

***Tōkaidō gojūsan tsui* – Uma Série Japonesa na Coleção do Museu  
Calouste Gulbenkian**

**Beatriz Quintais Dantas**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea**

**Versão corrigida e melhorada após defesa pública**

**Abril, 2021**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, Especialização em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Alexandra Curvelo e da coorientação da Professora Doutora Hannah Sigur.

## **Agradecimentos**

À Professora Alexandra Curvelo pela sua cuidadosa e atenta orientação ao longo de todo este processo e pelo seu contributo assertivo essencial ao desenvolvimento do meu trabalho e, sobretudo, crescimento académico.

À Professora Hannah Sigur pelo entusiasmo e convicção que desde o início demonstrou pelo tema escolhido e por me mostrar uma forma diferente de olhar a História da Arte. Apesar da barreira linguística, o seu esforço e paciência foram fundamentais.

Ao Doutor Jorge Rodrigues da Fundação Calouste Gulbenkian pela sua disponibilidade e apoio prestados na consulta das estampas japonesas nas reservas do Museu.

À Joana Dionísio pela amizade e pelo tempo que dispensou na tradução de textos do Japonês para o Português. A sua ajuda foi incansável.

À minha família, e restantes amigos e amigas, por todo o seu apreço incondicional durante esta jornada, e porque muitas vezes acreditaram mais em mim do que eu mesma.

***Tōkaidō gojūsan tsui* – Uma Série Japonesa na Coleção do Museu Calouste  
Gulbenkian**

*Tōkaidō gojūsan tsui* – A Japanese Series in the Collection of the Calouste Gulbenkian  
Museum

**Beatriz Quintais Dantas**

**RESUMO**

A presente dissertação é dedicada ao estudo da série de estampas japonesas intitulada *Tōkaidō gojūsan tsui* (*Cinquenta e Três Pares ao Longo da Estrada do Tōkaidō*), que integra atualmente o espólio da Coleção do Fundador do Museu Calouste Gulbenkian. Datada do ano de 1845 e composta por um conjunto de cinquenta e cinco xilogravuras, a série é fruto da mestria dos artistas Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Hiroshige e Utagawa Kunisada, em conjunto com um grupo formado por seis editores, xilógrafos, tipógrafos e poetas, constituindo, assim, um exemplo de uma complexa produção *ukiyo-e*.

Ao contrário de séries anteriores dedicadas à representação da popular estrada do Tōkaidō, *Tōkaidō gojūsan tsui* é composta por uma variada multiplicidade temática, desde histórias provenientes dos palcos do teatro *kabuki*, lendas e contos conhecidos do folclore japonês, figuras femininas, referências literárias e poéticas, tradições locais, entre outras, expressando, deste modo, um imaginário particular que define a sociedade nipônica do século XIX. Acresce ainda que o uso de determinados motivos, nomeadamente teatrais, são reflexo das restrições impostas pelo governo Tokugawa durante a era *Tenpō*, a partir do início da década de 1840, proibindo a publicação de retratos de atores e de outras celebridades da época.

Uma vez que estas imagens e composições se situam entre a realidade e a imaginação, a análise de *Tōkaidō gojūsan tsui* enquanto objeto artístico implica uma visão abrangente das várias faces que o criaram, não apenas como espaço real construído pela estrada do Tōkaidō, a sua conjuntura social, geográfica, e política e o seu contexto de produção, mas também os universos que pertencem a algo não tangível e as histórias que o constroem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Japão, Tōkaidō, xilogravura japonesa, série, *ukiyo-e*, *kabuki*, Museu Gulbenkian.

## ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the study of the series of Japanese prints entitled *Tōkaidō gojūsan tsui* (*Fifty-Three Pairs Along the Tōkaidō Road*), which is currently part of the Collection of the Founder of the Calouste Gulbenkian Museum. Dating back to 1845 and composed of a set of fifty-five woodblock prints, the series is the result of the artistry of Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Hiroshige e Utagawa Kunisada, together with a group of six publishers, woodblock cutters, printers, and poets, therefore constituting an example of a complex *ukiyo-e* production.

As opposed to previous series dedicated to the representation of the popular Tōkaidō road, *Tōkaidō gojūsan tsui* is composed by a varied thematic multiplicity, from stories from the *kabuki* theatre stages, well-known legends and tales of Japanese folklore, female figures, literary and poetic references, local traditions, among others, expressing, in this way, a specific imaginary that defines the Japanese society of the 19th century. Furthermore, the use of certain motifs, namely theatrical ones, is a reflection of the restrictions imposed by the government during the *Tenpō* era from the beginning of the 1840s which prohibited the publication of actor portraits and other celebrities of the time.

Since these images and compositions lay in between reality and imagination, the analysis of *Tōkaidō gojūsan tsui* as an artistic object implies a comprehensive view of the various realms that create it, not just as a real space constructed by the Tōkaidō road, its social, geographical, and political conjuncture or its production context, but also the non-tangible universes and stories that make up such series.

**KEYWORDS:** Japan, Tōkaidō, japanese woodblock prints, series, *ukiyo-e*, *kabuki*, Gulbenkian Museum.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>O <i>Ukiyo-e</i> na Historiografia da Arte Ocidental</b> .....	<b>7</b>
<b>1. Ao Longo da Estrada do Tōkaidō:</b>	
<b>1.1.Contexto Histórico</b> .....	<b>20</b>
<b>1.2.Representações do Tōkaidō</b> .....	<b>26</b>
<b>2. <i>Ukiyo-e</i>: Cinquenta e Cinco Imagens de um “Mundo Flutuante”:</b>	
<b>2.1.Uma Nova Cultura e o Desenvolvimento da Xilogravura no Período Edo</b> ...	<b>36</b>
<b>2.2. As Reformas <i>Tenpō</i></b> .....	<b>42</b>
<b>2.3.A Escola Utagawa: Um Projeto Artístico</b> .....	<b>48</b>
<b>2.4.A Produção de <i>Ukiyo-e</i>: A Criação de uma Série</b> .....	<b>53</b>
<b>3. A Codificação do Teatro <i>Kabuki</i> em <i>Tōkaidō gojūsan tsui</i>:</b>	
<b>3.1. Da Vida Real para o Palco</b> .....	<b>58</b>
<b>3.2.O Sobrenatural e o Grotesco: O <i>Kabuki</i> na 1ª Metade do Século XIX</b> .....	<b>66</b>
<b>4. As Histórias de <i>Tōkaidō gojūsan tsui</i>:</b> .....	<b>70</b>
<b>4.1.<i>Hakone</i></b> .....	<b>71</b>
<b>4.2.<i>Shinagawa</i></b> .....	<b>76</b>
<b>4.3.<i>Okabe</i></b> .....	<b>81</b>
<b>4.4.<i>Ishibe</i></b> .....	<b>86</b>
<b>4.5.<i>Seki</i></b> .....	<b>92</b>
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>97</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	
<b>Apêndices:</b>	
Anexos.....	<b>1</b>
Cenas e Histórias Representadas nas Gravuras de <i>Tōkaidō gojūsan tsui</i> da Coleção Gulbenkian.....	<b>48</b>
<i>Tōkaidō gojūsan tsui</i> nas Coleções Ocidentais.....	<b>61</b>

## Introdução

A Coleção do Fundador do Museu Calouste Gulbenkian integra no seu espólio um conjunto de cerca de duzentas estampas japonesas datadas dos séculos XVIII - XIX, adquiridas por Calouste Gulbenkian (1869 – 1955) no início do século XX, e que refletem uma corrente do colecionismo e do entusiasmo europeu pela arte *ukiyo-e* que podemos observar desde a segunda metade do século XIX. É neste conjunto que encontramos a série *Tōkaidō gojūsan tsui* (*Cinquenta e Três Pares ao Longo da Estrada do Tōkaidō*), objeto de estudo da presente dissertação, publicada nos finais do Período Edo (c.1600 – 1868) e criada colaborativamente por três dos mais importantes artistas Japoneses de xilogravura do século XIX: Utagawa Kuniyoshi (1797 – 1861), Utagawa Hiroshige (1797 – 1858), e Utagawa Kunisada (1786 – 1864). Igualmente designada por *Tōkaidō Pairs* (*Pares do Tōkaidō*) de forma abreviada<sup>1</sup>, a versão da Coleção Gulbenkian é composta por cinquenta e cinco estampas, embora tenham sido impressas duas versões distintas para pelo menos quatro estações, podendo assim ser identificadas um total de cinquenta e nove gravuras diferentes, e que podem ser encontradas atualmente nalguns museus internacionais.<sup>2</sup>

A data de publicação de *Tōkaidō gojūsan tsui* é situada em 1845 por Andreas Marks<sup>3</sup>, parecendo ser esta a datação mais consensual, ainda que possa ser balizada entre 1843 e 1846. A presença do selo oficial de censura de Murata Heiemon / Murata Sahei, impresso em cada uma das estampas possibilita a datação da obra, visto a sua utilização ser restrita a um período específico. Contudo, enquanto que autores como Richard Illing alargam o uso deste selo entre 1843 e 1845<sup>4</sup>, a *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints* assume apenas o ano de 1845<sup>5</sup>. Já as coleções do Museum of Fine Arts, Boston, ou do British Museum, Londres, igualmente possuidoras desta série, indicam os anos de 1845 e 1846 para o período de publicação.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> A sua abreviatura é apresentada pelos autores da monografia *Tōkaidō Text and Tales*, Andreas Marks, Laura Allen e Ann Wehmeyer, sendo também referida por outros autores como *Parallel Tōkaidō*. Optou-se por adotar a primeira denominação, traduzindo-a para *Pares do Tōkaidō*.

<sup>2</sup> O conjunto de todas as cinquenta e cinco gravuras, juntamente com algumas das suas variações, pode ser consultado no seguinte website: <[https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido\\_Series/Tokaido\\_Pairs.htm](https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Tokaido_Pairs.htm)>.

<sup>3</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – *Tōkaidō Texts and Tales: Tōkaidō Gojūsan Tsui by Kuniyoshi, Hiroshige, and Kunisada*. University Press of Florida, 2015, p.1.

<sup>4</sup> ILLING, Richard – *The Art of Japanese Prints*. London: John Calmman & Cooper Limited, 1980, p.170.

<sup>5</sup> NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Volume 2. Amsterdam: Hotei Publishing, cop., 2005, p.554.

<sup>6</sup> De acordo com a informação apresentada na referida enciclopédia acerca do selo de censura, optou-se por definir o ano de 1845 como data de publicação para a série.

*Pares do Tōkaidō* serve-se do já conhecido tema da estrada do Tōkaidō, adotado pelas estampas individuais e séries *ukiyo-e* desde o início do século XIX, oferecendo-lhe uma interpretação diferente ao criar não uma rota imagética paisagística, mas sim um pano de fundo para a representação figurativa de acontecimentos históricos, contos e lendas do folclore japonês ou temas da literatura clássica. A palavra *tsui* (対) em *Tōkaidō gojūsan tsui* traduzida, segundo Ann Wehmeyer, como “pairings” (“pares”) confere ao título o seu sentido literal, *Cinquenta e Três Pares ao Longo da Estrada do Tōkaidō*, como que sintetiza uma das questões basilares e necessárias para a compreensão da série. Sobre esta, Timothy Clark sugere que a utilização do termo “pairings” se refere à ligação feita entre uma história, lenda ou acontecimento, e o lugar de cada estação ao longo da popular rota.<sup>7</sup> É, pois, segundo esta interpretação da palavra *tsui* que as histórias e personagens que atravessam as diferentes estampas são associadas a espaços familiares ao observador, muitos deles já estabelecidos como *meisho* (lugares famosos) através da sua representação na arte japonesa desde o século XVII. É curioso notar que, ao mesmo tempo, parece existir um trocadilho com a palavra *tsugi* (次 – “estações”) utilizada em *Tōkaidō gojūsan tsugi* (*Cinquenta e Três Estações do Tōkaidō*) título frequente das séries dedicadas a esta estrada<sup>8</sup>, supondo-se, assim, que na época o leitor faria a associação entre ambos os termos e os seus significados.

Se afirmamos que o género *ukiyo-e* assume a representação da via do Tōkaidō como uma construção artificial, então, em *Tōkaidō gojūsan tsui*, quem a habita são heróis e vilões, personagens saídas de um livro ou de um palco, e que alimentam a imaginação do seu observador fazendo-o transportar para os universos que outrora conhecia através da tradição oral, da literatura e do teatro.<sup>9</sup> Neste sentido, a presença do teatro *kabuki* é desde logo impositiva em diferentes composições, as quais expressam uma forte dimensão teatral e cénica através de personagens retiradas de peças conhecidas da época.

---

<sup>7</sup> CLARK, Timothy – *Kuniyoshi: From the Arthur R. Miller Collection*. London: Royal Academy of Arts, 2009, p.151 Apud WEHMEYER, Ann – “Rethinking ‘Beauties’: Women and Humor in the Late Edo *Tōkaidō gojūsan tsui*” in *Literature & Aesthetics* 22 (2), Dezembro de 2012, pp.201-229, p.201.

<sup>8</sup> A justaposição entre *tsui* e *tsugi* evoca a utilização de um artifício literário (*shukō*) como o *mitate*, em que é criado um jogo intertextual de similaridade entre duas ideias distintas. O termo *mitate*, definido frequentemente como “to liken one thing to another” constitui um dos artifícios mais elaborados na construção literária e artística do Período Edo, tendo por isso diferentes significados e associações e sendo, frequentemente, usado de forma incorreta. Timothy Clark apresenta as definições de outros historiadores como Nakamura Yukihiro: “[...] the discovery of similarities between things or between aspects [of things] which on the face of it are not similar, or are not generally thought to be similar.” ou Hayakawa Monta: “comparing one thing to something else”. CLARK, Timothy T. “Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings.” in *Impressions*, nr.19, 1997, pp. 6–27.

<sup>9</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.12.

Introduzidos de modo inteligente e eficaz, estes conjuntos de motivos *kabuki* vão também refletir as restrições governamentais impostas pelas Reformas *Tenpō* do início da década de 1840, que impediram a distribuição de material gráfico com a representação de atores e mulheres bonitas (*bijin*).

Na diversidade de temas que compõem *Pares do Tōkaidō*, o género do sobrenatural é igualmente relevante, apresentando-se através da inclusão de figuras estranhas e assustadoras, como monstros, fantasmas, ou simplesmente divindades, que refletem o gosto da sociedade de então por este universo bizarro, assim como a necessidade de o representar. Finalmente, em menor número, mas não menos importante, algumas das estampas são dedicadas a outros temas como episódios característicos da vivência de cada região, ou a representação de mulheres anónimas no desempenho de atividades diárias ou laborais, bem como em viagem.

De modo inesperado a série contabiliza seis editores diferentes, que constituem peças chave na sua concretização, sendo, por isso, identificados pela forma do cartucho que se encontra no topo de cada uma das estampas. Por sua vez, a presença destes cartuchos assume-se como um dos elementos essenciais na organização do espaço das gravuras, já que é aqui que vamos encontrar grande parte da informação relativa à cena ilustrada pelo artista através da inscrição de breves textos.

Contudo, na relação entre imagem e texto, a sua concordância direta nem sempre é transparente. Frequentemente o texto no cartucho não oferece uma descrição exata da cena ilustrada, mas sim um contexto histórico, um poema, um comentário ou um trocadilho cómico que possibilitam ao observador interpretar a representação, sendo por isso necessário um entendimento prévio de questões culturais ou históricas, assim como o conhecimento das regiões e suas lendas locais, conhecimento esse que o público alvo do século XIX teria. Alguns destes textos são retirados de forma literal dos vários volumes do guia ilustrado de 1797 *Tōkaidō meisho zue* da autoria de Akisato Rito (1776 – 1830), obra que surge como referência não só literária, mas também visual, já que várias composições são reproduzidas segundo as suas ilustrações. Adicionalmente, a poesia surge por diversas vezes ao longo das estampas, notando-se uma significativa interação com a imagem; assim apresentam-se nos cartuchos versos da autoria de poetas da época como Umenoya Kakuju (1803 – 1864), ou Hisanoya Umeyoshi, mas também outros anteriores, como Yamabe Akahito (at.724 – 737) ou Ariwara Narihira (825 – 880).

Lamentavelmente, todas as gravuras da série da coleção Gulbenkian apresentam as suas margens laterais cortadas, sobretudo a margem esquerda, e nalguns caso a margem inferior, ocultando elementos que dizem respeito à sua produção e edição, como o selo do editor, quase sempre cortado, ou, por vezes, o selo de censura; já a composição central nunca é cortada.<sup>10</sup> No entanto, é importante ressaltar que de modo algum a sua leitura imagética e compositiva é comprometida, assim como o seu valor como conjunto artístico também não é perdido.

Após esta breve apresentação, cabe agora enunciar os objetivos que conduzem à presente investigação. A estrutura estabelecida mantém o *corpus* artístico como foco principal em todos os momentos, a partir do qual é possível analisar um conjunto de elementos que rodeiam a sua existência e entender o seu contexto de produção a vários níveis, no que constitui desde logo um dos primeiros objetivos. *Tōkaidō gojūsan tsui* figura dentro do extenso universo que compõe a famosa estrada do Tōkaidō, percurso marcante da história do Período Edo e da geografia do Japão, ao permitir a ligação entre aquela que se torna a nova capital militar do reino no início do século XVII, Edo (atual Tóquio), e Quioto, a capital Imperial desde o século VIII. Jilly Traganou descreve as cinquenta e três estações do Tōkaidō como zonas “of the extraordinary and the unpredictable”<sup>11</sup>, assumindo a rota como um espaço preenchido por histórias e aventuras as quais ganham transcrição imagética através de séries como a da coleção Gulbenkian. O primeiro capítulo será, assim, dedicado a entender a importância desta estrada, não só a nível político e geográfico, mas também na vivência da sociedade nipônica de então, que a romantizou nas inúmeras representações artísticas e literárias que dela surgiram e que vieram a influenciar *Pares do Tōkaidō*.

Num segundo momento, traçamos o panorama da xilogravura *ukiyo-e* e de como a série da Gulbenkian se insere na experiência do “mundo flutuante” sendo, por isso,

---

<sup>10</sup> A origem destes cortes mantém-se incerta. Estampas colecionadas em série eram frequentemente coladas ou cosidas em álbuns a pedido do seu colecionador, resultando no corte das margens das folhas de modo a caberem dentro do álbum; em alguns casos, eram colocadas em molduras, sendo sujeitas aos mesmos cortes. A laminação das folhas podia igualmente ocorrer quando estas eram, posteriormente, retiradas do álbum. Estampas armazenadas em álbuns geralmente apresentam uma boa qualidade da cor, já o aparo das margens é vulgarmente visível, por vezes com a perda de informação importante acerca da publicação. Na avaliação de uma gravura cortada, é essencial determinar antecipadamente se as suas margens fariam parte da imagem, ou se não constituíam qualquer significado relevante para a composição. UNLENBECK, Chris – “Collecting Ukiyo-e Prints: Issues of Quality, Condition and Rarity” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Volume 1. Amsterdam: Hotei Publishing, cop., 2005 pp. 366 – 369, p.367.

<sup>11</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. London: RoutledgeCurzon, 2004, p.146.

resultado deste mesmo, sem esquecer a fase final e conturbada da prática *ukiyo-e*, de que faz parte. O espaço de tempo abrangido pelas Reformas *Tenpō* ditará uma das questões centrais da investigação, na qual *Tōkaidō gojūsan tsui* é assumido como fruto das restrições governamentais impostas em 1842 e, por isso, máscara para a representação de temas definidos como proibidos. Compreender o modo como esta e outras séries subverteram representações de cenas do *kabuki* ou ainda de mulheres bonitas, apresenta-se como um dos objetivos desta análise. Por fim, é ainda neste capítulo que serão abordadas as circunstâncias de produção da série no que diz respeito aos seus artistas e editores, os quais fazem parte de um amplo círculo de trabalho, juntamente com poetas e outros artesãos que, deste modo, dão significado ao projeto artístico no seu todo.

O delinear deste enquadramento histórico termina com um enfoque na esfera teatral do *kabuki*, escolhida como uma das questões que conduz a partir daqui a um olhar mais atento às temáticas representadas devido à sua expressão num conjunto significativo de gravuras. A utilização de termos como “codificação” ou “puzzle” sublinham o argumento anteriormente explorado a propósito das Reformas *Tenpō*, pretendendo-se evidenciar a forma concreta como o *kabuki* e as suas encenações se traduzem em diferentes estampas, enquanto compreendemos o seu papel na sociedade de Edo e a forma como se desenvolveu ao longo dos séculos. Outro ponto de destaque assenta nas temáticas do sobrenatural e do grotesco, não só pela sua associação ao *kabuki* do século XIX, mas também pela forma como cada estação está associada a uma lenda ou a um conto bizarro, evocando o *Tōkaidō* como um espaço misterioso. A necessidade de dedicar uma abordagem detalhada a esta questão prende-se com o facto de mais tarde serem analisadas duas estampas que manifestam o género do horror, criando assim um pano de fundo para a sua posterior compreensão.

Concluído este capítulo, é agora possível aprofundar um conjunto de cinco estampas escolhidas por se considerar que são representativas dos diferentes temas até aqui mencionados: *Hakone*, *Shinagawa*, *Okabe*, *Ishibe* e *Seki*. Se as quatro primeiras são dedicadas às várias formas de fazer representar o teatro *kabuki* e as suas dramatizações em palco, a última, *Seki*, permite uma discussão formal e compositiva sobre a estampa, em que se expõem um conjunto de elementos pictóricos e iconográficos particulares.

A seleção final das cinco estampas partiu, acima de tudo, de um processo gradual de compreensão da série da coleção Gulbenkian, não apenas como um todo, mas também na individualidade de cada uma das imagens que a compõe e das suas histórias

correspondentes. Deste modo, um confronto inicial direto nas reservas do museu com todas as estampas foi o primeiro passo na metodologia de investigação. A interpretação das gravuras resulta da consulta e análise bibliográfica e de fontes primárias, conjugada com os dados e informações obtidos a partir da observação presencial da série. A tradução dos cartuchos e de conceitos japoneses relativos à série, e o seu consequente entendimento, são sobretudo baseados no trabalho de Andreas Marks, Laura Allen e Ann Wehmeyer em *Tōkaidō Text and Tales*, sempre que possível suportada pela investigação em japonês realizada pelo Ritsumeikan Art Research Center.<sup>12</sup> No entanto, a utilização de trocadilhos e jogos de palavras específicos à língua nipónica, a impossibilidade de obter uma tradução literal de algumas palavras sem causar a sua desvirtuação, ou ainda a existência de múltiplos significados para o mesmo caractere, constituíram, por vezes, uma barreira à compreensão total destes mesmos textos. Já o número reduzido de historiadores que se dedicaram, numa língua Ocidental, ao estudo e problematização de *Tōkaidō gojūsan tsui*, bem como a impossibilidade de observação das gravuras uma segunda vez nas reservas do museu, são dois obstáculos a ter em consideração.

A concretização desta série como objeto de estudo possibilita dar enfoque a um dos mais relevantes e complexos grupo de estampas japonesas dos meados do século XIX, que concentra em si o legado da sua produção e contexto histórico, assinalando a qualidade ímpar de três dos maiores artistas da época, uma indústria editorial em constante mudança, e o período tão particular no qual se desenrola. Através de uma investigação aprofundada, o que se pretende é evidenciar a presença e importância da série dentro de uma coleção como a do Museu Gulbenkian; também a impossibilidade de visualização pública das estampas, quer pela sua fragilidade e suscetibilidade ao meio exterior, quer por motivos museológicos/museográficos, levam-nos a considerar relevante o conhecimento de um conjunto artístico como este. Finalmente, o interesse e enorme gosto pelo fenómeno denominado por *ukiyo-e* consolidaram a escolha deste tema para a presente dissertação.

---

<sup>12</sup> Disponível em:

<<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/2008後期>>;

<<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/2009前期>>.

## O *Ukiyo-e* na Historiografia da Arte Ocidental

Desde a sua entrada no mundo ocidental em meados do século XIX, a xilogravura japonesa *ukiyo-e* despertou o interesse de um número crescente de colecionadores e conhecedores, sobretudo Europeus e Norte-americanos, valorizada como uma prática artística única, que encerra uma tradição de arte japonesa clássica. Consequentemente, a quantidade de estudos e publicações nos mais variados formatos, desde volumes, monografias ou artigos em edições periódicas, bem como em diferentes línguas, dedicados a esta temática foi aumentando em número e abrangência, abraçando temas que percorrem a sua história, os seus géneros, artistas, técnicas e até colecionadores. Em total contraste com este cenário, observamos, no panorama da historiografia ocidental, uma escassez nos estudos dedicados de forma particular à série da coleção Gulbenkian. Por esta razão, optou-se por perceber num momento inicial desta investigação de que forma o tema do *ukiyo-e* é integrado na historiografia da arte no ocidente e qual o discurso utilizado no seu estudo. Seguidamente, serão então apontadas as referências existentes a *Tōkaidō gojūsan tsui*, compreendendo as perspetivas dos autores que se debruçaram sobre esta. Uma breve nota sobre o panorama português terminará este capítulo.

O universo *ukiyo-e* pode ser definido tomando em linha de conta uma multiplicidade de questões que o constituem. De um modo geral, os estudiosos que a ele se dedicaram revelam uma forma coesa na identificação deste fenómeno, reconhecendo-lhe um período de tempo e um espaço específicos, temas próprios, assim como um idioma estilístico comum; a maioria reconhece também as suas diferenças e transformações. Existe, pois, um modelo que parece determinar a compreensão e escrita desta prática artística que prevalece na grande parte dos seus mais reconhecidos autores.

As primeiras considerações enquadradas segunda uma perspetiva histórica acerca do fenómeno *ukiyo-e* surgem no panorama ocidental ainda nos finais do século XIX e início do século XX.<sup>13</sup> Para muitos observadores iniciais, a genologia do *ukiyo-e* é descrita como uma sequência de períodos, uma linha que é traçada numa perspetiva evolucionista,

---

<sup>13</sup> Os observadores Europeus e Norte-Americanos não foram, certamente, os primeiros a descrever ou a explicar a prática *ukiyo-e*. Ainda no final do século XVIII, Ōta Nampo (1749 – 1823) escreveu um dos primeiros registos sobre o tema intitulado *Ukiyo-e Ruikō*, um conjunto de biografias de vários artistas *ukiyo-e*. Contudo, este apresenta-se como uma visão contemporânea, divergindo de forma significativa de perspetivas posteriores, as quais são construídas segundo uma visão histórica. BELL, David – *Explaining Ukiyo-e*. Tese de Doutoramento. University of Otago, Dunedin, New Zealand, 2002, p.21.

que emerge com os “Primitivos”, culmina num período “Clássico” e termina numa fase de “Decadência” ou “Declínio”.

Um dos primeiros autores ocidentais, assim como um dos mais célebres, a estudar a arte e a cultura japonesas, com particular enfoque no contexto *ukiyo-e*, foi Ernest Fenollosa (1853 – 1908), importando desde logo sublinhar a sua publicação de 1896, *Masters of Ukiyoe*, à qual se seguiu aquele que será o seu maior estudo dividido em dois volumes, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, publicado em 1912. Neste, Fenollosa descreve o fenómeno em causa como “the art of the common people of Japan’s largest city”<sup>14</sup>, definindo assim a sua prática em relação à cultura plebeia de Edo. Neste sentido, o autor entende que o *ukiyo-e* não é tanto, ou apenas, uma pintura de género, mas antes a representação de uma esfera contemporânea, “of the more fashionable or pleasure side of the popular life”<sup>15</sup>, ideia que não deixa de associar ao significado de “mundo flutuante”.

A ideia de épocas – “epochs” – em Fenollosa, palavra empregue no título da sua obra, regista uma das questões mais relevantes acerca do seu trabalho, a partir da qual o autor estabelece uma linha sequencial de modo a caracterizar as várias fases do *ukiyo-e*, baseando-se assim naquele que seria o mais popular método de divisão constituído pelos “Primitivos”, “Clássico” e o inevitável “Declínio”, sem deixar de se seguir um breve “Renascimento”. Assim, para Fenollosa a emergência do *ukiyo-e* dá-se com Iwasa Matahei (Iwasa Matabei, 1578 – 1650) na segunda metade do século XVII, quando esta prática artística começa a dar os seus primeiros passos no caminho para a sua formalização consciente como um movimento independente, que acabará por chegar no início do século XVIII. O Setecentos assume-se, portanto, para o autor, como período de um enorme desenvolvimento e *ex-libris* do *ukiyo-e*, traduzido na aplicação da policromia e no progresso na técnica da xilogravura: “[...] a fourth period, and that one of rapid culmination, now comes in in 1765 with the invention by the veteran Harunobu of polychrome printing [...]. We may reckon this culminating period from 1765 to 1806.”<sup>16</sup>

Com isto, um declínio deste género artístico, bem como a sua completa desintegração, parece ser inevitável para Fenollosa na entrada do século XIX, declínio este já previamente manifestado em Kitagawa Utamaro (c.1753 – 1806) e Utagawa

---

<sup>14</sup> FENOLLOSA, Ernest F. – *Epochs of Chinese and Japanese Art, An Outline of History of East Asiatic Design*, Volume II. San Diego, California: Stone Bridge Press, 2007, p.576.

<sup>15</sup> Idem, *Ibidem*, p.576.

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, pp.592 e 595.

Toyokuni (1769 – 1825), e finalmente consolidado por artistas como Kikukawa Eizan (1787 – 1867), Keisai Eisen (1790 – 1848), ou até mesmo Kunisada e Kuniyoshi: “The real degeneration, and the beginning of a fifth and last movement of Ukiyoyè, came in with 1807. The pupils of Utamaro carried the extravagances of their teacher to a point of ugliness.”<sup>17</sup> Apesar desta dura crítica, o autor ressalva ainda um breve momento de renascença, entre 1830 e 1840, quase como que uma exceção ao processo de declínio, marcado, sem surpresas, por Katsushika Hokusai (1760 – 1849) e Hiroshige, em torno do desenvolvimento do tema da paisagem.

Atualmente, a caracterização do período de declínio por Fenollosa será, porventura, considerado o seu mais injusto argumento. No entanto, este afirmou-se num quadro internacional como paradigma para outros autores e estudos subsequentes de uma forma particularmente persistente.<sup>18</sup> Um destes autores foi Richard Lane (1926 – 2002) que utilizou uma estrutura de trabalho semelhante, admitindo uma sequência periodizada para o *ukiyo-e*. Esta estrutura é reconhecida na sua publicação de 1962, *Masters of the Japanese Print*, assim como no seu grande volume de 1978, *Images from the Floating World, The Japanese Print*, tomada como uma obra chave na compreensão e estudo da xilogravura japonesa, do seu contexto, temas e mestres, caracterizada pela detalhada abordagem científica e um discurso organizado de forma sequencial. A inclusão de um dicionário ilustrado onde se incluem assinaturas de artistas, selos de censura e de editores, a catalogação de algumas séries completas, ou ainda emblemas de atores *kabuki*, não só se revela uma fonte imprescindível, como também consolidou a obra de Lane como a primeira tentativa de apresentar uma visão sistemática do universo *ukiyo-e*.

Em *Images from the Floating World*, Lane afirma que o *ukiyo-e* é dedicado primeiramente às cenas do mundo contemporâneo, escolhendo como domínio central “the amusement quarters of the great Japanese cities: the courtesan districts and the Kabuki theater. These themes were to provide the basis for at least two thirds of ukiyo-e art in the seventeenth and eighteenth centuries”<sup>19</sup>; na sua ótica, estes temas deram origem às melhores produções de xilogravura. Já a sua consideração acerca do século XIX é desde

---

<sup>17</sup> FENOLLOSA, Ernest F. – op. cit., p.607.

<sup>18</sup> A autoridade de Fenollosa e das suas publicações é ancorada, em parte, pelo seu importante desempenho no Japão onde foi professor e comissário de Belas-Artes para o governo japonês, consolidando deste modo o seu papel como conhecedor da arte e cultura deste país, conhecimento inigualável a qualquer outro autor ocidental por essa altura. BELL, David – op. cit., p.22.

<sup>19</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p.21.

logo anunciada – “When, in the early nineteenth century, ukiyo-e was dying out through the lack of themes, Hokusai and Hiroshige revived it with their fresh approach to landscape [...].”<sup>20</sup>

Na linha temporal de Lane, a fase dos denominados “Primitivos” preenche os anos entre 1660 e 1765, ainda que o autor reconheça uma extensa história do *ukiyo-e* nos anos anteriores. Hishikawa Moronobu é o primeiro grande mestre deste período, “who was to consolidate the hitherto scattered styles and to set ukiyo-e firmly on its feet [...]”<sup>21</sup> e as imagens eróticos – *shunga* – preenchem grande parte do universo das gravuras e livros ilustrados desta época, tema a que Lane se dedicou de forma exaustiva em vários dos seus estudos, estabelecendo o lugar deste género na historiografia ocidental. Uma primeira “Idade de Ouro” chega-nos com a introdução da cor nos meados do século XVIII, processo consumado entre 1765 e 1810 com “the age of glorious color in Japanese print.”<sup>22</sup> Este período de ouro estende-se pela década de 1790, no qual o autor inclui Kitagawa Utamaro, artista a quem Fenollosa não havia dado o devido (e justificado) destaque. Já nos inícios da Escola Utagawa, Lane anuncia aquele que seria um inevitável declínio do Oitocentos – “Ukiyo-e figure prints were already moribund before Utamaro died. In Toyokuni’s work in figure prints, the decline that occurred with the coming of the nineteenth century is the most pronounced of all.”<sup>23</sup> No que diz respeito à produção de xilogravura do século XIX, este é o período ao qual Lane presta menos atenção, com exceção aos capítulos dedicados às obras de Hokusai e Hiroshige, no seu entender as duas das últimas grandes figuras do *ukiyo-e*. Ainda assim, o autor não deixa de tecer uma crítica ao trabalho de Hiroshige na sequência das Reformas *Tenpō*, afirmando que estas tiveram uma lamentável influência nas estampas do artista agora dominadas pelos temas históricos e didáticos, mas também pelos retratos femininos, considerados “works far from where his strength lay.”<sup>24</sup>

Neste sentido, um discurso centrado nas restrições do governo Tokugawa como parte constituinte do desenrolar do século XIX e da sua produção artística, assim como necessário à sua compreensão, não é a opção tomada por Lane ou por outros autores anteriores. Efetivamente, Lane apenas volta a fazer uma breve menção a este tema ao

---

<sup>20</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*. p.21.

<sup>21</sup> Idem, Ibidem, p.44.

<sup>22</sup> Idem, Ibidem, p.99.

<sup>23</sup> Idem, Ibidem, p.151.

<sup>24</sup> Idem, Ibidem, p.184.

referir o nome de Kuniyoshi, que juntamente com Kunisada e Toyokuni II, são assumidos como figuras finais antes da secção que o autor denomina como “Declínio”. Kuniyoshi – “the last important, active figure in traditional ukiyo-e”<sup>25</sup> – é, deste modo, referido pelos seus temas históricos e a utilização da sátira, sobretudo no período das Reformas. Contudo, sobre a ilustração de guerreiros e cenas de batalhas, Lane apresenta um argumento que nos leva a questionar a própria definição de *ukiyo-e*: “After all, these usually depict early historical scenes, representing figures in an age the artists knew only indirectly: they are not ‘ukiyo-e’ in subject matter, even though they appealed strongly to the audience of the floating world.”<sup>26</sup>

A ideia da existência de um declínio e a utilização de um método de periodização acabaram por não prevalecer nos estudos das décadas mais recentes que procuraram contruir outras narrativas, tendo nomeadamente por base uma investigação aprofundada da atmosfera social e a vivência no “mundo flutuante” de Edo, onde as estampas eram produzidas e consumidas. Neste contexto, autores como Timothy Clark (1959-) e Donald Jenkins apresentam perspectivas centradas primeiramente na compreensão da era Tokugawa, descrevendo o “mundo flutuante” como um fenómeno social, literário e artístico, e sobretudo compreendendo o modo como as suas audiências nele se envolviam.

No decorrer dos anos existe, de acordo com Sandy Kita, uma necessidade de repensar as perspectivas tradicionais acerca do *ukiyo-e*, sobretudo no que toca ao entendimento de questões relativas à sua definição e natureza, colocando em causa considerações persistentes. Baseada numa compreensão limitada do século XIX, a utilização de uma noção de declínio como circunstância deste período, não só omite como desvirtua o trabalho de outros artistas para além de Hokusai e Hiroshige. Ao mesmo tempo, ainda que os artistas retratassem recorrentemente atores, cortesãs e paisagens, temas trabalhados por Lane, não deve ser esquecida a representação de universos não-tangíveis, como cenas fantásticas, figuras mitológicas e sobrenaturais. Assim, uma definição mais fluída de *ukiyo-e* e da sua multiplicidade temática encontrada nas gravuras do século XIX é, no entender de Kita, fundamental.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e.*, p.187.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, p.188.

<sup>27</sup> PARKER, Deborah – “New Perspectives on Japanese Prints: ‘The Moon Has No Home’: Japanese Color Woodblock Prints from the Collection of the University of Virginia Art Museum.” in *The Virginia Quarterly Review*, vol. 80, no. 2, 2004, pp. 195–206, p.196.

Juntamente com publicações de cariz mais abrangente, um número crescente de monografias dedicadas de forma específica ao trabalho de um único artista, ou até um conjunto de estampas dentro da obra desse mesmo artista, vêm, de certo modo, preencher uma lacuna no panorama da historiografia *ukiyo-e*. Em 1963, Lane afirmava por ocasião da edição do volume *Kuniyoshi* de B. W. Robinson (1912 – 2005), que “The detailed monograph on a single artist or limited group is, it seems to us, the field in which the most fruitful research and publication will be forthcoming in *ukiyo-e* studies.”<sup>28</sup> Artistas que anteriormente viram o seu trabalho secundarizado por abordagens que insistiam na existência de um declínio, ou até mesmo outros que não haviam sido de todo mencionados, começam a ser considerados sujeitos principais por autores como Robinson, estudioso de Kuniyoshi que fixou o lugar do artista no panorama do *ukiyo-e* como uma das suas grandes figuras. A monografia permitiu, assim, repensar o estatuto de diferentes figuras dentro do contexto da xilogravura japonesa, tendo em conta as suas transformações as quais permitiram colocar o foco em muitos destes artistas.

É no seguimento desta historiografia e dos argumentos apresentados até aqui, que começamos por compreender uma possível razão para o número limitado de pesquisas aprofundadas exclusivas à série *Tōkaidō gojūsan tsui* de Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, ainda que estas gravuras estejam presentes nas mais importantes coleções de museus europeus e norte-americanos. A propósito de uma conferência em 2011 no Samuel P. Harn Museum of Art, os curadores Jason Steuber e Laura Allen indicaram algumas razões para tal acontecer, apontando o facto desta ser uma série criada por três artistas diferentes, não despertando a atenção por parte daqueles que focam a sua investigação num único artista. Por outro lado, argumentam que também a sua datação, já num período tardio da história japonesa no que toca à temática da xilogravura, foi um obstáculo suplementar, já que grande parte da investigação neste campo é dedicada aos grandes mestres do início deste género.<sup>29</sup>

De facto, os primeiros esforços para mencionar e catalogar *Tōkaidō gojūsan tsui* parecem seguir esta mesma tendência, na qual a série é integrada como parte de um estudo exclusivamente dedicado a um dos seus artistas.

---

<sup>28</sup> LANE, Richard – “On Monographs and Kuniyoshi” in *Monumenta Nipponica*, Vol. 18, No. 1/4, 1963, p.338 – 351, p.338.

<sup>29</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit., p.206.

Assim, a primeira referência numa língua ocidental será a de Edward F. Strange (1862 – 1929) em 1925, com o volume dedicado à obra de Utagawa Hiroshige, *The Colour-Prints of Hiroshige*.<sup>30</sup> Strange identifica um total de cinquenta e sete estampas que compõem a série, as quais reúnem “the traditions and historical characters associated with the Stations of the Tōkaidō.”<sup>31</sup> Inseridas num catálogo das séries do Tōkaidō de Hiroshige, o autor indica o nome e artista de cada estampa, bem como uma breve descrição do seu tema, leitura que Strange apresenta em concordância com as inscrições dos cartuchos<sup>32</sup>, ainda que deste modo não seja referida qualquer peça do teatro *kabuki* como motivo para a representação das figuras. Contudo, Strange termina oferecendo uma importante nota, ao afirmar que “Some texts are not explanatory. They are *Kyōka* [...]”<sup>33</sup>, ressaltando desde logo a importância que esta forma poética constitui para algumas das estampas e para a sua consequente interpretação.

Na esteira de Strange, também B.W. Robinson com a sua publicação de 1961, *Kuniyoshi*, refere, ainda que brevemente, a série *Tōkaidō gojūsan tsui*, que traduz como *Pairs to the fifty-three post-stations of the Tōkaidō*, indicando-a como uma das séries mais citadas pertencente ao grupo que surge no período das Reformas *Tenpō*.<sup>34</sup> Por esta razão, *Tōkaidō gojūsan tsui* revela-se interessante na medida em que, juntamente com outras séries, é exemplo de como artistas e editores fizeram por responder à exigência do público por ilustrações de peças de teatro da época, apesar do édito que proibira a sua produção<sup>35</sup>. Sendo ainda a sua publicação dedicada a Kuniyoshi, Robinson não deixa de afirmar que o artista foi claramente “the moving spirit” na criação da série.

Mais tarde, em 1981, com o volume *Kuniyoshi: The Warrior Prints*, Robinson volta a mencionar a série em análise, desta vez oferecendo-lhe um pouco mais de atenção ao redigir uma pequena introdução ao seu conteúdo. A divisão de cada estampa em partes compositivas diferentes e a utilização de um texto descritivo são entendidos pelo autor

---

<sup>30</sup>STRANGE, Edward F. - *The Colour-Prints of Hiroshige*. London, New York, Toronto, Melbourne: Cassel & Company, Limited, 1925, pp.157 – 161.

<sup>31</sup> Idem, *Ibidem*, p.157.

<sup>32</sup> Em alguns casos, a interpretação de Strange para algumas estações parece incorreta ou incompleta quando comparada com os mais recentes estudos sobre a série, como a leitura que o autor oferece para a primeira gravura, *Nihonbashi*, para a qual refere que a figura representa é uma *geisha*. Além disso, algumas das traduções dos cartuchos apresentadas por sim distam significativamente daquelas conhecidas atualmente, alterando por isso a possível compreensão da estampa. No entanto, na sua maioria, as descrições de Strange apresentam-se bastante completas.

<sup>33</sup> STRANGE, Edward F. – op. cit.; p.161.

<sup>34</sup> ROBINSON, B. W. – *Kuniyoshi*. London: Her Majesty’s Stationery Office, Victoria and Albert Museum, 1961, p.15.

<sup>35</sup> Idem, *Ibidem*; pp.15 – 16.

como uma inovação de formato iniciada por Kuniyoshi em 1843 com a série *Meiko kyaku yu den* (*Histórias de Cem Heróis de Grande Renome*), e utilizada pelo artista nos dez anos de trabalho que se seguiram, sendo a série do *Tōkaidō* de 1845 um dos exemplos da aplicação desta distribuição do espaço.<sup>36</sup> Nesta, tal com em *Genji ukiyoye awase* (c.1845), forma e conteúdo apresentam-se semelhantes, com ilustrações de episódios históricos ou lendas e costumes locais; Robinson argumenta, no entanto, que a presença do elemento *kabuki* em *Tōkaidō gojūsan tsui* é limitada<sup>37</sup>, ideia que apenas mais tarde viria a ser desconstruída por outros autores.

Nos finais do século XX, outros debates são iniciados, nomeadamente em 1997 com o ensaio de Rob de Brujin, *A remarkable Tōkaidō set*, cujo estudo foi continuado no ano seguinte por Helmut Wilmes, ambos para o jornal Holandês *Andon*.<sup>38</sup>

No quadro dos autores que se dedicaram ao estudo de *Tōkaidō gojūsan tsui*, é de salientar o trabalho do curador Andreas Marks, primeiramente com a sua Tese de Doutoramento em 2010, *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*, a qual, embora focada nas séries do *Tōkaidō* de Kunisada, oferece uma introdução ao conteúdo da série em questão<sup>39</sup>, categorizando-a como parte do género *fukiyose*, nas suas palavras, “pictures with more or less arbitrary assorted compilation of motifs”<sup>40</sup>. Desde logo, Marks reitera o argumento já apresentado por Robinson no que diz respeito à série refletir as restrições impostas pelo governo ao longo do período das Reformas *Tenpō*, questão que consiste, assim, numa das principais qualidades do discurso crítico por parte dos historiadores aquando a abordagem de *Pares do Tōkaidō*. Neste sentido, Marks sublinha a significativa presença de motivos teatrais ao longo de diversas estampas, narrativa considerada elementar para a presente dissertação: “Theatre designs were now hidden behind inconspicuous serial devices [...]. The fans seemingly enjoyed the puzzles that were created and the appetite for actor

---

<sup>36</sup> ROBINSON, B. W – *Kuniyoshi: The Warrior Prints*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1982, p.16.

<sup>37</sup> Idem, *Ibidem*, p.127. Tal como Edward F. Strange, Robinson apresenta um catálogo de diversas séries de Kuniyoshi, onde insere *Tōkaidō gojūsan tsui*, identificando, para cada uma das estações, todas as histórias e cenas representadas, mencionando os editores correspondentes, bem como os nomes das personagens envolvidas, no entanto acaba por dar maior enfoque e descrição às estampas da autoria de Kuniyoshi.

<sup>38</sup> BRUJIN, Rob de – “A remarkable Tōkaidō set” in *Ando* 57, Setembro, 1997, pp.12 – 20; WILMES, Helmut – “A remarkable Tōkaidō set (2)” in *Ando* 60, Setembro de 1998, pp.35 – 38. À data de entrega, não foi possível obter acesso a ambos os artigos, arquivados na página da Society for Japanese Art. Disponível em: <<https://www.societyforjapaneseart.org/andon-archive/>>. Consultado a 17/01/2021.

<sup>39</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*. Tese de Doutoramento, Leiden University, 2010, pp.80 – 84.

<sup>40</sup> Idem, *Ibidem*, p.53.

portraits even increased.”<sup>41</sup> Marks refuta, ainda, a leitura apresentada por Strange para a estação de *Totsuka*, identificando a figura como uma personagem da peça *Kanadehon Chūshingura* e não apenas a serva de um *daimyō* como havia sido notado por Strange.<sup>42</sup>

Por fim, a sua extensa pesquisa nas diversas coleções internacionais leva o autor a identificar o total de cinquenta e nove composições existentes para *Tōkaidō gojūsan tsui* que hoje conhecemos, nomeando duas versões diferentes para as estações de *Hakone*, *Hara*, *Mitsuke* e *Ōtsu*, bem como a existência de diferentes impressões para mais de uma dezena delas.<sup>43</sup>

A publicação, em 2012, do ensaio de Ann Wehmeyer no jornal Australiano *Journal & Aesthetics*, intitulada *Rethinking ‘Beauties’: Women and Humor in the Late Edo Tōkaidō gojūsan tsui* é outro dos trabalhos destacados na historiografia ocidental para o estudo da série japonesa, sendo também um dos primeiros focados somente nesta. Contudo, a autora dirige o seu ensaio para um tema particular - a representação feminina -, que surge como sujeito principal da composição ao longo de diferentes estampas. Desta forma, Wehmeyer propõe-se identificar as estratégias que os três artistas utilizam na representação da mulher, assim como de que forma o humor introduzido sutilmente nos cartuchos é uma ferramenta essencial para a caracterização e descoberta da identidade destas mulheres que são, por vezes, heroínas de peças de teatro *bunraku* e *kabuki*.<sup>44</sup>

Na esfera do feminino, um dos argumentos preponderantes que conduz a investigação da autora assenta na transformação que existe na forma de perceber e representar a figura da mulher, que surge agora como quotidiana e comum, e sobretudo figurada como agente ativa, ou seja, ocupada por uma atividade, afastando-a de um “passive role as the object of an appreciative gaze grounded in the aesthetics of physical beauty or of fashion.”<sup>45</sup>

As investigações levadas a cabo por Andreas Marks e Ann Wehmeyer são continuadas, e sobretudo sistematizadas, com a publicação, em 2016, do volume *Tōkaidō*

---

<sup>41</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., p.81.

<sup>42</sup> Todavia, talvez pela presença limitada de Kunisada na série, e pela ausência de motivos teatrais da sua autoria, Marks não se prende com uma discussão mais alargada sobre qualquer uma das estampas do artista tal como o faz para outras séries de Kunisada que ocorrem no seguimento das Reformas.

<sup>43</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., p.84.

<sup>44</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit., p.201.

<sup>45</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit., p.228.

*Text and Tales: Tōkaidō Gojūsan Tsui* by Kuniyoshi, Hiroshige, and Kunisada, de que ambos são autores juntamente com Laura Allen, reunindo assim esforços na concretização da primeira, e até hoje única, monografia dedicada exclusivamente à série *Tōkaidō gojūsan tsui*. *Tōkaidō Text and Tales* revelou-se, pois, uma das fontes primárias para a presente dissertação, na medida em que permitiu dar luz a um número de questões que se afirmam como indispensáveis para entender a concretização de *Pares do Tōkaidō*, oferecendo uma leitura abrangente e significativa do seu pano de fundo histórico e artístico, juntamente com análises detalhadas para cada uma das gravuras; além disso, a identificação, por parte dos autores, de editores, poetas e até xilógrafos essenciais à criação de cada estampa, são elementos fundamentais para a interpretação das imagens.

A publicação de 2016 reitera as principais premissas já desenvolvidas, tanto por Robinson, como por Marks e Wehmeyer, nomeadamente a forma como artistas e editores, no seguimento das recentes restrições impostas pelo governo no ano de 1842 sob o universo *ukiyo-e*, sobretudo na representação de atores *kabuki* e *bijin-ga*, responderam habilmente à contínua procura por parte do público de estampas com estas temáticas, naquele que é um resultado final de uma complexa intertextualidade de cenas e um eloquente entrelace de imagens com origens diferentes, questão sublinhada por Allen no seu ensaio introdutório, afirmando esta como uma das inovações que caracteriza a série. Laura Allen refere que a razão primária pela qual editoras e artistas se reuniram nesta publicação única é desconhecida, mas acrescenta, no entanto, que “as they were well established in the print publishing world, their collaboration was probably expected to generate sales”.<sup>46</sup>

Apesar das diversas possibilidades de estudo que *Tōkaidō gojūsan tsui* encerra, Ann Wehmeyer, que anteriormente abriu portas para uma leitura centrada no universo feminino, foca agora a sua abordagem na importância que a temática dos contos do folclore japonês exerce sobre a série. A referência ao sobrenatural assume-se, na sua ótica, como uma das mais afirmativas através da representação e alusão a variadas divindades, lendas e figuras fantasmagóricas, que a autora divide em diferentes categorias de forma a facilitar a leitura das estampas. As imagens de *Pares do Tōkaidō*, explica Wehmeyer,

---

<sup>46</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.3.

revelam não só uma elevada e complexa qualidade estética, como permitem a compreensão do contexto histórico e cultural da sua produção.<sup>47</sup>

No panorama da historiografia Portuguesa, e após uma breve pesquisa, desde logo nos deparamos com a escassez de estudos dedicados à arte *ukiyo-e*, quer sejam estes materializados sob a forma de publicações e artigos, quer de dissertações académicas. A propósito da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga – “Do Japão, A Beleza em Miniatura: Inro e Netsuke (séculos XVIII-XIX)” – Maria da Conceição Borges de Sousa refere que, efetivamente, as coleções de arte japonesa em Portugal, quer em instituições públicas, quer em coleções privadas, apresentam-se raras, não obstante extremamente importantes, tendo como exemplos significativos a coleção reunida por Manuel Teixeira Gomes (1860 – 1941), ou por Calouste Gulbenkian. Neste sentido, a preferência colecionista, assim como o seu estudo académico, restringe-se aos diversos testemunhos artísticos da presença portuguesa no Japão, os quais, por motivos evidentes (culturais e identitários), suscitam um enorme interesse por parte de historiadores.<sup>48</sup>

Numa rara oportunidade de observação de estampas *ukiyo-e* em território nacional, a Casa-Museu Anastácio Gonçalves acolheu entre 2014 e 2015 a exposição “Imagens de um Mundo Flutuante: Estampas, livros e álbuns da coleção Paul Ugo Thiran” uma mostra que reuniu mais de seis dezenas de exemplares da xilogravura nipónica dos séculos XVIII a XX, e que deu origem a um catálogo com textos de Ana Anjos Mântua, coordenadora e comissária da exposição, e Maria Teresa Thiran. Nascida da vontade de partilha do seu espólio pelo colecionador, “mas que a modéstia [...] o impedia sistematicamente de divulgar”<sup>49</sup> a exposição apresenta, assim, a coleção de xilogravura japonesa de Paul Ugo Thiran, cidadão belga residente em Portugal durante mais de quarenta anos e que adquiriu sobretudo neste país a maior parte das obras que a constituem.

O catálogo referente à exposição de imediato expressa a sua variedade de temas e suportes, desde os retratos de cortesãs e de atores de *kabuki*, passando pelas estampas eróticas, guias urbanos e vistas de lugares famosos, paisagens, poemas ilustrados, cenas

---

<sup>47</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., pp.24 – 34.

<sup>48</sup> SOUSA, Maria da Conceição Borges de – “Do Japão, A Beleza em Miniatura: Inro e Netsuke (séculos XVIII-XIX)”. Folha de sala para a exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, de 3 Novembro 2015 a 14 Fevereiro 2016.

<sup>49</sup> *Imagens de um Mundo Flutuante: Estampas, livros e álbuns da coleção Paul Ugo Thiran*. Lisboa: Imprensa, pp.48 – 51.

de batalha, ou composições de flores e de aves. A primeira parte é preenchida pelas obras da Escola Utagawa onde encontramos as suas primeiras figuras – Toyoharu, Toyokuni e Toyohiro –, os nomes soantes de Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, mas também outros como Utagawa Kunisada II (1823 – 1880) ou Utagawa Yoshiiku (1833 – 1904). Aqui, destacam-se as paisagens ao longo do Tōkaidō de Hiroshige pertencentes à primeira e mais popular série dedicada à estrada da sua autoria, ou ainda duas gravuras de Kuniyoshi que constituem a série *Ogura Nazorae hyakumin isshu* realizada pelo trio de *Pares de Tōkaidō* e que tal como esta surge nos anos após as Reformas *Tenpō*.<sup>50</sup> Num segundo momento do catálogo dedicado a outras escolas japonesas encontramos alguns dos volumes de *Hokusai Manga* ou de *Cem vistas do monte Fuji*, obras do mestre Hokusai, finalizando com referências a livros e álbuns de outros artistas, exemplares do século XX, ou ainda uma pintura do século XVII, imagens que deste modo expressam a diversidade e riqueza gráfica que compõem a coleção de Paul Ugo Thiran.

Por fim, acerca da presença de estampas *ukiyo-e* na Coleção do Museu Calouste Gulbenkian, destaca-se o trabalho de Manuel Paias publicado no *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, em 2006. Ainda que este seja um artigo breve e de cariz introdutório, o seu autor dá-nos a conhecer, através de um comentário mais pessoal do que académico, oito gravuras do espólio do museu datáveis dos séculos XVIII e XIX, atravessando a produção de alguns dos mais relevantes artistas destes períodos, como Utagawa Toyokuni, Kikugawa Eizan, ou Hokusai, e revelando a enorme diversidade artística e temática que a coleção Gulbenkian, composta por mais de duzentas estampas japonesas, possui.<sup>51</sup>

As primeiras quatro gravuras referidas por Manuel Paias são dedicadas à representação da figura feminina, elemento principal da composição, retratada como dançarina ou cortesã, onde todas elas são um testemunho da presença do género *bijin-ga* na coleção. No universo da paisagem, Manuel Paias dá a conhecer dois trabalhos de Hokusai, um dos quais integra uma das mais conhecidas séries do artista, *Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji*, e onde observamos a estação de Shinagawa pertencente à rota do Tōkaidō.<sup>52</sup> Ainda que existam diversas estampas da autoria de Hiroshige na coleção, o autor opta por finalizar a sua abordagem ao género da paisagem com uma obra de Keisai

---

<sup>50</sup> *Imagens de um Mundo Flutuante: Estampas, livros e álbuns da coleção Paul Ugo Thiran.*, pp.48 – 51.

<sup>51</sup> PAIAS, Manuel – “Ukiyo-e in the Gulbenkian Collection. A Few Examples.” in *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, vol. 12, Junho, 2006, pp.111-122.

<sup>52</sup> Idem, *Ibidem*, p.113.

Eisen, artista que já Lane havia inserido como exemplo dos decadentes do género *ukiyo-e*.

Na sua breve publicação, Paias expressa o desejo de que esta possa ser prolongada no futuro, marcando, deste modo, uma das primeiras tentativas em dar a conhecer de forma escrita a xilogravura nipónica da coleção Gulbenkian, tentativa esta continuada pelo próprio museu quer através de uma exposição rotativa entre 2008 e 2009 onde estiveram presentes as estampas da série em causa, ou ainda mais recentemente numa publicação online acerca da mesma.<sup>53</sup> Com ainda um longo caminho a percorrer, o presente estudo insere-se neste percurso até aqui traçado; as perspetivas adotadas surgem como forma de entender o carácter de *Pares do Tōkaidō* o qual é condicionado pelas suas circunstâncias históricas as quais são apresentadas de seguida.

---

<sup>53</sup> “Japão” 21 Agosto 2020. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/museu/colecao-com-historias/japao/>>. Consultado a 22/03/2021.

## 1. Ao Longo da Estrada do Tōkaidō

### 1.1. Contexto Histórico

Reinterpretado durante vários séculos, o tema da estrada do Tōkaidō apresenta-se como um dos mais populares na história das artes visuais e literárias do Japão; contudo é apenas com o desenvolvimento de uma situação económica, política e social única no início do Período Edo (c.1600 – 1868) que o Tōkaidō ganha a sua dimensão como “the ‘main artery’ through which the lifeblood of early modern Japan coursed”<sup>54</sup>, podendo assim materializar-se de forma efetiva numa dimensão imagética. O diálogo estabelecido entre obras como a série da coleção Gulbenkian, *Tōkaidō gojūsan tsui* (c.1845), e o guia ilustrado de quase cinquenta anos antes, *Tōkaidō meisho zue*, evidencia a longa história percorrida entre a realidade e a sua adoção no meio visual e literário, e de como uma estrada encapsula a vivência da sua época, sem deixar de com ela se transformar.

Definida habitualmente por “rota do mar oriental”<sup>55</sup>, a estrada do Tōkaidō desenha-se como maioritariamente costeira. Preenchida por antíteses geográficas, é esboçada por entre lagos, rios e mares ou áreas particularmente montanhosas, o que levantava bastantes dificuldades no seu percurso, mas também oferecia inúmeras riquezas paisagísticas<sup>56</sup> (Anexo 1). Como via oficial, iniciava-se em Nihonbashi, (literalmente “Ponte do Japão”), situada do lado oposto ao castelo do Xógum em Edo, por sua vez o novo símbolo do poder militar<sup>57</sup> (Anexo 2); estendia-se seguidamente por cerca de 480 km, percorridos a pé por grande parte dos viajantes durante os catorze ou quinze dias que a viagem durava, se as condições meteorológicas o permitissem. Já as pessoas de categoria social elevada e com posses materiais eram transportadas em palanquins ou cavalos, sendo por vezes necessária a utilização de barcos na passagem por zonas de água. (Anexos 3 e 4)

Através de alguns relatos da época podemos apenas imaginar a vivacidade que caracterizava uma estrada como o Tōkaidō, preenchida por um constante tráfego populacional que assim escreveu a sua história, tal como nos conta o médico alemão Engelbert Kaempfer (1651 – 1716) que, nos finais do século XVII, numa das suas raras viagens, compara as estradas japonesas com as das mais populosas cidades europeias:

---

<sup>54</sup> VAPORIS, Constantine Nomikos – *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*. Cambridge, Massachusetts: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1994, p.17.

<sup>55</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit., p.204.

<sup>56</sup> VAPORIS, Constantine Nomikos – op. cit., p.38.

<sup>57</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.14.

“An incredible number of people daily use the highways of Japan’s provinces, indeed at certain times of the year they are as crowded as the streets of a populous European city.”<sup>58</sup>

Foi no início do século XVII, com a chegada ao poder do governo Tokugawa (*bakufu*), que a cidade de Edo (atual Tóquio) é escolhida pelo primeiro Xógum Tokugawa Iyesau (gov. 1603 – 1615) como centro administrativo e capital militar do Japão. Após longos anos de um reino mergulhado numa guerra civil, e da sua divisão em inúmeros domínios independentes, vemos nascer um novo paradigma de paz e estabilidade interna, a chamada *Pax Tokugawa*, essencial para reunificação do território.

De forma a exercer domínio e controlo político em todas as províncias do território, e no seu objetivo de manter um Japão unido, o regime Tokugawa de imediato reconheceu a importância em estabelecer um sistema unificado de comunicação sob a sua exclusiva autoridade, implementando, para tal, decisões políticas e sociais que, deste modo, terão não só um impacto significativo no desenvolvimento de um sistema de estradas organizado e eficaz, como também no extraordinário e rápido crescimento da cidade de Edo.<sup>59</sup>

No Período Kamakura (1185 – 1333), aquando a implementação da primeira capital militar em Kamakura, localizada a cerca de 56 km a Sul do que virá a ser Edo, o Tōkaidō é reconhecido como estrada de crescente importância ao permitir a ligação entre os dois pontos de poder de então: a capital imperial, Quioto, e a capital xogunal (Anexo 5). Do mesmo modo, o Período Edo vê o Tōkaidō ganhar novamente destaque no mapeamento da geografia do território, ao fazer a ligação entre aquela que se mantinha a residência oficial do Imperador, e a nova cidade de Edo, lugar de permanência do xogunato Tokugawa a partir do século XVII, assumindo-se, assim, como uma das maiores rotas de comunicação, essencial na facilitação da mobilidade dentro do Japão.<sup>60</sup>

A rede de estradas (*Gokaidō*) estabelecida no início do Seiscentos tornou-se, assim, um símbolo do governo Tokugawa e reflexo da sua autoridade (Anexo 6). Mais do que uma necessidade económica, o governo viu na consagração do Tōkaidō uma oportunidade política e militar, sobretudo como um dos elementos mais importantes na

---

<sup>58</sup> KAEMPFER, Engelbert – *Kaempfer’s Japan: Tokugawa Culture Observed*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1999, p.271. A presença de Kaempfer no Japão advém exclusivamente do seu papel como médico em Deshima no final do século XVII, e onde acompanhou por duas vezes a companhia Holandesa até Edo.

<sup>59</sup> VAPORIS, Constantine Nomikos – op. cit., p.17.

<sup>60</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. p.12.

sua intenção de fixar a cidade de Edo como centro de um Japão unido, fazendo crescer deste modo uma inevitável rivalidade entre as duas capitais. O que era já uma realidade absolutamente distinta do ponto de vista linguístico, político e cultural entre a região de Kamigata, dominada por Quioto e Osaca, e a região de Kantō, dominada por Edo, torna-se visivelmente mais pronunciada durante a era Tokugawa.

Ao tornar-se centro administrativo do reino em 1603, Edo tornou-se numa das maiores cidades do seu tempo, contando com cerca de um milhão de habitantes no início do século XVIII, e concentrando em si um poder político e militar inigualável por qualquer outra cidade japonesa.<sup>61</sup> Contudo, o legado cultural e histórico de Quioto jamais é substituído pela capital militar, e a figura do Imperador mantém-se como símbolo sagrado a quem os Xóguns deveriam prestar obediência viajando até à capital imperial, e utilizando para o efeito a estrada do Tōkaidō, que desta forma se transforma na mais significativa rota do *Gokaidō*.<sup>62</sup>

No entanto, o xogunato mantinha uma estreita e conturbada relação com o Imperador e a família imperial, dando ordens para que estes se dedicassem exclusivamente a assuntos culturais, abstendo-se de qualquer envolvimento político.<sup>63</sup> Perante esta rivalidade, o governo procurou desde logo o controlo da elite guerreira, assegurando a sua lealdade para com o Xógum através de um sistema de “presenças alternadas”; instaurado em 1634, este modelo requeria que todos os senhores feudais (*daimyō*) viajassem anualmente até Edo, prestando serviços alternados ao Xógum, sendo, por isso, obrigados a manter uma residência na cidade onde as suas famílias viviam em permanência.<sup>64</sup> Novamente, ao ser a mais frequente estrada neste processo, o Tōkaidō funciona assim como instrumento político, fundamental na governação do *bakufu* em todas as suas vertentes.

Em 1601, o Tōkaidō teria já cinquenta e três estações (*shukuba*) oficializadas pelo primeiro Xógum Tokugawa; cinquenta e cinco marcos no seu conjunto, com Edo e Quioto

---

<sup>61</sup> GUTH, Christine – *Art of Edo Japan: The Artist and the City 1615 – 1868*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1996, p.89.

<sup>62</sup> Neste sentido, é relevante notar que na época viajar na direção de Edo designava-se por *kudari* (“ir para baixo”), enquanto que viajar para Quioto era referido como *nobori* (“ir para cima”), indicando, deste modo, a superioridade simbólica do Imperador relativamente ao Xógum. É apenas com a Restauração Meiji (1868) e a consequente transferência da residência oficial do Imperador para Tóquio, que as anteriores designações se invertem. TRAGANOU, Jilly – “The Tōkaidō – Scenes from Edo to Meiji Eras”. in *Japan Railway & Transport Review*, Setembro, 1997, pp.17 – 27, p.17.

<sup>63</sup> GUTH, Christine – op. cit., p.10.

<sup>64</sup> Idem, *Ibidem*, p.14.

como extremidades, todas elas separadas por uma distância média de 8,4 km<sup>65</sup> (Anexo 7). As estações tinham como primeiro intuito fornecer serviços de transporte para oficiais e mercadorias, cumprindo acima de tudo um dever governamental; cavalos e transportadores deveriam ser mudados a cada estação, reforçando a obrigatoriedade de passagem dos viajantes por todas as cinquenta e três paragens (Anexo 8). Progressivamente, e com a crescente afluência das populações à estrada, começam a surgir em torno das várias estações pequenos negócios que davam resposta às distintas necessidades dos viajantes, como hospedarias, restaurantes, casas de chá, e até bordéis. Através da oferta de uma série de serviços que facilitavam a experiência da viagem, tornando-a também mais prazerosa, as estações do Tōkaidō transformaram-se em pequenos universos independentes de partilha de vivências, afirmando-se mais como diferentes localidades do que meros pontos marcados ao longo de um percurso. (Anexos 9 e 10)

Constantine Vaporis sublinha a personalidade distinta que cada uma das estações possuía<sup>66</sup>, marcadas pela presença de viajantes, alguns dos quais acabavam por se fixar numa delas e conferir à região em seu redor o estatuto de pequenas cidades, as quais promoviam uma nova cultura própria de entretenimento que cresce para além das zonas oficiais de poder nos centros urbanos. Até então estabelecidas com o objetivo de facilitar o controlo e domínio por parte do xogunato, as rotas e estações foram rapidamente apropriadas pela população comum e pelas classes mais baixas que começam, assim, a conquistar voz e espaço.<sup>67</sup>

A força identitária que aqui nasceu foi, ainda, acentuada pela criação de especialidades locais – *meibutsu* – por parte de cada povoação; produtos característicos das diferentes zonas encontradas ao longo do percurso. Isto significa que cada localidade começa, sucessivamente, a ser conhecida por uma especialidade única e própria da região, criadora de memórias e imagens associadas a um espaço, sobretudo em comunidades remotas e desconhecidas, tendo o poder dos *meibutsu* contribuído de forma essencial para o desenvolvimento de uma pequena economia local.

---

<sup>65</sup> Jilly Traganou indica a medida de 2.131 *ri*, utilizando a unidade japonesa. 1 *ri* equivale a cerca de 4 Km. TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. p.1

<sup>66</sup> VAPORIS, Constantine Nomikos – op. cit., p.24.

<sup>67</sup> A localização geográfica do percurso do Tōkaidō junto de três planícies foi também um fator importante para o desenvolvimento de aglomerados populacionais que vieram a crescer em redor de planícies e caminhos de água.

Na série da coleção Gulbenkian podemos observar a representação de alguns destes produtos regionais, assim como práticas locais, de que são exemplo a referência ao chá de Abe pelo qual *Fuchū* (nr.20) é conhecida (Anexo 11), ou a técnica de tingimento de algodão Arimatsu Shibori da estação de *Narumi* (nr.41) (Anexo 12). Capazes de realçar o sentido de comunhão entre viajante e lugar, estes produtos regionais abrangiam, assim, tipos diversificados de oferta, desde as típicas iguarias gastronómicas, objetos históricos e bizarros, até ‘tipos’ de pessoas, com especial realce para as cortesãs e prostitutas.<sup>68</sup>

É logo a partir do século XVII que se observa um número crescente de viajantes a fazer este percurso, ultrapassando em muito o dos que se viam na obrigação de o fazer ao serviço ao xogunato. A sucessão de várias décadas de paz, aliada à expansão económica, originou um despertar do interesse pela viagem por parte de uma classe urbana emergente; já as novas políticas agrícolas impostas pelo governo foram bem-sucedidas ao gerar maior rendimento às classes mais baixas, para quem a possibilidade de viajar se tornou uma forma de evasão ao constante controlo do governo. Finalmente, apesar das restrições impostas, a estrada do Tōkaidō torna-se paulatinamente mais fácil de utilizar, tal como significativamente mais segura, devido aos esforços do poder Tokugawa.

Contudo, é importante realçar que desde cedo as viagens de lazer foram fortemente desencorajadas pelo governo Tokugawa, que atuou de modo a dificultar a prática da viagem, implementando complexos processos burocráticos de obrigatoriedade documental e rigorosos postes de controle (*sekisho*) para com viajantes e respetivas mercadorias.<sup>69</sup>

Mas se a viagem de recreio foi fortemente reprimida, o mesmo não aconteceu com outras práticas, como peregrinações e a ida às termas medicinais, que se tornaram pretextos ideais para dar resposta ao interesse por viajar que crescia entre a população comum. Sendo uma das formas de viagem mais toleradas pelo governo, e não podendo ser negadas expedições ou jornadas de cariz religioso, a peregrinação a locais de culto atraía milhares de participantes durante todo o ano, viajantes estes que enchem as estradas

---

<sup>68</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, p.72. Apesar da palavra *meibutsu* ser, frequentemente, traduzida por “souvenir”, ambas não devem ser confundidas. Enquanto que uma especialidade local pode ser transformada numa lembrança, algumas delas estavam destinadas a ser “consumidas” de imediato, como acontecia com os cenários paisagísticos, ou os entretenimentos oferecidos pelas cortesãs.

<sup>69</sup> HICKEY, Gary – “Ukiyo-e Meisho-e” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) - *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1. Amsterdam: Hotei Publishing, 2005, pp.181-184, p.183.

e vias de comunicação apesar do contínuo controlo efetuado nas estações que obrigava, inclusivamente, à posse de um salvo-conduto autorizado pelo governo.

Aquela que era uma experiência sobretudo destinada à aristocracia na era medieval, assiste a partir de agora a um alargamento do seu público, nomeadamente com a emergência de guerreiros e de alguns agricultores ricos como peregrinos, até acabar por se tornar numa atividade dominada pelas várias classes sociais, estando fortemente associada ao povo no Período Edo.<sup>70</sup> Na rota do Tōkaidō, os santuários de Ise e Hakone contabilizavam a passagem de milhares de peregrinos por dia, reunindo pessoas de todas as partes do reino que se juntavam em peregrinação. (Anexo 13)

Assim, o que inicialmente parecia uma exceção, acabou por funcionar como uma abertura viável para o desenvolvimento de uma forma de entretenimento<sup>71</sup> e da viagem como uma atividade de natureza recreacional. Como argumenta Susanne Fromanek “[...] sightseeing and pleasure seeking was at least as important, if not more important than the religious goal.”<sup>72</sup>

Mais do que um espaço topográfico e físico, mais do que uma estrada ou um meio de comunicação, o Tōkaidō começou a tomar um lugar preponderante enquanto uma experiência de vida e a figurar num imaginário coletivo e individual, não só de todos os que o percorrem, mas também daqueles que ouvem falar dele, afirmando-se como criador de novos conceitos, capaz de moldar viajantes, artistas e espetadores. Jilly Traganou define a estrada e região do Tōkaidō como “a space of play and release”, importante na formação de uma identidade para os grandes centros urbanos<sup>73</sup>, o qual, no século XIX, se assume como parte de um processo cultural. Preenchido pelos mais diversos pontos de interesse e lugares famosos (*meisho*), foi por isso um tema popular em representações literárias e artísticas, onde acabaria por ficar também registado na memória da população.

---

<sup>70</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.72. Segundo Jilly Traganou, nesta época era comumente assumido que todos deveriam realizar uma peregrinação, pelo menos uma vez na vida, o que veio impulsionar o número de viajantes e, por fim, a dificuldade de controlo por parte do governo.

<sup>71</sup> É importante referir que tanto peregrinações, como a ida às termas, mantêm o seu carácter religioso e medicinal, respetivamente, ainda que os seus participantes não tomassem consciência da vertente de lazer da qual, igualmente, usufruíam. PERSON-FABRICAND, Nicole – “The Tōkaidō Road: Journeys through Japanese Books and Prints in the Collection of Princeton University” in *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 73, Nº 1, Princeton University Library, Outono de 2011, pp.68-99, p.69.

<sup>72</sup> FROMANEK, Susanne – “Pilgrimage in the Edo Period” in LINHART, Sepp; FRÜHSTÜCK, Sabine (ed.) – *The Culture of Japan as Seen through Its Leisure*. Albany, New York: State University of New York, 1998. pp.165-194, p.178.

<sup>73</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, p.3 – 4.

## 1.2. Representações do Tōkaidō

O estudo da representação do Tōkaidō durante o Período Edo revela testemunhos de uma cultura onde objetos físicos são amplamente apropriados por elementos de desejo e fantasia, consequentemente superando o seu carácter previamente mundano. As imagens da série *Pares do Tōkaidō* refletem não apenas a experiência da visualização desse mesmo objeto, ou seja, a estrada, mas projetam também a forma como este foi idealizado por artistas e espetadores. Ao mesmo tempo, à época, somos confrontados com uma audiência de enorme literacia visual e textual, a qual tem a capacidade de decifrar simbolismos, associações, e paródias, “being in return rewarded with empowerment and gratification”<sup>74</sup>, e neste sentido, a utilização de outras fontes associadas ao Tōkaidō como referência para a criação da série em análise surgem, para o observador, como uma possibilidade desse reconhecimento de outras representações certamente familiares.

A junção do Tōkaidō a um meio imagético inicia-se no século XVII através da pintura de biombos onde eram representadas diversas vistas ao longo do percurso, juntamente com figuras que visitavam lojas e outros negócios conhecidos os quais não deveriam ser perdidos pelo viajante durante a sua excursão.<sup>75</sup> Sinónimo de escape/evasão, ilusão e entretenimento, a famosa estrada torna-se numa imagem literária e visual catalisadora na produção de suportes onde é a temática por excelência, como diários de viagem (*meisho-ki*), guias ilustrados (*meisho-zue*), mapas ilustrados, séries de gravuras, produções teatrais e romances fictícios. É por via destas produções que a lenda do Tōkaidō – “the adventure, the cuisine, the beautiful women, and the unique souvenirs”<sup>76</sup> – ganha vida, e forma uma identidade dentro do espaço populacional, sendo reconhecida por todos aqueles que a completam e divulgam.

É importante desde logo notar que a imagem associada à estrada foi, paralelamente, reflexo de um mundo irreal; aquela que se apresentava como uma visão simples e tranquilizadora, escondia, na verdade, um Japão mergulhado num estado de pobreza e fome. Por esta razão, composições como, por exemplo, aquelas criadas por Hiroshige nas suas dezenas de séries dedicadas à rota, mas também as de outros artistas, ofereciam uma imagem apelativa para uma sociedade que lidava diariamente com a

---

<sup>74</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.151.

<sup>75</sup> ALLEN, Laura; MARKS, Andreas; WEHMEYER, Ann – op. cit., p.10.

<sup>76</sup> PERSON-FABRICAND, Nicole – op. Cit., pp.68- 99, p.72.

escassez e o medo. Neste sentido, sobre Hiroshige, Ellis Tinios afirma que, ao contrário da realidade, nas suas imagens “All is order, harmony, peace; Pax Tokugawa receives its fullest visual expression in these designs.”<sup>77</sup>

Nas primeiras décadas do Oitocentos, artistas reconhecidos como Kitagawa Utamaro, Utagawa Toyohiro (1763 – 1828) ou Hokusai começam a produzir xilogravuras coloridas dedicadas exclusivamente ao Tōkaidō e às suas estações oficiais, representando em cinquenta e cinco composições individuais cada uma delas, juntamente com os dois pontos extremos desta rota: Edo e Quioto. Como espaços de performance, e imaginação as estações foram celebradas através de imagens que captavam a sua atmosfera e evocavam na população o desejo pela viagem: “The symbolic significance of stations and their privileged qualities owe much to the way they were depicted by the artists of Japan [...]”<sup>78</sup>

Ao longo do século XIX, as tradicionais *Cinquenta e Três Estações do Tōkaidō* foram assim adaptadas a inúmeros tópos que incluíam não apenas a habitual paisagem, mas também outros como a representação de atores, histórias e lendas, culturas ou tradições de cada região. Desta forma, a experiência da viagem dentro Japão revelou-se para os artistas, dentro e fora de Edo, um instrumento fértil para a sua prática, não só em sentido criativo, mas, também, comercial e económico, na medida em se observa ao longo dos séculos um aumento contínuo de encomendas desta temática por parte de editoras e do público.

Em meados de 1840, por altura da publicação de *Tōkaidō gojūsan tsui*, o Tōkaidō era um tema com um já longo e sólido caminho percorrido pelo universo da xilogravura, abrindo assim portas para uma série que é, segundo Laura Allen, a primeira desta estrada que se afasta de uma temática topográfica e paisagística, abraçando um género focado em incidentes históricos, fragmentos literários, contos sobrenaturais ou cenas e personagens retiradas de peças do *kabuki*.<sup>79</sup> Existe, deste modo, uma mudança fulcral que ocorre na idealização do Tōkaidō por parte do artista, uma mudança que perpetua um tipo de viagem diferente ao longo da estrada, pois o viajante não é convidado a percorrer um caminho

---

<sup>77</sup> TINIOS, Ellis – “Diversification and Further Popularization of the Full – colour Woodblock Print, c.1804 – 68”. in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) - *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1. pp.187 – 220, p.211.

<sup>78</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.151.

<sup>79</sup> ALLEN, Laura; MARKS, Andreas; WEHMEYER, Ann – op. cit., p.12.

paisagístico de estação em estação, mas antes, a paisagem é recriada como um elemento cenográfico, ainda que permaneça como espaço físico conhecido; rios, baías, montanhas e campos de batalha são pano de fundo para o desenrolar de uma ação, onde as suas personagens são retratadas em pose defronte a elementos que não deixam de ser associados às suas respetivas estações. A incorporação de vistas paisagísticas com retratos de atores e *bijin* ainda na década de 1830 reflete uma das maiores mudanças no desenvolvimento destes dois géneros, transformação esta que Andreas Marks atribui, em parte, a Kunisada que entre 1835 e 1838 publica duas séries dedicadas a retratos inteiros de atores do *kabuki* tendo como cenário elementos paisagísticos do Tōkaidō.<sup>80</sup>

Numa fase inicial, a popularização e difusão da imagem da conhecida rota dá-se sobretudo devido à publicação de diários e guias de viagem os quais vêm, antes de mais, começar por responder a necessidades emergentes, ao mesmo tempo que introduzem o viajante numa cultura e local desconhecidos. Aqueles que iriam partir em viagem teriam informação específica e em primeira mão sobre o que poderiam visitar, lugares cénicos e / ou históricos a não perder, bem como conselhos acerca de alojamentos e lugares onde tomar as refeições. Contudo, também os que permaneciam em casa tinham a oportunidade de experienciar as aventuras ao longo da estrada ao embarcar numa viagem “virtual”<sup>81</sup>; acresce ainda que com a sucessiva simplificação dos métodos de impressão a partir da década de 1620, estas publicações podem ser impressas em série, resultando no seu baixo custo e fácil acesso aos que não tinham meios suficientes para empreender a viagem, alimentado assim o interesse e imaginação de cada um.

Segundo Constantine Vaporis, um dos fatores essenciais para a disseminação desta tipologia literária foi o aumento do nível de literacia das massas, juntamente com a utilização de um alfabeto simplificado de silabário *kana*, e um mínimo de caracteres chineses, algo que possibilitou o seu alcance a uma maior audiência.<sup>82</sup> Assim, ainda que o governo reunisse esforços para a limitação de viajantes, de facto a dispersão de material publicado relativo ao Tōkaidō e dedicado, exclusivamente, ao viajante produziu um efeito recíproco no contínuo incitamento à viagem como meio de entretenimento.

---

<sup>80</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*, p.52.

<sup>81</sup> HICKEY, Gary - op. cit., pp.181-184, p.184.

<sup>82</sup> VAPORIS, Constantine Nomikos – op. cit., p.234.

A representação de estradas e territórios adjacentes foi, também, impulsionada pelos desenvolvimentos na cartografia japonesa durante a era Tokugawa. Na segunda metade do século XVII é visível a adoção de métodos científicos na produção de mapas, como a incorporação das escalas e a realização de pesquisas e levantamentos topográficos no terreno (“surveys”<sup>83</sup>), técnica amplamente influenciada pelo legado europeu, nomeadamente holandês. No entanto, métodos mais rigorosos apenas foram implementados e difundidos no século XIX.

No Período Edo, mapas da estrada do Tōkaidō foram produzidos como ferramenta administrativa para as autoridades a pedido do xogunato, mas também como guias para viajantes, embora editados e impressos em formatos de menor dimensão. Apesar de pouca atenção dada a escalas e direções, estes mapas contêm a indicação das várias estações e a distâncias entre elas (Anexo 14). Contudo, o rigor continua a não ser uma das maiores preocupações, sobrepondo-se a presença de pequenos detalhes simbólicos e decorativos, assim como informação prática que auxiliasse o viajante ao longo do percurso. O mais famoso exemplar é datado de 1690 e ilustrado por Hishikawa Moronobu (1618 – 1694); *Tōkaidō bunken ezu (Um Mapa Pictórico do Tōkaidō com Medições)* (Anexo 15). Divido em cinco livros desdobráveis, era resultado de uma observação direta do percurso, revelando por isso alguma exatidão. As imagens detalhadas de viajantes e paisagens pela mão de Moronobu foram introduzidas de modo a tornar o mapa comercializável.<sup>84</sup>

Os *meisho-ki*, diários de viagem, surgem ainda em meados do século XVII; compactos e leves, eram práticos de carregar pelo viajante ao longo do percurso. Além de descrições paisagísticas e de locais famosos encontrados ao longo da viagem, os *meisho-ki* ofereciam, também, sugestões de comida, espaços para pernoitar ou bordéis, dando, assim, resposta a uma vivência hedonista ligada ao Tōkaidō que começa a ganhar cada vez mais expressão. Por vezes, nestes guias dominava ainda um cunho literário, onde uma ou mais personagens imaginadas pelo autor são utilizadas para transmitir a informação relativa à estrada, relatando elementos de significância histórica, geográfica e cultural através de uma diálogo cómico, enquanto que informativo.<sup>85</sup> Por volta de 1659, o escritor Asai Ryōi (1612 – 1691) assina aquele que é identificado como o primeiro

---

<sup>83</sup> UNNO, Kazutaka – “Cartography in Japan” in HARLEY, J. B.; WOODWARD, David (ed.) – *The History of Cartography*, Volume 2, Book 2. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 346 – 477, p.346.

<sup>84</sup> Idem, *Ibidem*, p.424.

<sup>85</sup> PERSON-FABRICAND, Nicole, *op. cit.*, pp.68-99, p.71.

livro-guia de ficção da rota do Tōkaidō; uma obra em seis volumes intitulada *Tōkaidō meisho-ki* (*Registo de Lugares Famosos ao Longo do Tōkaidō*) (Anexo 16). Preenchido por simples ilustrações a preto e branco, a obra de Asai, autor a que voltaremos dada a sua importância para a própria definição de *ukiyo*<sup>86</sup>, torna-se modelo para futuros guias ilustrados onde descrições da rota eram associados a conselhos de viagem e até histórias locais.<sup>87</sup>

Ainda no século XVII, as ilustrações de lugares famosos (*meisho-zue*), surgem como versões mais elaboradas dos livros-guia anteriores, principalmente devido à introdução de um carácter topográfico nos cenários representados. Usualmente em formato *ohon* (c. 260 x 180 mm), uniam longos textos descritivos a inúmeras ilustrações de vistas aéreas realizadas apenas em tinta *sumi* negra, as quais tomavam o espaço de página dupla, e onde o objetivo principal era fornecer a maior quantidade de informação útil.<sup>88</sup>

Em 1797 é publicado em seis volumes o famoso *Tōkaidō meisho zue* (*Coleção de Vistas de Locais Famosos ao longo do Tōkaidō*) da autoria de Akisato Rito (1776 – 1830), a quem se associaram cerca de trinta artistas da escola Shijō, em Quioto, para ilustrar as palavras do escritor e, deste modo, criar um compêndio dos mais famosos locais e cenários ao longo da rota. A obra de Akisato explora o lado paisagístico e topográfico do Tōkaidō, frequentemente associando-o a cenas da vida diária, não deixando de oferecer, contudo, indicações sobre lugares a visitar e conhecer, bem como texto de conteúdo histórico e mitológico relativo às diferentes regiões. Em *Tōkaidō meisho zue*, texto e imagem dialogam em perfeita sintonia, pois as palavras do autor funcionam como legendas auxiliares à ilustração, realçando a experiência visual do leitor.

É neste sentido que *Tōkaidō meisho zue* viria a tornar-se numa importante fonte de inspiração para *Tōkaidō gojūsan tsui* de Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, série que parece seguir um conceito semelhante ao ilustrar momentos históricos, contos e lendas associados às suas estações correspondentes. Por diversas vezes, as cenas que encontramos em *Pares do Tōkaidō* já haviam sido previamente recontadas no guia ilustrado, agora apropriadas pela série para as mesmas exatas estações; além disso observamos algumas gravuras que resultam da cópia integral de ilustrações e textos

---

<sup>86</sup> PERSON-FABRICAND, Nicole – op. cit., pp.68-99, p.74.

<sup>87</sup> ALLEN, Laura; MARKS, Andreas; WEHMEYER, Ann – op. cit., p.12.

<sup>88</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p.204.

provenientes do livro de Akisato, como acontece em *Mishima* (nr.12) com a cópia da cena de um ritual xintoísta (Anexos 17 e 18), ou em *Miya* (nr.42) onde a legenda do cartucho é retirada de forma literal de *Tōkaidō meissho zue*.<sup>89</sup>

Além do guia ilustrado, a série da Gulbenkian vai, ainda, adaptar material proveniente de outra fonte literária associada ao Tōkaidō, na gravura de Hiroshige para *Futakawa* (nr.34) (Anexo 19). Aqui, as duas figuras representadas na composição principal são Yaji e Kita, personagens daquele que se tornou o mais notável romance a retratar uma aventura ao longo da estrada. Escrito por Jippensha Ikku (1765 – 1831), *Tōkaidō hizakurige* (*A pé ao longo do Tōkaidō* ou *Shank's Mare*), publicado entre 1802 e 1822, descreve a viagem feita por dois patifes que iniciam o seu percurso em Edo sob o falso pretexto de realizarem uma peregrinação até Ise, partindo na verdade em busca dos prazeres oferecidos por cada uma das estações.<sup>90</sup>

Apesar da popularidade de livros e guias dedicados ao tema do Tōkaidō, a sua adoção no mercado da gravura fez-se de forma bastante mais lenta. Só no século XIX, com a impressão massiva de estampas e a sua distribuição a baixo custo, foi possível observar um crescente interesse por temáticas particulares, sendo exemplo disso o motivo das grandes estradas, tornando, desta forma, a sua produção possível. Num fenómeno que Richard Lane descreveu como o “Tōkaidō boom”, tanto na literatura como nas artes visuais, o século XIX foi prolífero na assimilação do gosto da viagem e vivência da conhecida rota pelo campo das séries de gravuras.<sup>91</sup>

Tal como a maioria da produção de diários e guias de viagem, também esta tipologia de séries se apresentava de fácil acesso ao comprador comum, podendo ser vendidas e colecionadas individualmente ou em formato de álbum. No entanto, na viragem do século permanece a preferência pela representação da figura humana no universo da xilogravura *ukiyo-e*, pelo que observamos de igual modo o mesmo foco nas primeiras composições relativas ao Tōkaidō, ainda que este se caracterize, à partida, como um género paisagístico. Já mais tarde, e como constatamos em *Pares do Tōkaidō*, este

---

<sup>89</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*, p.84. Esta convergência visual e textual leva-nos a considerar a existência de uma iconografia para a representação de determinadas histórias e lugares a qual começa a ser estabelecida.

<sup>90</sup> PERSON-FABRICAND, Nicole – op. cit., pp.68-99, p.78.

<sup>91</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, p.176.

paradigma viria novamente a alterar-se onde a representação da viagem tomará a figura como elemento central.

*Bijidan ichidai gojūsan tsugi* (*Vidas de Mulheres Bonitas nas Cinquenta e Três Estações do Tōkaidō*) de Kitagawa Utamaro (Anexo 20) é apontada por Jilly Traganou como uma destas primeiras séries, indicando a sua datação por volta de 1795.<sup>92</sup> Nela, o retrato do feminino é colocado em primeiro plano, sendo por isso o enfoque das diferentes estampas, enquanto que paisagem e estação, representadas de forma esquematizada e, por vezes, estereotipada, são inseridas dentro de um círculo colocado ao canto da composição.<sup>93</sup>

Por volta do ano de 1804, Utagawa Toyohiro, profundamente influenciado por Utamaro, publica a série de gravuras miniatura *Tōkaidō gojūsan tsugi* (*Cinquenta e Três Estações do Tōkaidō*) (Anexo 21). Preenchidas por inscrições de poesia *kyōka* (poesia cômica), algumas das composições ilustram eventos históricos, vislumbres de cenários, ou os *meibutsu* de diferentes regiões. Muneshige Narazaki observa que os desenhos de Toyohiro assemelham-se aos postais de hoje em dia, revelando, por isso, um carácter de *souvenir*.<sup>94</sup> De facto, também estas estampas podiam constituir pequenas lembranças representativas de cada uma das estações, perpetuando, assim, uma imagem referente aos diversos locais possíveis de visitar.

É ainda relevante mencionar que Toyohiro é o primeiro membro da escola Utagawa a representar as estações do Tōkaidō, tendo sido esta a escola que viria a formar os três artistas da série em estudo.

Entre 1802 e 1810, Hokusai, artista que liderava o panorama *ukiyo-e* de então, retrata o Tōkaidō de forma extensiva, produzindo álbuns de variados formatos. Porém, todos eles mantêm o enfoque na figura humana, retratada em cenas da vida diária, contrastando com a qualidade secundária dada à paisagem<sup>95</sup> (Anexo 22). Só mais tarde,

---

<sup>92</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, p.165.

<sup>93</sup> Apesar das intenções do seu autor, *Bijidan ichidai* permaneceu inacabada ao terminar na estação de Fūchū, completando-se assim apenas vinte das cinquenta e cinco estampas.

<sup>94</sup> NARAZAKI, Muneshige – *The Japanese Prints: Its Evolution and Essence*. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1975, p.174 apud TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*., p.165.

<sup>95</sup> Efetivamente, quando Hokusai publica os seus primeiros álbuns do Tōkaidō, este apenas conhecia a estrada através da informação oral transmitida e das ilustrações até então existentes, característica comum a tantos outros seus contemporâneos que igualmente desconheciam a realidade do percurso. Desta forma, o foco na paisagem baseia-se na sua imaginação, sendo considerado pouco inovador, assim como, não fiel

no início dos anos 30, Hokusai assume com a série *Fugaku sanjū rokkei (Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji)* (Anexo 23) o Monte Fuji como imagem central, a qual associa, em algumas das composições, aos espaços famosos encontrados ao longo da rota onde, por sua vez, era possível observar a simbólica montanha.

Consequentemente, a alteração deste foco da figura para a paisagem que observamos em Hokusai viria a impulsionar a primeira série do Tōkaidō por parte de Hiroshige. É entre 1833 e 1834, aquando a sua publicação, que o artista capta a atenção do público com a edição de *Tōkaidō gojūsan tsugi*, ou como ficou comumente conhecida, *Tōkaidō Hoeidō*, por via do seu editor Takenouchi Magohachi (1781 – 1854, Hoeidō) (Anexo 24). Através da captação dos momentos e ambientes característicos de cada estação, a paisagem deixa de ser um mero cenário e se transforma em sujeito principal.<sup>96</sup> Adicionalmente, as pequenas cenas humorísticas por vezes introduzidas no dia a dia das personagens permitiam ao comprador comum identificar-se com aquelas mesmas vivências. “[...] this was the first time that the viewer of a Tōkaidō print could feel that he really knew the great highway. There was a human touch to this prints [...]”<sup>97</sup>

A popularidade sem precedentes de *Tōkaidō Hoeido* levou à reimpressão de milhares de exemplares nos anos que se seguiram, e é na esteira deste sucesso que Hiroshige concretizou mais de vinte séries diferentes que celebravam as cinquenta e três estações, e que o estabeleceram como precursor do género paisagístico.

O interesse pelo lugar e pela sua representação artística que se afirma no decorrer destes séculos, em grande parte por via do Tōkaidō, recuam ao Período Heian (796 – 1185) com a celebração de lugares simbolicamente reconhecidos como sagrados, históricos ou literários, pintados em biombos e celebrados em narrativas poéticas. O resultado era a evocação de um espaço raramente realista, mas sobretudo sensorial e simbólico.<sup>98</sup> A partir do século XI, a experiência pictórica *meisho-e* (“imagens de lugares

---

ao realismo da rota. BAATSCH, Henri-Alexis – *Hokusai, A Life in Drawing*. London: Thames & Hudson, Ltd., 2016, p.97.

<sup>96</sup> Um dos fatores chave na conceção da edição *Hoeidō* assenta na hipótese de que Hiroshige terá realizado em 1832 a viagem pelo Tōkaidō acompanhando a delegação oficial do xogunato até Quioto com o intuito de apresentar à corte imperial um conjunto de cavalos. O motivo da sua presença mantém-se incerto, porém Lane assume que as tarefas de Hiroshige consistiam no registo gráfico de algumas cerimónias, bem como de outros elementos do percurso. Lane nota, ainda, que a presença de Hiroshige advém do seu antigo papel como membro oficial da brigada de fogo, e não de qualquer tipo de reconhecimento do *ukiyo-e* por parte do governo. LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e.*, p.176.

<sup>97</sup> Idem, *Ibidem*, p.177.

<sup>98</sup> HICKEY, Gary – op. cit., pp.181-184, p.181.

famosos”), começa progressivamente a modificar-se quando surge, por parte dos artistas, uma intenção de captar cenários de forma topográfica para que estes pudessem ser, antes de mais, identificados pelo observador: “Perhaps the tendency to develop more explicit connections in this direction can be seen as part of an inevitable progression, by virtue of the fact that *meisho-e* are named after real places.”<sup>99</sup>

Consequentemente, e à medida que a noção de *meisho-e* se torna mais abrangente, a representação de vistas aéreas e topográficas é cada vez mais significativa no decorrer dos séculos; o termo *meisho* surge sob diversos formatos e é aplicado aos lugares famosos dos vários períodos históricos que, com a expansão do poder político, se estendem para lá da cidade e região de Quioto.

Ao mesmo tempo, no final do século XVIII, o interesse crescente pela paisagem como género independente torna-se preponderante na produção de cenas paisagísticas associadas à vida diária de quem as habitava e visitava. Assim, à medida que o *meisho-e* se assume cada vez mais como uma temática sincrética, também o sentido original do conceito *meisho* inevitavelmente se transforma. De espaço imaginário célebre através da poesia, afirma-se agora como elemento visual, adquirindo o sentido de um verdadeiro destino turístico em resposta ao aumento de viagens por parte das massas. Rapidamente os lugares anteriormente famosos pela sua dimensão espiritual, histórica ou poética, ganham um novo sentido recreacional, surgindo novos espaços tornados famosos por se associarem primeiramente ao lazer.<sup>100</sup>

Deste modo, e por tudo o que compreendemos até agora sobre este complexo processo, também a estrada do Tōkaidō, e tudo o que a ela se associa, vem juntar-se ao conjunto de lugares famosos, permitindo, ao mesmo tempo, através do material gráfico que a representa, que o conceito *meisho* ganhe uma enorme popularidade devido à sua utilização nos títulos dos vários volumes que o afirmam como género formalizado.<sup>101</sup>

Entendemos que estas representações, e o seu conseqüente consumo, foram importantes na criação do Tōkaidō como existência figurativa na memória da população que o experienciou, carregando consigo inúmeros significados, que vão muito para além da sua realidade concreta e funcional. Na verdade, podemos argumentar que grande parte

---

<sup>99</sup> KAORI, Chino – “The Emergence and Development of Famous Place Painting as a Genre.” in *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 15, 2003, pp. 39–61, p.56.

<sup>100</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, p.71

<sup>101</sup> Idem, *Ibidem*, p.69.

destas imagens nem sempre são provenientes de um olhar direto ou de uma presença física, mas sim resultado das transformações sociopolíticas que ocorrem no Japão ao longo dos anos e que moldaram a imaginação e o pensamento de viajantes, espetadores e artistas, refletindo-se, assim, nas suas diversas representações. Identificado como um microcosmo, “the Tōkaidō – (...) – has been a locus of identity formation”<sup>102</sup> sobretudo para os grandes centros urbanos que se desenvolvem significativamente através da estrada. Na cultura de movimento que caracteriza o Período Edo, também o Tōkaidō é identificado coletivamente como parte do “mundo flutuante” (*ukiyo*), na medida em que se tornou veículo da procura constante pelos prazeres transitórios da vida.

---

<sup>102</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, p.71.

## 2. *Ukiyo-e*: Cinquenta e Cinco Imagens de um “Mundo Flutuante”

### 2.1. Uma Nova Cultura e o Desenvolvimento da Xilogravura no Período Edo

A série *Tōkaidō gojūsan tsui* pertence ao universo de milhares de xilogravuras impressas e publicadas no Japão desde os meados do século XVII ao início do século XX, formalizando-se como exemplo de uma prática artística única, produzida em massa, que se desenvolveu e prosperou no Japão, sobretudo na cidade de Edo. Através dos temas retratados na sequência de gravuras dos três artistas, surgem ilustrados os interesses da sociedade de Edo, não só os que ressurgem com grande impacto em Oitocentos, como referências literárias, históricas e sobrenaturais, mas também aqueles que sempre dominaram a indústria da xilogravura, nomeadamente retratos de atores e mulheres da época, ainda que a sua representação se insira num período final do género *ukiyo-e*, e por isso observe significativas alterações relativamente aos padrões inicialmente usados.

A popularidade destes géneros não é casual, apontando para uma tendência que se inicia no Japão do século XVII e que vê nascer uma nova cultura urbana de enorme diversidade e originalidade. *Nihonbashi* é a primeira gravura de *Tōkaidō gojūsan tsui* e que desde logo reúne um conjunto de elementos definidores das estampas *ukiyo-e*, tanto da sua prática artística, como do seu contexto e indústria (Anexo 25). Com ela, a paisagem da capital xogunal de Edo, caracterizada pelas imagens do Monte Fuji, à esquerda, e do castelo do Xógum, à direita, simboliza o espírito e o desejo no início de uma jornada “with dreams of future possibilities”.<sup>103</sup>

Nesta estampa, a mulher anónima que atravessa a ponte de Nihonbashi preenche uma cena agradavelmente familiar juntamente com a criança que a acompanha, mas onde também ela é sujeito principal da composição de Kuniyoshi; notamos, contudo, uma forma distinta de perceber e retratar a figura feminina, agora de cariz meramente cidadão e comum, que, deste modo, se afasta gradualmente das poses convencionais assumidas pelas mulheres e cortesãs tal como encontramos nos inícios do *ukiyo-e*.<sup>104</sup> É na sua normalidade que ela reflete, pois, um ampliar da noção de *ukiyo*, termo que havia sido usado primeiramente num contexto Budista e que mais tarde no Período Edo veio a

---

<sup>103</sup> Tradução do original em Japonês. Ritsumeikan University Art Research Center. Disponível em: <<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/005-0383>>. Consultado a 18/01/2021.

<sup>104</sup> WEHMEYER, Ann; – op. cit., p.213.

ser associado ao mundo do entretenimento, expandindo-se paulatinamente àquilo que era vulgar e comum.

O clima de paz e estabilidade que preencheu os longos anos da era Edo ofereceu um sentimento de segurança à população que agora podia dedicar-se à sua atividade laboral, contribuindo para o crescimento da economia e a prosperidade do reino.<sup>105</sup> Contudo, é preciso salientar, e não esquecer, que esta mesma população vivia sob um rigoroso controlo por parte do xogunato que limitou não só a sua liberdade de movimento, como definiu uma estreita estrutura social à qual os cidadãos se viam restritos. O Imperador e a classe aristocrática mantinham-se no topo desta hierarquia, enquanto que a classe guerreira, usufruindo de um novo poder governativo, imediatamente lhe seguia. Já camponeses, artesãos e comerciantes mantinham-se por esta ordem na base da pirâmide, condicionados à sua categoria social, mas sem deixarem, claro, de constituir elementos vitais da cidade.<sup>106</sup>

Assim, perante a rigorosa opressão governamental, os valores estéticos do *ukiyo* – “mundo flutuante” – tornaram-se uma forma de evasão para o cidadão comum, ao representarem uma nova atitude de experienciar a vida de forma hedonista e celebrando a ideia de fruição do momento em proveito próprio. É neste mesmo contexto que o *Tōkaidō* – a viagem, a promessa de uma aventura, e a sua romantização por via artística e literária – encapsulam o espírito *ukiyo* para aqueles a quem, através desta rota, era concedido um momento de liberdade face à sua vida extremamente restringida.

O aumento de rendimentos, o desenvolvimento de uma cultura de lazer marcadamente urbana e o aumento da literacia permitiu a muitos a fruição de novas ou renovadas atividades sociais e culturais. Em paralelo com a permanência de uma cultura sofisticada e requintada que há muito estava reservada às elites sociais do reino, emerge um novo paradigma de gosto e de consumo cultural, socialmente mais abrangente, de carácter urbano e popular, na medida em que não está só ao alcance de todos, como se rege por padrões próprios, dando importância a valores acima de tudo comportamentais como a irreverência, a espetacularidade e o escandaloso, numa atitude de permanente

---

<sup>105</sup> BOLITHI, Harold – “Historical Perspectives: The Edo Period, 1603 – 1868” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1. p.22.

<sup>106</sup> GUTH, Christine – op. cit., pp.9 – 10. Ainda assim, os camponeses mantinham-se acima de artesãos e comerciantes por serem responsáveis pela agricultura e fonte primária do sustento do reino.

provocação às normas instituídas e à moral vigente.<sup>107</sup> Ao mesmo tempo, a fluidez desta sociedade alternativa e dos seus valores culturais associados ao *ukiyo* desde cedo se tornaram uma ameaça à estabilidade, hierarquia e cultura oficial promovida pelo xogunato.<sup>108</sup>

Previamente encontrado em escritos Budistas, um termo semelhante a *ukiyo* referia-se a um mundo de dor e tristeza e à natureza transitória e frágil que caracterizava a vida humana e a sua experiência; neste sentido, a mensagem transmitida baseava-se no desapego dos desejos individuais e na aceitação do fluxo da vida. No início da Era Moderna, este conceito acabaria por sofrer uma releitura adquirindo, deste modo, um sentido mais positivo.<sup>109</sup>

Na segunda metade do século XVII, *ukiyo* surge documentado possivelmente pela primeira vez no trabalho literário de Asai Ryōi (1610 – 1691), naquela que é a sua obra mais celebrada, *Ukiyo monogatari (Contos de Mundo Flutuante)* de 1661. Monge budista, Asai Ryōi foi um dos mais célebres escritores de *kana-zōshi*, um género literário que surge no início do século XVII destinado a um público não aristocrático, interessado na leitura como forma de entretenimento ou instrução prática; eram por isso textos escritos de forma simples e compreensível e que, entre outros temas, celebravam a vida urbana contemporânea, tendo como protagonistas cidadãos comuns.<sup>110</sup> Deste modo, *Ukiyo monogatari* expressa graficamente uma nova preocupação que cresce entre os habitantes das grandes cidades, onde o “mundo flutuante” é caracterizado como “living only for the moment [...] singing songs, drinking sake, [...] buoyant and carefree [...]”<sup>111</sup>

Expressão desta vivência, as ilustrações *ukiyo-e* (“imagens do mundo flutuante”) refletiam assim a vibrante cultura que florescia no centro urbano de Edo, naquela que era uma esfera inicialmente associada ao mundo do entretenimento do qual faziam parte o

---

<sup>107</sup> Christine Guth afirma que este florescimento se baseia num sistema de partilha de valores culturais transcendentais a qualquer classe, e que resulta tanto do desenvolvimento de formas culturais associadas à elite, como de estímulos provenientes de novas províncias. No entanto, a autora refere ainda que a existência de dicotomias entre valores estéticos subsistia num contraste observado sobretudo entre Quioto e Edo. Os que habitavam na capital Imperial afirmavam e identificavam-se com as tradições estéticas refinadas da corte, acreditando possuir um sentido mais elegante e discreto do que aquele associado a uma experiência urbana. Já Edo, cidade que não possuía este legado imperial, orgulhava-se da sua modernidade, sendo os seus habitantes especialmente receptivos à novidade. GUTH, Christine – op. cit., pp.11 -12.

<sup>108</sup> BEASLEY W. B. – *The Japanese Experience: A Short History of Japan*. London: Weidenfield & Nicolson, 1999, p.168.

<sup>109</sup> HICKMAN, Money L. – “Views of the Floating World.” in *MFA Bulletin*, Vol. 76, 1978, pp. 4–33, p.6

<sup>110</sup> Idem, *Ibidem*, p.5.

<sup>111</sup> Idem, *Ibidem*, p.6.

teatro e os bairros prazer, dois dos mais populares passatempos que ofereciam uma alternativa apelativa à cultura oficial oferecida pelo governo, e por isso tema na mão de artistas que pela primeira vez eram inspirados e respondiam aos interesses e preferências do público, sobretudo com enfoque na beleza das cortesãs da época (*bijin-ga*), ou dos atores de *kabuki* mais conhecidos (*yakusha-e*), assim como dos mais famosos lugares cénicos da cidade.<sup>112</sup> (Anexo 26)

Práticas como a xilogravura e os livros ilustrados constituíam os pilares da produção artística da capital xogunal sendo, por isso, referidos comumente como “Imagens de Edo” ou *Azuma nishiki-e* (“Imagens de Brocados do Este”).<sup>113</sup> Ao contrário da pintura, a gravura podia ser produzida de forma rápida, relativamente barata, e em grandes quantidades, respondendo, deste modo, e eficazmente, aos mais recentes padrões de gosto em constante mudança, mas também às políticas impostas pelo governo: “[...] they made artistic production and consumption possible on a scale previously unknown in Japan.”<sup>114</sup> Já o aumento da literacia e a procura de livros entre as várias classes sociais contribuiu para o desenvolvimento da imprensa durante o século XVII.

As primeiras estampas designadas *ukiyo-e* surgem a preto e branco inseridas em livros ilustrados que adotam géneros como o sobrenatural, o romance, as narrativas cómicas, ou ainda a representação de temas eróticos (*shunga*), um dos mais populares, interpretados através de um alfabeto simples. Hishikawa Moronobu (c.1618 – 1694), figura de destaque no panorama inicial ukiyo-e, desenvolveu um trabalho pioneiro na vanguarda desta forma artística, sendo responsável pela libertação da xilogravura do seu papel secundário dentro do livro, criando, assim, impressões independentes de folha única. (Anexo 27)

A libertação da gravura para outros formatos permitiu que esta se desenvolvesse a partir da segunda metade do século XVIII dentro do campo da policromia; a técnica da

---

<sup>112</sup> Note-se que quando o termo *ukiyo-e* surge em meados do século XVII, era exclusivamente utilizado para mencionar um género de pintura, juntamente com as ilustrações de livros. Na verdade, é só no início do século XVIII que passa a estar ligado às estampas de página única, visto estas não existirem até aqui. DONALD, Jenkins – “The Roots of Ukiyo-e: Its Beginnings to the Mid-eighteenth Century” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) -*The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1. pp. 46 – 74, p.46.

<sup>113</sup> GUTH, Christine – op. cit., p.90. Atualmente Tóquio, antiga Edo, está localizada na região de Kantō, a Este do país.

<sup>114</sup> Idem, Ibidem, p.13. O preço de cada estampa variava consoante o seu tamanho e qualidade, contudo Guth afirma que em meados do século XIX uma única estampa podia custar o mesmo que uma taça de *noodles*, uma refeição completa para o cidadão comum (p.99).

xilogravura atinge, deste modo, a sua plena maturidade num espaço de tempo caracterizado por Richard Lane como a época de ouro da gravura a cores (*nishiki-e*)<sup>115</sup> (Anexo 28). Estampas com uma paleta limitada são impressas desde a década de 1740, evoluindo a partir daqui até atingirem um total de doze ou mais cores por página, trabalho que requeria a utilização de um bloco de madeira para cada cor, atestando, deste modo, a complexidade deste processo.<sup>116</sup>

No início do século XIX, Edo desenvolvera já uma identidade cultural autónoma com um comércio próspero na venda de livros e estampas, uma indústria conduzida pelos seus editores, que procuravam aumentar o número de vendas enquanto respondiam às exigências dos consumidores. E se a noção de *ukiyo* se expande, libertando-se da sua interpretação intrinsecamente ligada ao universo do entretenimento, também os seus temas se tornam mais vastos, sendo, pois, neste desenrolar que encontramos séries como *Tōkaidō gojūsan tsui*. Ainda que as estampas de atores, bem como de mulheres da época, formassem a maior parte da produção, os artistas foram impulsionados a explorar novos géneros, como a paisagem (*fūkeiga*) ou as imagens de guerreiros (*musha-e*), que se adaptavam aos novos interesses da sociedade. Frequentemente surgiam, ainda, gravuras com referência à literatura clássica Japonesa e Chinesa, entre outros géneros como romance, aventura, ou histórias de fantasmas<sup>117</sup> que por esta altura ganhavam preponderância.

Aquelas que seriam as medidas originais de cada estampa da série da Gulbenkian nascem, igualmente, nesta primeira metade do século XIX, período de entusiasmantes desenvolvimentos na indústria da gravura a cores, com o estabelecimento do formato *ōban* (c. 39 x 27 cm) como tamanho *standard* para as impressões comercializáveis, ou a importação a baixo custo do pigmento “Azul da Prússia” (*bero-ai*) a partir de 1829, processo que veio impulsionar o desenvolvimento do género da paisagem.<sup>118</sup>

A explosão no número de estampas produzidas e vendidas durante o século XIX reflete o público crescente, que cada vez mais procurava este tipo de material, assim como a quantidade de artistas que se dedicaram à xilogravura *ukiyo-e*. No panorama artístico

---

<sup>115</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e.*, p.99.

<sup>116</sup> GUTH, Christine – op. cit., p.103.

<sup>117</sup> DAVIS, Julie Nelson – “Kitagawa Utamaro and His Contemporaries, 1789 – 1804” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) - *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1. pp. 135 – 166, p.135.

<sup>118</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p. 188.

do Oitocentos, a Escola Utawawa compunha e dominava a produção de estampas, sendo o principal *atelier* da época, onde treinaram Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada. Consequência da produção desta linhagem, *Pares do Tōkaidō* exemplifica a experiência coletiva, mas também individual da Escola Utawawa, assumindo o seu lugar como exemplo de uma fase particularmente conturbada da vida social e artística japonesa, a qual se irá desenrolar a partir da década de 1840.

## 2.2. As Reformas *Tenpō*

Um dos elementos chave da gravura *Nihonbashi* de Kuniyoshi é o seu selo de censura (Anexo 29). Dentro da forma circular, a inscrição *Mura* identifica o censor oficial do governo, Murata Heimon, responsável pela aprovação de todas as estampas desta série. Este mesmo selo é exemplo de uma prática de censura que se desenvolve de forma transversal às diferentes dimensões da sociedade de Edo no período da publicação da série Gulbenkian; o seu reconhecimento por parte do observador anuncia, de imediato, uma série de medidas e normas às quais as gravuras foram sujeitas.

As estampas e livros *ukiyo-e* foram alvo de censura por parte do governo Tokugawa durante toda a sua história; no Período Edo observamos diferentes episódios de implementação de rígidas regras sobre a sua produção, reflexo de uma sucessão de movimentos de reformas políticas e sociais. Apesar da técnica da impressão ser praticada no Japão desde o século VIII, é só a partir do século XVII, com o crescimento da indústria da xilogravura, que o governo sente a necessidade de a regular.<sup>119</sup> Neste sentido, as gravuras que nasceram neste contexto oferecem um importante testemunho das reformas sociais e políticas que ocorreram, assim como das suas implicações; como fruto de poder e censura, mas também de um processo singular, *Tōkaidō gojūsan tsui* ajuda-nos a compreender uma década particular, refletindo o seu governo, sociedade e experiência artística.

No século XVIII as autoridades xogunais exercem, por duas vezes, o seu poder através de uma ingerência efetiva na esfera cultural, primeiro durante a Era *Kyōhō* (1717 – 1736) e, seguidamente, na Era *Kansei* (1789 – 1801), proibindo temáticas como os livros e imagens eróticos, ou a referência a qualquer membro da família Tokugawa, interdição esta que se viria a prolongar no tempo e que se espelha em diversas estações de *Pares do Tōkaidō*, que optam por representar cenas e personagens históricas de épocas anteriores, com ênfase para o Período Kamakura e para a sua figura central, Minamoto no Yoritomo (1147 – 1199) (Anexo 30).

A partir de 1790, todas as gravuras publicadas comercialmente deveriam conter o nome do artista, bem como a identificação do seu editor, juntamente com a impressão de

---

<sup>119</sup> THOMPSON E., Sarah – “Censorship and Ukiyo-e Prints” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1., pp-318 – 322, p.318.

um selo oficial de aprovação (*kiwame*) levado a cabo por um censor representante da editora (*gyōji*).<sup>120</sup>

No final da década de 1830, na Era Tenpō (1830 – 1844), o Japão mergulhava numa crise política e económica, o que levou ao governo a operar uma série de medidas em resposta ao crescente descontentamento social que se fazia ouvir perante a onda de fome que percorria o reino.<sup>121</sup> Deste modo, entre 1841 e 1843, é publicado um coletivo de éditos oficiais que ficaram conhecidos por Reformas *Tenpō* (*Tenpō no kaikaku*).

Entre os objetivos do programa de reformas, encontravam-se o combate à imoralidade e à extravagância. Desde logo são banidos a prostituição e o jogo não licenciados, assim como todas as ostentações de riqueza, sob a forma de roupa e entretenimento, numa tentativa de melhorar a economia e, sobretudo, de restabelecer a ordem moral.<sup>122</sup>

Contudo, as autoridades acreditavam ser a prática artística a maior responsável pela imoralidade e libertinagem social, promovendo o seu controlo através da perseguição de artistas, editoras, escritores e atores. As Reformas *Tenpō* viriam, assim, a culminar no Verão de 1842 com o lançamento de novas sanções ao mundo artístico, particularmente através da publicação de dois decretos oficiais dirigidos a editores, decretos esses que proibiam a impressão de estampas únicas com a representação de atores de *kabuki*, cortesãs e *gueisha*:

“Produzir xilogravuras de atores *Kabuki*, cortesãs e *gueisha* é prejudicial à moral pública. Daqui em diante a publicação de novos trabalhos [deste género] assim como a venda de produtos anteriormente adquiridos é estritamente proibida. No futuro devem selecionar imagens baseadas na lealdade e piedade filial, que servem para educar mulheres e crianças, e devem garantir que estas não são exuberantes.”<sup>123</sup>

Consequentemente, o anterior regime de censura é substituído e reorganizado e a partir de 1843 todas as gravuras publicadas deveriam ser aprovadas por um membro

---

<sup>120</sup> THOMPSON E., Sarah – op. cit., p.319.

<sup>121</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p.187.

<sup>122</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.1

<sup>123</sup> A partir da tradução inglesa: “To make woodblock prints of Kabuki actors, courtesans and *gueisha* is detrimental to public morals. Henceforth the publication of new works [of this kind] as well as the sale of previously procured stocks is strictly forbidden. In future you are to select designs that are based on loyalty and filial piety and which serve to educate women and children, and you must ensure that they are not luxurious.” TINIOS, Ellis – op. cit., p.189.

oficial do governo que aplicava o seu selo individual (*nanushi*), de que o selo de Murata Heimon é exemplo, colocado em todas as estampas, seja dentro da composição principal, seja também numa das margens da impressão.

Os decretos impunham ainda uma limitação ao número de cores a serem utilizadas por impressão, num total de oito, e fixaram o preço de cada estampa em dezasseis *mon*, menos de metade do seu valor anterior.<sup>124</sup>

Em 1843, um conjunto de seis artistas, de entre os quais Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, foram presentes a um magistrado e forçados a assinar uma declaração afirmando que não ilustrariam as imagens proibidas, uma vasta lista que incluía “erotic books, likeness of Kabuki actors, images of courtesans and female gueisha, works on theatrical subjects, pictures in which dancing women and children took on the guise of adults and, finally, biographical illustrations of wise women and virtuous wives, along with images of faithful women.”<sup>125</sup>

A perseguição e castigo levados a cabo pelo governo fizeram recuar a indústria, agora ameaçada; mas apesar das duras restrições, permanecia a exigência por parte do público que procurava temas que conservavam a sua popularidade, nomeadamente imagens das mais conhecidas celebridades da época. Neste sentido, artistas e editores procuraram novos meios de atender aos pedidos dos seus compradores, subvertendo temas e criando interpretações, enquanto asseguravam o cumprimento da lei.

Desde logo foram desenvolvidas novas estratégias de embalamento e publicidade; as estampas *ōban* eram agora produzidas em séries de trinta, cinquenta ou até cem folhas, criando álbuns e coletâneas muitos deles não identificados com títulos ou descrições. Os retratos dos atores famosos poderiam, assim, ser compilados em álbuns de múltiplas páginas onde eram representados nos seus papéis mais memoráveis. Apesar da ausência de legendas com os seus nomes, a existência de um padrão de semelhanças para a representação de cada ator estava tão bem implementada que o público não teria dificuldades em reconhecer cada ator através do seu rosto.<sup>126</sup>

Os primeiros esforços para responder à incessante procura por estampas de atores são significativamente cautelosos. Alusões ao mundo do *kabuki* podem ser identificadas

---

<sup>124</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p.189.

<sup>125</sup> CLARK, Timothy – op. cit., p.24 Apud WEHMEYER, Ann – op. cit., p.204.

<sup>126</sup> TINIOS, Ellis - op. cit., p.193.

em séries como *Genji kumo ukiyo-e awase* (*Paralelos Ukiyo-e às Nuvens de Genji*, 1845 – 1846), de Kuniyoshi (Anexo 31). A subversão do tema do *kabuki* aqui mascarado sob o género da literatura clássica, neste caso através da obra do Período Heian, *Genji monogatari*, tornou-se num dos meios mais utilizados por artistas e editores para que o seu trabalho fosse aprovado pela censura. As composições eram, assim, ostensivamente inseridas em temas literários, enquanto continham subtis referências a celebridades da época ou a cenas do teatro *kabuki*, garantindo que “[...] the implication that the resemblance of the characters to actors who had recently played those roles was purely coincidental.”<sup>127</sup>

*Tōkaidō gojūsan tsui* parece ser, de acordo com Andreas Marks, uma das primeiras séries após as Reformas *Tenpō* a incorporar composições teatrais.<sup>128</sup> O *kabuki* reflete-se ao longo de diferentes estações através de figuras históricas e sobrenaturais pertencentes a narrativas literárias ou tradicionais que por sua vez formam a base para inúmeros dramas, enquanto que escondidos pelo tema do *Tōkaidō*, o qual, baseando-se na premissa de lugares famosos, oferecia como que uma “máscara” segura para a publicação e venda de imagens sobre temas censurados.

Num reforço desta aparente “inocência” imagética, os textos presentes nos cartuchos que acompanham estas estampas não se referem a uma peça, mas sim a uma lenda local ou histórica, e não só os nomes dos atores são omitidos, como, neste caso em particular, não existe qualquer traço facial através do qual um ator possa ser identificado.<sup>129</sup> No entanto, para observadores familiarizados com as versões encenadas destas histórias, barreiras como estas deixam de existir e inevitavelmente as personagens representadas são os atores conhecidos pelos seus papéis mais célebres. Ademais, as estampas teatrais surgem intercaladas com outras de género diferentes, como mulheres ou cenas do quotidiano.

No contexto da representação de mulheres da época, também estas eram substituídas por figuras históricas, heroínas da antiguidade Japonesa e Chinesa, ou ainda através da utilização de uma linguagem didática e moralista, em que se destaca a resposta de Kuniyoshi com séries como *Kenjo reppuden* (*Histórias de Mulheres Sensatas e*

---

<sup>127</sup> THOMPSON E., Sarah – op. cit., p.321.

<sup>128</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*. p.81.

<sup>129</sup> Idem, *Ibidem*, p.81.

*Virtuosas*, c.1842 – 43) (Anexo 32) ou *Kenjo hakkei (Oito Vistas de Mulheres Sensatas*, c.1843 – 45). Como observamos em *Nihonbashi*, a abordagem tomada por *Pares do Tōkaidō* surge, igualmente, pela via da figura feminina anónima, associada a cartuchos inscritos com poemas, a qual é retratada enquanto viaja ou trabalha (Anexo 33); contudo, a representação da mulher da história ou do sobrenatural é aquela que prevalece.

Ann Wehmeyer argumenta que as mulheres representadas nesta série não são enquadradas por um olhar dominante de desejo, evidenciando assim um desvio das qualidades comumente associadas ao género *bijin-ga*. Em vez disso, a composição foca-se, sobretudo, no papel que a figura desempenha na cena, auxiliado através do cartucho que fornece pistas acerca da sua identidade e ação. O observador é, deste modo, afastado da beleza física da mulher e da sua atitude meramente passiva, despertando agora a curiosidade para a sua situação como agente ativo.<sup>130</sup> O retrato de mulheres anónimas comprometidas em atividades diárias visíveis em *Tōkaidō gojūsan tsui* é característico de um século XIX onde os artistas procuram inspiração para além do mundo do entretenimento, o que, mais uma vez, no seguimento das restrições governamentais, surge como catalisador na representação de mulheres históricas, sobrenaturais, ou simplesmente da vida quotidiana.

Já a inscrição de pequenos versos *kyōka*<sup>131</sup> de poetas como Hisanoya Umeyoshi, Shigenoya Mitsuo, ou de forma mais significativa Kakuju Umenoya (1801 – 1865), que assina sete poemas na série, entre eles, os versos em *Nihonbashi*, não só conferem subtis notas de humor, como a intertextualidade entre palavras e imagem parece ser, por vezes, o propósito destas composições, em que através de simples trocadilhos de palavras o observador compreende e interpreta a figura retratada.

Contudo, na sua generalidade, a aplicação das Reformas *Tenpō* terá tido pouca eficácia, pois o governo Tokugawa desde cedo se apercebeu da dimensão da indústria que desejava restringir, e da sua importância para a economia; “[...] the Tokugawa

---

<sup>130</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit.; p.228.

<sup>131</sup> *Kyōka* (entre inúmeras traduções pode ser traduzido como “verso disparatado” ou “verso louco”) é uma forma de poesia satírica que utiliza trocadilhos e alusões divertidas. Com origem nas áreas de Quioto e Osaka, é com a disseminação dos seus praticantes em Edo que ganha uma imensa popularidade, estimulando desenvolvimentos nas artes performativas, literárias e visuais. A poesia *kyōka* era praticada por muitos dos intelectuais urbanos que se juntavam nas casas de chá e noutros lugares de animação. GUTH, Christine – op. cit., pp.109 – 110. A Shigenoya Mitsuo é atribuído o poema em *Totsuka* (nr.6) e a Hisanoya Umeyoshi o poema da última gravura. Três gravuras contam ainda com versos clássicos *tanka* (nr. 18, 32 e 40) e duas com *haiku* de Matsuo Bashō (1644 – 1694) (nr.20 e 54); por fim, em *Shimada* (nr.24) o poema é de Akisato Rito retirado de *Tōkaidō meisho zue*.

government understood that a curtailing of the spending in Ukiyo-e would do more economic damage than good.”<sup>132</sup>. Deste modo, é-nos possível identificar em *Pares do Tōkaidō* estações pontudas por representações diretas que exemplificam uma certa medida de relaxamento por parte dos órgãos de censura; assim, para a estação de Yoshida (nr.35), conhecida pelas suas casas de prostituição, Kunisada ilustra uma mulher que do segundo andar acena a um viajante, tal como narra o poema de Umenoya no cartucho “[...] no segundo andar em Yoshida / acenam ao prazer.”<sup>133</sup> (Anexo 34)

A indústria *ukiyo-e* respondeu, pois, de forma hábil e criativa às limitações impostas em 1842, desenvolvendo-se a partir de então com um sucesso nunca antes visto pelas duas décadas seguintes, dando resposta ao público exigente e mantendo-o interessado. Como afirma Laura Allen, “The restrictions were onerous, and yet, they also provided catalyst for change”<sup>134</sup>. Assim, ainda que Richard Lane defina a primeira metade do Oitocentos como a fase final e de decadência desta prática<sup>135</sup>, este foi também um período repleto de desenvolvimentos interessantes, hoje lidos no contexto do enquadramento socio político da época.

---

<sup>132</sup> UHLENBECK, Chris – “Production Constraints in the World of Ukiyo-e: An Introduction to the Commercial Climate of Japanese Printmaking” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Commercial and Culture Climate of Japanese Printmaking*. Amsterdam: Hotei, cop., 2004, pp.11 – 22, p.18.

<sup>133</sup> A partir da tradução inglesa: “[...] on the second floor in Yoshida / beckon to pleasure.” ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.113.

<sup>134</sup> Idem, *Ibidem*; p.6.

<sup>135</sup> LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*. Oxford: Oxford University Press, pp.189 – 190.

### 2.3. A Escola Utagawa: Um Projeto Artístico

Embora separados por um cunho artístico e criativo individual, os três artistas autores da série da coleção Gulbenkian partilhavam a mesma experiência educativa pertencendo à linhagem da Escola Utagawa, assegurando, deste modo, a coesão da série, “with consistent stylist elements characterizing the individual prints”.<sup>136</sup>

Fundada no final do século XVIII por Utagawa Toyoharu (1735 – 1814), reconhecido pelo uso da perspectiva linear Ocidental na organização espacial de cenários e interiores, foi com o seu pupilo, Utagawa Toyokuni (1769 – 1825), especialista em retratos de atores, que a Escola Utagawa assegurou a primazia no mundo das estampas de Edo durante o século XIX, eclipsando a maioria dos artistas das restantes oficinas. Enquanto que Kunisada e Kuniyoshi estudaram ambos com Toyokuni, Hiroshige, possivelmente rejeitado para trabalhar com o mestre, foi aluno de Utagawa Toyohiro (1773 – 1828), outro dos pupilos do fundador da Escola Utagawa, e que centrou a sua obra na representação de paisagens e mulheres.<sup>137</sup>

Treinados de forma a dominar as convenções pictóricas dos seus mestres, os três artistas foram capazes de desenvolver um estilo original, que surge como reflexo da individualidade de cada um<sup>138</sup>, incorporando as suas observações do mundo real e a vivência adquirida nas ruas de Edo, nos seus teatros, restaurantes ou bordéis. Ademais, embora grande parte do seu trabalho revele uma preocupação com a figura humana, efetivamente o desenho de modelo vivo não constituía parte do treino em *atelier*, demonstrando uma aprendizagem prática envolvida no ambiente que retratavam: “They were themselves participants in the world of pleasure they depicted [...]”.<sup>139</sup>

Autor de trinta das cinquenta e cinco composições, Kuniyoshi liderou a série com a criação do maior número de estampas, revelando desde logo uma contribuição desproporcional quando comparado com os seus pares. Segue-se Hiroshige, responsável

---

<sup>136</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.3.

<sup>137</sup> Idem, *Ibidem*; p.3.

<sup>138</sup> Os jovens aprendizes começavam por copiar o trabalho do seu mestre, completando de seguida esboços deste e assistindo na ilustração de livros baratos. Após anos de treino, o mestre decidiria se o aluno estava ou não pronto para se apresentar como artista individual, até que pudesse finalmente assinar o seu trabalho. O estudante recebia o seu nome através do mestre; Kunisada e Kuniyoshi adotaram a sílaba “kuni” derivada de Toyokuni. MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks*. Tokyo; Rutland, Vermont; Singapore: Tuttle Publishing, 2010, p.13.

<sup>139</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p. 187.

por dezassete, e, por fim, Kunisada, autor de oito estampas.<sup>140</sup> Adicionalmente, a estampa correspondente à estação de *Ōtsu* (nr.54) resulta de uma colaboração entre Kuniyoshi, responsável pela composição principal, e Hiroshige, que assina o desenho inserido no cartucho. (Anexo 35)

A contribuição desproporcional de Kuniyoshi pode indicar um envolvimento mais próximo na organização da série, bem como uma maior quantidade de tempo e recursos que teria disponível. Aluno de Toyokuni desde os doze anos, a carreira de Kuniyoshi afirmou-se através das estampas de guerreiros, tema que elegeu em 1819 e pelo qual é mais conhecido; contudo foi igualmente um artista multifacetado, que explorou múltiplos géneros como retratos de atores *kabuki* ou *bijin-ga*. A década de 1840 revelou-se o período mais fértil do seu trabalho, tendo ilustrado cerca de 1200 estampas, muitas delas alusivas a histórias de heroísmo e bravura, semelhantes àquelas que encontramos em *Tōkaidō gojūsan tsui* e que formam a base para importantes peças de teatro, fortalecendo, deste modo, o vínculo entre o *kabuki* e o médio da xilogravura pela mão de Kuniyoshi.<sup>141</sup>

Nos anos que antecederam o projeto de *Pares do Tōkaidō*, observamos séries e estampas da sua autoria que evocam histórias e personagens que o artista viria mais tarde a representar novamente para a série de 1845; no retrato de Ichikawa Ebizō V de 1840, Kuniyoshi ilustra o ator no seu papel mais apreciado, o do pirata Kezori Kuemon (Anexo 36) para a peça *Hakata Kojōrō makura (Amor no Mar)*, personagem e peça que associa à estação de *Maisaka* (nr.31). (Anexo 37)

A relação de longa amizade que Kuniyoshi desenvolveu com o poeta Kakuju Umenoya, reflete-se não só nos versos presentes em cinco das suas trinta estampas da série, mas também no importante papel que Umenoya teve como patrono do artista. Ávido participante em círculos de poesia *kyōka*, Umenoya treinou durante anos na escrita de versos cómicos e complexos jogos de palavras; ao mesmo tempo, figurou no universo das publicações de estampas através de apoios financeiros a artistas e editores. Com Kuniyoshi realizou, por isso, inúmeras gravuras notáveis pela sua associação sofisticada entre texto e imagem. Neste sentido, Yuriko Iwakiri vê o poeta como fonte de inspiração

---

<sup>140</sup> A presente contagem refere-se à versão existente na coleção Gulbenkian, que contabiliza um total de cinquenta e cinco estampas. Tendo em conta que existem diferentes versões, podem ser atribuídas vinte e uma composições a Hiroshige.

<sup>141</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.4.

para o artista, a quem, possivelmente, Umenoya propôs os temas e motivos a desenvolver nas suas composições.<sup>142</sup>

As dezassete gravuras figurativas de Hiroshige podem surgir como algo inesperado, vindas de um artista hoje conhecido pelas suas paisagens, temática que o consagrou no universo *ukiyo-e*. Oriundo de uma família de samurais, Utagawa Hiroshige estudou com o mestre Toyohiro a partir dos catorze anos, iniciando-se na representação figurativa com estampas de guerreiros, atores e mulheres. Contudo, a sua maturidade chega nos anos 30, com a introdução da paisagem na sua obra através de inúmeras séries dedicadas às cinquenta e três estações da rota do Tōkaidō.

A partir de 1843, observamos uma acentuada mudança na forma como o artista aborda a ilustração do lugar, transformação exemplificada por obras como *Tōto kyūsei zukushi* (*Compêndio de Locais Históricos na Capital de Este*) (Anexo 38). À semelhança do que acontece em *Tōkaidō gojūsan tsui*, através de composições verticais, vários locais famosos de Edo são ligados a figuras históricas e lendas, desviando, deste modo, o foco da paisagem para a figura humana.<sup>143</sup> Ao mesmo tempo, esta surge como uma das primeiras séries que configura a utilização de um texto de cariz didático dentro de um cartucho designado para o efeito.

Tal como aconteceu com Kuniyoshi, também na evolução da obra de Hiroshige observamos a sucessiva representação de heróis e guerreiros em estampas que conduziram à série Gulbenkian, como por exemplo duas séries dedicadas à vida do general Minamoto no Yoshitsune (1159 – 1189), história que volta a reinterpretar para a estação de *Okazaki* (nr.39).

Relativamente a Kunisada, o mais velho dos três artistas, Laura Allen argumenta que este último aparenta ter sido o menos comprometido com a conceção da série, sendo-lhe atribuídas apenas oito gravuras, não ocupando, assim, uma posição proeminente na sequência.<sup>144</sup> Conhecido pelo seu trabalho nas estampas de atores, universo que dominou comercialmente desde os meados de 1810 até à sua morte em 1865, Utagawa Kunisada foi o principal artista de xilogravuras do final do Período Edo, encabeçando a Escola Utagawa durante quase quarenta anos.

---

<sup>142</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit., p.208.

<sup>143</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.5.

<sup>144</sup> Idem, Ibidem, p.5.

Participante ativo na animada vida cultural de Edo, a sua obra é composta sobretudo por representações de celebridades da época, como atores e cortesãs, mas também lutadores de sumo, como se apresenta a gravura relativa à estação de *Shimada* (nr.24) (Anexo 39), ou ainda alguns guerreiros antigos. Nos anos 30, Kunisada começou a integrar a paisagem como pano de fundo em ilustrações figurativas. No entanto, estampas exclusivamente dedicadas à paisagem ou a outros elementos da natureza são raras.<sup>145</sup> Exemplo desta corrente é a série *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi*, publicada por volta de 1838, onde Kunisada representa diferentes figuras femininas defronte a paisagens manifestamente retiradas de *Tōkaidō Hoeido* de Hiroshige. Com as Reformas *Tenpō*, Kunisada, tal como outros, abandonou as estampas de atores, concentrando-se de modo particular em ilustrações de mulheres anónimas<sup>146</sup>, figuras que compõem quatro das suas gravuras para *Pares do Tōkaidō*.<sup>147</sup>

Segundo Andreas Marks, em 1844 é atribuído a Kunisada o nome de “Toyokuni” com o qual, a partir daqui, assina o seu trabalho<sup>148</sup> razão pela qual a sua assinatura nas oito estampas da sua autoria surge como *ōju Toyokuni ga* (“a pedido especial”) ou *Kōchōrō Toyokuni ga*.<sup>149</sup>

Mas o trabalho dos três artistas convergiu noutros projetos, para além da série do *Tōkaidō*, já que a década de 1840 foi frutífera na criação conjunta deste trio. De salientar a colaboração entre Kunisada e Kuniyoshi para outra série publicada pela mesma altura, intitulada *Dai Nihon rokujūyoshū no uchi* (*Cerca de Sessenta Províncias do Japão*) (Anexo 40) onde observamos figuras que assumem poses teatrais de modo a ilustrar lendas associadas às diferentes províncias do Japão; da mesma forma que em *Tōkaidō gojūsan tsui*, cada estampa apresenta ainda um texto explicativo, reforçando, assim, “[...] the collective engagement in the ideas of matching famous stories from history and legend with familiar locales.”<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.120.

<sup>146</sup> Idem, *Ibidem*; p.120.

<sup>147</sup> A produção de estampas de atores por Kunisada, que florescia na década de 1830, chegou abruptamente ao fim em meados de 1842. Após um intervalo de mais de um ano, o artista começou a introduzir gradualmente a temática do *kabuki* através da representação de lendas encenadas em palco, inicialmente em composições individuais, e mais tarde em formato de séries. Contudo, esta prática não se verifica em *Pares do Tōkaidō*, que parece não apresentar qualquer temática teatral da autoria de Kunisada.

<sup>148</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.120.

<sup>149</sup> NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Volume 2, p.539. O termo *ga* refere-se a “desenhado por”.

<sup>150</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – *op. cit.*, p.6.

Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada viriam novamente a juntar-se para a edição, entre 1845 e 1848, de *Ogura nazorae hyakunin isshu (Imitações Ogura de Cem Poetas)* (Anexo 41), série que espelha igualmente a prática observada durante as Reformas *Tenpō* de associar figuras e histórias dos palcos do *kabuki* com temas literários, neste caso a poesia. As cerca de cem estampas que compõe esta série apresentam uma distribuição por artista semelhante àquela que encontramos em *Pares do Tōkaidō*, onde Kuniyoshi é novamente responsável pela maior parte das composições, seguindo-se Hiroshige e por fim Kunisada.

A grande parte dos esforços coletivos que encontramos em gravuras *ukiyo-e* surgem entre professor e pupilo, num processo em que o aprendiz introduz um pequeno elemento, como uma flor ou um inseto, e o professor assume-se como figura principal. As colaborações entre dois ou mais mestres já consagrados como contribuidores iguais apresentavam-se, deste modo, raras.<sup>151</sup> *Tōkaidō gojūsan tsui* foi a primeira série dedicada à estrada do Tōkaidō e às suas estações que juntou mais do que um artista, Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada que, por essa altura, se assumiam como três dos mais talentosos e populares artistas do panorama da xilogravura, sendo, por isso, expectável que a sua colaboração obtivesse popularidade junto do público já habituado ao trabalho do trio.

Contudo, há questões sobre a conceção e produção da série que continuam a ser pertinentes, designadamente no que diz respeito ao grau de envolvimento de cada artista na escolha e distribuição de temas e estações, bem como em relação ao conhecimento que cada um teria sobre o trabalho dos restantes; a utilização transversal de *Tōkaidō meisho zue* pelos três artistas pode indicar uma discussão prévia acerca da consulta da obra de Akisato Rito como referência. Neste sentido, o papel dos editores surge como fundamental na condução deste projeto.

---

<sup>151</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p.196.

## 2.4. A Produção de *Ukiyo-e*: A Criação de Uma Série

A produção de gravuras *ukiyo-e* no Período Edo foi um fenómeno urbano de pura natureza comercial, destinado a um público variado, que ia desde o cidadão comum, até samurais ou aristocratas. Neste sentido, é importante compreender que estas estampas não foram consideradas peças de arte durante o seu tempo de desenvolvimento, assim como não representavam o trabalho individual de um artista independente<sup>152</sup>, mas resultavam antes de um esforço coletivo que envolvia a interação de um artista, editor, xilógrafo e tipógrafo, conjunto definido por “*ukiyo-e quartet*”, expressão cunhada por Tijs Volker em 1949.<sup>153</sup>

O método de produção de uma xilogravura delineado por Chris Uhlenbeck sintetiza e descreve os seguintes passos: ao decidir realizar uma estampa ou uma série, o editor começava por contactar um artista; o editor era a figura central, orientador, promotor e financiador de todo o projeto, investia na compra da madeira, papel, pigmentos e mão de obra.<sup>154</sup> Seguidamente, o artista criava a imagem a ser impressa, a qual era desenvolvida num desenho final pelo seu estúdio; apesar de não ser um elemento independente na cadeia de produção, o “designer” era crucial no sucesso de uma gravura, assumindo-se como o rosto da publicação, podendo, deste modo, assinar o seu trabalho. O desenho era, assim, entregue ao artesão responsável pelo corte e gravação dos blocos de madeira, sendo por fim impresso pelo tipógrafo.<sup>155</sup> A este grupo, podemos somar um quinto elemento, o consumidor, que desempenhava um papel ativo, nomeadamente na determinação do sucesso comercial da publicação.

Com a evolução e mudança dos padrões de gosto da sociedade de Edo, bem como a constante procura por novos temas, o editor deveria ser sensível aos critérios da época, sendo responsável pela criação de estampas “in unison with the consumer’s interest.”<sup>156</sup> A existência de mais de 1.000 editoras durante os três séculos da produção *ukiyo-e*,

---

<sup>152</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.10.

<sup>153</sup> UHLENBECK, Chris – “Production Constraints in the World of Ukiyo-e: An Introduction to the Commercial Climate of Japanese Printmaking” in NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Commercial and Culture Climate of Japanese Printmaking*. Amsterdam: Hotei, cop., 2004, pp.11 – 22, p.11.

<sup>154</sup> A produção de uma estampa ou série podia provir de uma encomenda, incluindo a pedido de uma loja que desejava publicitar o seu espaço ou produto, locais de entretenimento, ou de indivíduos particulares, mas também por iniciativa do próprio editor, o que implicava maiores riscos financeiros.

<sup>155</sup> UHLENBECK, Chris – op. cit., p.11-12.

<sup>156</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.10.

espalhadas sobretudo por Edo, Quioto e Osaca, reflete o quão vital e competitivo era o mercado.

A existência de mais do que um editor na publicação de uma série *ukiyo-e* tal como acontece em *Tōkaidō gojūsan tsui* não é algo de inédito, ainda que um total de seis seja invulgar. O desenvolvimento de uma coletânea provava ser, muitas vezes, um obstáculo para um único editor, sobretudo devido à pesada carga financeira imposta sobre este, o que gerou a necessidade de colaborações entre editoras de modo a suportar os custos.<sup>157</sup> As Reformas *Tempō* e consequente implementação de um número limite de publicações permitidas por uma única entidade foram, igualmente, um catalisador nas produções em conjunto.<sup>158</sup>

Andreas Marks afirma que a produção de séries são uma invenção astuta por parte dos editores, que deste modo vinculavam o consumidor ao seu produto, incentivando a lealdade do comprador; no universo comercial do *ukiyo-e*, o tema do Tōkaidō foi um destes mesmos dispositivos de serialização encontrados. Com o intuito de auxiliar o consumidor na identificação da fonte da sua estampa, bem como de fidelizar o público, o editor assinalava cada impressão com o seu selo pessoal.<sup>159</sup> No caso das gravuras pertencentes à coleção Gulbenkian, assumimos que este selo foi colocado numa das margens laterais da impressão, embora nem sempre seja visível devido aos cortes já assinalados.

Em *Pares do Tōkaidō*, a individualidade de cada um dos editores é ainda cunhada através dos cartuchos inseridos no topo de cada página, que assumiram formas diferentes consoante o responsável pela publicação da gravura em questão. Todavia, o grupo de estampas publicadas por cada um dos editores não apresenta uma temática ou artista em comum.

Ibaya Senzaburō – ativo entre as décadas de 1810 e 1860 – faz-se representar por um cartucho em forma de feijão (*mame*), sendo responsável pela edição de catorze estampas, o maior número da série, incluindo a partida de Nihonbashi. Ibaya Kyūbei –

---

<sup>157</sup> UHLENBECK, Chris – op. cit., p.16.

<sup>158</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.8.

<sup>159</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.21. Os selos dos editores surgem em diversos formatos, dependendo, por exemplo, da data de publicação; estas marcas podiam ir de um simples logotipo, sem qualquer ligação óbvia a uma editora, até uma descrição elaborada dos méritos do editor, em conjunto com o seu nome e morada. Atualmente, o selo do editor constitui um meio de auxílio à datação de estampas japonesas.

ativo entre 1804 e a década de 1850 – utiliza um cartucho em forma de leque (*ōgi*), e é editor de onze estampas, entre elas o término da série em Quioto. Kojimaya Jūbei – ativo entre as décadas de 1790 e 1860 – apresenta como cartucho dois flocos de neve sobrepostos, representados pelo padrão japonês *yukiwa*, e edita sete estampas. Enshūya Matabei – ativo entre a década de 1760 e o início da década de 1880 – é identificado por dois leques tradicionais japoneses sobrepostos (*uchiwa*), sendo responsável por nove estampas. Iseya Ichiemon – ativo entre as décadas de 1820 e 1860 – adotou como cartucho um simples quadrado negro (*kaku*), e publicou oito composições. Por fim, editor do menor número de estampas, com apenas seis, Ebiya Rinnosuke – ativo entre a década de 1830 e 1890 – é representado por um cartucho que sugere a forma de um camarão estilizado (*ebi*). (Anexo 42)

Outrora especialistas na produção de leques ilustrados, os seis editores trabalhavam em grande proximidade em Edo, no bairro de Nihonbashi Horiechō, onde partilhavam lojas ou geriam negócios independentes. A sua reputação parecia afirmar-se pelos anos que antecederam o projeto da série do Tōkaidō, sendo que todos eles já haveriam tido a experiência de trabalhar com um ou mais dos três artistas, confirmando a existência de um círculo partilhado de amigos e sócios, “[...] making the series in some ways a natural expression of their working environment.”<sup>160</sup>

A produção de Ibaya Senzaburō resulta sobretudo de parcerias com Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, tendo começado por trabalhar com Toyokuni I e Kunisada em 1815, na edição de leques com ilustrações de atores e mulheres, e mais tarde, na década de 1830, com Hiroshige em publicações do mesmo formato. Já no campo das gravuras de página única, foi responsável pela série de Kuniyoshi, *Buyū nazora-e Genji (Alusões de Guerreiros a Genji)* em 1843, ou, de modo mais significativo, a série colaborativa do trio intitulada *Ogura nazora-e hyakunin isshu*.<sup>161</sup>

Pela mesma altura também, Ebiya Rinnosuke encontrou em Kuniyoshi e Kunisada importantes parceiros, publicando em 1845 *Mitate jūnishi (Comparação a Doze Animais do Zodíaco)* de Kuniyoshi, em conjunto com Enshūya Matabei, com quem possivelmente partilhava loja.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.5.

<sup>161</sup> MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks.*, p.266.

<sup>162</sup> Idem, *Ibidem*, p.280.

A existência de um círculo próximo de trabalho surge de forma mais expressiva na edição de *Imayō kiku soroi* (*Uma Variedade de Crisântemos no Estilo Moderno*, c.1845), da autoria de Kuniyoshi, em que estiveram envolvidos cinco dos seis editores (excetuando Ebiya Rinnosuke), e na qual surgem versos de Umenoya Kakuju em oito das dezassete estampas.<sup>163</sup> Adicionalmente, duas das gravuras apresentam o selo de Matsushima Fusajirō, o mesmo gravador que assina algumas gravuras de *Pares do Tōkaidō* e que se revela como elemento recorrente nesta rede de ligações.<sup>164</sup>

Sobre a ocasião ou motivo da publicação desta série algumas questões finais podem ser levantadas. Desde logo, a convergência visual e textual entre *Pares do Tōkaidō* e o guia ilustrado de Akisato Rito anteriormente explorada, levam Andreas Marks a colocar a hipótese, ainda que o faça em nota de rodapé, da série ter sido iniciada “as remembrance of the *Tōkaidō meisho zue*, published almost exactly fifty years ago”<sup>165</sup>; a sua edição é assim apresentada como uma possível celebração à obra de Akisato. Por outro lado, foram identificadas em quatro gravuras referências concretas à época do Ano Novo: primeiro em *Mishima* (nr.12), com a representação de uma cena de um festival sagrado celebrado no início de cada ano, seguidamente em *Hakone* (nr.9) e *Seki* (nr.48), duas estampas às quais regressaremos para uma análise mais aprofundada, e, por fim, em *Ōtsu* onde o *haiku* de Matsuo Bashō inscrito no cartucho explicitamente diz: “Para a primeira pintura Ōtsu / do Novo Ano / qual Buddha será?”.<sup>166</sup> Assim, tais referências impõem a pergunta de se, porventura, as quatro estampas, ou até mesmo a série completa, tenham sido publicadas a propósito de um Novo Ano que se iniciava.<sup>167</sup>

Já a falta de documentação impede, por vezes, a compreensão da receção e popularidade de uma estampa ou série, assim como sobre a quantidade de impressões produzidas. Sabemos, no entanto, que num momento inicial eram realizadas cerca de 1.000 cópias a pedido do editor, e que a partir daqui as vendas ditariam as consequentes

---

<sup>163</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.5.

<sup>164</sup> Apesar das importantes contribuições dadas por gravadores e tipógrafos, a vasta maioria de estampas *ukiyo-e* carece da identificação destes artífices. Contudo, podemos encontrar, ocasionalmente, os seus nomes sob a forma de pequenos cartuchos cortados no bloco de madeira ou, por vezes, impressos à mão diretamente na página. Disponível em: <[https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics\\_faq/faq\\_inscript\\_seals.html](https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/faq_inscript_seals.html)>. Consultado a 9/07/2020.

<sup>165</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., p.84.

<sup>166</sup> A partir da tradução inglesa: “For the first Ōtsu painting / of the New Year / which Buddha shall it be?” ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.153.

<sup>167</sup> Também Marks apresenta esta mesma hipótese com base em Kasuya Hiroki, contudo apenas o faz mencionando a gravura de *Mishima*.

impressões ou a eventual interrupção do projeto. Deste modo, não podemos saber a quantidade de cópias de *Tōkaidō gojūsan tsui* que foram impressas ou vendidas, ainda que possamos identificar um total de cinquenta e nove composições diferentes, bem como várias estampas impressas com variações de cor, exemplares que estão atualmente dispersos por diferentes coleções europeias e norte-americanas.<sup>168</sup> A sua popularidade foi, pois, determinada através dos artistas que encabeçaram esta série, mas também pela sua temática, que não deixou de responder aos padrões de gosto e de exigência da época, realçando o papel fundamental dos seus seis editores, que souberam navegar com sucesso nas décadas finais do Período Edo.

---

<sup>168</sup> Uma segunda versão existe para as gravuras de *Hakone* (nr.11), *Hara* (nr.14), *Mitsuke* (nr.29) e *Ōtsu* (nr.54). De modo geral, o padrão e cor dos cartuchos, bem como a tonalidade e gradação de fundo da composição principal foram alteradas em edições mais tardias, por outras vezes a representação de elementos de água, como ondas, foi igualmente modificada noutras versões. “Occasionally, wave lines disappear, sometimes the *bokashi* (gradation print) is reversed and the top of the wave instead of the valleys is dark blue, or the bokashi is replaced by a consistent blue.” Foram ainda identificadas algumas versões consideradas “de luxo” onde é utilizado o pigmento azul da Prússia, gravações em relevo, ou embelezamentos com pó de mica. Por fim, uma exceção com ainda mais alterações é encontrada na composição de Hiroshige para *Totsuka* a qual existe em duas versões ambas com um verso diferente inscrito no cartucho. MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., p.83.

### 3. A Codificação do Teatro *Kabuki* em *Tōkaidō gojūsan tsui*

#### 3.1. Da Vida Real para o Palco

O teatro *kabuki* constituiu um dos pilares na vivência do mundo flutuante, elemento chave na formação de uma identidade urbana, afirmando-se pelo século XVIII como a mais importante e vital forma de teatro da era Tokugawa. Como um dos centros primários de atividade artística tornou-se por isso fonte de inspiração para a produção *ukiyo-e* de muitos artistas, desde o seu começo no início do século XVII. A xilogravura tornou-se o método predominante para a ilustração do *kabuki*, oferecendo-nos um olhar aproximado dos seus atores, peças, teatros e audiências, numa produção única de documentos pictóricos utilizados atualmente para a sua compreensão.

A série da coleção Gulbenkian espelha não só a diversidade e complexidade deste género teatral, ao percorrer o seu extenso e variado repertório, mas também a forma como as suas personagens permanecem associadas a determinadas características que as identificam transversalmente quer no palco, quer numa estampa. Ainda que esta não possa ser considerada diretamente uma série de atores, não deixa de convocar um conjunto das mais famosas interpretações em palco que de resto fizeram parte da contemporaneidade da sociedade de Edo e evocam os seus gostos e interesses, tal como a sua necessidade de representação pelo suporte da xilogravura.

Desde retratos individuais de atores, trípticos que nos transportam para o clímax de uma peça, ou até a impressão de programas e cartazes, o mercado das estampas soube tirar proveito das oportunidades geradas pelo *kabuki*, desenvolvendo-se numa escala única: “Rare was the city home without an actor print [...]. Rare was the traveler to Edo who failed to bring a kabuki print home as a souvenir.”<sup>169</sup>

As origens do teatro *kabuki* coincidem com a fundação do xogunato Tokugawa nos primeiros anos de 1600, quando Okuni, uma dançarina itinerante de um santuário xintoísta, atuou juntamente com uma pequena trupe nos arredores de templos e santuários em Quioto. Apelidadas de “Kabuki” as suas danças e canções provocadoras e escandalosas rapidamente captaram a atenção de outras mulheres que não hesitaram em imitar Okuni, atuando de cidade em cidade (Anexo 43). Contudo, a popularidade e forte cariz sexual destas demonstrações conduziram as autoridades a proibir a participação de

---

<sup>169</sup> LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002, p.20.

mulheres nestas atuações em 1629, assim como de jovens rapazes em 1652.<sup>170</sup> O *kabuki* foi desta forma assimilado por atores exclusivamente masculinos e adultos, os quais desenvolveram as capacidades necessárias para representarem as mais diversas personagens, incluindo personagens femininas interpretadas por atores especializados (*onnagata*).

O *kabuki* da era Tokugawa foi uma prática artística que representou o gosto e interesses dos cidadãos comuns que, desprovidos de qualquer oportunidade política ou social, viram-se frente a frente com um teatro que apelava ao exagero gráfico e emocionalmente livre, contrastante com a subtileza e tradição do teatro *Nō*, associado a uma aristocracia palaciana.<sup>171</sup> “Kabuki was contemporary drama”<sup>172</sup>, e tal como na vida real, também no palco as histórias reais ganhavam protagonismo. Dramas domésticos (*sewamono*) retratavam mercadores, pessoas da cidade e cortesãs que se tornavam heróis e heroínas de enredos que glorificavam a vida citadina e os seus habitantes. Estas eram o tipo de personagens com as quais o público estava familiarizado e imediatamente se identificava; conheciam a sua forma de falar, os seus costumes, e as suas inquietações eram as mesmas do espetador comum.

Por esta razão, nem sempre a imagem apresentada nos palcos coincidiu com aquela idealizada pelo xogunato para a sociedade, e inevitavelmente a popularidade que o *kabuki* granjeou entre as massas gerou uma maior atenção por parte do governo. O controlo exercido no início do século XVIII exigia a total separação das quatro classes, sendo os atores considerados não humanos (*hinin*), abaixo de qualquer uma das hierarquias estabelecidas. Ainda assim, o *kabuki* era considerado uma arte pública, onde na audiência samurais e plebeus cruzavam-se e as vidas de ambos convergiam em palco através de narrativas onde samurais se tornavam habitantes comuns, e vice-versa.<sup>173</sup> Desde sempre este género teatral celebrou e bebeu da história e cultura guerreiras; inúmeras peças que surgiam na capital xogunal basearam-se em contos militares e relatos

---

<sup>170</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Masterpieces of Kabuki: Eighteen Plays on Stage*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004, p.1.

<sup>171</sup> SHIVELY, Donald H. – “*Bakufu* Versus *Kabuki*” in LEITER, Samuel L. (ed.) – *A Kabuki Reader: History and Performance*. Armonk, New York; London, England: M.E. Sharpe, Inc., 2002; pp.33 – 59, p.33. Apesar desta separação entre *Nō* e *Kabuki*, é importante lembrar que o segundo retira alguns elementos do primeiro, nomeadamente a utilização de um palco em forma de passadeira para a entrada e saída dos atores.

<sup>172</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766*, p.7.

<sup>173</sup> Idem, *Ibidem*; p.22.

históricos, exaltando as linhagens xogunais anteriores. Além disso, a proibição da dramatização de eventos ligados a samurais do regime de então levou a que peças históricas ou de época (*jidaimono*) adotassem personagens militares de séculos anteriores ao Período Tokugawa, ainda que com referências a incidentes contemporâneos, assim como severas críticas dirigidas ao xogunato. (Anexo 44)

As primeiras peças eram constituídas por pequenas histórias sequenciais sem ligação entre si, baseadas sobretudo na capacidade de improvisação dos atores. A era Genroku (1688 – 1704) marca o desenvolvimento do *kabuki* progressivamente assente em valores dramáticos e estéticos em detrimento do cariz marcadamente sensual observado anteriormente, permanecendo, contudo, associado ao mundo da prostituição, tal como evidencia a palavra *kabuki*, que originalmente indicava um comportamento escandaloso.<sup>174</sup> Em cima do palco, o *kabuki* encenado com músicas e danças, trajes elaborados e maquilhagem cativante, proporcionava aos espetadores momentos únicos de diversão e de entretenimento.

No que diz respeito ao desenvolvimento desta forma teatral e das suas narrativas, é-nos possível reunir algumas estampas da série da coleção Gulbenkian e traçar uma breve sequência temática através das diferentes peças retratadas, assim como a caracterização das épocas a que reportam. O tempo que separa a publicação de *Pares do Tōkaidō* e a origem de muitas destas peças é por vezes de mais de um século, o que não deixa de refletir a popularidade deste género teatral e do seu reportório na memória do público, que não hesitaria em reconhecer alguns dos momentos retratados nas impressões.

Desde logo, as duas estampas referentes às estações de *Ōiso* (nr.9) e *Hakone* (nr.11) registam dois momentos distintos da história lendária dos Irmãos Soga, que tem lugar em 1193 e é adaptada ao *kabuki* no final do século XVII, encapsulando aquilo que são algumas das grandes peças criadas neste período, marcadas por personagens de carácter super-humano que confrontam poderosos vilões.

Na viragem para o Setecentos, figuras históricas tornam-se os heróis e heroínas de narrativas que preenchem o palco do *kabuki*, dominadas pelos valores da bravura,

---

<sup>174</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766*, p.2. Proveniente do verbo *kabuku* (“predispôr”), que se relaciona com *katamuku*, que significa o mesmo, mas pode também sugerir “fora do comum”. Na sua forma original, *kabuki* era escrito utilizando os caracteres chineses para “canção” (*ka*), “dança” (*bu*), e “prostituta” (*ki*), sendo esta última sílaba trocada já no Período Meiji (1868 – 1912) pelo caractere *ki* referente a “habilidade”.

coragem e lealdade, que frequentemente colocavam os ideais samurai em causa. Momentos cruciais da história do Japão, como a guerra civil entre os clãs Heike e Genji no século XII, foram o mote para o desenrolar de sucessivos e diferentes enredos, e os seus figurantes transformaram-se em personagens principais de peças independentes, como sucedeu com Minamoto no Yoshitsune (1159 – 1189) e o seu fiel guerreiro Benkei, ou ainda o romance trágico de Yoshitsune com a princesa Jōruri<sup>175</sup> (Anexo 45). É neste sentido que a adoção de motivos históricos e literários surge em *Tōkaidō gojūsan tsui* como pretexto para a evocação de figuras do teatro; heróis do relato épico do século XIV *Heike monogatari* ou do conto de batalha *Soga monogatari* estão, assim, distribuídos ao longo da sequência de estampas.

Seguidamente, em *Totsuka* (nr.6) (Anexo 46), a figura feminina retratada é Okaru, personagem que pertence a um dos maiores dramas centrados no motivo da vingança, *Kanadehon Chūshingura* (*O Tesouro dos Vassalos Leais*), originalmente escrito e encenado para o teatro de marionetas (*bunraku*) em 1748, sendo no mesmo ano adaptado para o teatro *kabuki*. O *bunraku* tornou-se numa das maiores fontes de reportório para o teatro *kabuki*, registando-se durante grande parte do século XVIII a adaptação de inúmeras histórias originalmente escritas para o teatro de marionetas de Osaca. Ainda que ambos competissem pela atenção das audiências, “The puppets became so important as a source for Kabuki drama that as much as fifty percent of today’s nondance repertory is based on puppet plays.”<sup>176</sup>

*Kanadehon Chūshingura* baseia-se num incidente real que tomou lugar em 1702, envolvendo um lorde feudal e o Xógum. Aquando da sua dramatização, nomes, detalhes

---

<sup>175</sup> A guerra Genpei entre os dois clãs guerreiros Heike (Taira) e Genji (Minamoto) decorreu entre 1180 e 1185 e marcou o final do Período Heian, com a vitória do clã Minamoto e a fundação do Xogunato Kamakura por Minamoto no Yoritomo. O irmão de Yoritomo, o general Minamoto no Yoshitsune, foi uma das figuras centrais nas sucessivas batalhas, consagrado como um dos maiores heróis da história do Japão e a sua vida retratada na literatura, no teatro e no *ukiyo-e*. A obra literária do século XIV *Heike monogatari* (*O Conto de Heike*) narra os eventos históricos relacionados com a guerra Genpei, introduzindo uma série de enredos secundários que formaram a base para peças do *kabuki*, nomeadamente a história de Yoshitsune e do seu companheiro Benkei, personagem introduzida na obra do século XIV. Relatos de *Heike monogatari* são ilustrados no guia de Akisato Rito, *Tōkaidō meisho zue*, bem como na série em análise, os quais podem ser observados nas gravuras de *Yoshiwara* (nr.15), *Mariko* (nr.21), *Hamamatsu* (nr.30) e *Ishiyakushi* (nr.45, Minamoto no Yoshitsune e Benkei). Já o romance entre Yoshitsune e Jōruri-hime é relatado no conto do século XVI, *Jōruri jūnidan zoshi*, e evocado diretamente na gravura de *Okazaki* (nr.39). BEAUCHAMP, Fay – “The Tale of the Heike and Japan’s Cultural Pivot to the Art of War” in *Asian Literature in the Humanities and the Social Sciences*, Volume 24:3, 2019.

<sup>176</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766*, p.9.

e até mesmo o tempo da narrativa foram alterados de modo a evitar a censura por parte do regime, já que a imagem que passava estava longe de ser positiva.<sup>177</sup>

Okaru é a mulher do samurai Hayano Kanpei, que decide cometer suicídio num ato de lealdade após ver o seu mestre ser condenado à morte. Contudo, Okaru impede-o, e os dois fogem de Kamakura para a sua terra natal, perto de Quioto, quando, na viagem, são detidos em Totsuka. Na sua estampa, Hiroshige não nos remete de modo algum para os atores em palco, e em vez disso, e porventura confiando no conhecimento que o público tinha desta história, ou seja, os entusiastas do *kabuki*, a subtil referência à peça é feita através da evocação das localidades de Totsuka, nome da estação, e de Kamakura, mencionada no cartucho<sup>178</sup>. Esta é também a primeira vez que Okaru é utilizada como motivo para a estação de Totsuka numa série dedicada ao Tōkaidō<sup>179</sup>, ainda que *Kanadehon Chūshingura* tivesse sido previamente apropriada por outras séries dedicadas à famosa rota.

Duas estampas da série da Gulbenkian remetem-nos para o *kabuki* do final do século XVIII, *Numazu* (nr.13) e *Kakegawa* (nr.27), ambas de Kuniyoshi. Época de ouro para o teatro, a apresentação em palco é por esta altura mais luxuosa e inovadora. Enquanto que os teatros em Quioto e Osaca eram notáveis pelos seus trágicos dramas domésticos que lidavam com a vida mercantil, a produção em Edo focava-se no imaginário heróico, preenchido pela fantasia e pelo exagero.

Após o sucesso de *Kanadehon Chūshingura*, enredos conduzidos por uma vingança são mais populares do que nunca, dando o mote para aquele que seria um século XIX focado no lado negro da vida.<sup>180</sup> Mais uma vez, peças marcadas por assassinatos, rebeliões e escândalos vão beber a narrativas factuais, pertencentes a uma realidade não muito distante da sua estreia em palco.

Kuniyoshi fixa em *Numazu* (Anexo 47) um dos atos da peça *Igagoe Dōchū Sugoroku* (*A Vingança em Igaueno* ou *Pela Passagem de Iga com o Jogo de Tabuleiro do Tōkaidō*) estreada no ano de 1783 em Osaca. No desenrolar do drama, as personagens movem-se sucessivamente ao longo de algumas das estações do Tōkaidō que dão o nome

---

<sup>177</sup> *Kanadehon Chūshingura*. Disponível em: < <https://www.kabuki21.com/kc.php> >.

<sup>178</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit.; p.226.

<sup>179</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.49.

<sup>180</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Villainy and Vengeance, 1773 – 1799*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004, pp.24-25.

a diferentes atos.<sup>181</sup> A utilização do Tōkaidō como cenário para o desenrolar de uma narrativa não é irregular no *kabuki*; algumas peças mencionam a estrada no seu título, ainda que por vezes a sua referência concreta no enredo esteja apenas relacionada com uma localidade do percurso, diferenciando-se deste modo de outras que tomam o Tōkaidō e o elemento da viagem como essenciais, em que a ação progride de uma estação para outra.<sup>182</sup>

O terceiro ato de *Igagoe Dōchū Sugoroku* inicia-se na estrada até Numazu, dando-lhe, por isso, o nome da estação. Focado na vida plebeia, as suas três personagens são pessoas comuns que involuntariamente se vêm envolvidas no enredo original; o cartucho na gravura de Kuniyoshi onde lemos “o viajante não pode escapar Numazu”<sup>183</sup> anuncia o destino inevitável das figuras. O casaco aberto e a cana de bambu do velho homem, ou a longa capa do jovem, são as vestes com as quais as personagens surgem caracterizadas em palco, e que desta forma as identificam de modo transversal nos diversos meios de representação.<sup>184</sup> (Anexo 48)

A escolha da reprodução de histórias associadas à estrada do Tōkaidō em séries como a da coleção Gulbenkian solidificam, deste modo, o vínculo entre personagens e a sua estação correspondente, uma justaposição que deriva, na sua maioria, da ligação entre ambos os elementos, tal como é contada na peça: “To portray characters from these Tōkaidō locales was therefore the first and the most often executed choice for a station-character motif pattern.”<sup>185</sup>

Já em *Kakegawa* (Anexo 49) o momento retratado pertence à peça estreada igualmente em Osaca em 1796, *Ise Ondo Koi no Netaba* (*As Danças Ise e a Lâmina Cega do Amor*). Enquadrada cenograficamente pela baía de Futami, paisagem representada pelas duas rochas ao fundo, a cena em questão é uma das mais críticas no desenrolar da história, quando a leitura de uma carta expõe uma conspiração secreta (Anexo 50).

---

<sup>181</sup> O título da peça traduzido por Stanleigh Jones, *Through the Iga Pass with the Tōkaidō Board Game*, faz alusão a um popular jogo de tabuleiro da época em que cada jogador move uma peça ao longo de uma rota definida; no jogo *dōchū sugoroku*, o tabuleiro representa a rota do Tōkaidō. JONES JR, Stanleigh H. – “Vengeance and Its Toll in “Numazu”: An Eighteenth-Century Japanese Puppet Play.” in *Asian Theatre Journal*, Vol. 7, no. 1, 1990. pp. 42-75, p.45.

<sup>182</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., pp.71 – 72.

<sup>183</sup> A partir da tradução inglesa: “the traveller cannot escape Numazu” ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.65.

<sup>184</sup> Idem, *Ibidem*, p.65.

<sup>185</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., pp.108 – 109.

Situada em redor do santuário de Ise, a peça utiliza profusamente símbolos e cenários do famoso destino de viajantes e peregrinos no Período Edo.

No seguimento das Reformas *Tenpō*, a representação do *kabuki* em *Tōkaidō gojūsan tsui* é inseparável das restrições impostas, e por isso construída de forma hábil e estratégica, demonstrando uma escolha cuidadosa dos motivos utilizados. Os cartuchos colocados no topo de cada gravura são, muitas das vezes, essenciais para a identificação da cena representada, oferecendo pistas acerca da identidade da personagem e do seu papel na composição, não só através do relato de lendas associadas às peças, mas também pela introdução de pequenos detalhes, designadamente a referência a localidades, como vimos na gravura de *Totsuka*, ou a utilização de trocadilhos e jogos de palavras que em diálogo com a imagem criam aquilo que Andreas Marks define por “kabuki brain puzzles”<sup>186</sup>, ou seja, um desafio que é colocado ao observador, como se de um jogo se tratasse. A utilização deste género de estratégias na conceção das gravuras implica, ao mesmo tempo, uma profunda familiaridade com o *kabuki* e as suas personagens por parte dos artistas.

Num universo tão exigente como o do *ukiyo-e*, em que o público procura constantemente a novidade, a evocação do *Tōkaidō* através de personagens do teatro conhecidas foi também uma forma de responder a dois mercados já previamente estabelecidos. Contudo, as paisagens representadas não o são por mero acaso, mas antes ganham significado através do *kabuki*.

Já a existência de um padrão de motivos entre personagem e estação constitui um dos “kabuki brain puzzles” identificados por Marks. Tal associação entre os dois elementos pode basear-se numa lenda ou obra literária de algum modo associada à estrada e anteriormente reportada em guias como *Tōkaidō meisho zue*, ou ainda através de métodos lexicais que utilizam, por exemplo, uma ligação homófona entre nomes de personagens e lugares.<sup>187</sup> A este título, um exemplo eloquente é o da gravura para a estação de *Kuwana* (nr.43), localidade associada ao nome semelhante do marinheiro *Kuwanaya Tokuzō*, personagem introduzida ao público através da peça *Kuwanaya Tokuzō irifune monogatari*

---

<sup>186</sup> MARKS, Andreas - *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*, 107.

<sup>187</sup> Idem, *Ibidem*, p.107.

(*O Conto da Chegada ao Porto do Barco de Kuwanaya Tokuzō*, Osaca, 1770).<sup>188</sup> (Anexo 51)

Os motivos teatrais utilizados, nomeadamente nas gravuras de Kuniyoshi e de Hiroshige, derivam de peças não só recentemente estreadas, mas também de outras consideradas tradicionais, que recuam à génese da dramaturgia *kabuki*. É relevante notar que a conservação de uma peça no repertório teatral ao longo dos anos, bem como a sua popularidade, pode ser avaliada a partir da quantidade de estampas que retratam a sua encenação; por esta razão, histórias como *Kanadehon Chūshingura* ou a lenda dos Irmãos Soga foram amplamente apropriadas pelo *ukiyo-e*. Ademais, as ilustrações teatrais oferecem-nos uma compreensão do realismo e utilização de efeitos especiais e adereços na dramatização de acontecimentos mágicos, estranhos ou grotescos, sobretudo no século XIX.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.3.

<sup>189</sup> LEITER, Samuel L. – “Kabuki: Its History as Seen in Ukiyo-e” NEWLAND, Amy Reigle (ed.) –*The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Volume 1, pp.128 – 132, p.130.

### 3.2. O Sobrenatural e o Grotesco: O *Kabuki* na 1ª Metade do Século XIX

Um gato monstruoso, o fantasma de uma mulher assassinada, um samurai tornado criminoso ou um monstro que se materializa no meio de uma tempestade; o registo de figuras pertencentes a universos do estranho e fantasioso, por vezes assustador e violento, são recorrentes nas representações por parte dos três artistas. A ilustração de histórias do conhecido folclore japonês revela o entusiasmo de então pelo sobrenatural, mas também pelo horror. Por outro lado, a inscrição aparentemente “inocente” deste género de contos e lendas resultam, ocasionalmente, de uma subversão das verdadeiras figuras e cenas representadas nas várias dramatizações do *kabuki*.<sup>190</sup> “Much of the subject matter for *ukiyo-e* prints was dependent on popular plays of the Kabuki and puppet play [...] tradition.”<sup>191</sup> O teatro *kabuki* foi, pois, uma prática performativa fundamental para a codificação da imagem de diversos elementos pertencentes a uma esfera abnormal, tais como fantasmas, monstros, demónios e divindades, os quais se materializavam em palco através de elaboradas técnicas e efeitos. Assim, as xilogravuras *ukiyo-e* souberam servir-se desta contribuição visual oferecida pelo *kabuki*, já que o sobrenatural ressurgiu como importante tema no início do Oitocentos, onde os elementos ilustrados não deixam de remeter para a sua personificação em palco.

A primeira metade do século XIX definiu-se como um período de enorme desenvolvimento para este género teatral. Incontestavelmente, Edo fixa-se como centro da produção e escrita de peças, vendo nascer grandes dramaturgos e assumindo as primeiras encenações de inúmeros dramas nos três teatros oficializados pelo regime, Nakamura-za, Ichimura-za e Morita-za.<sup>192</sup> Importantes peças que surgem neste período refletem um certo sentimento de inquietude e insegurança relativamente ao futuro. Frequentemente caracterizada pela sua decadência cultural, a Era Kasei (1804 – 1830) é marcada por uma rápida queda da ordem social feudal anteriormente conhecida, devido a constantes rebeliões, fome nas áreas rurais e um centro urbano preenchido pela desordem, caos e corrupção.<sup>193</sup> Por este motivo, “The old feudal values that had anchored characters in early times now bring hollow results.”<sup>194</sup>; agora, as personagens em palco são

---

<sup>190</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.34.

<sup>191</sup> SUMPTER, Sara L. – “From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-Modern Japan to The Contemporary Horror Film” in *Explorations: The Undergraduate Research Journal*, 2006, p.14.

<sup>192</sup> LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864.*, p.3.

<sup>193</sup> Idem, *Ibidem*; p.1.

<sup>194</sup> Idem, *Ibidem*, p.1.

conduzidas pela ganância e luxúria, revelando uma era de moralidade obscura e desejos humanos descontrolados.

Este tipo de sentimento e contexto histórico foi propício ao surgimento de um género dentro da dramaturgia *kabuki*, designado por *kizewamono*, que se expande em Edo no início do século. Os dramas *kizewamono* retratavam os indivíduos de reputação duvidosa na sociedade japonesa, como jogadores, criminosos, prostitutas e líderes e membros de gangues, os quais eram, em palco, transformados em anti-heróis populares. As classes mais altas não eram simpaticamente retratadas, os samurais eram empobrecidos e os *ronin*<sup>195</sup> caídos no mundo do crime eram figuras constantes. Também o submundo dos bairros de prazer revela-se como vulgar e degradante.<sup>196</sup> A forma crua e dura com que estas cenas eram representadas tipificavam, deste modo, a atmosfera que preenchia a Era Kasei.

Tsuruya Nanboku IV (1755 – 1829), um dos mais talentosos dramaturgos deste período, destaca-se dentro do género *kizewamono*, um universo que retratava de forma violenta, preenchido pelo grotesco e pelo conflito, numa lembrança de que a cultura de palco era uma encenação da sociedade e do seu modo de viver. Nanboku terá sido, igualmente, o precursor do género *kaidan mono*, ou “contos de fantasmas”, um subtema do *kizewamono* que ganha por esta altura uma expressão significativa no palco do *kabuki*. Em *kaidan mono*, espíritos injustiçados regressavam ao mundo em busca de vingança, proporcionando ao público momentos arrebatadores aquando a materialização destas figuras sobrenaturais.<sup>197</sup>

No século XIX, as histórias de fantasmas e o universo do sobrenatural eram uma parte crucial da sociedade japonesa. É ainda nos meados do século XVIII que o Japão observa um aumento exponencial da popularidade de contos literários *kaidan* que circulavam sob a forma de antologias (*kaidan-shū*) desde o início do Seiscentos. Assente numa tradição oral, o género *kaidan*, traduzido de forma literal como “uma narrativa do estranho”, afirma-se por via de contos e lendas preenchidos por elementos de horror e

---

<sup>195</sup> Samurais que não seguiam ou prestavam lealdade a um *daimyō*.

<sup>196</sup> HALFORD, Aubrey S.; HALFORD, Giovanna M. – *The Kabuki Handbook*. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1956, p.431.

<sup>197</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864.*, p.7.

motivos de vingança, histórias originadas na literatura chinesa, mas também em acontecimentos locais.<sup>198</sup>

Desde cedo que as histórias de fantasmas constituíram um tema popular na literatura Japonesa, observado em obras do Período Heian como *Ise monogatari* ou *Konkaju monogatari*. Mas é só com as circunstâncias únicas que se desenvolveram no Período Edo que o motivo do fantasmagórico e do sobrenatural ganhou espaço e que o género *kaidan* se afirmou como um indicador de uma nova atmosfera social em constante mudança. Por um lado, a estabilidade interna introduzida pela Era Tokugawa tornou o terror associado à guerra civil um sentimento do passado<sup>199</sup>; agora, numa época de paz, era possível considerar fenómenos estranhos e assustadores como forma de entretenimento. Contudo, as sucessivas fortes restrições impostas, o permanente controlo governamental, aliado a um sentimento de desassossego, permitiram que a temática *kaidan* surgisse como “a perfect fit for the fears and worries of a concerned people”<sup>200</sup>, assim como uma forma de expressão para muitos escritores e artistas que utilizam o sobrenatural e o terror de modo a manifestarem o seu descontentamento.<sup>201</sup>

Na esfera do *kabuki*, a presença de espíritos já haveria sido introduzida anteriormente em peças históricas, embora de forma pouco realista, já que o objetivo nem sempre era horrorizar o espectador. Em *kaidan mono*, a representação destas figuras pretendia ser a mais fiel e assustadora possível, chegando a ser utilizada como uma medida de manipulação psicológica dos medos interiores de cada espectador.<sup>202</sup> Deste modo, as histórias de fantasmas transportadas para o teatro eram particularmente populares devido às complexas técnicas (*keren*) utilizadas para retratar personagens de rostos desfigurados, ou atos grotescos e de violência, como a encenação do *seppuku*<sup>203</sup>, artifício dramático crucial e extremamente utilizado no *kabuki*. Apesar da representação de cenas de uma enorme violência, estas acabavam por ser contrabalançadas pela beleza

---

<sup>198</sup> REIDER, Noriko T. – “The Emergence of *Kadan-shū*: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period” in *Asian Folklore Studies*, Volume 60, 2001, pp.79 – 99,

<sup>199</sup> Idem, *Ibidem*; p.86.

<sup>200</sup> SUMPTER, Sara – “Katsushika Hokusai’s *Ghost of Kohada Koheiji*: Image from a Falling Era” in *Prized Writing 2004 – 2005*, UC Davis, p.66.

<sup>201</sup> Idem; *Ibidem*, p.67.

<sup>202</sup> Neste sentido, grande parte das peças deste género teatral tinham maior sucesso no Verão, pois “bone-chilling scenes offered sweltering spectators a kind of psychological air conditioning.” Era também nos meses de Julho e de Agosto que as peças *kaiden mono* se exibiam em maior número devido ao Festival Budista Obon, quando os crentes se preparavam para receber as almas dos seus entes queridos. BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864.*, pp.7 - 8

<sup>203</sup> *Seppuku*, ou *harakiri*, é o ritual de suicídio de um samurai através da abertura do ventre com uma espada ou punhal.

em palco, assim como pelo humor negro que suavizava o sentimento de horror, permitindo que a audiência as tolerasse mais facilmente.

Ann Wehmeyer explica como muitas das cenas presentes em *Tōkaidō gojūsan tsui* suscitam sensações de admiração ou de temor no observador, permitindo-o experienciar o contacto com o maravilhoso e o fantasmagórico.<sup>204</sup> A série da coleção Gulbenkian não deixa, assim, de assumir algumas das características do *kabuki* do século XIX e da sua sociedade, podendo ser observados quer o género *kizewamono*, quer *kaidan mono*.

Por sua vez, a utilização do Tōkaidō para a encenação destes acontecimentos surge de forma natural; até ao Período Edo, o espaço da estrada era associado com aquilo que Jilly Traganou define por uma “esfera exterior” desconhecida, que contrastava com a segurança oferecida pela comunidade local. Deste modo, estranhos ou viajantes, considerados figuras marginais, faziam parte deste outro mundo que se situava entre o profano e o sagrado, e onde quem o habitava não pertencia ao mundo dos homens, nem tão pouco ao dos deuses.<sup>205</sup> A presença de lendas e contos ao longo das diversas estações do Tōkaidō é, por um lado, o reflexo de um entusiasmo e de um gosto pelo sobrenatural por parte da sociedade de Edo, e por outro lado, à ligação destas histórias com os seus lugares de origem. Episódios da vida real transmitidos sobre a forma de folclore acabaram por formar, assim, as bases para diversos dramas do teatro *kabuki*.

---

<sup>204</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.24.

<sup>205</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.65.

#### 4. As Histórias de *Tōkaidō gojūsan tsui*:

Na série da coleção Gulbenkian a organização do espaço é comum a todas as estampas, cumprindo o seguinte esquema: o canto superior direito é sempre dedicado ao título da série; *Tōkaidō / gojūsan tsui* (東海道五十三対) é escrito a branco sobre um retângulo negro, numa leitura que se faz da esquerda para a direita, não apresentado variações entre estampas. No lado oposto, no canto superior esquerdo, encontramos o cartucho dedicado à identificação da estação, juntamente com uma explicação textual, um comentário, um poema, ou uma narrativa auxiliar à composição principal, que ocupa o espaço restante da folha, correspondente a cerca de dois terços da mesma.

Dentro deste espaço compositivo, além da cena representada, podemos encontrar a assinatura do artista, juntamente com o seu selo pessoal, o selo oficial de censura, assim como, em alguns casos, legendas que permitem identificar as figuras representadas. Também presente na composição podemos encontrar, em dez das cinquenta e cinco estampas, a assinatura do artesão responsável pelo corte dos blocos de madeira, Matsushima Fusajirō, identificado como 彫工房次郎, ou seja, *Horikō* (“xilógrafo”) *Fusajirō*, Yokokawa Takejirō (彫工竹次郎, *Horikō Takejirō*) e Sugawa Renkichi (*Renkichi rōshi*). (Anexo 52)

Devido às margens laminadas, em vez daquele que seria o seu formato original de um *ōban* vertical (c.38 x 25 cm), cada uma das estampas apresenta em média um tamanho de 36 x 23 cm, com pequenas diferenças entre si. (Anexos 53a e 53b)

#### 4.1.Hakone:



Hakone da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c.1845

Nas gravuras da série da coleção Gulbenkian que fazem referência ao universo *kabuki*, as histórias de figuras de época e dos seus feitos somam um número significativo. A gravura da autoria de Utagawa Kuniyoshi e edição de Ibayu Kyūbei para a estação de *Hakone* (nr.11) faz parte deste grupo, e é a segunda num conjunto de duas a transportar-nos para a lendária história dos irmãos Soga.<sup>206</sup> (Anexo 54)

Figuras históricas, Soga Jūrō Sukenari (1772 – 1193) e Soga Gorō Tokimune (1174 – 1193) são dois irmãos que, em 1193, levam acabo uma vingança para matar Kudō Suketsune, seguidor de Minamoto no Yoritomo, e que havia morto o pai de ambos 17 anos antes. Após a morte do inimigo, Jūrō, o mais velho, é imediatamente morto no local, enquanto que Gorō é capturado e executado no dia seguinte.

Algumas décadas após o incidente, a história dos irmãos Soga começou a circular por via oral, cantada frequentemente por mulheres cegas (*goze*) que narravam a lenda nas

<sup>206</sup> Tanto no British Museum, como na National Diet Library, em Tóquio, existe uma outra versão rara para a estação de Hakone da autoria de Hiroshige e que retrata uma cena nas fontes termais da região. A gravura presente na coleção do Museu Gulbenkian é, deste modo, uma das duas versões conhecidas para *Hakone*, assim como é, também, a mais frequente em álbuns de *Tōkaidō gojūsan tsui*.

suas viagens.<sup>207</sup> A história surge relatada em *Soga Monogatari* (*O Conto dos Irmãos Soga*), de que são conhecidas uma versão Chinesa do final do Período Kamakura e outra Japonesa do Período Muromachi. No século XIV a saga é conhecida por todo o Japão.<sup>208</sup> Dramaturgos do teatro *nō* e *kōwakamai* levam para o palco a lenda de Jūrō e Gorō, celebrando a sua valentia e sacrifício. No início do Período Edo, o teatro de marionetas é responsável pela produção de uma variedade de peças que tanto exaltavam os feitos das personagens, como parodiavam a tradição da sua história.

*Soga monogatari* é publicado em formato literário pela primeira em 1644, numa obra dividida em doze volumes e que rapidamente se torna num dos mais conhecidos livros da literatura Japonesa do período moderno.<sup>209</sup> A sua chegada ao *kabuki* dá-se em 1665; Jūrō e Gorō afirmam-se como personagens fortemente associadas ao teatro em Edo e entre 1709 e 1868, todos os anos, cada teatro da cidade encena uma peça Soga no Ano Novo.<sup>210</sup>

Se na gravura para a estação de *Ōiso* (nr.9) Kuniyoshi retrata Jūrō (Anexo 55), na estampa em análise o artista representa o irmão mais novo naquele que é um dos momentos cruciais de toda a história, e não é por acaso que o associa à localidade de Hakone. É nesta região, no santuário de Hakone Gongen, que um jovem Gorō, apelidado de Hakoōmaru, encontra pela primeira vez Kudō Suketsune, o responsável pela morte do seu pai: “Hot-tempered by nature, Hakoōmaru wants to take revenge but is prevented from doing so.”<sup>211</sup> É a partir deste encontro que Gorō decide juntar-se ao irmão no seu plano contra o inimigo.

Desde as mais antigas versões da lenda Soga, o primeiro encontro entre o jovem Gorō e Suketsune declara-se como uma das cenas chave de toda a narrativa, dando continuidade a uma série de eventos que viriam a culminar na tão desejada vingança. Pelo final do século XVIII, a cena do encontro “was the climax of almost every Soga spring

---

<sup>207</sup> OYLER, Elizabeth – *Swords, Oaths and Prophetic Visions: Authoring Warrior Rule in Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, p.21.

<sup>208</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.54.

<sup>209</sup> Texto de apresentação por ocasião da exposição “The Tale of the Soga Brothers” no Museu de Arte de Honolulu, Hawai'i, 2013. Disponível em <[https://honolulumuseum.org/art/exhibitions/13707-tale\\_soga\\_brothers/](https://honolulumuseum.org/art/exhibitions/13707-tale_soga_brothers/)>. Consultado a 26/01/2021

<sup>210</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766.*, p.27. Em Edo, as peças dedicadas à lenda dos irmãos Soga eram apelidadas de “peça de primavera” (*haru kyōgen*) pois, segundo o calendário Lunar, o Ano Novo era festejado na Primavera. O forte carácter sazonal destas peças levou a que a palavra “Soga” fosse representativa das festividades do Ano Novo na capital militar.

<sup>211</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.61.

play”<sup>212</sup>. Uma das mais populares peças que dramatiza este momento é *Kotobuki Soga no Taimen (O Feliz Encontro Soga)*, originalmente escrita pelo ator Ichikawa Danjūrō I (1660 – 1704), e que oferece a seguinte indicação cênica: “Gorō empurra Jūro e tenta liderar o caminho, mas o seu irmão mais velho retoma, de imediato, a sua posição na frente restringindo dramaticamente o avanço do seu irmão. Ambos posam numa dramática *mie*.”<sup>213</sup> Descrito como precipitado e impetuoso, Gorō é deste modo impedido pelo irmão de atacar Suketsune. (Anexo 56)

Como um dos momentos de maior tensão no decorrer da história, Kuniyoshi faz transmitir este mesmo sentimento na sua representação de Hakoōmaru. A pose dramática (*mie*) assumida pela figura e a sua expressão facial intensa enquanto encara o vilão são características que nos transportam para o palco do *kabuki* e que desde logo nos remetem para outras interpretações de atores pelo médio da xilogravura *ukiyo-e*, onde o rosto do ator surge como o reflexo do espírito da personagem, bem como do momento encenado. Assim, esta seria uma das cenas mais aguardadas pelo público, na qual o ator mantém a sua postura por um determinado tempo, postura essa que Kuniyoshi aqui fixa numa imagem. Embora sem a indicação de um ator ou peça concreta, não deixa de evocar no imaginário do observador a encenação em palco tão bem conhecida e apreciada: “It was these moments that artists sought to capture; it was these moments fans wanted to remember.”<sup>214</sup>

As personagens dos dois irmãos Soga, Jūrō e Gorō, são a epítome dos dois mais dominantes e contrastantes estilos de representação usados na encenação de heróis masculinos: por um, lado Jūro, descrito como paciente e cauteloso, é retratado através de um estilo gentil, delicado até, intitulado de *wagoto*; por outro, o papel de Gorō, caracterizado pelo seu temperamento impulsivo, é típico de um estilo de bravura, exagerado e dinâmico, chamado *aragoto*.<sup>215</sup>

Os elementos utilizados na caracterização do papel de Hakoōmaru incluem o seu cabelo comprido de ambos os lados (*hako bin*), bem como no topo da cabeça pendendo

---

<sup>212</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766.*, p.27.

<sup>213</sup> A partir da tradução inglesa de Laurence R. Kominz segundo guião da peça apresentada em Tóquio, em 1993: “Gorō pushes in front of Jūrō and tries to lead the way, but his older brother immediately retakes his positions in the lead and dramatically restrains his sibling’s advance. They pose in a dramatic *mie*.” Idem; Ibidem, p.32.

<sup>214</sup> TINIOS, Ellis – op. cit., p.191.

<sup>215</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766.*, p.27.

sobre a testa (*maegami*), símbolo da idade jovem da personagem, juntamente com o seu quimono azul, que é despido durante a peça revelando uma roupa interior vermelha.<sup>216</sup> O quimono azul preenchido por folhagem que observamos na estampa surge igualmente em diferentes outras representações de Hakoōmaru, quer sejam estas explicitamente de atores *kabuki*, ou não, constituindo, assim, um dos elementos que o identificam ao longo da história (Anexo 57); contudo, o *The Kabuki Handbook* refere que o quimono de Gorō é decorado com borboletas, símbolo da família Soga e motivo associado à sua personagem em todas as peças.<sup>217</sup>

Em segundo plano, o cenário montanhoso que se perde entre as nuvens seria anteriormente o foco de uma série dedicada às paisagens do Tōkaidō, mas aqui torna-se palco para o retrato dramático da figura humana. A estação de Hakone do presente deixa por isso de ser evocada para dar lugar a um Tōkaidō cenográfico situado no passado.

Os irmãos Soga e a sua história constituem um dos motivos mais frequentes em séries dedicadas à estrada do Tōkaidō. Robinson afirma que este foi um dos temas eleitos de Kuniyoshi, que o artista ilustrou uma e outra vez<sup>218</sup>, retratando as duas personagens em diversos momentos da narrativa para outras estampas e séries, como uma cena de Jūrō e Gorō enquanto praticam para a série *Honchō nijūshi kō (Vinte e Quatro Paradigmas de Devoção Filial do Nosso País, 1842 – 1843)* (Anexo 58), ou o ataque a Kudō Suketsune num tríptico de 1844. Pelo mesmo ano da publicação de *Pares do Tōkaidō*, o artista representa novamente num tríptico o encontro entre Hakoōmaru e Suketsune, e embora o faça de forma mais completa, mantém-se a tensão e rigidez características do momento. (Anexo 59)

Observar Gorō na série Gulbenkian é indissociável do seu testemunho teatral; ainda que as Reformas *Tenpō* suprimissem a produção de estampas de atores e cortesãs, não acabaram com a sua procura. É de notar que no período entre 1842 e 1846 a produção de Kuniyoshi de ilustrações de guerreiros e lendas históricas subiu significativamente quando comparada com a produção dos anos anteriores; de uma média anual de vinte e seis estampas individuais entre 1837 e 1842, este número chega às noventa e sete estampas anuais no período das reformas<sup>219</sup>, indicando deste modo a utilização popular

---

<sup>216</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.61.

<sup>217</sup> HALFORD, Aubrey S.; HALFORD, Giovanna M. – op. cit.; p.206.

<sup>218</sup> ROBINSON, B. W. – *Kuniyoshi, The Warrior-Prints.*, p.14.

<sup>219</sup> Idem, *Ibidem*, p.12.

deste tema como forma de subverter as verdadeiras encenações em palco, mas também numa representação daquele que era o espírito mais admirado do “antigo Japão” – “loyalty, fidelity in revenge, and pure cool courage [...]”<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> ROBINSON, B. W. – *Kuniyoshi, The Warrior-Prints.*, p.15.

#### 4.2. Shinagawa:



*Shinagawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845

Antes da sua popularidade e consequente disseminação visual e literária, a estrada do Tōkaidō foi considerada uma via para espíritos perversos e lugar para os que se situavam à margem da sociedade, sendo também marcada por um carácter cruel sobretudo devido à localização de diversos campos de execução para criminosos fora das vilas e cidades.<sup>221</sup>

Na composição de Kuniyoshi para a segunda estampa da série, a localização é o campo de execução de Suzugamori (*Suzugamori keijo*) que ficava à entrada de Shinagawa, por sua vez a primeira paragem na rota do Tōkaidō logo após a partida de Edo (Anexo 60). Estabelecido em 1651 pelo xogunato Tokugawa, aqui eram executados criminosos, conspiradores contra o governo e cristãos. Em 1652, o alemão Engelbert Kaempfer descreve este local: “At the entrance to Shinagawa the execution ground was an ugly sight for the traveller...”.<sup>222</sup> Vários eram os viajantes que se deparavam com o cenário repulsivo no seu caminho, mas ainda assim, Suzugamori tornou-se motivo de

<sup>221</sup> TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.*, p.65.

<sup>222</sup> BOTSMAN, Dani. – *Punishment and power in the making of modern Japan.* Princeton University Press, 2005, p.24.

fascínio e de curiosidade para muitos que ali passavam, por vezes movendo multidões que viajavam propositadamente para observar o cenário de horror.<sup>223</sup>

Este interesse mórbido pelo universo do crime resultou na sua assimilação pelas várias formas da cultura popular japonesa, em que as histórias de figuras trágicas ou de famosos criminosos se tornaram tema para artistas e escritores. Shirai Gonpachi, aqui representado por Kuniyoshi, é a figura principal de uma dessas histórias. Hirai Gonpachi (nome histórico) é descrito como um jovem samurai que após matar o seu tio foge para Edo, viajando ao longo do Tōkaidō. A trágica narrativa conduz Gonpachi a uma vida de criminalidade, acabando por ser executado no campo de concentração de Suzugamori em 1679.

Na cena representada observamos o jovem samurai num dos momentos da sua fuga quando é subitamente atacado por um grupo de transportadores de palanquins, identificados pela personagem à esquerda da composição, que tinham conhecimento da existência de uma recompensa pela morte do guerreiro. Ao fundo, à direita, numa pequena cena pouco detalhada e com recurso a um traço estilizado, vemos ser transportado Banzuiin Chōbei, caracterizado como um *otokodate*, ou “homem cortês”<sup>224</sup>, que viria a conhecer o jovem Gonpachi.

*Tōkaidō Text and Tales* refere que as figuras históricas de Chōbei e Gonpachi, embora presentes nos registos da história de Edo, viveram em épocas diferentes e que por isso este encontro entre ambos nunca aconteceu. A relação entre os dois é, assim, uma invenção da peça do repertório *kabuki* intitulada *Banzui Chōbei shōjin manaita* (*A Tábua de Cortar para a Vassa de Banzui Chōbei*) de Sakurada Jisuke I (1734 – 1803), apresentada em 1803 no Teatro Nakamura-za.<sup>225</sup> Outras peças seguiram-se na dramatização deste encontro fictício, entre elas a cena *O Campo de Execução em Suzugamori* pertencente ao drama de Tsuruya Nanboku IV *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma* (*O Padrão do Mundo Flutuante e Relâmpagos Correspondentes*), estreado em 1823 no teatro de Ichimura, em Edo, e considerada uma das melhores peças do dramaturgo.

Divida em três partes, a cena em questão tem lugar no campo de execução de Suzugamori e inicia-se com o grupo de assaltantes que procuram Gonpachi na tentativa

---

<sup>223</sup> BOTSCHAN, Dani. – op. cit., p.24.

<sup>224</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.41.

<sup>225</sup> Idem, *Ibidem*, p.41.

de o matar e receber a sua recompensa. O antigo samurai é reconhecido pela insígnia (*mon*) na sua roupa, o distintivo brasão do clã Shirai que observamos tenuemente nos ombros da figura retratada por Kuniyoshi (Anexo 61). A segunda parte consiste naquele que será um dos mais celebrados combates do *kabuki*, o qual durava entre dez a quinze minutos: “the robbers grope around, trying to lay hands on Gonpachi, who effortlessly foils them with feats of elegant swordmanship.”<sup>226</sup> À medida que a ação progride, a cena de luta (*tachimawari*) é marcada pelas poses dramáticas assumidas pelos atores, ainda que o contacto físico seja meramente sugerido, e onde vários truques humorosos são utilizados para demonstrar os ferimentos dos inimigos de Gonpachi; embora de natureza grotesca, ferimentos como o corte de uma perna ou de um torso são retratados de forma cômica e pouco realista, acabando deste modo por causar o riso na audiência (Anexo 62).

A cena impressa na estampa de Kuniyoshi remete-nos para este segundo momento descrito, em que observamos Shirai Gonpachi a limpar a sua espada e quando se prepara para desferir um golpe final sobre o inimigo. De acordo com Ronald Cavaye, os atores de personagens masculinas que interpretavam a personagem de Gonpachi utilizavam em palco um quimono negro por cima de uma roupa interior vermelha, indumentária com que vemos o herói na gravura em questão.<sup>227</sup>

Na gravura, a pequena representação à direita anuncia o terceiro e último momento do drama quando, finalmente, Gonpachi conhece Chōbei que, admirado com a habilidade do samurai, decide ajudá-lo na viagem até Edo. Ainda que o seu encontro seja irreal, *Suzugamori* é uma das adaptações teatrais que permite à audiência ver como ambas as personagens se tornam amigas. (Anexo 63)

Banzuiin Chōbei é descrito como um herói sem medida, forte e corajoso, defensor do povo contra a arrogância da classe samurai; no Período Edo, homens de espírito galante como Chōbei eram considerados líderes entre os habitantes comuns da cidade, situação que enfurecia os samurais detentores do poder. Já Gonpachi, embora jovem, é um samurai caído em desgraça, exilado da sociedade, e um foragido que acaba por ganhar a simpatia de Chōbei. Ambas as personagens fazem parte de um universo conhecido a Nanboku embrenhado em violência, criminalidade e horror, em que os que são

---

<sup>226</sup> CAVAYE, Ronald – “The Execution Ground at Suzugamori” in BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864.*; pp.100 – 117, p.103.

<sup>227</sup> Idem, *Ibidem*; p.104. Quando a personagem de Shirai Gonpachi é representada por atores especializados em papéis femininos, estes utilizam um quimono verde claro.

ostracizados pela sociedade dão o mote à narrativa; é talvez por isso possível argumentar que a história de *Suzugamori* integra o repertório do gênero *kizewamono* tão explorado pelo *kabuki*: “In extremely popular plays, such as [...] *The Execution Ground at Suzugamori* [...], we see that characters are motivated again and again by overpowering greed and lust and often show a heart-chilling ruthlessness toward others.”<sup>228</sup>

A utilização do grotesco é um importante elemento na obra de Nanboku, reflexo do gosto popular que prevalecia durante a primeira metade do século XIX, ainda que a ferocidade do ataque de Gonpachi aos assaltantes seja distanciada pelo humor com que as suas vítimas saem do palco. Porém, estes elementos humorísticos pretendem justapor-se à realidade crua e sombria do cenário de execução de *Suzugamori*, pano de fundo para o desenrolar da história.

Na peça de Nanboku não existe qualquer referência à eventual execução de Gonpachi, mas o cenário ameaçador do campo de execução, marcado pela existência, quer em palco, quer na vida real, de um pilar em pedra com uma inscrição Budista em memória daqueles ali executados (tal como observamos à direita da composição de Kuniyoshi) foi suficiente para apelidar toda a peça de *Suzugamori* e torná-la num drama independente, assim como afirmar o ambiente peculiar associado a este local.<sup>229</sup> Embora a dramatização de execuções e castigos públicos fosse fortemente controlada pelo *bakufu*, o seu imaginário foi central na criação de diversos dramas; este gênero de cenas raramente eram representadas no palco do *kabuki*, mas o conhecimento que o público tinha do terrível destino que famosas personagens históricas enfrentavam era utilizado como um significado acrescido para o desenrolar da atuação.

A personagem de Shirai Gonpachi tornou-se um popular motivo nas xilogravuras *ukiyo-e*, sobretudo nas séries dedicadas à representação de atores ao longo do Tōkaidō. A sua personagem foi retratada por via dos atores que o dramatizaram em palco, como Iwai Hanshirō V (1776 – 1847) (Anexo 64) ou Onoe Kikugorō III (1784 – 1849), mas também pela sua ligação à estação de Shinagawa. Em todas elas, o jovem guerreiro surge com as vestes que lhe conhecemos, enquanto assume uma pose de guerreiro ao carregar duas espadas; por diversas vezes é igualmente retratado na cena que ocorre em *Suzugamori*, aquando a batalha com os assaltantes. De novo em 1845, Gonpachi é a personagem

---

<sup>228</sup> BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864*, pp.1 – 2.

<sup>229</sup> BOTSMAN, Dani. – op. cit., p.25.

principal numa das gravuras para a série conjunta *Dai Nihon rokujūyoshū no uchi* de Kuniyoshi e Kunisada, artistas que amplamente representaram o jovem samurai em diferentes outras estampas e séries. (Anexo 65)

Shirai Gonpachi apresenta-se como uma figura vinculada de forma significativa a um legado *kabuki*; por sua vez, a segunda estampa de *Tōkaidō gojūsan tsui* não pode ser interpretada sem este mesmo legado. Como fruto das Reformas *Tenpō* e das suas imposições, esta é uma imagem que não deixa de convocar a correspondente cena em palco, e à qual o comprador da época não seria certamente alheio. Ainda que a ausência de uma legenda ou traços faciais que identifiquem um ator sejam, possivelmente, os elementos que mais distinguem esta gravura das suas semelhantes, a composição de Kuniyoshi é também exemplo de como as restrições nem sempre foram assimiladas de forma rígida ou eficaz.

### 4.3. Okabe



Okabe da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845

A representação de Utagawa Kuniyoshi para a estampa da estação *Okabe* (nr.22) (Anexo 66) pertence a um *Tōkaidō* frequentemente embrenhado em histórias de um universo estranho e bizarro. A presença de uma pedra em forma de gato localizada perto de um pequeno templo é um marco popular da vila de Okabe. O cartucho faz referência a um trilho de heras (*tsuta no hosomichi*), um percurso escuro nas proximidades de uma montanha entre Mariko e Okabe, onde encontramos a referida pedra – *nekoishi*.<sup>230</sup> Oriunda da tradição oral, esta estampa remete para a lenda segundo a qual nesta região existia um “gato bruxa” que, disfarçado de uma velha mulher amistosa, assombrava a zona do templo, atraindo jovens raparigas para sua casa para depois as matar e devorar.<sup>231</sup>

<sup>230</sup> Segundo a tradução do cartucho apresentada em ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.84. Sobre este trilho, Ariwara Narihira escreveu um poema citado na obra *Ise monogatari*; também *Tōkaidō meisho zue* alude extensivamente ao mesmo trilho. Em 1855, Hiroshige representa o trilho de heras mais uma vez associado à estação de Okabe, na série *Gojūsan tsugi meisho zue*, documentando, assim, a popularidade deste percurso em relação à sua estação do *Tōkaidō* correspondente.

<sup>231</sup> ROWE, Christina Sue Samantha – *The Yōkai Imagination of Symbolism: The Role of Japanese Ghost Imagery in the late 19th & early 20th Century European Art Volume I – III*. Durham University, 2015, p.46.

A história de um gato monstruoso foi dramatizada pela primeira vez no palco do *kabuki* em 1827, com a peça de Tsuruya Nanboku IV *Hitori Tabi Gojūsan Tsugi* (*Viajar Sozinho nas Cinquenta e Três Estações*), estreada no teatro Kawarasaki, em Edo. Enquanto o público esperava por ver em palco uma versão do popular romance sobre as aventuras de Yaji e Kita ao longo da estrada do Tōkaidō, Nanboku apresenta uma série de cenas simultaneamente assustadoras e cômicas repletas de extraordinários efeitos visuais e truques de palco que retratam os seus temas preferidos, fazendo convergir os universos (*sekai*)<sup>232</sup> de diferentes personagens, como o mundo criado por Jippensha Ikku, ou o das figuras de Banzuoin Chōbei e Shirai Gonpachi.<sup>233</sup>

A peça de Nanboku teve sucesso imediato, e foi uma das cenas do segundo ato a que mais se destacou, na qual surge o fantasma de um enorme gato, o que veio a dar o nome à peça: *Okazaki no Neko* (*O Gato de Okazaki*).<sup>234</sup> Embora associada a uma estação do Tōkaidō diferente – a estação de Okazaki – *Okazaki no Neko* baseia-se numa premissa semelhante à história de Okabe onde, segundo uma lenda local, as casas de Okazaki eram assombradas pelo espírito de um “gato bruxa”.

Os historiadores do Ritsumeikan University Art Research Center apontam a peça de Nanboku como fonte de inspiração para a gravura de Kuniyoshi<sup>235</sup>, que parece seguir a descrição de *Okazaki no Neko*: “After all is still for the night, Osan slips over to the lamp and starts to sip the fish oil. Her shadow is reflected on the wall in the form of a giant demonic cat, revealing her true identity. Okura screams when she sees what is going on and starts to run away. Osan catches up with her, however, and glares at her, suddenly taking on the appearance of a giant evil cat-spirit.”<sup>236</sup>

Com base no excerto anterior, identificamos os elementos chave na composição do artista para a gravura de *Tōkaidō gojūsan tsui*, que remetem para a cena em questão. À esquerda, a lanterna com o óleo de peixe e uma pequena sombra de um gato é um dos objetos que compõem este popular momento, presente em todas as suas dramatizações

---

<sup>232</sup> No *kabuki*, *sekai* refere-se a um “mundo” com um conjunto de personagens definidas familiares ao público. Tsuruya Nanboku IV era adepto de interligar diferentes *sekai*, sobrepondo, por exemplo, figuras históricas com o mundo do *kizewamono*.

<sup>233</sup> *Okazaki no Neko*. Disponível em: <[https://www.kabuki21.com/okazaki\\_no\\_neko.php](https://www.kabuki21.com/okazaki_no_neko.php)>. *Hitori Tabi Gojūsan Tsugi* é também a primeira peça do *kabuki* encenada inteiramente ao longo do Tōkaidō.

<sup>234</sup> *Okazaki no Neko*. Disponível em: <[https://www.kabuki21.com/okazaki\\_no\\_neko.php](https://www.kabuki21.com/okazaki_no_neko.php)>.

<sup>235</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., pp.34 – 35. Ver: Ritsumeikan University Art Research Center <<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/005-0383>>.

<sup>236</sup> *Okazaki no Neko*. Disponível em: <[https://www.kabuki21.com/okazaki\\_no\\_neko.php](https://www.kabuki21.com/okazaki_no_neko.php)>.

em palco, o qual podemos observar em inúmeras outras estampas da mesma época que retratam a cena em Okazaki ou a lenda de Okabe<sup>237</sup> (Anexo 67). Por sua vez, a lanterna faz projetar no plano de fundo a sombra de um gato gigante com uma expressão feroz; com dentes temíveis e olhos arregalados, a sua figura liberta-se para fora do espaço compositivo delimitado, uma imagem marcante em palco e também ela transversal a diferentes outras gravuras. (Anexo 68)

A velha mulher remete-nos para a personificação de uma bruxa; coberta por várias camadas de roupa, característica sua recorrente. A representação por Kuniyoshi afasta-se, contudo, de outras caracterizações da personagem, nomeadamente aquelas em que esta surge dramatizada através de alguns atributos felinos. Finalmente, a jovem aterrorizada pela bruxa é retratada enquanto assume uma pose de medo, tentando proteger-se, e deste modo antecedendo o desfecho cruel da cena. Toda a composição é situada num velho templo, simbolizado através das cortinas de bambu destruídas que atravessam o espaço compositivo por detrás das personagens, elemento que, segundo Sarah Thompson, caracteriza um edifício em ruínas.<sup>238</sup>

A cena preenchida por movimento e dramatismo fixa-se numa imagem alusiva a um momento particular transposto do palco para a gravura; somos, assim, levados para a peça de Nanboku, podendo apenas imaginar as sensações simultâneas de admiração e temor que tal imagem causaria no público através das engenhosas técnicas de palco necessárias para a sua convocação. (Anexos 68a e 68b)

A popularidade do drama conduziu à sua adaptação por parte de outros dramaturgos que criaram peças como *Ume no haru gōjusan tsugi* (*Ameixa da Primavera: As Cinquenta e Três Estações*), estreada em Edo em 1835, e que tal como a do seu antecessor acompanha várias tradições e histórias ligadas às estações do Tōkaidō, entre elas a famosa cena em Okazaki. Cerca de dez anos antes da publicação da série da coleção Gulbenkian, também Kuniyoshi desenha um tríptico com base nesta mesma peça (Anexo 69), onde observamos representados os elementos fundamentais para a sua encenação

---

<sup>237</sup> Por esta altura, o óleo de peixe utilizado nas lanternas era um dos alimentos mais comuns para os gatos domésticos. “Frightened pet owners looking at the lamplight-cast shadows would see their tiny cat suddenly elongate and stand on two legs as if transforming into a human. Thus was established the connection between bakeneko and shadows.” <<http://japansocietyyny.blogspot.com/2015/06/>>

<sup>238</sup> *Feline Fantasies: Cats in the Floating World*. Conferência de Sarah E. Thompson na Galeria Japan Society NYC, 2015, 45’00”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AXRoIN6z6hs>>.

anteriormente descritos, levando Laura Allen a crer que “Perhaps a seed was planted in Kuniyoshi’s fertile mind when he created the cat monster triptych [...]”.<sup>239</sup>

O carácter malicioso e misterioso da figura do gato foi fortemente amplificado pelo folclore japonês, tradição que levou à criação de personagens como o *bake neko* ou “gato monstro”, sendo o *nekomata* uma das suas mais notáveis versões. Descrito como um gato de duas caudas, quando atinge uma certa idade o *nekomata* é capaz de se transformar em humano, e falar como um também, procurando saciar o seu desejo por carne humana.<sup>240</sup> Referências a este género de gato surgem ainda no Período Kamakura, através de contos que referiam “[...] massive beasts that lurked in the mountains, waiting for their next meal [...]”. Pelo Período Edo, histórias que representam a criatura do *nekomata* tornam-se imensamente populares dentro do repertório do folclore.

Conhecido pela sua paixão por gatos<sup>241</sup>, Kuniyoshi, introduziu frequentemente este animal nas suas composições, não só através do seu carácter doméstico, amigoso e divertido, mas também por via da sua imagem monstruosa e assustadora, traduzida no palco do *kabuki*, tanto nos anos que se antecederam à gravura da coleção Gulbenkian, como nos que se seguiram.

Ao mesmo tempo, a metamorfose entre mulheres e gatos apresenta-se como um tema recorrente no folclore japonês, onde gatos demoníacos tomam a forma de uma mulher.<sup>242</sup> Ann Wehmeyer refere que a história do gato de Okabe parece sobrepor-se a outro motivo tradicional, a *yama-uba* ou “bruxa da montanha”, uma mulher alienada da sociedade que vive numa área isolada, e que embora aparente ser acolhedora, não hesita em devorar os viajantes.<sup>243</sup> A figura da *yama-uba* surge, assim, como um tema igualmente atrativo para Kuniyoshi, visto ter tido destaque noutras obras do artista, que fazem evidenciar algumas semelhanças com a representação da velha mulher da estampa em análise. (Anexo 70)

O gato monstruoso de Okabe tornou-se parte de um imaginário coletivo, sobretudo devido à sua dramatização no *kabuki*, por sua vez responsável pela criação de uma

---

<sup>239</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., 5.

<sup>240</sup> *Life of Cats: Selections from the Hiraki Ukiyo-e Collection - Video Tour*. Visita Guiada por Cory Campbell. Japan Society NYC, 2015, 5’34”.

<sup>241</sup> SUZUKI, Jūzō; OKA, Isaburō – *Masterworks of Ukiyo-e: “The Decadents”*. Tokyo, Japan & Palo Alto, Calif. U.S.A: Kodansha International LTD., 1969, p.46.

<sup>242</sup> ROGERS, Katharine M. – *Cat*. London: Reaktion Books, 2006, p.55.

<sup>243</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., pp.29-30.

imagem codificada permanentemente associada à sua história. Este é um exemplo da sociedade de Edo contemporânea de Kuniyoshi, um Japão desde sempre deslumbrado pelo horror, temática fundamental na criação de uma identidade que ainda hoje identificamos. O dinamismo e tensão criados pelo artista numa composição intensamente preenchida por inúmeros elementos, sem deixar quase espaço para o vazio, certamente fazem *Okabe* destacar-se dentro das gravuras da série Gulbenkian.

#### 4.4. *Ishibe*



*Ishibe* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845

A estampa *Ishibe* (nr.52) (Anexo 71) de Kuniyoshi vai ao encontro da ideia previamente explorada referente a “kabuki brain puzzles”, materializando-se como exemplo desta. Aquando uma primeira observação, a gravura mostra-nos uma jovem rapariga representada enquanto lava os dentes com uma pasta feita de sal; esta sua ação é diretamente ilustrada pela *fusayoshi*, uma escova de dentes do Período Edo, juntamente com a taça com água que agarra, e um pequeno prato escondido no canto inferior esquerdo da composição que contém um monte de sal. Esta é uma cena que se aparenta diária e do quotidiano de um cidadão comum da época que observasse ou comprasse esta estampa. A representação da figura feminina poderia ser, porventura, mais uma forma de introduzir a representação de *bijin* agora substituídas por mulheres ditas comuns; no entanto, é no cartucho que vamos encontrar todos os elementos para compreender e solucionar a verdadeira identidade da personagem representada pelo artista.

Em primeiro lugar, vemos ilustrado no cartucho um diário de viagem ou *tabbiniikki*, escrito em japonês no silabário *kanji* – 旅日記 – caracteres que vagamente identificamos na capa do pequeno livro. Juntamente com os restantes objetos ao seu redor,

um embrulho com alguns pertences pessoais, o diário de viagem é o primeiro elemento que nos conduz à identidade da figura indicando-nos que esta é uma viajante.<sup>244</sup>

Seguidamente, também no cartucho, o poema *kyōka* de Umenoya oferece-nos diversas implicações, ainda que subtis:

いせもどり / ならぶ枕の / 二見潟 / かたき石部で / とらる合宿

“Isemodori / narabu makura no / Futamigata / kataki Ishibe de / toraru aiyado”.

“Regressando de / almofadas iguais / na Baía de Futami em Ise / encontram-se quartos adjacentes / em Ishibe rochosa”<sup>245</sup>

A baía de Futami (*Futamigata*), à qual o poema faz alusão, fica localizada na pequena região de Futami, na cidade de Ise, e é um dos marcos no caminho de peregrinação até ao famoso santuário de Ise, considerada um lugar sagrado, bem como reconhecida pela sua beleza; é no mar desta baía que se encontram duas pedras xintoístas sagradas conhecidas por *Meoto Iwa* (“Rochas Casadas”).<sup>246</sup> Deste modo, a expressão no poema *narabu makura* traduzida de forma literal para “almofadas iguais / gémeas” sugere possivelmente as duas pedras de *Futamigata*.<sup>247</sup> (Anexo 72)

Por fim, as duas localizações nomeadas no poema, Ishibe e Ise, são essenciais para situarmos a cena representada, uma história que tomará lugar em ambas as regiões.<sup>248</sup> O nome da estação “Ishibe” juntamente com a expressão utilizada por Umenoya, *aiyado* (合宿), a qual pode sugerir “alojamento conjunto”<sup>249</sup>, conduzem o observador a identificar a figura feminina representada como Ohan, trágica heroína da peça

<sup>244</sup> WEHMEYER, Ann – Op. Cit.; p.223.

<sup>245</sup> A partir da tradução inglesa: “Returning from / twin pillows / at Futamita Lagoon in Ise / adjoining rooms are found / in rocky Ishibe.” ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit.; p.149.

<sup>246</sup> Ligadas por uma corda grossa e pesada (“corda shimenawa”) a qual faz a divisão entre a esfera espiritual e terrestre, as duas pedras são consideradas a entrada para um santuário dedicado à Divindade Japonesa do Sol; enquanto que a pedra maior representa o marido, a mais pequena representa a esposa. <[https://www.kankomie.or.jp/en/spot/detail\\_2231.html](https://www.kankomie.or.jp/en/spot/detail_2231.html)>, consultado a 27/01/2021. A representação das duas pedras pode ser observada na gravura de Kuniyoshi para a estação de *Kakegawa*, anteriormente mencionada.

<sup>247</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit.; p.149.

<sup>248</sup> Ishibe fica situada na Prefeitura de Shiga, já Ise encontra-se na Prefeitura de Mie, imediatamente a sul de Shiga.

<sup>249</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit.; p.224. Wehmeyer sugere como tradução de *aiyado* (合宿) a expressão “adjoining rooms”. O *kanji* 合 (*ai*) pode significar “caber”, “adequar” ou “juntar”, já o *kanji* 宿 (*yado*) além de “hospedaria” ou “alojamento”, pode também indicar “estar grávida”. Os dois *kanji* juntos podem ainda apresentar uma fonética diferente, bem como outras traduções as quais não se adequam ao presente contexto.

*Katsuragawa renri no shigarami* (*União pela Barragem no Rio Katsura*), escrita por Suga Sensuke (1728 – 1779) originalmente para o teatro de marionetas em 1776, e adaptada ao teatro *kabuki* de Osaka em 1784. Baseada num evento real do início do século XVIII, a descoberta de dois corpos no rio Katsura de uma jovem rapariga e de um homem de meia idade, deu o mote para a construção de uma história em palco apresentada como um suicídio amoroso.

Ohan é uma jovem de catorze anos, vendedora ao lado de uma loja tradicional de produção de *obi*, em Quioto, onde por sua vez trabalha Chōemon de trinta e oito anos. *Katsuragawa renri no shigarami* inicia-se com Ohan, que no seu regresso a Quioto de uma peregrinação a Ise, fica alojada numa hospedaria em Ishibe. Coincidentemente, também o seu vizinho Chōemon se encontra alojado no mesmo local ao voltar de uma viagem de negócios em Hamamatsu. Durante a noite, Ohan vê-se importunada por um dos homens que a acompanhara na peregrinação, fugindo para o quarto de Chōemon a quem pede ajuda. É desta forma que as duas personagens se apaixonam, contudo, ao regressarem a Quioto, Ohan descobre que está grávida, enquanto que Chōemon é acusado de um roubo; por fim, numa sequência de eventos, ambos decidem suicidar-se no rio Katsura, momento que encerra a peça.<sup>250</sup>

A temática *shinju*, “suicídio duplo”, foi dramatizada pela primeira vez em 1703 pelo dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, numa peça de marionetas intitulada *Sonezaki Shinju* (*Amor Suicida em Sonezaki*). Esta categoria de dramas deu origem ao género *shinju-mono*, o qual figura dentro do reportório *sewamono* e da vida comum dos habitantes das cidades, tornando-se extremamente popular entre espetadores e outros dramaturgos que adaptaram a temática a inúmeras outras peças entre elas *Katsuragawa renri no shigarami*.<sup>251</sup> Desta forma, as histórias de amantes envolvidos em tragédias domésticas constituíram um tema popular no médio da xilogravura Japonesa, representado frequentemente com base na sua encenação em palco e dos seus atores. Como tema no *ukiyo-e*, a narrativa trágica entre Ohan e Chōemon foi em grande parte

---

<sup>250</sup> *Katsuragawa renri no shigarami*. Disponível em: <<https://www.kabuki21.com/krs.php>>. Consultado a 27/01/2021.

<sup>251</sup> LEITER, Samuel L. – *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006, pp.358 – 359. Apesar da imagem romântica transmitida por parte do teatro, as autoridades lidaram com o suicídio de amantes de forma bastante dura, proibindo a dramatização desta temática em 1722, proscricção apenas levantada na década de 1740; já após esta data foram raras as novas peças de cariz *shinju* que surgiram.

ilustrada por dois momentos cruciais da peça, são eles o encontro dos dois personagens na hospedaria em Ishibe, e o seu suicídio no rio Katsura, quando Chōemon carrega Ohan às costas.<sup>252</sup> (Anexo 73)

Na estampa de Kuniyoshi, com uma toalha ao ombro e um robe algo desgastado, Ohan parece estar a arranjar-se pela manhã, rotina caracterizada pela lavagem dos dentes; já o lenço vermelho que usa para atar a franja é um sinal da sua idade jovem e um elemento que encontramos noutros retratos seus. No entanto, em *Katsuragawa renri no shigarami* não existe qualquer encenação de uma cena semelhante<sup>253</sup>, o que nos leva a destacar a forma astuta de como o artista foi capaz de representar a trágica heroína sem mencionar explicitamente a sua identidade, caracterizando-a como a sua própria pessoa, em vez de um ator em palco, e contornando assim a proscricção imposta sobre os retratos deste género. A utilização da expressão *aiyado* remete o observador para o momento particular em palco que se desenrola na hospedaria em Ishibe, enquanto que a sua representação não é manifestada diretamente na composição; ao mesmo tempo, a escolha de uma heroína do *kabuki* que, efetivamente, viajou pelo Tōkaidō, em justaposição com o poema que indica tanto o lugar onde esteve, como aquele para onde vai, transformam Ohan em mais uma das outras tantas pessoas comuns que, naquela época, viajavam ao longo da rota em peregrinação.<sup>254</sup>

*Ishibe* é, assim, exemplo da colaboração fértil entre o poeta *kyōka* Umenoya e Kuniyoshi na criação de uma gravura onde a sua compreensão está intrinsecamente ligada ao conteúdo do cartucho, numa relação que se aparenta pouco evidente e que requer um profundo conhecimento prévio cultural e visual. A intertextualidade entre poema e imagem oferece a possibilidade de reconhecer a figura representada, numa espécie de jogo, quase que cómico, com o qual o observador se confronta, sendo este mais um dos “kabuki brain puzzles” que preenchem as estampas de *Pares do Tōkaidō*. Na ótica de Wehmeyer, a resolução do problema da identidade é, neste sentido, um modo de desviar a atenção do espetador da beleza física da mulher para o seu papel na cena.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> MARKS, Andreas – *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*., p.112.

<sup>253</sup> Ritsumeikan Art Research Center. Disponível em: <<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/005-0404>>, consultado a 27/01/2021.

<sup>254</sup> WEHMEYER, Ann – op. cit.; p.229.

<sup>255</sup> Idem, Ibidem, p.229.

A partir da segunda metade do século XVII, Edo tornou-se centro primário da poesia *kyōka*, género que se desenvolveu como o mais dominante movimento literário da época. Os seus temas tomavam inspiração dos mais variados e contrastantes assuntos, desde animais até aos bairros de prazer, através de uma linguagem contemporânea, sendo por isso a forma poética eleita pelos artistas *ukiyo-e*. A poesia *kyōka* serviu, pois, como catalisador na fusão das diferentes práticas artísticas de Edo, onde poesia, caligrafia, *ukiyo-e* e o teatro *kabuki* interagiam entre si de forma extremamente imaginativa.<sup>256</sup> Com Kuniyoshi, Umenoya criou, sobretudo nas décadas de 1830 e 1840, retratos de atores, cortesãs e outras *bijin*, nas quais a justaposição de texto e imagem leva-nos a considerar estas estampas, entre elas *Ishibe*, uma obra conjunta entre poeta e artista.

Finalmente, é ainda relevante mencionar a presença significativa dos dois pardais na composição como mais uma subtil referência simbólica, já que, novamente, a peça em questão não faz qualquer referência a este animal. Sobre a sua representação, o Ritsumeikan Art Research Center argumenta que o pardal é, de acordo com uma famosa história, símbolo de piedade filial, ou seja, o respeito e devoção aos pais e antepassados. Em *Katsuragawa renri no shigarami*, Ohan é descrita pela mulher de Chōemon como uma figura desobediente para com os seus pais. No antigo conto intitulado *Suzume Koukou (Devoção Filial do Pardal)*, o pardal e o cuco são duas irmãs cujos pais estão prestes a morrer, mas enquanto que o pardal rapidamente corre para poder estar no leito da morte dos pais, o cuco não chega a tempo por ter estado a vestir-se. Segundo este contexto, ainda que Ohan seja representada junto ao pardal devoto, a sua personagem pode, de facto, aludir à figura do cuco, ambas caracterizadas pela sua desobediência e retratadas enquanto se vestem.<sup>257</sup>

Já a representação de cenas alusivas à tragédia de Ohan e Chōemon não era por esta altura estranha a Kuniyoshi. Em 1840, a publicação de um cartaz anunciava a programação diária do Teatro Kawarasaki em Edo onde, entre várias peças, esteve em cena *Gochūmon Shusu no Obiya* dedicada à história dos dois amantes (Anexo 74). A propósito desta encenação, Kuniyoshi representa no mesmo ano por duas vezes os atores Onoe Kikugorō III (1784 – 1849) e Ichikawa Ebizō V (1791 – 1859) nos papéis de Ohan e Chōemon, respetivamente, num leque com a edição de Ibaya Sensaburō e num díptico

---

<sup>256</sup> The *Kyōka* (狂歌) Craze. Disponível em: <[https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics\\_faq/kyoka.html](https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/kyoka.html)>. Consultado a 27/01/2020.

<sup>257</sup> Segundo a tradução original do Japonês. Disponível em: <<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/005-0404>>. Consultado a 27/01/2021.

(Anexos 75 e 76). Embora ambas as representações não apresentem qualquer semelhança compositiva com aquela de *Ishibe*, tal como vimos anteriormente no caso da estampa de *Okabe*, talvez também a semente desta história terá ficado plantada no artista que assim a evoca em *Tōkaidō gojūsan tsui*.

#### 4.5. Seki:



Seki da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Hiroshige, c. 1845

Com a edição de Ebiya Rinnosuke, a estampa de Hiroshige para a estação de Seki (nr.48) apresenta uma temática que assenta sobretudo na sua iconografia como forma de materializar uma cena e as suas personagens, onde a utilização de diferentes elementos pictóricos surge numa composição extremamente astuta e hábil. (Anexo 77)

A figura feminina retratada é uma famosa cortesã de Osaca do século XV, conhecida pela sua extraordinária beleza e pelo seu nome, *Jigoku*, que significa “inferno”, escolhido por si acreditando que acabar no inferno seria a única forma de penitenciar os seus vergonhosos atos; por esta razão, *Jigoku Dayu* (“Cortesã do Inferno”) usava um robe com a imagem bordada do inferno esperando, assim, pelo seu renascimento no paraíso.<sup>258</sup>

Por sua vez, a figura masculina colocada em frente da cortesã é o excêntrico monge Zen e poeta Ikkyū (1394 – 1481), descrito pelo seu interesse em frequentar bordéis, deixando-se levar pelos prazeres da vida, sobretudo a bebida e a música, vícios

<sup>258</sup> Texto referente à pintura de Utagawa Kuniyoshi, *Hell Courtesan (Jigoku Dayu)*, final da década de 1840 para a exposição “Seduction: Japan's Floating World” no Asian Art Museum, San Francisco, 2015. Disponível em: <<https://www.asianart.com/exhibitions/seduction/14.html>>. Consultado a 13/12/2020.

onde encontrava a virtude. Pelo século XVII, as inúmeras histórias que circulavam referiam que Ikkyū conhece Jigoku numa casa de entretenimento em Sakai, interessando-se por ela e levando-a no caminho da iluminação e da sabedoria espiritual.<sup>259</sup> Esta história é brevemente referida no cartucho da gravura – “A cortesã Jigoku (Mulher Inferno) de Takasu venerou Ikkyū e dele recebeu instrução religiosa”<sup>260</sup> No entanto, a ligação das personagens à sua estação do Tōkaidō faz-se por via de outra narrativa diferente que envolve apenas o monge, na qual este conduz uma cerimónia de consagração para uma estátua do *Bodhisattva Jizō*, em Seki.

Embora a mais conhecida cena entre cortesã e monge seja o seu encontro na casa de Sakai, onde Ikkyū dança com esqueletos, Hiroshige na sua gravura reporta o observador para um outro conhecido incidente da história do monge, caracterizado, sobretudo, pelas imagens do pinheiro e da vara na mão do personagem. No dia de Ano Novo, data assinalada através da presença do pinheiro, Ikkyū colocou um crânio no topo de uma vara e foi de porta em porta num género de saudação, numa forma de lembrar que a felicidade e a vida são inseparáveis da tristeza e da morte, e enfatizar que os prazeres da vida são efémeros<sup>261</sup> (Anexo 78). Talvez esta gravura nos proporcione a completude de um círculo, ao regressarmos ao sentido original de *ukiyo* como termo Busdista, “as suffering prompted by desire.”<sup>262</sup>

Os investigadores do Ritsumeikan University Art Research Center defendem, contudo, que a cena retratada por Hiroshige, ou seja, o encontro de Ano Novo entre Jigoku e Ikkyū, e a cerimónia de iluminação com o crânio numa vara, não surge relatada em obras anteriores que façam referência à ligação entre ambos, assim como não existe qualquer imagem da cena em questão. Hiroshige terá utilizado a história de Seki como pretexto para a conceção da gravura, mesclando a famosa tradição de Ikkyū do Novo Ano com Jigoku. Já após a publicação da gravura de *Pares do Tōkaidō*, surgiram várias obras com uma composição semelhante.<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> A partir da tradução inglesa: “The courtesan Jigoku (Lady Hell) of Takasu revered Ikkyū and received religious instruction from him.” ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit.; p.141.

<sup>260</sup> Idem, Ibidem; p.141.

<sup>261</sup> STEINER, Evgeny – *Zen-Life: Ikkyū and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp.142 – 143.

<sup>262</sup> *Seduction: Japan's Floating World*. Press Release para a exposição no Asian Art Museum, San Francisco, 2015, p.3.

<sup>263</sup> Os historiadores do Ritsumeikan referem uma gravura de 1854 de Kunisada muito semelhante à de Hiroshige, onde surgem retratados dois atores possivelmente do *kabuki*. Kunisada terá utilizado a imagem

A representação de Hiroshige mostra-nos a cortesã Jigoku figurada pelas vestes habituais que a caracterizam; a sua identidade é inseparável do que veste. Nas costas do seu robe podemos observar a construção de uma cena em plano frontal, onde o Rei do Inferno, Enma, sentado a uma mesa, procede ao julgamento dos mortos e à sua consequente tortura por figuras de cariz monstruoso descritas como *oni*<sup>264</sup> (Anexo 79). O status de Jigoku como cortesã é identificado pelos ornamentos do cabelo, pela roupa de várias camadas, bem como pelo *obi* atado na parte da frente. Já o manto negro atado ao seu pescoço e composto por vários quadrados, usado como um peitilho, é semelhante ao *rakusu*, uma peça de roupa exterior usada tradicionalmente pelos monges Zen após a sua ordenação, simbolizando, desta forma, a iluminação da cortesã.<sup>265</sup> Atrás de Jigoku, uma criança, sua acompanhante, espreita enquanto segura uma vara cerimonial (*hossu*) objeto associado aos monges Zen.<sup>266</sup>

Em 1809 o artista e escritor Santō Kyōden (1761 – 1816) publica o livro *Honchō Suibodai Zenden (Registos Completos de Iluminações Ébrias no Nosso País)* no qual descreve o encontro entre Ikkyū e Jigoku e onde as ilustrações de Utagawa Toyokuni I que acompanham o texto figuram diversas cenas relacionadas com a história de ambas as personagens que serviram de inspiração para artistas nas décadas seguintes, nomeadamente a representação do excêntrico robe de Jigoku; a imagem do caldeirão onde são imergidos os pecadores, colocado na base do robe, terá sido uma das cenas em particular adaptadas das ilustração de Toyokuni.<sup>267</sup> (Anexos 80a e 80b)

A figura da cortesã Jigoku assume-se como um tema favorito do mundo *ukiyo-e* e a sua iconografia transversal a várias estampas transforma-a deste modo num ícone popular dos finais do Período Edo ao ser representada por outros mestres como Kuniyoshi

---

de Hiroshige como referência para a sua composição. Já uma atuação teatral pode ter inspirado, por sua vez, a gravura de Hiroshige. Disponível em: <<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/012-0506>>. Consultado a 6/10/2020.

<sup>264</sup> BAE, Catherine. “Seducing Mind and Body in the World of Commerce, Theater and Literacy.” in *Impressions*, nr. 37, 2016, pp. 168–185, p.182.

<sup>265</sup> Idem, *Ibidem*; p.185 “[...] it represents the garment that the Buddha pieced together after leaving his princely home to seek enlightenment.”

<sup>266</sup> Texto referente à pintura de Utagawa Kuniyoshi, *Hell Courtesan (Jigoku Dayu)*, final da década de 1840) para a exposição “Seduction: Japan's Floating World” no Asian Art Museum, San Francisco, 2015.

<sup>267</sup> MEECH, Julia – “Kuniyoshi and the Hell Courtesan” in ALLEN, Lauren (ed.) – *Seduction: Japan's Floating World, The John C. Weber Collection*. Catálogo para a exposição no Asian Art Museum, 2015, pp.45 – 93. Apud “Sebastian Izzard LLC Asian Art to Exhibit at Frieze Masters, London in October” in *Jada News*, 2017. Disponível em: <[http://www.jada-ny.org/calendar\\_news1b.html](http://www.jada-ny.org/calendar_news1b.html)>, consultado a 6/10/2020.

(Anexo 81).<sup>268</sup> A representação de Hiroshige, embora fiel à imagem conhecida da cortesã, é significativamente mais simples, apresentando um número limitado de tons como os azuis, os vermelhos e os roxos, que contrastam entre si, sem recorrer à decoração extravagante e detalhada do robe que observamos noutras estampas que optam pela utilização de uma multiplicidade de cores, padrões e pequenos outros elementos e cenas como chamas ou o retrato de figuras budistas que completam a história impressa no tecido.

A gravura para *Tōkaidō gojūsan tsui* será uma das únicas conhecidas do artista na qual este escolheu Jigoku como motivo. A composição do robe parece assemelhar-se a uma das ilustrações de Toyokuni para a obra de Kyōden, sobretudo na planificação da cena do Inferno e utilização de padrões decorativos semelhantes, nomeadamente as flores dentro de hexágonos, especulando-se apenas que esta ponte entre Hiroshige e o mestre da Escola Utawaga tenha sido fonte para a recriação deste tema na estação de Seki.<sup>269</sup> (Anexo 82)

Em contraste, sobretudo no tratamento estilístico aplicado, é relevante observar como Hiroshige retratou o monge Ikkyū; as suas vestes sugerem pinceladas fluídas, algumas largas outras mais finas e curtas, mas onde podemos observar o claro movimento de um pincel que cria a forma quando em comparação com as zonas definidas de cor que constituem o robe de Jigoku. A importante contribuição do xilógrafo é aqui evocada, sobretudo no processo de conferir à madeira o comportamento de um pincel, lembrando-nos, assim, o notável trabalho destes artesãos frequentemente omitidos.

Sherman Lee observa como a pintura Japonesa Zen que floresce no século XV assimila a utilização de uma pincelada livre e espontânea, por sua vez originária da pintura Chinesa, na representação da natureza e paisagens, mas também de figuras. O desenvolvimento deste método de pintura surge com base na celebração do ritmo e continuidade da natureza, bem como da vontade de transmitir os seus princípios, ideias e emoções, onde, desta forma, um estilo serve um propósito. A caracterização da temática Zen na pintura monocromática surge através do uso espontâneo da tinta sobre papel ou

---

<sup>268</sup> Na verdade, seria de esperar que a estampa em questão fosse atribuída a Kuniyoshi que, fascinado pela figura de Jigoku, sobretudo no final da sua vida, retrabalhou o tema em diversas outras gravuras e pinturas durante a década de 1840.

<sup>269</sup> *Tōkaidō Text and Tales* refere que a história de Jigoku é igualmente recontada no segundo volume de *Tōkaidō meisho zue*, apontando outra fonte para a possível escolha deste tema por Hiroshige. ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit., p.141.

seda, e de um trabalho do pincel de forma “desembaraçada” (“untrammeled”) particularmente na representação de drapeados.<sup>270</sup>

Neste sentido, também Hiroshige adota este mesmo modo de retratar uma temática do Budismo Zen na criação da figura de Ikkyū, remetendo desde logo para as pinturas deste género através das quais reconhecemos semelhanças no tratamento das formas (Anexo 83). O drapeado em pinceladas livres acontece por uma razão, à qual o artista não é alheio, onde técnica e motivo estão diretamente ligados.

Em 1852, Hiroshige viria novamente a associar a figura de Ikkyū à estação de Seki com a série *Gojūsan tsugi harimaze (Recortes das Cinquenta e Três Estações)*, na qual apresenta um pequeno retrato parcial do monge. (Anexo 84)

A gravura da coleção Gulbenkian é uma das quatro versões impressas conhecidas para a estação de Seki, sendo que as diferenças entre cada uma dizem respeito às cores utilizadas no fundo da composição, bem como no cartucho; a variação em análise conta com a gradação azul com tons de verde na zona inferior da imagem, a faixa de azul saturado no topo, e o cartucho em forma de camarão estilizado com faixas diagonais amarelas e azuis em conjunto com um padrão em espiral.<sup>271</sup> Esta versão corresponde a outras iguais existentes em coleções como a do Museu Britânico, ou do Museu Pushkin de Belas Artes em Moscovo.

---

<sup>270</sup> LEE, Sherman E. – “Zen in Art: Art in Zen” in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 59, no. 9, 1972, pp. 238–259., pp.241 e .251.

<sup>271</sup> ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – op. cit.; p.141. Outras variações conhecidas apresentam, por exemplo, o fundo da composição totalmente amarelo, sem gradações, e o cartucho preenchido uniformemente a azul, ou ainda as mesmas gradações em azul para a cena principal e o cartucho também azul com uma gradação a preto.

## Considerações Finais

A viagem ao longo das cinquenta e cinco gravuras de *Pares do Tōkaidō* é narrada pelas histórias que preenchem as composições de Kuniyoshi, Hiroshige e Kunisada, histórias estas que se destacam pela sua multiplicidade temática e que por essa mesma razão expressam a sociedade nipónica dos meados do século XIX, bem como o seu riquíssimo imaginário. Crê-se, por isso, que a série em questão é uma fonte inestimável para o historiador que, a partir dela, pretenda compreender as várias esferas do Período Edo.

Neste sentido, o ponto de partida foi a esfera da rota do Tōkaidō, percurso que dá o mote para a construção de *Tōkaidō gojūsan tsui*, onde encontramos uma forma diferente de olhar a estrada, distanciando-se de uma simples via de carácter oficial, para a sua idealização como lugar onde moram os heróis e heroínas mais amados pela população. Este processo de transformação foi claramente resultado das tradições de representação do Tōkaidō que vimos desenrolar desde o século XVII, e que materializaram a experiência da viagem de uma forma que nem sempre transmitia o verdadeiro Japão da época. Se, por um, lado a *Pax Tokugawa* oferecia a imagem de um território pacífico e unido, por outro, a pressão e controlo exercidos pelo governo deixavam entrever a realidade da população comum que vivia de forma extremamente limitada a todos os níveis, onde frequentemente dominavam a fome e a insegurança. O desenvolvimento de diferentes meios de entretenimento e atividades recreacionais foram, assim, o princípio de uma era que viu nascer o “mundo flutuante”.

No segundo capítulo da dissertação, a compreensão da obra enquanto fruto de um projeto artístico composto por um amplo grupo de agentes onde encontramos, para além de artistas, editores, poetas e outros artesãos, foi um discurso fundamental para a análise da série, como também para o consequente entendimento de grande parte da produção *ukiyo-e* da mesma época, a qual não deixa esquecer os seus intervenientes (através de selos e assinaturas), ainda que a sua historiografia por vezes o faça. Se o artista se apresenta, pois, como o rosto da publicação, o editor opera todo o seu processo do início ao fim. Tal sucedeu com *Tōkaidō gojūsan tsui*, que de forma inusitada reúne seis dos mais ativos editores da sua época que estiveram por trás de inúmeras outras séries que de resto compõem um legado excecional do panorama nipónico do Oitocentos. De forma marcada, a consolidação da série como resultado das restrições governamentais da década

de 1840 foi, desde início, um dos objetivos fundamentais, sendo esta uma das suas características mais impressionantes e que destacam a obra dentro do contexto *ukiyo-e*.

Na relação entre gravuras e respetivas peças do *kabuki*, a procura por imagens e vídeos de encenações de anos mais recentes foi outro dos elementos chave durante a investigação, revelando-se uma fonte indispensável e fascinante para estabelecer um diálogo com as composições da série e o que apenas podemos imaginar que seriam os atores em palco. Assim, nas dramatizações atuais encontramos um conjunto de pistas, como roupas ou cenários, que correspondem quase de forma direta com o que é representado em estampas como *Numazu*, onde é visível uma total concordância entre as vestes dos personagens em palco, ou *Kakegawa*, onde não só o cenário paisagístico como a pose das figuras nos transportam para o *kabuki* do Período Edo.

De facto, num conjunto artístico tão complexo como *Pares do Tōkaidō*, um dos aspetos que desde logo o define é a multiplicidade de elementos em si reunidos que permitem abrir portas para diferentes abordagens como foco de estudo; por isso, e porque a presente dissertação resultou de um conjunto de opções e escolhas, alguns tópicos ficaram por desenvolver, ainda que tenham sido certamente tomados em consideração para o entendimento global da obra.

A escolha das cinco estampas que foram objeto de uma investigação mais aprofundada foi ao encontro do motivo do *kabuki* previamente delineado como narrativa central no decorrer da dissertação por ser, no nosso entender, o género que mais se expressa ao longo das composições e que na historiografia recente foi frequentemente sublinhado como relevante. Neste sentido, outras estampas e temáticas ficaram, inevitavelmente, para trás, como é o caso da representação feminina, que se manifesta igualmente associada às restrições das Reformas *Tenpō*, ou ainda outras cenas de cariz histórico, lendário e sobrenatural, que não sugerem uma relação com o *kabuki*, mas antes constituem momentos da tradição nipónica. Já a questão da literatura e da poesia, que desempenham um papel fulcral na conceção de várias gravuras, centrou-se, sobretudo, no género *kyōka* e no modo como cartucho e imagem dialogam entre si, por se considerar este um assunto imediatamente ligado ao *kabuki*; outras formas literárias ficaram, assim, por esclarecer, nomeadamente a poesia clássica, ou até mesmo outros poetas *kyōka* apenas mencionados por nome. Finalmente, reconhece-se a ausência de uma secção dedicada a uma das estampas de Kunisada por não se inserirem na metodologia apresentada, o que

não desvaloriza a participação do artista na produção da série, bem como não impede a possibilidade de um desenvolvimento futuro.

No decorrer de uma investigação como esta, é ainda inevitável o levantamento de algumas perguntas para as quais as respostas mantêm-se incertas, designadamente no que diz respeito ao contexto de produção de *Tōkaidō gojūsan tsui*, qual o nível de envolvimento dos artistas, a seleção e distribuição dos temas representados por cada um, ou a ainda a resposta por parte do público, o elemento final na cadeia da produção *ukiyo-e*. A premissa de uma possível edição da série por altura da celebração do Ano Novo foi previamente abordada a propósito da indústria da xilogravura, e é aqui novamente reiterada. Esta é uma das questões que fica por responder, a qual se baseia numa leitura aprofundada das estampas que evocam este momento tão particular do calendário, quer de modo explícito no seu cartucho, como o poema em *Ōtsu*, quer na própria composição como observámos em *Seki* e a simbologia do pinheiro, ou ainda através de uma associação menos evidente, como a encenação habitual da peça *Soga* no Ano Novo, drama interpretado na gravura para *Hakone*.

De entre as cerca de duzentas estampas que compõem a presença da produção artística *ukiyo-e* na Coleção do Fundador do Museu Calouste Gulbenkian, a possibilidade de estudo encontrada na série *Tōkaidō gojūsan tsui* revelou-se uma experiência fascinante e de inesperada complexidade. Na oportunidade de a dar a conhecer como objeto artístico, como legado histórico, e antes de mais como parte de uma história de colecionismo à qual o panorama português também pertence, espero que este contributo possa lançar nova luz sobre este mesmo espólio *ukiyo-e*, suscitando o seu interesse e reflexão futuros.

“And we wouldn’t be able to study Japanese art, it seems to me, without becoming much happier and more cheerful, and it makes us return to nature, despite our education and our work in a world of convention.”<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Excerto de uma carta de Vincent van Gogh ao seu irmão Theo van Gogh. Arles, Setembro de 1888. “Vincent van Gogh, *The Letters*” Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/letters.html>>. Consultado a 28/02/2021.

## Referências Bibliográficas

ALLEN, Laura; WEHMEYER, Ann; MARKS, Andreas (ed.) – *Tōkaidō Texts and Tales: Tōkaidō Gojūsan Tsui by Kuniyoshi, Hiroshige, and Kunisada*. University Press of Florida, 2015.

BAATSCH, Henri-Alexis – *Hokusai, A Life in Drawing*. London: Thames & Hudson, Ltd., 2016.

BAE, Catherine. “Seducing Mind and Body in the World of Commerce, Theatre and Literacy.” in *Impressions*, nr. 37, 2016, pp. 168–185.

BEASLEY W. B. – *The Japanese Experience: A Short History of Japan*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1999.

BOTSMAN, Dani. – *Punishment and power in the making of modern Japan*. Princeton University Press, 2005.

BRANDON, James R.; LEITER, Samuel L. – *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697 – 1766*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002.

\_\_\_\_\_ *Kabuki Plays on Stage: Villainy and Vengeance, 1773 – 1799*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002.

\_\_\_\_\_ *Kabuki Plays On Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002.

\_\_\_\_\_ *Masterpieces of Kabuki: Eighteen Plays on Stage*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004.

CLARK, Timothy T. – “Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings.” in *Impressions*, nr.19, 1997, pp. 6–27.

FENOLLOSA, Ernest F. – *Epochs of Chinese and Japanese Art, An Outline of History of East Asiatic Design*, Volume II. San Diego, California: Stone Bridge Press, 2007.

FROMANEK, Susanne – “Pilgrimage in the Edo Period” in LINHART, Sepp; FRÜHSTÜCK, Sabine (ed.) – *The Culture of Japan as Seen through Its Leisure*. Albany, New York: State University of New York, 1998. pp.165-194.

GUTH, Christine – *Japanese Art of the Edo Period*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.

HALFORD, Aubrey S.; HALFORD, Giovanna M. – *The Kabuki Handbook*. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1956.

HICKMAN, Money L. “Views of the Floating World.” in *MFA Bulletin*, vol. 76, 1978, pp. 4–33.

JONES JR, Stanleigh H. – “Vengeance and Its Toll in "Numazu": An Eighteenth-Century Japanese Puppet Play.” in *Asian Theatre Journal*, Vol. 7, no. 1, 1990. pp. 42-75.

KAEMPFER, Engelbert – *Kaempfer's Japan: Tokugawa Culture Observed*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

KAORI, Chino – “The Emergence and Development of Famous Place Painting as a Genre.” in *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 15, 2003, pp. 39–61.

LANE, Richard – *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including and Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

\_\_\_\_\_ “On Monographs and Kuniyoshi” in *Monumenta Nipponica*, Vol. 18, No. 1/4, 1963, p.338 – 351.

LEE, Sherman E. – “Zen in Art: Art in Zen” in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 59, no. 9, 1972, pp. 238–259.

LEITER, Samuel L. (ed.) – *A Kabuki Reader: History and Performance*. Armonk, New York; London, England: M.E. Sharpe, Inc., 2002.

LEITER, Samuel L. – *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de – “Do Japão, A Beleza em Miniatura: Inro e Netsuke (séculos XVIII-XIX)”. Folha de sala para a exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, de 3 Novembro 2015 a 14 Fevereiro 2016.

MARKS, Andreas – *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks*. Tokyo; Rutland, Vermont; Singapore: Tuttle Publishing, 2010

\_\_\_\_\_ *Kabuki Brain Puzzles: Station-character motif patterns in the actor Tōkaidō series of Utagawa Kunisada (1786-1865)*. Tese de Doutorado, Leiden University, 2010.

NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Volume 1. Amsterdam: Hotei Publishing, cop., 2005.

\_\_\_\_\_ *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Volume 2. Amsterdam: Hotei Publishing, cop., 2005.

\_\_\_\_\_ *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*. Amsterdam: Hotei, cop., 2004.

OYLER, Elizabeth – *Swords, Oaths and Prophetic Visions: Authoring Warrior Rule in Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

PAIAS, Manuel – “Ukiyo-e in the Gulbenkian Collection. A Few Examples” in *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, Universidade Nova de Lisboa, vol. 12, Junho de 2016, pp.111 – 122.

PARKER, Deborah – “New Perspectives on Japanese Prints: ‘The Moon Has No Home’: Japanese Color Woodblock Prints from the Collection of the University of Virginia Art Museum.” in *The Virginia Quarterly Review*, vol. 80, no. 2, 2004, pp. 195–206.

PERSON-FABRICAND, Nicole – “The Tōkaidō Road: Journeys through Japanese Books and Prints in the Collection of Princeton University” in *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 73, N° 1, Princeton University Library, Outono de 2011, pp.68-99.

REIDER, Noriko T. – “The Emergence of Kaidan-shū: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period” in *Asian Folklore Studies*, Volume 60, 2001, pp.79 – 99.

ROBINSON, B. W. – *Kuniyoshi*. London: Her Majesty's Stationery Office, Victoria and Albert Museum, 1961.

\_\_\_\_\_ *Kuniyoshi, The Warrior-Prints*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1982.

ROGERS, Katharine M. – *Cat*. London: Reaktion Books, 2006.

ROWE, Christina Sue Samantha – *The Yōkai Imagination of Symbolism: The Role of Japanese Ghost Imagery in the late 19th & early 20th Century European Art Volume I – III*. Tese de Mestrado. Durham University, 2015.

*Seduction: Japan's Floating World*. Press Release para a exposição no Asian Art Museum, San Francisco, 2015.

STEINER, Evgeny – *Zen-Life: Ikkyū and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

SUMPTER, Sara L. – “From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-Modern Japan to The Contemporary Horror Film” in *Explorations: The Undergraduate Research Journal*, UC Davis, 2006, pp.5 – 24.

\_\_\_\_\_ “Katsushika Hokusai’s Ghost of Kohada Koheiji: Image from a Falling Era” in *Prized Writing 2004 – 2005*, UC Davis.

STRANGE, Edward F. – *The Colour-Prints of Hiroshige*. London, New York, Toronto, Melbourne: Cassel & Company, Limited, 1925.

SUZUKI, Jūzō; OKA, Isaburō – *Masterworks of Ukiyo-e: “The Decadents”*. Tokyo, Japan & Palo Alto, Calif. U.S.A: Kodansha International LTD., 1969.

“The Tale of the Heike and Japan’s Cultural Pivot to the Art of War” in *Asian Literature in the Humanities and the Social Sciences*, Volume 24:3, 2019.

TRAGANOU, Jilly – *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. London: RoutledgeCurzon, 2004.

\_\_\_\_\_ “The Tōkaidō – Scenes from Edo to Meiji Eras” in *Japan Railway & Transport Review*, Setembro de 1997.

UNNO, Kazutaka – “Cartography in Japan” in HARLEY, J. B.; WOODWARD, David (ed.) – *The History of Cartography*, Volume 2, Book 2. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 346 – 477.

VAPORIS, Constantine Nomikos – *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*. Cambridge, Massachusetts: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1994

WEHMEYER, Ann – “Rethinking ‘Beauties’: Women and Humor in the Late Edo Tōkaidō gojūsan tsui” in *Literature & Aesthetics* 22 (2), Dezembro de 2012, pp.201 – 229.

## Vídeos

*Feline Fantasies: Cats in the Floating World*. Conferência de Sarah E. Thompson. Japan Society NYC, 2015. Duração: 59'53". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AXRoIN6z6hs>>.

*Life of Cats: Selections from the Hiraki Ukiyo-e Collection - Video Tour*. Visita Guiada por Cory Campbell. Japan Society NYC, 2015. Duração: 12'47". Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=hc\\_7-YjFoeg](https://www.youtube.com/watch?v=hc_7-YjFoeg)>.

## Websites

*Jaanus: Japanese Architecture and Art Net Users System*: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>>

*Japan Guide*: <<https://www.japan-guide.com/>>

*Jisho: Japanese Dictionary*: <<https://jisho.org/>>

*Kabuki 21*: <<https://www.kabuki21.com/>>

*Kuniyoshi Project*: <<http://www.kuniyoshiproject.com/>>

*MeijiShowa* (“Historical Images of Japan between the 1860’s and 1930’s”): <<https://www.meijishowa.com/>>

*Ritsumeikan Art Research Center, “ArtWiki”*: <<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/メインページ>>

Entrada para as gravuras de *Tōkaidō gojūsan tsui*: <<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/2008後期>>; <<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/2009前期>>.

*Viewing Japanese Prints*: <<https://www.viewingjapaneseprints.net/>>

## Apêndices

### Anexos



**Anexo 1:** *Tōkaidō gojūsan tsugi ichiran* (Vista Panorâmica das Cinquenta e Três Estações da Estrada do Tōkaidō), Utagawa Hiroshige, 1839, xilogravura, tinta s/ papel, 36,5 x 242 cm

© The University of British Columbia. N° inv.: G7962.T6 A35 1851 A6



**Anexo 2:** *Edo Nihonbashi* da série *Fugaku sanjūrokkei*, Katsushika Hokusai, c. 1830 – 32, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 25,4 x 36,8 cm

© The Metropolitan Museum of Art. N° inv.: JP1295



**Anexo 3:** Viajantes no Tōkaidō, Prefeitura de Shizuoka, autor desc., século XX (início)

© MeijiShowa



**Anexo 4:** Dois portadores de *kago* e a sua cliente observam o Monte Fuji a partir da Passagem de Otometoge. Fotografia de Nobukuni Enami (1859 – 1929), década de 1890.

© MeijiShowa



**Anexo 5:** Japão: Localização de Quioto e Kamakura

© Google Images



**Anexo 6:** As cinco rotas do Gokaidō

© Wikipédia



**Anexo 7: As Cinquenta e Três Estações do Tōkaidō**

© hirosnige.org.uk

- |              |              |                |
|--------------|--------------|----------------|
| 1 Nihonbashi | 20 Fuchū     | 39 Okazaki     |
| 2 Shinagawa  | 21 Mariko    | 40 Chiryū      |
| 3 Kawasaki   | 22 Okabe     | 41 Narumi      |
| 4 Kanagawa   | 23 Fujieda   | 42 Miya        |
| 5 Hodogaya   | 24 Shimada   | 43 Kuwana      |
| 6 Totsuka    | 25 Kanaya    | 44 Yokkaichi   |
| 7 Fujisawa   | 26 Nissaka   | 45 Ishiyakushi |
| 8 Hiratsuka  | 27 Kakegawa  | 46 Shōno       |
| 9 Ōiso       | 28 Fukuroi   | 47 Kameyama    |
| 10 Odawara   | 29 Mitsuke   | 48 Seki        |
| 11 Hakone    | 30 Hamamatsu | 49 Sakanoshita |
| 12 Mishima   | 31 Maisaka   | 50 Tsuchiyama  |
| 13 Numazu    | 32 Arai      | 51 Minakuchi   |
| 14 Hara      | 33 Shirasuka | 52 Ishibe      |
| 15 Yoshiwara | 34 Futagawa  | 53 Kusatsu     |
| 16 Kanbara   | 35 Yoshida   | 54 Ōtsu        |
| 17 Yui       | 36 Goyu      | 55 Miyako      |
| 18 Okitsu    |              |                |



**Anexo 8:** *Fujieda: Mudança de Transportadores e Cavalos* da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Utagawa Hiroshige, 1833 - 34, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 22 x 34,3 cm

© Museum of Fine Arts Boston

Nº inv.: 2009.2411.23



**Anexo 9:** *Estação 48: Seki, Partida do Alojamento de Madrugada* da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Utagawa Hiroshige, 1833 - 34, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 22,5 x 34,6 cm

© The Metropolitan Museum of Art

Nº inv.: JP2487



**Anexo 10:** Locais de paragem ao longo do Tōkaidō, autor desc., década de 1860

© MeijiShowa



**Anexo 11:** *Fuchū* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Hiroshige, c.1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 34,4 x 24,3 cm

© British Museum

Nº inv.: 2008,3037.04322



**Anexo 12:** *Narumi* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c.1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 35,8 x 24,5 cm

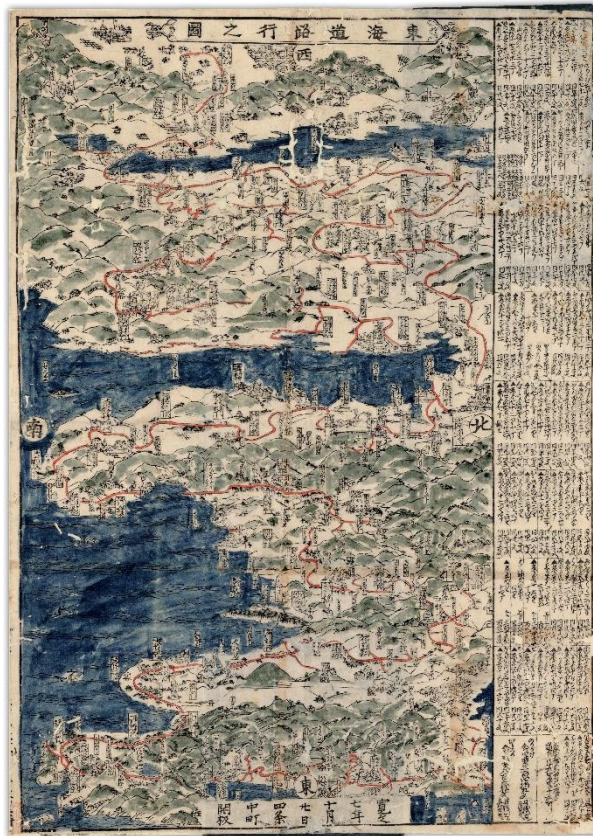
© MFA Boston

Nº inv.: 11.45385.41



**Anexo 13:** *Yokkaichi: Cruzamentos na Vila de Haraga e Estrada para o Santuário de Ise* da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Utagawa Hiroshige, c. 1845 - 52, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 23,6 x 36,3cm

© Museum of Fine Arts Boston. Nº inv.: 21.5143



**Anexo 14:** *Tōkaidō michiyuki no zu* (Mapa Itinerário da Estrada do Tōkaidō), autor desc., 1667, xilogravura, tinta s/ papel, 55,3 x 32 cm

© The University of British Columbia. N° inv.: G7962.T6 P2 1667 S5



**Anexo 15:** *Tōkaidō bunken ezu*, Hishikawa Moronobu, 1690, xilogravura, tinta s/ papel, 13 x 26 cm

© British Museum. N° inv.: 1979,0305,0.48.1



**Anexo 16:** Páginas de *Tōkaidō meishoki* (Volume 1), Asai Ryōi, 1659, tinta s/ papel

© Waseda University Library

Nº inv.: 03 01789



**Anexo 17:** Página de *Tōkaidō meisho zue* (Volume 5), Akisato Rito, 1797, tinta s/ papel

© British Museum

Nº inv.: 1979,0305,0.178.5



**Anexo 18:** *Mishima* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Hiroshige, c.1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,2 x 24,6 cm

© British Museum

Nº inv.: 2008,3037.04313



**Anexo 19:** *Futakawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Hiroshige, c.1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 36,5 x 24,1 cm

© British Museum

Nº inv.: 2008,3037.04337



**Anexo 20:** *Mishima* da série *Bijidan ichidai gojūsan tsugi*, Kitagawa Utamaro, c.1795, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 39 x 26,5 cm

© Bonhams



**Anexo 21:** *Kakegawa* (poema de Yoshimachi Mikuni) da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Utagawa Toyohiro, c.1804, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 17,6 x 11,8 cm

© Museum of Fine Arts Boston. Nº inv.: 66.379



**Anexo 22:** *Kanagawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Katsushika Hokusai, c.1806, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 24 × 18, 3cm. Coleção Clarence Buckingham

© Art Institute Chicago. N° inv.: 1929.501



**Anexo 23:** *Tōkaidō Hodogaya* da série *Fugaku sanjūrokkei*, Katsushika Hokusai, c.1830 - 32, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 25,2 cm x 37,5 cm

© The Metropolitan Museum. N° inv.: JP1427



**Anexo 24:** *Kanbara* da série *Tōkaidō gojūsan tsugi*, Utagawa Hiroshige, 1833 - 34, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 22,5 x 34,9 cm

© The Metropolitan Museum. N° inv.: JP2492



**Anexo 25:** *Nihonbashi* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c.1845, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, 36,4 x 24.6 cm

© British Museum. N° inv.: 2008,3037.04301



**Anexo 26:** *Cena em Yoshiwara*, Kitagawa Utamaro, 1790, xilogravura (*nishiki -e*), tinta s/ papel, tríptico, 37,5 x 29,5 cm (cada)

© The Metropolitan Museum. N° inv.: JP3060



**Anexo 27:** *Atrás do Biombo*, Hishikawa Moronobu, c. 1673 – 1681, xilogravura, *sumizuri-e*, tinta s/ papel, 27,2 x 38,4 cm

© The Art Institute of Chicago N° inv: 1973.645.1



**Anexo 28:** *Uma Jovem Mulher na Chuva de Verão*, Suzuki Harunobu, 1765, xilogravura, tinta s/ papel, 28,8 × 21,7 cm

© The Art Institute of Chicago N° inv: 1957.556



**Anexo 29:** Selo de Murata Heiemon utilizado no ano de 1845

© NEWLAND, Amy Reigle (ed.) – *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Volume 2. Amsterdam: Hotei Publishing, cop., 2005, p.554



**Anexo 30:** *Mitsuke: Grous com Etiquetas Douradas* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kunisada, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 35,6 x 24,7 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.25036



**Anexo 31:** *Momiji no ga (Folhas de Ácer): Endō Musha Moritō* da série *Genji kumo ukiyo-e awase*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,6 x 25,1 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.36519



**Anexo 32:** *Joruri-hime* da série *Kenjo reppuden*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1842, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,6 x 25,1 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.36519



**Anexo 33:** *Yui* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kunisada, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 36,9 x 25,5 cm

© British Museum. Nº inv: 2008,3037.04319





**Anexo 36:** O ator Ichikawa Ebizō V no papel de Kezori Kuemon, Utagawa Kuniyoshi, 1840, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,9 x 26,1 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.21902



**Anexo 37:** Maisaka da série *Tōkaidō gojusan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 36,5 x 24,3 cm

© British Museum. Nº inv: 2008,3037.04334



**Anexo 38:** A Lenda do Lago de Otama em Kanda (*Kanda Otama-ga-ike no koji*) da série *Tōtō kyūsei zukushi*, Utagawa Hiroshige, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,4 x 25,6 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.26400



**Anexo 39:** *Estação de Shimada: Rio Ōi* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kunisada, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 35,3 x 23 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.22413



**Anexo 40:** *Província de Hida: Koman*, da série *Dai Nihon rokujūyōshū no uchi*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 37,3 x 25 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.42452



**Anexo 41:** *Poema de Tenchi Tennō (Imperador Tenchi): Onzōshi Ushiwakamaru*, da série *Ogura nazorae hyakunin issyu*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845 – 1848, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 36,1 x 24,4 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.22137



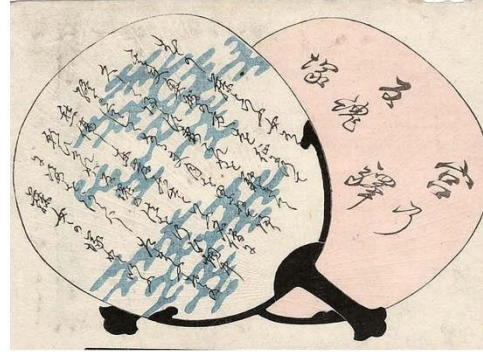
Ibaya Senzaburō



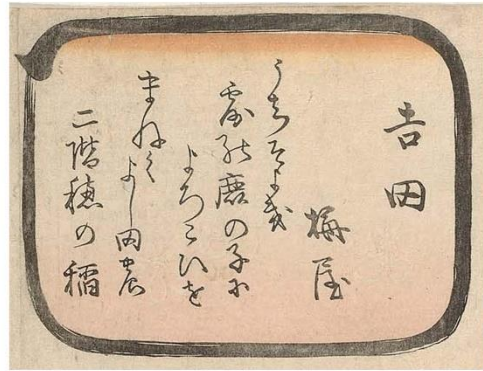
Ibaya Kyūbei



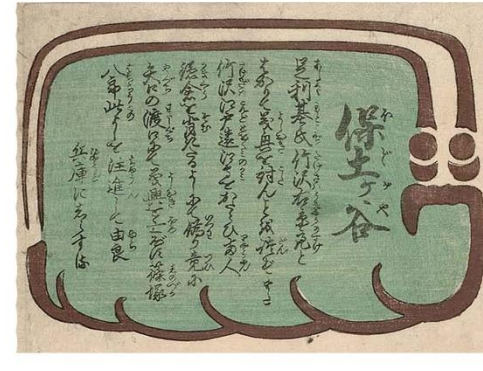
Kojimaya Jūbei



Enshūya Matabei



Iseyya Ichiemon



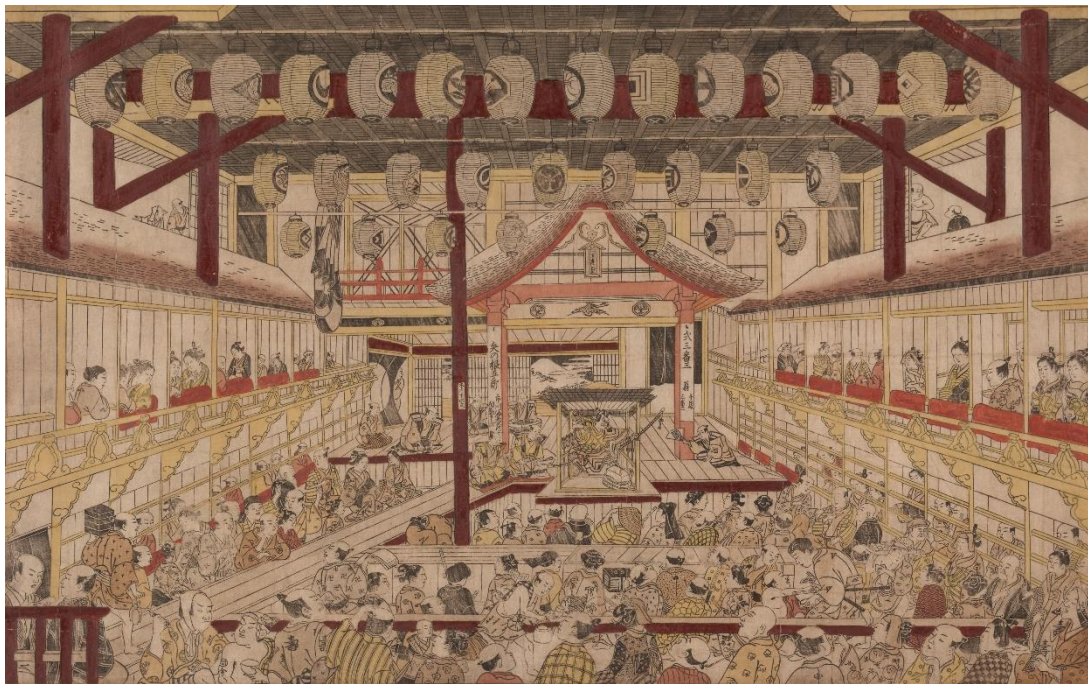
Ebiya Rinnosuke

Anexo 42: Cartuchos dos seis editores de *Tōkaidō gojūsan tsui*



**Anexo 43:** *Okuni Kabuki* (Detalhe), autor desconhecido, século XVII, biombo de 6 telas, tinta s/ papel folheado a ouro, 88 x 260 cm

© Kyoto National Museum. N° inv: AK 546



**Anexo 44:** *Vista em Perspetiva do Interior do Teatro Nakamura com Ichikawa Ebizo II no papel de Yanone Goro*, Okumura Masanobu, 1740, xilogravura, tinta s/ papel, 40,2 x 63,7 cm

© The Cleveland Museum of Art. N° inv: 1916.1154.



**Anexo 45:** *Ishiyakushi* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 36,5 x 24,3 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.04348



**Anexo 46:** *Totsuka* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Hiroshige, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 36,4 x 24,7 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.04306



Anexo 47: Numazu da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 37 x 25,4 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.04314





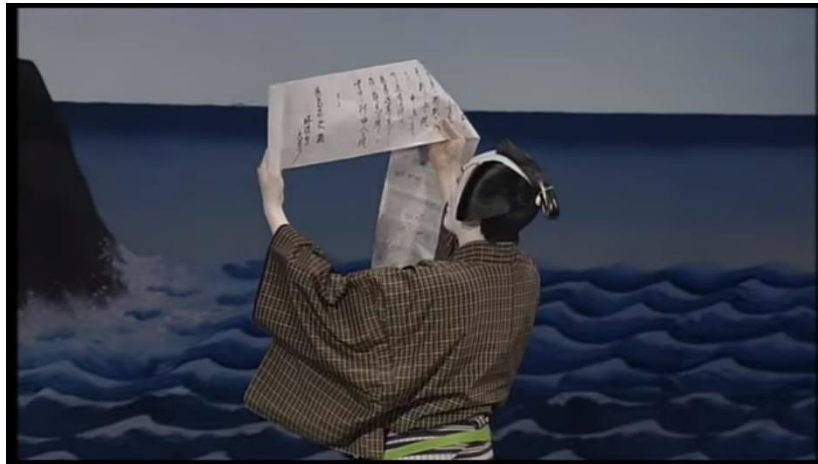
**Anexo 48:** Cenas da peça *Igagoe Dōchū Sugorokuda*, Numazu apresentada em Março de 2020 no Teatro Kabukiza em Tóquio

© <<https://www.bilibili.com/s/video/BV1fQ4y1K7cn>>



**Anexo 49:** *Kakegawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 36,5 x 24,3 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.04329



**Anexo 50:** Cenas da peça *Ise Ondo Koi No Netaba*, Cena 1: *Ise Futamigaura*, apresentada em Julho de 1995

©<[https://www.youtube.com/watch?v=-BcTzpeIqFE&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=-BcTzpeIqFE&feature=emb_title)>



**Anexo 51:** *Kuwana* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 37,3 x 25,3 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.30453

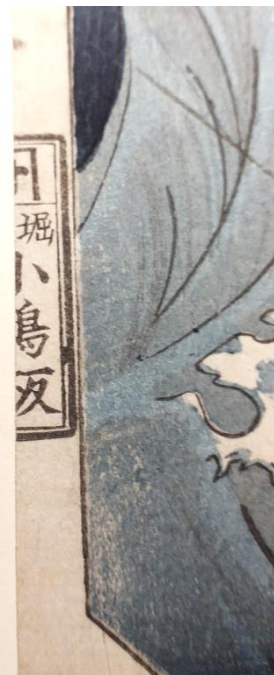


Anexo 52: Os vários elementos constituintes de uma gravura de *Tōkaidō gojūsan tsui*



**Anexo 53a:** Gravura com as margens esquerda e inferior cortadas

© Beatriz Dantas. Museu Calouste Gulbenkian. Nº inv.: 2437



**Anexo 53b:** Selo do editor cortado na margem esquerda

© Beatriz Dantas. Museu Calouste Gulbenkian. Nº inv.: 2437

東海道  
五十三對

箱根

工藤左門祐經の所領の遺恨を依て河津  
三郎祐保を討其の勇箱根の普換の  
為とて箱根の別當なる吉原の弟  
子とある志願する人をもつて  
父の仇を討ん志を定むる時當に  
左門祐經未だ祐經と對面しあ  
うとありし短刀を貴ひ敵討を  
思ひそむ當に山を下りし江條を  
頼て居し子とあつて兄弟共二十八年にん  
苦と終つて建久四年五月廿八日富の裾野  
於て兄弟共藤村氏に逢て違



Anexo 54: Hakone da série Tōkaidō gojūsan tsui, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (nishiki-e), tinta s/ papel, ōban vertical 35,8 x 24,5cm



**Anexo 55:** *Ōiso* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 35,5 x 24,6 cm

© MFA Boston. N° inv: 11.25033



**Gorō** calls out 'Our father's enemy!', and attacks **Suketsune**.

**Anexo 56:** Os atores Onoe Shōroku e Nakamura Kinnosuke nos papéis de Goro e Jūrō (respetivamente). Cena da peça *Kotobuki Soga no taimen* apresentada em Setembro de 2020 no Teatro Kabukiza em Tóquio.

© <<https://www.youtube.com/watch?v=0IA6jcbQs2>>



**Anexo 57:** O ator Kawarazaki Gonjūrō I no papel de Hakoōmaru, da série *Kabuki meitō soroi (Great Swords of Kabuki Collected)*, Utagawa Kunisada, 1861, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical, 36,3 x 24,9 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.42652



**Anexo 58:** Ichimanmaru e Hakoōmaru, da série *Honchō nijūshi kō*, Utagawa Kuniyoshi, 1842 – 1843, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, chūban vertical, 23,9 x 18,5 cm

© MFA Boston. Nº inv: 2009.4991.130



**Anexo 59:** *Hakoōmaru encontra Kudō Suketsune*, Utagawa Kuniyoshi, 1843 – 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, tríptico de três painéis

© Indianapolis Museum of Art. Nº inv.: 2001.309 / 2001.310 / 2001.311



**Anexo 60:** *Shinagawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsui*, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 35,6 x 23,2cm



**Anexo 61:** Brasão do Clã Shirai (detalhes de duas gravuras)



**Anexo 62:** Cenas de *Suzugamori* apresentada no Ekin Kabuki Festival em 2016

© <<https://www.youtube.com/watch?v=yoDnKS3c66Y>>



**Anexo 63:** *Shinagawa* da série *Tōkaidō gojūsan tsui* (detalhe), Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 35,6 x 23,2cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.25031



**Anexo 64:** *Shinagawa*: O ator Iwai Tojaku I (Iwai Hanshirō V) no papel de Shirai Gonpachi, da série *Mitate yakusha gojusan tsui no uchi* (*Atores vistos como as Cinquenta e Três Estações [da Estrada do Tōkaidō]*), Utagawa Kunisada, 1839, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, chūban vertical, 26,3 x 18,8 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.22305



**Anexo 65:** *Província de Inaba: Shirai Gonpachi* da série *Dai Nihon rokujūyoshū no uchi*, Utagawa Kunisada, c.1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical, 37,3 x 24,9 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.29892

東海道  
五十三對

岡部

舊の佃道神社平の上の方  
猫石といふあり古松六七株の蔭  
猫の跡なる形ふ似る巨巖あり  
其昔此所一一家ありて年々  
山猫老女化し一まくの人の害を  
旬人民を悩せし小天命逃れ  
後小死して其灵石と化すと  
世俗小のこを言はんと  
けいこも其後  
詳ならん



伊勢板

伊勢 國吉  
吉藩

Anexo 66: Okabe da série Tōkaidō gojūsan tsui, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (nishiki-e), tinta s/ papel, ōban vertical 35,6 x 23,4 cm



**Anexo 67:** *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi, Okazaki: Ator Onoe Kikugorō III no papel do “Gato Mosntro”*, Utagawa Sadahide, 1835, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 36 x 25,1 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.39186



**Anexo 68:** *Mitate Tōkaidō gojūsan tsugi, Okabe neko ishi no yurai (Origem da História da “Pedra-Gato” de Okabe, Comparações das Cinquenta e Três Estações da Estrada do Tōkaidō)*, Utagawa Kuniyoshi, 1847, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, tríptico ōban vertical 36,6 x 73,8 cm

© MFA Boston. Nº inv: 11.28742-4



**Anexos 68a e 68b:** O ator Ichikawa Ukon no papel do *Bakeneko*. Cenas da peça *Hitori Tabi Gojūsan Tsugi*, apresentada em Março de 2009 no Teatro Shinbashi Enbujo em Tóquio.

© <<https://news.mynavi.jp/article/20090304-a009/>>



**Anexo 69:** *As Cinquenta e Três Estações da Estrada do Tōkaidō: Cena em Okazaki*, Utagawa Kuniyoshi, 1835, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, tríptico 56,8 × 93,7 cm

© Hiraki Ukiyo-e Foundation



**Anexo 70:** *Hitotsuya no Kojo* (A Filha Obediente de *Hitotsuya*) da série *Honcho nijushi-ko* (Vinte e Quatro Paradigmas de Devoção Filial do Nosso País), Utagawa Kuniyoshi, c. 1842 - 1843, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 24,70 x 18,10 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.17206



Anexo 71: *Ishibe: Mulher com escova de dentes da série Tōkaidō gojūsan tsui, Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, xilogravura (nishiki-e), tinta s/ papel, ōban vertical 37,7 x 25,3 cm*



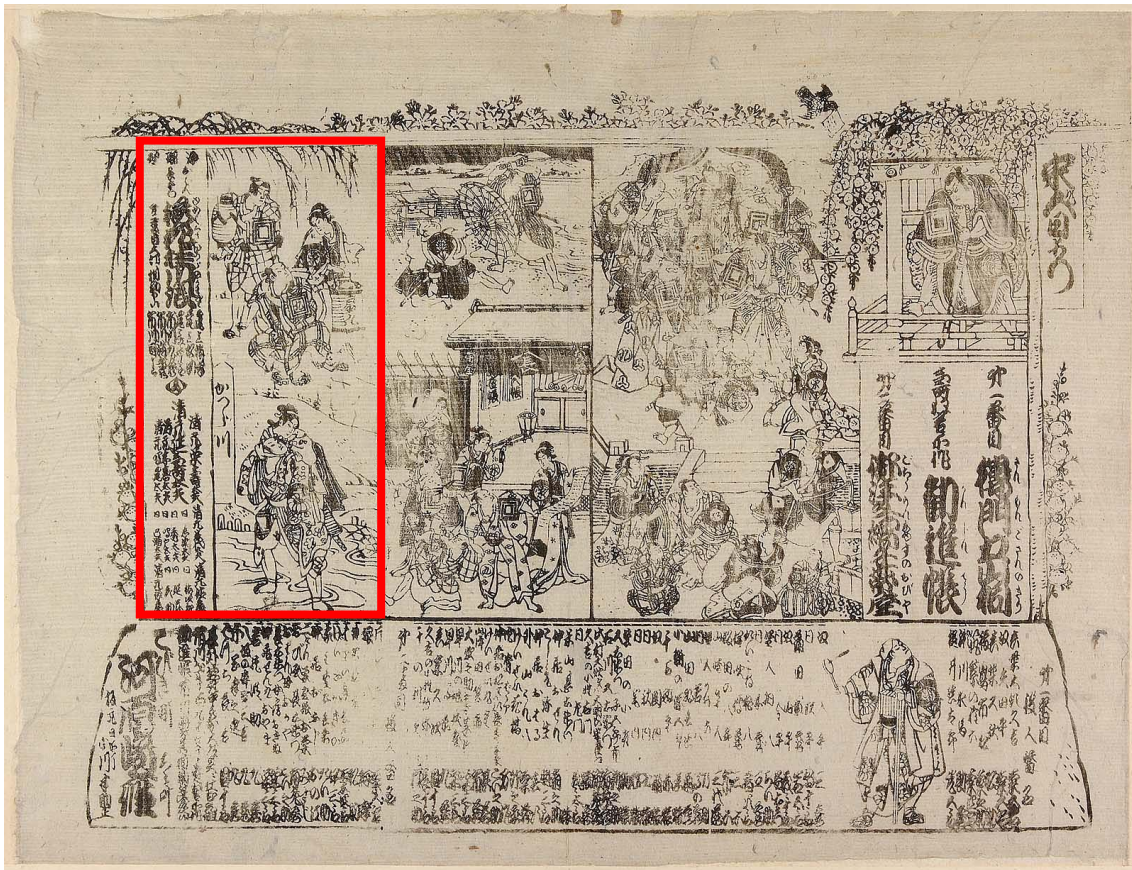
**Anexo 72:** As duas rochas *Meoto Iwa*, Futami, Ise

©Japan Guide



**Anexo 73:** *Seki Sanjuro* como *Obiya Choemon* e *Ichikawa Denzo* como *Ohan de Shinonoya* da peça *Kabuki Katsuragawa renri no shigarami*. Utagawa Toyokuni, c. 1810, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel

© Google Arts & Culture (MFA Boston)



**Anexo 74:** Programa para as peças no Teatro Kawarasaki: *Sanmon Gosan no Kiri, Kanjinchō, Gochūmon Shusu no Obiya* (da esq. para dir.); *Kazashigusa Katsura no Kawanami* (em baixo). A vermelho assinala-se a peça *Gochūmon Shusu no Obiya* referente à história de Ohan e Chōemon. Autor desc., 1840, xilogravura, tinta s/ papel, 30,5 x 40,1 cm

© MFA Boston. N° Inv.: 11.27907



**Anexo 75:** Onoe Kikugorō III no papel de Ohan e Ichikawa Ebizō V no papel de Obiya Choemon na peça *Gochūmon Shusu no Obiya*. Utagawa Kuniyoshi, 1840, leque, xilogravura, tinta s/ papel



**Anexo 76:** Onoe Kikugorō III no papel de Ohan e Ichikawa Ebizō V no papel de Obiya Choemon na peça *Gochūmon Shusu no Obiya*. Utagawa Kuniyoshi, 1840, xilogravura, tinta s/ papel, díptico

© Kuniyoshi Project <<http://www.kuniyoshiproject.com/>>

# 東海道 五十三對

雲の地ある再舟の在死一體和  
 小座眼をえけはく換異律  
 ときを地舞の首おゆとい事わ  
 せし傳をえおとさるるなり  
 高瀬の松末地柳くふ女一體和  
 言信く信解と後其作連  
 同衣のと事繋けといふ法  
 さすその初新の園まはる



後  
 重  
 画

江戸  
 老  
 林

Anexo 77: Seki da série Tōkaidō gojūsan tsui, Utagawa Hiroshige, c. 1845, xilografura (nishiki-e), tinta s/ papel, ōban vertical 36,2 x 24,6 cm



**Anexo 78:** O Monge Ikkyū. Ilustração de Utagawa Toyokuni para o livro *Honchō Suibodai Zenden* de Santō Kyōden, Volume 1, 1809, 23 cm (altura)

© Waseda University Library. N° inv: 13 03047



**Anexo 79:** *Seki* da série *Tōkaidō gojūsan tsui* (Detalhe), Utagawa Hiroshige, c. 1845, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, ōban vertical 36,2 x 24,6 cm

© British Museum. N° inv: 2008,3037.04351



Anexos 80a e 80b: Planificação da veste de Jigoku Dayu. Ilustrações de Utagawa Toyokuni para o livro *Honchō Suibodai Zenden* de Santō Kyōden, Volume 6, 1809, 23 cm (altura)

© Waseda University Library. N° inv: 13 03047



**Anexo 81:** *Cortesã Inferno (Jigoku Dayu)*, Utagawa Kuniyoshi, final da década de 1840, tinta e ouro s/ seda, © John C. Weber Collection, Museum Asian Art Museum



**Anexos 82:** A Cortesã Jigoku. Ilustração de Utagawa Toyokuni para o livro *Honchō Suibodai Zenden* de Santō Kyōden, Volume 1, 1809, 23 cm (altura)

© Waseda University Library. N° inv.: 13 03047



**Anexo 83:** *Monge Enquanto Remenda Roupas no Sol da Manhã (Chōyō Hotetsuzu)*, c. 1350, Japão, Período Nanbokuchō (1336-92), rolo vertical, tinta s/ papel, 84,3 x 35,2 cm

© The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund. N° Inv.: 1962.163



**Anexo 84:** *Seki: Retrato de Ikkyū (Seki, Ikkyū Osho shozo)*, secção da gravura nr.12 da série *Gojūsan tsugi harimaze*, Utagawa Hiroshige, 1852, xilogravura (*nishiki-e*), tinta s/ papel, 17 × 9,6 cm (dimensão do detalhe)

©Art Institute, Chicago. N° Inv: 1939.1243

## Cenas e Histórias Representadas nas Gravuras de *Tōkaidō gojūsan tsui* da Coleção Gulbenkian

### 1. *Nihonbashi* (Utagawa Kuniyoshi; Ibayama Senzaburō)

A partida de Edo e o início de uma viagem: Mulher e criança atravessam a ponte da cidade; ao fundo avistamos o Monte Fuji e o Castelo de Edo.



### 2. *Shinagawa* (Utagawa Kuniyoshi; Ibayama Kyūbei)

Batalha entre Shirai Gonpachi e um grupo de assaltantes no Campo de Execução de Suzugamori. Cena *Suzugamori* da peça *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma* (Tsuruya Nanboku IV, 1823).



### 3. *Kawasaki* (Utagawa Kuniyoshi; Kojimaya Jūbei)

A morte do chefe militar Nitta Yoshioki a bordo do ferry Yamaguchi no rio Rokugo, descrita na epopeia histórica *Taiheiki* (autor desc., século XIV).



### 4. *Kanagawa* (Utagawa Kunisada; Enshūya Matabei)

*Kanagawa no eki, Urashima-zuka*: Lenda do pescador Urashima Taro que surge na antologia *Man'yōshū* (autor desc., século VII).

Na composição, uma mulher pescadora segura um camarão, possivelmente Urashima.



5. *Hodogaya* (Utagawa Kuniyoshi; Ebiya Rinnosuke)

Seguimento da história apresentada na estação de Kanagawa. Shinozuka Hachirō relata a morte de Nitta Yoshioki a Yura Hyōgo e à sua mulher, Minato.



6. *Totsuka* (Utagawa Hiroshige; Ibiya Senzaburō)

Okaru abandona Kamakura, juntamente com o seu marido, o samurai Hayana Kanpei. Cena da peça *Kanadehon Chūshingura* (Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku, and Namiki Sōsuke, 1748).



7. *Fujisawa* (Utagawa Kuniyoshi; Iseya Ichiemon)

Oguri Hangan e a princesa Terute na fuga para Fujisawa, após o envenenamento de Oguri. Personagens da crônica medieval *Kamakura ozoshi* (autor desc., c.1379 – 1479) e de peças *kabuki* como *Oguri Chūkō Guruma* (autor desc., 1682).



8. *Hiratsuke* (Utagawa Hiroshige; Iseya Ichiemon)

Lenda histórica acerca da atribuição do nome Ba'nyū ao rio Sagami. Inage Shinageri defronte do rio Ba'nyū.



9. *Ōiso* (Utagawa Kuniyoshi; Ebiya Rinnosuke)

Soga Juro Sukenari e a sua amante Tora-gozen, personagens da obra *Soga monogatari*.



**10. Odawara** (Utagawa Kuniyoshi; Enshūya Matabei)

Num dia de neve, Minamoto Yoritomo visita a amada Hōjō Masako em segredo.



**11. Hakone** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayu Kyūbei)

No santuário de Gongen, em Hakone, Soga Gorō, apelidado Hakoōmaru na sua juventude, encontra, pela primeira vez, Kudo Suketsune, o responsável pela morte do seu pai. Cena de *Soga monogatari*.



**12. Mishima** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Senzaburō)

O Festival de Mishima: População dança enquanto pede a Oyamatsumi, divindade da chuva, por boas colheitas de arroz.



**13. Numazu** (Utagawa Kuniyoshi; Kojimaya Jūbei)

Jūbei, encontra o velho Heisaku e a sua filha Oyone. Cena *Numazu* da peça *Igagoe dochu sugoroku* (Chikamatsu Hanji e Chikamatsu Kasaku, 1783).



**14. Hara** (Utagawa Hiroshige; Ibaya Senzaburō)

Kaguya-hime e o velho cortador de bamboo. Personagens do conto *Taketori monogatari* (*O Conto do Cortador de Bamboo*) (autor desc., sécs. IX – X)



**15. Yoshiwara** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Senzaburō)

Batalha em frente ao rio Fuji entre o clã Taira (Heike) e o clã Minamoto (Genji) em 1180. *Heike monogatari*, Livro 5 *Fujigawa* (autor desc., c.1240).



**16. Kanbara** (Utagawa Kuniyoshi; Enshūya Matabei)

*Kanbara no eki, roppon matsu no koji* (*A Antiga História dos Seis Pinheiros*): O amor trágico entre Minamoto Yoshitsune e a Princesa Joruri, escrito por Ono no Otsu (figura representada) para a obra *Jūnidan-zōshi* (autor desc., sec. XVI).



**17. Yui** (Utagawa Kuniyoshi; Ebiya Rinnosuke)

Pescadora recolhe marisco típico da região.



**18. Okitsu** (Utagawa Hiroshige; Enshūya Matabei)

O poeta Yamabe Akahito (act. 724 – 37) contempla a famosa paisagem de Okitsu, junto da baía de Tago-no-ura.



**19. Ejiri** (Utagawa Hiroshige; Iseya Ichiemon)

*Miho no ura hagoromo matsu no yurai* (O Conto do Pinheiro de Hagoromo na Baía de Miho) (conto de origem desconhecida).



**20. Fuchū** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Kyūbei)

No cartucho observa-se a representação do Rio Abe. Na composição mulheres apanham chá pelo qual a região é conhecida.



**21. Mariko** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Senzaburō)

*Tegoshi no koeki*: Senju-no mae dança em frente de Taira Shigehira, em Tegoshi. Cena pertencente a uma das histórias relatadas no quinto livro de *Heike monogatari*.



**22. Okabe** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayu Kyūbei)

*Okazaki no Neko* (*O Gato de Okazaki*) da peça *Hitori Tabi Gojūsan Tsugi* (Tsuruya Nanboku IV, 1827).



**23. Fujieda** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayu Senzaburō)

O monge Renshō Hōshi, anteriormente samurai Kumagai Jiro Naozane, numa hospedaria onde pede emprestado dinheiro em troca de recitações Budistas, fazendo crescer dez flores de lótus. História relatada em *Heike monogatari*.



**24. Shimada** (Utagawa Kunisada; Enshūya Matabei)

A travessia entre Shimada e Kanaya, pelo rio Ōi. Observa-se um lutador de sumo.



**25. Kanaya** (Utagawa Hiroshige; Ebiya Rinnosuke)

Mulher atravessa o rio Ōi num palanquim.



**26. *Nissaka*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Senzaburō)

*O Lamento das Rochas*: Lenda de cariz sobrenatural; na composição o fantasma de uma mulher surge em frente do marido a quem entrega o filho recém-nascido.



**27. *Kakegawa*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Senzaburō)

O herói Fukuoka Mitsugi. Personagem da peça *Ise Ono Koi no Netaba* (Chikamatsu Tokuzo, Tatsuoka Mansaku e Namiki Shozo II, 1796).



**28. *Fukuroi*** (Utagawa Kunisada; Iseya Ichiemon)

*Sakura-ga-ike no yurai* (*A Lenda de Sakura-ga-ike*): Lenda de cariz sobrenatural.



**29. *Mitsuke*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Kyūbei)

*Kinsatsu no tsuru* (*Grous com Etiquetas Douradas*): Minamoto no Yoritomo liberta grous com etiquetas douradas nas patas.



**30. *Hamamatsu*** (Utagawa Kuniyoshi; Enshūya Matabei)

Yuya Jijū (figura principal) e o guerreiro Taira no Shigehira numa hospedaria em Ikeda. Cena descrita no décimo livro de *Heike monogatari*.



**31. *Maisaka*** (Utagawa Kuniyoshi; Enshūya Matabei)

O pirata e contrabandista Kezori Kuemon. Personagem do *kabuki* em peças como *Koi Minato Hakata no Hitofushi* (*Canção de Hakata, O Porto do Amor*, 1840).



**32. *Arai*** (Utagawa Kunisada; Kojimaya Jūbei)

Viajante sobre a ponte de Hamana contempla a baía de Shirasuka enquanto escreve no seu diário.



**33. *Shirasuka*** (Utagawa Hiroshige; Ibayama Senzaburō)

*Onnaya no den* (*A Lenda de Onnaya*): Lenda sobre Minamoto no Yoritomo.



**34. Futakawa** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Kyūbei)

Yaji e Kita, personagens da obra *Tōkaidōchū Hizakurige* (Jippensha Ikku, 1802 – 1822).



**35. Yoshida** (Utagawa Kunisada; Iseya Ichiemon)

Mulher acena a viajante do segundo andar de uma casa de entretenimento.



**36. Goyu** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayu Kyūbei)

O lorde feudal Takeda Shingen (1521 – 1573) visita Yamamoto Kansuke (1501 – 1561). Cena da peça *Shinshū Kawanakajima kassen* (*Batalhas de Kawanakajima*, Chikamatsu Monzaemon, 1721).<sup>273</sup>



**37. Akasaka** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Senzaburō)

*Miyaji-yama no koji* (*A Lenda do Monte Miyaji*): Divindade surge a Fujiwara Moronaga (1138 – 1192).



<sup>273</sup> Adaptada ao *kabuki* em 1742 por Iwai Josuke e Katsu Sosuke.

**38. Fujikawa** (Utagawa Kuniyoshi; Kojimaya Jūbei)

Os dois irmãos Gennosuke e Hanjirō derrotam o assassino do seu pai, Fujikawa Mizuemon. Personagens das peças *Hana-ayame Bunroku Soga* (*A História da Íris Soga do Período Bunroku*, Matsui Yūsuke, 1794) e *Kameyama no adauchi* (*A Vendeta de Kameya*, Tsuruya Nanboku IV, 1822).



**39. Okazaki** (Utagawa Hiroshige; Ibayama Kyūbei)

Jōruri-hime foge ao encontro de Minamoto no Yoshitune. *Jūnidanzōshi* autor desc., sec. XVI).



**40. Chiryū** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayama Senzaburō)

O poeta e aristocrata Ariwara Narihira (825 – 880). Cena do Conto 9 de *Ise monogatari*.



**41. Narumi** (Utagawa Kunisada; Iseya Ichiemon)

Prática da técnica de tingimento de algodão Arimatsu Shibori, típica da região de Narumi.



**42. *Miya*** (Utagawa Kunisada; Enshūya Matabei)

Lenda sobrenatural. Homem convoca o espírito da sua mulher falecida através do *Hangan-kō*, um tipo de incenso usado para o efeito.



**43. *Kuwana*** (Utagawa Kuniyoshi; Kojimaya Jūbei)

*Fukanori Tokuzō no tsutae* (A Lenda do Marinheiro Tokuzō): O marinheiro Kuwanaya Tokuzō enfrenta um *umi-bōzu* (“fantasma do mar”). Personagem da peça *Kuwanaya Tokuzō irifune monogatari* (Namiki Shōzō I, 1771).



**44. *Yokkaichi*** (Utagawa Kunisada; Kojimaya Jūbei)

*Nago no umi kaiyagura* (Miragem na Baía de Nago): Lenda local. Mulher contempla a famosa miragem de uma procissão imperial.



**45. *Ishiyakushi*** (Utagawa Kuniyoshi; Kojimaya Jūbei)

O guerreiro Minamoto no Yoshitsune e o seu companheiro Benkei. Figuras de *Heike monogatari*.



**46. *Shōno*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibay Senzaburō)

Conto histórico descrito no cartucho da gravura anterior. Samurai atravessa o rio Uji a cavalo.



**47. *Kameyama*** (Utagawa Hiroshige; Ibayu Kyūbei)

A mãe dos dois irmãos Gennosuke e Hanjirō, enquanto sonha com o seu marido. No cartucho, a história descrita remete para a representação da gravura de *Fujikawa*.



**48. *Seki*** (Utagawa Hiroshige; Ebiya Rinnosuke)

O Monge Budista Ikkyū e a Cortesã Jigoku.



**49. *Sakanoshita*** (Utagawa Hiroshige; Enshūya Matabei)

*Suzukayama Suzuka no jina no yurai* (A Origem do Santuário de Suzuka nas Montanhas de Suzuka): Lenda histórica. A figura masculina é o Príncipe Imperial Kiyomihara (Imperador Tenmu, 631 – 686).



**50. *Tsuchiyama*** (Utagawa Kuniyoshi; Iseya Ichiemon)

A passagem de Suzuka, perto de Tsuchiyama, era considerada um difícil caminho ao longo do Tōkaidō, devido à existência de um demónio. Em 810 o militar Tamuramaro (758 – 811) foi enviado pelo Imperador para subjugar o demónio.



**51. *Minakuchi*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibayu Kyūbei)

O Conto de Ōiko: uma mulher descrita pela sua força física. Lenda que surge na antologia de 1254, *Kokon chomonjū*.



**52. *Ishibe*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Ichiemon)

Ohan enquanto lava os dentes com pasta de dentes feita de sal. Personagem da peça *Katsuragawa renri no shigarami* (Suga Sensuke, 1776).



**53. *Kusatsu*** (Utagawa Kuniyoshi; Ebiya Rinnosuke)

Em 908, no lago Biwa, uma “mulher-dragão” pede ao militar e arqueiro Tawara Tōta Hidesato que mate a centopeia que vive no Monte Mikami. Os feitos de Hidesato são celebrados na obra do Período Muromachi, *Tawara Tōta monogatari*.



**54. *Ōtsu*** (Utagawa Kuniyoshi; Ibaya Senzaburō)

O pintor Ukiyo Matahei e a sua mulher. Personagens da peça *Keisei Hanganō* (*A Cortesã do Incenso de Hangan*, Chikamatsu Monzaemon, 1708).



**55. *Miyako*** (Utagawa Hiroshige; Ibaya Kyūbei)

Mãe e criança atravessam a ponte de Sanjō Ōhashi à entrada da capital Imperial.



### ***Tōkaidō gojūsan tsui* nas Coleções Ocidentais**

A série *Tōkaidō gojūsan tsui*, pertencente à Coleção Gulbenkian, está igualmente presente nas seguintes coleções Ocidentais<sup>274</sup>:

Albright – Knox Art Gallery, New York

Art Institute, Chicago

Ashmolean, Museum of Art and Archeology, University of Oxford

British Museum, Londres

Brooklyn Museum

Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison

The Cleveland Museum of Art

Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapeste

Harn Museum of Art, University of Florida

Harvard Art Museum

Honolulu Museum of Art

The Walters Art Museum, Baltimore

MAK Vienna, Museum of Applied Arts

Museu Nacional de Cracóvia

Museum of Fine Arts, Boston<sup>275</sup>

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscovo

National Gallery, Praga

National Museum Volkenkunde, Leiden

Ronin Gallery, New York City

---

<sup>274</sup> Nem todas as coleções referidas têm a série completa, em algumas delas apenas existe a referência a algumas das estampas ou até fragmentos destas.

<sup>275</sup> Série completa com várias versões de algumas estampas. Este museu tem a coleção mais extensa da série.

Museu Hermitage, São Petersburgo

Museu Van Gogh, Amsterdão