

DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA XILOGRAVURA NO JAPÃO EM CONFRONTO COM O DESENVOLVIMENTO DA GRAVURA NA EUROPA

Madalena Natsuko Hashimoto

Para abordarmos o desenvolvimento histórico da xilogravura, faz-se necessário considerarmos certos dados anteriores a ela, visto que, etimologicamente, *xylon* (do grego) significa madeira; xilogravura seria, então, impressão sobre um suporte qualquer, tendo como matriz a madeira gravada. Sua origem encontra-se ligada à impressão sobre tecido, tendo sido praticada pelos egípcios, pelos indianos e pelos persas, tendo também sido encontrada na América pré-colombiana, na China e no Japão. Mas a xilogravura só vai encontrar seu suporte mais característico mais tarde, com a invenção do papel. Se bem que os egípcios se utilizassem dos papiros e os pergaminhos já fossem utilizados em 500 a.C., esses suportes estavam ligados fundamentalmente à escrita. O conhecimento dessas origens é importante para se avaliar posteriormente a evolução da xilogravura, pois da origem da escrita com penas de aves sobre o pergaminho se criou toda uma linguagem de gravura linear, onde as sombras e meios-tons foram tratados através de hachuras lineares.

Inventado na China no fim da dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), entre os anos 89 e 105, o papel teve sua difusão assim registrada:

| | | | | | | |
|-------|-------|-----------|-------|------------------|-------|----------|
| 150 | _____ | Século VI | _____ | 751 | _____ | 793 |
| China | | Caxemira | | Samarcanda | | Bagdad |
| 900 | _____ | 1110 | _____ | 1150 | _____ | 1270 |
| Egito | | Marrocos | | Xativa (Espanha) | | Fabriano |

1390 ————— 1494 ————— 1565 ————— 1690
 Nurenberg Inglaterra Rússia Filadélfia

Os chineses mantiveram o monopólio de sua fabricação por cerca de 600 anos; os muçulmanos, apossando-se de seu segredo, seguiram fabricando-o por cerca de 500 anos, até introduzirem-no na cidade de Fabriano, quando se inicia o período italiano de fabricação de papel.

No Japão, foi introduzido no ano 610, quando o intercâmbio com a Coreia, na época dividida em três reinos, era muito ativo. Não somente a técnica de fabricação do papel, mas também muitas outras informações culturais da China foram introduzidas no período, devido ao grande incentivo do príncipe regente Shôtoku, como o budismo, o confucionismo, o taoísmo e técnicas variadas de construção, entre outras. Não se tem registros da introdução da xilogravura, mas pode-se supor que tenha sido transmitida juntamente com a manufatura de papéis e da tinta *sumi*, pelo monge Donchô, pois o *sumi* era a única tinta empregada na impressão.

É geralmente aceita entre os estudiosos a hipótese de que a xilogravura resultou da associação da técnica de estampagem de cartas de baralho (impresas inicialmente em tecidos ou em pedaços de madeira, segundo tradição na Índia) com o suporte “papel” inventado na China. A data de origem, no entanto, continua um mistério. Supõe-se ser contemporâneo à criação das grandes embarcações, para aplacar o tédio dos marinheiros em viagens longas.

Paralelamente ao uso secular da madeira como matriz, nota-se seu uso para imagens budistas, chamadas *inbutsu*¹, entre os quais podemos citar um sutra budista impresso em vermelho sobre papel, datado de 868, na dinastia T'ang (618-906), que se encontra no Museu Britânico. Trata-se, na verdade, de gravação de uma reduzida imagem de Buda sobre uma pequena área de madeira, que foi pressionada várias vezes sobre uma mesma folha de papel: carimbo. A associação da matriz de madeira com a letra, o registro multiplicado do som paralisado no tempo, fez com que a xilogravura se ligasse à produção de livros desde sua origem. Na China, a composição *shangtsu xiawen* (ilustração em cima, texto embaixo) torna-se dominante para os livros ilustrados desde a dinastia Song (960-1279) até o século XVI. Se os primeiros documentos eram gravados em pedra, ou numa matéria mais dócil como a cerâmica, a matriz de madeira torna-se, no entanto, a mais utilizada, pois associa a docilidade do corte ao barateamento do material. Assim, o mais antigo livro impresso conhecido, o sutra *Diamante*, de 868, foi gravado em pranchas de madeira, contendo no início do rolo uma imagem de Sakyamuni sentado no trono de lótus, rodeado por seus discípulos.

1. O vocábulo *inbutsu* é grafado *in* de impressão e *butsu* de divindade budista: Buda impresso. Essa terminologia é utilizada na arte japonesa, mas deve-se observar que sua origem se encontra na China, onde também se imprimiam múltiplas imagens de Buda para exprimir devoção.

Outro carimbo ainda existente, ainda mais antigo do que o chinês, também associado ao budismo (*inbutsu*), encontra-se no Japão e data de 770. De um milhão de cópias produzidas, restam ainda quarenta mil no templo Hôryûji: no interior de cada uma das torres esculpidas em madeira, de aproximadamente 25 centímetros de altura, os *Hyakuman Tô* (um milhão de torres), encontra-se um sutra *Darani*² impresso sobre papel. Há quatro matrizes diferentes para os sutras, o que quer dizer que cada matriz foi impressa 250.000 vezes. Tal quantidade levou muitos pesquisadores a conjecturar se não se tratava de um carimbo cuja matriz fosse de metal, considerando-se o desgaste que a madeira sofreria, mas impressores experimentados garantem que a pressão por carimbagem desgasta bem menos a madeira do que a impressão por fricção.

Outro *inbutsu*, este da Era Heian (794-1185), cuja linguagem se encontra bem mais desenvolvida, é o *Bishamon-ten*, datado no verso com o ano de 1162, onde seis figuras, medindo cerca de 17 centímetros cada uma, estão impressas numa mesma folha, tendo sido encontradas no interior da estátua do Bishamon, de aproximadamente um metro.

O budismo, primeiramente introduzido entre a nobreza, adquire nuances mais populares no período Kamakura (1185-1392), e o *inbutsu* passa então a ser utilizado como objeto de devoção religiosa, ainda no sistema de pequenos carimbos, sendo impressos em um número ilimitado. Depois de impressos alguns milhares, ou até algumas dezenas de milhares em papéis em rolo, estes *inbutsu* eram guardados nos templos, para proteger a vida futura dos fiéis, sendo chamados de *suributsu-kuyô*. Esta prática floresceu principalmente em Kyôto e Nara, e ainda restam muitos exemplares nos templos de Tôshôdai (entre quarenta a cinquenta mil imagens de Jizô) e Sanjû-sangendô (mil imagens da deusa Kanzen-on).

Foi, no entanto, na era Muromachi (1392-1573) que a produção de imagens budistas através dos procedimentos xilográficos ganhou um grande impulso, e deveu-se isto ao fato de que, com a utilização de fibras de *kôzô* (*Broussonetia kazinoki*), a confecção de papel foi aperfeiçoada, possibilitando a manufatura de folhas de tamanho grande. Foi nessa época que a impressão substituiu o procedimento da carimbagem. Embora o *baren* ainda não tivesse sido inventado, supõe-se que tenha sido utilizado algum instrumento brunidor semelhante ao modo coreano (pêlos de cavalo colocados de pé num agrupamento arredondado, engomados com alguma cola vegetal ou cera de abelha), ou ao modo chinês (pêlos de cavalo enrolados por uma tira de madeira). O xilogravador contemporâneo Kitaoka Fumio fez uma experiência recente de tentar imprimir uma matriz enorme remanescente do período (uma matriz pertencente ao templo Tôrin de 1,70 metro de altura por 57 cm de largura), utilizando-se de um *baren* atual, que é um desenvolvimento do período Edo, e constatou que o *baren*

2. *Darani* é a grafia japonesa do termo sânscrito *dhâranî*, fórmula mística para demonstrar devoção.

utilizado na época devia ter sido diferente, feito talvez com tecidos de seda embrulhados numa casca de bambu, semelhante ao utilizado na Índia³.

Sobre esta questão, há um artigo muito interessante publicado em 1988, na revista *Hanga Geijutsu*, em que Kurosaki Akira levanta a hipótese do vocábulo *baren* ter se originado do termo holandês *ballen*, não só pela semelhança fonética, como, principalmente, pela função desempenhada pelo objeto: num dicionário inglês-holandês de 1648, *druckers ballen* é traduzido como *printers or pressing balls* (bonecas de impressão ou de pressão); num dicionário holandês-japonês de 1858 (quase dois séculos depois), *drúkkels ballen* é referido como “bonecas para aplicação de tinta à matriz de madeira, objeto arredondado composto de pêlos forrado de couro”. Kurosaki conclui brilhantemente dizendo que, com a invenção da prensa tipográfica, os *ballen* perderam a função primária de imprimir, permanecendo, porém, com a função de aplicar tinta, função esta que, na gravura em metal que se segue à gravura em madeira como reprodutor de imagens, é exercido atualmente pelo rolo de borracha.

A utilização do *baren* foi um grande passo na evolução da matriz de madeira, visto aumentar a rapidez e a precisão da impressão. Vemos que, nas línguas européias, todos os termos têm uma significação semelhante: *dabber*, do inglês, significa alisar, dar pancadas (posteriormente, almofada para entintar); *frottoir*, do francês, esfregar; *reiber*, do alemão, movimentos em sentido vertical e horizontal. Assim, a colocação do papel sobre a matriz, ao invés da matriz sobre o papel, é o que diferencia uma xilogravura de um carimbo.

É possível se falar em xilogravura propriamente dita a partir do período Muromachi (1391-1573), momento em que notamos não só uma grande variedade de imagens budistas de grandes dimensões, mas também o colorido à mão sobre as impressões lineares: são os *hissai-hanga*⁴, xilogravuras coloridas à mão, utilizando pigmentos vermelhos, amarelos, verdes, azuis, folhas e pó de ouro, conchas trituradas.

Se a introdução do papel se deu na Europa já no século XII, a xilogravura, no entanto, não foi utilizada na multiplicação dos livros, preferindo-se antes os livros manuscritos e iluminados, copiados e ricamente ilustrados a mão. Foi somente no século XIV que o seu uso se propagou, com a difusão do cristianismo: os *heiligen*, imagens de santos, cenas religiosas e orações, ainda remanescentes, datam de 1410. São imagens gravadas linearmente, cuja intenção original era sua posterior coloração à mão. Sabe-se que as mais antigas eram impressas comprimindo-se a prancha sobre o papel, mas que num período posterior, já se utilizava o método de fricção: esfregava-se uma pequena almofada de tecido ou couro, cheia de lã, no verso de uma folha de papel umedecida. Sabe-se, também, que eram impressas com tintas à base de água, como na China e no

3. Experiência narrada em *A Xilogravura*, de Kitaoka Fumio.

4. O vocábulo *hissai-hanga* é composto de *hitsu*, pincel, e *sai*, cor. O termo *hanga*, como mostraremos a seguir, se origina em fins do século XIX, o que quer dizer que as estampas de todo o período Edo não eram conhecidas pelo *medium*, mas pela estética.

Japão: a imagem da Madona de Bruxelas, de 1418, e a de São Cristóvão, de 1423, desbotaram e têm hoje uma coloração acastanhada. Os primeiros livros impressos no século XV o foram em um só lado da folha de papel (impressão anopistógrafa), pois a tinta de pigmentos e amido dissolvidos em água costumava atravessar o papel. Mas a introdução do óleo de linhaça como *medium* na pintura, transforma também a xilogravura na Europa. Assim, em vez de pigmentos solúveis em água, começa-se a utilizar pigmentos aglutinados com óleo, ocasionando uma série de mudanças no fazer xilográfico: se os papéis orientais são mais absorventes por utilizarem encolagem vegetal, os papéis ocidentais têm fibras mais curtas, mais cola e mais polpa; à impressão por fricção, passa-se a preferir a impressão através de uma prensa vertical.

O método de reprodução pela xilografia encontrou, principalmente entre os alemães, uma receptividade enorme, podendo-se dizer até que se constituiu, desde a origem, como uma espécie de patrimônio cultural popular. Albrecht Dürer (1471-1528), grande artista, exímio gravador na técnica do buril, transforma totalmente as linhas simples de contorno de figuras que eram usuais nas xilogravuras. Embora não talhasse ele mesmo as matrizes (alguns estudiosos garantem que gravou pelo menos algumas), criou todo um repertório rico de invenção de traços ao buscar transferir para a madeira a linguagem firme e sólida da calcografia. A simples linha de contorno, transformada em linha de volume e luz, passou a ter, desde então, um valor plástico formal, articulador da unidade da imagem, notadamente em algumas das séries por ele compostas: *Apocalipse*, de 1498, com 15 folhas impressas, a *Paixão de Cristo*, 14 peças, a *Pequena Paixão*, composta de 36 pranchas.

A evolução da xilogravura na Alemanha do século XV ao XVI é muito importante: com o livro *Ars Memorandi*, que visava propagar a história dos evangelhos cristãos, a linha que desenha descreve um mundo de signos-imagens, é meio para um fim, não visa descrever ou entreter, mas antes, levar a mensagem do Evangelho. Ora, já ao tempo de Dürer, no século XVI, as artes gráficas começam a se impregnar da mentalidade renascentista, que rege o quadro de cavalete, em vez dos afrescos e murais. É assim que acontece a expulsão do texto da composição da gravura, paralelamente à separação da pintura da arquitetura.

Se tanto no oriente quanto no ocidente a xilogravura era contorno para ser colorido à mão, o trabalho de Dürer tornou o uso da cor desnecessário na Europa, dada a exuberância de claros e escuros, volume e luz que seu modo de utilizar a linha criou. Foram, portanto, fundamentais na caracterização da linguagem da xilogravura na Europa, dois fatores: o uso do óleo como *medium* da pintura e a introdução da calcografia. Com a invenção dos tipos móveis e da prensa de Gutenberg, e acompanhando o espírito renascentista, a letra se separa da imagem: a arte da letra passa a se chamar tipografia, a da imagem gravada na madeira, xilografia. Com o uso dos tipos móveis em metal, surgem dificuldades técnicas que são superadas de várias maneiras, desde a equalização das alturas dos tipos com a madeira, até a ilustração finalmente ocupar um espaço se-

parado: o texto se separa da imagem. A gravura em metal, então, conhece grande difusão, caindo a xilogravura quase no esquecimento total.

Como foi anteriormente observado, o ocidente, utilizando penas para escrever, encontra seu caminho gráfico linear; o oriente, utilizando pincéis em sua caligrafia, encontra seu caminho pictórico na gravura colorida. Não que não tenha existido a gravura colorida na Europa: Ugo da Carpi (1480-1520) reivindica a invenção da técnica onde a impressão do preto linear era feita após se terem impressos um, dois ou mais blocos em sépia, cinza, verde ou azul, mas o processo, chamado por ele de camafeu, não teve muitos seguidores, seja pela dificuldade de registro, seja pela incompatibilidade com a impressão tipográfica, seja pela tradição dos livros manuscritos, ricamente iluminados. Foi algo trabalhado por Cranach e outros artistas, mas a intenção era a de reproduzir pinturas. Por lhe faltar “intenção artística”, não conseguiu deter a tendente decadência da xilografia como método reprodutor, preterido pela rica gama de sutilezas do branco mais brilhante ao preto mais aveludado que a calcografia possibilitava.

Mas a cor esteve presente desde muito cedo colocada na gravura japonesa. Em 1608 foi impresso o primeiro livro xilogravado no Japão, o *Ise Monogatari*, em dois volumes, com tipos móveis de madeira em silabário *hiragana*, tipos esses modelados adaptando os tipos móveis em metal que Toyotomi Hideyoshi houvera importado em 1590 (quando se supõe ter sido introduzido o termo *ink-ball ballen*). Trata-se de um livro executado com a cooperação do calígrafo e dos desenhos de Tawaraya Sôtatsu e Hon’yami Kôetsu, impressos em tinta *sumi* sobre uma seqüência de páginas coloridas diferentemente: é a vontade da cor que já se manifestava. As figuras japonesas foram mescladas à paisagem no estilo Kanô da vertente de Eitoku (na figura de Kôetsu), sendo o método de gravação quase em puro estilo chinês da dinastia Ming (1368-1644)⁵.

A pesquisa do estudioso japonês Kawase Kazumi revelou nove variantes de tipos móveis em madeira do *Saga-bon Ise Monogatari*, sugerindo que a distribuição dessas edições não era feita somente entre a aristocracia. Foram feitos muitos outros livros gravados nos mesmos moldes, mas somente em 1650 algumas ilustrações seguiram a estética da pintura *ukiyo-e*⁶. Todos os estudiosos citam Suzuki Harunobu (1724-1770) como tendo sido o iniciador da gravura multicolorida, mas já em 1626 se havia publicado em Kyôto, o livro *Sansho Jingô-ki*, onde já se havia imprimido cores gravadas na madeira cento e vinte anos antes que o *nishiki-e*⁷ fizesse sua aparição.

A cor primeiro se manifesta em larga escala nos chamados *Tanroku-bon* (livro do verde e do vermelho): ao preto impresso eram acrescentados tons pin-

5. Sobre a Escola Kanô, consultar meu artigo “Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras”, *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, 1991.

6. *Ukiyo-e*: “pinturas do mundo flutuante”, escola de pintura desenvolvida na era Edo (1603-1868) que abrangia temas do mundo cotidiano da época, em detrimento dos temas da tradição clássica ou religiosa; a xilogravura foi seu *medium* difusor mais característico, mas não se deve confundi-los.

7. *Nishiki-e*: “pinturas-brocado”, diz-se das estampas xilográficas impressas através de múltiplas matrizes, de colorido rico e intenso. Se *ukiyo-e* se refere à temática, *nishiki-e* se refere à técnica.

tados à mão, basicamente o *tan* (vermelho alaranjado), o *roku* (verde), os amarelos e os magentas, de modo simples e rápido, dado o número de livros a ser editado. A cor não segue os contornos rigidamente, servindo antes à função de representar do que a de descrever. Os livros *Tanroku-bon* consistem no uso da técnica de impressão xilográfica aplicados aos gêneros literários do período Muromachi (1392-1573); segundo o estudioso Mizutani Futô⁸, tentaram aplicar a cor tal como ela era empregada nos livros publicados na região da cidade de Nara, sendo por isso chamados *Nara-e-hon*. Assim como o ocidente produziu seus primeiros livros impressos para imitar os livros manuscritos e iluminados, também os *Tanroku-bon* tentam imitar a linguagem dos livros manuscritos ilustrados. Outra dado importante é que se importaram livros ilustrados e coloridos da China (o livro chinês mais antigo é de 1331, o sutra *Kwanyin*) e também, na era Keichô (1596-1615), livros ocidentais e incunábulos. Os *Tanroku-bon* não vingaram, seja devido a seu alto custo, seja devido ao interesse por novos gêneros literários, entre os quais Hishikawa Moronobu (?1618-1694) se encontra entre os mais prolíficos ilustradores.

Na cidade de Edo (atual Tôkyô) começa a se vender *kusa-zuri-e* (pinturas impressas em folhas soltas), *beni-e* (pinturas em *beni*, vermelhão), mas que são, na verdade, impressões com *sumi* preto e algumas áreas com cor, também gravadas. Os *tan-e* são, no entanto, xilogravuras coloridas à mão com tonalidades de *tan* (vermelho vivo) ou amarelos, mas as cores não são gravadas na madeira. Okumura Masanobu (1686-1764) produziu alguns *tan-e* que são verdadeiras obras-primas.

É principalmente em Edo que se desenvolve a estética *ukiyo-e*, tanto na pintura quanto na gravura e na ilustração em geral. Iniciando-se em íntima conexão com a literatura *Ukiyo-zôshi*, que Hishikawa Moronobu primeiramente ilustrou, a xilogravura do período se expandiu em muitas direções como processo técnico para a impressão de livros, para as estampas em folhas soltas, para catálogos informativos variados. Foram encomendados muitos catálogos ilustrados para fins de propaganda e difusão das habilidades e reputação das *Yûjo*⁹ (eram classificadas em *tayû*, *kôshi*, *sancha*, *umecha* e *tsubone*, em Edo, em ordem decrescente), chamados de *Yûjo Hyôban-ki* (catálogo crítico das *Yûjo*), que originaram as estampas tematizando beldades femininas, denominadas posteriormente de *bijin-ga* (imagens de beldades), que continuam persistindo tematicamente até a atualidade, embora não mais se circunscrevendo ao mundo dos *ku-*

8. Ver *Tanroku-bon, Livros Raros do Século XVII no Japão*, de Yoshida Kogorô, com reproduções e comentários acerca dos livros de sua coleção.

9. *Yûjo*: não há termo correspondente para o português. Literalmente “mulher-diversão/brincadeira”. As *yûjo*, já na era Heian (794-1185), em Kyôto, eram dançarinas especializadas na arte do entretenimento, não podendo ser consideradas, portanto, como simples prostitutas ou cortesãs, ainda que de alto nível. No fim da era Muromachi (1392-1573), essa classe de mulheres era chamada de *jôrô* (mulher de alta linhagem). No período Edo (1603-1868), as *jôrô*, grafadas com ideogramas diferentes, “mulheres com talentos masculinos”, começam a ser adoradas como deusas da música, da dança, da sofisticação.

*ruwa*¹⁰. Outros catálogos estavam ligados ao teatro *kabuki* que se desenvolveu no período Edo, desembocando nos *yakusha-e* (retratos de atores do teatro *kabuki*), que inicialmente representavam os personagens preferidos das peças preferidas, até evoluir para o retrato dos próprios atores tratados eles mesmos como personagens.

Em fins do século XVII, a xilogravura era utilizada basicamente em três gêneros de livros:

Saga-bon (livros de Saga): livros patrocinados por Suminokura Sôan para presentear seus amigos. Eram edições de luxo muito sofisticadas de poesia japonesa, de peças de teatro *Nô*, de prosa da era Heian (794-1185) e do período entre os séculos XI e XV, publicados principalmente em Kyôto. As edições *Saga-bon* eram, no século XIII, manuscritos gravados na madeira, impressos com ilustrações, abrangendo ampla gama temática, desde textos budistas até tratados de cunho didático (entenda-se didático na concepção da época, em que não existiam escolas oficiais, mas antes organizações de ofício). Entre eles encontra-se o *Kadensho*, o famoso tratado de teatro *Nô* de Zeami, publicado entre 1596 e 1615.

Kana-zôshi (narrativas em silabário): escritos especialmente para os *chônin*¹¹, visando uma distribuição numerosa. Compunha-se de miscelâneas populares, contos, guias de cidades em silabário japonês (*kana*). Seu primeiro objetivo era a vulgarização de obras já conhecidas. Foram publicadas principalmente em Kyôto.

Ukiyo-zôshi (narrativas do mundo flutuante): desenvolvimento do *Kana-zôshi*, dos quais se diferenciam por não seguirem preceitos moralistas, abordando temas do mundo contemporâneo. Foram publicados principalmente em Edo. Foi neste veículo que Moronobu inaugurou as primeiras estampas em branco e preto, já no estilo *ukiyo-e*, na obra *Kôshoku Ichidai Otoko* (*O Homem que Dedicou Sua Vida ao Amor*), de Saikaku Ihara (1642-1693)¹².

10. *Kuruwa*: a história dos *kuruwa* apresenta um interesse muito grande nessa fase, pois será tema central não só na literatura, como na arte, na dança e no teatro. A cidade baixa de Edo, chamada Ningyô-machi (cidade das bonecas) foi o berço de um bairro todo particular, criado especialmente pelo xogunato, numa tentativa de maior controle dos divertimentos permissíveis à sociedade: Moto-Yoshiwara (antigo Yoshiwara, fundado por Shoji Jin'emon, em 1612), o primeiro bairro, tendo-se incendiado, foi substituído por Shin-Yoshiwara (novo Yoshiwara), em 1657, na região hoje conhecida como Asakusa, entre muros. Em Kyôto estabelece-se Shimabara, em Ôsaka, Shin-machi. São grandes grupos de construções, alguns magníficos, com restaurantes, clubes exclusivos, salões da moda, salas de chá, aposentos das famosas *yûjo*. Cumpre ressaltar, porém, que não havia somente estes centros controlados de prazer, sendo também famosas as “casas de chá”, as “casas de banho”, as “casas privadas”.

11. *Chônin* (pessoas das cidades). Dentro da estratificação social de Edo, os *chônin* ocupavam a esfera mais baixa e, como tal, se lhes restringia ostentar riqueza, para serem lembrados a cada momento de sua inferioridade. O governo Tokugawa e sua economia, um sistema financeiro complexo, tornaram essa classe privilegiada monetariamente.

12. *Kôshoku Ichidai Otoko* (*O Homem que Dedicou sua Vida ao Amor*), publicado em 1682, narra em episódios curtos, em seis livros, as peripécias amorosas de Ukiyo Yonosuke, personagem que dá nome ao gênero *ukiyo-zôshi*. Em Ôsaka, onde Saikaku vivia e trabalhava, a ilustração foi de sua própria lavra, mas em Edo coube a Hishikawa Moronobu compor as imagens xilográficas que se tornaram as primeiras *ukiyo-e*.

Como notamos anteriormente, o processo xilográfico de múltiplos blocos de cor, chamado de *nishiki-e* (pintura brocado) apareceu em meados do período Edo (1603-1868). Um pouco antes, havia sido importado da China, através de Nagasaki, o álbum *Seirô Tekkei*, que continha gravuras em três cores (preto, vermelho e verde), do qual Hishikawa Moronobu se apropriou. É desnecessário salientar que, na gravação de várias matrizes de cor, é fundamental um bom processo de registro e, o que faltou no ocidente nesses termos, encontrou uma boa solução no Japão: Kawamura Yoshiuemon é tido como o inventor do método de registro, que era, à época, chamado de *kawamura*, em vez de *kentô*, como é conhecido hoje. A partir dessa invenção, pode-se dizer que a xilogravura japonesa se individualizou.

Com o desenvolvimento da fabricação de livros e utilizando-se da linguagem já madura da impressão multicromática, desenvolvem-se outros gêneros, entre eles:

Kibiyôshi (capas amarelas) e *Ao-hon* (livros azuis): miscelâneas de narrativas, escritas apenas para preencher os espaços vazios entre os desenhos, em que já se nota a predominância do visual sobre o texto, embora contivessem muitas críticas e sátiras ao momento político da época. Katsukawa Shunsho (1726-1792) encontra-se entre os artistas que produziram, com muito sucesso, livros que ridicularizaram o político Matsudaira Sadanobu, defensor do xogunato central.

Share-bon (livros da moda): literatura de puro entretenimento, que retrata diálogos, hábitos e cenas dos “bairros do prazer” Santo Kyôden foi seu mais representativo autor e ilustrador.

Kyôka-e-hon (livro de desenhos e poemas satíricos): coletâneas de imagens e poemas satirizando a vida da época; literatos e pintores, reunindo-se em saraus, compuseram obras não raro vulgares e extremamente populares. Utamaro ilustrou muitos livros no gênero, entre os quais *Mushi Erabi-hon* (*Livro dos Insetos*) e *Makura Uta* (*Poemas do Travesseiro*).

E-hon (livro de desenhos): guias ilustrados de vistas de Edo ou outros locais, antologias de poemas ilustrados, coleção de batalhas, desenhos para jardins, leques e portas corrediças, erótica de todo tipo. Impressos originalmente através do sistema de estêncil (*kappa-ban*), com a descoberta do *kentô*, passam a adotar o sistema *nishiki-e*.

Uma vez atingido o ponto em que a impressão encontra sua linguagem, os artistas só fizeram desenvolver a imagem de modo livre e significativo. São muitas as vertentes estéticas que surgem e se desenvolvem no período, especializando-se ora em temas, ora em concepções estéticas: os artistas filiados à Escola Torii desenvolveram a pintura e ilustração de livros populares; Okumura Masanobu (1686-1764) inventou o *hashira-e*, o *uki-e* e o *urushi-e*¹³, além de ter tra-

13. *Hashira-e* (pintura-coluna): refere-se ao formato das pinturas ou estampas, cuja composição obedece à forma de coluna, alta e estreita.

Uki-e (pintura-perspectiva): refere-se a pinturas ou estampas cuja composição obedece rigorosa e exagera-

balhado a temática *bijin-ga*; a Escola Kitagawa, cujo maior representante é Kitagawa Utamaro (1754-1806), dedicou-se aos *bijin-ga*, embora temas clássicos como flores-e-pássaros, animais-e-plantas-de-cada-estação, também tenham sido produzidos; a Escola Utagawa dedicou-se principalmente a ilustrar as estampas relativas ao teatro *kabuki*.

Com a proibição de qualquer ostentação por parte dos *chônin*, classe mais baixa na hierarquia social do período Tokugawa (também chamado Período Edo), os artistas se viram obrigados a reduzir o número de blocos utilizados – o que de certo modo contribuiu para o refinamento da estampa japonesa, pois seu uso exagerado já levava a um barroquismo excessivo, como se nota nos trabalhos dos últimos artistas da Escola Utagawa, Toyokuni (1769-1825) e Kuniyoshi (1797-1861) –, e os temas das casas de chá, das gueixas, das “cenas primaveris”, dos atores de teatro, foram também censurados, pois começavam a se tingir de tons perturbadores da ordem social. Vemos evoluir da literatura *ukiyo-zôshi* o estilo dos *ninjô-bon* que, em geral, tematizaram peripécias amorosas entre personagens de diferentes categorias sociais, fato anticonfucionista e, portanto, subversivo.

Assim, prosseguindo a tradição dos *meisho* (vistas de locais famosos), surgem Hokusai Katsushika (1760-1849) e Hiroshige Andô (1797-1858). Hokusai estudou o estilo da Escola Kanô, das pinturas chinesas, dos procedimentos ocidentais e; aos sessenta anos, criava as bem-sucedidas séries *Fuji Sanjû Rokkei* (*As 36 Vistas do Monte Fuji*) e *Shokoku Taki Meguri* (*Peregrinação pelas Cachoeiras do Japão*). Quando Hokusai contava setenta e três anos, Hiroshige, então com trinta e seis anos, lança a série *Tôkaidô Sanjûsan-tsugi* (*As 53 Vilas da Estrada Tôkaidô*), impresso com no máximo oito impressões, de acordo com a proibição ao luxo. Ora, à época de Utamaro faziam-se até vinte impressões; levando-se em conta que a superposição cria uma nova cor não utilizada, vemos que, a bem da limpeza e clareza gráfica visual, a lei de proibição produziu até resultados benéficos.

Considerações Retrospectivas

Acrescentando-se, então, ao papel de boa qualidade, à matriz de cerejeira, ao *baren* já desenvolvido, o procedimento do registro (*kentô*), a xilogravura no Japão se desenvolveu a um nível extraordinário, criando um mundo todo particular. Fechado ao exterior até 1868 por injunções políticas, uma estética se maturou e perturbou o ocidente, quando de sua abertura comercial. É que na Europa não se desenvolvera a gravura colorida. Mas, ao mesmo tempo, havia pon-

damente a leis da perspectiva linear ocidental.

Urushi-e (pintura laqueada): refere-se a estampas, em que são superpostas uma impressão de *urushi* (laca vegetal) sobre a impressão em *sumi*.

tos em comum em ambos os desenvolvimentos. No Japão, a xilogravura era produto de uma equipe: o editor contratava o artista, que criava o desenho em linhas sumárias e o passava ao entalhador, que por sua vez inventava o modo de cortar essas linhas, não raro criando efeitos gráficos por conta própria, que devolvia a prancha gravada ao artista para estudar as cores requeridas, que, depois de todas as pranchas preparadas, as entregava ao impressor, que também inventou muitos procedimentos especiais. Delegar somente aos artistas a reputação do valor artístico das xilogravuras do período parece, portanto, injusto para com a equipe de anônimos que construíram a linguagem que tanto fascinou os artistas europeus de fins do século XIX.

Assim, da mesma forma, na Europa, se Dürer inventou toda uma linguagem gráfica na xilogravura e na calcografia, há toda uma equipe de impressores de livros e ilustradores que mantiveram a linguagem, inovando-a por vezes, como o inglês Thomas Bewick (1753-1828) que começa a utilizar a madeira de topo (cortada no sentido horizontal contra as fibras da madeira), insatisfeito com a rusticidade da madeira ao fio (cortada no sentido vertical do tronco), ou aperfeiçoando-a ao extremo, como o francês Gustave Doré (1833-1883), que utilizava uma grande equipe de gravadores, num projeto ambicioso de ilustrar as quarenta maiores obras literárias, de Homero a Hoffman, tendo executado apenas dezoito delas, muito ricas e admiráveis.

A xilogravura teve, assim, até o século XIX, um desenvolvimento que culminou no *nishiki-e*, no Japão, nas xilogravuras de Gustave Doré, na França, e na adaptação da linguagem dos buris e crivos na madeira de topo por Thomas Bewick, na Inglaterra. Ora, todo esse desenvolvimento desembocou num fazer técnico muito estrito e de certa maneira rígido, contra o qual se insurgem os artistas que propõem um novo uso da xilogravura, não de rigor técnico, mas de liberdade expressiva.

Nas obras do norueguês Edward Munch (1863-1928), que começa a trabalhar a xilogravura colorida por um procedimento todo particular, recortando áreas de cor num mesmo bloco; nas gravuras do francês Paul Gauguin (1848-1903), que trabalha os cortes abruptos num desenho forte e definido, utilizando muitos dos convencionalismos da xilogravura japonesa; nos trabalhos dos expressionistas alemães que formaram o grupo Die Brücke, em 1905, em Dresden (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller), que buscavam para a xilogravura a linguagem sólida e forte do início de sua história, que intentavam “criar como artistas-artesãos”, e que se utilizaram também da cor como zonas puras de plasticidade; no trabalho desses artistas todos, no fim do século XIX, surge uma nova xilogravura, em que suas especificidades técnicas são abordadas por seu valor expressivo: a xilogravura se liberta como um meio próprio de linguagem artística. O impacto da Exposição Internacional de Paris de 1867, na qual foram expostas cerca de cem estampas japonesas, frutificou na Europa. Os linólios coloridos de Picasso e de Matisse são testemunho desse sadio intercâmbio. Mais recentemente, artistas americanos como Carol Summers (1925-) ou alemães como Jörg Schmeisser

(1942-) têm-se apropriado das tintas aguadas e dos papéis absorventes para construir um trabalho contemporâneo muito ligado ao procedimento xilográfico japonês. É evidente, no entanto, que a tradição pura do trabalho linear que encontra seu melhor *medium* na tinta a óleo continuou criativo também, como bem o demonstram as obras de vários xilogravadores como, por exemplo, Käthe Kollwitz (1867-1945).

No Japão, com o início do período Meiji em 1868, a introdução de novas informações e novos meios técnicos ocasionou uma grande transformação na vida e na cultura: também a gravura, seguindo esse influxo, tornou-se “ocidentalizada”. O trabalho de Kobayashi Kyochika (1847-1915) caracteriza bem essa mudança, na utilização de claro-escuro, sombras, nuvens gravadas, renovando a linguagem da xilogravura japonesa, sendo considerado um precursor do movimento posterior *Sôsaku Hanga* (Gravura Criativa). É verdade que seus trabalhos muitas vezes têm a aparência de aquarelas gravadas, dadas a superposição e a transparência das tonalidades. Ainda de muita importância no período Meiji foi a publicação da revista *Kokka*, sob iniciativa do diretor de um novo veículo de difusão e reprodução, o jornal (no caso, o *Asahi-Shinbun*), que temia que a xilogravura japonesa percesse devido aos novos meios reprodutivos subitamente introduzidos: em cada número havia um ou dois encartes de xilogravuras originais que reproduziam imagens clássicas, havendo entre elas imagens que foram impressas trinta, quarenta e até cem vezes.

Uma outra mudança, esta no processo de trabalho da xilogravura, foi ocasionada por Yamamoto Kanae (1882-1946), um artista que esteve em atividade durante cinco anos na França: o início do próprio pintor cavar a madeira e imprimir a imagem. Assim, a percepção de que a xilogravura, independentemente de ser impressa em duas, três ou dez cores, de estar associado ao livro ou a determinados temas, era antes de mais nada um *medium*, originou o termo *hanga*, graças aos esforços do movimento *Sôsaku Hanga* centrado em Yamamoto. Era, até então, denominada *nishiki-e*. Nota-se, entretanto, no trabalho desses artistas, que o uso dos materiais, a gravação em pranchas de madeira impressas com *baren* e a utilização de cores à base de água não mudaram basicamente: o imaginário é novo, porém a técnica é tradicional. A diferenciação entre *Sôsaku Hanga* e *Shin-Hanga* (Nova Gravura) encontra-se mais na imagem do que no fazer artístico propriamente dito, já que os artistas que trabalham no primeiro estilo recebem um treinamento no estilo ocidental (*yôga*) e os do segundo seguem a tradição do imaginário, onde o retrato das beldades (*bijin-ga*) continua sendo tema bastante explorado, como se pode notar nos trabalhos de Itô Sansui (1898-1972) e Hashiguchi Goyô (1880-1921), que, assim como no processo de produção da xilogravura do Período Edo, em geral não participam do processo técnico de gravação e impressão.

Embora não seja diretamente ligado ao *Sôsaku Hanga*, o nome de Munakata Shikô (1903-1975) lhe é associado pela busca individual que perpetrou. Assim como os expressionistas alemães buscaram a essência da xilogravura em sua tradição, Munakata Shikô procurou nas imagens budistas antigas sua verdade:

são obras de cortes vigorosos, brancos definidos e muitas vezes coloridos à mão, quando não mantidas em branco e preto.

Conclusão

Espero ter acentuado nesta exposição o caminho que a xilogravura percorreu, desde sua origem, ligada à letra (letra sacra, como nos *inbutsu*, e profana, como nas cartas de baralho), posteriormente ligada à imagem (primeiro sacra, nos *suributsu kuyô* e nos *heiligen*, e depois profana, como vimos no início da publicação de literatura épica clássica, com exceção dos países muçulmanos), até seu amplo uso como *medium* reprodutivo em geral, para livros, cartazes, rótulos, jornais. Nasceu com fins práticos muito definidos: imitar a escrita e o desenho manual, reproduzindo-os. O códice manuscrito, que era privilégio aristocrático de alguns poucos, encontra na invenção de Gutenberg um meio mecânico mais rápido e mais barato de ser reproduzido. Nasceu sob o signo da imitação e, como bem assinala o estudioso Paul Westheim, o fato de ter nascido como imitação “é a razão pela qual a gente do grande mundo, por exemplo, os Médici, viam com desprezo a mercadoria impressa e não os admitiam em suas bibliotecas”¹⁴.

Assim como a litogravura que nasceu com fins práticos de reprodução da imagem até encontrar o grande artista Goya que lhe trabalhou a linguagem, a xilogravura também nasceu como um meio de reprodução, até ser trabalhado como um meio de expressão. Esse destino de técnica de reprodução, de meio mecânico e simplesmente artesanal foi característica não só da xilogravura, mas também da gravura em metal, da litogravura, do *off-set*, assim como da fotografia hoje. Com a invenção de novos processos fotomecânicos, a gravura se livra da função prática de ser reprodução para se tornar ela mesma linguagem, com suas características gráficas diferenciadas. Houve um tempo em que a xilogravura era considerada reprodução “fac-símile” de uma pintura. Hoje, com a quadricromia ou a impressão a laser, é impossível não perceber que a tradição xilográfica tentava criar uma linguagem.

Se o Japão desenvolveu a xilogravura colorida à base de tintas aguadas como seu meio de reprodução mais peculiar, a Europa desenvolveu, por seu lado, a calcografia e a litografia (lembramos as obras de Dürer, Rembrandt, Goya, Daumier, para citar somente alguns). Sem dúvida nenhuma os impulsos que haviam de provocar um ressurgimento da xilogravura na Europa se devem sob vários aspectos à estampa japonesa, entre os quais podemos citar:

1. a madeira em si é considerada não mais como uma folha de papel em branco, mas como madeira, com veios e texturas diferentes utilizados esteticamente;

14. Paul Westheim, *El Grabado en Madera*, p. 28.

2. os métodos de impressão diversificados desenvolvidos pelos japoneses (*goma-zuri*, *kira-zuri*, *ryômen-zuri*, *bokashi*, *baren-suji*, *shômen-zuri*, *kara-zuri*)¹⁵ lhes revela uma ampla possibilidade estética (é interessante notar que efeitos de impressão e materialidade do metal eram pensados na calcografia)¹⁶. O artista europeu do século XIX queria fazer “a técnica desaparecer por baixo do desenho”, imprimindo sempre da mesma maneira. Com o contato com a gravura japonesa, voltam a imprimir manualmente recorrendo até mesmo a uma colher de madeira na função do *baren*, o que retarda a impressão, visto a pressão se dar por ponto e não por superfície;
3. principalmente através das estampas japonesas se inicia um contato estético com imagens cuja estruturação da superfície completamente diferente da representação ocidental lhes abre novas possibilidades plásticas.

Hoje, a xilogravura é vista pelos artistas contemporâneos como meio possível de expressão estética, assim como os pigmentos coloridos que cobrem portas, paredes, carros, telas. Como o lápis que escreve, rabisca, desenha e pinta tem sua história (foi inventado no século XVIII) e continua a evoluir, assim também a xilogravura contemporânea ainda hoje procura novas formas de expressão.

Bibliografia

- BOLOGNA, Giulia. *Manuscritos y Miniaturas. El Libro antes de Gutenberg*. Madrid, Anaya Editoriale, 1988.
- CHAMBERLAIN, Walter. “Historia y Evolución de la Impresión en Relieve”. *Grabado en Madera y Técnicas afines*. Espanha, Hermann Blume, 1988.
- HÁJEK, Lubor. *The Ôsaka Woodcuts*. Londres, Spring Books.
- HIND, Arthur M. *An Introduction to a History of Woodcut*. Nova Iorque, Dover Publications, 1963, 2 vols.
- KITAOKA, Fumio. *Mokuhanga (Xilogravura)*. Tóquio, Sôgensha, 1979.
- KUROSUKI, Akira. *Gendai Mokuhanga (Xilogravura Contemporânea)*. Tóquio, Bijutsu Shuppansha, 1977.
- . “Baren-wa Oranda-go datta?” (“Terá o *Baren* Vindo da Língua Holandesa?”). *Hanga Geijutsu* 62. Tóquio, Abu Shuppan, 1988.
- McMURTRIE, Douglas C. *O Livro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

15. São assim denominados os vários efeitos de impressão da xilogravura japonesa:
 - Goma-zuri* (impressão-gergelim): consiste na utilização de tinta mais aguada e pouca pressão do *baren*, o que produz pequenos pontos mais fortes (gergelim) sobre uma área mais homogênea.
 - Kira-zuri* (impressão-brilho): consiste na utilização de pigmentos de conchas moídas aplicadas sobre áreas de cor, resultando num brilho acetinado.
 - Ryômen-zuri* (impressão dos dois lados): consiste na impressão de áreas de cor, dos dois lados do papel.
 - Bokashi* (gradação, mono ou bicromática): havendo grande variedade, conforme o local onde é aplicado.
 - Baren-suji* (linhas do *baren*): consiste na utilização de texturas resultantes do manuseio do *baren*.
 - Shômen-zuri* (impressão da superfície): impressão utilizando uma só face do papel, em áreas uniformes.
 - Kara-zuri* (impressão vazia): impressão somente de relevo, onde a matriz gravada não é entintada.
16. Na calcografia, a diferenciação do efeito gráfico fez com que a própria gravação se diversificasse, em vez de haver um trabalho mais intenso na impressão. Os principais modos de gravação são: buril, água-forte, ponta-seca, água-tinta, maneira negra, rolette, verniz mole.

- MODY, N. H. N. *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings – Showing the Influence of Chinese and European Art on That of Japan*. Tóquio, Charles Tuttle & Co., 1979.
- MUROBUSHI, Tetsurô. *Hanga Jiten (Dicionário de Gravura)*. Tóquio, Shoseki, 1989.
- NEWLAN, Amy, UHLENBECK, Chris *et alii*. *Ukiyo-e to Shin-Hanga*. New York, The Mallard Press, 1990.
- ÔSHITA, Osamu. *Mokuhanga Gihô-no Kihon (Fundamentos da Técnica Xilográfica)*. Tóquio, Bijutsu Shuppansha, 1989.
- STRAUSS, Walter L. *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer*. New York, Dover Publications, 1973.
- TAKUMI, Hideo. *Munakata Shikô*. Tóquio, Heibonsha, 1984.
- TOKURIKI, Tomikichirô. “Mokuhanga Ryakushi” (“Breve História da Xilogravura”). *Hanga (Gravura)*. Tóquio, NHK Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1977.
- VERGEZ, Robert. *Early Ukiyo-e Master Okumura Masanobu*. Tóquio, Kodansha, 1983.
- YOSHIDA, Kogorô. *Tanroku-bon. Rare Books of XVII Ce Japan*. Tóquio, Kodansha, 1984.
- YOSHIDA, Toshi & REI, Yuki. *Japanese Printmaking: A Handbook of Traditional and Modern Techniques*. Tóquio, Charles E. Tuttle & Co., 1968.
- WHITFIELD, Roderick & FARRER, Anne. *Caves of the Thousand Buddhas – Chinese Art from the Silk Route*. New York, George Braziller Inc., 1990.
- WESTHEIM, Paul. *El Grabado en Madera*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.