

AS ESTAMPAS XILOGRÁFICAS *SHUNGA*: METONÍMIAS DO CORPO ERÓTICO¹

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

RESUMO: Através de uma seleção de imagens eróticas, *shunga*, de estampas de pintores ukiyo-e, pretende-se analisar o modelo do corpo erótico construído utilizando-se referências metonímicas no período Edo, desde os manuais para noivas de Hishikawa Moronobu, passando pela representação lírica, pueril e semi-sexuada de Harunobu, pela representação elegante, prazerosa e lúdica de Utamaro, pelo dinamismo e fruição plena de Hokusai, pelo cientificismo de Eisen, pela tortuosidade, rebaixamento, violência e loucura dos artistas Utagawa Toyokuni, Kuniyoshi, Kunisada e Yoshitoshi.

ABSTRACT: Through a selection of erotic images, *shunga*, designed by ukiyo-e painters it is aimed to analyse the erotic body model built using methonymical references during Edo period, starting from bride manuals by Hishikawa Moronobu, passing to Harunobu's lyric, child-like and half sexualized representation, then to Utamaro's elegant, pleasure-seeking and ludic representation, Hokusai's dynamism and full fruition, Eisen's scientificism, and, finally, to the Utagawa artists Toyokuni, Kuniyoshi, Kunisada and Yoshitoshi's tortuosity, decadence, violence and madness representation of sex.

PALAVRAS-CHAVE: *shunga*, estampas eróticas ukiyo-e, período Edo, *Ars erotica*, retórica do erotismo no Japão.

KEYWORDS: *shunga*, ukiyo-e erotic prints, Edo period, *Ars erotica*, eroticism rethoric in Japan.

1. O presente artigo toma como base palestra proferida pela autora no Espaço Cultural Fundação Japão, no evento "Leituras do Corpo Japonês II" realizado pela Fundação Japão de 25 a 27 de março de 2003, com o apoio do Centro de Estudos Orientais PUCSP e TVPUC São Paulo.

Já há no ano 1701 registros de imagens visuais, chamadas *osoku-zu*, que se praticavam na China, ligadas a métodos medicinais de longevidade. Entretanto, no Japão, é entre 1567 e 1620 que se inicia propriamente a produção de “imagens-do-leito” também através de contato com imagens chinesas, embora a erótica chinesa se tenha desenvolvido em uma outra direção. Lá, são publicadas imagens das artes amadoras da nobreza, também denominadas “primaveris”. Entretanto, embora tivessem ocasionado uma inicial imitação no Japão, originaram um gênero que se tornou um fenômeno editorial. Na China, as imagens continuaram, até a modernidade, tendo o caráter de prática que visava a longevidade e a saúde, faltando-lhes o elemento que, no Japão, se tornou central: a paixão (*nasake*). Cabe referir que as artes do amor, no Japão, passam a se concentrar em áreas licenciadas a partir de 1618, quando se constrói a primeira área-de-prazeres, Yoshiwara, na cidade de Edo; em 1620, Shinmachi inicia suas atividades em Ôsaka e, em 1641, Shimabara em Kyôto. Simultaneamente à produção de imagens, também os textos celebram as artes amadoras, em obras que se designam *kôshoku-bon*, como as de Ihara Saikaku.

Conhecem-se mais de duas mil obras do gênero, grande parte delas de riqueza tonal ímpar, pois, não sendo “públicas” não respeitavam os preceitos das leis suntuárias do xogunato que proibia o luxo em produção de cidadãos, seja na vestimenta, seja em objetos de uso, seja nas formas de entretenimento.

Muito embora denominadas *shunga*, “pintura-primavera”, as estampas xilográficas do gênero abrangem não só a metáfora da estação das flores, com seu esplendor de cores e texturas veludosas de carnalidade voluptuosa e firme (ou, em seu início, a latência dos botões), mas também, metonimicamente, as outras estações: o verão, com seu calor intenso e conseqüente cansaço exaustivo (ou a exuberância plena da carne); o outono, com suas tonalidades baixas e humores instáveis (ou a nostalgia da primavera); o inverno, com sua gélida sensibilidade e distância (ou nostalgia do calor).

O presente estudo visa contemplar este gênero de produção visual que esteve presente na obra de quase todos os pintores do modo ukiyo-e de representação, fazendo-se uma seleção que parte da obra de Hishikawa Moronobu até atingir a de Yoshitoshi², já no período Meiji, almejando-se a interpretar o aspecto metonímico de sua retórica.

1. Hishikawa Moronobu: A Iniciação do Sexo

Às estampas de Moronobu poderíamos atribuir o epíteto “a iniciação do sexo” primeiramente por ser o primeiro nome conhecido da história do ukiyo-e, depois por se filiar a uma tradição de *yomeiri hon*, livros que serviam à iniciação ao sexo e faziam parte do enxoval de noivas.

Do livro *Koi no mutsugoto yonjû-hatte (Suspiros íntimos de amor – 48 modos)*³, elegemos cinco imagens:

2. A presente seleção visa somente os desenhistas de estampas mais conhecidos, pois ainda não muito avaliadas são suas obras eróticas.
3. Obra em um volume, de 1678, formato *ôbon* (“livro grande”), em *sumizuri-e*. Todos os livros de Moronobu que aqui constarão foram produzidos na técnica *sumizuri-e*, ou seja, “pintura através da fricção de sumi” em preto-e-branco. In Kazuhiko Fukuda, *Seleção de livros-pinturas ukiyo-e*, pp. 20-21.

- a. *tebanashi* (com as mãos afastadas), representação de cópula sem o uso das mãos;
- b. *kabetachi-ai* (encontro de pé contra a parede), representação de cópula de pé;
- c. *ni jo, ichi nan* (duas mulheres, um homem), representação de duas mulheres deitadas em posição de espera e um homem, de pé, em difícil escolha;
- d. *aikogare* (encontro em brasas), uma serviçal, *voyeur*, contempla uma cena de cópula entre aposentos escancarados;
- e. *bajôkake* (encostados sobre o cavalo).

Em *Suspiros íntimos de amor* consta um prefácio no qual se faz alusão a Narihira e Genji (... “há muitos mistérios nos atos de Narihira”...), dois amadores célebres na literatura do período Heian. A cada imagem correspondente um texto, segundo o tradicional formato “texto-em-cima, imagem-em-baixo” os comentários iluminam, complementam ou satirizam a cena representada, como, por exemplo, a última referida acima, “encostados sobre o cavalo” no qual se diz que na maior parte das vezes a cópula se passa sobre um cavalo artificial, de madeira, com a admoestação de que, se verdadeiro fora, perigoso seria (entretanto, a representação visual mostra um cavalo supostamente real). Supõe-se que tal imagem teria se originado da Mongólia, grandes cultivadores de cavalos.

O livro *Koi no tanoshimi (As delícias do amor)*⁴ é um perfeito exemplo de “livro para noivas” trazendo imagens nas quais cenas de cópulas são envoltas em padrões de plantas, flores e tecidos pintados, tendo por objetivo o ser colorido a mão. As imagens da prática do amor, dentro e fora de um aposento, mostram-no praticado em consonância com as estações do ano, com especial ênfase nas diferentes estampas de atraentes quimonos, não sendo ignoradas também as carícias sexuais que várias mulheres prestam a um homem simultaneamente, em uma das estampas.

Do livro *Itsudai yomeiri makura (Travesseiro excêntrico de noivas)*⁵, destaco a primeira imagem, que segue a tradição de não mostrar explicitamente a cópula. Como se vistos através de uma janela, formada pelo desenho de glicínias, o livro de imagens tem beleza delicada, com linhas finas, tendo fins instrutivos quanto ao sexo.

Já *Nasake no uwamori (Sentimentos supremos)*⁶, ou *Danjô ônure makura (Grande travesseiro “úmido” de homens e mulheres)*, vê-se, em “Naka-no koi” (“Paixão de dentro”), uma cena em que, sem saber o que seria realidade ou sonho, tal personagem Utsusemi das *Narrativas de Genji*, uma cortesã da categoria *yorô* (“mulher boa”) entretém cliente tendo como fundo a primavera, de acordo com o gênero “Oito vistas”. Em “Monobi o ou koi” vê-se representado *monobi*, o dia de festividades em que se expõem presentes ofertados por clientes (roupas de leitos, quimonos, moedas), enfatizando técnicas de *yûjo* numa área-de-prazeres.

Finalmente, em *Koi no mutsugoto hachijû-hatte (Quarenta e oito métodos de entrelaçar paixões)*⁷, na imagem “Kagetsu-nazoraie” (“Escolha entre a flor e a lua”),

4. Obra em 3 volumes, de 1683, formato *ôbon*. In id., *ibid.*, pp. 22-23.

5. Obra em 1 volume, de 1673 ~ 80, formato *orihon* (“livro dobrado”). In id., *ibid.*, p. 40.

6. Obra em 3 volumes, de 1684, formato *ôbon*. In id., *ibid.*, p. 42.

7. Obra em 3 volumes, de 1684, formato *ôbon*. In id., *ibid.*, p. 57.

consta o comentário: “Já é difícil se deleitar com um caminho (*ichidô*, ou *isshoku*, “uma cor”); muito mais difícil é comparar as delícias das duas cores (*niiro*).” O filósofo estudioso do período Edo, Abe Jirô, teoriza que o *shikidô*, “caminho da cor” de apreciação das delícias do sexo, inicia-se com *nanshoku*, a “cor dos homens”. o amor de homens, através de narrativas e coletâneas de poemas, entre os quais o *Inu tsukuba-shû*, nos quais se encontram, no período Kamakura-Muromachi, várias alusões a amores entre samurais e monges e seus menores.

2. *Ishikawa Harunobu: O Sexo Lírico*

Harunobu, tido como o iniciador das estampas multi-coloridas, volta-se em suas pinturas e estampas a uma beleza aristocrática, atualizada nas áreas-de-prazeres. Assim, através de alusões à literatura clássica, relaciona imagens de *yûjo* a episódios da tradição, não raro associadas a poemas *waka*.

A obra *Fûryû ensoku Maneemon* (*Maneemon* [“homem-feijão”] visita o erotismo elegante)⁸, é um álbum composto de imagens soltas, multi-coloridas, na qual Harunobu mostra as fantasias de Maneemon que, por muito desejar conhecer todos os meandros da área-de-prazeres Yoshiwara, a mais refinada do Japão, transforma-se em um homem em miniatura e observa várias circunstâncias, nunca sendo ele próprio observado. O *voyeurismo* de Maneemon produz muitos comentários jocosos que se inserem ora nas “nuvens”⁹ na parte superior das imagens, ora perto dos personagens que os proferem – as falas se imiscuem na imagem. Em uma das imagens, lê-se no texto uma poema *senryû*: “ao brincar com as flores, mais e mais tenho o coração florido de borboleta” (*hana ni asobu naonao ochô no hana-gokoro*). A separação entre *yûjo* e seus clientes, de manhã, nas áreas-de-prazeres, era impreterivelmente acompanhada de *asagayu*, um cozido, com ovos, como se vê na estampa. Em outra imagem, um proprietário da “casa de chá” (que não é de chá) aproveita a gravidez da esposa para usufruir uma outra jovem de seu estabelecimento, uma babá, e segue-se uma confusão, narrada jocosamente pelo “homem-feijão” Em outra, ainda, vê-se um primeiro encontro com um cliente (*ageya*, “casas de encontros”, exclusivas para a apresentação); *tayû* e *kôshi-jorô* são as que pertencem às categorias mais altas, não podendo “vender a cor” nos primeiros encontros, mas, depois dos anos 1760, esta última decai para *sancha jorô* (“mulher-boua-chá-em-pó”), significando que, como o chá em pó, que, se não se passar água não produz o chá, essas mulheres podem ser “molhadas” logo no primeiro encontro; os comentários de Maneemon são que a tal “mulher do amor” falta habilidade, não sabendo oferecer propriamente sequer tabaco ao cliente. Finalmente, vemos uma *furisode-shinzô* (“mulher-boua em quimono de mangas longas recém-feita”) entretendo um cliente; a seu lado uma *sancha-jorô zashiki-mochi* (“mulher-boua-chá-em-pó possuidora de seu

8. Obra de 1764 ~ 1771, no formato álbum (*kumimono*), em impressão-brocado (*nishiki-ban*), ou seja, multicolorido. In id., *ibid.*, pp. 93, 98 e 104.

9. O procedimento alude às denominadas “nuvens de Genji”, referindo recurso visual de utilizarem-se nuvens para separação de cenas ou seu término suave.

próprio aposento”) afasta o quimono com sua piteira para lhe descobrir o pênis; o cliente tenta engajar a *shinzô*, mas ela, por norma do estabelecimento, não podendo tocar ou ser tocada pelo cliente, invoca a esperada chegada da *oiran* (grau máximo na hierarquia das “mulheres-boas”) para se desvinciliar; Maneemon comenta: “que sujeito inconveniente!”

O célebre álbum de Harunobu, assim, identifica as mulheres que servem nas áreas-de-prazeres em termos de hierarquia, seus clientes, seus usos e costumes. Duas outras imagens, que talvez não tenham sido parte da mesma série, já que não se concentram em Yoshiwara são também eloqüentes: a primeira mostra as outras áreas de entretenimento Shinagawa e Tatsumi, não licenciadas e, portanto, mais livres, porém de menor rigor e elegância, freqüentada por mulheres mais liberadas de regras e, inicialmente, de menor categoria e mais baratas; a segunda mostra uma “casa de chá-restaurante” com o esclarecimento de que Maneemon fora impedido pela neve em Nakanochô, trecho fronteiro a Tatsumi, onde havia uma *geisha machi*, “cidade das gueixas”, assim conhecida por ser um local, não licenciado, onde estas se escondiam. É jocoso o comentário do homem: “Ah, esta paisagem aqui é melhor do que a de lá”, referindo-se à vagina (grafada como “local-oculto”) em relação à vista-famosa em neve (grafada como “local-famoso”).

3. Kitagawa Utamaro: O Sexo Lúdico

Não somente multicoloridos, os livros de Utamaro acrescentam requintes de modos de impressão e invenções sutis que resultam em grande sensualidade nas estampas, independentemente de seus temas. Ainda assim, o humor que se desprende dos comentários nos remete a uma alegria mútua na fruição do sexo, agora não mais limitada somente às áreas-de-prazeres, mas invadindo o mundo dos comuns. Seguindo o modelo de Harunobu, as falas se mesclam às imagens.

Em *Ehon Yamato fumi* (*Cartas ilustradas de Yamato*, ou, conforme interpretação dos ideogramas: *Livro de encontros [ehon] de mulheres belas [fumi] e desenhos de segredos noturnos [Yamato]*)¹⁰, destacamos, em primeiro lugar, a estampa de uma mulher lavando o cabelo, sendo assaltada pelo proprietário da casa, que é seu próprio marido; ela lhe diz para esperar; a fala do homem não se lê (falta a parte superior): o sexo doméstico. Em outra imagem, o humor se revela através de um texto em que trocadilhos fonéticos portam o sentido: um gato observa uma *musume*, “moça” que faz muito barulho enquanto dorme e diz: “O que houve? Achei que era um rato (*nezumi*)... e não é que é uma vagina adormecida (*netsubi*)?...”, seguem-se gemidos onomatopaicos. Faz parte da série, também, uma célebre cena de masturbação com um bastão de madeira longo amarrado a um dos pés que, como costumava ocorrer, foi depois reinterpretada por outros pintores e desenhistas de estampas. A imagem está envolta de gemidos onomatopaicos, podendo-se ler, entre eles: “qualquer homem está bom, mais forte, mais forte” Numa outra imagem, num quarto de *yûjo*, um homem, tendo colocado

10. Obra de 1801 ~ 1803, em 1 volume, no formato horizontal.

sobre o falo um chapéu de nobre, mostra à cortesã como brincar de *kitsune-tsuru*, “pesca de raposa” tipo de brincadeira infantil semelhante à brasileira cabra-cega: trata-se de trocadilho para colocar a raposa (*kitsune*) em sua toca (*kitsune-ana*); a puerilidade se transveste de jogos adultos.

Da obra *Itsudai hikyô-ga kumimono* (*Álbum de pinturas de divertimentos secretos e excêntricos*)¹¹, destacamos uma cena de lesbianismo entre duas *ichi-jorô*, “mulheres-boas-da-cidade” usando dildo preto de grandes proporções amarrado aos quadris e preparando o uso de *yogari-zai*, pomada afrodisíaca. Diz o texto grafado ao lado delas: “Veja, veja, vou colocar esta pomada, pois se não, vai ser impossível entrar”; “Sim, sim, não se apresse, não se apresse”...

Qual histórias em quadrinhos, o texto que acompanha as imagens ora insere as personagens num certo tempo e espaço, ora lhes comenta os atos, ora lhes outorga falas.

4. Hokusai: O Sexo Dinâmico

Até os anos de 1800, os “livros do travesseiro” são combinações de 12 estampas em folhas-soltas equivalentes aos meses do ano e às 12 posições primordiais de cópulas. Vão, entretanto, tornando-se independentes ou unindo-se em volumes, geralmente 3, tendo cabido a Hokusai e Eisen transformá-los em dípticos ou trípticos, ou seja, agigantando-lhes os escopos.

A erótica de Katsushika Hokusai apresenta imagens de uma fruição enlouquecedora e uma imaginação que privilegia metáforas e símbolos, sendo-lhe mais apropriado associar-lhes as imagens mais ao verão do que à primavera: polvos que praticam a cunilíngua, mostros que copulam, mulheres de densa carnalidade, homens de baixa extração, desejos que dominam e dilaceram em voyeurismo, masturbação, bestialismo, saciedade exaustiva.

A obra *Kinoe no Komatsu* (*Komatsu e seus encontros de talentos alegres*)¹², mostra características de Hokusai quanto à sua representação dinâmica, visível no movimento das linhas utilizadas em panos, quimonos e papéis, e na dinâmica das cores; o texto, supostamente de sua autoria, é pleno de barbarismos e hilaridade, sendo peculiares suas inventivas onomatopéias, grafadas ao lado do casal que copula: are are, ee, ii, nicha nicha, kucha kucha, gutte gutte, chût chût, tsuppa tsuppa, fuu fuu, su fufuu, shô shô, moshi moshi, moshie moshie, oo, haa, ii kaana, saa, oyariyo yo, oo, aa... Traz a série, procedimento usual, como primeira imagem, uma que não se mostra explicitamente sexual: um *maetobira-e* (“pintura da porta da frente”), no gênero *ôkubi-e*, “pintura grande-pescoço”: somente um busto de uma grande cortesã. A última imagem, entretanto, jocosamente intitulada *atotobira-e* (“pintura da porta de trás”), no que se

11. Obra de 1801 ~ 1803, em 1 volume, no formato *ônishiki-ban*, de dimensão grande e plenamente colorida. In Kazuhiko Fukuda, *Ukiyo-e nas Coleções Europeias*, p. 27.

12. Obra de 1826, em 3 volumes, em formato *hanshibon*. In id., *ibid.*, pp. 80-81.

convencionou chamar, em trocadilho fonético, gênero *ôtsubi-e*, “pintura grande-abertura” representa uma grande vagina, que corresponderia àquele grande rosto.

5. *Keisai Eisen: O Sexo Científico*

Mostrando claramente a visão enciclopedista e científicista que permeia os livros importados da Europa através dos holandeses mantidos em Deshima, Eisen produziu uma obra que, embora aspirasse a uma descrição distanciada do sexo, acaba por, no texto, trair sua comicidade. *Makura bunko (Biblioteca do travesseiro)*¹³, já pelo título se propõe a conter o conjunto de dados conhecidos até o momento sobre o sexo, iniciando-se com uma representação que nomeia devidamente, qual obra de semiologia médica, as várias partes dos órgãos sexuais. Há, entretanto, vários comentários: que muito volume dos pelos pubianos equivale a ser lasciva; que os bicos dos seios grandes e escuros equivalem a um forte apetite sexual e a uma predisposição a gerar muitos filhos; que pentelhos compridos equivalem a ter grande sexualidade; que pés grandes são provincianos embora lascivos; que mulher boa é a de tez branca, de olhos com dobra superior, talhe pequeno e delicado. Assim, se aparentemente os textos explicitariam cientificamente as imagens, ao se lê-los, conclui-se serem mais um compêndio que coleta dizeres gerais de juízos concernentes ao sexo, sem nenhuma cientificidade. Tal falta de cientificidade chega, assim, à comicidade: numa imagem mostra-se a parte interna do útero, com um bebê no quinto mês de gravidez sendo banhado pelo sêmen e comenta-se que, se se introduz somente a metade do pênis, o bebê não se espanta; em outra, diz o texto que, se o pênis toca nas nádegas do bebê, provoca inevitavelmente a mancha mongólica e que, se ocorre ejaculação na boca do bebê, este terá epilepsia (a ejaculação é um veneno).

6. *Toyokuni: O Sexo Tortuoso*

De Toyokuni, destacamos imagens da obra *Shikidô mitsugumi-bon (Três volumes do “caminho da cor”)*¹⁴, na qual a imagem se lê somente em consonância com a narrativa que a acompanha: uma história de amor entre Oito e Sashichi, apresentando-se uma cena de adultério, já que Oito é casada com Tsunagorô. O texto esclarece que a empregada Ofusa recebe uma incumbência qualquer e é dispensada; no diálogo se diz que Sashichi, tendo salvado o casal do fracasso econômico, recebe a expressão de sua gratidão, gemendo, gemendo. A mesma cena, com o recurso engenhoso *shikake*, “feito para ser sobreposto”¹⁵, muda o contexto, com uma esposa que, com muitos gemidos,

13. Obra de 1822, in Timon Screecht, *Sex and the Floating World*, p. 181.

14. Obra de 1825, em 3 volumes, no formato *hanshibon*, livro de dimensão média (metade do livro grande).

15. Compreendida como “pintura engenhosa, que engana, que prega peça, que tem artifício”, *shikake-e* é primeiramente utilizado por Toyokuni que, em um espaço de vinte anos, atinge o auge da maturidade e criatividade na utilização do recurso.

anseia por tal demonstração de gratidão. Concernente a outra narrativa, o personagem libertino Ikizô morre e é mandado para o “inferno das vaginas ardentes” (utilizando a retórica do *mitate*, substituindo os infernos búdicos aos do sexo)¹⁶, e sofre todos os tipos de perseguição de vaginas individuadas do gênero *ôtsubi-e* (“pinturas grande-abertura”), concebidas com imaginação ao mesmo tempo hilária e desesperante: em meio às chamas, 21 mulheres com rostos de vagina e cabelos de pentelhos torturam-no sexualmente sugando-lhe todos os pontos eróticos.

7. Kuniyoshi: O Sexo Democratizado

O cotidiano sexual de seres baixos é representado na obra *Hana ikada (Barco de flores despetaladas)*¹⁷, na qual cada imagem corresponde a uma narrativa, mostrando o diálogo um tom auto-referente e uma linguagem chula como a que, por exemplo, diz o homem: “Mesmo eu sendo um pobre diabo, não te importas?”, e a mulher: “Não te preocupas, faz de verdade, logo. Se escorrer vai sujar, ei, o que vamos fazer? Vai ficar grudando...” É também de Kuniyoshi a série em três volumes, em formato *hanshibon*, *Edo murasaki Yoshiwara Genji (Genji em Yoshiwara – a cor púrpura de Edo)*, na qual a aristocracia do período Heian representada por Genji é rebaixada em substituição (*mitate*) paródica aos freqüentadores expertos das áreas baixas de prazeres, todos vestidos em estampas de listras, quadriculados e de pequenos motivos na coloração *iki* de Edo, de tons rebaixados, a meio-caminho do adstringente e do doce.

8. Kunisada: O Sexo Violento

A alegoria das fruições amorosas encontra-se em plena atividade na obra de Kunisada, também sempre ligada a narrativas. Em *Iro no noriyoshi (As boas leis do sexo)*¹⁸, o uso da força é apresentado numa imagem em que o empregada da casa, chamado Kinosuke (“João alegre”), tenta agarrar a dona da casa que, com o marido ausente, se envergonha e tenta se desvencilhar, embora querendo ser atacada. Ou, em outra em que dois homens tentam forçar em seu leito uma mulher que tem ojeriza por homens (*otoko girai onna*). Também nesta obra, em meio ao ambiente decadente de homens baixos (peludos, de coloração escura, pouco vestidos), no entanto, uma obra-prima se produziu, utilizando o recurso *shikake*, na qual ocorre uma passagem rápida de *ôkubi-e* para *ôtsubi-e*: três gueixas, três grandes aberturas, obra que é, como analisa o estudioso de ukiyo-e Kazuhiko Fukuda, um ponto-auge da pintura-primavera: a síntese com que se passa da representação aparentemente inocente e não sexuada de rostos de

16. In Kazuhiko Fukuda, *Fascinação do ukiyo-e*, pp. 158-159.

17. Obra de 1836, em 3 volumes, no formato *hanshibon*. In Hazuhiko Fukuda, *Mulheres do ukiyo-e*, pp. 126-127.

18. Obra de 1828, em 3 volumes, no formato *hanshibon*. In id., *ibid.*, pp. 169 e 170.

belas mulheres (que são, sabemos, cortesãs) para a finalidade última de seus talentos e existências (as vaginas ardentes) produz grande impacto visual no observador.

Mas a violência se mostra não somente fisicamente. Em *Kaidan yoru no tono* (*Senhores das noites de mistérios secretos*)¹⁹, o título faz trocadilho fonético entre *kaidan*, narrativas de fantasmas e demônios, e *kaidan*, grafado com ideogramas adaptados para significar “cerimônia budista de ensinamentos secretos” (na verdade, sobre o sexo). São ilustrações para a peça de kabuki *Ohan-Chôemon – Michiyuki Segawa Adanami*²⁰, que foi adaptada várias vezes em Edo, sendo célebre a interpretação do ator Segawa Kikunojô III, em 1782. A estampa mostra Chôemon que, ao saber que sua amante Ohan deixara uma carta suicida, resolve também se suicidar junto no rio Katsura, seguindo-a num duplo suicídio amoroso; a cena mostra um sonho de Chôemon, quando se encaminha para a morte, no qual uma mulher fantasmagórica possuidora de poder terrível e, triste por morrer só, devora um órgão masculino arrancado com toda violência. Entre as primeiras estampas que representam Ohan e Chôemon e a de Kunisada, a alegoria se concretiza atrozmente.

9. Yoshitoshi: O Sexo Enlouquecedor

Último artista ukiyo-e do período Edo, Yoshitoshi desenvolveu pinturas e estampas nas quais a presença da violência se mostra por meio de sangue, tortura e morte. A peça para teatro de bonecos *Ôshû Adachigahara* (*Adachigahara da região de Ôshû*)²¹, é representada através de seu quarto ato, célebre pelo sadismo ali contido: uma mulher-diabo afia bem uma faca para cortar a barriga de uma mulher grávida, pois pretende comer-lhe o feto. Na representação kabuki de 1856, a mulher é substituída por uma boneca, o que minimiza a violência da cena, mas, na estampa de Yoshitoshi, apresenta-se com um realismo aterrorizador. Depois de obras de teor semelhante, já nos anos Meiji, Yoshitoshi enlouqueceu de fato, tendo falecido em 1892, expressando, já, preceitos do esteticismo *tanbi-shugi* que caracterizará obras de escritores como Tanizaki Jun'ichirô. São domínios longínquos dos iniciais “manuais para noivas” de Hishikawa Moronobu.

10. Conclusão

Através de imagens selecionadas, fizemos um itinerário que visasse a demonstrar que as estampas eróticas, copiosas que foram, abrangem diversos universos, embora se

19. Obra de 1826, em 5 volumes, no formato *chûbon*. In id., *ibid.*, p. 146.

20. Originariamente para teatro de bonecos, no gênero *sewamono*, “dramas domésticos”, em 2 atos, de 1776, classificado como *shinjû-mono*, ou peças que tratam de duplo suicídio amoroso.

21. Obra de 1762, no gênero *jidaimono*, “dramas históricos”, foi adaptada ao kabuki em 1856, mesclando-se a peça de teatro nô *Ôshûgahara*, na qual aparece uma demônia (*onna-oni-sugata*). A estampa em questão é um díptico vertical multicolorido. In id., *ibid.*, pp. 156-157.

mantenham, como gênero, próximos a uma representação que se denomina, no Ocidente, *Ars erotica*. Entretanto, em leituras de suas muitas folhas para tentar extrair uma síntese deste corpo erótico interpretado por mais de duzentos anos por mais de duzentos artistas, pintores e escritores, delineiam-se metonímias que assim podem ser compreendidas:

1. A própria técnica refere, metaforicamente, a sensualidade através de recursos sofisticados não só de visão, mas também de tato, que se desenvolveram gradualmente a partir de invenções de entalhadores das matrizes xilográficas e de seus impressores. Assim, independentemente da explicitação de sexos, a superfície dos papéis se cobre luxuriosamente de pigmentos ricos, relevos secos, gradações sutis e superposições de brilhos.
2. A composição não prescinde de objetos metonímicos referentes ao mundo das áreas-de-prazeres (piteira, caixa de tabaco, *shamisen*, espelhos, travesseiros e acolchoados, quimonos e ornamentos de penteados, tigelas para lavar tacinhas de saquê, travessas de alimentos, biombos e lencinhos) e alusivos à tradição (das técnicas de pintura de origem chinesa e japonesa, de personagens da história literária, principalmente retomados de *Ise monogatari*, *Genji monogatari* e *Heike monogatari*, além de uma ficção desenvolvida contemporaneamente de narrativas de amor e de terror), elaborando visualmente os recursos de atuação da dramaturgia do teatro de bonecos e do kabuki (maquiagem, vestuário, poses, caminhadas, torções de torsos, simultaneidade de ações, modos de morrer).
3. A orquestração alegórica subtende cores, estações sazonais, categorias de mulheres e homens, modos de fazer o sexo, referindo a tradição e o momento atual (*ima-yô*).
4. A deformação dos órgãos sexuais, hiperbólica no início e pleonástica nas últimas imagens, mostra uma eficácia retórica já presente na pintura japonesa, segundo o procedimento “o mais importante, maior”; ao aumentá-los enfaticamente, além da eficácia retórica, enfatiza-se uma certa *realidade* (*riaritii*) e se proporciona um maior detalhamento descritivo de cada parte, juntando-se-lhe a paixão, *nasake*.
5. A individuação dos órgãos (metonímias do conhecimento científico e da ficção fantástica e de terror, *yomihon* e *hyakuya monogatari*) leva ao aparecimento de um gênero “pintura-grande-abertura” que se pretende, também, “imagem-semelhante” (*nise-e*, “retrato”), além de se ligar às narrativas fantásticas.
6. O movimento dinâmico do período (segundo Nishiyama, o período Edo se caracterizaria por ter tido uma “cultura de ação”, *kôdô bunka*), o que se faz ver em minúcias nas muitas folhas das estampas em geral e das de primavera, em particular.
7. A copiosidade de modos, posições e praticantes (*sennô man'yô*: “mil habilidades, dez mil modos”) se faz notar no conjunto das estampas, sendo que cada uma delas mostra, apesar de semelhante, sempre uma nuance diferenciada, nunca sendo igual na repetição.

Assim, a representação do corpo erótico se faz em um sistema de amor capitalizado (o sexo se compra e se vende) e, representando também metonimicamente o seu período, apresenta as chamas densas do desejo, dos sentimentos humanos e da paixão (*koi/nasake/ninjô*) em oposição a um corpo político de obrigações sociais, controle dos impulsos e regulador de diferenças (*ai/makoto/giri*). Tendo sofrido a primeira proibição

em 1722, quando do exercício do xogum Tokugawa Yoshimitsu, as imagens-primavera passam a ser editadas com diferentes nomes (pintura-secreta, pintura-cômica) e novamente são proibidas em 1790 e 1841, embora as publicações clandestinas continuassem, como atestam as ainda existentes estampas, em grandíssimo número, e em crescente direcionamento ao excêntrico, ao inexplicável, à morbidez, ao sadismo, ao bestialismo e, também, a uma comicidade hilariante e debochada.

Bibliografia

- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. *Pintura e escritura do Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e, Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. São Paulo, Hedra, 2002.
- FUKUDA, Kazuhiko. *Ukiyo-e: Edo no Shiki (Ukiyo-e: quatro estações de Edo)*. Tôkyô, Kawada Shobô Shinsha, 1987.
- _____. *Hihan: kusa-zôshi no ukiyo-e (Gravuras secretas: ukiyo-e de livros-em-silabário)*, volumes 1 and 2. Tôkyô, Haga Shoten, 1982.
- _____. *Ukiyo-e no miwaku (Fascinação do ukiyo-e)*, Tôkyo, Kawade Shobô, 1986.
- _____. *Neya no himitsu wo oshiemasu (Ensinando os segredos do leito)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Edo ukiyo-e no shunga (Pinturas-primavera ukiyo-e de Edo)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Ehon: miwaku no ukiyo-e (Livro-sexo: Fascinação do ukiyo-e)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Yoroppa korekushon no ukiyo-e (Ukiyo-e em coleções européias)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Ehon: ukiyo-e no onna (Livro-sexo: Mulheres do ukiyo-e)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Hihô ukiyo-e (Tesouros ocultos do ukiyo-e)*. Tôkyô, KK Besuto-serâzu, 1990.
- _____. *Ehon ukiyo-e-sen (Seleção de livros-pinturas ukiyo-e)*. Tôkyô, Kawade Shobô, 1990.
- HAYASHI, Yoshikazu. *Ukiyo-e no takumi: shunga (Extremos do ukiyo-e: Pinturas-primavera)*. Tôkyô, Shinchôsha, 1988.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo culture – Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. Tradução e edição de Gerald Groemer. Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- SCREECH, Timon. *Sex and the floating world – Erotic imagens in Japan, 1700-1820*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.