

A FAMÍLIA TOSA E A CONSTRUÇÃO DE UMA ARTE JAPONESA

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

RESUMO: Estuda-se o engendramento de uma arte tipicamente japonesa após o contato com a China, através do estudo da pintura da família Tosa, suas tópicas sazonais e as tópicas poéticas a ela associadas. Compreende-se *yamato-e*, pintura japonesa, como arte em oposição a *kara-e*, a arte do continente (China). O caráter ornamental, a organização de famílias de pintura, sua transmissão de conhecimentos e a presença simultânea de palavra, caligrafia e pintura que associa literatura e arte são analisados em termos de uma tradição longeva na história da arte no Japão.

ABSTRACT: The aim is to study the origins of the so called typical Japanese art, after the contact with China, through Tosa family painting, their seasonal topics and their related poetry topics. *Yamato-e*, Japanese painting, is understood as an art in opposition to *kara-e*, the continental art from China. The ornamental characteristics, the painting family organization, its knowledge transmission, the simultaneous presence of word, calligraphy and painting which associates literature and art are analysed in terms of a long tradition that runs through Japan's art history.

PALAVRAS-CHAVE: pintura japonesa (*yamato-e*), pintura-mulher (*onna-e*), pintura chinesa (*kara-e*), pintura-homem (*otoko-e*), tópicas sazonais (*shiki-e*), pintura-pássaros-e-flores (*kachôga*), pintura-usos-e-costumes (*fûzoku-ga*), poesia e narrativas japonesas.

KEYWORDS: Japanese painting (*yamato-e*), woman-painting (*onna-e*), Chinese painting (*kara-e*), man-painting (*otoko-e*), seasonal topics (*shiki-e*), flowers-and-birds painting (*kachôga*), genre painting (*fûzoku-ga*), Japanese poetry and narratives.

A genealogia da família Tosa¹ é compilada apenas em meados do período Edo (1600-1868), visando a engrandecer sua antigüidade. Proclama-se a família de arte japonesa por excelência, porquanto localizada em Kyôto e representante da casa imperial, patrocinada pelos nobres da corte. Suas origens remontam, segundo os documentos históricos da família, ao pintor de corte Fujiwara Yukihiro (ativo entre 1403-1434)², no período Muromachi (1392-1573). Considera-se fundador da família, no entanto, Fujiwara Yukimitsu (ativo de 1352 a 1389), o primeiro a utilizar o nome artístico Tosa. O historiador de arte Ernest Fenellosa³, porém, registra a família Tosa no século XII, como sucessão direta da família Kasuga, nas figuras de Fujiwara-no Takeshika e seu filho Mitsunaga. De qualquer forma, os pintores Tosa dedicam-se a representar os temas apreciados pela aristocracia, na forma de rolos narrativos de pintura (*emakimono* ou *emaki*). É fato que Tosa Mitsunobu (1434-1525)⁴ assume o cargo de *edokoro azukari*, chefe do gabinete de pintura da corte, em 1469, a mais alta posição e título a ser concedido a um pintor até então.

Embora não haja unanimidade, considera-se Mitsunobu o membro mais importante da família Tosa, o qual, juntamente com Mitsunaga (ativo em 1173)⁵ e Mitsuoki (1617-1691)⁶, é tido como um dos “três pincéis” (*sanpitsu*) mais famosos em sua especialidade. Mitsunobu também desempenha o cargo de chefe do gabinete de pintura (*edokoro azukari*), produz pinturas em rolo (*emaki*), pinturas budistas (*butsuga*) e retratos de imperadores, nobres e patronos religiosos (*nise-e*). Entre os rolos a ele atribuídos, encontram-se *Kiyomizu-dera Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Templo Kiyomizu)* e *Kitano Tenjin Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Templo Kitano Tenjin)*, obras clássicas em seu colorido opaco de pigmentos minerais.

A família Tosa torna-se, assim, sinônimo de um modo pictórico nativo, designado *yamato-e*, pinturas de Yamato, primeiro topônimo do Japão, em oposição a *kara-e*, imagens da dinastia T'ang e, por extensão, da China.

1. Tosa Yukihiro é, originalmente, Fujiwara-no Yukihiro. Recebendo os títulos de chefe da guarda imperial e governador da província de Tosa, adota o nome Tosa como modo artístico, não como linhagem familiar. Torna-se monge mais tarde.
2. Tosa, também, equivale a um cargo na corte, assim como Fujiwara ou Shikibu, que mais tarde são utilizados como sobrenomes. Tosa Gonno Kami, vice-diretor de Tosa, é o nome do cargo de Tsukenaka na corte. A família Fujiwara domina a corte através de suas descendentes femininas – os avós maternos mantêm e educam os futuros imperadores. Que a pintura, assim como a poesia, tenham sido praticadas pelos nobres somente enfatiza o aspecto da coesão das artes e sua apreciação coletiva. Infelizmente, não existem, hoje, obras do período, mas há referências a biombos nos quais folhas de papel contendo poesia e caligrafia eram coladas e, assim, apreciados como pinturas.
3. In *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Nova Iorque, Dover, 1963, 1ª ed., 1912.
4. Mitsunobu, talvez filho de Tosa Mitsuhiro, é o mais ativo dos pintores *yamato-e*, pinta *emaki*, pinturas budistas, retratos (*nise-e*). São-lhe também atribuídos rolos de pintura: *Yûzû Nenbutsu Engi (Origens de Yûzû Nenbutsu)*, *Ishiyama-dera Engi (Origens do Templo Ishiyama)*, entre outros. Com o surgimento da família Kanô, que pinta aos modos chineses de Sung e Yüan, a família Tosa começa a declinar, juntamente com os nobres e os templos que a patrocinam.
5. Mitsunaga é, originalmente, Tokiwa (ou Fujiwara-no) Mitsunaga.
6. Tosa Mitsuoki, nascido Tômanmaru, tem como nome de monge, Jôshô, como *gô*, Shunkaken. Filho e discípulo de Tosa Mitsunori, vive em Sakai e muda-se para Kyôto em 1634. Além de pintor, é conheci-

Embora pouco se conheça sobre a vida de Mitsunaga, atribuem-se a ele trabalhos importantes, entre os quais os rolos *Nenjû Gyôji Emaki* (*Rolos de Pintura de Rituais e Cerimônias Anuais*) – dos quais restam apenas as cópias feitas por Sumiyoshi Jokei –, *Jigoku Zôshi Emaki* (*Rolos dos Infernos*), *Yamai no Sôshi Emaki* (*Rolos de Pintura das Doenças*) e *Gaki Zôshi Emaki* (*Rolos de Pintura dos Demônios Famintos*), obras impressionantes por seu caráter budista apocalíptico e uma descrição visual, sucinta e cruel, dos quais se tratará adiante. Tal atribuição não é, entretanto, unânime; historiadores de arte japonesa concordam apenas que se tratam de obras pintadas por pintores *yamato-e*.

A linhagem da família Tosa é interrompida pela morte de Tosa Mitsumoto (1530-1569)⁷, filho de Mitsushige, numa batalha entre senhores de províncias. Tosa Mitsuyoshi (1539-1613)⁸, seu irmão mais novo (ou discípulo), transfere-se então para Sakai (subúrbio de Ôsaka), onde sobrevive com grande dificuldade: é o tempo das guerras, *sengoku jidai*. Tosa declina, como também a nobreza e o templo, mantendo, entretanto, o repertório da família. Num período dominado por contendas entre daimios e samurais, a família Tosa continua, humildemente, dedicando-se a repetir pinturas de damas da corte em devaneios amorosos e entretenimentos artísticos, como vemos em rolos de pintura tematizando, ainda, *Narrativas de Genji* e *Episódios de Ise*, derivados do período Heian (794-1186), ou, um pouco mais ao sabor dos tempos, ilustrando as *Narrativas de Heike*, do período Kamakura (1186-1336), histórias das guerras entre os Taira e os Minamoto, ocorridos ainda no período Heian, ou decorando sutras (*kyô*), leques (*sensû*) e rolos verticais de pintura (*kakejiku*), ou ainda produzindo grandes pinturas em portas e paredes corrediças (*shôhekiga*) – na opinião, discutível, de muitos estudiosos modernos, sem motivação criativa. Pelo simples fato de continuarem pintando, contribuem para a diversidade do panorama visual, tendo sido importantes na formação de muitos pintores posteriores, numa função semelhante à desempenhada hoje pela pintura *nihon-ga*⁹.

A família Tosa tem uma revivescência temporária sob a liderança de Mitsuoki (1617-1691), filho de Mitsunori e neto de Mitsuyoshi, em cujas pinturas aparecem características chinesas, competindo com Kanô Tan'yû, que, a serviço dos samurais, impera absoluto, com pinceladas vigorosas e composição nitidamente derivada de raízes chinesas. A partir de Mitsuoki, a família, historicamente comprometida com a aristocracia, diminui, num “agora” dominado por samurais.

Não somente o pintor pioneiro do modo *ukiyo-e* (“pintura do mundo flutuante”) Hishikawa Moronobu, mas também seus sucessores Torii Kiyonaga, Katsukawa Chôshun, Kaigetsudô Ando, Okumura Masanobu, Nishikawa Sukenobu, Katsushika

do por seus *netsuke*. Especializa-se na pintura de faisões, adaptando modos de pinceladas Kanô, dimensões maiores, modos das dinastias Ming e Ch'ing, além de elementos dos modos Rinpa.

7. Tosa Mitsumoto, filho mais velho e discípulo de Tosa Mitsushige, torna-se também, seguindo o pai, responsável pelo *edokoro*.
8. Tosa Mitsuyoshi é, originalmente, Tosa Hisayoshi; nome de monge: Kyûyoku. Torna-se também chefe do *edokoro*, quando se muda para Sakai, em Izumi, tornando-se monge.
9. *Nihon-ga*, “pintura japonesa”, é a denominação de hoje em relação a pinturas que utilizam pigmentos dissolvidos em *nikawa*, retomando a tradição de *yamato-e*, em oposição a *yôga*, “pintura ocidental”, que utiliza tinta a óleo, modelado em claro-e-escuro, perspectiva, gêneros ocidentais.

Hokusai, entre outros pintores-da-cidade (*machi-eshi*), são aprendizes em oficinas Tosa, ligando-se, assim, à tradição nativa. Moronobu liga-se a Tosa Hasegawa; Sukenobu, a Tosa Mitsusuke (1675-1710, filho de Mitsunari e neto de Mitsuoki) e também a Kanô Eitoku (de quem absorve o *jiyô-fûzoku-ga*, os “usos-e-costumes-de-hoje”).

O estudioso Ienaga Saburô¹⁰ afirma que, se se entende *ukiyo-e* como a manifestação da arte japonesa de seu tempo (período Edo), então, *ukiyo-e* é uma continuação da tradicional família Tosa. Neste sentido, os pontos de ligação com o período Heian se evidenciam também visualmente, já que muitas tópicos são continuadas ou resgatadas da tradição do país de Yamato. Ou, como enuncia Narazaki: em relação à história da arte japonesa, *ukiyo-e* é *yamato-e ni okeru kinsei-teki imi fukkô dearu*, “restauração do sentido da pintura *yamato-e* do ponto de vista moderno”¹¹

Fenellosa registra a existência de um pintor de nome Keion, talvez irmão de Mitsunaga, o qual teria vivido entre fins do século XII a meados do século XIII, cuja genealogia leva à família Sumiyoshi, da cidade de Edo. Entretanto, dados mais recentes provam não ter existido tal pintor, tendo a família Sumiyoshi se iniciado a partir de um pintor de nome Jokei (1599-1670)¹², discípulo da família Tosa, provavelmente segundo filho de Tosa Mitsuyoshi e irmão mais novo de Mitsunori. Mudando-se para Edo, Jokei assume o cargo de pintor oficial no templo Sumiyoshi e recebe permissão para adotar seu nome, do então imperador Gosai (1656-1663 no trono); o xôgum posteriormente lhe concede o cargo de *goyô eshi* (mestre-pintor oficial). Especializa-se na pintura de usos e costumes (*fûzoku-ga*), torna-se monge no fim da vida, mas trabalha ao modo *yamato-e*, tendo sido um autêntico pintor Tosa, sob o nome Sumiyoshi. Seu filho Sumiyoshi Gukei (1631-1705) vive em Edo e, em 1682, assume o cargo de *oku-eshi* (mestre-pintor)¹³. Pinta, com seu pai, cenas históricas do santuário xintoísta Tôshôgu: *Tôshôgu Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Santuário Tôshôgu)*, baseadas em seus estudos sobre o *Narrativas de Heike*. Seu modo de pintar, diz Fenellosa, mescla

10. Ienaga Saburô, *Yamato-e*. Tôkyô, Heibonsha, 1964. A obra foi publicada também como volume 10 in *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, tradução para o inglês de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill/Heibonsha, 1973.

11. Narazaki, *Chin Kyûzô Ukiyo-e Hanga no Tokuten ni Yosete (Sobre a Exposição de Gravuras Ukiyo-e Antigas da Coleção Chin)*. In *Revista de Estudos Japoneses Kokka*. Tôkyô, 1979, p. 23.

12. Jokei, nascido Sumiyoshi (originalmente Tosa) Hiromichi (ou Tadatoshi), tem como título na corte: Naiki, sendo Josei seu nome como monge. Pai de Sumiyoshi Gukei. Primeiramente relacionado com a família Tosa em Kyôto, estabelece sua própria família na cidade de Edo. Sob mando do imperador Gosai (que reinou entre 1656-1663), muda seu nome para Sumiyoshi pois é apontado como pintor oficial do templo xintoísta Sumiyoshi. Serve como *goyô eshi* no xogunato, produzindo muitos rolos e se especializando em cenas de usos-e-costumes. Também copia pinturas antigas *yamato-e*. In ROBERTS, Laurance. *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints*, Tôkyô & Nova Iorque, Weatherhill, 1976.

13. *Oku-eshi*, pintores do interior da corte. Em 1621 Kanô Tan'yû vai a Edo e se torna *goyô-eshi* do xogunato; mais tarde, seus irmãos mais novos também se mudam para Edo e fundam as quatro ramificações Kanô, as quais, dada sua aceitação e privilégios junto ao xogunato, são conhecidos como *oku-eshi*, “pintores de dentro”. Em oposição, *omote-eshi*, “pintores de fora”, refere-se às quinze famílias Kanô subordinadas às quatro principais, sendo tratados como *gokenin*, subordinados inferiores do xôgum, e sendo obrigados a contribuir com arroz, a moeda-tributo da época, para vinte pessoas.

imagens de usos e costumes à maneira da família Tosa com pinceladas da família Kanô, sendo considerado pioneiro da pintura *ukiyo-e* – pergunta-se aqui: quantos são os pioneiros do *ukiyo-e*? “Não vim para criar, vim para transmitir” é o refrão confuciano que bem representa a longevidade de modos e tópicos da pintura e da poesia japonesa.

A grande contribuição da família Tosa são os rolos narrativos: as multidões que se sucedem em um rolo são tratados como copiosas e variadas, contrapondo-se os cheios e os vazios, ou melhor, os vazios estão sempre cheios (conceito *ma* presente na estética japonesa); nuvens (*kumo-gata*¹⁴) dividem locais e tempos; a perspectiva de cima para baixo com a retirada do teto (*fuki-nuki yatai*) permite simultaneidade de lugares; o desenho predomina sobre a cor. Nota-se preferência por cores indefinidas (*jimi* e *shibumi*) e ritmos assimétricos, que se tornam japoneses por excelência, como o demonstram rolos e diários ilustrados das damas da corte, a exemplo de *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*.

Yamato-e se desenvolve em consonância com a poesia. Vistas-famosas, narrativas budistas, sonhos-e-milagres, feitos históricos de personagens famosos, eventos sazonais, origens maravilhosas de templos budistas e santuários xintoístas são recorrentes e, embora não se designe com este nome na época de sua produção, os biombos e rolos de pintura são considerados os mais representativos exemplos de *yamato-e*. “Rolos de pintura são a união artística da pintura e da literatura em forma de ‘livro ilustrado’. Mas não é livro ilustrado onde ilustrações são subservientes à narrativa. No caso do *emakimono*, as ilustrações são essenciais para a vida do livro”¹⁵.

Os *emakimono* se compõem de pinturas ligadas a narrativas: apresentam um texto explicativo dos escopos e tópicos do rolo (*kotoba-gaki*), depois uma imagem e assim sucessivamente. Os rolos de pintura têm em si caráter narrativo e, posteriormente, prescindem de texto. Se considerados apenas em seu aspecto técnico, abrangem um número infindável de obras. No entanto, se se considera somente a produção do período Heian, quando da introdução do formato a partir da China, e a do período Kamakura, quando o formato se atualiza, expressando temas contemporâneos, esse número se reduz a apenas cerca de quatrocentas obras¹⁶. Sua produção se prolonga, entretanto, para além da invenção do formato livro, compreendido como folhas de papel amarradas segundo procedimentos variados. Mesmo omitindo-se o texto, as pinturas se tornam, elas próprias, índice de narrativas: a pintura de um nobre já é metonímia de Genji; flores de íris, de Narihira em sua longa viagem para Azuma, como se lê no Episódio IX de *Ise Monogatari*.

14. *Kumo-gata*, “forma de nuvens”, modo de composição com estas formas, é usado em rolos de pintura narrativos, rolos verticais, pinturas de paredes e portas corrediças, para indicar uma mudança de cenas, lugar, tempo ou perspectiva. Inclui *suyari-kasumi*, “névoa que some”, usada nas bordas das pinturas que representam histórias literárias, históricas ou religiosas; *Genji-gumo*, “nuvem de Genji”, folhas de ouro em forma de nuvem aplicadas numa pintura, muito utilizado nas pinturas de Genji, e *kin-un*, “motivo de nuvens em ouro”, utilizadas para cobrir áreas brancas ou desnecessárias em *kinpeki shôhekiga*, pinturas em portas e paredes corrediças com cores brilhantes e muito ouro.

15. Ienaga, *Yamato-e*, p. 139.

16. Se não se limita o período histórico, deve-se catalogar também um sem-número de obras anteriores e posteriores, como sutras, genealogias e documentos históricos em geral.

Comentam-se, aqui, quatro desses rolos, representativos de diferentes momentos: os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, os *Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi*, os *Rolos de Pintura da Vida do Monge Ippen* e os *Rolos de Pintura de Figuras Satíricas de Animais e Pássaros*, dos séculos XII e XIII¹⁷

Os rolos produzidos durante o período Heian refletem o *miyabi*¹⁸, característico da produção poética e prosaica do período, como podemos perceber no *Genji Monogatari Emaki*¹⁹. Embora o título seja homônimo da obra de Murasaki Shikibu, os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji* não são ilustrações²⁰, pois não contém o texto integral; o manuscrito, em refinado silabário *kana*, elucida e resume a circunstância da imagem, as cenas catalisadoras da narrativa. Mas o texto contém, também, o caráter refinado, *miyabi*, que se busca, para além da caligrafia: os papéis, onde se desmancha em curvas sinuosas o silabário fluido, são trabalhados de antemão, com refinamento, de acordo com a sensibilidade tonal na combinação em colagem de diferentes papéis de bordas irregulares, na própria manufatura do papel entremeando folhas, fibras e impressões. Tanto o papel quanto o vestuário operam em harmonia de tons esmaecidos e pouco saturados, também sazonais, quando descrevem, intersignicamente, personagens. *Shiki-e*, pinturas-sazonais, não se restringem a representações das estações e suas especificidades, revelam-se mesmo no material utilizado e, como ressalta o historiador de arte Shirahata Yoshi²¹ em sua apreciação: os rolos são abertos conforme as estações; episódios, personagens e poemas são analisados em ocasiões.

Vêm-se, nas pinturas dos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, formas fixas de representação humana – chamadas, muito apropriadamente, *hikime-kagibana* (olhos-riscos, nariz-gancho) –, as damas, os nobres e seus séquitos são apresentados em aposentos palacianos, sob um ponto de vista do alto e em viés, com a retirada do teto, *fuki-nuki yatai*. Há uma tipicidade básica na forma de representação dos caracteres que em cópias e versões posteriores parece ser esquemática; não o é na cópia mais antiga ainda existente: olhos e narizes são delineados por linhas breves, mas notam-se, em trechos avariados dos rolos, camadas de tintas e linhas que se superpõem, resultando em uma sutil fugacidade no desenho. Os rolos de Genji se caracterizam pela técnica

17. Esses rolos são considerados as quatro maiores obras em seu gênero, tendo sido classificadas como Importante Tesouro Nacional da arte japonesa.
18. *Miyabi*: na poesia cortesã do período Heian, “tristeza e beleza” Refinado, nele o termo *fûryû* (elegância), segundo Sano Midori, “deve causar um sentimento da surpresa do susto, pois se encontra oculto no limiar descontínuo da vida cotidiana; trata-se de beleza que se entrevê; o sentimento provém da fricção da realidade com o sentimento” *Ôchô no Bijutsu (A Arte Palaciana)*, p.154, in M. Nakano *et al.*, *Ôchô Emaki to Sôshoku-kei (Rolos de Pintura da Corte e o Ornamento)*, Coleção *Nihon Bijutsu Zenshû (Coleção de Arte Japonesa)*, vol. 8, Tôkyô, Kôdansha, 1990.
19. Obra de cerca de 1120-1140, originalmente se compunha de dez rolos, dos quais restam somente vinte pinturas e aproximadamente setenta fragmentos de texto. Altura aproximada de 21,8 cm e comprimento de 48 cm. Encontra-se dividido entre o Museu Gotô em Tôkyô e o Museu de Arte Tokugawa em Nagoya.
20. Se fossem ilustrações seriam *sashi-e*; o texto teria a primazia e a imagem apenas se referiria a algumas partes da narrativa.
21. Shirahata Yoshi *et al.*, *Genji Monogatari Emaki Gojû-yon-chô (Cinquenta e Quatro Cadernos dos Rolos de Pintura do Narrativas de Genji)*. Tôkyô, Heibonsha, 1973.

tsukuri-e (pintura construída), construção da imagem por meio de várias camadas de desenhos em tinta *sumi* cobertas por pesados pigmentos minerais. Essa “pintura construída” passa por etapas de cor que diferem em muito do resultado final; o tom nostálgico das cenas se constrói com as cores do ambiente representado, mais do que com a dramaticidade facial das personagens – a importância da cor *murasaki*, tons de roxo, violeta e lilás, é notória, como se pode analisar nos poemas antigos, sendo a cor nobre por excelência. Nota-se também, a partir de fragmentos em restauração, que pelo menos uma das camadas se compõe da aplicação de uma mesma cor em toda a superfície da imagem, efeito que contribui para unificar a pintura.

A “pintura construída”, assim, clareia aspectos da representação da figura humana na pintura *ukiyo-e* que se pratica a partir do século XVII:

Os nobres do período Heian evidentemente acharam o realismo [*riarizumu*] insuportável, tendo aderido à expressão formalística [*forumaru*] até em suas pinturas de retrato, como se vê nas fisionomias apenas sugeridas em *hikime-kagibana* (essa desaprovação de detalhes em favor de aparência reapareceu na pintura posterior: os artistas *ukiyo-e* deixam de lado idiosincrasias pessoais de *yûjo* e atores que são seus modelos, optando por um formalismo. Tôshûsai Sharaku, uma exceção, procurou pelo realismo em suas pinturas de atores, sendo recompensado com a perda de sua popularidade. Desiludido, abandona completamente seus pincéis)²².

Akiyama²³ analisa o uso simbólico da cor na criação de humores, num sistema de correspondência lingüístico-visual, no que também classifica como *onna-e*: pintura-mulher, ou melhor dizendo, pintura do mundo das damas da corte de Heian, imersas em seus poemas, em seus quimonos de seda superpostos em combinações específicas, em seus sonhos de amores poetizados, lamentando a solidão da ausência de Genji, recitando sutras com os monges, apreciando os jardins e as florações, adestrando-se na caligrafia e na música, adestrando-se no jogo de *go*, mas, sobretudo, conversando entre si, observando, espiando, esperando, sempre esperando uma eventual visita de Genji: o universo das *matsu-onna*, mulher que espera²⁴. A paleta é formada por combinações de cores como marrom-de-casca-de-cipreste, marrom-de-folhas-de-bordo-caídas, marrom-de-árvore-antiga, marrom-de-cigarra; os nomes das cores enunciam uma vontade exaustiva de nomear, vinculada à natureza. Os elementos arquitetônicos

22. Ienaga, *op. cit.*, p. 150. Embora impopulares em seu tempo, as estampas de bustos de atores de Sharaku são hoje imensamente apreciadas; a questão de seu realismo, entretanto, é discutível. O termo realismo é aqui utilizado como empréstimo do japonês que o tomou de empréstimo ao ocidente, associando-se apenas obliquamente ao movimento Realismo, ou a características realistas. *Yûjo* são a categoria geral, que inclui hierarquias segundo beleza e artes, das mulheres que entretêm nas áreas-de-prazeres nas cidades do período Edo.

23. *La Peinture Japonaise (A Pintura Japonesa)*. Tradução para o francês: M.Jean-Pierre Diény e M. Maurice Pinguet. Tradução para o inglês: James Emmon. Skira/Rizzoli, 1ª ed., 1961.

24. No período Heian, os homens visitam suas amadas durante a noite escura, devendo deixá-las antes do amanhecer. Configura-se como “casamento” a frequência por três noites, com trocas de taças de saquê e promessas entre os amantes. As mulheres, assim, dificilmente deixam seus palácios, onde habitam os aposentos recônditos, não se mostrando nunca. Quando saem, em ocasiões especiais, ocultam-se em véus e carruagens fechadas, deixando à mostra, porém, as combinações das saias de seus quimonos.

e os objetos da casa compõem-se, em sua maior parte, de linhas retas oblíquas e firmemente delineadas, por entre os quais nobres transitam e se posicionam, em cenas metaforicamente construídas.

A estudiosa Sano Midori²⁵ acrescenta que as pinturas-mulher, *onna-e*, além de serem pinturas construídas, *tsukuri-e*, têm modos semelhantes e peculiares: “os temas são simples, suaves, abreviados e românticos²⁶, até um tanto infantilizados, numa atmosfera refinada e graciosa” no que chama de “estilo primitivo e pré-simbólico”. Sua leitura das pinturas ainda existentes, entretanto, é falaciosa: que simplicidade ou suavidade pode haver no tratamento de relações amorosas como as de Genji? Uma das cenas o mostra sentado em seus aposentos com um bebê nos braços, ladeado por sua segunda esposa, a Terceira Princesa (San-no Miya). Olhos apressados interpretam a cena como “suave, romântica”. Entretanto, sabemos: que Genji sabe tratar-se de um filho que não é seu; que o verdadeiro pai da criança morre de remorsos (acredita-se que sentimentos causam doenças e provocam mortes) por ter afrontado seu superior (Genji é, além de mais importante na corte, muito mais velho do que ele); que a Terceira Princesa, muito mais jovem do que Genji, toma votos búdicos e se isola do mundo; que Genji jamais profere uma palavra sobre seu conhecimento do fato; que o episódio é uma repetição do que aconteceu consigo mesmo na juventude – daquela vez, sendo ele o agente do delito, contra seu próprio pai, então imperador; que Genji já é uma presa de *mujôkan*, sentimento de evanescência, pois a melancolia se acentua com seu declínio por idade, saúde, influência cada vez menor na corte. Certamente, o mundo representado não é infantil. As pinturas dos rolos de Genji mostram uma “atmosfera refinada e graciosa” diz Sano: refinada, sim, infantilizada, não. A estudiosa adverte, também, para o destinatário, a saber, as mulheres da corte, e para seu caráter decorativo (que não tem conotação alguma de superficialidade), com uma utilização generosa de aplicação de folhas douradas e prateadas (*kingin-haku*) e colagem de fragmentos dourados e prateados em diferentes formas (*sunago*) sobre papéis já ricamente coloridos e trabalhados²⁷. Se o destinatário certamente são as mulheres, nem por isso as narrativas deixam de ser lidas por homens, como o atesta o fato de a autora Murasaki Shikibu ter adotado o nome de sua personagem, Murasaki, após o imperador a ela ter assim se referido²⁸.

Quando se comparam os rolos de pinturas com as narrativas, nota-se que nas narrativas também não há descrição física pormenorizada de personagens – suas personagens são descritas como: brilhante (o nome de Genji é Hikaru Genji, Genji

25. *Ôchô no Bijutsu (A Arte Palaciana)*, cit., p.153.

26. O termo *romantikku*, importação recente no idioma japonês, não tem o mesmo peso semântico que tem nas letras do ocidente, aplicando-se principalmente a casos amorosos. Com efeito, em meados do período Meiji, *rôman-ha*, movimento romântico entre os escritores japoneses se caracteriza por fuga do mundo comum, individualismo, doçura e sonho, evitando tormentos e dramas depressivos.

27. Cremos ser desnecessário enfatizar o peculiar processo de manufatura do papel japonês, *washi*, e a riqueza decorativa resultante de seus diversos procedimentos de fabricação.

28. O fato se encontra registrado em *Murasaki Shikibu Nikki (Diário de Murasaki Shikibu)*. Tendo por hábito ouvir também suas narrativas, certa vez o imperador pergunta à imperatriz a quem Shikibu serve: “Onde estaria a nossa Murasaki?”

Brilhante), belas, as mais belas, dos cabelos do mais intenso negror, dos cabelos compridos arrastados pelo chão. As personagens são, entretanto, longamente descritas por suas vestimentas, execuções artísticas na flauta (*fue*) e no *koto*, habilidade na mistura de aromas, caligrafia e jogo de *go*, comportamento amoroso e poemas compostos. Além disso, os objetos que rodeiam as personagens também as caracterizam; assim também, nas pinturas, circunstâncias e cores envolvem e definem personagens. Na adequação da narrativa à pintura, Shirahata Yoshi²⁹ acentua o processo de feitura dos rolos: pelos menos quatro diferentes mãos nas pinturas, pelo menos cinco diferentes calígrafos. As personagens retratadas não emitem sons, sentam-se em silêncio; para se saber o que pensam e sentem deve-se ler (no caso das damas de Heian, deve-lhes ser lido) o *kotoba-gaki*, texto escrito: *sore wa chôdo nô no kanshô no arikata to tsûjiteiru to omowareru* (esse tipo de fruição pode ser compreendida como tendo sido transmitida nos modos de apreciação do teatro nô); as personagens se movem, em silêncio, enquanto a música e os sons desenvolvem o *kotoba-gaki*, a circunstância.

Os chamados *engi emaki* tematizam histórias de vidas de monges importantes que fundam novas correntes, ou as origens de seus templos – sempre miraculosas. Os *Shigisan Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi)*³⁰, do período Kamakura, também no modo *yamato-e*, pinta a história do monge Myôren. Seus três rolos representam camponeses e nobres variados (com exceção da família imperial) acentuando sempre vestuário, detalhes arquitetônicos e lugares igualmente variados. O desenho é delineado com linhas finas acinzentadas de pincel, sobre as quais se aplicam cores aguadas apenas em partes, ressaltando-se ora a brevidade caricata nas personagens, ora a multiplicidade de suas atitudes e caracteres. Trata-se de um modo de pintar diferente da pintura construída: as faces não são *hikime-kagibana* (olhos-riscos, nariz-gancho), os lugares não são os interiores de palácios, o movimento das personagens e da composição é acentuado, as expressões faciais demonstram o espanto provocado pelos milagres de Myôren.

Pelos dois rolos de pintura vemos que, por *yamato-e*, entendem-se dois padrões de tratamento visual diferentes. Se aos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji* se

29. *Op. cit.*, p. 181. Shirahata desenvolve também a evolução no tempo, das pinturas de Genji, *genji-e*: nas eras Kamakura e Muromachi continua-se a fazer rolos de pinturas de Genji, não mais em pintura construída, mas em *hakubyô*, pintura branca, sem cores. As dimensões diminuem, sendo chamadas de *ko-e*, pintura pequena, tendo sido difundidas principalmente entre as mulheres. Mesmo reduzindo-se, entretanto, cenas e texto, às vezes incluindo-se apenas um poema, as pinturas referem, metonimicamente, a obra toda de Murasaki Shikibu. No período Edo, além dos biombos de Sôtatsu, vê-se uma proliferação, seguindo os modos minuciosos das artes e dos artefatos, de *odôgu*, mobiliário refinado, e *shikishi*, papéis quadrados para poemas, muito apreciados tanto entre os daimios como entre os samurais de baixa extração.

30. *Shigisan Engi Emaki*, obra de meados do século XII, três rolos, tinta *sumi* e pigmentos sobre papel, altura 31,7 cm., propriedade do templo Chôgosonshiji no monte Shigi, prefeitura de Nara. O primeiro rolo narra como a tigela de arroz de Myôren rouba um celeiro cheio de arroz de um governante rico (o celeiro voa) e depois miraculosamente devolve seu conteúdo. O segundo narra como Myôren cura o imperador Engi ao mandar o deus guardião da espada para a capital. O terceiro narra como sua irmã monja o procura e descobre seu paradeiro através de orações em frente ao Grande Buda do templo Tôdaiji.

atribui o epíteto *onna-e*, pintura-mulher, a *Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi* se atribui o epíteto *otoko-e*, pintura-homem, pintura dinâmica e cheia de acontecimentos³¹. De fato, vêem-se expressões de espanto, alegria, escárnio, surpresa, com-penetração, curiosidade, interesse, descaso, ternura, terror; mostra-se a movimentação das personagens que trabalham nos campos, nas casas, nas ruas, nos templos. Mesmo animais são alvos de consideração ponderada em sua inclusão num mundo em ebulição e em eterna mudança – novos contornos se traçam quando o budismo se torna mais ativo, originando várias correntes.

Se nos rolos do *Narrativas de Genji* as ilustrações são cenas entremeadas de textos, nos de *Origens de Shigisan* a pintura se desenrola sem interrupção, numa série engenhosa de composições, que evidencia o caráter fluido do formato *emakimono*, o qual alcança, nos rolos que narram a vida do monge Ippen, uma continuidade de cenas sem paralelo: o desenho flui como narração sem rupturas, sem cenas autônomas. Note-se também que, se os rolos do *Narrativas de Genji* mostram a vida palaciana, os de narrativas religiosas mostram a vida dos homens comuns. Se, como aponta Ienaga³², o rolo de pintura como formato é de origem chinesa, a pintura sem interrupção é um resultado japonês.

*Ippen Hijiri-e (Vida do Santo Ippen)*³³ é, assim, “pintura-sem-fim”. Os pigmentos são ricos e sua aplicação, sofisticada, sobre seda. De teor descritivo muito apurado, a obra é tida por estudiosos japoneses como *riarisuto*, realista³⁴, de um ponto de vista histórico, na representação de ocupações, atividades, papéis e interações sociais; não se encontram duas faces iguais, não se vêem dois quimonos iguais. Revela uma mudança visual do simbólico (da pintura-mulher, *onna-e*) em direção a uma representação caricata num caráter ainda conciso mas ávido de diferenciações (da pintura-homem, *otoko-e*). Se seu mundo visual já se encontra bem distante do dos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, notam-se, entretanto, algumas características comuns: a visão de cima para baixo (com *fuki-nuki yatai* parcialmente distribuídos), a separação de espaços através de grandes elementos transversais (em *Narrativas de Genji* os biombos se encarregam desse papel, em *Ippen* são os riachos, os lagos, os telhados). Se não se encontra consistentemente a técnica do *fukinuki yatai*, retirada do teto, vê-se, entretanto, uma infinidade de personagens e atividades por entre frestas de construções e através de suas janelas e portas. Vêem-se, sobretudo, as terras, os mares e as montanhas, que se desenrolam em locais famosos como pontos de peregrinação, percorridos por Ippen e

31. Hideo Okudaira, *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Sôgensha, 1969. Também do mesmo autor, *Emaki (Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, 1957.

32. *Yamato-e*, *op. cit.*

33. *Ippen Hijiri-e*, 1299, doze rolos, tinta *sumi* e pigmento sobre seda, altura 38 cm., pertence ao acervo do templo Kankikôji, Kyôto. Ippen (1239-1289) foi um monge itinerante que fundou a corrente Tempo do Budismo da Terra Pura (Jôdo). Os rolos narram as peregrinações de Ippen pelo Japão, mostrando não só os usos-e-costumes dos homens comuns, como também muitas vistas das províncias.

34. *Riarisuto*, termo também introduzido no Japão do período Meiji, contrapõe-se a *romantikku*, no sentido de individualização, riqueza de detalhes discriminadores, descrição exaustiva; em termos de mundos, sempre se associa ao *zoku*, ao comum. É nesse sentido que a obra de Saikaku é compreendida como *riarisuto*.

seus discípulos. Nos *Rolos do Narrativas de Genji* a natureza é representada metonimicamente, nos quimonos e nas artes mobiliárias (*chôdo*); no *Ippen Hijiri-e*, os locais poéticos se concretizam e envolvem as ações, exteriores.

Entretanto, *Ippen Hijiri Emaki* contém também texto, nos inícios dos rolos: explicações das atividades e ensinamentos de Ippen. Laura Kaufman³⁵, em estudo sobre esses rolos, questiona justamente a importância da riqueza dos detalhes arquitetônicos e lugares famosos, numa obra que objetiva principalmente a transmissão dos ensinamentos da corrente *jishû* (corrente Tempo do budismo da Terra Pura, Jôdo), tendo concluído que uma profunda integração das tópicas artísticas da corte de Heian (locais famosos, estações do ano com suas características e eventos principais e narração dos usos e costumes), acaba por, na narração da vida de Ippen, mostrá-lo como sendo, além de um religioso, um peregrino e um viajante. Assim, podem-se estabelecer relações entre o budismo (através de seus ensinamentos), a poesia (através dos poemas transcritos como sendo de sua autoria), a viagem (sempre da Capital para as províncias), a beleza natural, e portanto sagrada, de locais. Nota-se, em particular, que a tópica “viagem” (*tabi*) adquire outro valor – não o da tristeza de deixar a Capital, por exílio ou degredo –, pois aplicada na consecução de adesões religiosas e como pretexto para mostrar a geografia física e humana; prenuncia-se, aqui, a tópica “viagem” como despojamento e desprendimento do mundo físico e social, que encontra em Kamo-no Chômei seu mais famoso retirado-do-mundo, em Bashô seu mais famoso poeta, em Hokusai e Hiroshige seus mais famosos desenhistas de *souvenirs* de viagem.

*Chôjû Jinbutsu Giga*³⁶ (*Pinturas Satíricas de Figuras de Animais e Pássaros*) é uma obra curiosa, pois singular na história da arte japonesa, imiscuindo-se no mundo dos *setsuwa* (breves narrativas orais)³⁷, onde animais metamorfoseados alegorizam virtudes e vícios humanos. Trata-se de obra enigmática, sem texto, servindo-se somente de pincel e *sumi* para um desenho linear delicadamente manipulado na espessura dos traços, modo chamado de *hakubyô* (“desenho branco” sem cores). Estudiosos de arte japonesa conjecturam tratar-se de obra que, por ter sido feita num período dominado por samurais e daimios em guerra, encontra na alegoria uma forma de se referir aos conflitos. São rolos muito importantes visualmente, por seu tratamento de pincel como desenho e por sua composição ininterrupta.

35. Laura S. Kaufman, *Nature, Courtly Imagery, and Sacred Meaning in the Ippen Hijiri-e*. In *Flowing Traces – Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*.

36. Composto de quatro rolos pertencentes ao Templo Kôsan-ji. O primeiro rolo mostra macacos, lebres e sapos com atitudes e atividades humanas. O segundo rolo figura seres imaginários, como a fênix, o dragão, o *kirin* e outros. O terceiro rolo tem duas partes: a primeira traz monges e homens comuns em competições de força; a segunda parte, animais (novamente macacos, lebres, sapos) em diversões variadas. O quarto rolo trata da mesma tópica da primeira metade do terceiro rolo. Não há absolutamente nenhum texto. Supõe-se ter sido obra de Toba Kakuyû (1053-1150), embora o estilo dos quatro rolos difira, o que faria inferir a ação de mais artistas.

37. *Setsuwa*, narrativas curtas, são coletadas em compilações extensas. O termo designa narrativas, como as de *Konjaku Monogatari* (*Histórias que Agora são Passadas*), a primeira coletânea do gênero. Em geral são escritos anônimos que não contêm poemas e não obedecem a tópicos unificadas em classes.

O modo de pintura *hakubyô* (“desenho branco”) se torna, a partir das pinturas satíricas, usual, sendo encontrado também em rolos não terminados (como *shita-zu*, desenho de baixo, sem a aplicação de cores). Do século XII, existem dois rolos feitos por mulheres; no XIII, os desenhos ganham mais detalhes e variedade de linhas, como se vê nas versões em “desenho branco” do *Narrativas de Genji*, chamadas *Ukifune* e *Kagerô*³⁸

Outros rolos de pintura podem ser analisados, dadas sua copiosidade e variedade como definidoras de uma tradição pictórica que se mantém viva. Limita-se, aqui, a citar alguns títulos e tópicos. Na categoria dos *engi*, rolos que narram o estabelecimento e a história do templo Kitano³⁹ são notáveis por combinar a “pintura construída”, característica das narrativas, e a pintura religiosa. É, com efeito, grande o número de rolos de biografias de fundadores de religiões, de histórias de templos e seus ensinamentos, notadamente no período Kamakura, quando surgem também rolos de narrativas de vidas de samurais e suas guerras, como os magníficos *Rolos de Pintura da Insurreição de Heiji*⁴⁰, e também de rolos descrevendo as desgraças da guerra, da fome e da doença, como os impressionantes *Rolos de Pintura das Doenças*⁴¹, *Rolos de Pintura do Inferno*⁴², *Rolos de Pintura dos Demônios Famintos*⁴³, que se filiam ao gênero *rokudo-e*, de tradição budista⁴⁴ Embora a tradição do modo da “pintura construída” *tsukuri-e*, ainda se

38. Os rolos pertencem às coleções do Museu Tokugawa Rokumeikai e da Biblioteca Yamato Bunkakan, respectivamente.
39. *Kitano Tenjin Engi Emaki*, rolos de pintura magnificamente executados no século XIII. O primeiro rolo se passa durante a vida de Fujiwara Michizane (patrono do templo); o segundo narra a travessia do monge Nichizô pelos Seis Caminhos (*rokudô*) pela primeira vez, sua vitória sobre os infernos (*jigoku*) e sua volta à vida. Há versões também executadas em *hakubyô*, pintura sem cores. Dentre os rolos de pintura, são os maiores em altura, talvez do pincel de Fujiwara Nobuzane. Há hipóteses de que se trata de obra de monge-pintor (*ebusshi*); uma de suas versões é certamente de Tosa Yukimitsu. Há versões também do período Muromachi.
40. *Heiji Monogatari Emaki*, narram a rebelião de Heiji. Feitos em fins do século XIII, restam três rolos, que fazem parte de coleções do Museu Nacional de Tôkyô, do Museu de Boston e de Seikadô Bunkan. Especialistas supõem a existência de mais rolos. O pintor é desconhecido, mas é, com certeza, pintor *yamato-e* que, agregado à corte, continua a tradição da pintura de narrativas.
41. *Yamai no Sôshi*, fins do século XII, coleção Sr. Kakuzô Kawamoto, Kyôto. Os rolos mostram as doenças, deficiências físicas e métodos de tratamento médico. As doenças têm como pano de fundo os Seis Caminhos (*rokudô*) e a causa-e-efeito dos três mundos (*sanze inga*). Juntamente com *Gaki Zôshi* (ou *Gaki no Sôshi*) e *Jigoku Zôshi*, classifica-se no gênero “pinturas dos Seis Caminhos” (*rokudô-e*). São 21 imagens, sendo um dos rolos existente somente em cópia.
42. *Jigoku Zôshi* (ou *Jigoku no Sôshi*), fins do século XII, coleção do Museu Nacional de Nara. Baseados em escritos búdicos antigos adaptados aos ensinamentos em escrita japonesa (*wabun*), os rolos mostram demônios maléficos e diabos em forma de pássaros estranhos, alguns meio-pássaros meio-humanos. A concepção de inferno (*jigoku*) se visualiza como fogueira, seres devorados e torturados, sofrimentos vários. Existem atualmente quatro rolos, além de mais duas cópias.
43. *Gaki Zôshi* (ou *Gaki no Sôshi*), fins do século XII, coleção Museu Nacional de Kyôto. Trata da fome eterna e seus sofrimentos; para salvar os homens surgem em seu mundo os demônios aterrorizantes (*giga*), numa mistura de seres fantásticos, que são invisíveis aos humanos, e a vida comum assolada pela fome.
44. “Há um contraste impressionante do belo e do repulsivo, quase horroroso demais para suportar. [...] As pinturas *rokudo-e* se colocam no contexto maior de ensinamentos amidistas *Ôjôyôshu* (*Etapas Essen-*

mantenha viva, como bem o demonstram os *Rolos de Pintura do Diário de Murasaki Shikibu*⁴⁵, *Rolos de Pintura do Livro do Travesseiro*⁴⁶, *Rolos de Pintura do Episódios de Ise*⁴⁷ e rolos de poemas japoneses, novas ondas de importações chegam do continente e lhes são incorporadas. Ainda que o rolo de pintura como formato tenha sido utilizado posteriormente nos períodos Muromachi e Edo, depois do século XV, Ienaga considera que o *emaki* perde seu caráter de expressão de valores sociais gerais (da corte, dos religiosos e dos samurais) e se torna mais “individualizado”, quer dizer, mais marcado pelos modos de pintar e/ou pela família artística. Assim, um rolo, por magnificamente executado que tenha sido, seja pelas famílias Tosa ou Kanô ou pelos artistas *ukiyo-e*, se torna mais importante pelo fato de levar a marca de suas famílias. Esta visão tanto mais é justificada quanto mais nos aprofundamos no estudo da história da arte japonesa: os rolos que Sesshû Tôyô (1420-1506) e Tenshō Shubun (século XV) produzem, embora lingüisticamente utilizem os paradigmas visuais dos *emaki* (junção de letra e imagem, manipulação do tempo da narração em relação ao tempo da manipulação do rolo, seqüências irregulares de espaços vazios e cheios, possibilidade de simultaneidade de cenas conforme o desenrolar dos rolos, atenção concentrada em determinadas cenas, visão geral de cenas), são mais importantes por terem sido pintados somente em aguadas de tinta *sumi*, sintetizando o essencial mundo zen-budista.

Relacionado a um grupo de pintura *yamato-e*, tem-se, como se viu, o termo *onna-e*, pintura-mulher, utilizado para se referir a pinturas de forte colorido (*tsukuri-e*), como os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, produzidos durante o período Heian e apreciados pelas damas da corte. *Onna-e* se relaciona com *onna-bungaku*, escrito-mulher, o qual compreende narrações, diários e poemas do período Heian produzido principal-

ciais da Salvação) e suas seis regiões; inferno, fome e demônios pertencem ao reino do invisível, bestas pertencem ao mundo visível mas não humano. [...] *Rokudo-e* é certamente algo extraordinário na longa história das artes do Japão, tradicionalmente muito refinadas, e é uma forma de pintura notavelmente bem sucedida para assunto tão raro.” In IENAGA, *op. cit.*, pp. 147-149.

45. *Murasaki Shikibu Nikki Emaki*, meados do século XIII, coleção do Museu de Arte Fujita, em Ôsaka. A obra literária é de 1008, em forma de diário, centralizada no nascimento da princesa Sôshi, filha de Fujiwara Michinaga. Supõe-se que os rolos tenham tido cerca de cem pinturas, mas restam apenas vinte e quatro, divididas em quatro rolos. Utilizam os mesmos procedimentos de *Genji Monogatari Emaki*: olhos-riscos, nariz-gancho (*hikime-kagibana*), cores fortes e superpostas (*tsukuri-e*) e perspectiva acentuando o fundo (*naname no oku-yuki*, “ir para o fundo obliquamente”), contendo mais figuras, mas de menores dimensões. As linhas, diferentemente dos rolos de Genji, são feitas de uma vez, especialmente nas personagens de posição menos elevada.
46. *Makura no Sôshi Emaki*, um rolo do século XIV, coleção da família Asano. Em fins do século XIII há entusiasmo pelas artes de Heian, tendo sido transformados em pinturas seus escritos mais importantes. Utilizando retirada do teto (*fukinuki yatai*) e olhos-riscos, nariz-gancho (*hikime kagibana*), as linhas são feitas com tinta *sumi* aplicadas levemente, em contraste com cabelos, sobrancelhas, chapéus de nobres (*eboshi*) e objetos que são do mais intenso negror de *sumi*, modo chamado *yamato-e hakubyôga* (desenho-branco-de-pintura-yamato). A hipótese mais aceita acerca da autoria é que tenha sido pintado por mulher; os rolos são importantes no registro de usos e costumes da época (período Kamakura).
47. *Ise Monogatari Emaki*, obra do século XIV, feita nos mesmos modos e época que *Makura no Sôshi Emaki*, mostra em especial objetos cujas técnicas de manufatura (*kôgei*, “fazer-artes”) se encontram em estágio avançado e refinado. As técnicas *kingin* (folheados a ouro) e *sunago* (polvilhados de ouro) são especialmente utilizadas.

mente pelas damas da corte, no qual se utiliza o silabário fonético (*hiragana*), conhecido como *onna-moji*, letra-mulher, em caligrafia distintiva *onna-de*, mão-mulher. Opõe-se à conceituação de *otoko-e*, pintura-homem: o termo se refere a modos específicos (primado da linha sobre a cor, desenho a pincel com tinta *sumi* em esboços rápidos, ausência quase total de ambientes fechados, utilização de cores aguadas e aplicadas levemente) de pintores profissionais que trabalham no *edokoro*, gabinete de pintura da corte, tratando, em geral, de assuntos religiosos. Relaciona-se também com sisudas obras de tratados budistas e escritos históricos, grafadas em língua chinesa, *kanbun*⁴⁸, e poemas em língua e imaginário chineses, *kanshi*⁴⁹. Evidencia-se, assim, que as obras *Narrativas de Genji*, *Livro do Travesseiro*, *Episódios de Ise*, *Diário de Sarashina* são classificadas como *onna-bungaku*, escritos-mulher, que utiliza *onna-moji*, letra-mulher (*hiragana*), sempre em oposição aos frutos do continente, *kara-e* (pintura-T'ang, pintura chinesa) e *kara-moji* (letra-T'ang, letra chinesa). O paralelismo de *tsukuri-e*, pintura construída, e *tsukuri-monogatari*, narrativas construídas, não é fortuito. Mão-mulher (*onna-de*), portanto, é mão japonesa; mão-homem (*otoko-de*), chinesa. Assim, a pintura *yamato-e* é “mulher”, em oposição à pintura “homem” chinesa, *kara-e*⁵⁰. Contudo, o nobre Ki-no Tsurayuki (cerca de 872-945)⁵¹, ao compor o *Diário de Tosa* (*Tosa Nikki*), toma a forma (*kata*) de um autor-mulher:

*otoko mo sunaru nikki
to iu mono wo,
onna mo shite mimu tote,
surunari.*

*Diários são escritos por homens,
assim me dizem.
Escrevo um, assim mesmo, para ver
o que uma mulher pode fazer*⁵².

48. Na época da adaptação da escrita chinesa para a japonesa, *kanbun*, escrita-letra da dinastia Han, ou seja, escrito em chinês, é praticado pelos nobres da corte. Escreve-se em chinês mas se lê em japonês, através de sistema de marcações sintagmáticas, visto ser a frase chinesa Sujeito-Verbo-Complementos e a frase japonesa Sujeito-Complementos-Verbo.
49. Note-se que “poesia”, em chinês, é *shi*: *kan-shi*, poesia da dinastia Han. A poesia na tradição de Yamato, entretanto, se compõe de *uta*, que é poema e canção.
50. “Embora muitos rolos de pintura desafiem uma categorização rígida, uma distinção em seus modos de pintar aparece nos exemplos mais antigos ainda existentes, revelando duas fontes diferentes de inspiração. *Onna-e* se aplica a narrativas ficcionais (*tsukuri monogatari*, “narrativas feitas”) e se restringe a representar a vida da corte, sendo caracterizada por uma representação estática. *Otoko-e* é pintura dinâmica e cheia de ação; essas pinturas de rolos, que geralmente ilustram narrativas de aventuras ou lendas, freqüentemente tomam monges e homens comuns, e até animais, como suas tópicas, não sendo confinadas a espaços interiores em palácios” In Hideo Okudaira, *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Sôgensha, Japão, 1969.
51. Ki-no Tsurayuki é importante poeta e compilador de coletâneas imperiais, tendo sido o autor do maior número de poemas inseridos em *Kokinshû*. Tsurayuki escreve a mais antiga obra em prosa combinada com poema-canção existente no Japão: *Tosa Nikki*. Fazendo-se autor-mulher, Tsurayuki pode escrever em “letra-mulher”, silabário fonogramático (*kanabun*), enfatizando na obra a viagem de Tosa à Capital e a dor pela perda da filha enterrada em Tosa. Com trechos em prosa e repleto de poemas-canções, a obra se torna modelo a ser seguido. Assemelha-se, nesse sentido, à composição *haibun*, prosa e *haiku*, praticada no período Edo. In Earl Miner, Hiroko Odagiri & Robert E. Morrell, *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1985. Muitos estudiosos apontam, também, o caráter poético da prosa de Saikaku.
52. Na verdade, diários da forma como Tsurayuki escreve são escritos por mulheres; homens escrevem em chinês.

Na conceituação de *onna bungaku* como escritos-por-mulheres, entretanto, a obra de Ki-no Tsurayuki provoca reflexões, em primeira instância por ter sido um homem o autor. O *Diário de Tosa* compõe-se de 54 registros correspondentes a uma viagem de 55 dias da província de Tosa (ilha de Shikoku) à capital Kyôto, no ano de 934, após Ki-no Tsurayuki ter servido por quatro ou cinco anos como governante provincial. O formato de se registrar os dias, todos os dias, houvesse ou não ocorrido algo especial (alguns dias trazem somente a data e uma frase sobre o clima), segue prática chinesa. A maior parte dos estudiosos relega a utilização de uma voz de mulher como algo secundário, interpretando-a ou como prática de estilo, ou como necessidade social de se ocultar sob uma voz feminina para expressar sentimentos: a dor da perda da filha em terras estrangeiras (fato historicamente não comprovado), a tristeza em ter sido enviado à província, a tristeza em voltar à Capital, para uma mansão abandonada por todos aqueles anos. A voz feminina, assim, mostra sentimentos, e sua esfera é a vida privada⁵³. Mas Tsurayuki também redige, em “mão-mulher”, o prefácio para a coletânea imperial *Kokin Wakashû* (*Coletânea de Poemas do Presente e do Passado*)⁵⁴, que se segue ao prefácio escrito em mão-homem, chinês. Tsurayuki, no primeiro tratado poético japonês, inicia uma reflexão sobre a natureza do poema-canção japonês, *waka*, em prosa japonesa, *wabun*. (É preciso lembrar que a própria divisão entre *wabun* e *kanbun* é já um ponto de vista japonês e que, quando se compõe poesia japonesa, *waka*, a língua é sempre a japonesa, a grafia, sempre os fonogramas⁵⁵.) Evidencia-se o tratamento de uso de fonogramas como sendo já parte integrante do idioma japonês, em oposição à língua chinesa. Neste sentido, uma voz-mulher não é apenas a voz de mulheres, mas a voz de uma terra, Yamato.

53. No século XX há um grande número de mulheres escritoras, conhecido como *joryû bungaku*; desde a Segunda Grande Guerra, tem havido discussões sobre suas especificidades, buscando-se, como não poderia deixar de ser, paralelos com o período Heian. Principalmente centralizado em questões contemporâneas, *The Woman's Hand – Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, editada por Paulo Gordon Schalow e Janet A. Walker (Stanford, Stanford University Press, 1996), traz depoimentos dessas escritoras, bem como traduções de suas obras. O estudo sobre *Tosa Nikki* considera artigo de Lynne K. Miyake integrante do livro em questão, intitulado “*The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism*”, pp. 74-118.
54. *Kokin Wakashû* é a primeira das vinte e uma coleções de poemas compiladas a mando imperial (*chokusenshû*). Planejada por Uda (imperador de 887 a 897) e iniciada por Daigo (imperador de 897 a 930), talvez em 905, é completada em 914 ou 920. Além de Ki-no Tsurayuki, são compiladores: Ki-no Tomonori, Ôshikôchi Mitsune e Mibu-no Tadamine. A divisão em vinte partes reflete modelos antigos como os do *Man'yôshû* e de algumas coleções de poesia chinesa, mas a divisão por tópicos é nova, sendo as principais, as estações do ano e o amor. A estrutura de tópicos de estações se divide em: livros 1-2 Primavera (*haru no uta, jô, ge*); 3 Verão (*natsu no uta*); 4-5 Outono (*aki no uta*); 7 Congratulações (*ga no uta*); 8 Separações (*wakare no uta*); 9 Viagens (*tabi no uta*); 10 Sobre os Nomes das Coisas (*mono no na no uta*). A estrutura de tópicos de amor se divide em: 11-15 Amor (*koi no uta, ichi-go*); 16 Lamentos (*aishô no uta*); 17-18 Miscelânea, ou “plantas-e-plantas de poemas” (*kusagusa no uta, jô, ge*); 19 Miscelânea (*zattei no uta*); 20 Poemas do Grande Departamento de Poesia (*ôutadokoro no on'uta*). Para uma tradução do prefácio, leia-se Geny Wakisaka, “A Poética de *Kokin Wakashû*” In *Estudos Japoneses* 17. São Paulo, CEJ-USP, 1997, pp. 55-70.
55. Parte dessa reflexão se discutiu com a Profª Geny Wakisaka, que lembra que a literatura japonesa é basicamente lírica, tendendo ao sentimento e à expressão de emoções, sendo, neste sentido, mais ligada

Não se deve, portanto, associar diretamente gênero e sexo, embora estes termos por vezes se confundam: ao afirmar que seus escritos são “mulher”, as damas de Heian consagram o silabário fonético⁵⁶. Caracteres chineses, escritos *em kaisho* ou *gyôsho*⁵⁷ utilizados como letras fonéticas para transcrever sons da língua japonesa, são *magana*, silabário de homens. Como regra geral, às mulheres da corte não se obriga, ou até se coíbe, o aprendizado de caracteres ou ensinamentos chineses, embora se saiba que Murasaki Shikibu e Sei Shônagon fossem iniciadas nas letras chinesas. Como regra geral também, homens não escrevem diários (*nikki*) ou narrativas (*monogatari*), embora façam poemas, dancem, cantem, toquem e pintem. Assim, tornando mais complexa ainda a questão da relação entre o Japão e o Continente, percebe-se que, no interior mesmo do que se nomeia *yamato-e*, pintura japonesa, em contraposição a *kara-e*, pintura chinesa, encontra-se uma outra alteridade, a de *onna-e* e *otoko-e*.

A questão do gênero é retomada e transformada, mais uma vez, no período Edo: inventa-se, no teatro kabuki, a forma *onna-gata*, “homem-forma-de-mulher” *Onna-gata*, diz o dicionário filológico⁵⁸, deveria ser escrito com o ideograma *kata/hô* utilizado para pronomes pessoais, criando uma imagem mais concreta de uma entidade-mulher; ao se grafar o termo com o ideograma *kata* de forma/modelo, transforma-se em “homem-como-se-fosse-mulher”. No papel de mulher “como-se-fosse-mulher”, os atores inventam uma representação que mais tarde nenhuma mulher pode representar, já que mulheres são. Sabe-se que Okuni⁵⁹, a lendária iniciadora do teatro kabuki, veste, por sua vez, roupas masculinas, *dansô*, quando deveria usar *nyôsô*, roupas femininas. Se diferenças há entre o vestuário feminino e o masculino, também há muitas imprecisões: homens vestem quimonos de cores vivas e ornadas; *yukata*, quimono leve em azul-anil e branco

ao “feminino” Em *Tosa Nikki*, a referida estudiosa vê já uma semente de *onna-gata*, na forma da criação de uma persona feminina, desenvolvimento das “mãos-mulher” Lembra, também, que no período Edo é forte a dominação de samurais e daimios; a formação da cidade de Edo privilegia atividades aos homens, sendo as famílias confinadas em suas mansões. Assim, o jogo dos gêneros encontra seu lugar nos mundos à parte das áreas de prazeres e de teatro.

56. A difusão é atribuída às damas da corte. Entretanto, também os homens, quando compõem *waka*, poema japonês, utilizam o silabário. Como o desenvolvimento (abreviação ou simplificação cursiva) do silabário se origina dos ideogramas, é difícil comprovar tal atribuição. Sabe-se que, com certeza, mulheres utilizam o silabário fonogramático. O resultado é que “mãos-mulher” se afirmam em oposição a um universo estrangeiro e superior, “mãos-homem”
57. São três os modos de escrever, caligrafia: *kaisho*, “escrita-quadrada”, *gyôsho*, “escrita-que-vai”, e *sôsho*, “escrita-erva”. *Kaisho* é aperfeiçoado na dinastia T’ang, sendo o mais variado em modos; torna-se a letra de imprensa chinesa, formal, sem juntar os traços. *Gyôsho*, em chinês *xing-shu*, criada em fins do período Heian, é usada para escrever cartas pessoais, juntando alguns traços, sendo escrito e reconhecido rapidamente, torna-se posteriormente a letra japonesa. *Sôsho*, “escrita-planta”, originado na dinastia Han, é escrita fluida que omite parcialmente traços de ideogramas, sendo comumente traduzido como estilo cursivo.
58. *Dai Nihon Jiten – Encyclopedia Japonica (Grande Dicionário do Japão)*.
59. Estudos mais recentes têm considerado Okuni kabuki como um nome, ou título, empregado para caracterizar danças de *miko* ou *shirabyôshi*, que ocorrem desde o período Muromachi em espaços públicos. Nesse sentido, é como o nome hereditário Danjûrô do teatro kabuki, com a diferença que o nome Okuni não teve continuidade, pois não sistematizado (e proibido pelo xogunato).

para o pós-banho, *iki* por excelência, é vestido por ambos; penteados e acessórios são inventados infinitamente: os *wakashu* utilizam lenços (*tenugui*) para cobrir suas cabeças raspadas – sinal de seu estado-de-homem-jovem –, as mulheres os imitam; *yûjo* adornam suas cabeleiras efusivamente, *onnagata* as imitam vestindo perucas. Nas pinturas e estampas *ukiyo-e*, olhos distraídos dificilmente percebem os signos da determinação sexual, pois, muitas vezes, estes se confundem e se apagam as fronteiras entre os gêneros, sendo difícil discriminar o grau de paródia intencional de seus autores. Em pinturas e estampas de figuras-bonitas, não se diferenciam com clareza os gêneros, tendo *bijinga* sido compreendido como se compondo somente de representações de mulheres-bonitas, ignorando-se a representação de atores jovens do kabuki-de-mocinhos, *wakashu kabuki*. Ou melhor, se não se conhece a circunstância, a imagem não se lê: não há – nem pode haver – signos de masculinidade nessas estampas e pinturas, pois, no mundo do teatro kabuki, os *wakashu* são mulheres. Ou, como acontece nas estampas de Harunobu, as personagens são *mijuku*, ainda não maduras sexualmente, semelhantes em suas figuras esguias e delicadas, a não ser pela área raspada no alto da cabeça, sutilmente percebida. Lêem-se em Saikaku, na obra *Nanshoku Ôkagami (Grande Espelho do Amor de Homens)*, situações em que personagens se debatem em gêneros, os quais não necessariamente seguem a definição imposta por seus corpos.

Compreendido geralmente como escritos-por-mulheres, o conceito de *onna bungaku* é mais amplo, pois são nativas as tópicas de que trata, nativas a poesia e a forma de narrar. Nativa, ainda, é a engenhosa simplificação dos ideogramas em fonogramas, que ainda hoje se utilizam. Se *yamato-e* se liga aos escritos de mulheres e *kara-e* se liga a tratados e poemas chineses escritos por homens, desenha-se um aspecto da oposição *uchi-soto*, dentro-fora: neste sentido, *ukiyo-e* se alia ao “mundo de dentro” ao japonês, que retoma a tradição do período Heian, em oposição ao “mundo de fora” ao chinês e/ou holandês, substituto de *kara-e*. Assim como *yamato-e* absorve *kara-e* e o transforma, também *ukiyo-e* absorve e transforma: as regras de perspectiva ocidental, a necessidade do artista profissional ser amador (poetas-pintores), os embates neoconfucionistas (personificados em *yûjo* e *yakusha*), a representação minuciosa (evidente em Ôkyo e seus pares), a linguagem de meios técnicos novos (grafismo da gravura em metal, modelado e sombra da pintura a óleo).

Uma estampa de Utamaro mostra mulheres (*yûjo* vestidas a caráter) numa oficina de xilogravura, onde estas são vistas cortando com a faca a dura matriz de madeira de cerejeira, afiando goivas e formões, supervisionando e umedecendo folhas de papel, preparando tintas, imprimindo: o incauto se convence, mas com estranhamento, de que mulheres tais trabalham em tais oficinas. Recurso paródico, *mitate*, de deslocamento (as estampas representam *yûjo*, quero mostrar a variedade das funções na feitura de estampas – parte de meu ofício –, uso *yûjo* como trabalhadoras), a estampa suscita a questão de mulheres pintarem e/ou fazerem xilogravuras.

Akiyama Terukazu⁶⁰, em estudo sobre *onna-e* do período Heian, através de referências em diários escritos por homens (em chinês), trechos de *monogatari* e documentos do período, constata que as mulheres da corte de posição *nyôbo*, elite que

60. In “Women Painters at the Heian Court”, traduzido por Maribeth Graybill, in *Flowering in the Shadows*.

ocupa áreas privadas no palácio imperial ou nas mansões da alta aristocracia, entre as quais Tosa-no Tsubone, Kii-no Tsubone e Nagato-no Tsubone⁶¹, participam em comissões públicas de pinturas para poemas (*uta-e*) e narrativas (*monogatari-e*), ligadas a locais de pintura, *edokoro*. Em geral, os gabinetes de pintura são ocupados por homens, que pintam *otoko-e*, pinturas de tópicos chineses (assuntos budistas são, evidentemente, assuntos chineses), reservadas aos espaços públicos dos palácios. Assim, o epíteto *onna-e* não apenas se refere ao universo das narrativas – *emaki-monogatari* são as mais significativas obras assim denominadas – como também se refere à autoria de tais obras. Em geral destinadas a aposentos mais privados, são caracteristicamente *yamato-e*.

Estudos sobre mulheres artistas no período Edo são ainda escassos⁶²; sabe-se de filhas ou discípulas de Moronobu⁶³, Hokusai (duas filhas: Tatsu e Ôi), Utagawa Toyokuni I, Tsunoda Kunisada, Utagawa Kuniyoshi. Entretanto, a questão, em *kasane* (superposição), é: pode-se dizer que *ukiyo-e*, ao retomar *yamato-e*, cuja representatividade pictórica se encontra no *onna-e*, de alguma maneira, por oblíqua que seja, recobre-se de modos “femininos” *onna-teki*? Neste sentido, os estudos confucionistas, *shushigaku*, o mundo dos samurais, *buke no sekai*, são, obliquamente, substitutos do mundo “masculino” dos nobres de Heian. A questão da construção dos gêneros é complexa: sabe-se que homens e mulheres pintam tanto *onna-e* quanto *otoko-e*, e que a composição poética lhes é comum. Pesquisas mais recentes têm se empenhado em trazer à luz obras

– *Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, editado por Marsha Weidner. Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.

61. *Tsubone* é nome dado a divisão espacial nos aposentos das mulheres; refere-se a quartos separados; é, por extensão, grau hierárquico das damas da corte cuja posição lhes permite habitá-los. Nomes próprios são adotados no Japão somente no período Meiji; entretanto, nobres são conhecidos por suas posições e por nomes adotados. As mulheres, entretanto, são nomeadas em relação a estes: Murasaki Shikibu, Flor-púrpura (personagem de *Genji Monogatari*) da Seção de Cerimonial (o cargo de seu pai); Sei Shônagon, pela posição de terceiro escalão do pai (é de primeiro escalão, Dainagon; de escalão intermediário, Chûnagon); Michitsuna-no Haha, Mãe-de-Michitsuna.
62. São conhecidas também como pintoras: Ono Ozû (ou Otsû, 1559-1568-1631), Tôfukumon'in (1607-1678), Ryônen Gensô (1646-1711), Genyô (ou Rinkuji Miya, ?-1726). Entre as *chônin*, habitantes das cidades, educadas em escolas de templos (*terakoya*), destacam-se as mulheres que, além de pintoras, são poetas. A maior parte das poetas mulheres de *waka* são da nobreza de Kyôto ou de samurais de alta classe. Muitas são *yûjo*, como Yoshino (1606-1643), Ôhashi (ativa em meados do século XVIII), ou proprietárias de casas de chá, como Kaji, Yuri, Ike Gyokuran. Também se destacam entre poetas-pintores. Sobre o assunto, leia-se Patricia Fister, “Women Artists in Traditional Japan”. In *Flowering in the Shadows – Women in the History of Chinese and Japanese Painting*.
63. “Muitos artistas *ukiyo-e* mulheres alcançaram sucesso desde fins do século XVII. As duas mais famosas são Yamazaki Ryû-jo (ativa no início do século XVIII) e Inagaki Tsuru-jo (ativa em fins do século XVIII), celebradas por suas representações elegantes de *yûjo*. Ryû-jo era filha de um samurai servindo o xogunato em Edo. Suas pinturas seguem o estilo de Hishikawa Moronobu, mas não há evidência de que fosse sua discípula direta. [...] Quanto a Tsuru-jo, acredita-se ter estudo com Tsukioka Settei em Ôsaka.” In Patricia Fister, *op. cit.*, p. 230. O artigo aqui citado termina com dados sobre exposições recentes realizadas no Japão e nos Estados Unidos, nos anos 1978, 1982, 1984 e 1988, sobre mulheres artistas do Japão nos séculos XVII a XIX, sob uma nova ótica (*Women's Studies* ou *Gender's Studies*), que tem iluminado áreas antes não abordadas. Entretanto, se é grande a dificuldade em se relacionar um artista com uma pintura de pincel a ele atribuído (ou modo de pintura), quanto mais abordá-la sob ótica “feminista” – embora a questão não seja impertinente.

de mulheres, tanto do período Edo quanto dos períodos Kamakura-Muromachi, pois a história registra a presença masculina, depois do período Heian, como sendo dominante nas artes. Não se deve desconsiderar, também, que as áreas de prazeres e o amor são artes pelas quais os iniciados *tsûjin* transitam, mas as *yûjo* é que são as principais artistas. O fato de as mulheres terem sido expulsas do cenário de teatro kabuki talvez indicie sua posição frágil, pois o neoconfucionismo, afinal, teria reduzido a mulher, se não às áreas de prazeres, pelo menos à piedade filial e ao domínio do privado.

Se a família Tosa é, em um primeiro momento, sinônimo de pintura *yamato-e*, ulteriormente, a família passa a enfrentar novas importações do continente. Contrapõe-se, assim, ao crescimento da família Kanô e à prática de aguadas de tinta *sumi*, ao modo das dinastias chinesas Sung e Yüan, introduzidas durante o período Muromachi (1336-1573), cujas imagens mais representativas se encontram, como se viu, nas aguadas *suiboku-ga*⁶⁴ zen-budistas de Sesshû Tôyô (1420-1506)⁶⁵ e Tenshō Shûbun (século XV)⁶⁶.

As origens da família Kanô⁶⁷ remontam ao período Muromachi (1336-1573), quando Kanô Masanobu (1434-1530)⁶⁸ adota tal nome. Predomina no período Momoyama (1573-1603), caracterizando-se por riqueza material e artística, sob a responsabilidade do mestre da quinta geração, Kanô Eitoku (1543-1590)⁶⁹. Os pintores realizam grandes projetos de pintura de biombos, paredes e portas corrediças⁷⁰ para

64. Embora possa ser encontrado também em formas líquidas de diferentes intensidades, o *sumi*, no Japão, é mais característico em formato retangular sólido: o próprio ato de diluí-lo em água no *suzuri*, prato pesado especial para a tinta, é preparação espiritual e faz parte do cerimonial da caligrafia. Mais que definição técnica e material, quando se utiliza o termo *suiboku-ga* se entende o momento histórico de Muromachi, a arte de colorido zen, um tipo de pintura de aguada em preto e branco com alguns poucos pontos sutilmente coloridos, copiada da China continental (do norte), como a de Sesshû e Shûbun.
65. Sesshû aperfeiçoou o *suiboku* japonês. Estudou zen-budismo no templo Shôkoku-ji, tendo estado na China em 1468-1469. Suas tópicas são o monte Fuji, estações do ano, locais famosos, montanhas e rios, flores e pássaros das estações e retratos de venerandos. Sua pinturas de flores e pássaros são modelos para a família Kanô e para períodos posteriores na ornamentação de biombos e portas e paredes corrediças. In Roberts, *Japanese Artists*.
66. Shûbun, monge do templo Shôkoku-ji, esteve na Coréia em 1423. Serve o governo militar, que inicia na época um gabinete-de-pintura (*edokoro*) seguindo exemplo da corte imperial. Produz muitas imagens de “estudos” (*saikyo-zu* ou *shosai-zu*) mostrando cenas isoladas onde um monge zen devota sua vida lendo os sutras e se ilumina. In Roberts, *op.cit.*
67. Leia-se estudo mais amplo sobre a família Kanô em HASHIMOTO, Madalena. *Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras*. In *Estudos Japoneses* 11, pp. 73-91. São Paulo, CEJ-USP, 1989.
68. Kanô Masanobu, samurai, é contemporâneo de Sôami e Sesshû, aprendiz de Oguri Sôtan e Shûbun, tendo sido apreciado entre monges zen e daimios. Seu filho Motonobu (1476-1599) estende a pintura da família, incluindo *yamato-e*, com a introdução da técnica colorística da família Tosa no modo preto-e-branco do *suiboku-ga*.
69. Kanô Eitoku, nascido Kanô Kuninobu, também Mochishige, Shigenobu, Genshirô, é o chefe da quinta geração da linha principal de Kyôto, *Kyô-Kanô*.
70. *Shôheki-ga*, pintura executada sobre *fusuma*, *byôbu* e *shôji*, elementos arquitetônicos típicos da morada japonesa; é denominação de pinturas seqüenciais num espaço arquitetônico, que cria uma ambiência dinâmica e unitária. Tem como tópicas locais famosos, montanhas e rios, flores e pássaros, usos e costumes. É também traduzida por estudiosos ocidentais como pintura mural (não são fixos, nem têm muros...).

castelos e palácios (principalmente para Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi), em grupos, sob a liderança do mestre-pintor, o qual concebe e esboça a composição. Suas pinturas servem à riqueza e ao poder dos emergentes samurais: executadas sobre grandes superfícies folheadas de ouro, com magnificência e luxo. O estudioso Ienaga Saburô⁷¹ considera, entretanto, que no período Muromachi, quando do predomínio da família Kanô, esta sim se torna representativa do *yamato-e*, tendo Tosa se restringido a repetir um antigo *yamato-e*. Com efeito, a pintura Kanô difere de seus modelos chineses, modificando-os localmente. O historiador Ienaga desconsidera, também, a ligação exclusiva da família Tosa a *yamato-e*, pois esta lhe seria muito anterior, vinda do resultado de uma reflexão sobre os meios técnicos e as tópicas estrangeiras, quando *kara-e* se torna *yamato-e*, já no período Heian, juntamente com o silabário *kana*, os escritos de mulheres, os rolos ilustrados de narrativas.

Flores, pássaros, árvores, plantas, animais: tópicas sazonais de *yamato-e*. Em seu sentido mais amplo, como se viu, *yamato-e* designa tópicas e modos de pintura japonesa, em contraposição à cultura estrangeira, nomeada, num primeiro momento, como *kara-e*, centralizada em pinturas e esculturas búdicas e vistas de locais nunca visitados, *sansuiga* (pinturas de montanhas e rios). Quanto à pintura de biombos do século X, ela mostra nobres, viajantes nas montanhas, agricultores e locais poéticos, relacionados com as narrativas poéticas (*uta monogatari*), como *Ise Monogatari* e *Yamato Monogatari*: os biombos são acompanhados por poemas – às vezes, somente poemas finamente caligrafados, arranjados e colados nos biombos.

Das categorias estações-e-festividades e locais famosos se deriva a tópica dos usos e costumes, *fûzoku-ga*. Entretanto, de que sazonalidade se trata? Diferenciam-se *shiki-e*, pinturas sazonais, e *meisho-e*, pinturas de locais famosos; entretanto, o historiador Ienaga Saburô⁷² situa locais famosos em uma das tópicas da englobadora categoria “estações”

Flores, pássaros, árvores, plantas, animais: muitos estudiosos ocidentais se demoram na interpretação dessas tópicas, fixando-as como símbolos ou metáforas. A imagem “vozes de cigarras” como no poema de Bashô, circunstancia, sem a necessidade de fixá-lo, o verão. Entretanto, em Bashô, “vozes de cigarras” não metaforizam somente “verão”; o *yo*, em viagem, no silêncio do templo cercado por montanhas, é atingido subitamente por “vozes de cigarras”: susto, ruptura, clarão sonoro. Ocidente e oriente trabalham suas tópicas em símbolos, metáforas, metonímias, alusões, arbitrariedades, sendo impossível fixar significações. A flor de cerejeira é primavera em seu aspecto exterior; é “transitoriedade” na acepção mais geralmente reconhecida; pode, entretanto, como em *Aru Ahô no Isshō* (*A Vida de um Idiota*) de Akutagawa Ryûnosuke, ser também morte⁷³.

O fato de haver um grande número mais ou menos fixos de tópicas sazonais não implica, assim, em significados fixos. A decantada “economia” de meios da poesia e da pintura japonesa se concentra não somente na grande utilização de vazios e intervalos

71. *Op. cit.*

72. *Op. cit.*, pp. 47-81.

73. Leia-se narrativa de Akutagawa, compilada em *Ryûnosuke Akutagawa – Rashômon e Outras Histórias*, tradução de Madalena Hashimoto e Junko Ota. São Paulo, Editora Paulicéia, 1992.

(*ma*) – que também se encontram presentes na língua japonesa –, mas, principalmente, na assunção de que novos poetas trabalham tópicos, modos de pinturas e poemas sempre em relação a tópicos, modos de pinturas e poemas do passado, por diferentes que sejam, assim como uma folha é sempre a mesma folha e é sempre uma nova folha. O cultivo do juízo e da exercitação do olhar (*mekiki*) se realiza no tempo presente de poema, pintura, oferta de chá, sempre de acordo com associações, não sendo, portanto, necessário “dizer todas as palavras”. ou, às vezes, sequer dizer.

Muitos estudiosos ocidentais se enfastiam, também, com as incontáveis “variações sobre o mesmo tema” relativamente a tópicos sazonais em poemas e pinturas japoneses, mas, sendo as artes caminhos trilhados por muitos, muitos cantam as tópicos e se apropriam de poemas ou partes de poemas já conhecidos, fazendo-os seus: autoria coletiva. Também rouxinóis e rãs cantam, como o registra Ki-no Tsurayuki em seu prefácio ao *Kokinshû*:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente,
de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas
que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos
e os manifestam por meio de palavras que são depositárias
das sensações daquilo que elas viram e ouvirem.
O rouxinol que canta junto às flores,
o coaxar das rãs no seu ambiente – água,
sem exceção, diria eu,
como também não haveriam de cantar?⁷⁴

e todos cantam: uns são poetas divinos; alguns, flores, pássaros, árvores, plantas, animais; muitos, pequenas folhas e ervas rasteiras.

Além destes seis poetas divinos, [...] se alastram feito ervas rasteiras em campinas ou incontáveis como as folhagens que grassam nos bosques, a quantidade de poetas⁷⁵.

Para se compreender a importância da categoria das estações, analise-se suas tópicos, arroladas por Ienaga:

PRIMAVERA

Ganjitsu: dia de Ano Novo e seus eventos.

Wakana tsumi: coleta de plantas novas no começo do ano.

Nenohi no komatsu hiki: procura de pinheiros novos no início do ano; entretenimento associado a vida longa e fortuna.

74. Tradução de Geny Wakisaka do prefácio escrito por Ki-no Tsurayuki da coleção de poemas *Kokin Wakashû, Coletânea de Poemas Japoneses do Presente e do Passado*. In *Estudos Japoneses* 17, *op. cit.*, p. 57.

75. *Idem*, p. 65.

Ume: flores de ameixeira japonesa; primeiro sinal de primavera.
Kasumi: neblinas da manhã e da tarde que marcam a mudança do inverno para a primavera.
Uguisu: rouxinol, cujo canto é associado à chegada da primavera.
Yanagi: chorão, salgueiro.
Inari môde: peregrinação a um santuário xintoísta durante o festival Inari.
Haru no no asobi: entretenimento nos campos primaveris.
Kaeru kari: “gansos que voltam”, gansos selvagens migrantes.
Momo: flores de pessegueiro.
Sakura: flores de cerejeira.
Rakka: flores caindo (como neve de primavera).
Koyumi: barcos pequenos usadas nos santuários xintoístas.
Yana: armadilhas para pescar.
Haru no ta: arroz novo nas plantações.
Yamabuki: flores amarelas de um arbusto (*Kerria japonica*).
Kakitsubata: lis, íris violeta.
Fuji: glicínias.
Haru no umi: mares calmos de primavera.
Oborozuki: lua vaga do equinócio primaveril.

VERÃO

Kamo môde: peregrinação ao santuário Kamo em Kyôto (geralmente em conjunção com o festival Kamo que ocorre em abril).
Omiwa matsuri: o grande festival do mais antigo santuário xintoísta (próximo a Nara).
Uzuki no kami matsuri: festivais xintoístas de abril.
Unohana: girassóis japoneses que florescem em maio.
Natsu kusa: várias plantas de verão.
Ayame: íris sangüínea, tipo de relva hoje chamada shobu, associada ao Festival dos Meninos.
Hachisu no ike: lagos com lótus em flor.
Tokonatsu: cravo-da-índia, *Dianthus chinensis*.
Hototogisu: cuco.
Tachibana: tangerineiras fragrantas.
Tomoshi: tochas usadas na iluminação de animais e de montanhas à noite, durante caçadas.
Samidare: estação chuvosa de maio, também chamada *baiu*.
Asagao: “face da manhã”, ipoméia, flor que, diz-se, atrai a vinda do verão.
Kagaribi: fogos para atrair ou espantar animais.
Taki: cachoeiras.
Izumi: fontes.
I: poços.
Minatsuki-barae: ritos de expulsão de demônios do dia 30 de junho, nos festivais de verão.
Natsu kagura: dança e música xintoísta quando da purificação de verão.
Suzumi: apreciação da brisa noturna no verão.

OUTONO

Bon matsuri: festival das lanternas em 15 de julho, dedicada aos antepassados.
Koma hiki: apresentação de cavalos de estirpe à corte.
Koma mukae: busca de cavalos apropriados para os estábulos imperiais na província de *Omi*, que são levados à Capital.
Tsuki: lua de outono e os eventos a ela associados.

Shiga no yamagoe: travessia das montanhas de Omi (do lado do lago Biwa) até Kyôto.
Kinuta: lavagem de roupas nas margens do rio, batendo-as em tábuas para amaciá-las; o som foi associado ao outono.
Tsuyu: orvalho de outono.
Senzai hori: plantio ritual de árvores, arbustos e ervas no outono.
Senzai awase: competição de poemas em plantio ritual no outono.
Shika: veado.
Kotakagari: caçada com falcões pequenos.
Wasuregusa: “não me esqueças” miosótis.
No no hanami: apreciação de campos outonais.
Kiku: crisântemo e festival a ele relacionado de 9 de setembro.
Kari: gansos selvagens.
Kiri: névoas de outono.
Momiji: folhas de bordo bordô e vermelhas.
Ochiba: folhas caídas.
Aki no ta: “arrozais de outono” restos de folhagens de outono.

INVERNO

Shigure: chuvas intermitentes do início do inverno.
Rinji no matsuri: festival especial no templo xintoísta Kamo, em Kyôto.
Kagura: apresentação de música e dança sagrada xintoísta.
No no miyuki: visita imperial a uma cabana de caça.
Ôtakagari: caça com falcões grandes.
Shimogare: plantas secas por causa do frio e da geada.
Yamazato: aldeias nas montanhas.
Yuki: neve.
Butsumyo: orações a buda em 19 de dezembro para anular as faltas cometidas no ano anterior.
Tsuina: rituais de expulsão de demônios de 31 de dezembro; guardas palacianos gritam e atiram flechas ao ar.
O-tsugomori: o último dia do ano.

Dessas tópicas sazonais, com efeito, há locais que se tornam famosos assim como as atividades neles praticadas. As estações, como marcas de transiência, explicitam-se em seres: pássaros e flores da primavera são referidos a amores em gestação; plantas, insetos e chuvas de verão, à sua saciedade; pássaros migrantes e folhas caídas de outono a seu rompimento; chuvas e neves de inverno, a seu lamento. Associadas a festividades anuais, as *shiki-e*, pinturas sazonais, envolvem usos e costumes, não só os da aristocracia, embora no período Heian estes sejam dominantes. “As ‘coisas’ de *shiki-e* dificilmente se restringem a, embora as inclua, natureza e estações; a natureza é tão ligada à vida humana que, de fato, a pintura descreve eventos sazonais recorrentes, alguns religiosos, outros não⁷⁶.” A presença de elementos da natureza na poesia e arte japonesas, assim, é interpretada por Ienaga como refletindo uma ligação da natureza à vida humana, no Japão. Os elementos da natureza e das estações são tópicas na poesia e na arte, e, nesse aspecto, vemos que esses elementos são fundamentais, por sua persistência na história: *kotoba wa*

76. Ienaga, *Yamato-e*, p. 52.

furuki, as palavras (dicção poética, tópicas, modos de pintar) são velhas, admitindo novos elementos de momento, procedimento já previsto no período Heian, *imamekashi*, entusiasmada por seu tempo presente em oposição ao *furumekashi*, do período Nara e das coisas chinesas. O frescor das palavras velhas se encontra num novo coração.

O estudioso Ienaga diferencia, ainda, as tópicas sazonais do gênero flores e pássaros (*kachôga*), de origem chinesa:

[...] *kachôga* pode ser descrito como representação de flores e pássaros retirados de seu ambiente natural, tendo por objetivo sugerir toda a natureza enfatizando apenas uma parte dela. As pinturas de flores e pássaros, em *shiki-e*, por sua vez, não se obrigam a tal metáfora; são apenas pássaros e flores encontrados ao redor. [...] Natureza sem conexão com a vida humana não pode existir sem a conceituação da ciência, ou seja, da abstração. A natureza que representamos tão concretamente é inevitavelmente a natureza como meio do homem. Esta é a razão pela qual *shiki-e* no modo *yamato* tratou a natureza como ela é, como invólucro da vida humana. Tome-se uma pintura de ameixeira, por exemplo. Alguém está sempre lá contemplando-a; ou a representação de um cuco, que haverá sempre alguém ouvindo-o. Há algumas pinturas, entretanto, que sequer mostram o cuco, mas apenas uma pessoa, ou pessoas, ouvindo atentamente o canto⁷⁷

Está Ienaga supondo, então, que a pintura de flores-e-pássaros na China é sempre metáfora, abstrata, da natureza e que, no Japão, são sempre os “pássaros e flores encontrados ao redor” simplesmente? Como se desenvolve, acerca da relação entre *yamato-e* e *kara-e*, a oposição em si mesma já é japonesa. Assim, a tópica de flores, pássaros, animais e plantas só se compreende como diferente da chinesa e diferente em variadas famílias artísticas, em seus modos de apresentação. Os biombos com fundo de ouro e profusão sinfônica de flores e pássaros e plantas e animais de Kanô Sansetsu e Sanraku, são, com certeza, abstrações, metáforas do poder dos samurais. Também montanhas e rios de Kanô Tan'yû, pintados no modo *suiboku-ga* de essencialidade zenbudista, mas, sobre biombos, portas e paredes corrediças folheados de ouro, são metáforas do poder dos samurais. Mais do que como metáforas de seu poder, interessam seu esplendor e sua variedade. Diferem de pinturas em *sumi* de um corvo sobre os galhos de uma árvore desfolhada de outono em uma região desabitada, de Bashô e Buson, pássaro também, mas oculto nas “trilhas estreitas do confim”

Ki-no Tsurayuki aponta a utilidade da poesia:

[...] Sem o uso da força, o poema é capaz
de mobilizar as divindades do céu e da terra,
sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis,
harmonizar a relação homem-mulher
e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros⁷⁸.

Assim, pássaros e flores são, além de pássaros e flores, figuras e tropos, metáforas em sentido lato e isso desde o período Heian. Ainda citando o prefácio de Tsurayuki, analisemos o primeiro estilo de poema, *soeuta*, ou poema que comporta um segundo significado:

77. Ienaga, *op. cit.*, pp. 81-84.

78. Wakisaka, *op. cit.*, p. 57.

*Naniwazuni
sakuya kono hana
fuyu komori
imawa harubeto
sakuya kono hana*

Na enseada de Naniwa
floresce a ameixeira
O inverno se retrai
estamos na primavera
florescem ameixeiras⁷⁹

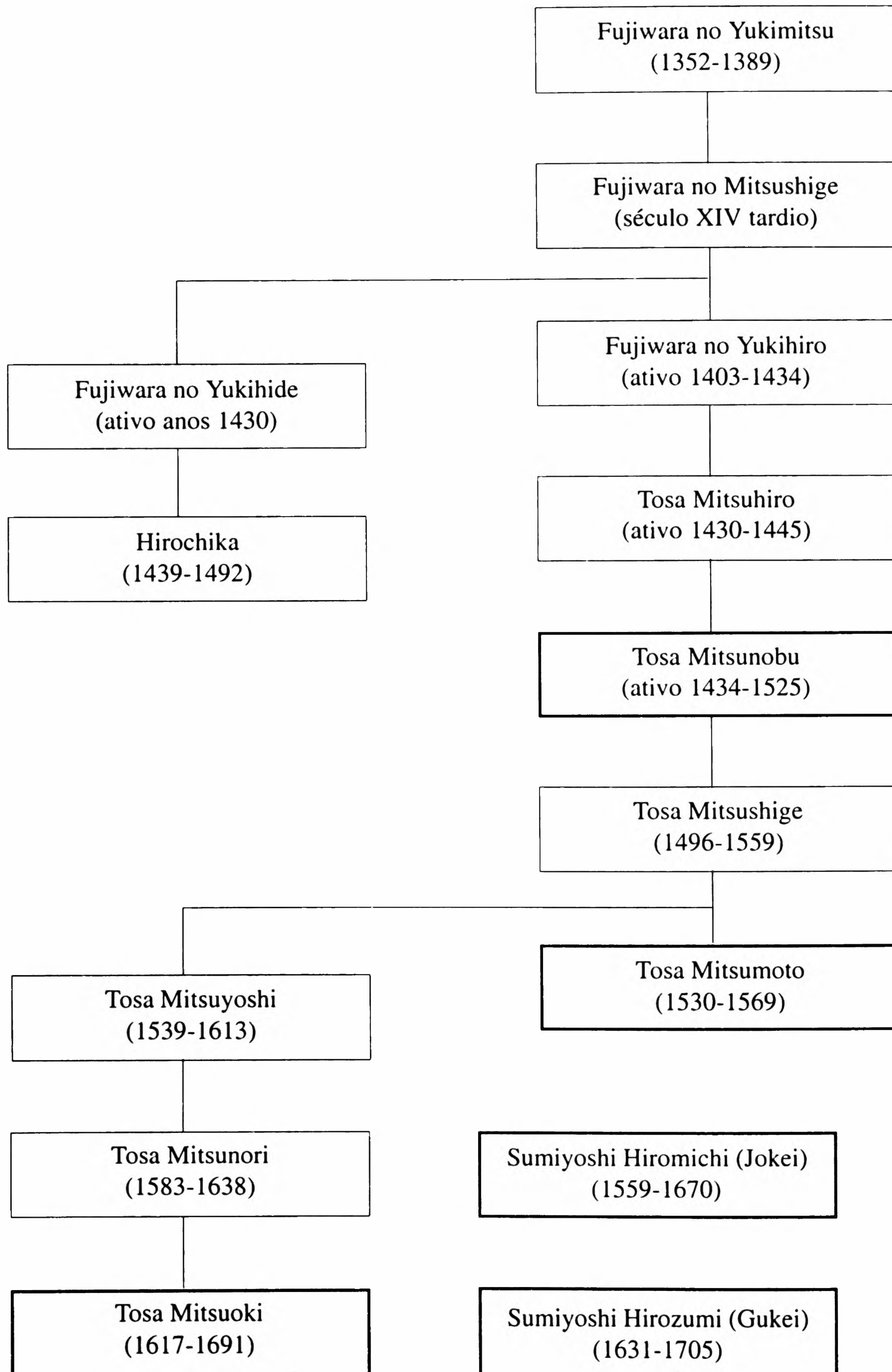
O poema canta a chegada da primavera, simplesmente? Oferecido por Wani ao imperador Nintoku, instando-o a assumir o trono, o poema aconselha: “agora é primavera, ameixeiras florescem”, logo, “o trono deve ser ocupado, o Senhor é a flor”, a metáfora. *Hana*, flor, ainda não é especificada. Flor, botão, fruto: estações da vida humana em seu momento mais belo, momento de arte perfeito, como se vê nos escritos teóricos de Zeami relativamente ao teatro nô.

Assim, tanto compreender flores e pássaros somente em um aspecto exterior, como o “decorativo” de Sôtatsu-Kôrin e de Kanô, quanto traduzi-los em termos de símbolos⁸⁰, que reduzem sua especificidade e ambigüidade enquanto tópicas, não deve esconder seu aspecto de palavra ou *kotoba*; a significação não acontece sem a interpretação de seu sentido ou *kokoro*. A compreensão aliada à apreciação se processam de modo sobreposto (*kasane*), como quando damas da corte de Heian apreciam rolos de pintura de narrativas enquanto as ouvem, ou quando a dança nô é executada enquanto um coro recita a narrativa, ou na cerimônia de chá que compreende poesia-caligrafia, pintura, cerâmica, flor, aroma, sabor, oferta: as artes são apreciadas como simultaneidade. Como simultaneidade, a pintura *yamato-e* se associa à caligrafia e a escritos poéticas e também prosaicos.

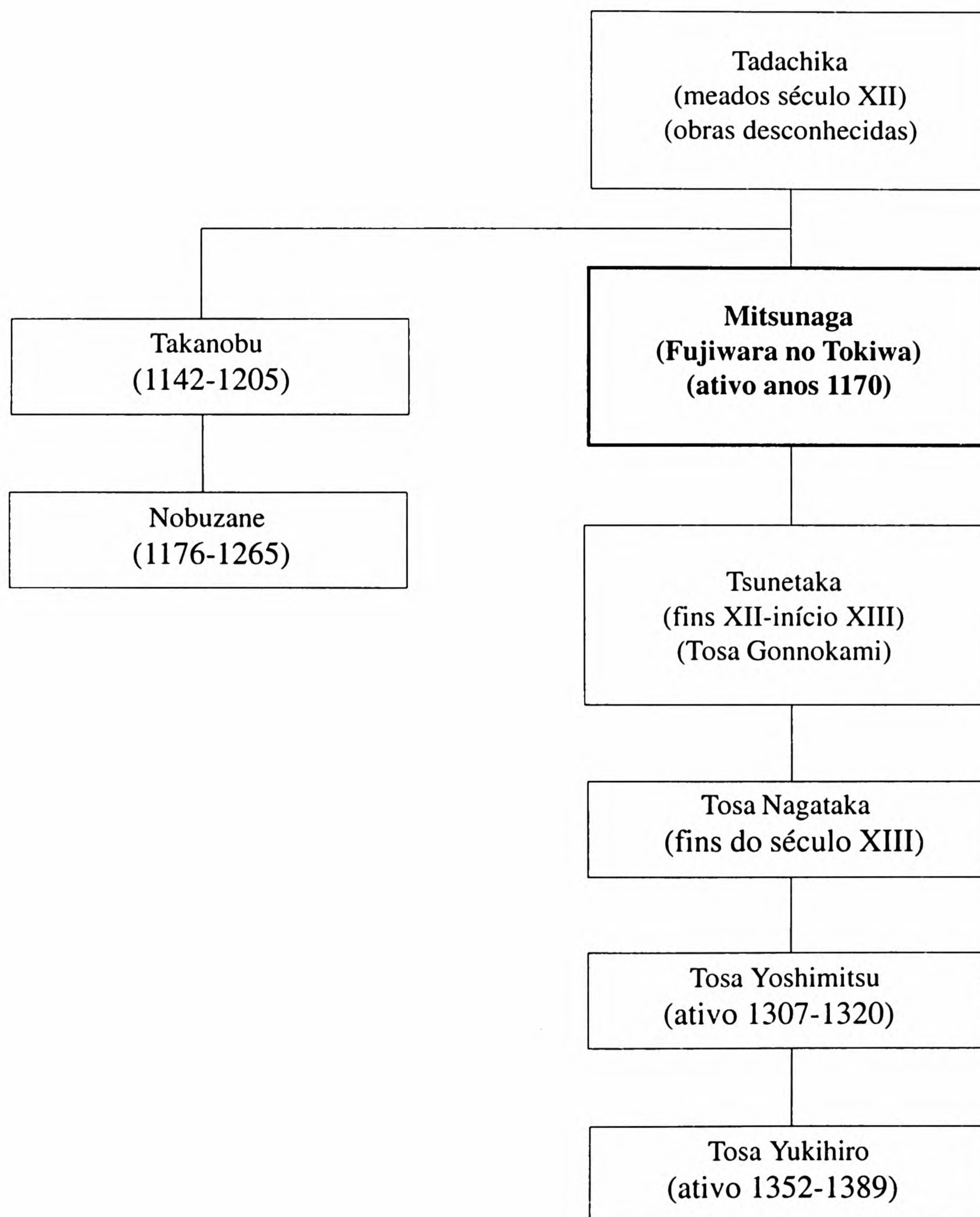
79. *Idem*, p. 59.

80. Cynthia J. Bogel, em introdução a uma bela publicação de reproduções de estampas de pássaros-e-flores de Hiroshige faz considerações sobre a tradição da tópica no período Edo de modo, se não equivocado, um tanto limitado em sua generalização. As tópicas da natureza são construídas por poemas, escritos e pinturas, podendo seu “significado simbólico” ser distinto em diferentes períodos e artistas: “[...] Flores são particularmente admiradas pelas duas culturas [da China e do Japão], e quase todas têm significados antropomórficos ou simbólicos. Muitos elementos naturais nas artes da China e do Japão estão imbuídas de valores espirituais, intelectuais e simbólicos. [...] No Japão, flores particularmente carregam emoções subjetivas em adição às associações sazonais comuns: ameixeira ou cerejeira para a primavera, peônia para o verão, crisântemo ou *asagao* para o outono, e camélia e bambu para o inverno. Flor de cerejeira, por exemplo, simboliza beleza efêmera; flores de ameixeira e narciso representam as purezas gêmeas da emoção; miosótis (*asagao*) é geralmente mencionada na literatura como um símbolo de amor ilícito; a peônia representa saúde perfeita; flor de pessegueiro sugere liberdade espiritual. Pássaros ou animais são associados com estas flores ou têm significados simbólicos similares, por exemplo, faisão é associado a outono e crisântemo; gaivota, a íris; andorinha (*sekirei*), a amor sexual; andorinha, camélia, pavão real e peônia, a opulência; falcão, a realeza ou força militar; grou e pinheiro – representando mil e dez mil anos, respectivamente – a longevidade; corvo, a deuses, como seu mensageiro; cuco (*hototogisu*), a verão; árvore *suki*, a retidão; coelho e lua, a fertilidade; pato, a fidelidade conjugal; ganso e rouxinol (*uguisu*), a outono. A lista continua. Algumas das associações mais antigas de pássaros e animais se relacionam com o antigo zodíaco chinês; o leão, rato e o coelho são favoritos na arte”. In *Hiroshige Birds and Flowers*, p. 13. Nova Iorque, George Braziller & The Rhode Island School of Design, 1988.

Genealogia da Família Tosa



Até Yukimitsu, no entanto, poderíamos também considerar a seguinte genealogia:



Bibliografia

- AKIYAMA, Terukazu *et al.* *Emakimono (Rolos de Pintura)*. In Coleção *Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 8. Tôkyô, Shôgakkan, 1968.
- AKIYAMA, Terukazu. *La Peinture Japonaise*. Tradução para o francês: M. Jean-Pierre Diény e M. Maurice Pinguet. Tradução para o inglês: James Emmon. Skira/Rizzoli, 1ª ed., 1961.
- BEAUJARD, André (trad., notas). *Notes de Chevet*. Paris, Gallimard, 1966.
- BOGEL, Cynthia J. & GOLDMAN, Israel. *Hiroshige Birds and Flowers*. Nova Iorque, George Braziller & The Rhode Island School of Design, 1988.
- FENELLOSA, Ernest F. *Epochs of Japanese and Chinese Art*, vols. 1 e 2. Nova Iorque, Dover, 1963 (1ª ed., 1912).
- FIELD, Norma. *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1987.
- HASHIMOTO, Madalena & OTA, Junko (trad.). *Ryûnosuke Akutagawa – Rashômon e Outras Histórias*. São Paulo, Editora Paulicéia, 1992.
- HOSONO, Masanobu. *Edo no Kanô-ha (Família Kanô do Período Edo)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 262. Tôkyô, Shibundô, 1989.
- ITÔ, Teiji (org.). *Ma to Rei no Enshutsu (Representação do Espaço e da Cerimônia)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 11. Tôkyô, Kôdansha, 1983.
- KANEKO, Motoomi. *Makura no Sôshi Hyôshaku (Notas de Livro do Travesseiro)*. Tôkyô, Meiji Shoin, 1925.
- KOBAYASHI, Shigeru. *Edo Kaiga II (Pintura no Período Edo II)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 210. Tôkyô, Shibundô, 1979.
- KOBAYASHI, Tadashi. *Dentô to Hassei (Tradição e Restauração)*. Tôkyô, Gakushu Kenkyûsha, 1990.
- KUMAKURA, Isao (org.). *Cha to Hana to Nô – Saron no Fûryu to Geinô (Chá, Flor e Nô – Modas e Artes de Saron)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 10. Tôkyô, Kôdansha, 1982.
- MINER, Earl, ODAGIRI, Hiroko & MORRELL, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1985.
- MIZUO, Hiroshi. *Edo Painting: Sôtatsu and Kôrin (Pintura do Período Edo: Sôtatsu e Kôrin)*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 18, tradução de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1978 (1ª ed., 1972).
- MIYAJIMA, Shin'ichi. *Tosa Mitsumoto to Tosa-ha no Kaifû (Tosa Mitsumoto e a Genealogia da Família Tosa)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 247. Tôkyô, Shibundô, 1980.
- MURASE, Miyeko. *Tales of Japan – Scrolls and Prints from The New York Public Library*. Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press, 1986.
- MURASHIGE, Yashushi. *Rinpa no Ishô (O Design da Correnteza Kôrin)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 14. Tôkyô, Kôdansha, 1982.
- NAKAMURA, Tanio. *Nihon no Kaiga (Pintura do Japão)*. Tôkyô, Shakai Shisôsha, 1960.
- NAKANO, M. *et al.* *Ôchô Emaki to Sôshoku-kei (Rolos de Pintura da Corte e o Ornamento)*. In Coleção *Nihon Bijutsu Zenshû (Coleção de Arte Japonesa)*, vol. 8. Tôkyô, Kôdansha, 1990.
- NAKATA, Yûjirô. *The Art of Japanese Calligraphy*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 27, tradução de Alan Woodhull. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1973.

- NARAZAKI, Muneshige. *Chin Kyûzô Ukiyo-e Hanga no Tokushû ni Yosete (Características da Gravura Ukiyo-e da Coleção Chikochin)*. In *Revista de Estudos Japoneses Kokka*. Tôkyô, 1979, pp. 21-34.
- OKAMOTO, Ryôichi (org.). *Momoyama no Ôgon Bunka (A Cultura do Ouro de Momoyama)*. In *Coleção Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 12. Tôkyô, Kôdansha, 1983.
- OKUDAIRA, Hideo. *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Sôgensha, Japão, 1969.
 _____. *Emaki (Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, 1957.
- ROBERTS, Laurance P. *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*. Tôkyô & Nova Iorque, Weatherhill, 1976.
- SASAKI, Shôhei. *Edo Kaiga I – Shoki (Pintura do Período Edo I – Primeiro Período)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu* vol. 209. Tôkyô, Shibundô, 1982.
- SCHALOW, Paul Gordon & WALKER, Janet A., (eds.). *The Woman's Hand – Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Califórnia, Stanford University Press, 1996.
- SHIRAHATA, Yoshi et al. *Genji Monogatari Emaki Gojû-yon-chô (Cinqüenta e Quatro Cadenos dos Rolos de Pintura do Narrativas de Genji)*. Tôkyô, Heibonsha, 1973.
- SUZUKI, Susumu. *Azuchi-Momoyama, Edo Jidai (Períodos Azuchi-Momoyama e Edo)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, sem data.
 _____. *Shôheiga (Pintura de Grandes Dimensões)*. In *Coleção Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 13. Tôkyô, Shôgakkan, 1967.
- VVAA. *Asobi (Jogo e Lazer)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 15. Artigos de Moriya Takeshi, Amagasaki Akira, Tanaka Hideki et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1990.
 _____. *Kazari (Ornamento)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 18. Artigos de Hattori Yukio, Kumakura Isao, Tsuji Nobuo, Takashima Shuji, Hayashiya Seijo et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1992.
 _____. *Kata (Forma)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 13. Artigos de Yasumura Toshinobu, Hisashi Gorohmaru et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1998.
 _____. *Jikan (Tempo)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 19. Artigos de Takahashi Toru, Chino Kaori et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1992.
- YAMANE, Yûzô. *Sôtatsu to Kôrin (Sôtatsu e Kôrin)*. In *Coleção Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 14. Tôkyô, Shôgakkan, 1969.
 _____. *Momoyama Genre Painting*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 17, tradução de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1973 (1ª ed., 1972).
 _____. et al. *Genshoku Nihon no Bijutsu – 17 – Fûzokuga to Ukiyo-eshi (Arte Essencial Japonesa – 17 – Usos e costumes e Pintores do Mundo Flutuante)*. Artigos de Suzuki Jûzô, Tsuji Nobuo, Kobayashi Tadashi e Ikegami Chûji. Tôkyô, Shôgakkan, 1997 (2ª ed., 1ª ed., 1971).
- YOSHIDA, Luiza Nana. *As Quatro Estações de Sei Shônagon*. In *Estudos Japoneses VI*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1986, pp. 31-36.
- WALLEY, Arthur (intr., trad., notas). *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Colorado, Unwin Books, 1960 (1ª ed., 1928).
- WAKISAKA, Geny. *Estudos sobre Poemas Japoneses – Século VIII*. In *Estudos Japoneses 11*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1991, pp. 5-20.
 _____. *A Poética de Kokin Wakashû*. In *Estudos Japoneses 17*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 55-70.