

Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica de perspectiva

Michiko Okano
Universidade Federal de São Paulo

Este estudo pretende investigar uma nova relação criada por meio do deslocamento, da apropriação e da hibridação decorrentes da circulação das obras de arte e da técnica da perspectiva ocidentais no Japão na Era Edo (1600-1868), por meio de algumas obras de Okumura Masanobu e Katsushika Hokusai¹. A técnica ocidental, ao se deslocar para o Japão e associar-se com distintos contextos históricos, sociais e culturais, tornou-se agente de criação de novos signos. É esta outra faceta da biografia da perspectiva que o texto pretende abarcar.

Palavras chave: perspectiva; arte japonesa; *uki-e*; Hokusai; Okumura Masanobu.

The purpose of this study is to investigate a new relation created due to the dislocation, appropriation and hybridization caused by the circulation of Western art works and perspective techniques in Japan in the Edo Period (1600-1868), through some of the works of Okumura Masanobu and Katsushika Hokusai. Western techniques, once dislocated to Japan and associated with distinct historical, social and cultural contexts became an agent for the creation of new signs. It is this other aspect of perspective's biography that the text intends to encompass.

Key words: perspective; Japanese art; *uki-e*; Hokusai; Okumura Masanobu.

¹ Todos os nomes em japonês estão colocados na sua versão original, na ordem sobrenome e nome.

Visões da perspectiva ocidental

De acordo com a frequente visão apresentada nas bibliografias ocidentais, o estudo da perspectiva inicia-se no Renascimento, na figura de Filippo Brunelleschi (1377-1446). O desenvolvimento dessa técnica foi regido por um pensamento que estabelecia a técnica *liberalis* em detrimento da técnica mecânica, ou seja, privilegiava mais as operações intelectuais que as atividades manuais e em que a razão organizava o eixo central da visualidade ocidental. O primeiro tratado que sistematizava a perspectiva foi escrito pelo arquiteto, pintor e teórico Leon Battista Alberti (1404-1472), o qual lançou as bases da estética renascentista.

No entanto, existem outras leituras sobre o assunto. Belting (2011) esclarece que a teoria da perspectiva que revolucionou a visão do mundo foi formulada pela pesquisa de ótica do matemático árabe Ibn al Haithan, conhecido também como Alhazen (965-1040). O que os florentinos fizeram foi uma tradução da teoria científica para a prática artística, isto é, “da teoria visual árabe para a teoria pictórica ocidental”, criando “imagens visuais baseadas nas medidas do olhar humano”. (BELTING, 2011, p.27).

Outra pesquisa, de Felipe Soeiro Chamovich (2009), associa a perspectiva aos franciscanos e, portanto, à Teologia, proveniente da interpretação, do livro de origem islâmica Gêneses por Roberto Grosseteste (1168-1253)². Os denominados “perspectivistas”, dentre eles John Peckham (1279-1292) e Roger Bacon (1214-1292), adotaram os estudos de Alhazen: o primeiro escreveu o *Manual de perspectiva*, um dos livros de ótica mais copiados antes da invenção da imprensa e Roger Bacon escreveu, em 1267, *Opus Maius: de signis*. John Peckham foi convidado a dar aula em Florença em 1290, onde exerceu grande impacto nos intelectuais, dentre os quais estaria Filippo Brunelleschi.

Desse modo, um caminho foi traçado: o estudo da ciência da ótica árabe de Alhazen deslocou-se para o ocidente, formou um amálgama com a visão teológica dos franciscanos, na qual a perspectiva se tornou uma evidência da criação divina do universo e, mais tarde, foi associada com a arte em Florença.

A perspectiva linear é considerada um símbolo racional e eurocêntrico conforme Panofsky (1999), que salienta ser composição de um espaço puramente matemático, isto é, infinito, imutável e homogêneo. O autor evidencia que tal representação difere da estrutura do espaço psicofisiológico, dado que o nosso olho não é imóvel e a nossa visão é composta de dois olhos, em movimento constante e que gera um campo de visão esférico. A perspectiva seria, assim, uma representação que ignora as circunstâncias da imagem da retina e que é baseada na construção de uma visualidade que não corresponde à nossa real visão.

² Presidente da Universidade de Oxford de 1215-1221, lecionou Teologia aos franciscanos de 1229 a 1235, quando se tornou bispo de Lincoln.

A associação da perspectiva com o sistema alfabético é apontada por Kerckhove (2009). O professor e pesquisador da Universidade de Toronto salienta que o alfabeto fonético greco-romano, cujos caracteres são representativos do som, teria um papel determinante ao destacar tempo e sequência e, a longo prazo, teria afetado a organização do pensamento, conduzido à racionalidade da experiência, incluindo a percepção do espaço. Assim, para o autor, a perspectiva, a representação proporcional do espaço em três dimensões, seria uma projeção direta da adoção do alfabeto como sistema de escrita.

A perspectiva é também considerada, de acordo com Belting (2015), como metáfora da janela, pois reporta ao olhar por uma abertura. Desse modo, a posição do espectador fica implícita, marcada pela cisão entre dentro e fora, entre sujeito e objeto, entre o aqui em que o sujeito se encontra e o lá que só o olhar pode alcançar, ressaltando o "oculocentrismo" da perspectiva. Nesse caso, ela seria a forma simbólica do sujeito e do seu olhar, a qual "traz o objeto observado na pintura por meio da condução do olhar sobre ela". (BELTING, 2011, p.211)

Todavia esses estudos revelam que a perspectiva linear pode ser considerada, prioritariamente, como algo que representa o Ocidente, não apenas como símbolo eurocêntrico, como quer Panofsky, ou pela sua associação com o sistema alfabético, conforme Kerckhove, ou ainda pela metáfora da janela e oculocentrismo, segundo Belting, mas pelo denominador comum de todas essas teorias, o antropocentrismo, a posição central do homem na maneira de ver e representar o mundo.

Constrói-se, portanto, de acordo com o estudo realizado, um sistema racional de dualidades opostas sujeito/objeto, interno/externo, homem/natureza e centro/periferia que, a nosso ver, caracteriza a cultura ocidental se a compararmos com a japonesa, que obscurece essa oposição e cria uma zona de coexistência entre essas binariedades.

Norman Bryson (1983) faz uma interessante observação a respeito da distinção entre *gaze* e *glance*: a lógica do primeiro seria a redução do corpo do pintor ou espectador para um ponto singular, uma mácula da superfície da retina, e o ato de ver estaria associado à remoção da dimensão espaço e tempo, com o desaparecimento do corpo – o que corresponderia à perspectiva; o segundo, *glance*, direcionaria a visão na temporalidade durável do sujeito que vê, sem buscar agrupar o processo do ver e os traços desse corpo e seus vestígios não seriam excluídos das obras. Relaciona-se com a visão do pássaro das obras japonesas em que o artista se desloca para construir a imagem. *Gaze* e *glance* constroem diferentes espacializações do tempo na representação.

Outro estudo do mesmo autor (1987) acrescenta a visão do filósofo japonês Keiji Nishitani³, na qual a perspectiva linear estaria limitada à definição do sujeito em relação ao objeto visto e desejado. Em um espaço sem limites, no vazio denominado, em

³ Keiji Nishitani (1900-1990) é um filósofo japonês da Escola de Kyoto, discípulo de Kitaro Nishida.

japonês, *kû* 空, ou *sunyata* no budismo Mahayana, o indivíduo perderia as suas referências e o olhar possessivo desapareceria. Assim, a impermanência e o fluxo de constantes transformações são consideradas características da cultura e arte japonesas, representadas ora pela flor da cerejeira, símbolo da nação, ora pela pintura em rolo denominada *emakimono* 絵巻物. No caso da cerejeira, as flores caem em plena florescência, e a sua duração é bastante limitada: um vento forte basta para que elas formem um tapete cor-de-rosa no chão. Na pintura-rolo *emakimono*, as imagens e textos aparecem ao olhar conforme ela é desenrolada, enquanto os outros já contemplados se escondem no manejar do rolo: é uma pintura que se mostra no fluxo temporal na sua relação com o sujeito.

As pinturas associadas a *glance*, conforme Bryson, no nosso caso, as japonesas, não adotaram a perspectiva como técnica na sua tradição e, assim, a bidimensionalidade é uma das suas características. A relação entre sujeito/objeto ou homem/natureza é mais associativa e prevalece a concepção de ser humano como parte do meio natural.

Ao nos depararmos com uma composição de fragmentação, por exemplo, a famosa obra de *ukiyo-e*, *Jardins das Ameixeiras em Kameido*, de Hiroshige, copiada por Van Gogh, em que o tronco da ameixeira aparece entrecortado no primeiro plano, é possível compreender que é uma visão onde o homem não se encontra apartado da natureza, mas nela inserido.

O primeiro japonês a ganhar Prêmio Nobel de Física, Hideki Yukawa (1959) já salientava a relação conciliativa e não dominadora dos japoneses com a natureza. O físico evidencia também o individualismo ocidental, que confronta a circunstância externa, ao passo que o Oriente "possui uma sabedoria sutil para buscar condições confortáveis do viver humano pela adaptação às condições naturais". (YUKAWA, 1959, p.29)

Em diálogo com esse pensamento de Yukawa, a perspectiva, símbolo do antropocentrismo, não poderia ter criado raízes numa sociedade em que a importância do coletivo sobressai em detrimento da individualidade: a harmonia comunitária é priorizada que a liberdade individual.

A metáfora da janela indicada por Belting não teria sentido na cultura japonesa tradicional, uma vez que a sua arquitetura apresenta portas-janelas que se abrem totalmente para o jardim e estabelecem, assim, uma integração entre o interior e o exterior. Trata-se de um modo de ver em que não se estrutura a paisagem a partir do olhar do homem, centro do universo, mas da sua incorporação e coexistência com a natureza.

Simultaneamente, não se nota, na arte japonesa tradicional, nenhuma intenção de retratar a realidade tal e qual. O artista pode determinar o tamanho dos objetos, de acordo com a sua intenção de mostrá-los, sem estar preso a uma noção de localização no espaço e, portanto, a uma medida determinada pelo seu olhar.

Nessa linha, desenvolveram-se técnicas tais como a 逆遠近法 *gyaku enkin'hō* (perspectiva inversa), na qual se representava o que está perto em tamanho pequeno e o que está longe em dimensão grande, independentemente da localização do objeto na composição; ou ainda a 上遠下近 *jōen kakin* (em cima longe, em baixo perto), em que o desenho no alto do papel (ou seda) fazia referência aos que se localizavam longe e o que estava na parte inferior era retratado mais perto.

Considerando o significado da perspectiva no Ocidente e a distância que se interpõe entre ela e a cultura e arte japonesas, cabe refletir sobre essa contraposição na Era Edo, quando ocorreu o deslocamento dessa técnica para o universo nipônico.

O deslocamento: do Ocidente ao Japão

O diálogo entre a arte japonesa e a ocidental teve início no século XVI com a chegada dos portugueses no Japão, em 1543, acompanhada de catequização dos japoneses. Todavia, essa troca foi bastante acanhada, pelo fato de as obras terem sido, em primeira instância, imposição de cópias das artes religiosas cristãs, sem espaço para inovações e, num segundo momento, produção de biombos Namban pelos japoneses, que adotaram os portugueses como temática das suas peças, sobretudo com técnicas nipônicas.

Pela natureza das obras e pela curta duração, esse processo não chegou a proporcionar deslocamento e circulação consideráveis da técnica ocidental no Japão.

Portanto, o diálogo mais significativo entre Japão e Europa teve lugar na Era Edo (1603-1868). Com o país unificado pelo shogunato Tokugawa, o período distingue-se pela expulsão dos jesuítas portugueses e pelo fechamento dos portos para as nações estrangeiras, exceto a Holanda, China e Coreia. Os holandeses foram os únicos ocidentais a terem permissão de entrada no Japão, embora a sua permanência estivesse limitada apenas à ilha de Dejima, ao sul da ilha de Kyûshû.

Diante de tal quadro, as questões que se colocam para a análise desse fenômeno dizem respeito à ação da perspectiva naquele contexto e às redes e conexões que ela criou na arte japonesa do período, as quais levam, sobretudo, a investigar as possibilidades de produção de novos signos, de criação de uma semiosfera estruturada por uma técnica notadamente ocidental.

Duas gravuras *uki-e* de Okumura Masanobu (1686-1764) dos primórdios do uso da perspectiva e três de Katsushika Hokusai (1760-1849), imbuídas de uma releitura da técnica ocidental, serão nosso objeto de análise.

É interessante notar que, na Era Edo, houve busca e interesse dos próprios japoneses pela perspectiva, diferentemente do que aconteceu na fase portuguesa, em que existiu uma orientação impositiva estrangeira.

Apesar do cenário de afastamento perante o Ocidente, o interesse pelo diverso fez com que a arte ocidental aproveitasse brechas no sistema por meio da circulação, embora restrita, de gravuras holandesas, ou ainda por intermédio da China, o que parece ser uma hipótese mais plausível (KISHI, 2004; FORRER, 2010) pelo fato de o 8º shogun, Tokugawa Yoshimune, ter permitido a importação de livros ocidentais traduzidos na língua chinesa, já em 1720.



Fig. 1 | Sakaichô Fukayachô Shibaichô Ôuki-e (Pintura do Distrito do Teatro Kabuki em Sakaichô e Fukaichô) (fig.1), 44,0 x 64,7cm, circa 1745

Nessa conjuntura surgiu *uki-e*⁴, a primeira tentativa japonesa de assimilação da técnica da perspectiva. 浮絵 *uki-e* é formado pelo caractere 浮 (*uki*) que significa flutuar e 絵 (*e*) cuja semântica é pintura/desenho. Trata-se, portanto, de "estampas flutuantes", justamente porque as cenas pareciam, para o olhar japonês, estar flutuando num espaço dotado de profundidade.

As gravuras *uki-e* têm como temáticas o teatro *kabuki*⁵ e a área de prazeres, em razão dos dois entretenimentos terem sido, dentre outros, os mais populares na época. A primeira estampa *uki-e* conhecida data de 1739 e, no desenvolvimento nipônico dessa

⁴ É preciso tomar cuidado para não confundir *uki-e* com *ukiyo-e*, pela proximidade da leitura, este último, pinturas do "mundo flutuante", que se refere às xilogravuras produzidas na Era Edo, enquanto que *uki-e* são especificamente aquelas que utilizam a perspectiva linear, também conhecidas como *kubomi-e*.

⁵ *Kabuki* é o teatro tradicional japonês, que teve origem no início do século XVII e foi fundado por uma mulher, Izumo no Okuni. O termo vem do verbo *kabuku*, que significa ser "fora do comum". Inicialmente composto apenas por mulheres, esse teatro sofreu proibição oficial e, mais tarde, veio a ser dança-teatro executada apenas por homens. Tornou-se uma forma de entretenimento popular na Era Edo, em distritos como Yoshiwara, onde havia área de prazeres. Atualmente, é considerado Patrimônio Cultural Intangível do Japão.

técnica, é possível entrever duas gerações: a primeira, de 1751-1764 e a segunda, de 1767-1801, cuja gradativa desapareição ocorreu nos primeiros anos do século XIX.

Okumura Masanobu, um representante da primeira geração, apresenta, nos primórdios do desenvolvimento de *uki-e*, gravuras como o *Sakaichô Fukayachô Shibaichô Ôuki-e* (Pintura do Distrito do Teatro Kabuki em Sakaichô e Fukaichô) (fig.1), 44.0 x 64,7cm, provavelmente de 1745, acervo do Boston Museum of Fine Arts.

Trata-se da descrição do Distrito do Teatro *Kabuki*, cujo teatro se localiza na segunda casa do lado direito da rua, onde estão duas figuras humanas em posição elevada, provavelmente divulgando as peças. Ao redor, encontram-se as casas comerciais e a movimentação das pessoas entre as cidades de Sakai, anterior ao portão retratado na parte frontal da estampa, e Fukai, ao longe.



Fig. 2 | *Ryôgoku-bashi Yûzumi Uki-e Kongen* (Apreciando a frescura do entardecer na Ponte Ryôgoku, Perspectiva Original), 34.3 x 47 cm, acervo de Boston Museum of Fine Arts.

Interessa-nos observar a justaposição do modo de representação ocidental e do japonês: se temos, no plano frontal e médio, o uso da perspectiva geométrica, no posterior, veem-se a perspectiva isométrica e a vista de voo do pássaro, tradicionalmente utilizadas no Japão. No fundo, em lugar da linha do horizonte, encontram-se casas, uma montanha, pássaros, uma pipa e as habituais nuvens para ocultar o que o artista não pretende mostrar. Apesar do uso da técnica ocidental, nota-se que não existe um ponto de fuga único, mas dois pontos que regem, distintamente, a parte direita e esquerda da rua. O olhar do observador, ao se localizar num ponto alto, diminui o espaço do céu na pintura se comparada às ocidentais.

O similar diálogo das distintas técnicas apresenta-se de modo mais marcante na gravura do mesmo autor e da mesma época que a primeira, denominada *Ryôgoku-bashi Yûzumi Uki-e Kongen* (Apreciando a frescura do entardecer na Ponte Ryôgoku, Perspectiva Original) (fig.2), 34.3 x 47 cm, acervo de Boston Museum of Fine Arts.

Tem-se a cena de uma casa, ponto de espera das embarcações que se tornou local de encontro entre homens e mulheres, ou seja, uma zona de entretenimento, de onde se avista a Ponte Ryôgoku, à direita da gravura, ainda hoje existente. A lua perto do Pagode de Cinco Pisos do Templo Asakusa no canto superior esquerdo da estampa indica o entardecer. Embora a parte interna da casa — os homens e as mulheres ora jogam, dançam ou tocam instrumentos — seja retratada com o uso da perspectiva geométrica, a parte externa — rio, barco, casas, pontes, templo e até bancos da casa de chá do outro lado do rio — é representada à maneira japonesa.

A técnica da perspectiva foi também adotada, por outros artistas da Era Edo, como Katsushika Hokusai no 洋風版画 *Yôfû Hanga* (Gravura em Estilo Ocidental). Autor conhecido pelo Ocidente, sobretudo pela famosa xilogravura *A Grande Onda de Kanagawa*, mudou de nome artístico mais de trinta vezes e de moradia por mais de noventa vezes; foi longevo, viveu até os 89 anos, e deixou um legado de mais de trinta mil desenhos (FORRER, 2010).

Hokusai teve, na sua adolescência, o treinamento de entalhador de blocos de madeira para gravura; com 19 anos, tornou-se discípulo de Katsukawa Shinsô (1726-1812), renomado artista de atores do teatro tradicional *kabuki*. Por volta de 1793, ele estudou as pinturas com Tawaraya Sôri (1764-1780) da Escola Sôtatsu e, após 1792, começou a adotar as técnicas ocidentais. A partir de então, as suas obras começaram a revelar algo peculiar do artista.

A incursão de Hokusai pelo método estrangeiro está associada a outra figura, Shiba Kôkan (1747-1818), grande pesquisador de estudos holandeses, 蘭画 *Ranga*, e um dos pioneiros a introduzir os métodos e estilos ocidentais na pintura, juntamente com Odano Naotake (1750-1780) (FORRER, 2010; NARUSE,1991). Com base nessas experiências, como também naquelas provenientes de fontes holandesas ou chinesas, Hokusai teria produzido as *Yôfû Hanga*, nas quais introduz a técnica ocidental.

Destacamos a xilogravura *Express Delivery Boats Rowing Through Waves (Oshiokuri hatô tsûsen no zu)* (fig.3), da série de Paisagens em Estilo Ocidental, 18.5 x 24.5 cm, de 1800-1805, acervo do Museum of Fine Arts Boston, comparando-a com a *A Grande Onda de Kanagawa* (fig.4), (*Kanagawa oki nami ura*) da série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*, 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art.

Em relação à primeira gravura de Hokusai, nota-se a introdução de elementos ocidentais, como a perspectiva, na composição do barco maior em primeiro plano e do plano médio com embarcações menores; da utilização do claro e escuro que traz uma

dramatização na grande onda; da linha do horizonte com as montanhas tridimensionais ao fundo; do céu que ocupa um espaço grande na obra; e no título da obra no canto direito superior em *kana* (caracteres fonéticos japoneses) de modo contínuo e não em ideograma, na linha horizontal⁶, em uma imitação do alfabeto.



Fig. 3 | Express Delivery Boats Rowing Through Waves (Oshiokuri hatô tsûsen no zu), da série de Paisagens em Estilo Ocidental, 18.5 x 24.5 cm, de 1800-1805, acervo do Museum of Fine Arts Boston

No caso de *A Grande Onda de Kanagawa*, (*Kanagawa oki nami ura*) (fig.4) da série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*, 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art, obra realizada trinta anos depois da primeira estampa, a dramaticidade aumenta com a supressão do plano médio e o trabalho gráfico da parte branca das ondas. Essa mesma tensão é representada pela organicidade da onda e uma considerável abstração do monte Fuji, bem como pelo contraste entre o fluxo e o estável. Existe um requinte composicional de Hokusai, ao trazer a forma triangular do monte, na onda mais baixa. O céu é tratado com *bokashi* (*dégradé*), em ambos os sentidos, cinza na parte inferior e um tom alaranjado na parte superior, evidenciando uma grande nuvem que, por sua vez, imita a forma orgânica da grande onda. Além disso, o azul-da-prússia que predomina nesta gravura não teria existido se não fosse o contato com a Europa.

⁶ Naquela época, era habitual escrever em ideograma, ou numa conjunção entre ideograma e *kana*, na linha vertical, de cima para baixo, da direita para a esquerda.

É essencial, ainda, salientar a criação de uma nova estética, estudada por alguns autores como Forrer, 2010; Naruse, 1991; Suzuki, 1972; Nakamoto, 1990: trata-se da fragmentação do objeto no primeiro plano e a técnica do *bokashi* (*dégradé*).



Fig. 4 | A Grande Onda de Kanagawa, (Kanagawa oki nami ura) da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji, 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art

Esse corte do primeiro plano é criado para evidenciar o contraste entre ele e o plano de fundo, com a supressão do plano médio, o que sucede também com a estampa anterior. A tentativa de criação dessa técnica composicional tem precursores como Shiba Kôkan e Oda Naotake, tendo sido desenvolvida nas mãos de Hokusai. É interessante notar que alguns críticos, como Théodore Duret (1838-1927)⁷, não haviam considerado tal técnica como uma reinterpretação, mas uma falsa interpretação da perspectiva.

O *bokashi* (*dégradé*), largamente utilizado por Hokusai, ora para descrever o céu, o mar, o rio, ora o Monte Fuji e outros temas, surgiu igualmente pelo desejo de propiciar profundidade nas obras. Em ambos os casos, o artista teria procurado traduzir, ao estilo japonês, a característica da pintura ocidental com a valorização da representação de densidade da atmosfera, como na obra *A Grande Onda de Kanagawa*.

Assim, podemos verificar, na obra *Mishima Pass in Kai Province* (fig.5), de 1831, *ôban*, 25,6 x 37,8cm, do The Metropolitan Museum of Arts, o tronco da árvore em primeiro plano e o Monte Fuji no fundo, isto é, ao gerar tensão e contraste entre o bem perto e o

⁷ Crítico de arte que viajou para Ásia em 1870 com Henri Cernuschi, com quem criou a coleção do atual Museu Cernuschi de Paris. Autor do livro *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde* de 1874.

longe, sem planos médios, obtém-se a profundidade. Reitera-se que tal método não teria sido criado se Hokusai não tivesse conhecido a perspectiva ocidental. O outro elemento europeu presente na obra é representado pelas nuvens, que Hokusai teria copiado nas suas imitações no início da sua carreira.



Fig. 4 | Mishima Pass in Kai Province, de 1831, ôban, 25,6 x 37,8cm, acervo do The Metropolitan Museum of Arts

Considerações finais

É necessário esclarecer que, na linha cronológica entre Okumura Masanobu e Hokusai, estão vários outros artistas. Ambos foram escolhidos não apenas pela sua importância, mas, sobretudo, pela composição de suas obras, cujas características ilustram muito bem o deslocamento, a apropriação e a transformação da técnica da perspectiva.

A coexistência de dois modos de representações visuais em uma pintura/gravura é uma das características do *uki-e* da primeira geração, que, em muitas ocasiões, foi considerada apenas como uma falha ou incompletude da aprendizagem do método pelos artistas japoneses.

Contudo, autores como Kishi defendem que diferentes técnicas devem ter sido intencionalmente empregadas para propósitos distintos: a ocidental para os planos frontais e médios, com o objetivo de expressar a profundidade (a rua no caso da fig. 1 e o ambiente interno na fig. 2); e as japonesas para a área externa, a fim de melhor determinar ou explicar a localidade da gravura em questão, adotando-se, igualmente, uma representação abstrata e linear das formas dos objetos retratados (2004, p.169).

É importante acrescentar que, na tradição artística japonesa, não há necessariamente correspondência da obra com o real. Por isso, nas estampas que retratam as apresentações de *kabuki*, muitos nomes de peças e de atores não correspondem aos do registro histórico. A proposta dos artistas era selecionar fragmentos, ora de atores, ora do teatro e fazer uma montagem que melhor mostrasse os lugares famosos da cidade de Edo. Nada mais natural que o artista se sinta livre para escolher a técnica que melhor traduzir a sua intenção de representação e compô-los a seu bel prazer.

Vista desse ângulo, *A Grande Onda de Kanagawa*, justamente pelo fato de ser um produto híbrido das técnicas ocidentais e japonesas, é tão apreciada pelos ocidentais, bem como outras obras de seu autor.

Entretanto, é fundamental observar que Hokusai introduziu a perspectiva por meio do profundo entendimento da técnica ocidental e da preservação do estilo japonês (NAKAMURA, 1990, p. 46), o que muito difere do pensamento que regou a Era Meiji (1868-1912), quando o país abriu os portos às nações estrangeiras, sob o ideal 和魂洋才 *Wakonyôσαι* (literalmente, espírito japonês, técnica ocidental).

Portanto, o artista se distingue por ter criado um novo signo não por meio da adição da forma estrangeira e do conteúdo nipônico, ou da técnica ocidental e do espírito nacional, mas por intermédio de um novo olhar para a perspectiva.

De um ponto de vista mais amplo, a perspectiva, ao se deslocar para o Oriente como agente de novos modos de ver o mundo, criou um amálgama com a técnica tradicional japonesa e produziu novos signos. Assim, transformada por um novo olhar, foi reexportada para o Ocidente. Se de um lado, esse processo provocou a valorização, sobretudo, da obra de Hokusai como símbolo nipônico, trouxe por outro lado, o seu reconhecimento no próprio país de origem.

A aprendizagem mais intensa da técnica ocidental, inclusive da pintura a óleo, aconteceu na Era Meiji, quando os japoneses convidaram professores ocidentais para lecionarem no Japão ou os próprios artistas viajaram até Paris.

No entanto, a nosso ver, as tentativas de assimilação da técnica ocidental ocorridas na Era Edo trazem em si a marca de um momento precioso na arte japonesa e global: o encontro de dois olhares, em muitos aspectos opostos, cujos múltiplos desdobramentos transformaram Oriente e Ocidente. Assim, por carregarem consigo o instante da eclosão do novo, as obras desse período constituem vasto campo de pesquisa, que precisa ser mais valorizado, em sua riqueza e beleza, pelos estudos de história da arte.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*.

Trad. De Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.115-137.

_____. *Florence and Baghdad: Renaissance art and Arab Science*. Trad. Deborah Lucas Schneider. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

BRYSON, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Yale: Yale University Press, 1983.

CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. *Perspectiva: uma herança franciscana*. Anais do XXIX Colóquio CBHA 2009.

CLUZEL, Jean-Sébastien (ed.). *Hokusai Le vieux fou d'architecture*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

FORRER, Matthi. *Hokusai, prints and drawings*. Munique, Berlim, Londres e Nova Iorque: Prstel Publishing 2010.

FOSTER, Hal. (ed.) *Vision and Visuality: discussions in contemporary culture*. New York: Dia Art Foundation, 1987.

KERKHOVE, Derrick de. *A Pele da Cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.

KISHI, Fumikazu. *Edo no Enkinhō: uki-e no shikaku*. (A perspectiva de Edo: a visão do uki-e). Tokyo: Keisō Shobō, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

NAGATA, Seiji (ed.). *Hokusai Bijutsukan vol. 2 Fûkei-ga*. (Pinturas de Paisagens). Tokyo: Shueisha, 1990.

NAKAMURA, Hideki. *Hokusai Mangakyō*. (Gazing at Hokusai's Constellation toward polyphonic vision). Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1990.

NARUSE, Fujio. *Yōfuga no Kûkan Hyōgen*. (Space-Expression of the Painting in European Style). In: *The Aesthetics of Japan*, nº16, 1991, Space. p. 4-27. Publicação de Perikansha, Tokyo.

SUZUKI, Juzo. *Fûkeiga Shōshi* (Pequena História da Pintura de Paisagem). In: SUZUKI, Juzo e alii (eds). *Fûzokuga to Ukiyoeshi* (Pintura de Paisagem e Artista de Ukiyo-e). Série Genshoku Nihon no Bijutsu nº 24. p.194-201. Tokyo: Shōgakukan, 1972.

TAKASHINA, Shuji. *Seiyō no me, Nihon no me* (Olhar do Ocidente, Olhar do Japão). Tokyo: Seidosha, 2009.

YUKAWA, Hideki. Modern trend of western civilization and cultural peculiarities in Japan. In: MOORE, Charles A. *Philosophy – East and West* vol. 9. University of Hawaii Press, 1959. p.26-28.