48), presente no capítulo XX, sobre a qual Jones declara:

Na lâmina XCVIII, apresentamos diversas variedades de flores, em plano e elevação, a partir das quais se verá que a base de toda forma é a geometria, o impulso que forma a superfície, partindo do centro com força uniforme, necessariamente cessa em distâncias iguais; o resultado é simetria e regularidade. (JONES, 1856, paginação irregular, tradução nossa).¹⁷⁷

¹⁷⁴ *A gramática do ornamento*, tradução nossa.

¹⁷⁵ No original: That whenever any style of ornament commands universal admiration, it will always be found to be in accordance with the laws which regulate the distribution of form in nature.

¹⁷⁶ “Folhas e flores da natureza”, tradução nossa.

¹⁷⁷ No original: On Plate XCVIII we have shown several varieties of flowers, in plan and elevation, from which it will be seen that the basis of all form is geometry, the impulse which forms the surface, starting from the centre with equal force, necessarily stops at equal distances; the result is symmetry and regularity.

Figura 48. Christopher Dresser, *Leaves and flowers from nature*, desenho original para o livro *The Grammar of Ornament*, 1856, nanquim e aquarela sobre papel. Victoria & Albert Museum, Londres.

Podemos imaginar a satisfação do *designer* viajante ao encontrar no Japão uma representação completamente nova de formas da natureza, muito próxima da geometria pura e ao mesmo tempo conservando as características orgânicas da madeira. Procedimentos semelhantes, de simplificação geométrica das formas naturais, são utilizados em diversas técnicas japonesas tradicionais, como a cestaria (figura 49) e o tingimento de tecidos (figura 50), formando um grande conjunto de referências comuns, convencionais, em última análise, nacionais.

Figura 49. Nishiyama Hôen, *Cesta de frutas*, século XIX, tinta à base de carvão e aquarela sobre papel. Museum of Fine Arts, Boston. Coleção William Sturgis Bigelow, 1911.

Figura 50. *Quimono com motivo de Asanoha*¹⁷⁸, entre 1800 e 1840, tingimento com a técnica *shibori* em tecido de seda. Victoria & Albert Museum, Londres.

Podemos, da mesma maneira, compreender a preocupação de Dresser diante do estado de conservação daqueles exemplares da arquitetura japonesa. Tais observações o levariam a recomendar veementemente a preservação das artes tradicionais às autoridades do país. Poucos dias após a visita à fábrica de armas, em discurso preparado para uma audiência com o imperador, ele manifestava:

¹⁷⁸ O motivo de *Asanoha*, primeiro na lista da produtora de *kumiko* Tanihata, representa a folha do cânhamo. É utilizado desde tempos remotos em rituais sagrados, pois o padrão é composto pela junção de triângulos, forma que denota proteção contra o mal. É também muito popular na estamparia de tecidos, especialmente voltados para bebês e crianças pequenas.

Durante anos fui admirador e colecionador de objetos japoneses, e o maior desejo da minha vida agora é realizado ao visitar o país mais encantador de Vossa Majestade.

Eu imploro humildemente que Vossa Majestade possa ter o prazer de ordenar a adoção de medidas que preservem ao povo de Vossa Majestade suas artes nacionais de forma não poluída pelas influências europeias, pois os ornamentistas de nossos países ocidentais sentem que é seu privilégio acompanhar humildemente os grandes artistas dos domínios de Vossa Majestade. (DRESSER, 1882, p. 51, tradução nossa).¹⁷⁹

O breve texto foi traduzido e proferido durante a recepção na residência temporária do Micado. O discurso sobre a preservação das artes nacionais parece relacionar-se ao que a pesquisadora norte-americana Chelsea Foxwell (2009) denomina um desejo dos ocidentais por “encapsular” o Japão, transformando o país em um grande museu de arte.¹⁸⁰ Por mais lisonjeiro que fosse esse pensamento, para alguns estadistas japoneses a manutenção de certas características do passado, tais como a produção inteiramente artesanal, lenta e dispendiosa, significava um empecilho à modernização e o progresso. Assim, embora acreditemos que Dresser tivesse a melhor das intenções ao dirigir-se ao imperador com o pedido, a ideia não necessariamente encontrava adesão entre as autoridades japonesas naquele momento.

Os compromissos diplomáticos em Tokyo e Yokohama ocupariam quase todo o primeiro mês de viagem, encerrando-se com um evento extraordinário, narrado de forma emocionada. No dia 22 de janeiro, Dresser era convidado para passar uma agradável tarde preparada por Sano Tsunetami¹⁸¹ em sua residência. Em um aposento de decoração japonesa, cinco ilustres artistas nativos aguardavam Dresser e seus convidados para uma demonstração de pintura, ou melhor, desenhos sumários produzidos com pincel e tinta à base de pigmentos naturais. O processo de cada um dos artistas, alternando entre si no preenchimento das folhas de papel dispostas sobre um tecido vermelho no centro da sala, é descrito como algo

¹⁷⁹ No original: For years past I have been an admirer and collector of Japanese objects, and the greatest desire of my life is now realised in visiting your Majesty's most charming country. I humbly beg that your Majesty may be pleased to order the adoption of such means as will preserve to your Majesty's people their national arts in a form unpolluted by European influences, for the ornamentists of our western countries feel that it is their privilege humbly to follow the great artists of your Majesty's dominions.

¹⁸⁰ Esse desejo pode ser percebido em iniciativas como a *Japanese Village*, um evento patrocinado por Rutherford Alcock, em que alguns quarteirões do distrito londrino de Knightsbridge foram transformados em um vilarejo tipicamente japonês, com casas residenciais e comerciais, habitado por uma centena de nativos a viver de acordo com os costumes do país natal. Diariamente eram realizadas atividades como a produção artesanal de objetos, performances de música, artes marciais e cerimônia do chá. A “exposição” foi um grande sucesso, aberta ao público entre 1885 e 1887, com algumas interrupções. O governo japonês, entretanto, repudiou duramente o evento, cujo enfoque na vida ordinária transformada em espetáculo contrariava a imagem de país moderno e civilizado que tencionava transmitir para o estrangeiro.

¹⁸¹ De acordo com Satô (2011), Sano seria uma das figuras centrais na promoção e preservação do *nihonga*, ou a técnica de pintura japonesa, frente à introdução da pintura a óleo europeia *yôga* no país.

semelhante ao que hoje denominaríamos uma performance artística, em que com poucos traços era obtida a sugestão perfeita de um determinado tema:

O primeiro artista a pintar se apresenta, se curva à moda japonesa e assume seu lugar na frente do papel. Ele é um senhor idoso, e depois de ter olhado pensativamente para o papel por um minuto ou dois, começa seu trabalho. Pegando o porta-lápis, ele toca o papel com a ponta do carvão em quatro ou cinco lugares, de modo a deixar um ponto perceptível; e então, com o pincel chato de três polegadas de largura, carregado de tinta, faz no papel, por um traço quase instantâneo, uma grande massa irregular de cor cinza-escura. Com um pincel menor, ele indica agora, bem próximo à massa cinzenta, o que parecem ser algumas penas, a seguir, a pouca distância, o final de um galho pendente. Então, começando no topo do papel, ele trabalha o ramo para baixo até que esteja na linha da extremidade que foi desenhada primeiro. Agora um olho é desenhado, depois um bico, depois vem alguns pedaços de cor, e nós vemos completado em menos de quinze minutos, um galo e uma galinha bicando em frente ao galho de uma árvore, e, curiosamente, uma grande porção do corpo branco da galinha é mais sugerido do que desenhado; pois, como o corpo do galo é cinza (sendo a grande massa dessa cor que foi primeiro colocada sobre o papel), e como a galinha branca é vista contra o galo negro, a ausência do preto dá a forma de uma grande porção do corpo da galinha. Este interessante esboço foi gentilmente presenteado a mim pelo Sr. Sano. (DRESSER, 1882, p. 59, tradução nossa).¹⁸²

Da mesma maneira é descrita a série de desenhos produzidos naquela tarde, de temáticas variadas, de acordo com a especialidade de cada artista: flores, pássaros, paisagens. As folhas de papel são então substituídas por leques, cuja forma irregular é habilmente preenchida. A reunião é alegre, com os artistas a demonstrar grande personalidade. Ao final do capítulo, Dresser expressa sincero agradecimento a Sano e considera este um dos momentos mais felizes de sua jornada.

A felicidade de nosso viajante não é, entretanto, o único motivo que justifica nossa escolha por comentar o episódio. Na segunda parte do livro, analítica, ele reflete sobre a prática do desenho e a educação artística japonesa, cuja peculiaridade estava justamente no fato de que as crianças aprendem desde cedo a escrever e desenhar com pincel e tinta sobre

¹⁸² No original: The artist who is to paint first comes forward, bows in Japanese fashion, and takes his place in front of the paper. He is an elderly gentleman, and after having looked thoughtfully at the paper for a minute or two, begins his work. Taking the porte-crayon, he touches the paper with the charcoal point at four or five places, so as just to leave a perceptible dot; and then with his flat brush three inches broad, charged with Indian ink, makes on the paper, by an almost instantaneous dash, a large irregular mass of gray-black colour. With a smaller brush he now indicates, in close proximity to the gray mass, what appear to be a few feathers, next, at a little distance, the end of a pendent branch. Then, beginning at the top of the paper, he works the branch downwards till it is in the line of the end which was first drawn. Now an eye is drawn, then a bill, then come a few bits of colour, and we see completed in less than fifteen minutes, a cock and hen pecking in front of a branch of a tree, and, curiously, a great portion of the white body of the hen is rather indicated than drawn; for as the body of the cock is gray (being the large mass of this colour which was first placed upon the paper), and as the white hen is seen against the black cock, the stopping of the black gives the form of a great portion of the hen's body. This interesting sketch was kindly presented to me by Mr. Sano.

um papel altamente absorvente e com um largo espaço para preenchimento, o que lhes garante a excelência no uso desses materiais, mais difíceis de dominar do que o grafite rígido sobre um papel mais liso. O pincel e a tinta são elementos essenciais em diversas técnicas de ornamentação, tais como a pintura de porcelanas e alguns tipos de tingimento de tecidos, daí a importância dessa formação artística.

Poucos dias depois da demonstração de desenhos na casa de Sano, o *designer* partia para uma longa viagem pelo interior do Japão, na qual percorreria cerca de 1.700 milhas, ou 2.700 quilômetros, de acordo com seus cálculos posteriores. A comitiva formada por Sakata e Ishida, cujas respectivas funções eram intérprete e guia responsável pelos deveres e tributos oficiais, saiu de Yokohama para Kôbe, cidade portuária na baía de Osaka que fazia parte dos tratados internacionais, a bordo de uma embarcação a vapor moderna. Dresser logo descobriu que o governo japonês havia providenciado para que a sua circulação não encontrasse barreiras. Nas antigas capitais, Nara e Kyoto, teve a oportunidade de presenciar cerimônias budistas e xintoístas, que despertaram seu interesse pela religiosidade e pensamento do país, além de festividades em cidades e vilas. Em Nara, na companhia do Ministro do Interior, Ôkubo Toshimichi, uma das figuras mais importantes na modernização do país, e de Machida Hisanari, comissário da exposição da Filadélfia e diretor da Divisão de Museus¹⁸³ do Ministério do Interior, teve acesso às coleções de tesouros imperiais, um valioso acervo que testemunhava milhares de anos de arte asiática e de história das relações do arquipélago com o continente.

Entretanto, o que mais nos interessa nas incursões de Dresser pelas províncias é um dos principais fatores que tornam *Japan: its Architecture, Arts and Art Manufactures* o relato de um especialista: suas observações a partir do contato com diversas técnicas, artesãos e oficinas, localizadas em grandes cidades como Osaka e Kyoto, ou em pequenas aldeias nas províncias, a muito custo alcançadas por meio de *jinrikisha*¹⁸⁴. Nas páginas do livro de Dresser, visualizamos com maiores detalhes a produção inteiramente manual, sem o emprego de máquinas, mencionada em relatos de outros viajantes. Além disso, o autor oferece-nos uma ideia dos estabelecimentos mais recônditos, que correspondiam a pequenas unidades

¹⁸³ De acordo com Satô (2011), o escritório era responsável pela preservação das artes e ofícios antigos e promoção da produção contemporânea.

¹⁸⁴ *Jinrikisha* 人力車, ou veículo movido à força humana, é uma espécie de carruagem estreita e geralmente descoberta, puxada por um homem a pé. Esse tipo de transporte ainda pode ser visto e utilizado em cidades turísticas, com o condutor vestido em trajes típicos de carregadores da Era Edo.

familiares em que todos os membros da casa ocupavam-se das atividades do ofício, e uma bela visão dos vilarejos, por vezes especializados em um único *métier*.

Em relação ao tamanho das oficinas, Dresser expressa certa surpresa. Uma manufatura de papel no interior da província de Hyôgo é assim descrita:

Ao entrar no vilarejo, paramos na porta de uma manufatura de papel, mas, ao saber que havia duas fábricas muito maiores mais abaixo na aldeia, fomos a uma delas. Nosso primeiro sentimento foi de espanto. Se esta é uma das maiores fábricas, o que devem ser as menores, pois aqui há apenas uma cuba, e não maior que uma pia de lavatório comum, uma moldura de mão na qual o papel é feito, e isso com apenas dezessete polegadas por doze, enquanto uma mulher e um menino constituem toda a equipe do estabelecimento. (DRESSER, 1882, p. 82-83, tradução nossa).¹⁸⁵

Em seguida, o registro minucioso do processo de produção desse papel: a mulher a operar a moldura de madeira, revestida por uma fina esteira de bambu, onde a polpa de fibras dissolvida na água da cuba era espalhada com destreza em rápidos movimentos do quadro, escorrida por alguns segundos e depositada sobre uma pilha; as folhas assim agrupadas recebiam pedras como pesos para a retirada do excesso de água, sem o risco de aderirem-se, devido ao maior comprimento das fibras utilizadas no papel japonês; finalmente as folhas ainda úmidas eram dispostas pelo menino em placas de madeira e deixadas ao ar livre para a secagem completa.

A vila de Arima, famosa por suas águas termais e cestaria é descrita da seguinte forma:

Arima é uma pequena e encantadora aldeia de aspecto semelhante ao suíço, maravilhosamente situada ao lado de um vale, onde uma torrente de montanha dança entre pedras cobertas de musgo e ventos sob a sombra da rica folhagem pendente. A rua principal da cidade consiste quase inteiramente de manufaturas de cestas, estabelecimentos balneares e charmosas casas de chá, e aqui quase todos os prédios têm dois andares de altura. (DRESSER, 1882, p. 81, tradução nossa).¹⁸⁶

¹⁸⁵ No original: Upon entering the village we stopped at the door of a paper-mill but, on being told that there are two much larger manufactories farther down the village, we went to one of these. Our first feeling was of wonder. If this be one of the largest mills what must the smaller mills be, for here there is but one vat, and that no larger than an ordinary washing-tub, one hand frame on which the paper is made, and this only seventeen inches by twelve, while one woman and a boy constitute the entire staff of the establishment.

¹⁸⁶ No original: Arima is a most charming little Swiss-like village, beautifully situated on the side of a valley where a mountain torrent dances between moss-grown stones and winds beneath the shade of rich overhanging foliage. The chief street of the town consists almost wholly of basket-manufactories, bathing establishments, and charming tea-houses, and here nearly all the buildings are two storeys in height.

No parágrafo seguinte, o valor paisagístico da vila mescla-se com a qualidade de sua manufatura, produzindo uma bela imagem, certamente muito inspiradora para o leitor do século XIX:

Uma cidade mais bonita do que aquela eu nunca vi, pois suas construções pitorescas e sua deliciosa limpeza já a tornariam a mais atraente; mas aqui encontramos paisagens encantadoras, penhascos cobertos de líquen, pedras cobertas de musgo, samambaias plumosas e, além disso, o jorro de águas impetuosas. Tão bonita, de fato, é Arima, que sinto como se semanas pudessem ser passadas aqui com muito prazer. Depois do almoço, que foi preparado para nós em um quarto no pavimento superior da melhor casa de chá da cidade, passamos pela rua principal e inspecionamos as oficinas de cestaria, a mais importante indústria da cidade. Aqui vemos cestas de muitos tipos e formas, cestas grandes e pequenas, cestas tão delicadas que a mais alta dama em qualquer terra pode dar a elas um lugar em seu *boudoir*, e estará sempre cuidadosamente arranjado. De fato, uma coleção de lindas cestas como eu nunca encontrei antes. O Japão é realmente a terra dos cestos, e se até a data de minha visita muito do trabalho de Arima havia chegado ao mercado de Londres, era de um tipo comum; e foi somente depois de eu indicar aos japoneses que os melhores tipos encontrariam uma venda imediata na Europa, que foram introduzidos na Inglaterra. (DRESSER, 1882, p. 81-82, tradução nossa).¹⁸⁷

Havíamos observado no capítulo anterior a valorização da paisagem na pintura oitocentista, primeiro na Inglaterra e depois na França. De acordo com aquele raciocínio, a reconexão com a natureza colocara em questão a educação artística e a própria função social da arte, substituindo a pintura acadêmica pelo realismo. Não por acaso, Phillip Burty atribuíra essa transformação aos artistas que escolheram o exílio no campo e a prática da pintura ao ar livre. Acreditamos que algumas descrições de Dresser estavam relacionadas a esse movimento e falavam diretamente ao ideal do pitoresco.¹⁸⁸ Além do vilarejo de Arima, a vista do anoitecer na cidade portuária de Kôbe, as avenidas pontuadas por enormes pinheiros e lanternas de pedra durante uma cerimônia xintoísta em Nara, a passagem do comboio de viajantes e carregadores rente a penhascos nevados em direção à vila sagrada de Kamiya-

¹⁸⁷ No original: A more beautiful town than this I never saw, for the picturesqueness of its buildings and their delightful cleanliness would of themselves render it most attractive; but here we find lovely scenery, lichen-covered crags, moss-grown stones, plumose ferns, and withal, the rushing of impetuous waters. So beautiful indeed is Arima, that I feel as if weeks could be spent here most happily. After tiffin, which was prepared for us in an upstairs room in the chief tea-house of the town, we walked through the principal street and inspected the basket manufactories, the chief industry of the town. Here we see baskets of many kinds and shapes, baskets both large and small, baskets so dainty that the highest lady in any land might give to them a place in her boudoir, be it ever so carefully arranged. Indeed, such a collection of beautiful baskets I never before met with. Japan is truly the land of baskets, and while up to the time of my visit much Arima work had found its way into the London market, it was all of a common kind; and it was not until I pointed out to the Japanese that the better kinds would find a ready sale in Europe that they were introduced into England.

¹⁸⁸ Podemos considerar que a própria viagem de Dresser ao país longínquo geográfica e culturalmente está relacionada a esse movimento.

Tsuji, são algumas das inúmeras imagens contidas no relato em que a natureza tem um papel grandioso.

Dresser era sem dúvida um reformista em seu campo de atuação, a arte decorativa e industrial, e era também um homem de seu tempo. Mas além do ideal oitocentista do pitoresco, há mais um elemento em sua narrativa no Japão que merece destaque, justamente uma característica que não costuma ser associada à sua figura: a defesa da produção artesanal. Durante suas pesquisas em vilarejos na região de Ise, Dresser é lembrado de um importante aspecto da artesanaria: o tempo necessário para a sua realização.

Após um tempo, passamos pelo vilarejo onde são feitas flautas e assobios, e depois outro, com cerca de um quilômetro de extensão, inteiramente dedicado à fabricação de couros de papel. Meu pedido para ver o processo de fabricação foi atendido pela réplica de que levaria catorze meses para ver qualquer folha de papel-couro feita. (DRESSER, 1882, p. 173, tradução nossa).¹⁸⁹

Pela localização mencionada, acreditamos que o papel em questão era o *kinkarakawakami* 金唐革紙¹⁹⁰, produzido para imitar um tipo de couro gravado em alto relevo e ouro, trazido ao Japão por comerciantes holandeses no século XVII. Durante a Era Edo, o raro material era utilizado com parcimônia na produção de pequenos artefatos, como bolsas de fumo. De acordo com Wivine Wailliez (2015, p. 60), pesquisadora e conservadora do Royal Institute for Cultural Heritage de Bruxelas, as primeiras tentativas de desenvolvimento do papel se deram por volta do ano de 1684 nos arredores do Santuário de Ise, onde portar artefatos de origem animal era proibido. No século XIX, o material foi apresentado ao público europeu na Exposição Mundial de Viena, quando obteve grande sucesso. Segundo Wailliez (2015, p. 61), o *designer* inglês Edward William Godwin utilizaria o *kinkarakawakami* como revestimento interno em seus mobiliários no fim do século. Dessa forma, em 1877, a técnica de produção do couro de papel japonês era sem dúvida objeto de grande interesse para Dresser. Diante da negativa sobre a possibilidade de ver o processo de fabricação, ele pondera:

¹⁸⁹ No original: After a time we pass through the village where flutes and whistles are made, and then another about a mile long, devoted entirely to the manufacture of paper leathers. My request for permission to see the process of manufacture was met by the rejoinder that it would take fourteen months to see any one sheet of leather-paper made.

¹⁹⁰ Os ideogramas correspondem a ouro (*kin* 金), estrangeiro (*kara* 唐), couro (*kawa* 革) e papel (*kami* 紙).

O fato é que, nessas aldeias japonesas, tudo está em uma escala tão pequena que os processos consecutivos raramente podem ser vistos ao mesmo tempo. A divisão do trabalho é pouco compreendida, e o oleiro que "sova" o barro geralmente o modela, assa, reveste e não raro o decora; e outras manufaturas são conduzidas de maneira semelhante. (DRESSER, 1882, p. 173, tradução nossa).¹⁹¹

No entanto, ele não relaciona a ausência de divisão do trabalho com a falta de racionalização da produção, como concluíram viajantes anteriores. Ao contrário, o episódio instiga-lhe uma interessante reflexão:

Embora esse método de trabalho dificulte o estudo das indústrias japonesas, ele garante muitas vantagens, pois o oleiro que fabrica suas mercadorias integralmente com suas próprias mãos tem um orgulho e um interesse por elas que alguém que tenha apenas "sovado" a argila, assado o biscoito, ou decorado a peça, não poderia ter. Cada peça produzida integralmente por um único homem é para ele uma espécie de criança que ele ama; ele assistiu seu desenvolvimento em todos os estágios; cuidou dela com ternura, e fez tudo o que pôde para dar-lhe beleza de forma e perfeição de caráter. Eu tenho visto, com grande interesse, a satisfação expressa no semblante de um fabricante desse tipo ao assinar o trabalho concluído. Há tanto orgulho no Japão manifesto pelo fabricante em completar um pequeno copo, uma caixa de laca, uma folha de papel-couro, ou mesmo um par de *hashi*, se o trabalho for excelente, como há em um dos nossos grandes artistas contemplando uma pintura histórica; e pelo trabalho perfeito qualquer artesão no Japão pode alcançar a celebridade desfrutada aqui por um Landseer, um Turner ou um Owen Jones, e a fama fornece um estímulo para a produção de trabalho ainda mais excelente. (DRESSER, 1882, p. 173-174, tradução nossa).¹⁹²

Dresser faz, dessa forma, uma apologia ao trabalho artesanal, recorrendo a ideais como o de orgulho, satisfação e amor do produtor pelos artefatos por ele inteiramente produzidos. Essa postura em relação ao ofício confere-lhes não apenas “beleza de forma”, mas “perfeição de caráter”, uma ideia um tanto subjetiva, de ordem moral. Embora não faça uma crítica direta à indústria e à divisão do trabalho, observamos uma semelhança com um

¹⁹¹ No original: The fact is that in these Japanese villages everything is on so small a scale that the consecutive processes can rarely be seen at the same time. Division of labour is but little understood, and the potter who "throws" the clay generally turns it, bakes it, glazes it, and not unfrequently decorates it; and other manufactures are conducted in a like way.

¹⁹² No original: While this method of working renders the study of Japanese industries difficult, it yet secures many advantages, for the potter who makes his wares entirely with his own hands has a pride and an interest in them, which no one who simply "threw" the clay, who fired the biscuit, or decorated the ware, could have. Each piece of ware produced entirely by the one man is to him a sort of child that he loves; he has watched its development through all its stages; he has nursed it tenderly, and he has done all that he could to give to it beauty of form and perfection of character. I have viewed, with no little interest, the satisfaction depicted on the countenance of a manufacturer of this kind when signing the completed work. There is as much pride in Japan manifested by the maker in completing a little cup, a lacquer box, a sheet of leather-paper, or even a pair of chop-sticks, if the work be but excellent, as there is in one of our great artists contemplating an historical painting; and by perfect work any handicraftsman in Japan may attain to the celebrity enjoyed here by a Landseer, a Turner, or an Owen Jones, and the fame supplies a stimulus for the production of work still more excellent.

tipo de pensamento que na Inglaterra encontraria expressão máxima na produção artística e escrita de William Morris e do Movimento Artes e Ofícios. Em panfleto intitulado *The Aims of Art*¹⁹³, originalmente publicado em 1887, Morris declararia que no futuro:

... os homens descobrirão que os homens de nossos dias estavam errados em primeiro multiplicar suas necessidades e então tentar, cada um deles, alienar toda a participação nos meios e processos pelos quais essas necessidades são satisfeitas; que este tipo de divisão do trabalho é realmente apenas uma nova e voluntariosa forma de ignorância arrogante e preguiçosa, muito mais prejudicial à felicidade e contentamento da vida do que a ignorância dos processos da Natureza, aquilo que por vezes chamamos *ciência*, na qual os homens dos primeiros tempos viviam inconscientemente. (MORRIS, 1888, p. 137, grifo do autor, tradução nossa).¹⁹⁴

Essa clarificação, de acordo com Morris, viria acompanhada da descoberta da verdadeira felicidade:

Eles descobrirão, ou redescobrirão, que o verdadeiro segredo da felicidade *reside em ter um interesse genuíno em todos os detalhes da vida cotidiana*, em elevá-los através da arte, em vez de entregá-los a labores negligentes e ignorá-los; e que, nos casos em que seja impossível tanto elevá-los e torná-los interessantes, ou amenizá-los pelo uso de maquinário, de modo a tornar o trabalho deles insignificante, isso deveria ser considerado um sinal de que as supostas vantagens por eles obtidas não valeram a pena e teria sido melhor renunciar. Tudo isso em minha mente seria o resultado de homens jogando fora o fardo da Fome Artificial, supondo, como não posso deixar de supor, que os impulsos que desde os primeiros lampejos da história incitavam os homens à prática da Arte estejam ainda a neles atuar. (MORRIS, 1888, p. 137, grifo do autor, tradução nossa).¹⁹⁵

Por “labores negligentes”, o autor refere-se à produção de baixa qualidade, motivada unicamente pelo lucro comercial, em prejuízo do que considera o verdadeiro sentido do trabalho: a felicidade que os objetos deveriam proporcionar a quem os produz e a quem os utiliza, ou mais precisamente, a satisfação de dois estados de espírito primordiais, o

¹⁹³ *Os objetivos da arte*, tradução nossa.

¹⁹⁴ No original: ... men will find out that the men of our days were wrong in first multiplying their needs, and then trying, each man of them, to evade all participation in the means and processes whereby those needs are satisfied ; that this kind of division of labour is really only a new and wilful form of arrogant and slothful ignorance, far more injurious to the happiness and contentment of life than the ignorance of the processes of Nature, of what we sometimes call *science*, which men of the earlier days unwittingly lived in.

¹⁹⁵ No original: They will discover, or rediscover rather, that the true secret of happiness *lies in the taking a genuine interest in all the details of daily life*, in elevating them by art instead of handing the performance of them over to unregarded drudges, and ignoring them; and that in cases where it was impossible either so to elevate them and make them interesting, or to lighten them by the use of machinery, so as to make the labour of them trifling, that should be taken as a token that the supposed advantages gained by them were not worth the trouble and had better be given up. All this to my mind would be the outcome of men throwing off the burden of Artificial Famine, supposing, as I cannot help supposing, that the impulses which have from the first glimmerings of history urged men on to the practice of Art were still at work in them.

energético e o contemplativo, tema pelo qual inicia o texto. A projeção de Morris, declaradamente socialista, está ligada a seu otimismo em relação ao fim do sistema capitalista, ou “Fome Artificial”, momento em que a necessidade latente da arte teria um papel fundamental.

Dresser e Morris nasceram no mesmo ano, 1834, escolheram o mesmo ramo de atuação, as artes decorativas, e uma postura crítica em relação à produção contemporânea. Entretanto, suas trajetórias são bem diferentes. Dresser, um desenhista nato de origem modesta, foi matriculado precocemente pelos pais na Government School of Design, destinada a uma formação técnico-artística para a indústria. Morris, por sua vez, era de família abastada, teve acesso ao estudo na Universidade de Oxford, a formação em arquitetura e a possibilidade de fundar sua própria firma. Enquanto o sucesso do primeiro baseava-se no conhecimento e domínio dos processos industriais, o segundo defendia a volta ao artesanato e seus princípios morais e sociais. Morris, além disso, escrevia poesia, editava e imprimia suas próprias publicações de maneira artesanal e era militante socialista, características que levaram a uma romantização de sua figura, ao contrário do pragmático Dresser. Suas diferenças podem ser respectivamente definidas como uma postura reformista e outra, revolucionária. Todas essas divergências fazem com que seja frequentemente atribuída uma animosidade entre eles.

No entanto, curiosamente, no país para o qual foi convidado como um consultor para o desenvolvimento da indústria, Dresser revela um pensamento muito próximo ao de alguns de seus contemporâneos, mais ferrenhos defensores dos ofícios artesanais em oposição às máquinas. Além da discussão sobre a divisão do trabalho, outra importante pauta no debate da arte aplicada na Inglaterra é evocada em seu relato de viagem ao Japão: a verdade.

Essa reflexão é instigada quando, no início do mês de março de 1877, Dresser visitou o Santuário de Ise na província de Mie. Um dos mais importantes e antigos locais de peregrinação religiosa do país, Ise é dedicado à deusa do sol, Amaterasu, considerada ancestral direto da família imperial e mãe de todos os japoneses. De acordo com a mitologia xintoísta, a divindade morava no interior de uma caverna onde trabalhava em seu tear e saía todas as manhãs para oferecer a luz e o calor solar. Um dia, uma traquinice feita por um de seus irmãos, Susanoô, deus da tempestade, tomou proporções desastrosas, causando grande sofrimento à deusa, que isolou-se em sua morada. A escuridão dominou o mundo divino e terreno. O desespero tomou conta até mesmo de seus pares, que finalmente traçaram um plano para atraí-la: um belo espelho e colares de contas curvadas foram produzidos e dispostos do

lado de fora da caverna, enquanto a deusa da folia Ame-no-Uzume dançava alegremente – e impudicamente – divertindo a todos. A farra intrigou Amaterasu e informaram-lhe que ela havia sido substituída por outra divindade, superior. Ela espiou para fora de seu esconderijo e foi surpreendida por sua própria imagem refletida no espelho. Ainda mais curiosa, pôs-se para fora e foi impedida de retornar à caverna. Desde então os mundos iluminaram-se novamente. Conta-se ainda que quando o deus Ninigi desceu à terra, Amaterasu deu-lhe o objeto para que sua imagem o acompanhasse.¹⁹⁶ A descoberta de um antigo espelho por damas da corte no século X reforçou a crença na ancestralidade divina do imperador (BREEN; TEEUWEN, 2010, p. 139-140). Esse artefato faz parte das relíquias imperiais, juntamente com uma única conta curvada e uma espada que também teriam sido entregues a Ninigi, guardadas no Santuário de Ise.

Ao conhecer essa narrativa mítica, Dresser (1882, p. 166, tradução nossa) afirma que o espelho é o grande símbolo do xintoísmo, e que, “assim como um espelho reflete nossa imagem, simbolicamente, acredita-se que o xintoísmo revele as nossas ações mais íntimas, ou o nosso coração mais íntimo.”¹⁹⁷ Mais adiante, em sua análise sobre a arquitetura, ele desenvolve essa afirmação:

É dito que o espelho simboliza a maneira pela qual ações e pensamentos devem ser abertos e visíveis; pois, assim como o espelho revela nossa imagem, nossos atos e pensamentos devem ser passíveis de serem revelados sem que nos envergonhemos. (DRESSER, 1882, p. 230, tradução nossa).¹⁹⁸

Dresser (1882, p. 230, tradução nossa) acrescenta que tal “princípio é rigidamente observado na construção de todos os templos xintoístas”¹⁹⁹:

Cada parte do edifício, visível ou não, manifesta uma quantidade de mão-de-obra honesta que, em sua finalização, é simplesmente perfeita; e em nenhuma parte da construção podemos encontrar trabalho desleixado, por mais pequena ou perfeitamente oculta que a peça possa estar. Aqui temos a própria essência do xintoísmo e uma encarnação em espírito dessa passagem de nossas próprias

¹⁹⁶ De acordo com os japanólogos John Breen do International Research Center for Japanese Studies de Kyoto e Mark Teeuwen da Universidade de Leiden, essa é, em linhas gerais, a narrativa convencional do mito de Amaterasu, entre muitas versões com pequenas variações (BREEN; TEEUWEN, 2010).

¹⁹⁷ No original: ... for, just as a mirror reflects our image, so, symbolically, Shinto is considered to reveal our innermost actions, or to reveal our innermost heart.

¹⁹⁸ No original: The mirror is said to symbolise the manner in which actions and thoughts should be open and visible; for as the mirror reveals our image, so our acts and thoughts ought to be capable of being revealed without our being ashamed.

¹⁹⁹ No original: ... principle is rigidly carried out in the construction of every Shinto temple.

Escrituras: "Tudo o que a tua mão achar-se a fazer, faça-o com toda a tua força." No Japão, o princípio permeia toda a sociedade e expressa-se no trabalho realizado cotidianamente. (DRESSER, 1882, p. 230, tradução nossa).²⁰⁰

Dessa forma, por extensão, o princípio aplica-se à toda produção material dos japoneses, manifestando-se no perfeito acabamento tanto das partes visíveis quanto das ocultas. Dresser recorre então aos artefatos conhecidos e valorizados pelo público estrangeiro:

Ninguém pode ter deixado de notar que todas as boas obras japonesas, assim como a maioria daquelas consideradas inferiores, estão tão bem acabadas nas partes que não são vistas como nas partes visíveis. Tenho aqui diante de mim uma caixa toda esculpida, mas o melhor trabalho está no fundo. Aqui está uma bandeja, em cuja superfície inferior há um borrifo tão cuidadosamente desenhado quanto as figuras na superfície superior; e aqui está um pote que tem um padrão no fundo tão bonito quanto nas partes geralmente vistas, se não mais. Esses são, no entanto, exemplos um tanto excepcionais; mas, embora não seja comum encontrar enfeites no fundo de uma obra japonesa, ainda observamos que o acabamento das partes ocultas é igual ao das partes expostas. (DRESSER, 1882, p. 231-232, tradução nossa).²⁰¹

A correlação que Dresser faz entre o princípio contido no espelho xintoísta e as Sagradas Escrituras do cristianismo nos intrigou prontamente. A menção à “quantidade de mão-de-obra honesta” (DRESSER, 1882, p. 230, tradução nossa) empregada na construção japonesa nos remete à questão da verdade, mais especificamente na forma como fora enunciada por John Ruskin em seu célebre livro *The Seven Lamps of Architecture*²⁰², de 1849. A obra, um ensaio marcado por um moralismo de caráter religioso e referências à religião cristã, foi muito influente, para além do campo da arquitetura, fornecendo base teórica para o debate da arte aplicada ou das artes e ofícios na Inglaterra.

²⁰⁰ No original: Every part of the edifice, whether seen or unseen, manifests an amount of honest workmanship which in its finish is simply perfect; and in no part of the building can we find slovenly work, however small or perfectly concealed the part may be. Here we have the very essence of Shinto, and an embodiment in spirit of that passage in our own Scriptures "Whatsoever thy hand findeth to do, do it with all thy might." In Japan the principle permeates all society, and is carried out by the work performed in daily life.

²⁰¹ No original: No one can have failed to notice that all good Japanese works, as well as most which are inferior, are as well finished in the parts that are unseen as in the parts that are seen. I have here before me a box which is carved all over, yet the best work is on the bottom. Here is a tray, on the under surface of which is a spray as carefully drawn as the figures on the upper surface; and here is a pot which has a pattern on the bottom as beautiful as that on the parts usually seen, if not more so. These are, however, somewhat exceptional instances; but while it is not usual to find ornament on the bottom of a Japanese work, we yet observe that the finish of the parts hidden is equal to that of the parts exposed.

²⁰² Na tradução para a língua portuguesa, *As sete lâmpadas da Arquitetura*. As “lâmpadas” referem-se aos requisitos necessários para que uma obra arquitetônica pudesse ser considerada boa, ou seja, os princípios da arquitetura de acordo com Ruskin.

No segundo capítulo, intitulado “The lamp of Truth”²⁰³, Ruskin alerta para o perigo contido na falta de “verdade” em um trabalho arquitetônico, manifesta na forma de pequenas trapanças e artifícios que terminam por corromper um determinado estilo, mesmo não havendo malícia. O autor enumera as três principais armadilhas na arquitetura: a falsificação estrutural, a ilusão superficial e a fraude operativa, que constituem uma “falsidade de afirmação em relação à natureza do material ou à quantidade de trabalho” (RUSKIN, 1849, p. 28, tradução nossa).²⁰⁴ Para Ruskin, a traição, ou violação da verdade, decorria da falácia das inovações técnicas, da substituição ou imitação de materiais e métodos. Essas pequenas desonestidades eram as principais razões que concorriam para a destruição de um estilo, mais do que a guerra ou um ataque intencional, e sua ocorrência era especialmente preocupante na construção de edifícios que mimetizavam estilos históricos ou representativos de cada nação, o que explicava a acelerada decadência do gótico na Inglaterra vitoriana.

Embora a verdade no emprego dos materiais, tanto estruturais quanto superficiais, estivesse presente e fosse uma característica reconhecida e admirada nas artes e na arquitetura japonesa, em nossa leitura do capítulo, foi a questão da quantidade de mão-de-obra que mais chamou à atenção. Por “fraude operativa”, Ruskin refere-se à substituição do trabalho humano pelo maquinário, uma prática que ele condenava por duas razões:

... uma, que todo o trabalho de molde e máquina é ruim, enquanto trabalho; a outra, que é desonesto. De sua baixa qualidade, falarei em outro lugar, visto que evidentemente não há razão eficiente contra seu uso quando não se pode ter outro. Sua desonestidade, no entanto, que em minha opinião é do tipo mais grosseiro, é, penso eu, uma razão suficiente para determinar a rejeição absoluta e incondicional dela. (RUSKIN, 1849, p. 43-44, tradução nossa).²⁰⁵

O problema dessa substituição era mais evidente na ornamentação, uma das principais funções da arquitetura no século XIX, pois excluía-se assim um de seus valores mais importantes:

O ornamento, como observei muitas vezes antes, tem duas fontes inteiramente distintas de deleite: uma, a da beleza abstrata de suas formas, que, no presente, suporemos ser as mesmas, sejam elas da mão ou da máquina; a outra, o senso de

²⁰³ “A luz da Verdade”, tradução nossa.

²⁰⁴ No original: ... falsity of assertion respecting the nature of material, or the quantity of labor.

²⁰⁵ No original: ... one, that all cast and machine work is bad, as work; the other, that it is dishonest. Of its badness, I shall speak in another place, that being evidently no efficient reason against its use when other cannot be had. Its dishonesty, however, which, to my mind is of the grossest kind, is, I think, a sufficient reason to determine absolute and unconditional rejection of it.

trabalho e cuidado humano a ele dedicado. (RUSKIN, 1849, p. 44, tradução nossa).²⁰⁶

Para Ruskin, o ornamento é um detalhe completamente dispensável de uma edificação ou de um objeto. Assim, a desonestidade em seu meio de produção, especialmente quando se tentava imitar algo feito artesanalmente, tornava-se do tipo mais vil, porque desnecessária.

Ninguém quer ornamentos neste mundo, mas todos querem integridade. Todas as boas invenções algum dia imaginadas, não valem a mentira. Deixe suas paredes tão nuas quanto uma tábua plana, ou construa-as de barro cozido e palha cortada, se necessário; mas não as cimente com falsidade. (RUSKIN, 1849, p. 45, tradução nossa).²⁰⁷

A incitação moral contida em “The lamp of Truth” é mais clara quando compreendida em relação ao capítulo anterior, “The lamp of Sacrifice”²⁰⁸, em que o autor defende o altruísmo desinteressado no trabalho de construção de um edifício. Todos os princípios da arquitetura contidos na sequência do livro deveriam ser praticados como um ato de sacrifício religioso, mais valioso que qualquer oferta material.

Pois, como eu defendi a expressão do Espírito de Sacrifício nos atos e prazeres dos homens, não como se, desse modo, esses atos pudessem promover a causa da religião, mas porque certamente eles poderiam ser infinitamente enobrecidos, assim eu teria o Espírito ou Luz da Verdade nos corações de nossos artistas e artesãos, não como se a verdadeira prática do artesanato pudesse avançar muito a causa da verdade, mas porque eu gostaria de ver os próprios artesanatos instigados pelas esporas do cavalheirismo: e é de fato maravilhoso ver o poder e universalidade contidos neste único princípio, e como, em sua consulta ou em seu esquecimento, reside metade da dignidade ou declínio de toda arte e ato do homem. (RUSKIN, 1849, p. 27, tradução nossa).²⁰⁹

²⁰⁶ No original: Ornament, as I have often before observed, has two entirely distinct sources of agreeableness: one, that of the abstract beauty of its forms, which, for the present, we will suppose to be the same whether they come from the hand or the machine; the other, the sense of human labor and care spent upon it.

²⁰⁷ No original: Nobody wants ornaments in this world, but everybody wants integrity. All the fair devices that ever were fancied, are not worth a lie. Leave your walls as bare as a planed board, or build them of baked mud and chopped straw, if need be; but do not rough-cast them with falsehood.

²⁰⁸ “A luz do Sacrifício”, tradução nossa.

²⁰⁹ No original: For, as I advocated the expression of the Spirit of Sacrifice in the acts and pleasures of men, not as if thereby those acts could further the cause of religion, but because most assuredly they might therein be infinitely ennobled themselves, so I would have the Spirit or Lamp of Truth clear in the hearts of our artists and handicraftsmen, not as if the truthful practice of handicrafts could far advance the cause of truth, but because I would fain see the handicrafts themselves urged by the spurs of chivalry: and it is, indeed, marvellous to see what power and universality there is in this single principle, and how in the consulting or forgetting of it lies half the dignity or decline of every art and act of man.

Ruskin traz, dessa forma, o princípio da verdade no trabalho artístico e arquitetônico para o foro íntimo, moral. Mais importante do que a sua manifestação objetiva, passível de análise detalhada, seria a existência de um desejo de ser verdadeiro por parte de seu realizador. Esse desejo, por sua vez, seria movido por um sentimento de altruísmo, de renúncia às facilidades e falsidades, em última instância, um sacrifício de caráter religioso.

Assim, quando Dresser relaciona o princípio do espelho xintoísta contido na arte e na arquitetura japonesa ao aforismo das Sagradas Escrituras do cristianismo, não podemos deixar de sobrepor esse raciocínio ao capítulo sobre a luz da verdade em *The Seven Lamps of Architecture*. De fato, o livro de Ruskin tinha grande influência sobre a geração da qual faziam parte Dresser e Morris, pois condensava, através de uma prosa de grande apelo romântico e retórica bíblica (SHRIMPTON, 2017, sem paginação), o pensamento crítico da primeira metade do século XIX. Apesar de terem surgido, especialmente a partir da década de 1850, algumas diferenças e polêmicas que opunham Ruskin e Morris aos reformistas da Government School of Design (JERVIS, 2004), nossa leitura do relato de viagem de Dresser ao Japão nos leva a crer que havia muitos pontos em comum entre esses autores. Não arriscaremos, no entanto, afirmar que o autor de *Japan: its Architecture, Arts and Art Manufactures* tenha usado sua experiência no país longínquo para defender um ponto de vista que sua posição e prestígio junto à indústria inglesa não permitiam.

De qualquer forma, o livro de Dresser é uma fonte muito rica de informações sobre as artes e ofícios, a arquitetura, a educação artística, os costumes, a cultura, a religiosidade e as transformações sociais em curso no Japão ao final da primeira década da Era Meiji. Enquanto documento histórico, é também bastante revelador em relação a seu autor e o contexto intelectual em seu país de origem. Não seríamos capazes de esgotar aqui todos os assuntos contidos na publicação. Podemos, entretanto, afirmar que Dresser projetou muito de si mesmo em elementos da cultura japonesa, elegendo algumas manifestações que correspondiam a suas próprias crenças e convicções, e moldando assim a percepção de seus leitores sobre o Japão.

Curiosamente, o próprio Japão, seus artistas, intelectuais e estadistas, passariam a enxergar-se através desse olhar estrangeiro, especialmente no que se refere à valorização da produção artística nacional. Mais do que uma influência mútua, inelutável, como é incansavelmente caracterizado tanto o Japonismo na Europa e nos Estados Unidos, quanto o processo de modernização do Japão, preferimos a ideia de um conjunto de espelhos, através dos quais japoneses e estrangeiros enxergaram uns aos outros e a si mesmos, selecionando

aquilo que tomariam como referência e aquilo que preservariam em sua cultura.²¹⁰ Dessa forma, *Japan: its Architecture, Arts and Art Manufactures* é um trabalho pioneiro enquanto fonte informativa para o público europeu e norte-americano, mas também como um espelho no qual os japoneses se veriam refletidos e valorizados, o que contribuiria para a elevação da arte *kôgei*, cada vez menos identificada como produção industrial, para receber o estatuto de arte.

²¹⁰ Nesse sentido, consideramos a noção de “influência” bastante problemática, pois sugere a passividade por parte daqueles que são alvo de sua ação, como alerta o historiador da arte Michael Baxandall (2006, p. 102) para o estudo da pintura. Preferimos enunciar essa relação em sentido oposto, considerando como sujeitos os artistas, autores e colecionadores europeus e norte-americanos que adotaram convictamente a referência japonesa, assim como seus pares japoneses que incorporaram elementos ocidentais.

Considerações finais

1. A questão das palavras

Desde os primeiros rascunhos de nosso projeto de pesquisa, o ponto de partida para esta investigação foi a questão das palavras. Tínhamos um interesse, bastante rudimentar, pela etimologia do termo *kôgei* em *kanji*, cujo desvendamento nos parecia ser a chave para compreender o seu significado. A associação de *kôgei* com artes *tradicionais* japonesas nos levava a crer que o substantivo era “milénar”, assim como os objetos que ele designava, ideia equivocada, mas muito difundida em bibliografias e materiais gerais, menos aprofundados, sobre o tema. Acreditávamos, dessa forma, que a palavra referia-se a um conceito bastante definido no vocabulário japonês e que bastaria encontrar a correspondência mais precisa para traduzi-lo, o que considerávamos ser principalmente a expressão “artes e ofícios”, seguida por “artes aplicadas”, categorias que passaram a ser valorizadas na segunda metade do século XIX na Europa, assim como “todas as coisas japonesas”²¹¹.

A questão das palavras alertava-nos ainda para o cuidado em relação a como referir-se a *kôgei* na língua portuguesa, considerando especialmente o desprestígio de termos como artesanato e artesão no Brasil. Por esse motivo, evitamos expressões como “o artesanato japonês”, pois acreditamos que não transmitiria de modo satisfatório o sentido de *kôgei*. Por sua vez, o termo *mingei* 民芸, cunhado por um grupo de artistas e intelectuais da vanguarda japonesa da década de 1920, refere-se aos objetos de caráter popular, feitos por artesãos anônimos, e dessa forma, seu significado aproxima-se de artesanato em um certo sentido que vem sendo atribuído à palavra em português brasileiro²¹², especialmente a partir de iniciativas de valorização da cultura popular, tais como os esforços empreendidos por Lina Bo Bardi na célebre exposição *A mão do povo brasileiro*, de 1969. De qualquer forma, artesanato, artesanal e outras derivações apareceram em nosso texto quando utilizados para efeito retórico, em oposição a indústria ou a belas artes.

Há ainda uma discussão mais contemporânea que propõe a popularização da palavra *kôgei*, sem tradução, a exemplo de *haiku* e *manga*, o que seria uma estratégia interessante no

²¹¹ Tradução nossa para a expressão inglesa “*all things Japanese*”, que refere-se ao fascínio pelos objetos japoneses no final do século XIX, assim como sua contraparte francesa, *japonisme*. O caráter generalizador de “*all things*” sugere que a apreciação europeia não fazia distinção entre belas arte e objetos utilitários, ou mesmo em relação à qualidade dos mesmos.

²¹² *Mingei* é traduzido para o inglês como *folk crafts*, que em português poderia ser artesanato folclórico ou popular.

sentido de transmitir as suas especificidades não contempladas pelos termos estrangeiros. Este não foi, entretanto, o caminho que escolhemos para a pesquisa, como explicaremos a seguir.

No decorrer de nosso percurso no mestrado, nosso interesse pela terminologia foi reforçado por bibliografias e discussões levantadas em uma disciplina sobre a cultura e a literatura japonesa do período moderno e em dois grupos de estudos que frequentamos, que tratavam da arte e da espacialidade japonesa. Soubemos então que a modernização do Japão na Era Meiji e os esforços de comunicação com as potências estrangeiras ocasionaram o surgimento de traduções e palavras novas, o que vem a ser um tema muito explorado na historiografia recente daquele país. Descobrimos que o termo *kôgei* faz parte desse léxico moderno e dessa forma sua historicidade é representativa em relação às tentativas de entendimento entre a cultura japonesa e a ocidental no final do século XIX. Assim, a problematização da palavra confirmou-se como um caminho muito instigante para a investigação, mais até do que havíamos previsto inicialmente.

Além de ser um mote para a pesquisa, a questão das palavras auxiliou-nos na enunciação de nossa hipótese e na organização do trabalho. A partir do conhecimento de que o termo *kôgei* havia sido inventado com o intuito de traduzir a categoria europeia de “artes industriais”, questionávamos de que maneira ele teria recebido seu significado mais atual, que sempre nos pareceu ser o oposto de tudo o que caracteriza a indústria. Nosso palpite inicial, também um tanto rudimentar, era que os elementos fundamentais para essa mudança teriam sido a inserção da arte *kôgei* no contexto artístico europeu de resgate das artes e ofícios e o Japonismo, ou melhor, a consciência dos japoneses acerca da valorização de suas artes tradicionais no ocidente. Essa hipótese nos sugeria um arco a ser desenvolvido ao longo de dois segmentos ou capítulos, I. *Kôgei como indústria* e II. *O olhar estrangeiro na reelaboração do significado de kôgei*, organizados em sequência cronológica. Analisemos, a seguir, os resultados dessa investigação.

2. *Kôgei* e a inserção da ideia de nação industrializada no Japão

Algumas das bibliografias que consultamos no início deste trabalho (INAGA, 2007; OI, 2008) faziam alusão aos primeiros relatos de viajantes que estiveram no Japão no contexto da reabertura dos portos para as potências marítimas estrangeiras na década de 1850. Esses visitantes registraram e publicaram suas impressões, das quais destacavam-se de um lado a produção de uma cultura material de alta qualidade técnica, e de outro a ausência de

indústria e de belas artes, para eles um indicativo do atraso japonês. Sabíamos, dessa forma, que essas fontes primárias seriam fundamentais para a nossa pesquisa.

Através da leitura dos relatos do Comodoro Matthew Perry (1856) da marinha dos Estados Unidos e de Sir Rutherford Alcock (1863), primeiro cônsul geral britânico no Japão, entendemos que as negociações dos tratados de abertura haviam sido conduzidas em meio a uma atmosfera conflituosa e extremamente desonrosa para as autoridades do arquipélago, na época, o *bakufu* do clã Tokugawa.

O relato de Alcock mencionava um presente diplomático contendo vários objetos que estava sendo providenciado pelo xogum junto a importantes artistas de Edo para ser enviado à rainha Victoria. A partir dessa informação, localizamos um único item que seguramente fizera parte desse conjunto, a armadura (figura 3), doada pela monarca ao acervo do Victoria & Albert, então South Kensington Museum, alguns anos depois. A ficha catalográfica confirmava a procedência e continha dados interessantes, como a autoria da obra por uma casa de artífices que atuava no ramo há gerações e a inspiração em armaduras dos séculos XII e XIII, que tinham um significado muito especial para os guerreiros dos séculos XVII a XIX.

Com base nesse objeto e nas informações coletadas a partir dele, procuramos explorar o contexto de criação e utilização dos artefatos marciais, vislumbrar a arte e a sua função social na Era Edo, assim como a decadência do clã Tokugawa durante a primeira metade do século XIX e a precipitação da crise política após a assinatura dos tratados internacionais que colocavam o país em posição submissa. Ao observar dessa maneira o contexto japonês antes e depois da reabertura, podemos considerar sem exagero que a atmosfera conflituosa em torno desse acontecimento tenha sido substituída pelo engajamento dos japoneses na competição econômica e nos esforços em criar uma imagem de país civilizado e ativo.

Também no relato de Alcock e em bibliografias relacionadas ao viajante, conhecemos as primeiras impressões europeias sobre a arte japonesa e soubemos da formação de sua coleção que seria apresentada na Grande Exposição de Londres em 1862. Em comparação com as mostras internacionais subsequentes, verificamos uma importante transformação na representação do Japão, primeiro através do olhar desse estrangeiro, e depois a partir de esforços conscientes dos japoneses de apresentar uma imagem protagonista e competitiva de seu país. Afinal, esse também era o caráter geral das exposições sediadas na França do Segundo Império, em 1867, na Áustria dos Habsburgos, em 1873, e nos Estados Unidos da América, em 1876.

Entretanto, é somente na exposição norte-americana que podemos começar a falar realmente em uma indústria japonesa. Para o evento de Viena, a seleção de objetos a serem apresentados havia sido feita em torno da ideia de *bijutsu*, por uma comissão especial diretamente ligada à Casa Imperial. Embora não tivesse ainda o sentido restrito de belas artes como pintura e escultura, a palavra também era uma invenção recente e referia-se ao belo, muito mais que ao industrial, refletindo assim o desejo dos japoneses de apresentar a sua *arte*. Concomitantemente a esses preparativos para a mostra de 1873, a palavra *kôgei* começava a ser utilizada para designar uma produção pertinente a um dos três pilares do Ministério do Interior, a indústria²¹³, que fora contemplada dessa forma por incentivos governamentais, tais como infraestrutura e investimento em tecnologias. Após o recebimento do convite para a exposição na Filadélfia, a Comissão Imperial seria incorporada ao Ministério do Interior, o que explica a mudança no discurso japonês, agora pautado pelo recente desenvolvimento industrial, registrado em um pequeno catálogo próprio, também uma novidade em relação às participações anteriores.

Neste contexto, a porcelana Arita destacava-se como uma das produções mais significativamente afetadas pela industrialização japonesa. É verdade que algumas das características atribuídas ao progresso industrial já estavam presentes em Arita, tais como a fabricação em série, a racionalização da produção e a divisão ou especialização do trabalho. Além disso, já houvera uma demanda internacional entre os séculos XVII e XVIII, o que fez com que os artefatos não fossem apenas conhecidos, como também muito apreciados e copiados na Europa. Apesar disso, o desenvolvimento industrial da porcelana Arita no final do século XIX é representativo do processo de modernização de uma técnica artística tradicional através da mecanização de sua produção.

No entanto, é preciso relativizar algumas questões. Ao acompanhar o relato da viagem de Christopher Dresser pelo interior do Japão, realizada logo após o encerramento da exposição norte-americana, constatamos que a porcelana Arita era uma exceção, pois a produção de objetos em geral continuava a ser predominantemente artesanal – para o autor, aí residia grande parte de seu valor. Quando a Comissão japonesa afirma em seu catálogo o progresso industrial alcançado durante o intervalo entre as exposições internacionais de 1873 e 1876, consideramos que o discurso refere-se a uma parcela muito pequena da produção, e mesmo em Arita somente à empresa Koransha.

²¹³ Os outros pilares eram a agricultura e o comércio.

Além disso, os relatos de Alcock e Dresser, este segundo um profissional da área do desenho industrial, utilizam as expressões *industrial arts* ou *art industries* de forma pouco específica, ou seja, referindo-se a objetos artísticos que não foram necessariamente produzidos industrialmente, no contexto pós-Revolução Industrial inglesa, mas cuja função social é a mesma, utilitária, doméstica, cotidiana. Assim, ao observar essa liberalidade semântica contida em *industry*, por extensão presente também no termo *kôgei*, sua tradução japonesa, é compreensível que a produção artesanal, ou proto-industrial, continuasse a substituir uma verdadeira indústria japonesa, ainda em desenvolvimento. Em outras palavras, não havendo uma definição estrita do que era indústria e do que era artesanato, não é de se estranhar que o significado da nova palavra tenha migrado de um desses extremos a outro. Em suma, consideramos que a invenção da palavra *kôgei* representa não a inserção da indústria no Japão, mas do ideal de nação industrializada, objetivo para o qual as artes tradicionais ainda tinham importante papel.

3. Duas manifestações iniciais do Japonismo e sua contribuição para a valorização de *kôgei*

No segundo segmento deste trabalho, nossa hipótese sobre o debate da arte aplicada e o Japonismo como elementos fundamentais na transformação de *kôgei* como indústria para *kôgei* como arte foi logo confrontada com algumas dificuldades. Confessamos que o nosso conhecimento sobre o Japonismo era pouco aprofundado e localizávamos cronologicamente as suas principais manifestações nas últimas duas décadas do século XIX, o que nos afastava do período tratado na primeira etapa da pesquisa. Iniciamos a leitura de algumas bibliografias gerais sobre o tema e todas elas, sem exceção, mencionavam o episódio da descoberta do *Manga* de Katsushika Hokusai por Felix Bracquemond como o “mito fundador” do movimento. As passagens eram, no entanto, bastante vagas e pareciam aludir a algo que se tornara um lugar comum, uma convenção, estabelecida em estudos realizados por volta da década de 1970 e repetida por novos autores sem a realização de novas pesquisas.

Do ponto de vista narrativo, o episódio era dos mais interessantes. Imaginávamos o encontro fortuito de Bracquemond com as páginas do intrigante livro ilustrado, e antes disso, visualizávamos os próprios volumes do *Manga* a forrar as embalagens de delicadas porcelanas durante as longas viagens marítimas do Japão para a Europa. Por fim, a concepção do *Service Rousseau* cerca de dez anos depois, completava nosso fascínio em relação aos efeitos do Japonismo sobre a produção europeia.

Nosso desejo por esclarecimentos sobre alguns detalhes da história nos levou a investigar o artista, tarefa que não foi fácil tendo em vista a escassez de historiografia específica sobre ele e a pouca disponibilidade desse material nas bibliotecas de São Paulo. Encontramos, em um catálogo de exposição individual, o texto do professor Jean-Paul Bouillon (2005), um especialista na vida e obra de Bracquemond, que relativiza a importância da descoberta do *Manga*. Para o autor, o *Service Rousseau* tem elementos mais interessantes da tradição cerâmica francesa que acabaram ofuscados pelo discurso da influência japonesa. Por sua vez, o ainda mais recente estudo do pesquisador Christopher Reed (2014), sobre as relações de afeto entre os japonistas franceses, confirmou nossa suspeita sobre algumas inconsistências presentes no mito. A partir dessa constatação, decidimos recorrer à leitura de fontes primárias para tentar desvendar o caso e o resultado, acreditamos, foi dos mais satisfatórios.

Em primeiro lugar, a própria narrativa tornou-se mais interessante, especialmente no que se refere à compreensão da técnica utilizada no aparelho de mesa por Bracquemond, já existente na produção cerâmica europeia desde o século XVIII. Através das reportagens de Philippe Burty (1867) e Ernest Chesneau (1878), visualizamos o processo de criação do objeto, que ia muito além da simples aplicação de ilustrações japonesas de acordo com a voga. A escolha desse referencial relacionava-se a um desejo de renovação estética, mas também aos desafios técnicos da faiança e da produção em série. Dessa forma, as decisões de Bracquemond tornam-se muito mais inventivas a nossos olhos e revelam o alto nível de conhecimento e experiência técnica do artista.

Em segundo lugar, relacionado ao motivo anterior, a pesquisa sobre o *Service Rousseau* nos permitiu entender um pouco mais sobre a natureza do Japonismo. O fenômeno, muitas vezes descrito como uma influência externa, uma “grande onda”²¹⁴ vinda do extremo oriente, está mais relacionado a elementos internos, o que reconhecemos que não é uma afirmação inédita. Entretanto, ao aprofundarmos as noções gerais acerca da obra, investigando em detalhes a sua concepção, assim como as personalidades de seu autor e de seu círculo de amigos, observamos que a ideia de influência neste caso é bastante equivocada e redutora. Mais do que absorver passivamente os efeitos da presença de referências artísticas japonesas em seu meio, Bracquemond as trabalhou conscientemente, selecionando as ilustrações e

²¹⁴ A expressão “grande onda” é frequentemente utilizada para aludir ao Japonismo, quase como uma força da natureza, uma influência inelutável. Ao evocar a imagem contida na famosa cena marítima de Hokusai, *A Grande Onda de Kanagawa*, o termo estende-se à xilogravura *ukiyo-e* de forma geral como a manifestação artística japonesa com maior potência intercultural.

adaptando-as à sua técnica, a impressão por transferência, complementada pela coloração artesanal, e ao seu entendimento dos anseios do público francês e europeu, bem como de um mercado não mais baseado na encomenda, mas na venda a um consumidor anônimo.

Dessa forma, o *Service Rousseau* representa uma mediação inteligente entre a arte japonesa e o contexto artístico europeu, que tendia, naquele momento, para a valorização dos objetos utilitários, especialmente com a crescente importância das exposições internacionais de arte e indústria. Embora sua fonte fosse a xilogravura *ukiyo-e* e não a arte *kôgei*, podemos afirmar que Bracquemond trouxe o Japonismo, ou a referência japonesa, para o debate da arte aplicada na França e nos países ocidentais, pois justamente naquele ano Paris sediava sua segunda Exposição Universal (1867). Além disso, o mito fundador pode não ser completamente verdadeiro, mas ao produzir um objeto de arte aplicada à vida, dessa maneira que poderíamos caracterizar como heroica, protagonista, imprimindo sua individualidade artística no objeto, Bracquemond eleva consideravelmente a discussão.

Outro episódio que ocorreu relativamente cedo na cronologia do Japonismo foi a viagem de Christopher Dresser ao Japão entre o final do ano de 1876 e início de 1877. Em nossas buscas sobre elementos que relacionassem a arte *kôgei* com as Artes e Ofícios²¹⁵, especialmente na Inglaterra, onde o movimento teve maior força, chegamos ao nome de Dresser, ornamentista e desenhista industrial, cuja trajetória estava ligada aos reformistas Owen Jones e Henry Cole, figuras importantes na realização das exposições internacionais londrinas e na formação do acervo do Victoria & Albert Museum. Optamos, desta vez, por investigar não um objeto artístico como o *Service Rousseau*, mas o próprio relato do viajante, *Japan: its Architecture, Arts and Art Manufactures*, editado e publicado em 1882.

O documento é rico em informações sobre a transformação do Japão ao fim de duas décadas da retomada do contato com o ocidente e quase dez anos após a Restauração Meiji. Da perspectiva de um especialista em arte e indústria, Dresser observa os costumes, os usos dos artefatos, o vestuário, a paisagem, a religiosidade, a educação artística, o patrimônio arquitetônico e seu estado de conservação, assim como as artes nacionais e seus meios de produção. Embora mostre-se impressionado com o progresso alcançado em termos de infraestrutura e urbanização, na primeira parte de sua narrativa, em visitas a autoridades do império, destaca os efeitos negativos da presença estrangeira e especialmente as tentativas dos japoneses de se assemelharem aos europeus, tendo estes como ideal de civilização. O texto

²¹⁵ Movimento Artes e Ofícios ou *Arts and Crafts Movement*.

exemplifica perfeitamente o conflito no interior de uma visão europeia do Japão, que ora entusiasma-se com a abertura do país, a modernização e a oportunidade antes inexistente de visitá-lo, ora expressa o desejo de manter a cultura e as tradições locais intocadas.

O que mais nos surpreendeu, entretanto, foi a segunda parte do relato, reveladora não apenas no que se refere ao objeto de análise do autor, mas em relação ao próprio sujeito, Christopher Dresser, e seu lugar de fala, inserido no debate da arte aplicada na Inglaterra. Algumas de suas observações, tais como o caráter geométrico de certos ornamentos japoneses, são facilmente associáveis à visão de Owen Jones, seu mentor na Government School of Design. Outras nos remetem a associações inusitadas, como aquelas que indicam um alinhamento ao pensamento de William Morris e John Ruskin, críticos ferozes do modo de produção industrial, pouco envolvidos nas exposições internacionais e que nutriam certa animosidade em relação ao grupo dos reformistas das escolas de *design*.

Após o cumprimento de suas visitas formais em Tokyo e Yokohama, Dresser viajou pelo interior das províncias, onde teve contato com diversas oficinas e ateliês tradicionais. Os estabelecimentos eram muito pequenos e operavam da maneira mais modesta e artesanal, o que ele, especialista em indústria, não considerou como indicativo do atraso ou de qualquer outra forma depreciativa. Para Dresser, a satisfação e felicidade observadas no rosto do artesão japonês eram resultado de um trabalho realizado integralmente, tendo a mão como principal ferramenta e sendo os objetos assim produzidos comparáveis a um filho. Esse tipo de afirmação nos remeteu imediatamente à famosa citação de Morris (1888, p.137) sobre “o verdadeiro segredo da felicidade”²¹⁶, que consistia em ter um interesse genuíno por todos os detalhes da vida, em dignificá-los através da arte, sem jamais entregá-los ao maquinário.

Dresser e Morris eram contemporâneos e estavam em posições por vezes antagônicas em seu campo de atuação. O pensamento de Ruskin, por sua vez, fora muito importante durante os anos de formação deles e suas “lâmpadas” da arquitetura foram fundamentais para gerações de profissionais, estando presentes inclusive em materiais das escolas de *design*. No entanto, havia uma antiga rivalidade entre Ruskin e Jones, o que explica de um lado a presença de citações diretas e referências ao segundo em *Japan*, e de outro a ausência de qualquer menção ao primeiro. Por esse motivo, nos chamou a atenção a reflexão de Dresser sobre a verdade contida no princípio do espelho xintoísta, especialmente sua associação com a religiosidade e o foro íntimo, de forma que remete à construção retórica de Ruskin. Não

²¹⁶ No original: the true secret of happiness.

saberemos qual foi a intenção de Dresser, mas podemos afirmar que ao colocar em discussão a *verdade* presente na arte *kôgei*, ele a insere em um importante debate das artes e ofícios na Inglaterra.

As observações de Dresser durante a viagem foram anotadas por Sakata Haruo e Ishida Tametake, membros da comitiva que o acompanhou pelo interior do Japão. Poucos anos depois, as anotações foram publicadas pelo governo Meiji na forma de um pequeno livro de capa azul, distribuído entre os produtores japoneses. Dresser dedica um capítulo de *Japan* a corrigir e esclarecer muitos equívocos, exageros e mal entendidos presentes na publicação japonesa, mas há também passagens importantes que convergem com o seu próprio relato. De qualquer forma, foi através desse material que muitos artesãos japoneses tiveram conhecimento da figura de Dresser, de sua reputação como conselheiro artístico no contexto das exposições internacionais e de sua visita ao país. É difícil, entretanto, precisar exatamente o impacto da publicação entre os japoneses.

De acordo com o historiador da arte japonesa Dôshin Satô (2011), esse período inicial da Era Meiji foi marcado por sucessivas reorganizações no interior de ministérios, divisões e associações artísticas. Questões como a preservação das artes e artesanias antigas mesclavam-se com a promoção da produção contemporânea e da educação artística, o que tinha reflexos também na questão da nomenclatura, com os significados intermutáveis de *kôgei*, artes industriais, e *kôgyô*, indústria. Posteriormente, por volta da segunda metade da década de 1880, os sentidos das duas palavras especificaram-se e *kôgei* aproximou-se de um significado oposto à indústria. Dessa forma, consideramos que a presença e subsequente atuação de Christopher Dresser na promoção da arte japonesa na Europa e nos Estados Unidos contribuiu decisivamente para o amadurecimento institucional das artes e ofícios e da indústria japonesa.

4. Conclusão

Neste trabalho priorizamos os eventos e personalidades ligados à reabertura, modernização e ocidentalização do Japão, às exposições internacionais, e à inserção da referência japonesa no debate da arte aplicada na Europa, especialmente na França e na Inglaterra. Concentramos nossa investigação em um período aproximado entre meados da década de 1850 e fins dos anos 1870, durante o qual houve o estabelecimento do termo *kôgei* e também de suas oscilações semânticas. Consideramos que essa pluralidade do vocábulo tenha raízes em *geijutsu*, a ideia japonesa de arte, na função social da arte anterior à retomada

do contato com o ocidente e na projeção da palavra para designar objetos antigos e técnicas tradicionais, embora tivesse sido criada para traduzir os termos ingleses *industry* ou *industrial arts*, por sua vez pouco específicos naquele contexto. A reelaboração do significado de *kôgei*, processo histórico que espelhou-se em movimentos pela valorização das artes e ofícios nos países europeus entre o fim do século XIX e início do XX, aqui abordados em dois episódios iniciais, tampouco o tornou estático, passível de uma definição única e terminante.

Durante o século XX, a relação com a indústria e o desenvolvimentismo, especialmente no pós-guerra, fez com que muitos produtores abandonassem os processos exclusivamente artesanais. Mais recentemente, a introdução de tecnologias digitais, tais como as que possibilitam o desenvolvimento e a produção de moldes virtuais para a cerâmica através de impressoras tridimensionais, desafiam as definições fixas da palavra. No campo mais específico das artes visuais, materiais, técnicas e artistas da esfera da arte *kôgei* migraram para a esfera da arte simbólica, produzindo esculturas e instalações que problematizam essas categorias.²¹⁷ Na pintura japonesa contemporânea, processos minuciosos, realizados pacientemente à mão, vem sendo uma característica muito valorizada e remetem à tradição artesanal do país. Todos esses elementos nos levam a concluir que a significação de *kôgei* como artes e ofícios, a partir do período tratado em nossa pesquisa até as primeiras décadas do século XX, se não eterna é ao menos predominante e duradoura, e o vocábulo permanece vivo, sujeito a transformações, assim como os objetos e técnicas que ele designa.

²¹⁷ Nesse sentido, destacamos a obra do ceramista Nakamura Kinpei, convidado para uma conversa com artista que ocorreu no dia de nossa visita à Galeria de Artes e Ofícios do Museu Nacional de Arte Moderna de Tokyo. Primogênito de uma família tradicional na produção de objetos para a cerimônia do chá na tradicional cidade de Kanazawa, Nakamura afastou-se do que considera o universo extremamente rigoroso do *tokonoma* – uma referência ao espaço da sala de recepção em estilo japonês onde ficam expostos objetos artísticos –, para tornar-se artista e professor universitário. Suas esculturas cerâmicas não tem o sentido utilitário de *kôgei*. Algumas de suas obras representam o caos e o *kitsch* presente na visualidade japonesa, fazendo alusão inclusive à sobreposição permanente e alternada de tradição e modernidade, e à busca da identidade do artista japonês em meio a esta situação.

Referências

- ALCOCK, Rutherford. *The Capital of the Tycoon: a narrative of a three years' residence in Japan*. Nova York: The Bradley Company, 1863. v.1.
- _____. *The Capital of the Tycoon: a narrative of a three years' residence in Japan*. Nova York: Harper & Brothers, 1863. v.2.
- ALSDORF, Bridget. *Fellow Men: Fantin-Latour and the problem of the group in nineteenth-century French painting*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- AYMAR-BRESSON, Pierre. *Histoire générale de l'Exposition Universelle de 1867: les puissances étrangères*. Paris: J. Claye, 1868.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEASLEY, William G. *The Japanese Experience: a short History of Japan*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BÉNÉDITE, Léonce. Félix Bracquemond: L'Animalier. *Art et décoration: revue mensuelle d'art moderne*, Paris, p. 37-47, jan./jun. 1905.
- BENEVOLO, Leonardo. Segunda parte: o debate sobre a cidade industrial. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 153-205.
- BOUILLON, Jean-Paul. Bracquemond et les arts décoratifs: à la recherche de l'unité perdue. *Félix Bracquemond et les arts décoratifs: du japonisme à l'Art nouveau*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005. p. 13-25.
- BREEN, John; TEEUWEN, Mark. *A New History of Shinto*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2010.
- BUENO, André. A educação na visão de Confúcio. *EducArte: a educação chinesa na visão confucionista*. São Paulo: Agbook, 2011. p. 5-17.
- BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS. *Expo 1862 Londres*. Disponível em <<https://www.bie-paris.org/site/fr/1862-london>>. Acesso em 20/01/2017.
- _____. *Expo 1867 Paris*. Disponível em <<https://www.bie-paris.org/site/fr/1867-paris>>. Acesso em 20/01/2017.
- _____. *Expo 1873 Vienne*. Disponível em <<https://www.bie-paris.org/site/fr/1873-vienna>>. Acesso em 20/01/2017.

- BURNHAM, Helen. *Looking East: Western artists and the allure of Japan*. Boston: MFA Publications, 2014.
- BURTY, Philippe. Japonisme. *La Renaissance Littéraire et Artistique*, Paris, p. 25-26, 18 mai. 1872.
- _____. Un service en terre de Montereau. *La Chronique des Arts e de la Curiosité: supplément a la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, p. 181-182, 9 jun. 1867.
- _____. Céramique. *Chefs-d'Œuvre des Arts industriels*. Paris: Paul Ducrocq, 1866.
- CHAMPIER, Victor. Necrologie: Eugene Rousseau, ceramiste et verrier – Jules Turquetil – Jules Desfosses – Francisque Cuzin. *Revue des Arts Decoratifs*, Paris, v. XI, p. 86-93, set. 1890.
- CHESNEAU, Ernest. Le Japon a Paris. *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'art e de la curiosité*, Paris, p. 385-397, 1 set. 1878.
- COLLCUTT, Martin C. Daimyo and Daimyo Culture. In: SHIMIZU, Yoshiaki (ed.). *Japan: the shaping of daimyo culture 1185-1868*. Washington: National Gallery of Art, 1988. p. 1-46.
- COMMISSION IMPÉRIALE. *Exposition Universelle de 1867 à Paris: Catalogue général*. Paris: E. Dentu, 1867.
- COMMISSION ROYALE DE HONGRIE (Autriche). Inauguration du Jardin Japonais. *L'Exposition Universelle de Vienne: Journal Illustré*, Viena, 19 jul 1873, p. 248-253.
- CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. O sistema das artes no período Edo. *O florescer das cores: a arte do período Edo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 319-321.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP/Odyseus Editora, 2006.
- DRESSER, Christopher. *Japan: its architecture, art, and art manufactures*. Londres: Longmans, Green and Co.; Nova York: Scribner and Welford, 1882.
- FERRO, Sérgio. O caso da arte. *História da Arquitetura vista do canteiro*. São Paulo: GFAU, 2010. p. 59-76.
- FOXWELL, Chelsea. Japan as museum? Encapsulating change and loss in late nineteenth century Japan. *Getty Research Journal*, Chicago, v. 1, p. 39-52, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23005365>>. Acesso em 16/05/2016.
- GERE, Charlotte; WHITEWAY, Michael. Dr Christopher Dresser: his life and career. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the old: Christopher Dresser's design revolution*. Londres: V&A Publications, 2004. p. 17-45.

- GUTH, Christine. *Art of Edo Japan: the artist and the city 1615-1868*. New York: Harry Abrams, 1996.
- _____. The multiple modalities of the copy in traditional Japanese crafts. *The Journal of Modern Craft*, Londres, v.3, p. 7-18, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/4912451/The_Multiple_Modalities_of_the_Copy_in_Traditional_Japanese_Craft>. Acesso em 10/06/2018.
- HALÉN, Widar. Dresser and Japan. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the old: Christopher Dresser's design revolution*. Londres: V&A Publications, 2004. p. 127-139.
- HAMADA, Nobuyoshi (ed.). *日本の文様 [Nihon no mon'yô]: traditional Japanese patterns and motifs*. Tokyo: Pie Books, 2013.
- HENSHALL, Kenneth. *A History of Japan: from Stone Age to superpower*. 3ª ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.
- IMARI PORCELAIN. *Begin Japanology*. Tokyo: NHK, 5 jun. 2009. Programa de TV.
- IMPERIAL JAPANESE COMMISSION. *International Exhibition, 1876: official catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the industry and agriculture of Japan*. Philadelphia: W. P. Kildare, 1876.
- IMPEY, Oliver. Japanese export porcelain. In: FORD, Barbara Brennan; IMPEY, Oliver. *Japanese art from the Gerry Collection in The Metropolitan Museum of Art*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1989. p. 61-123.
- _____. *The early porcelain kilns of Japan: Arita in the first half of the seventeenth century*. Nova York: Oxford University Press, 1996.
- INAGA, Shigemi. Modern Japanese arts and crafts around Kyoto: from Asai Chū to Yagi Kazuo, with special reference to their contact with the West (1900-1954). In: TRADITIONAL JAPANESE ARTS AND CRAFTS IN THE 21ST CENTURY: RECONSIDERING THE FUTURE FROM AN INTERNATIONAL PERSPECTIVE, 2005. Kyoto. *Anais...* Kyoto: International Center for Japanese Studies, 2007. Disponível em: <<http://publications.nichibun.ac.jp/en/item/kosh/2007-09-03/pub>>. Acesso em 01/05/2015.
- IRVINE, Gregory. From *namban* to Meiji: the availability and reception of Japanese art in the West. In: IRVINE, Gregory (ed.). *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement: the arts of the Meiji period*. Londres: Thames & Hudson, 2013. p 16-53.
- IRVINE, Gregory. The Samurai. In: IRVINE, Gregory (ed.). *Japanese Art and Design*. Londres: V&A Publishing, 2016. p. 49-69.
- IVES, Colta Feller. *The Great Wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.

- JERVIS, Simon. Dresser in context. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the old: Christopher Dresser's design revolution*. Londres: V&A Publications, 2004. p. 187-199.
- JONES, Owen. *The Grammar of the Ornament*. Londres: Day and Son, 1856.
- KORANSHA. *Company profile*. Disponível em <https://www.koransha.co.jp/koransha/koransha_english.html>. Acesso em 20/08/2017.
- LAMBOURNE, Lionel. *Japonisme: cultural crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005.
- LARKING, Matthew. Arita ware: Traditional Japanese porcelain has an international history. *The Japan Times*, Tokyo, 21 mai. 2016. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/05/21/arts/arita-ware-traditional-japanese-porcelain-international-history/#.Wym3US1y-1s>>. Acesso em 09/09/2016.
- MORRIS, William. The aims of art. *Signs of change*. Londres: Longmans, Green & Co., 1903. p. 117-140.
- MOSQUERA, Gerardo. La historia del arte y las culturas. *Continente sul Sur: revista do Instituto Estadual do Livro*, v. 6, p. 15-22, nov. 1997.
- NAGATAKE, Takeshi. *Classic Japanese porcelain: Imari and Kakiemon*. Tokyo, Nova York, Londres: Kodansha International, 2003.
- NISHINIPPON SHIMBUM. *Arita Porcelain 400th Anniversary*: The compelling beauty of Arita ceramics in the age of the great international expositions. Disponível em: <http://www.nishinippon.co.jp/event/meiji_arita/>. Acesso em 20/12/2016.
- NUTE, Kevin. 'Japanism' and the Boston orientalists. *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londres: Chapman & Hall, 1993. p. 9-33.
- ÔHASHI, Kôji. Imari: la porcelaine des *shogun* Tokugawa e des souverains d'Europe. In: MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS. *Imari: porcelaines des shôgun e des souverains d'Europe de 1610 à 1760*. Milão: Electa, 2004. p. 16-25.
- OI, Célia. Tempo de paz: o mundo japonês do Período Edo. *O florescer das cores: a arte do período Edo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 13-15.
- OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- OKANO, Michiko. Bijutsu (Belas Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão. In: XV CONGRESO INTERNACIONAL ALADAA: 40 AÑOS DE ALADAA: IDENTIDAD, PERTINENCIA E IMPACTO DE LOS ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA EN AMÉRICA LATINA, 2016. Santiago. *Anais...* Santiago: ALADAA Chile, 2014, p. 1141-1155. Disponível em: <<http://www.aladaachile.com/actas>>. Acesso em 03/12/2016.

- PERRY, Matthew C. *Narrative of the expedition of an American squadron to the China seas and Japan, performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M. C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States*. Washington: Beverley Tucker, Senate Printer, 1856.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REED, Christopher. *Bachelor Japanists: Japanese aesthetics and western masculinities*. Nova York: Columbia University Press, 2016.
- ROUSMANIERE, Nicole Coolidge. L'or blanc: les breuvages et le commerce des porcelaines japonaises destinées à l'exportation. In: MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS. *Imari: porcelaines des shôgun e des souverains d'Europe de 1610 à 1760*. Milão: Electa, 2004. p. 38-45.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of Architecture*. Nova York: John Wiley, 1849.
- SATÔ, Dôshin. *Modern Japanese Art and the Meiji State: the politics of beauty*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.
- SCHMALTZ, Márcia. O cavalo na antiguidade chinesa: entre o institucional e o natural. In: BUENO, André; MARIA NETO, José (org.) *Antigas leituras: visões da China Antiga*. União da Vitória: UNESPAR, 2014. p. 201-218.
- SHRIMPTON, Nicholas. John Ruskin. *Encyclopædia Britannica Online*. Chicago: Encyclopædia Britannica Inc., 2017. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/John-Ruskin>>. Acesso em 19/06/2018.
- SUZUKI, Sadami. Para uma releitura da história cultural do Japão moderno e contemporâneo: os conceitos de literatura (*bungaku* 文学) e artes (*geijustu* 芸術). *Estudos Japoneses*, v. 28, p. 39-62, 2008.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- TANIHATA. *Kumiko Ramma*. Toyama: Tanihata Co., Ltd., 2012. Disponível em: <<https://www.tanihata.co.jp/index.html>>. Acesso em 20/06/2018.
- TAYLOR, David. A. Dresser in the United States. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the old: Christopher Dresser's design revolution*. Londres: V&A Publications, 2004. p. 115-125.
- THE JAPANESE court in the international exhibition. *The Illustrated London News*, Londres, 20 set. 1862, p. 318-319.

- TOKYO NATIONAL MUSEUM. *The World's Fair in Vienna: The origin of the Japanese modern museum*. Disponível em: <http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=145>. Acesso em 20/12/2016.
- WAAL, Edmund de. *O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- WAILLIEZ, Wivine. Japanese leather paper or kinkarakawakami: an overview from the 17th century to the Japonist hangings by Rottmann & Co. *The Wallpaper History Review*, Manchester, n° 7, p. 60-65, 2015/2016. Disponível em <https://www.academia.edu/28717780/Japanese_leather_paper_or_kinkarakawakami_a_n_overview_from_the_17th_century_to_the_Japonist_hangings_by_Rottmann_and_Co>. Acesso em 26/03/2018.
- WATSKY, Andrew M. et al. Arms and Armor. In: SHIMIZU, Yoshiaki (ed.). *Japan: the shaping of daimyo culture 1185-1868*. Washington: National Gallery of Art, 1988. p. 228-283.
- WEISBERG, Gabriel P. Japanese art on a plate: an unknown masterpiece of French ceramic design: Gabriel P. Weisberg unveils a major discovery: a dinner service commissioned by the jeweller Frederic Boucheron from Eugene Rousseau in 1873. Painted by Henri Lambert, this extraordinary work vividly demonstrates the impact of Japanese art on French designers. *Apollo Magazine*, Londres, 1 set 2006. Disponível em <[https://www.thefreelibrary.com/Japanese art on a plate: an unknown masterpiece of French ceramic...-a0151607070](https://www.thefreelibrary.com/Japanese+art+on+a+plate:+an+unknown+masterpiece+of+French+ceramic...-a0151607070)>. Acesso em 19/06/2018.
- YAMADA, Chisaburoh F. The impact of Japan on European decorative art. In: YAMADA, Chisaburoh F. (ed.) *Dialogue in art: Japan and the West*. Tokyo, Nova York, San Francisco: Kodansha International, 1976. p. 149-166.
- YOKOMIZO, Hiroko. The Presentation and Reception of Japanese Art in Europe during the Meiji Period. In: IRVINE, Gregory (ed.). *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement: the arts of the Meiji period*. Londres: Thames & Hudson, 2013. p. 54-89.