

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO

Lucio de Godoy

**Livros do mundo flutuante: a forma das publicações
impressas no período Edo**

São Paulo
2024

Lucio de Godoy

**Livros do mundo flutuante: a forma das publicações
impressas no período Edo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito básico para a conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Editoração da Universidade de São Paulo, apresentado ao Departamento de Jornalismo e Editoração.

Orientação: Prof. Dr. Atílio José Avancini

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

de Godoy, Lucio

Livros do mundo flutuante: a forma das publicações
impressas no período Edo / Lucio de Godoy; orientador,
Atilio José Avancini. - São Paulo, 2024.
82 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Jornalismo e Editoração / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. editoração. 2. cultura japonesa. I. Avancini,
Atilio José. II. Título.

070.5

CDD 21.ed. -

Nome: Godoy, Lucio de

Título: Livros do mundo flutuante: a forma das publicações impressas no período Edo

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito básico para a conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Editoração da Universidade de São Paulo, apresentado ao Departamento de Jornalismo e Editoração.

Aprovado em: ___ / ___ / _____

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

A Giovanna, minha parceira para a vida,
graças à qual eu entendi que tudo isto era
possível.

AGRADECIMENTOS

A Giovanna, por me acompanhar até aqui, apoiando e encorajando minhas ideias, incluindo a produção deste trabalho.

Aos meus pais, por cuidarem de mim e abrirem caminhos.

A Telma, por todo o suporte e incentivo.

Ao professor Atílio José Avancini, pela confiança e dedicação para me orientar, ensinar e elevar meu trabalho.

Aos professores Luciano Guimarães e Marco Garaude Giannotti, por aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho e compartilharem seus olhares.

Aos amigos, cujos encontros me transformaram.

RESUMO

Este trabalho, de caráter descritivo e de revisão bibliográfica, debruça-se sobre a forma e a materialidade do livro impresso em xilogravura do período Edo (1603–1868) no Japão. Para tal fim, foi construído um panorama histórico voltado às transformações do livro nesse país: dos rolos manuscritos procedentes dos primeiros intercâmbios culturais com a China, passando pelo domínio das impressões budistas e o breve período de primazia dos tipos móveis, até alcançar a impressão comercial urbana do período Edo. Em seguida, dividindo o livro em componentes sob uma ótica do Design Editorial, as características comuns do livro foram analisadas de acordo com os seguintes aspectos: método de impressão, papel, encadernação, tamanhos e formatos, organização interna, composição de páginas, escrita, ilustrações e capas. Obteve-se, assim, um levantamento geral das particularidades do livro nesse período histórico do Japão – que pode contrastar em muitos aspectos com a forma conhecida do livro ocidental –, o que se espera motivar estudos específicos acerca da forma e do *design* do livro japonês.

Palavras-chave: cultura japonesa; editoração; design editorial; forma do livro.

ABSTRACT

This descriptive and bibliographical review study focuses on the form and materiality of woodblock printed books from the Edo period (1603–1868) in Japan.. To this end, a historical overview was constructed focusing on the transformations of book in that country: from the manuscript scrolls originating from the first cultural exchanges with China, through the dominance of Buddhist printing and the brief period of primacy of movable type, to the urban commercial printing of the Edo period. Then, dividing the book into components from an Editorial Design perspective, the common characteristics of the book were analyzed according to the following aspects: printing method, paper, binding, sizes and formats, internal organization, page composition, writing, illustrations and covers. This has provided a general survey of the particularities of the book at this historical moment in Japan - which may contrast in many respects with the known form of the Western book - which is expected to motivate specific studies on the form and design of the Japanese book.

Keywords: japanese culture; book editing; editorial design; book form.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Página do <i>Hokke gisho</i> | 15 |
| Figura 2 – <i>E-inga-kyō</i> ([7--]) | 16 |
| Figura 3 – Terceiro <i>maki</i> de <i>Jōyuishiki-ron</i> ([entre 1170 e 1180]) | 18 |
| Figura 4 – Primeira página do <i>Kongō-kyō kaidai</i> (1280) | 19 |
| Figura 5 – Páginas duplas de <i>Kurodani shōnin gotōroku</i> volume 1 | 20 |
| Figura 6 – Páginas duplas do <i>Isho taizen</i> (1528) | 21 |
| Figura 7 – Página de <i>Kunshin-koji</i> (entre século XIV e XV) | 22 |
| Figura 8 – Páginas duplas de <i>Hashihime</i> ([16--]) | 23 |
| Figura 9 – Páginas duplas de <i>Nihon shoki jindai no maki</i> (1599) | 25 |
| Figura 10 – Páginas duplas de <i>Ise monogatari</i> (1608) | 26 |
| Figura 11 – Páginas duplas de <i>Nichiren shōnin chūgasan</i> (1632) | 29 |
| Figura 12 – Páginas duplas de <i>Yamato-e zukushi</i> (1686) | 30 |
| Figura 13 – Páginas duplas de <i>Nihon eitaigura</i> , volume 1 (1688) | 31 |
| Figura 14 – Páginas duplas de <i>Katakiuchi Okazaki joroshu</i> (1807) | 33 |
| Figura 15 – Páginas duplas de <i>Nansō Satomi hakkenden</i> , volume 4 (1820) | 35 |
| Figura 16 – <i>Imayō mitate shinō kōshō yori shokunin</i> (1857) | 39 |
| Figura 17 – Uso de papel reciclado para capa de livro | 40 |
| Figura 18 – Ilustração de um <i>kansubon</i> | 41 |
| Figura 19 – Ilustração de um <i>orihon</i> | 41 |
| Figura 20 – Ilustração de um <i>detchōsō</i> ou <i>kochōsō</i> | 42 |
| Figura 21 – Ilustração de um <i>retchōsō</i> | 42 |
| Figura 22 – Ilustrações de um <i>fukuro-toji</i> e suas partes | 43 |
| Figura 23 – Ilustrações da encadernação <i>nakatoji</i> e dos <i>kadogire</i> | 44 |
| Figura 24 – Ilustrações dos estilos de costura de um <i>fukuro-toji</i> | 45 |
| Figura 25 – Fotografia de um livro na encadernação <i>fukuro-toji</i> | 45 |
| Figura 26 – Fotografia de dimensões padronizadas de livro | 47 |
| Figura 27 – Ilustrações de dimensões padronizados de livro | 48 |
| Figura 28 – Frontispício de <i>Shingaku michi no hanashi</i> (1843) | 49 |
| Figura 29 – <i>Musume kyōgen sankatsu banashi</i> , vol. 1 (1839) | 50 |
| Figura 30 – Páginas duplas de <i>Kaidan zensho</i> (1698) | 52 |
| Figura 31 – Páginas duplas de <i>Kinpira kotobuki happyaku yonen no fuda</i> , ([17--]) | 53 |
| Figura 32 – Páginas duplas de <i>Akahon Shōtoku taishi</i> , ([17--]) | 53 |

| | |
|--|----|
| Figura 33 – Páginas duplas de <i>Bunbuku chagama</i> , ([17--]) | 54 |
| Figura 34 – Páginas duplas de outra edição de <i>Bunbuku chagama</i> , ([17--])..... | 55 |
| Figura 35 – Páginas duplas de <i>Katakiuchi samisen no yurai</i> (1783) | 55 |
| Figura 36 – Páginas duplas de <i>Ito-guruma kyūbi no kitsune</i> (1808) | 56 |
| Figura 37 – Páginas duplas de <i>Fushigi-zuka shōsetsu-zakura</i> , parte 2 (1861)..... | 57 |
| Figura 38 – Página de <i>Keiten yoshi</i> (1786) | 58 |
| Figura 39 – Comparativo entre o uso de glosas em <i>katakana</i> e glosas em <i>hiragana</i> | 59 |
| Figura 40 – Título e prefácio de <i>Nansō Satomi hakkenden</i> 4, livro 1 (1820)..... | 60 |
| Figura 41 – Páginas iniciais de <i>Nansō Satomi hakkenden</i> 4, livro 1 (1820) | 61 |
| Figura 42 – Ilustração de edição de <i>Taketori monogatari</i> (1646)..... | 63 |
| Figura 43 – Páginas duplas de <i>Hyakunin jorō shina-sadame</i> , (1723)..... | 64 |
| Figura 44 – Páginas duplas de <i>Gazu zetsumyō</i> (1772) | 65 |
| Figura 45 – Páginas duplas de <i>Hiinagata some-iro no yama</i> (1732) | 66 |
| Figura 46 – Páginas duplas de <i>Nantei gafu</i> (1804)..... | 67 |
| Figura 47 – <i>Kuchie</i> de <i>San'yūtei En Asa yān Jutsu Botan Tōrō Zen</i> (1886). | 67 |
| Figura 48 – Exemplo de construção de capa | 68 |
| Figura 49 – Folha de capa de <i>Musōbyōe kanryaku makura</i> , parte 4 (1857)..... | 69 |
| Figura 50 – Contracapa em <i>tsuyadashi</i> de <i>Kaigai heisei ryaku</i> (após 1856) | 70 |
| Figura 51 – Capa em impressão em relevo de <i>Nōgyō zensho</i> (após 1852) | 70 |
| Figura 52 – Capa em <i>nunome</i> de <i>Uzuragoromo</i> , (depois de 1785)..... | 71 |
| Figura 53 – Capa em <i>chōjibiki</i> de <i>Kaifusō</i> (depois de 1793) | 71 |
| Figura 54 – Díptico de capas de <i>Hokusetsu bidan Jidai Kagami</i> (1873) | 72 |
| Figura 55 – Contracapa de <i>Nise Murasaki inaka Genji</i> , parte 5, volume 2 (1831)..... | 73 |
| Figura 56 – Ilustração dos posicionamentos do <i>daisen</i> nas capas de livros | 74 |
| Figura 57 – Capas de <i>Hikikaeshi tatoe no makuaki</i> , volume 1 e 2 (1799) | 74 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 PANORAMA HISTÓRICO | 14 |
| 1.1 A invenção do papel | 14 |
| 1.2 Os livros antes de Edo | 16 |
| 1.3 Do advento dos tipos móveis à impressão comercial | 24 |
| 1.4 As edições do período Edo | 28 |
| 2 FORMA DO LIVRO | 37 |
| 2.1 O método de impressão | 37 |
| 2.2 O papel..... | 39 |
| 2.3 As encadernações | 41 |
| 2.4 Os tamanhos e formatos | 46 |
| 2.5 A organização interna..... | 48 |
| 2.6 A composição das páginas..... | 50 |
| 2.7 A escrita..... | 57 |
| 2.8 As ilustrações..... | 61 |
| 2.9 As capas..... | 68 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 76 |
| REFERÊNCIAS | 77 |

INTRODUÇÃO

O Brasil é o país que abriga a maior população de descendentes de japoneses do mundo e, de acordo com Cunha (2013), a cultura japonesa veio como contribuição muito importante para a formação da identidade brasileira. Todavia, ela também ocupa uma posição contraditória: ao passo que suas influências se fazem ver na composição étnica do país, nas comunidades de imigração e em certa demanda pelo aprendizado da língua japonesa, por outro lado a ela também é imposto um efeito de invisibilidade. Tal diagnóstico é corroborado por Martins, para quem, em razão da xenofobia manifestada abertamente por políticos e intelectuais brasileiros, “o ‘estranhamento’ e rótulo de ‘exótico’ são, até o presente, um grande empecilho na assimilação da cultura japonesa por brasileiros” (Martins, 2018, p. 21). Referindo-se especificamente ao meio literário e editorial, Cunha (2013) explica tal desinteresse com os conceitos de *periferia* – há uma percepção da literatura japonesa como subordinada à literatura ocidental – e de *orientalismo* – crê-se em uma divisão estanque do mundo entre Ocidente e Oriente, na qual este assume o mero papel de influência exótica.

Dessa grande lacuna – a recepção e projeção pouco expressivas da cultura japonesa no Brasil –, este trabalho se propõe a mergulhar em uma parte menor, mais específica. O que se pretende é destacar uma parte riquíssima na história da cultura material do Japão, a saber, o livro. A escolha por esse objeto é inspirada na definição de Andrew Haslam, para quem o livro é, de forma ampla, “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço.” (Haslam, 2010, p. 9). Ou seja, trata-se de um meio privilegiado para mediar e promover o contato com culturas distantes no espaço e ideias já longínquas no tempo. Porém, como afirma Flusser (1998), ao passo que o livro pode ser o “outro”, para que ele exista como tal, é necessário abri-lo: “para considerar livros enquanto outros, é preciso virá-los e abri-los. Os homens estão abertos e devem ser fechados para poder ser manipulados. Os livros estão fechados e devem ser manipulados para ser abertos” (Flusser, 1998, p. 127). Baseado nessa premissa, o objetivo deste trabalho é abrir o livro japonês – ainda que a certa distância –, mas não para conhecer especificamente seus autores. O que se pretende é uma aproximação em relação ao “outro” que o produziu ou consumiu, o que estabelece um primeiro recorte metodológico: o estudo do livro em seus aspectos formais e materiais. Esses aspectos fazem parte dos indicadores de tempo e espaço que orientam este trabalho, uma vez que:

Não importa quais sejam suas metamorfoses, as diferentes formas físicas de qualquer texto, e as intenções às quais ele serve, se relacionam a um tempo, lugar e pessoa específicos [...] são esses fatos [bibliográficos] que constituem a evidência primária para qualquer história dos significados (McKenzie, 1999, p. 61-62, apud Uyede, 2019, p. 6, tradução nossa¹).

Trata-se de uma dimensão que, no livro japonês é exuberante. Como afirma David G. Chibbett, no Japão “tanta atenção foi dada à aparência geral do livro que o produto final era frequentemente uma obra de arte em si, apartado do valor de seu conteúdo” (Chibbett, 1977, p. 13, tradução nossa²).

Com o fim de chamar a atenção para essa riqueza formal e estética que reside no livro japonês, foi operado um segundo recorte, este de caráter histórico: o livro literário impresso em xilogravura no período Edo do Japão (1603–1868). Ainda que, conforme Chibbett (1977), o Japão tenha uma das tradições impressas mais antigas do mundo, que data ao menos do século XVIII, foi no período Edo que o livro, por séculos restrito a funções religiosas e a uma elite letrada, se disseminou rapidamente pelas cidades como um empreendimento comercial lucrativo. Na vida cidadina do período, o chamado “mundo flutuante”, floresceu uma cultura impressa expressiva, na qual, explica Kornicki (1998), estilos caligráficos, ilustrações, acabamentos das encadernações e outros recursos eram acionados para conferir aos textos apelos comerciais específicos. Também foi nesse momento que muitos textos antigos, anteriormente confinados ao domínio do manuscrito e dos circuitos aristocráticos, se estabeleceram perante o público em edições impressas e se tornaram publicamente reconhecidos como “clássicos”.

Contudo, Kornicki (1998) sugere que o Ocidente até então nunca reconheceu o desenvolvimento e a diversidade da cultura impressa japonesa. Ele propõe que isso ocorre por duas razões. Primeiro, pelo contraste entre as formas dos livros – o livro japonês, de capa macia e aparentemente frágil, diverge sensivelmente do livro ocidental robusto, pesado e encadernado em couro. Segundo, pela diferença entre seus modos de produção – o Japão, como se verá, por muito tempo optou pela impressão em xilogravura em detrimento da prensa de tipos móveis, o que alguns podem enxergar como suposto atraso tecnológico. Exatamente em virtude de tal percepção, este trabalho almeja mostrar, com detalhamento, a sofisticação e a riqueza formal e estética desse objeto – peculiar sob uma lente ocidental – que é o livro japonês.

¹ “Whatever its metamorphoses, the different physical forms of any text, and the intentions they serve, are relative to a specific time, place, and person. ... it is these [bibliographical] facts which constitute the primary evidence for any history of meanings.”

² “such attention was paid to the overall appearance of the book that the finished product was often a work of art in itself, quite apart from the value of its contents.”

Visando a esse propósito, foi desenvolvido um trabalho de caráter descritivo, baseado em pesquisa de revisão bibliográfica e identificação de estudo da arte, dividido em duas partes. Primeiro, será apresentado um panorama histórico do livro no Japão, de suas primeiras manifestações até o contexto de publicações do período Edo. Tal panorama, baseado principalmente em Chibbett (1977), Kornicki (1998) e Borrielo (2015), foi construído com o objetivo de estabelecer familiaridade com as transformações do livro ao longo da história do Japão, bem como pôr em evidência o contexto no qual floresceu a forma particular do livro do período Edo. Só então, na segunda parte – forma do livro –, serão descritas suas características formais e materiais, organizadas em tópicos que refletem parte dos aspectos do Design Editorial abordadas por Haslam (2010). Adotar o Design Editorial como linha guia é de fundamental importância para trazer luz ao aspecto do livro, uma vez que, ao interagir com um livro, “nossa primeira impressão pode estar ligada ao uso do espaço, à cor ou à composição das obras. Tais notas comunicam subliminarmente um conjunto de valores sobre a página e, por conseguinte, sobre o texto” (Haslam, 2010, p. 140). Dessa forma, serão apresentadas as seguintes dimensões do objeto: o método de impressão, o papel, os tipos de encadernação, os tamanhos e formatos, a organização interna do conteúdo, a composição das páginas, as ilustrações e as capas.

Subjacente a esse esforço, motivando-o, está a concepção de *ma* (間), um entre espaço que, como explica Michiko Okano, é uma fronteira “que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo.” (Okano, 2007, p. 16). Desse modo, pretende-se atuar nesse intervalo entre duas culturas e dois tempos distintos, reconhecendo suas semelhanças e diferenças, para que, no entrelaçamento, possam surgir novos olhares sobre ambos. Espera-se, com isso, em uma renúncia a perspectivas orientalistas, motivar estudos mais aprofundados sobre o fazer do livro japonês, bem como enriquecer nossa própria compreensão ocidental acerca da multiplicidade possível do objeto livro.

1 PANORAMA HISTÓRICO

1.1 A invenção do papel

Para iniciar este percurso histórico, é importante evidenciar algumas das condições políticas e culturais que vieram a determinar a relação dos japoneses com a escrita, a leitura e o livro. É necessário considerar, principalmente, o contato do território japonês com a China, visto que, de acordo com Chibbett (1977), grande parte da arte, cultura material, religião e estrutura política japonesa, estabelecidas no período Nara (710-784), foi influenciada pelas relações com a China. Em meio a um fluxo de importações culturais e materiais que chegaram ao Japão por intermédio da Coreia, veio também um dos elementos essenciais para a produção do livro em uma cultura cuja língua, até então, era oral: a escrita chinesa. O autor aponta a Dinastia Han (206 a.C. a 220 d.C.) como período provável em que os ideogramas chineses, *kanji* (漢字), chegaram ao Japão e estabelece que a escrita já devia ser conhecida no território ao menos a partir de 100 d.C. – ainda que com alcance muito restrito –, e que foi somente no século V que começou a ser utilizada pelas autoridades para propósitos administrativos. Só então seria possível pensar alguma familiaridade por parte dos japoneses com a escrita chinesa.

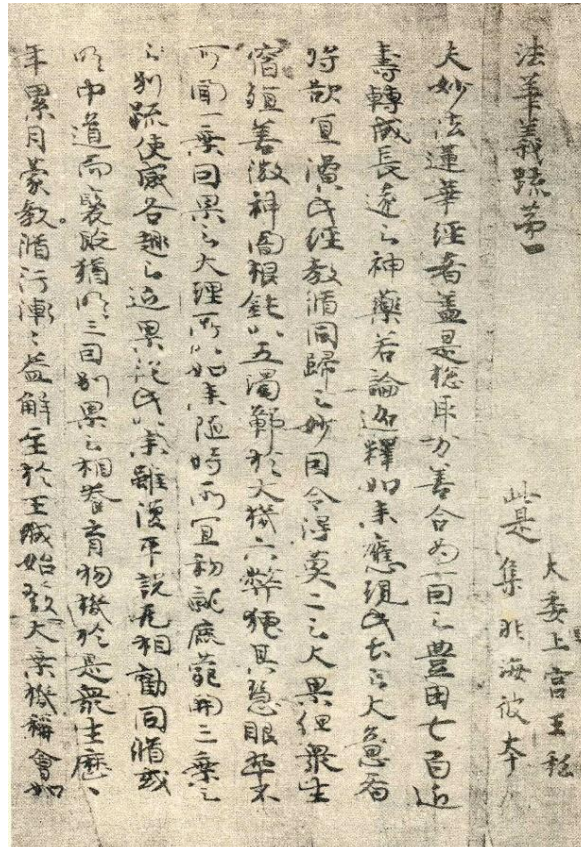
A partir do conhecimento da escrita, os livros, por sua vez, também parecem ter chegado muito cedo da China ao Japão: Chibbett (1977) observa que no segundo livro mais antigo sobre a história do país, o *Nihon shoki* (日本書紀), há uma menção a livros de procedência chinesa em um relato sobre o 16º ano do reinado do Imperador Ojin, supostamente 285. Todavia, embora os livros tenham chegado em um momento anterior, o autor reconhece a influência e estímulo que a introdução do Budismo no Japão no século VI exerceu sobre as práticas de cópia e produção de livros.

A respeito dessas primeiras obras, Kornicki (1998) inclui na história do livro no Japão os vários textos chineses que, dessa época até o final do século XIX, circularam junto às publicações nativas. Além dos escritos taoístas, de medicina e de literatura, ele cita as obras de exegese e os sutras budistas traduzidos do sânscrito para o chinês, que eram não só importados como também copiados com características próprias – tais como a adição de prefácios e posfácios ou de glosas e diacríticos que visavam facilitar a leitura e a interpretação.

Outro elemento importante para a impressão e o livro japonês foi a invenção do papel. Conforme Chibbett (1977), embora os japoneses escrevessem e imprimissem em outros suportes, o papel era de fundamental importância para o registro da palavra: o mais antigo

manuscrito japonês nativo de que se conhece a existência, o *Hokke gisho* (Figura 1) – um conjunto de quatro rolos (*maki* 卷) escritos pelo Príncipe Shōtoku (574-622) que tece comentários sobre o *Sutra do Lótus* –, foi escrito em papel; e de modo similar, “não há exemplos da palavra impressa (em uma quantidade que constitua um texto consecutivo) produzida no Japão em nada que não fosse papel” (Chibbett, 1977, p. 18, tradução nossa³).

Figura 1 – Página do *Hokke gisho*



Fonte: Hachiro Onoue, 1934 – disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.

De acordo com Kornicki (1998), foi na forma do rolo em papel que o livro primeiro chegou da China ao Japão – a produção de papel já seria conhecida há séculos quando os primeiros livros foram trazidos –, ao passo que o primeiro registro de produção nativa de papel data de 610, quando o rei do reino Koguryo da Coreia enviou dois monges ao Japão, um dos quais possuía habilidades na manufatura de tinta e papel – ainda que o autor considere provável que a produção desse material tenha sido introduzida antes disso. De todo modo, Kornicki afirma que no período Nara (710-794) a produção de papel já havia se espalhado por várias províncias, dada a crescente demanda por parte do aparelho burocrático e da prática da cópia

³ “there is no instance of the printed word (in a quantity to make a consecutive text) being produced in Japan on anything but paper.”

de sutras. Nesse período já se fabricava papéis coloridos e decorados para os sutras – prática que se tornaria comum no período Heian (794-1185).

A respeito da forma das obras, Kornicki (1998) explica que o rolo (*kansubon* 卷子本) foi o primeiro a chegar ao Japão e predominou por diversos séculos como forma de transmissão dos textos. Tal tendência perdurou até que novas formas de encadernação viessem da China, mas ainda assim o *kansubon* continuou em uso: era o suporte privilegiado para, dentre outros gêneros, os manuscritos de textos literários e religiosos. O efetivo declínio do rolo se deu apenas no período Edo, quando o livro impresso e encadernado se tornou a forma dominante.

1.2 Os livros antes de Edo

Conforme indicado por Chibbett (1977), é a partir do século VII que podemos encontrar os primeiros manuscritos japoneses sobreviventes – como já se viu, o *Hokke gisho* é o mais antigo deles. A institucionalização do budismo no Japão, explica o autor, resultou em uma demanda por cópias de textos budistas por parte da aristocracia, pois acreditava-se que tal atividade propiciaria o acúmulo de méritos. Assim, os primeiros manuscritos japoneses consistiam na cópia de sutras (*shakyō* 写経) para fins religiosos, prática que no período Nara (710-794) já havia sido institucionalizada e resultou na fundação de *scriptoria* (*shakyōjo* 写経所) nas imediações de templos budistas. Nesse período pode-se encontrar o primeiro exemplar conhecido de um rolo ilustrado (*emakimono* 絵巻物): o *E-inga-kyō* (絵因果経) (Figura 2), sutra centrado na vida de Buda, no qual a fina caligrafia na metade inferior é acompanhada por ilustrações pintadas a cores na metade superior. Contudo, documentos seculares também eram produzidos – Chibbet cita registros, livros de contas, cartas oficiais, dentre outros –, e foi no período Nara que surgiram as primeiras obras de literatura japonesa, dentre elas *Kojiki* (古事記), *Nihon shoki* (日本書紀) e *Man'yōshū* (万葉集), embora não existam deles manuscritos do século VIII que tenham sobrevivido.

Figura 2 – *E-inga-kyō* ([7--])



Fonte: e-Museum, [s.d.] – disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.

Quanto à impressão, como observa Kornicki (1998), ela já era conhecida no período Nara, mas sua finalidade se limitava a usos rituais. O exemplo mais antigo de que se tem notícia consiste nos *Hyakumantō darani* (百万塔陀羅尼), cem *dharani* – um tipo de texto budista que também possui função protetiva – impressos em rolos entre 764 e 770 e guardados cada um em um pagode oco de madeira. Além disso, o autor reconhece nesse período a prática de *inbutsu* (印仏), estampagem de imagens de Buda em papel, do mesmo modo direcionada a fins devocionais e de ganho de mérito. Assim, percebe-se que os produtos do processo de impressão ainda não tinham o propósito de serem lidos, função ainda reservada aos textos manuscritos.

Já no período Heian (794-1185), os primeiros séculos foram marcados, segundo Chibbett (1977), por uma movimentação de monges entre a China e o Japão que culminou no estabelecimento de duas novas seitas budistas – Shingon e Tendai –, o que impulsionou momentaneamente a prática de *shakyō* e da cópia de manuscritos em sânscrito. Por outro lado, a partir do ano de 894 as missões diplomáticas para a China foram descontinuadas, o que constituiu um momento de absorção das práticas culturais chinesas adotadas até então e sua transformação em uma expressão propriamente japonesa. Foi nesse momento, considerado a era de ouro da literatura japonesa, que surgiram as obras do gênero *Monogatari* – sendo *Taketori Monogatari* (竹取物語), *Ise Monogatari* (伊勢物語) e *Genji Monogatari* (源氏物語) os mais conhecidos – e as antologias de poemas – como o *Kokinshū* (古今集). Tais obras eram escritas com os novos silabários *kana* (仮名), que facilitavam a expressão escrita.⁴

No entanto, como explica Kornicki (1998), a conservação desses manuscritos seculares dependia de esforços privados. De modo oposto, os sutras, o cânone budista chinês e as histórias oficiais, tais como o *Nihon shoki*, que tinham motivos religiosos, educacionais ou políticos para sua preservação, contavam com o apoio de órgãos oficiais. O autor sugere a possibilidade de que tal diferença também envolva um componente hierárquico, expresso na própria escrita dos textos. Hioki (2009) observa que

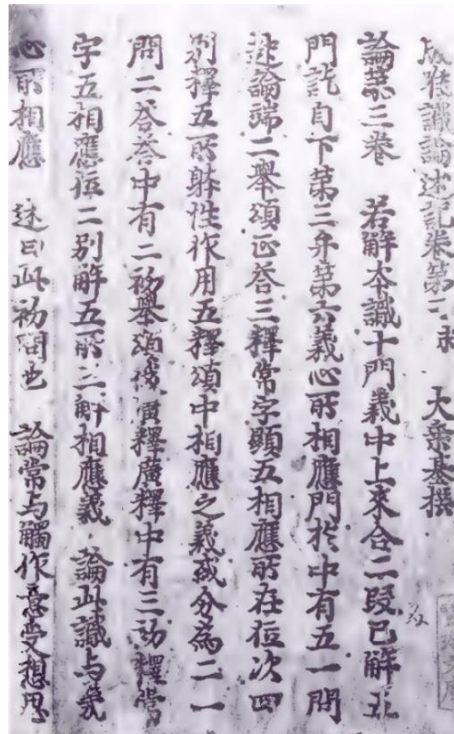
documentos oficiais e estudos sérios, primariamente de budismo e confucionismo, eram todos escritos em chinês e eram considerados uma escrita masculina. Em contraste, o silabário cursivo *hiragana* era considerada um meio feminino e inferior. (HIOKI, 2009, p.83, tradução nossa⁵).

⁴ *Kana* é um termo geral para os silabários *hiragana* (平仮名) e *katakana* (片仮名), que consistiam em uma complementação japonesa ao ideogramas chineses (*kanji*) utilizada para escrever as unidades fonológicas da língua.

⁵ “official documents and serious studies, primarily Buddhism and Confucianism, were all written in Chinese, and were considered to be men’s writing. In contrast, the cursive syllabary of hiragana was thought to be a feminine medium and inferior.”

Chibbett (1977) concede que o próprio público leitor dessa literatura secular, restrito à aristocracia, possa ter sido também um fator determinante. Quanto a seu aspecto, os manuscritos se tornaram mais decorados, com o uso de papéis coloridos, ilustrações em cores e decorações em prata e ouro. É notável, ainda, o surgimento nesse período da história japonesa o surgimento de uma forma de encadernação conhecida como *Yamato-toji* (大和綴) – mas que outros autores chamam de *retchōsō* (列帖装) –, constituída por cadernos costurados, de forma muito semelhante ao livro ocidental. Sua utilização foi limitada aos textos de literatura nativa, o que significa um confinamento ao universo dos textos manuscritos.

Figura 3 – Terceiro *maki* de *Jōyuishiki-ron* ([entre 1170 e 1180])



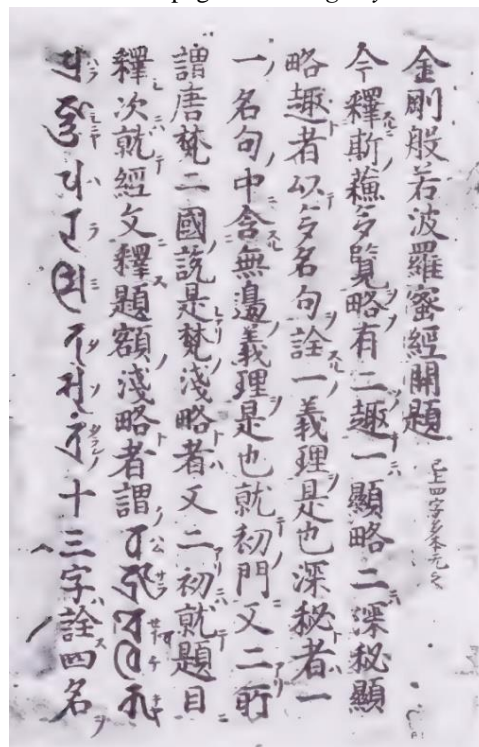
Fonte: Chibbett, 1977, p. 43

Já sobre a impressão no período Heian, Kornicki (1998) observa a continuidade da prática de *inbutsu* e um fluxo de livros impressos vindos da China, geralmente trazidos pelos monges das seitas Tendai e Shingon em Kyoto. Os primeiros registros de impressão textual feita no Japão datam do século XI: o autor cita as mil cópias do *Sutra do Lótus* feitas em 1009, produzidas para motivos devocionais, mas reconhece que também houve livros impressos para fins práticos, como trabalhos doutrinários e comentários sobre sutras, o mais antigo sobrevivente – o *Jōyuishikiron* (成唯識論) – impresso em 1088 por monges do templo Kōfukuji em Nara. As edições desse templo eram conhecidas como *Kasuga-ban* (春日版) (Figura 3), embora a denominação, mais tarde no período Meiji (1868-1912), passasse a abranger todas as

edições feitas em templos de Nara, de acordo com Chibbett (1977). Kornicki (1998) menciona como esses livros eram impressos em papel da mais alta qualidade e, nas publicações mais importantes, apresentavam decorações em prata e ouro nas margens e molduras. Em relação a ilustrações, nos livros impressos do período Heian em geral não se conhece aplicação de imagens para fins ilustrativos – havia frontispícios ilustrados, mas que não possuíam ligação aparente com os textos.

Sobre o período Kamakura (1185-1333), Chibbett (1977) chama atenção para a emergência de seitas populares budistas – Zen, Jōdo, Jōdo Shinshū e Nichiren-shū –, que propiciou outro impulso na cópia manuscrita de textos budistas. No entanto, em alguns casos, como nas seitas Zen e Jōdo Shinshū, a impressão passou a suplantar o manuscrito para suprir as necessidades monásticas. Conforme Kornicki (1998), embora ainda fossem produzidos *inbutsu*, aumentava-se a preocupação em produzir livros para o uso prático da leitura. Segundo Chibbett (1977), o período Kamakura foi ao mesmo tempo a era de ouro do *emakimono*, com maior número de produções e contribuição de muitos artistas da aristocracia.

Figura 4 – Primeira página do *Kongō-kyō kaidai* (1280)

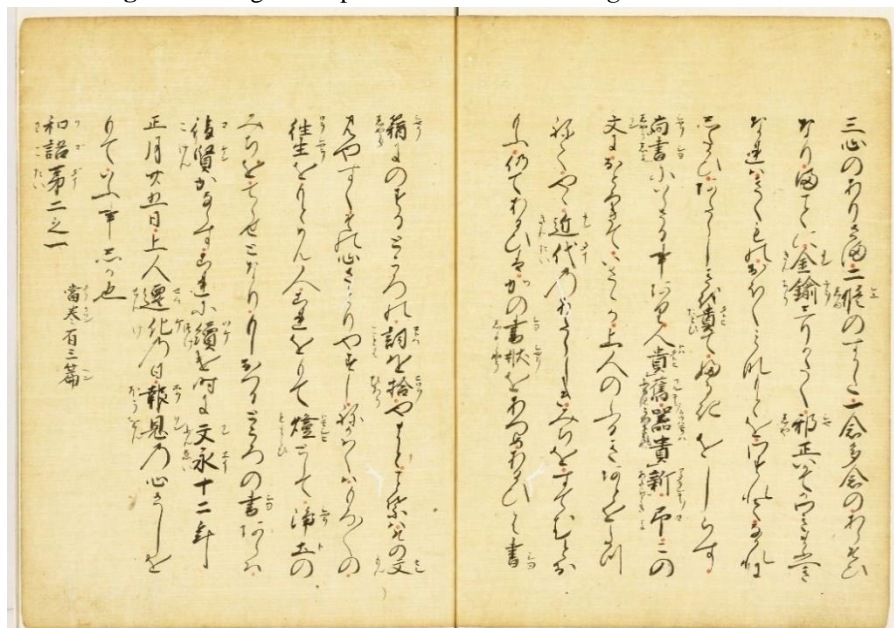


Fonte: Chibbett, 1977, p. 53

Apesar das quatro seitas estarem localizadas em Kyoto e intensificarem a impressão na região, Chibbet explica que a publicação impressa em Nara teve seu auge no período Kamakura, com um aumento da produção de textos budistas impressos que contou com a participação dos

templos Kōfuku-ji, Tōdai-ji, Saidai-ji, Toshōdai-ji e Horyū-ji. Já em Kyoto, capital do Japão desde o início do período Heian, os templos começaram a se engajar efetivamente na atividade de impressão, o que marcaria um período de cerca de cinco séculos em que a capital assumiria a posição de centro impressor do país. Nesse florescimento, as publicações impressas eram divididas entre quatro seitas – Tendai, Shingon, Jōdo e Zen. Em contraste com Nara, houve participação de um número maior de templos e obras publicadas. Sobre as edições da seita Shingon, chamadas de *Kōya-ban* (高野版) (Figura 4), o autor admite uma similaridade com os *Kasuga-ban* de Nara, mas não deixa de estabelecer algumas diferenças: os *Kōya-ban* não favoreciam o ornamento e apresentavam gravura e caligrafia superiores, ainda que o papel fosse de qualidade inferior. Contudo, a diferença que parece mais significativa consistia na forma: ainda que os *Kōya-ban* também existissem na forma de rolo, eram encadernados nos estilos sanfonado (*orihon* 折本) e encadernação borboleta (*detchōsō* 粘葉装 ou *kochōsō* 蝴蝶装), na qual as folhas dobradas que formam as páginas eram coladas entre si ao longo da lombada.

Figura 5 – Páginas duplas de *Kurodani shōnin gotōroku* volume 1



Edição baseada no original impresso em 1321. Fonte: Bukkyo University Library, 2018.

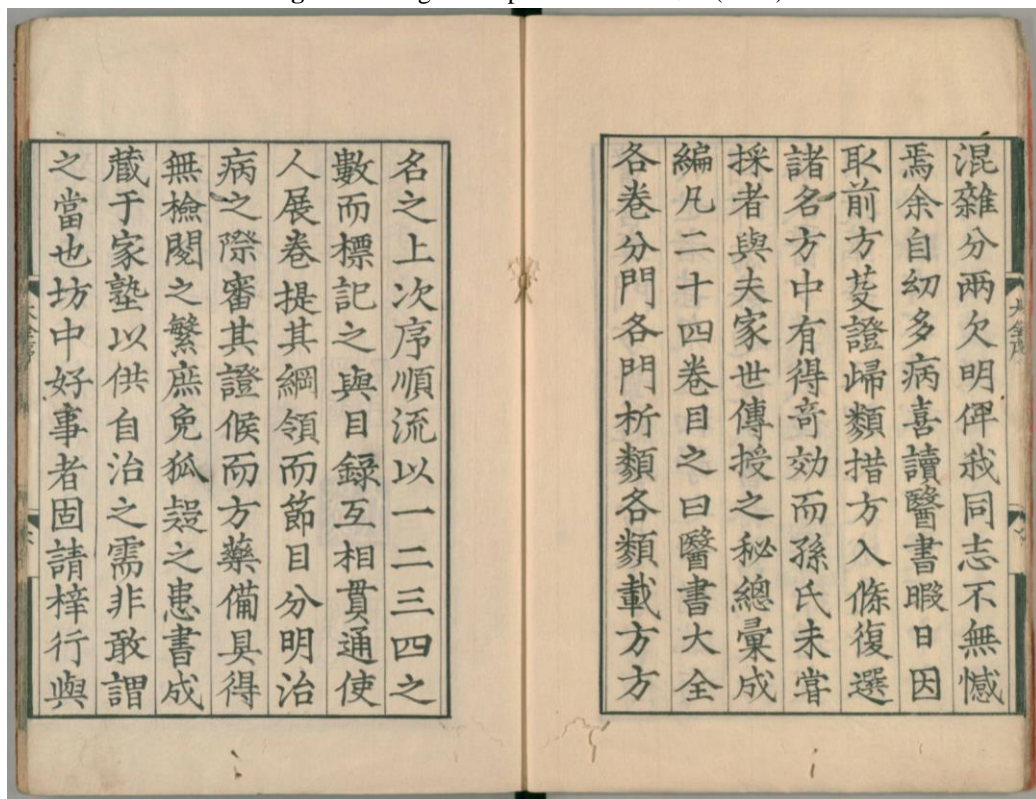
Sobre a seita Jōdo, também conhecida como Terra Pura, “é sem dúvidas graças à natureza populista do budismo Terra Pura no Japão que o primeiro livro a ser impresso em japonês foi um livro vindo dessa seita” (Kornicki, 1998, p. 121, tradução nossa⁶). O livro em questão é o *Kurodani shōnin gotōroku* (黒谷上人語灯録) (1321), uma coleção de ditos de

⁶ “it is undoubtedly due to the populist nature of Pure Land Buddhism in Japan that the first book to be printed in Japanese was a book emanating from this sect.”

Hōnen, fundador da seita Jōdo. Como se vê na Figura 5, o livro foi impresso com uma combinação de *kanji* e *hiragana* e lançando mão de glosas chamadas *furigana* (振り仮名) que indicam a leitura dos ideogramas. Chibbet (1977) atesta a inovação de tal configuração: pela primeira vez, um texto budista poderia ser lido por alguém que conhecesse apenas a língua japonesa. As edições Jōdo, de forma semelhante aos *Kōya-ban*, também privilegiavam as encadernações *orihon* e *detchōsō* em detrimento do *kansubon*.

Já as edições impressas da seita Zen, conhecidos como *Gozan-ban* (五山版), observa Kornicki (1998), consistiam exclusivamente de textos em chinês e com aparência de livros chineses – vários eram, de fato, fac-símiles de edições da China. Mas a característica que mais chama a atenção é que os *Gozan-ban* constituíam uma exceção à tendência de os templos imprimirem apenas obras religiosas, visto que aproximadamente um quarto das impressões eram de textos chineses seculares. Havia, dentre outras, obras confucionistas, dicionários, poesia e textos de medicina. Chibbett (1977) observa que, em relação ao aspecto desses livros, o espaço das páginas tendia a parecer muito mais abarrotado e que, dada sua inspiração chinesa, diferiam visivelmente dos outros trabalhos impressos japoneses que vieram antes de 1590. Na Figura 6, que mostra as páginas de um *Gozan-ban* impresso em 1528, é possível ver os textos em *kanji* envoltos por molduras, uma das heranças das edições chinesas.

Figura 6 – Páginas duplas do *Isho taizen* (1528)



Em relação às imagens, como se vê em um levantamento empreendido por Chibbett (1977) acerca da utilização de ilustrações nas edições budistas, foi no período Kamakura que os livros impressos começaram a apresentar as primeiras ilustrações relacionadas diretamente ao texto. Elas geralmente tinham origem chinesa e se reservavam aos frontispícios, embora existissem ocorrências de imagens junto ao texto. Em *Kunshin-koji* (君臣故事) (Figura 7), por exemplo, é possível observar ilustrações monocromáticas ocupando a porção superior da página, enquanto os *kanji* que formam o corpo do texto habitam a porção inferior. No entanto, o uso de ilustrações ainda não era generalizado, o que Chibbett atribui tanto a questões de custo quanto a motivos de praticidade: enquanto nos manuscritos havia mais cuidado estético no emprego da caligrafia, decorações e ilustrações, pois a cópia de textos à mão conferia maior mérito, o impresso era estritamente utilitário, o que tornava a presença de ilustrações algo supérfluo.

Figura 7 – Página de *Kunshin-koji* (entre século XIV e XV)



Fonte: Chibbett, 1977, p. 101.

No período Muromachi (1336-1573) surgiram os *Nara-ehon* (奈良絵本), edições manuscritas, geralmente *kansubon*, cuja origem, de acordo com Chibbett (1977), especula-se remontar a monges budistas cujos templos foram destruídos nas guerras civis do período. Os

Nara-ehon apresentavam papéis de alta qualidade decorados com padrões, caligrafia de alta qualidade e ilustrações pintadas. Por outro lado, sua circulação era limitada, os livros geralmente encomendados por um senhor feudal (*daimyō*, 大名) como presentes de casamento ou outras ocasiões especiais. Como essas edições são consideradas por historiadores da arte como um estágio anterior no desenvolvimento da arte *ukiyo-e* na ilustração de livros, pode-se concluir que, apesar de manuscritos, eles exerceram alguma influência na história dos livros impressos. Sobre os temas dos *Nara-ehon*, conforme Kornicki (1998), em geral eles continham narrativas medievais do período conhecidas como *otogizōshi* (御伽草紙), mas ocasionalmente eram impressas histórias mais antigas, como o gênero *Monogatari*. A Figura 8 mostra a obra *Hashihime* ([16--]), um *Nara-ehon* encadernado como *fukuro-toji*. As páginas da obra, de formato horizontal, alternam entre texto – caligrafia em *kanji* e *hiragana* – e ilustrações emolduradas que, embora simples em seus detalhes, mostram uso marcante da cor.

Figura 8 – Páginas duplas de *Hashihime* ([16--])



Fonte: Keio University Library, [s.d.].

No quesito impressão, houve no período Muromachi um declínio dos impressos em Nara, com poucos exemplares sobreviventes desse período. Chibbett (1977) atribui essa queda a uma diminuição da importância da região e das seitas que lá operavam, bem como às guerras civis que afligiram o período, durante às quais muitos livros devem ter sido consumidos em incêndios. Os templos Zen, por outro lado, não cessaram as atividades de impressão mesmo no período de instabilidade do período Nambokuchō (1336-1392), uma vez que os templos Zen de Kyoto tinham o benefício tanto do imperador Go-Daigo quanto do Shogun Ashikaga Takauji, protagonistas do conflito, o que propiciou a proliferação dos *Gozan-ban*. Contudo, após 1450, a produção de todas as seitas decresceu, o que Chibbet atribui à guerra civil iniciada na segunda metade do século XV e que só seria concluída com a vitória de Tokugawa Ieyasu na batalha de

Sekigahara em 1600, que marcaria o início do período Edo. De todo modo, os *Gozan-ban*, dada a variedade de temas que ultrapassava os interesses religiosos, representam uma ponte entre a impressão budista e a impressão comercial do período Edo.

Por fim, uma última transformação importante ocorrida no período Muromachi foi a adesão ao *fukuro-toji* (袋綴), uma forma de encadernação que consistia em folhas impressas em um só lado, dobradas na margem externa das páginas e costuradas na margem interna. O *fukuro-toji* veio da China e, conforme Kornicki (1998), começou ser utilizado em alguns *Gozan-ban*. No período Edo (1603-1868) essa encadernação se consolidaria como a forma padrão para livros impressos.

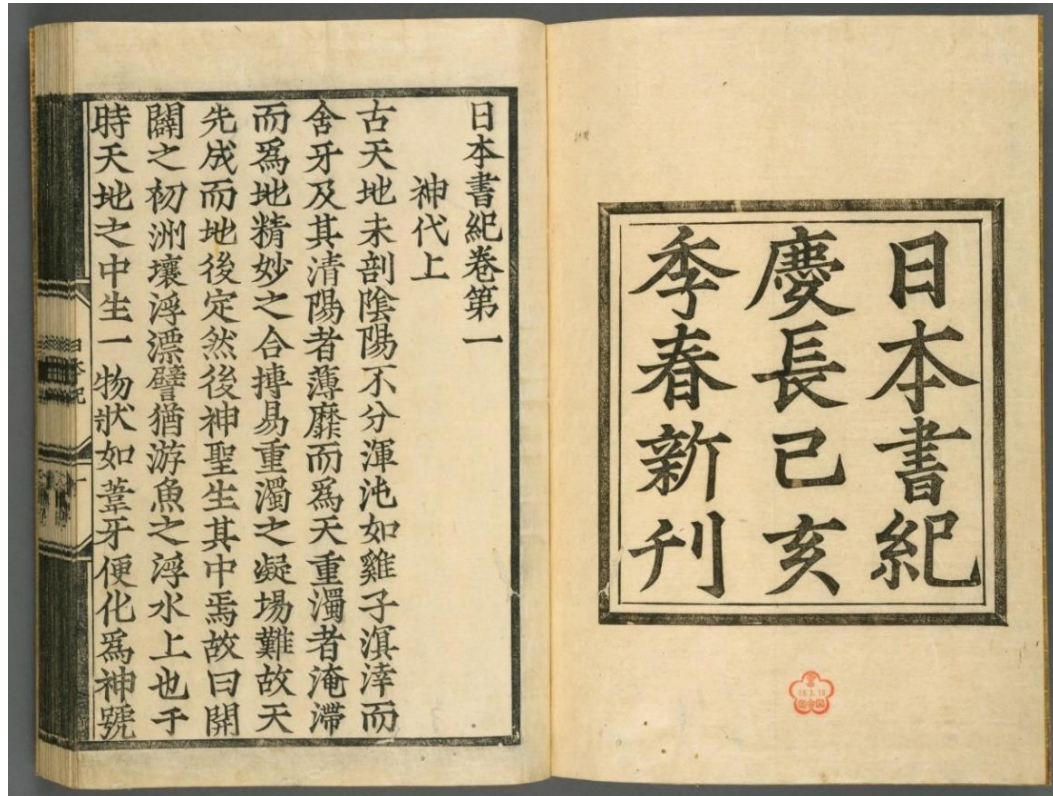
1.3 Do advento dos tipos móveis à impressão comercial

A impressão com tipos móveis no Japão teve duas origens. A primeira delas, cujos efeitos e influências foram mais restritos, foi a partir de Portugal, com a chegada dos jesuítas. Conforme Chibbett (1977), dada a necessidade de livros para pregação e de formas de ensinar a língua japonesa aos missionários, em 1590 a missão trouxe uma prensa tipográfica e impressores europeus. Surgiram as daí edições cristãs (*kirishitan-ban* キリシタン版), que existiram de 1591 a 1611 e tiveram seu fim com a intensificação da perseguição dos cristãos no Japão, o que resultou em muitos livros perdidos ou que deixaram o país. Um aspecto interessante das impressões jesuítas no Japão é que, além de textos da doutrina cristã e dicionários e gramáticas da língua japonesa, também foram impressos textos da literatura nativa: *Feiqe no monogatari* (*Heike monogatari*), *Esopo no fabvlas* (*Isoho monogatari*), *Qincv xv* (*Kinkushū*), *Royei. Zafit.* (*Wakan rōishū*) e uma versão resumida de *Taiheiki* (*Taiheiki nukigaki*). Nenhuma dessas obras havia aparecido em forma impressa popular até então.

A segunda origem dos tipos móveis no Japão foi a partir da Coreia, com as invasões do Shogun Toyotomi Hideyoshi em 1592. Chibbett (1977) afirma que, embora as incursões tivessem constituído um desastre militar, ao mesmo tempo foram significantes para a história da impressão no Japão, uma vez que os soldados japoneses trouxeram do continente várias prensas coreanas. Hideyoshi apresentou essas prensas e tipos ao imperador Go-Yōzei, que delas fez uso para imprimir a obra *Kobun kokyō* (古文孝經). A partir daí a impressão com tipos móveis se desenvolveu rapidamente e em várias direções – seus produtos ficaram mais tarde conhecidos como *kokatsujiban* (古活字版), “edições com tipos móveis antigas” –, utilizada extensivamente por um período de aproximadamente 50 anos. Uma dessas direções foi a das impressões que partiram da iniciativa do imperador Go-Yōzei, produzidas com novos tipos de

madeira gravados entre 1597 e 1602, que vieram a ser conhecidas como edições imperiais (*chokuhan* 勅版) (Figura 9). Eram publicações que, embora sem ilustrações, utilizavam fontes maiores e papéis e tintas da melhor qualidade, contendo geralmente clássicos da filosofia chinesa.

Figura 9 – Páginas duplas de *Nihon shoki jindai no maki* (1599)



Fonte: Library of Congress, [s.d.].

Ao lado dessas edições imperiais, Chibbett (1977) salienta que também houve um projeto de publicações por parte do Shogun Tokugawa Ieyasu, primeiro governante efetivo do país no período Edo (1603-1868). Ieyasu estabeleceu atividades impressoras entre 1599 e 1606 em Kyoto, edições conhecidas como *fushimi-ban* (伏見版), que incluíam clássicos chineses e textos de estratégia militar e história. Contudo, para além dessas duas categorias, ambas de caráter oficial, o autor menciona que os tipos móveis também alcançaram os templos budistas. A impressão de textos religiosos prosseguiu como antes, utilizando os tipos móveis em substituição ou ao lado da xilogravura, mas, paralelamente, houve também uma série de publicações privadas por parte de patrocinadores abastados – muitas vezes pessoas da nobreza. Nesse cenário, caracterizado pela novidade dos tipos móveis, os templos de várias seitas retomaram algum êxito na impressão, antes de serem finalmente eclipsados pelas iniciativas comerciais de publicação. Essas iniciativas de impressões privadas feitas sob encomenda ou em parceria com os templos foram justamente o que originou a impressão popular em Edo:

Operações de impressão que começavam por interesses pessoais algumas vezes se mostravam tão lucrativas que eram continuadas como empreendimentos comerciais. À medida que a alfabetização se propagava e a demanda por livros aumentava, templos que serviam como convenientes centros de impressão se tornaram pontos focais dessa indústria, indicado pelo fato de que muitas editoras comerciais no período Edo posterior tinham seus locais dentro dos templos ou do lado de fora de seus portões (Chibbett, p. 74, tradução nossa⁷).

Figura 10 – Páginas duplas de *Ise monogatari* (1608)



Fonte: Keio University Library, [s.d.].

Ainda dentre as publicações com tipos móveis, há um outro grupo de livros impressos que merece destaque: os *Saga-bon* (嵯峨本). Essa denominação, conforme Kornicki (1998), se aplica a um conjunto de edições de clássicos japoneses, impressas entre aproximadamente 1599 e 1610 em Saga, Kyoto, por Hon'ami Kōetsu – artista e calígrafo renomado, ao qual ele atribui a caligrafia e a direção artística das obras – em parceria com Suminokura Soan – comerciante intelectual que, para o autor, deveria ter financiado e organizado a atividade de impressão. A importância dos *Saga-bon* se deve por estabelecerem a tendência de inclusão de ilustrações nas

⁷ “Printing operations begun out of personal interest sometimes proved so profitable that they were continued as commercial ventures. As literacy spread and the demand for books increased, temples which served as convenient printing centers became the focal points of this industry, indicated by the fact that a number of commercial publishers in the later Edo period had their premises within temples or outside their gates.”

publicações impressas de literatura japonesa – de modo que o *Saga-bon* de *Ise Monogatari*, primeiro fruto da parceria entre Kōetsu e Soan, constitui o primeiro texto japonês secular a ser ilustrado. Os *Saga-bon* eram edições belas e cuidadosas, algumas ostentando fontes desenhadas pelo próprio Kōetsu, com papéis especiais coloridos e aplicações por estêncil de padrões em mica. Como se observa na Figura 10, no *Saga-bon* de *Ise Monogatari* (1608) o texto flui em fontes elegantes de característica cursiva, com ilustrações emolduradas e desenhadas no estilo tradicional Tosa – a ser discutido mais adiante – em páginas de papel colorido. Conforme Borriello (2015), esses livros não eram feitos como produtos comerciais: sua circulação era limitada e a escolha dos textos indicava um público restrito e com alto nível de educação.

Além de estabelecer o precedente de inclusão de ilustrações em textos seculares, prática que se generalizaria em todo o período Edo, Kornicki (1998) cita outra contribuição dos *Saga-bon* para a edição e impressão de livros no Japão: o uso de *kana* nos textos. Chibbett (1977) corrobora essa afirmação ao apontar que a crescente impressão de obras escritas em *kana* levou a um desenvolvimento no campo da produção de fontes, pois se via a necessidade de caracteres que refletissem a forma caligráfica do manuscrito original. Enquanto as primeiras publicações com tipos móveis podiam usar a escrita *kaisho* (楷書), de estrutura quadrada e traços bem definidos, para reproduzir os *kanji*, textos em silabários *kana* deveriam ser impressos na escrita *sōsho* (草書), de estrutura cursiva e que admitia ligaduras.

Após 1624, muitos textos literários começaram a aparecer em forma impressa, seja por meio de tipos móveis, seja por xilogravura. Kornicki (1998) lista, por exemplo, as narrativas do período Heian, como *Genji Monogatari* e *Makura no sōshi* (枕草子), e as histórias de guerra do período Kamakura e Muromachi, como *Heike Monogatari* (平家物語) e *Taiheiki* (太平記). Chibbett (1977) enfatiza como ocorreu a estabilização desses textos, visto que muitos clássicos japoneses possuíam diversas variantes manuscritas e os impressores emergentes imprimiam cada um uma variante. Depois de algum tempo, uma versão era reconhecida como a principal e tida como modelo para as próximas edições. Enquanto isso, obras fora do eixo da literatura clássica também começaram a aparecer no meio impresso:

Mas não eram só os clássicos que estavam sendo impressos, pois a lacuna entre composição e impressão estava se estreitando e vários trabalhos escritos na década de 1620 foram logo publicados, incluindo ficção em prosa como *Urami no suke* (恨の介), e até seis edições de *Isoho monogatari* (伊曾保物語) (baseado nas fábulas de Esopo) (Kornicki, 1998, p. 134, tradução nossa⁸).

⁸ “But it was not only the classics that were printed, for the gap between composition and printing was narrowing and a number of works written in the 1620s were soon published, including prose fiction like *Urami no suke* 恨の介, and as many as six editions of *Isoho monogatari* 伊曾保物語 (based on Aesop's Fables).”

Apesar do impulso comercial que as prensas de tipos móveis proporcionaram, depois de 1650 esse tipo de impressão praticamente cessou de existir e voltou-se novamente para a xilogravura. Chibbett (1977) considera que a razão foi econômica, dado que a produção de fontes era mais cara que a gravação de blocos para a xilogravura e permitia menos trabalhos simultâneos. Como explica Hioki (2009b), as publicações, salvo casos de obras de grande popularidade, eram feitas em baixas tiragens e com frequentes reimpressões. Como a xilogravura permitia a estocagem dos blocos, o processo de reimpressão se tornava mais simples e com retorno sobre o investimento. Esse período de novo domínio da xilogravura, que abrange os anos de 1650 a 1850, é descrito por Chibbett (1977) como a “era de ouro da impressão japonesa”.

1.4 As edições do período Edo

Hioki (2009b) caracteriza o período Edo, sob o comando do shogunato Tokugawa, como um momento de estabilidade e prosperidade social e econômica, no qual se deu o aumento das populações das principais cidades – Edo, Kyoto e Osaka – em um processo de urbanização crescente. Instituições de ensino se propagaram para suprir as necessidades de uma sociedade que se complexificava política e economicamente, de modo que, na metade do século XIX, de 50 a 60% da população havia se tornado alfabetizada.

Havia no período Edo quatro classes sociais, três das quais, excluindo os camponeses, se envolviam na produção do livro de acordo com Chibbett (1977): os samurais atuavam como autores ou ilustradores, os artesões produziam as gravações e os comerciantes trabalhavam como editores. Com o aumento da população e da alfabetização, a demanda por livros se intensificou e trouxe um mercado consumidor mais amplo, o que exigia do editor um conhecimento dos gostos em voga. Havia público para todos os tipos de assunto, de livros de filosofia chinesa à ficção voltada ao entretenimento. A esse respeito, Hioki (2009b) afirma que a aparência física de um livro – como seu formato e decoração de capa – se tornou um marcador de gênero textual, permitindo mais facilmente identificá-lo, ao mesmo tempo em que servia para conferir apelo comercial à obra.

O século XVII foi, como visto anteriormente, o momento em que obras não budistas foram impressas pela primeira vez em iniciativas comerciais. Conforme Chibbett (1977), editores publicaram quase todos os romances clássicos e antologias poéticas que foram escritas nos períodos Nara, Heian, Kamakura e Muromachi. Até o início do século XVIII, o principal centro impressor era Kyoto, mas entre 1720 e 1770 Osaka se igualou. A partir de 1770, Edo se tornou o grande centro impressor japonês. Kyoto era mais tradicional – território do Imperador

e da nobreza – e, no século XVII, foi onde a maior parte dos clássicos literários foram impressos pela primeira vez. Osaka e Edo, por sua vez representavam uma preferência de leitura diferente, de caráter mais popular, onde a arte do *ukiyo-e* adquiriu grande apreciação.

Além dos textos literários clássicos, no século XVII, observa Chibbett (1977), houve a publicação de romances *kanazōshi* (仮名草子), livros, como o nome sugere, escritas no silabário *kana*. Borriello (2015) enfatiza que os *kanazōshi* deram continuidade à tradição do gênero medieval *otogizōshi*, mencionado anteriormente, mas apresentavam temas mais diferenciados, que incluíam histórias edificantes e cômicas, paródias de clássicos, guias de viagem, dentre outros. Outro gênero proeminente da época, de acordo com Chibbett (1977) eram os *jōruri-bon* (浄瑠璃本), publicações dos enredos das peças de teatro com bonecos *jōruri*. A Figura 11 mostra a obra *Nichiren shōnin chūgasan* (日蓮大聖人註画讃) (1632), um *kanazōshi* que segue o modelo de páginas de imagem – ilustradas no estilo Tosa, representando temas budistas – intercaladas com páginas de texto. Os caracteres, emoldurados como a imagem, possuem uma característica cursiva – como se esperaria de um texto que emprega o silabário *hiragana* junto dos *kanji* – que não se encontrava, por exemplo, em uma edição *Gozan-ban*.

Figura 11 – Páginas duplas de *Nichiren shōnin chūgasan* (1632)



Fonte: The British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, [s.d.].

Chibbett (1977) observa que, enquanto era raro encontrar ilustrações em livros impressos das eras Keichō (1596-1615) e Genna (1615-1624), livros com ilustrações se tornaram a regra na era Kan'ei (1624-1644), o que inclui os clássicos japoneses, os *kanazōshi* e os *jōruri-bon* mencionados. No início do século XVII até 1680, a escola Tosa de pintura dominava a ilustração de livros. Ela tinha suas raízes no estilo de pintura *Yamato-e* e expressava temas aristocráticos. Na xilogravura do livro, não encontrava sua forma ideal de expressão, impossibilitada de contar com seu elemento mais característico: a cor. Mesmo assim, o estilo Tosa era considerado ideal para representar as cenas de clássicos japoneses e a vida na corte.

Outro aspecto interessante sobre os livros da primeira metade do século XVII diz respeito à sua composição cromática. Chibbett (1977) afirma que, enquanto essas obras compartilhavam do método *sumizuri* (墨摺) – impressão em tinta preta, produzindo imagens monocromáticas –, a maioria consistia em edições *tanrokubon* (丹緑本), cujas ilustrações eram coloridas à mão, usualmente em laranja e verde. Tratava-se de uma tentativa de reproduzir as cores dos *Nara-ehon* e, como estavam ligados às pinturas do estilo Tosa, também podiam ser vistos uma busca pela reintrodução da cor às imagens dessa escola no âmbito dos livros. Conforme Yoshida (1984), a produção desses *tanrokubon* cessou já na segunda metade do século XVII, o que o autor atribuiu provavelmente ao alto custo de produção e a um retorno comercial pouco compensador.

Figura 12 – Páginas duplas de *Yamato-e zukushi* (1686)



Fonte: Metropolitan Museum of Art Libraries, [s.d.].

Borriello (2015) cita o *ehon* (絵本) como outro tipo de livro que floresceu no século XVII: livros ilustrados que em um primeiro momento apoiavam-se na imagem, assemelhando-se a um álbum, para acomodarem cada vez mais texto. Chibbett (1977) especula que a popularidade do *ehon* se deva a um público semiletrado e que preferia livros com imagens. O *ehon* podia ter ilustrações em diferentes estilos, o que o autor exemplifica com o trabalho de Hishikawa Moronobu, que produziu *ehon* nos estilos Tosa, Kanō e *ukiyo-e*. O livro *Yamato-e zukushi* (1686) na Figura 12 é um exemplo de *ehon* ilustrado no estilo Tosa. É notável a compartimentação das páginas, nas quais o texto na região superior ocupa menos de um quarto da área envolta pela moldura, ao passo que as imagens – cenas das narrativas *Ise Monogatari* e *Genji Monogatari*, de ambientação aristocrática típicas do estilo Tosa – dominam a composição.

Figura 13 – Páginas duplas de *Nihon eitaigura*, volume 1 (1688)



Fonte: The World of the Japanese Illustrated Book, [s.d.].

Na era Genroku (1688–1704), Borriello (2015) chama a atenção para o florescimento artístico e literário que se deu a partir conceito de *ukiyo* (浮世), o “mundo flutuante”. Daí veio a arte da escola *ukiyo-e*, de caráter popular e centrada no cotidiano das cidades e no entretenimento, e junto dela o gênero literário *ukiyo-zōshi* (浮世草子), romance urbano que, de acordo com Chibbett (1977), surgiu após 1682, orientado às aventuras dos cidadãos e seus modos de vida. As características do *ukiyo-e* foram ganhando forma aos poucos, mas dois

gêneros foram determinantes no processo de amadurecimento: os livros de “registros de locais famosos” (*meishō-ki* 名所記), que permitiram aos artistas produzir ilustrações da vida contemporânea, e os livros de etiqueta (*ōraimono* 往来物), que de modo semelhante propiciavam o retrato da vida cotidiana e seus costumes. No século XVIII, o estilo Tosa já havia sido suplantado pelo *ukiyo-e*, embora ainda fizesse algumas aparições em livros de poesia *waka* – domínio da aristocracia de Kyoto – e reimpressões de clássicos literários. A Figura 13 mostra uma dupla de páginas de um *ukiyo-zōshi*, o livro *Nihon eitaigura* (日本永代蔵) (1688). Ainda que a composição de página seja semelhante, por exemplo, a um *kanazōshi*, é possível ver uma mudança no estilo de ilustração. A ambientação é urbana e retratada de forma mais sóbria, sem as figuras da corte típicas das ilustrações da escola Tosa.

Além do *ukiyo-e* e da escola Tosa, Chibbett (1977) cita outras escolas que também ilustraram livros, como a escola Kanō, que se interessava no retrato de paisagens e da natureza, com características da pintura *suibokuga* (水墨画); a escola Kōrin, centrada na arte decorativa e no *design*, como na criação de padrões de quimono; e as escolas impressionistas Nanga, Maruyama e Shijō, com fortes influências chinesas, que floresceram no século XIX e buscavam uma representação do espírito interior daquilo retratado em suas ilustrações.

Também a partir da era Genroku (1688–1704), de acordo com o Matsubara (2024), começou a surgir um tipo de livro ilustrado popular de grande importância para a história do livro impresso em Edo, cuja produção se intensificou na era Kyōho (1716–1736). Trata-se dos *kusazōshi* (草双紙), uma categoria de livros que, como descreve Borriello (2015), conjugavam texto e imagem, com ilustrações ocupando a maior parte das páginas, enquanto pequenos textos apareciam nos espaços vazios adicionando descrições e diálogos. Os textos corridos, como descreve Tinios (2024), se apresentavam no silabário *hiragana*, com a presença de alguns poucos *kanji*, em geral considerados mais básicos, com o propósito de garantir que a leitura fosse acessível a um público o mais amplo possível. Como explica Hioki (2009b), os *kusazōshi* eram livros baratos, vendidos em altas tiragens e em formatos menores para redução de custos. Moretti e Satō (2024) adicionam que eram obras impressas com papel reciclado de baixa espessura e tintas de baixa qualidade.

Os primeiros *kusazōshi* foram os *aka-hon* (赤本), livros vermelhos. A estes, conforme Matsubara (2024), eram atribuídos contos folclóricos e medievais de natureza infantil, mas a autora questiona tal ideia, visto que também podiam apresentar textos inspirados nos teatros *kabuki* e *jōruri*, temas considerados complexos para a fruição das crianças. Por volta da metade do século XVIII, observa Tsuda (2024), outros tipos de *kusazōshi* começaram a contar histórias

que adaptavam os clássicos, a literatura contemporânea e o teatro: os *kuro-hon* (黒本) e *ao-hon* (青本), livros pretos e azuis, respectivamente. Já nos trinta anos que sucederam o ano de 1775, aponta a autora, deu-se o desenvolvimento dos *kibyōshi* (黄表紙), livros amarelos, obras de natureza direcionada ao humor, mas que, no início do século XIX, também adotaram narrativas de vingança. Hioki (2009b) destaca as faixas de título nas capas dos *kibyōshi*, que eram geralmente ilustradas em cores.

A respeito da composição cromática das obras, pode-se observar a partir de Borriello (2015) que o século XVIII foi um momento de amadurecimento da impressão em cores, com a propagação da técnica *benizuri* (紅刷) – que permitia adicionar algumas cores, normalmente vermelho e verde, às figuras em preto e branco –, que depois se desenvolveria nas ricas impressões policromáticas conhecidas como *nishiki-e* (錦絵).

Figura 14 – Páginas duplas de *Katakiuchi Okazaki joroshu* (1807)



Fonte: Waseda University Library, [s.d.].

No início do século XIX, explica Borriello (2015), surgiram os *gōkan* (合巻), “volumes combinados”, a última forma dos *kusazōshi*, que veio a substituir os *kibyōshi*. Sato (2024) explica como, conforme o sucesso das histórias de vingança dos *kibyōshi* impôs narrativas mais complexas, o número de fólios por título aumentou, o que levou a uma mudança de formato, de

uma única seção para várias seções costuradas em um único volume. A complexificação dos enredos fez com que os textos se tornassem muito mais longos do que aqueles das formas anteriores de *kusazōshi*. Mesmo assim, de acordo com Borriello (2015), os *gōkan* se apresentavam como variantes de mais fácil leitura dos *yomihon* – livros mais sofisticados e intelectuais que serão vistos adiante. Tal informação é corroborada por Reichert (2017), que demonstra como os *gōkan*, quando adaptavam o conteúdo de um *yomihon*, faziam isso de forma simplificada, removendo quase todos os *kanji* e referências a clássicos chineses e japoneses. Hioki (2009b) observa como as faixas de título ilustradas dos *kibyōshi* deram lugar, nos *gōkan*, a capas inteiras impressas com ilustrações em cores, o que conferia ao *design* de capa papel importante como elemento de persuasão e atração do público. A Figura 14, do livro *Katakiuchi Okazaki joroshu* (敵討岡崎女郎衆) (1807), mostra uma dupla de páginas cuja composição reflete o caráter multimodal – conjugação entre texto e imagem – que se podia encontrar normalmente nos *gōkan*. Embora as imagens, ilustradas no estilo *ukiyo-e*, tivessem presença central, o texto corria por todas as áreas vazias dentro das molduras, preenchendo-as. Outro aspecto notável é que, como as imagens em geral ocupavam ambas as páginas das duplas, a cena tendia a continuar de uma moldura para a outra.

Entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, conforme Borriello (2015), foram publicados os já mencionados *yomihon* (読本), “livros de leitura”. Conforme Chibbett (1977), ostentavam grande volume de texto, exibiam poucas ilustrações e os feitos de guerreiros famosos constituíam o tema mais popular. Em contraposição ao *gōkan*, conforme Reichert (2017), os *yomihon* eram mais caros – utilizavam os ilustradores, calígrafos e impressores mais talentosos de seu tempo – e os textos eram carregados de *kanji* – ainda que com glosas em *furigana* –, enquanto os *gōkan* eram primariamente escritos em *kana*.

Na Figura 15, reprodução de páginas de *Nansō Satomi hakkenden* (南総里見八犬伝), volume 4 (1820), é possível ver como o texto de um *yomihon* é menor e mais denso, com muitos *kanji* glosados em *furigana*. Imagens aparecem esporadicamente no livro, mas sempre apartadas do corpo de texto e ocupando uma dupla de páginas. As ilustrações, de modo semelhante aos *gōkan*, podem mostrar continuidade de uma moldura – que às vezes é ornamentada – para a outra.

Figura 15 – Páginas duplas de Nansō Satomi hakkenden, volume 4 (1820)



A comparação possível entre *gōkan* e *yomihon* dá pistas para o entendimento de como, na sociedade do período Edo, o público era diversificado e segmentado. Reichert (2017) sugere que, além de uma divisão pelas diferentes formas de escrita e leitura – que, conforme Kornicki (1998), advém da pluralidade de formas de se escrever japonês com combinações de *kanji* e *kana*, bem como pela própria influência intelectual chinesa na língua japonesa –, há também um largo espectro de tradições culturais a se considerar:

No final do século XIX, o cenário cultural japonês consistia em várias tradições, incluindo a prosa e poesia da corte imperial japonesa e da elite guerreira medieval, os textos sagrados do budismo e xintoísmo, o “mundo flutuante” dos cidadãos do período Edo, e uma multiplicidade de lendas e mitos indígenas, sem mencionar o vasto catálogo de textos históricos, filosóficos, morais e literários importados da China (Reichert, 2017, p. 313, tradução nossa⁹).

Tal pluralidade se reflete na variedade de formas através das quais o livro aparecia em todo o período Edo. Contudo, se é verdade que cada gênero textual possuía aspectos e aparências próprios, também há características e construções formais comuns. É sobre tais características que a próxima parte, que estuda a forma do livro, se debruçará.

⁹ “By the end of the nineteenth century, the Japanese cultural landscape consisted of varied traditions, including the prose and poetry of the Japanese imperial court and the medieval warrior elite, the sacred texts of Buddhism and Shintoism, the “floating world” of Edo-period urban commoners, and a multitude of indigenous legends and myths, not to mention the vast catalog of historical, philosophical, moral, and literary writings imported from China.”

2 FORMA DO LIVRO

2.1 O método de impressão

Para compreender a forma do livro impresso do período Edo, convém primeiro conhecer um dos componentes da dimensão material do objeto, a saber, o processo de impressão. É possível traçar um paralelo com a necessidade, para o ofício de um designer, de obter hoje uma visão geral dos processos de impressão contemporâneos:

compreendendo o modo como os arquivos são manipulados até chegar à fase de impressão, assim como suas repercussões na fase de acabamento, é possível se antever os resultados desses processos. Preparando o trabalho em conjunto com a gráfica que vai executá-lo e avaliando as provas é possível executar todos os tipos de acabamentos (Haslam, 2010, p. 172).

O raciocínio de Haslam fala, essencialmente, de enxergar as possibilidades e as limitações técnicas e criativas de uma tecnologia de impressão. Como tais possibilidades e limitações são elementos determinantes da constituição formal e material do produto impresso – visto que as conhecer proporciona essa visão antecipada dos resultados –, é fundamental entender em linhas gerais as particularidades do processo da xilogravura no Japão.

O procedimento de impressão do livro no período Edo pode ser descrito, com base em Chibbett (1977) e Kornicki (1998), da forma a seguir. Primeiro, o manuscrito original era passado a um copista (*hanshitagaki* 版下書き ou *hikkō* 筆耕), que produzia uma nova cópia em papel (*hanshita* 版下) que serviria como base para a produção do bloco de impressão. O *hanshita* era passado a um gravador (*horishi* 彫師), que o colava a um bloco de madeira, o esfregava e aplicava óleo vegetal para que o papel ficasse transparente e os traços mais visíveis. O *horishi* em seguida utilizava um cinzel (*nomi* 鑿) e um malho (*saizuchi* 才槌) para esculpir o material de modo a remover as áreas em branco e deixar os textos, bordas e imagens em alto relevo. Após limpo e lavado, o bloco era deixado aos cuidados do impressor (*surishi* 刷師), que o entintava com tinta *sumi* (墨), colocava uma folha de papel previamente umedecida sobre sua superfície, fixada com peças de algodão molhado, e a esfregava com uma ferramenta em forma de disco chamada *baren* (馬連) para transferir a tinta. Depois disso, a folha impressa era recebida por um profissional chamado *chōai* (丁合), que agrupava e alinhava as páginas. Paralelamente a esse processo trabalhava um produtor de capas (*hyōshiya* 表紙屋), que preparava a capa frontal e a contracapa. As capas e o conjunto de páginas do miolo iam então para as mãos de um encadernador, que os costurava para finalmente dar forma ao livro.

O processo acima descrito contempla a impressão em preto, produzindo páginas monocromáticas, ao passo que a impressão em cores passava por procedimentos mais complexos, que amadureceram ao longo do período Edo. Yoshida e Yuki (1966) explicam como, em 1745, os artistas finalmente solucionaram o principal percalço para a impressão em cores, que até então normalmente tinha que contar com a coloração manual, com uso de pincéis: a questão do registro, ou alinhamento dos blocos, para que cada cor se encaixasse em seu devido lugar na composição da página. A superação do problema se deu com a invenção do *kentō* (見当), que Hillier e Smith (1980) descrevem como um sistema de sulcos nos blocos de cada cor – uma marca angular em um canto, uma linha reta no canto adjacente – que orientavam o posicionamento correto do papel no momento da impressão. É esse processo, segundo Yoshida e Yuki (1966), que está na base da técnica *benizuri-e* (紅摺絵), mas o número de cores ainda era limitado, com poucos blocos utilizados por imagem. Contudo, em 1765 o artista *ukiyo-e* Harunobu Suzuki imprimiu um calendário que excedeu os limites da impressão em cores até então, prática que se popularizou e ficou conhecida como *nishiki-e* (錦絵). A ideia por trás do *nishiki-e* era forçar ao máximo a habilidade do artista, ao mesmo tempo em que se lançava mão dos melhores materiais, para imprimir imagens em cores múltiplas e harmoniosas somadas a linhas finas e delicadas.

Yoshida e Yuki (1966) descrevem o processo de impressão em cores da seguinte maneira. O *hanshita*, do mesmo modo que na impressão monocromática, era colado a um bloco de madeira para ser produzido um bloco em relevo para a impressão em preto, que os autores chamam de *sumiban* (墨板). A partir daqui as diferenças ficam evidentes, pois o *sumiban* era utilizado para imprimir vários *kyōgō* (校合), cópias do traço do *sumiban*, um para cada cor. Os *kyōgō* eram repassados ao artista, que indicava em cada um, com tinta vermelha, a área a ser impressa com determinada cor. O gravador utilizava essas cópias para esculpir os blocos de cor, a partir dos quais o impressor produzia provas de cor para decidir as tonalidades finais. Só então se dava início à impressão propriamente dita, com o trabalho reproduzido em múltiplas cópias.

As etapas do trabalho de impressão podiam aparecer em algumas xilogravuras *ukiyo-e*, como se vê na Figura 16, no tríptico *Imayō mitate shinō kōshō yori shokunin* (三代歌川豊国『今様見立土農工商』より「職人」) (1857), de autoria do artista Utagawa Kunisada. Nessa gravura, uma paródia primorosamente ilustrada e colorida, é retratado o funcionamento de um ateliê de impressão no período Edo. É possível identificar, por exemplo, o *hanshita* na mesa à direita, bem como o trabalho de gravação na madeira e de preparação do papel nas mesas ao centro. À esquerda, o disco que repousa na mesa de impressão é um *baren*.

Figura 16 –Imayō mitate shinō kōshō yori shokunin (1857)



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, [s.d.]

2.2 O papel

O próximo componente material a ser examinado é o papel: “Os livros devem a sua forma à qualidade do papel. O papel compõe a forma física do bloco do livro, a superfície impressa e as páginas” (Haslam, 2010, p. 191). Desse modo, as propriedades e qualidades do papel determinam como se conforma estruturalmente o livro e sob qual aspecto a informação impressa aparece nas páginas.

O primeiro tipo de papel produzido no Japão pré-moderno, de acordo com Chibbett (1997) foi o de fibra de cânhamo, utilizado na prática de cópia de sutras do período Nara (710-794), mas que teria sido logo substituído pelo papel com fibras de *kōzo* (楮) – uma planta nativa da Ásia conhecida em português como amoreira-do-papel – e com fibras de *gampi* (雁皮) – um arbusto japonês do gênero *Wikstroemia*. O papel *kōzo* e o papel *gampi* foram os mais comuns nos períodos Heian, Kamakura e Muromachi, mas no período Edo o *kōzo* passou a ser o papel de preferência para a impressão de livros. Há, ainda um outro tipo de papel apresentado por Chibbett, ao qual ele atribui importância menor, que é aquele produzido com fibras de *mitsumata* (三桠) – outro tipo de arbusto nativo da Ásia –, que teria sido utilizado no Japão já no século XIV, mas só se tornaria comum a partir do século XVII. Quanto às características das fibras, as de *gampi* são finas e suaves, produzindo um papel de característica lustrosa, enquanto as de *kōzo* são mais resistentes e uniformes, originando um papel mais forte. As de *mitsumasa*, por sua vez, são mais longas, finas, e fracas do que aquelas de *kōzo*, mas provaram-se as mais adequadas à indústria mecanizada de produção de papel que viria no futuro.

Sobre o papel *kōzo*, Hillier e Smith (1980) descrevem algumas de suas características. Dentre elas, é possível destacar a semitransparência, a cor em branco levemente envelhecido, a textura semelhante a um tecido e uma espécie de marca d'água produzida pelo tapete de fibras de bambu utilizado na produção. Além disso trata-se de um papel leve e absorvente, mas também firme, cuja resistência se devia à configuração de suas fibras: além de longas, eram entrelaçadas com considerável proximidade em todas as direções. Tais qualidades estão ligadas diretamente à forma de encadernação que predominou no período Edo, o *fukuro-toji*.

A respeito da disponibilidade do papel, é notável que

Durante o período Edo, o papel se tornou uma das maiores fontes de arrecadação de impostos para a maioria dos governos locais ou *han*. Sob o sistema de monopólio dos *han* e sua promoção da produção de papel, a produção cresceu ao longo do país (Hioki, 2009a, p. 24, tradução nossa¹⁰).

A partir desse cenário, Hioki (2009a) estabelece que, se anteriormente o papel no Japão era muito mais caro e de restrito acesso, o aumento crescente da demanda resultou em uma ampliação da fabricação de alternativas mais baratas. Dentre esses papéis produzidos em massa e de menor qualidade, o autor destaca o papel reciclado (Figura 17), que era utilizado internamente nas capas dos livros. Ele enfatiza o aspecto cinzento desse tipo de papel, além de impurezas que variavam de pedaços de tecido a pelos de animais.

Figura 17 – Uso de papel reciclado para capa de livro



Fonte: Hioki, 2009a, p. 24.

¹⁰ “During the Edo period, paper became one of the greatest sources of tax income for most local governments or han. Under the han’s monopoly system and their promotion of papermaking, paper production grew throughout the country.”

2.3 As encadernações

O livro apareceu ao longo da história japonesa sob diversos estilos e formas de encadernação. Tais formas possuem construções distintas – a maior parte delas diferente do livro encadernado da tradição ocidental – e ditam certos padrões de manuseio e leitura. Uma característica comum a essas construções se refere ao sentido de leitura japonês, que segue da direita da esquerda. Assim, as capas eram sempre postas na posição que no Ocidente seria reservada à contracapa e as páginas corriam sequencialmente da direita para a esquerda.

A primeira forma do livro no Japão foi aquela do *kansubon* (卷子本) (Figura 18), que consistia em uma longa extensão de papel na forma de rolo. De acordo com Ikegami (1986), após sua introdução no século V, esta foi a forma dominante de livros por quase um milênio. Contudo, possuía a desvantagem de ser difícil tanto de armazenar quanto de manipular – o autor cita as dificuldades em desenrolar o *kansubon* para consultar um trecho determinado do texto.

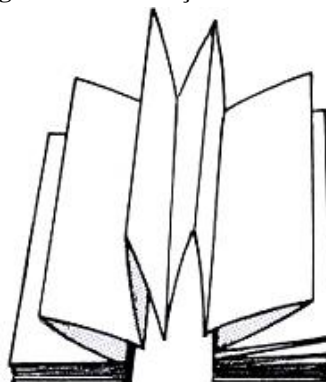
Figura 18 – Ilustração de um *kansubon*



Fonte: Ikegami, 1986, p. 5.

Ikegami (1986) explica que, no período Heian, algumas alternativas, em geral baseadas em modelos chineses, começaram a surgir. A mais simples era o *orihon* (折本) (Figura 19), que consistia em aplicar dobras sanfonadas ao papel de um *kansubon* e adicionar capa e contracapa.

Figura 19 – Ilustração de um *orihon*



Fonte: Ikegami, 1986, p. 5.

Outro tipo de livro importante que surgiu no período Heian, descrito por Ikegami (1986), é o “livro borboleta”, (*detchōsō* 粘葉装 ou *kochōsō* 蝴蝶装) (Figura 20). Nessa encadernação, as folhas eram dobradas com o lado do texto normalmente para dentro, reunidas e coladas umas às outras ao longo da lombada do livro, de modo que a face externa de cada folha estivesse presa à sua de sua vizinha. As páginas, quando o livro ficava aberto, se assemelhavam às asas de uma borboleta.

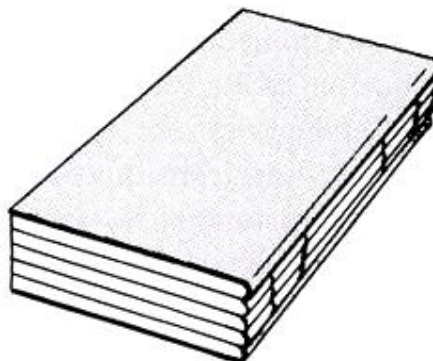
Figura 20 – Ilustração de um *detchōsō* ou *kochōsō*



Fonte: Ikegami, 1986, p. 5.

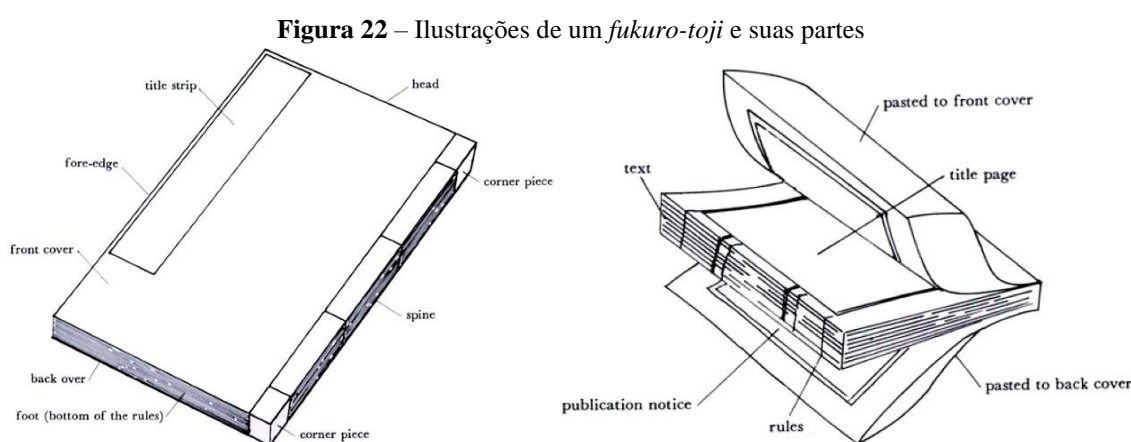
No século XII, segundo Ikegami (1986), surgiu um estilo de livro costurado que seria unicamente japonês, o “livro multiseção” (*retchōsō* 列帖装) (Figura 21). Trata-se de uma forma de encadernação muito similar à ocidental, na qual folhas eram unidas e dobradas em cadernos, e esses cadernos eram então costurados ao longo da dobra central. Segundo o autor, a encadernação *retchōsō* podia ser aberta de forma completamente plana, característica que facilitava o ato de leitura.

Figura 21 – Ilustração de um *retchōsō*



Fonte: Ikegami, 1986, p. 5.

Contudo, a encadernação predominante no período Edo foi o *fukuro-toji* (袋綴) (Figura 22), literalmente “encadernação bolso”. Como descreve Ikegami (1986), o livro no estilo *fukuro-toji* era composto por folhas (*chō* 丁) impressas em apenas um dos lados e dobradas com o lado do texto para fora. Essas folhas eram unidas em uma pilha, em geral com a adição de folhas no início e fim do miolo que funcionavam como guardas e eram posteriormente coladas à capa. O miolo era então encadernado, recebia a capa e a contracapa e o livro era costurado no lado oposto ao da dobra dos *chō* – o que conferia as páginas um aspecto de envelope ou bolso, daí sua denominação.



Fonte: Ikegami, 1986, p. 7.

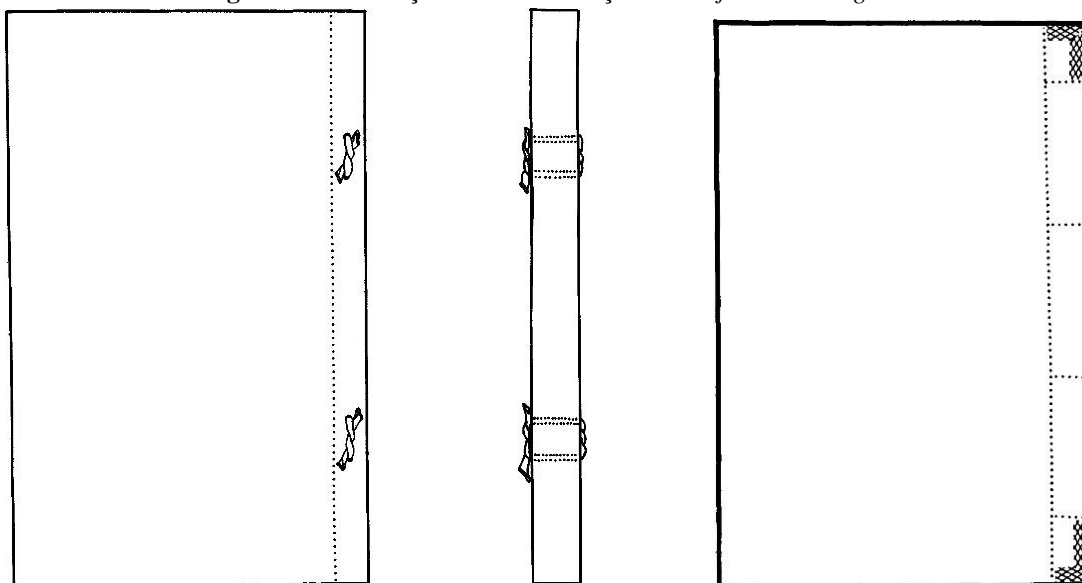
Para Uyede (2019), tal prática era influenciada pelo aspecto translúcido do papel, que fazia com que a impressão em um lado aparecesse do lado oposto.

Conforme explica Hioki (2009b), a estrutura do *fukuro-toji* era primeiro composta por uma encadernação interna denominada *nakatoji* (中綴 じ) (Figura 23). Dois pares de furos eram efetuados na lateral da lombada, para que então uma fina tira de papel, torcida até assumir a forma de um fio, passasse pelos furos pela frente e fosse amarrada no verso. De acordo com Atwood (1987), o nó poderia ser batido até achatar com o propósito de selar as perfurações no miolo, para então ter as extremidades aparadas. Para Ikegami (1986), essa é uma etapa fundamental da encadernação *fukuro-toji*, uma vez que aumenta a resistência do livro e mantém sua integridade caso a costura externa parta.

Ao término dessa encadernação interna, explica Atwood (1987), os três lados sem dobra do miolo eram refilados. Em seguida, podiam ser aplicados às extremidades da lombada reforços de canto chamados *kadogire* (角裂) (Figura 23), constituídos por seda revestida com papel de baixa espessura. A autora concede que a função protetiva dos *kadogire* é questionável e que possam ser peças decorativas. Tal posição é corroborada por Ikegami (1986): essas peças

bloqueavam a circulação de ar nas áreas cobertas, o que tornava os livros propensos a danos causados por insetos.

Figura 23 – Ilustrações da encadernação *nakatoji* e dos *kadogire*

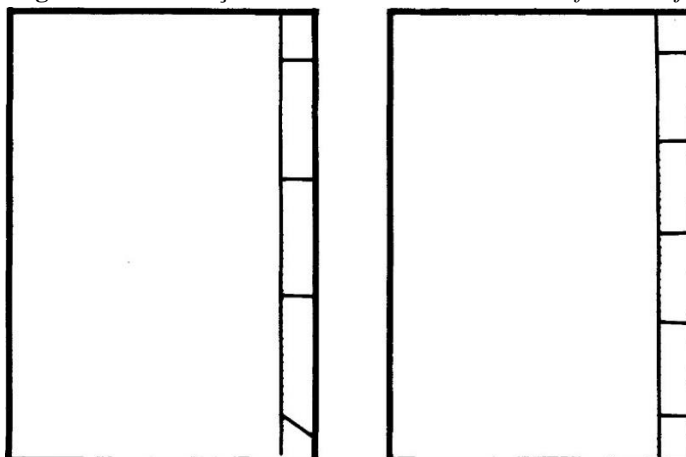


Fonte: Atwood, 1987, p. 15, 17.

Após a adição da capa e da contracapa ao bloco de páginas, o próximo passo era a costura. De acordo com Atwood (1987), eram feitas perfurações na lateral da lombada para a passagem da linha, que podia percorrer caminhos variados. Ao final do trajeto a linha era atada, a agulha removida pela lateral do livro e os fios sobressalentes aparados. Para essa tarefa os fios de seda eram os mais comuns, mas também eram utilizados fios de algodão. Normalmente os furos eram postos 10 mm a partir da beira da lombada, com o primeiro e o último posicionados de 15 a 20 mm a partir do rodapé e do topo. Segundo Ikegami (1986), a costura poderia ser feita em quatro furos – estilo chinês – ou cinco furos – estilo coreano –, como se pode ver na Figura 24. No período Edo, a escolha sobre qual estilo utilizar variava de acordo com o gênero do livro.

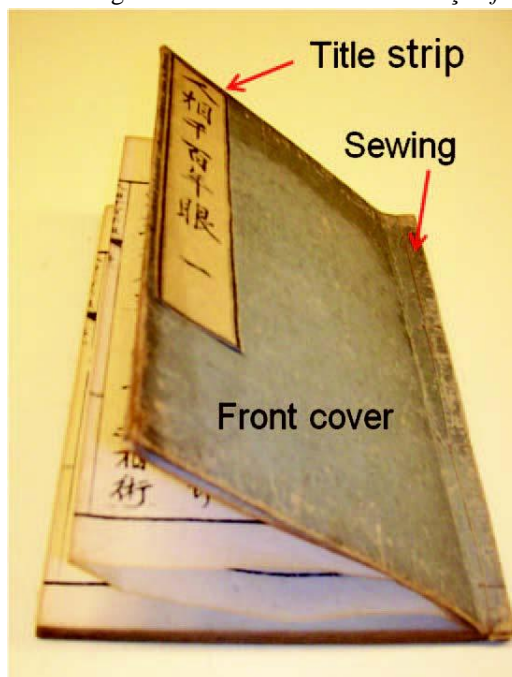
Após a costura, prossegue Atwood (1987), uma faixa impressa contendo o título e outras informações bibliográficas era colada à capa. Em seguida, adicionava-se um vinco, posicionado de 1 a 10 mm da linha de costura, que servia como ponto de articulação. Esse procedimento evitava deformações na capa, diminuía a tensão sobre a costura e permitia que o livro fosse aberto com mais facilidade. Por fim, as folhas adicionais de guarda – que podiam ser folhas dobradas ou não, do mesmo papel do miolo ou não – eram coladas à capa e à contracapa. A colagem se dava apenas na borda externa, para manter a flexibilidade entre miolo e capa.

Figura 24 – Ilustrações dos estilos de costura de um *fukuro-toji*



Fonte: Atwood, 1987, p. 18.

Figura 25 – Fotografia de um livro na encadernação *fukuro-toji*



Fonte: Hioki, 2009b, p. 82.

Todos esses procedimentos em conjunto produziam essa encadernação flexível e robusta que era o *fukuro-toji* (Figura 25). Hillier e Smith atestam que “quando um livro bem costurado era deixado aberto, as folhas iriam simplesmente se curvar suavemente a partir da lombada, sem dobrar ou rachar, e sem que os dois lados ficassem erguidos em forma de borboleta” (Hillier e Smith, 1980, p. 15, tradução nossa¹¹). Tinios (2024) observa, a respeito do manuseio dos *kusazōshi*, que

¹¹ “When a well-sewn book was laid open, the opened sheets would simply curve gently up and over from the ridge without creasing or cracking and without the two sides standing up in butterfly fashion.”

Kusazōshi no tamanho *chūhon* eram confortáveis para segurar e ler. A lombada podia ser segurada entre o polegar e o indicador, permitindo que o livro ficasse aberto sobre a mão. Representações de leitores nas impressões *ukiyo-e* e ilustrações de livro às vezes os mostram dobrando o livro para trás de modo que capa e contracapa estivessem em contato. Em razão da robustez dos livros em formato *fukuro-toji*, esse tratamento não danificava a integridade do volume. No entanto, com o uso as capas de todos os livros em formato *fukuro-toji* invariavelmente enrugavam ao longo da lombada (Tinios, 2024, p. 76, tradução própria¹²).

2.4 Os tamanhos e formatos

Para discutir os tamanhos e formatos dos livros, é pertinente estabelecer uma distinção entre os dois termos. De acordo com Haslam (2010), o tamanho diz respeito às dimensões absolutas de altura e largura, ao passo que o formato depende da proporção entre essas duas medidas. Como se constatará adiante, as dimensões que caracterizaram os livros no período Edo eram intimamente ligadas ao aproveitamento do papel, em concordância com a visão de Haslam, segundo o qual “uma outra maneira de se estabelecer o formato de uma página é levar em conta o tamanho dos papéis disponíveis no mercado” (Haslam, 2010, p. 39).

Como explica Hioki (2009b), os tamanhos de papéis foram padronizados no período Edo, o que resultou em uma padronização também nas dimensões dos livros, com tamanhos que seriam associados a diferentes gêneros – os maiores, por exemplo, eram reservados à literatura considerada mais refinada. O papel nesse período se consolidou em dois padrões: o tamanho *mino* (美濃) – de 390 × 270 mm a 440 × 320 mm – e o tamanho *hanshi* (半紙) – de 325 × 240 mm a 350 × 260 mm. Essa variação de dimensões se devia a uma padronização ainda precária, com medidas diferentes de acordo com o fabricante.

O papel *mino* determinava vários tamanhos de livro, como descrito por Hioki (2009b). Um deles era o *ōbon* (大本), feito com uma folha de papel *mino* dobrada ao meio verticalmente, com dimensão aproximada de 190 × 270 mm. Outro, menor, era o *chūbon* (中本), livro de tamanho médio, feito com a dobra horizontal de um papel *mino* que foi cortado ao meio verticalmente, com dimensões aproximadas de 130 × 190 mm. Havia também alguns formatos horizontais que podiam ser obtidos a partir de uma folha de papel *mino* cortada horizontalmente e dobrada verticalmente ao meio: o resultado era um livro com metade da altura de um *ōbon* –

¹² “Chūhon-size kusazōshi are comfortable to hold and read. The spine can be pressed between the thumb and forefinger, allowing the book to fall open over the hand. Depictions of readers in ukiyo-e prints and book illustrations sometimes show them folding back the book so that the front and back covers come into contact. Because of the robustness of fukurotoji-format books, such treatment does not damage the integrity of the volume. However, with normal use the covers of all fukurotoji-format books invariably crease along the spine.”

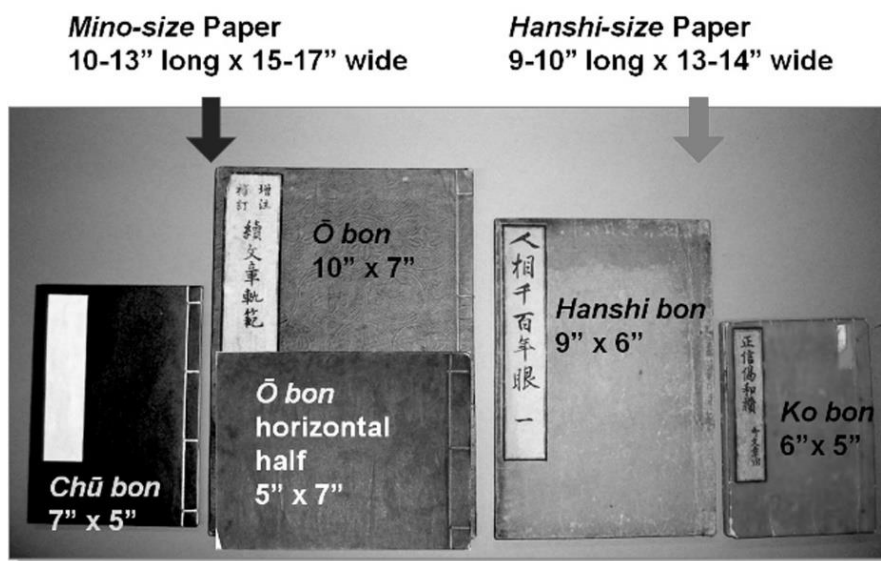
que Hioki chama de *yoko-chūbon* (横中本) –, um terço, ou um quarto. Ikegami (1986) chama esses formatos horizontais de *yokohon* (横本), literalmente “livros horizontais”.

Já para o papel *hanshi*, Hioki (2009b) descreve os tamanhos a seguir. Primeiro, o *hanshibon* (半紙本), que consistia em uma folha de papel *hanshi* dobrada ao meio verticalmente, com dimensões aproximadas de 160 × 240 mm. Depois, o *kobon* (小本), literalmente “livro pequeno”, feito a partir de um papel *hanshi* cortado ao meio verticalmente e então dobrado horizontalmente, com dimensões aproximadas de 120 × 160 mm. De modo semelhante aos livros *mino*, havia também formatos horizontais para o padrão *hanshi*, produzidos a partir de uma folha de papel *hanshi* cortada horizontalmente e então dobrada verticalmente ao meio: metade da altura de um *hanshibon* – que Hioki chama de *yoko-kobon* (横小本) –, um terço, ou um quarto. Ikegami (1986) também inclui esses livros horizontais na categoria *yokohon*.

Além dos padrões *mino* e *hanshi*, havia outros tamanhos e formatos que não se encaixavam em dimensões padronizadas. Hioki (2009b) apresenta o *tokudaibon* (特大本) – livro de grandes dimensões, maior que aquelas do padrão *mino* –, *tokushōbon* (特小本) – livro miniatura, que Ikegami (1986) chama de *mamehon* (豆本), menor que um *kobon* –, *masugatabon* (正方本) – livro quadrado, em geral usado no período Edo para manuscritos – e o *tatenagabon* (縦長本) – livro vertical e estreito, utilizado em textos chineses da Dinastia Qing (1644–1911), que apareceu em alguns livros japoneses a partir do início do século XIX.

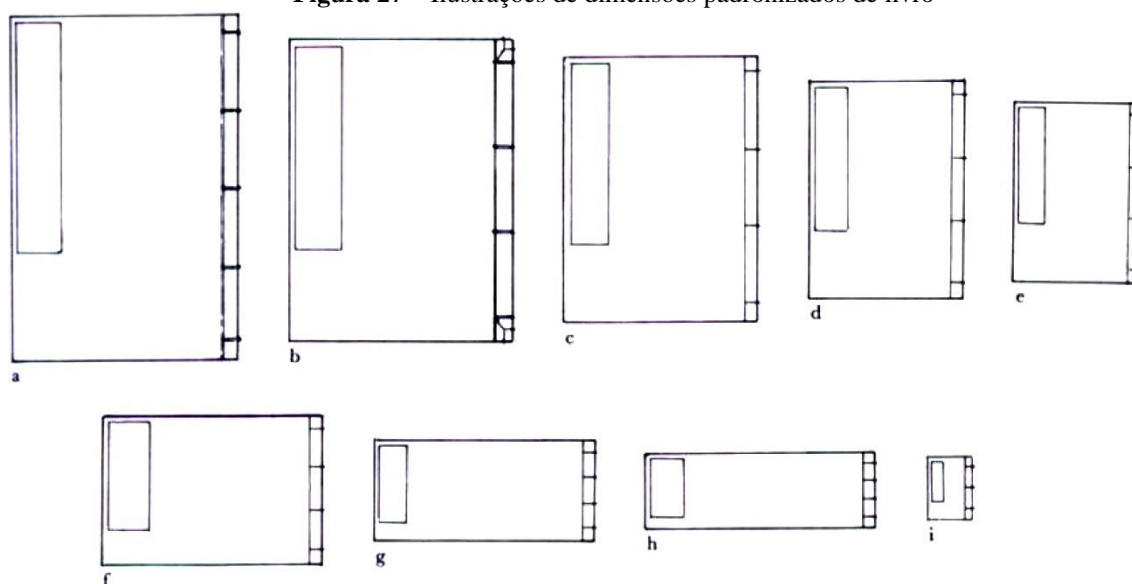
Para uma visão comparativa, as Figuras 26 e 27 mostram alguns dentre os principais tamanhos e formatos dos padrões *mino* e *hanshi*.

Figura 26 – Fotografia de dimensões padronizadas de livro



Fonte: Hioki, 2009a, p. 25.

Figura 27 – Ilustrações de dimensões padronizados de livro



a) *tokudaibon*, b) *ōbon*, c) *hanshibon*, d) *chūbon*, e) *kobon*, f) *yoko-chūbon*, g) horizontal um terço do *ōbon*, h) horizontal um quarto do *ōbon*, i) *tokushōbon*. Nomenclaturas adaptadas em relação à imagem original de acordo com as classificações de Hioki (2009b). Fonte: Ikegami, 1986, p. 9.

2.5 A organização interna

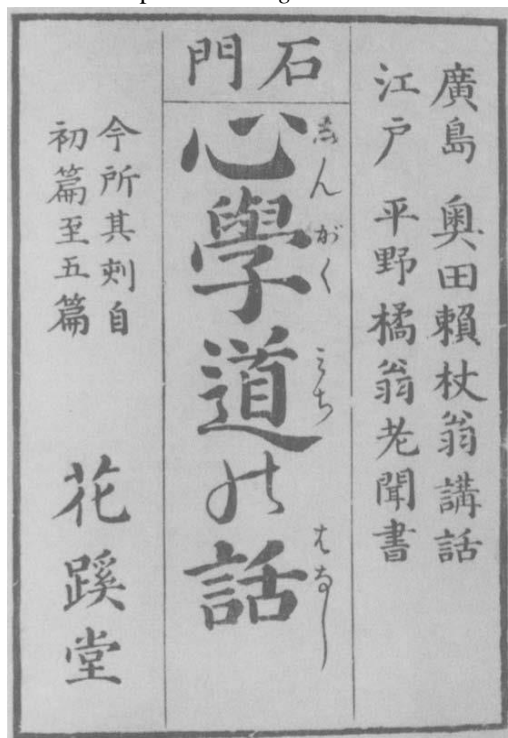
Tinios (2024), ao descrever a organização do conteúdo dos livros *kusazōshi*, fornece informações e denominações importantes. Primeiro, o livro como volume físico é chamado *satsu* (冊). Cada *satsu* podia conter um ou mais conjuntos de folhas denominado *kan* (巻), que o autor traduz como “livreto”, mas Zolbrod (1966) chama de “seção”. Kornicki (1998), por sua vez, lê o ideograma 巻 como *maki*, que remete a um sentido de “rolo”, a unidade física do livro em tempos mais antigos. Os *satsu*, prossegue Tinios (2024), podem fazer parte de uma unidade maior da obra, os *hen* (編), que ele traduz como “parte”. Um *hen* pode englobar um ou mais *satsu*. Cada *satsu* dentro de um *hen* era identificado com nomenclaturas particulares: quando um *hen* possuía dois volumes, por exemplo, o primeiro seria *jō* (上), “superior”, enquanto o segundo seria *ge* (下), “inferior”. No caso de três volumes, de acordo com Kok (2017), era adicionado um volume intermediário *chū* (中), “do meio”, ou os três volumes recebiam a contagem *ten chi jin* (天地人), “paraíso, terra, homem”. No caso de uma obra de volume único, era utilizada a marcação *zen* (全), “completo”.

A descrição feita por Tinios (2024) da composição dos *kusazōshi* pode servir como exemplo do funcionamento de tais divisões na prática: os *akahon*, *kurohon*, *aohon* e *kibyōshi* eram compostos cada um por um *kan* de cinco folhas, que coincidia com um *satsu*. Cada *kurohon*, *aohon* e *kibyōshi*, por sua vez, podia ser uma obra com mais de um volume, composta por dois ou três *satsu*. Já os *gōkan* possuíam dois ou mais *kan* em um único *satsu*. Dado que os

gōkan eram livros mais extensos, um *satsu* poderia coincidir com uma parte, ou *hen*, ou poderia ser apenas um dos volumes dentro dessa parte.

A respeito da organização interna do miolo de um livro, Kornicki (1998) apresenta alguns elementos pré e pós-textuais importantes. Um deles é o *mikaeshi* (見返し) ou *hōmen* (封面) (Figura 28), uma espécie de frontispício impresso na guarda colada ao verso da capa – já mencionada quando discutida a encadernação *fukuro-toji* – na qual eram impressas informações sobre a editora, data de publicação, título da obra, nome do autor, dentre outras informações. De acordo com Kok (2017), quando essas informações ficavam na primeira folha do miolo, essa página era chamada de *tobira* (扉), literalmente “porta”, caso em que o *mikaeshi* ficava em branco ou trazia detalhes adicionais, como sumários ou publicidade. Ao fim do livro, descreve Kornicki (1998), a guarda colada ao verso da contracapa era chamada *okuzuke* (奥附) e funcionava como colofão. Essa função também podia ser cumprida pelo *kanki* (刊記), tipo de colofão posicionado na última folha impressa do miolo. Segundo Kok (2017), o *okuzuke* era raramente adornado, dado que sua função era puramente utilitária, e mostrava informações como nome do autor, ilustrador, editora e data.

Figura 28 – Frontispício de *Shingaku michi no hanashi* (1843)



Fonte: Kornicki, 1998, p. 237.

De acordo com Tinios (2024), essas páginas no final do miolo ou coladas à contracapa também podiam conter catálogos chamados *shinpan mokuroku* (新板目録) e *zōhan mokuroku*

(蔵版目録), algo muito comum nos *gōkan*. Na página esquerda da Figura 29 é possível ver um *shinpan mokuroku* que anuncia diversos produtos.

Figura 29 – Musume kyōgen sankatsu banashi, vol. 1 (1839)



Fonte: Tinios, 2024, p. 75. Cortesia do Ebi Bunko. Imagem do Art Research Center, Ritsumeikan University.

Outros elementos do miolo dos livros incluem os prefácios ou introduções – chamados de *jo* (序) por Tinios (2024), em geral posicionados no início do texto – e os sumários – chamados de *mokuroku* (目録) por Kok (2017).

2.6 A composição das páginas

A respeito da configuração interna das páginas de um livro, Haslam afirma:

O formato do livro define as proporções externas da página; a grade determina suas divisões internas; o layout estabelece a posição a ser ocupada pelos elementos. O uso da grade proporciona consistência ao livro, tornando coerente toda a sua forma (Haslam, 2010, p. 42).

Como se constatará, o *layout* das páginas dos livros do período Edo mostrava consistência e coerência interna em suas divisões, com áreas bem delimitadas para o posicionamento de elementos.

De acordo com Kok (2017), as páginas de um livro geralmente possuíam molduras chamadas *kyōkaku* (匡郭), que envolviam tanto o texto quanto as ilustrações de cada página. Essas molduras tinham uma função prática no momento da produção, que era o de auxiliar o alinhamento das páginas. Essa informação é corroborada por Hillier e Smith (1980):

A moldura quadrada ao redor da imagem é uma antiga convenção, também encontrada ao redor do texto, e parece ter suas origens nos primórdios das impressões budistas na China, quando uma moldura era necessária como referência para manter retas as linhas verticais do texto. Isso se manteve de grande utilidade para os gravadores e deve ter sido um bom guia para alinhar as folhas corretamente durante a costura do livro (Hillier e Smith, 1980, p. 15, tradução nossa¹³).

Kornicki (1998) menciona como, em alguns livros, especialmente aqueles do século XVII, poderiam aparecer traçados verticais dentro da moldura que separavam cada linha do texto. Como o próprio *kyōkaku*, tratava-se de uma influência chinesa. Tinios (2024) observa que entre um *kyōkaku* e outro há um espaço em branco que compõe a calha: *nodo* (喉).

Kok (2017) descreve uma outra estrutura presente na página, ligada ao *kyōkaku*, que é o *hashira* (柱), literalmente “pilar”. O *hashira* é um espaço alongado localizado na margem externa da página, exatamente sobre a dobra do *chō*, entre a moldura de uma página e a seguinte. O *hashira* na maioria das vezes acomoda a numeração do *chō* na região inferior e o título do livro na região superior. Tinios (2024) adiciona que o *hashira* pode conter também a notação da sequência de volumes de uma obra ou mesmo seus *hen*. De acordo com Kornicki (1998), no *hashira* pode haver uma decoração chamada *gyobi* (魚尾), literalmente “rabo de peixe”, em alusão à sua forma.

A Figura 30 reproduz uma dupla de páginas de *Kaidan zensho* (怪談全書) (1698). Na composição desse *kanazōshi*, texto e imagem são envolvidos pelo *kyōkaku*. Nas margens externas é possível identificar as metades dos *hashira*, no qual uma versão resumida do título (*Kaidan* 怪談) ocupa a parte superior. No rodapé do *hashira*, a numeração do *chō* aparece cercada pela decoração *gyobi*. Considerando o sentido de leitura japonês, que flui da direita para esquerda, é pertinente observar que a direção da ilustração é orientada a esse sentido – o posicionamento e o olhar das figuras humanas formam uma direcionalidade que culmina na borda esquerda do *kyōkaku* – e que ela aparece antes do texto.

¹³ “The square frame round the picture is an old convention, also found round the pages of text, and seems to have its origins in the very early days of Buddhist printing in China when a frame was necessary as a reference scale to keep the vertical lines of text straight. This remained very useful to the cutters, and it must have been a good guide for aligning the sheets correctly when sewing up the book.”

Figura 30 – Páginas duplas de *Kaidan zensho* (1698)

Fonte: Waseda University Library, [s.d.].

Quando se analisa obras ilustradas, a diagramação da página podia apresentar certas particularidades e soluções variadas. Nos *kusazōshi*, dada sua natureza multimodal de conjugação de texto com imagem, surgiram configurações de página ousadas.

Matsubara (2024) identifica quatro tipologias de *layout* para os *akahon*. Elas podem ser enxergadas dentro de um contexto em que ainda se consolidavam as preferências para os *kusazōshi*, visto que a maior parte depois caiu em desuso. O primeiro tipo de *layout* era aquele no qual as imagens predominavam nas páginas, acompanhadas apenas por algumas legendas e textos de fala. Pode-se ver tal configuração na Figura 31, nas páginas de *Kinpira kotobuki happyaku yonen no fuda* (公平寿八百余歳の札), ([17--]). As ilustrações, de linhas pesadas, ocupam toda a área das molduras, de modo que as palavras habitam apenas alguns respiros das áreas desenhadas.

Figura 31 – Páginas duplas de *Kinpira kotobuki happyaku yonen no fuda*, ([17--])



Fonte: Matsubara, 2024, p. 123. Cortesia de Iwanami Shoten.

O segundo tipo de *layout* identificado por Matsubara (2024) se referia a uma configuração na qual o espaço da moldura de cada página era dividido em duas partes, cada uma contendo uma cena, permitindo inserir no livro uma quantidade muito maior de informações, ainda que cada imagem ficasse apertada em um espaço menor. Uma diagramação nesse modelo pode ser vista na Figura 32, que reproduz as páginas duplas de *Akahon Shōtoku taishi* (赤本聖徳太子), ([17--]). As ilustrações, representações da vida do Príncipe Shotoku, parecem apertadas e cortadas. O texto ocupa os espaços não desenhados.

Figura 32 – Páginas duplas de *Akahon Shōtoku taishi*, ([17--])



Fonte: Matsubara, 2024, p. 126. Cortesia da Tokyo Metropolitan Central Library.

O terceiro tipo citado por Matsubara (2024) era aquele visto anteriormente no *ehon* da Figura 12, retirada do livro *Yamato-e zukushi* (1686). Cada página mostrava somente uma imagem, mas a moldura era dividida entre texto e imagem por uma linha. Na Figura 33, que mostra uma dupla de páginas de *Bunbuku chagama* (ぶんぶく茶釜) ([17--]), o texto ocupa um terço da página, no topo. As figuras bem-humoradas, acompanhadas de legendas e textos de fala, se acomodam no restante do espaço. Tanto na Figura 12 como na Figura 33 se percebe novamente a direcionalidade das ilustrações – enfatizada no primeiro caso pelas linhas das montanhas ao fundo e no segundo caso pelas linhas diagonais e alinhamento das cabeças das personagens –, bem como um trajeto de leitura que se inicia no canto direito superior da dupla de páginas – no primeiro caractere do texto – e termina no canto esquerdo inferior – na imagem.

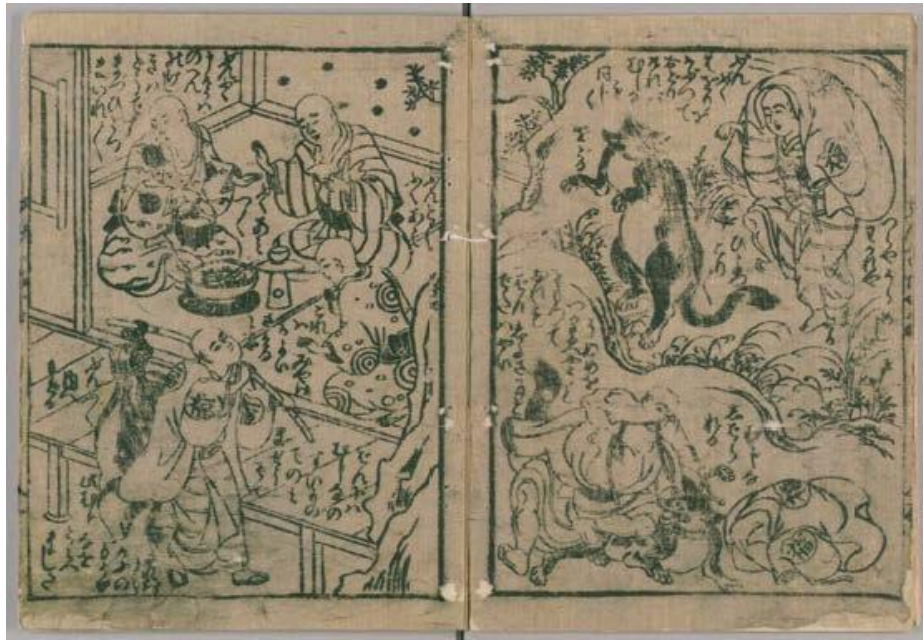
Figura 33 – Páginas duplas de *Bunbuku chagama*, ([17--])



Fonte: Matsubara, 2024, p. 128. Cortesia de Rinsen Shoten.

O último tipo de *layout* descrito por Matsubara (2024), que viria a ser a norma para os demais *kusazōshi*, correspondiam a uma organização em que as páginas eram tomadas pelas imagens – uma por página, mas admitindo imagens que continuassem de uma moldura à outra – e os textos, sejam eles narrativos, sejam as falas dos personagens, ocupavam os espaços em branco. Essa configuração é evidente em outra edição de *Bunbuku chagama*, impressa após 1734, representada na Figura 34. As ilustrações são carregadas de detalhes e ocupam toda a área das molduras, enquanto a narração, as falas e as explicações se distribuem ao longo dos trechos sem desenho.

Figura 34 – Páginas duplas de outra edição de *Bunbuku chagama*, ([17--])



Fonte: Matsubara, 2024, p. 128. Cortesia da National Diet Library.

Tsuda (2024) mostra como esse último tipo de *layout* se desenvolveu nos *kibyōshi*. Os textos possuíam uma distinção: havia um texto mais longo que continha a narração, *honmon* (本文), e textos menores espalhados ao redor das figuras para indicar falas e legendas explicativas, *kakiire* (書入れ). Na Figura 35, que mostra a narrativa de vingança *Katakiuchi samisen no yurai* (敵討三味線由来) (1783), a divisão entre as categorias de texto é evidente. A narração ocupa o topo em um fluxo contínuo, enquanto os *kakiire* ligam-se espacialmente às personagens.

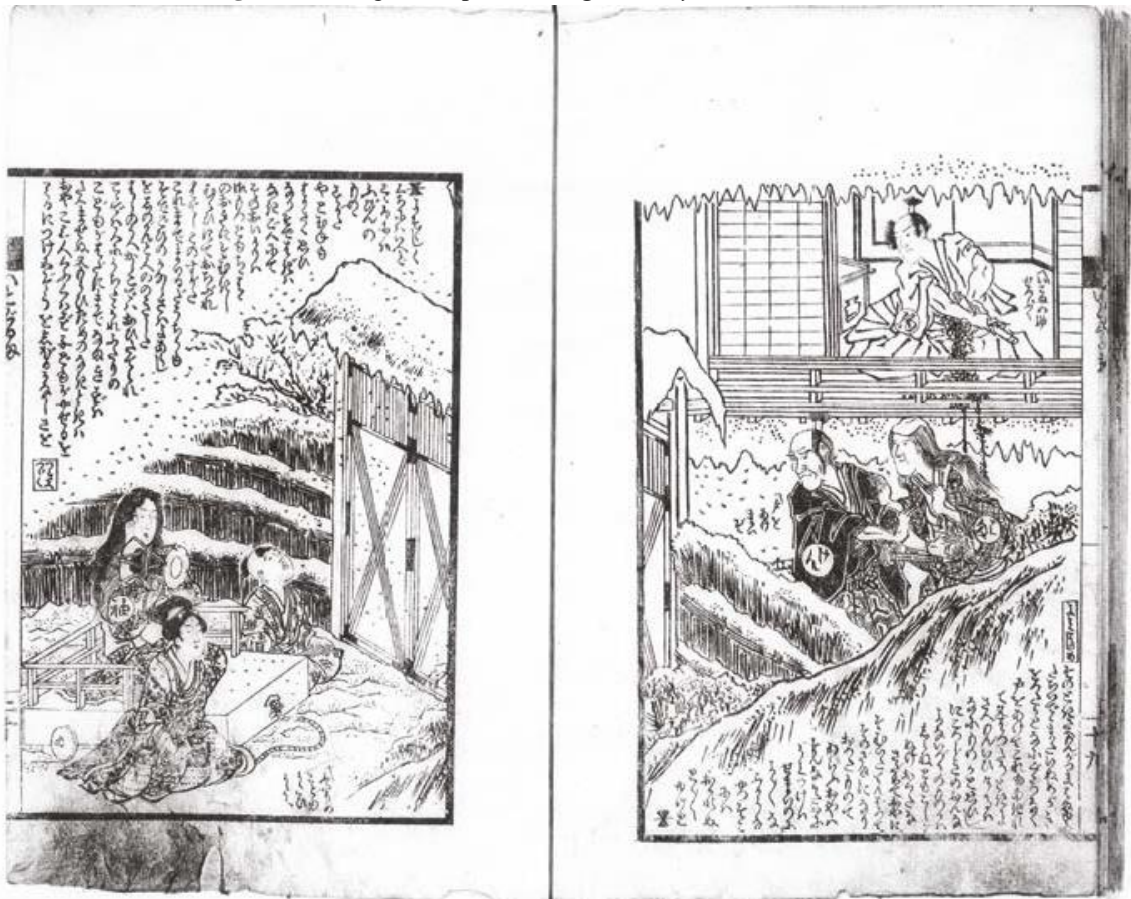
Figura 35 – Páginas duplas de *Katakiuchi samisen no yurai* (1783)



Fonte: Tsuda, 2024, p. 166. Cortesia da National Diet Library.

Satō (2024) explica como os *gōkan*, com suas narrativas extensas e grandes quantidades de texto, vieram a exigir uma ordem determinada de leitura em cada página dupla, o que deu origem a um sistema de notações baseado em marcas chamadas *ai-jirushi* (合印). Essas marcas forneciam indicativos da continuidade dos textos. Uma marca ㄥ, por exemplo, poderia sinalizar que determinado texto é um *kakiire*. Por outro lado, dois marcadores ▲ poderiam indicar em que ponto um *honmon* era interrompido e onde localizar sua continuação. Na Figura 36, páginas duplas de *Ito-guruma kyūbi no kitsune* (糸車九尾狐) (1808), além das elegantes ilustrações – que fazem a neve transgredir os limites de uma das molduras –, é possível localizar um *ai-jirushi* no canto inferior da página à direita, que leva à continuidade do texto no canto superior da página à esquerda.

Figura 36 – Páginas duplas de *Ito-guruma kyūbi no kitsune* (1808)



Fonte: Satō, 2024, p. 195. Cortesia da National Diet Library.

Nos *gōkan*, mostra Satō (2024), era possível verificar composições que, ao moldarem os contornos dos corpos de texto, introduziam neles visualidade. Um exemplo está na Figura 37, uma dupla de páginas da segunda parte de *Fushigi-zuka shōsetsu-zakura* (不思議塚小説桜) (1861). Além da composição mais complexa, com várias áreas de texto ligadas umas às outras

por diversos *ai-jirushi*, percebe-se que o texto faz parte da ilustração e compõem a ambientação. As massas de caracteres formam pilhas de neve acumuladas ao redor das pegadas da criança.

Figura 37 – Páginas duplas de *Fushigi-zuka shōsetsu-zakura*, parte 2 (1861)



Fonte: Satō, 2024, p. 221.

2.7 A escrita

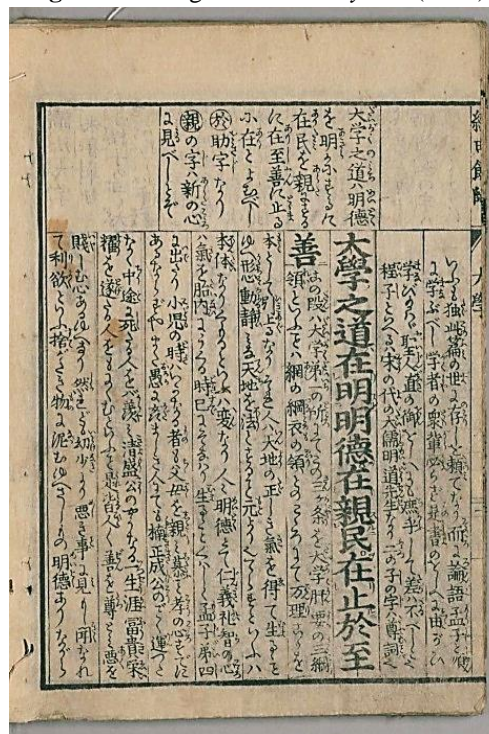
Uma vez que a maior parte dos livros impressos japoneses, até o fim do período Edo, foram produzidos com xilogravura, não se pode pensá-los sob uma chave tipográfica. É possível considerar que “Palavras bem escolhidas merecem letras bem escolhidas; estas, por sua vez, merecem ser compostas com carinho, inteligência, conhecimento e habilidade.” (Bringhurst, 2018, p. 24). No entanto, não se trata, aqui, do contorno como algo “desnaturado, uma casca protetora artificial e ordenada ao poder da mão que escreve” (Bringhurst, 2018, p. 24). Cada livro japonês impresso possuía uma personalidade distinta, intimamente relacionada à caligrafia, ou seja, a um cuidado artesanal e meticuloso:

Um dado caractere ou sinal silábico não será idêntico ao longo do texto, mas sujeito a infinitas variações de escrita e não será idêntico a ocorrências desse caractere ou sinal em outros textos impressos, mesmo que o manuscrito seja produzido pelo mesmo

escriba. Cada texto impresso em xilogravura, em virtude de ser um manuscrito reproduzido, é, portanto, único e irrepetível (Kornicki, p. 27, tradução nossa¹⁴).

Ao pensar a disposição da caligrafia japonesa na página de um livro, é importante considerar dois fatores. Primeiro, que seu sentido de escrita e leitura é distinto daquele ocidental: o texto se estende em linhas verticais, enfileiradas da direita da esquerda. Segundo, que ela possui estilos específicos, adequados a usos determinados. Como já mencionado, a língua japonesa é escrita por meio de ideogramas (*kanji*) e de dois silabários, o *hiragana* e *katakana*. De acordo com Hisada (2018), era comum no período Edo que tanto a escrita à mão quanto os livros impressos fossem escritos em uma destas duas formas: podia-se combinar *kanji* e *hiragana* em uma caligrafia *gyōsho* (行書), de aspecto semi-cursivo, ou utilizar *kanji* e *katakana* em uma caligrafia regular *kaisho* (楷書), de aspecto mais reto e quadrado. Além dos estilos de escrita visarem diferentes públicos-leitores, eles também constituíam um fator de identificação de determinados gêneros, para os quais era esperado certo aspecto caligráfico. Havia, por exemplo, os livros chineses traduzidos para o japonês, escritos em *kanji* e *katakana* no estilo *kaisho*, e a literatura popular mais leve, escrita em *kanji* e *hiragana* no estilo *gyōsho*.

Figura 38 – Página de *Keiten 'yoshi* (1786)



Fonte: Hisada, 2018, p. 173.

¹⁴ “A given character or syllabic sign will not be identical throughout the text but is subject to the infinite variety of handwriting, and it will not be identical to occurrences of that character or sign in other printed texts, even if the manuscript was written out by the same scribe. Each block-printed text, by virtue of being a reproduced manuscript, is therefore unique and unrepeatable.”

Hisada (2018) mostra uma outra combinação possível, como aquela que aparece no livro *Keiten'yoshi* (經典余師) (1786), visto na Figura 38. O texto, que consistia em clássicos chineses traduzidos para o japonês, foi escrito em *kanji* na caligrafia *kaisho* em combinação com *hiragana*. Para textos de teor acadêmico – o caso dos clássicos chineses – a caligrafia *kaisho* era a escolha, ao passo que a opção pelo silabário *hiragana* se dava quando os editores consideravam que o público leitor da obra não era erudito – o *Keiten'yoshi* era voltado a estudantes e *samurai* de classe mais baixa. Há, portanto, uma hierarquia tanto entre os estilos caligráficos quanto entre os silabários.

Figura 39 – Comparativo entre o uso de glosas em *katakana* e glosas em *hiragana*



Fonte: Hioki, 2009b, p. 84.

Outro aspecto importante da disposição do texto nas páginas dos livros eram as glosas *furigana*. Hisada (2018) observa que, enquanto os *kanji* ajudavam a esclarecer o sentido de uma frase ao distinguir a palavra de seus homônimos, de modo que era preferível combiná-los com os *kana* em vez de escrever textos inteiramente nesses silabários, ainda assim a leitura poderia ser difícil para aqueles que não conhecessem os ideogramas. Para tornar os textos mais acessíveis, os caracteres fonéticos poderiam ser colocados juntos ao *kanji*, especificando sua leitura. Segundo Hioki (2009b), a questão hierárquica da escrita se colocava também na utilização do *furigana*, o que se verificava, por exemplo, nas narrativas de guerra. Aquelas

escritas antes do período Edo, de caráter ficcional, tinham suas glosas em *hiragana*, ao passo que as novas narrativas militares, de caráter supostamente mais factual, apresentavam as glosas em *katakana*. A Figura 39 mostra dois livros, de títulos não especificados pela fonte, no qual o da esquerda foi escrito em kanji com glosas em *katakana*, enquanto o da direita foi escrito em combinação de *kanji* e *hiragana* com glosas em *hiragana*.

Figura 40 – Título e prefácio de *Nansô Satomi hakkenden 4*, livro 1 (1820)

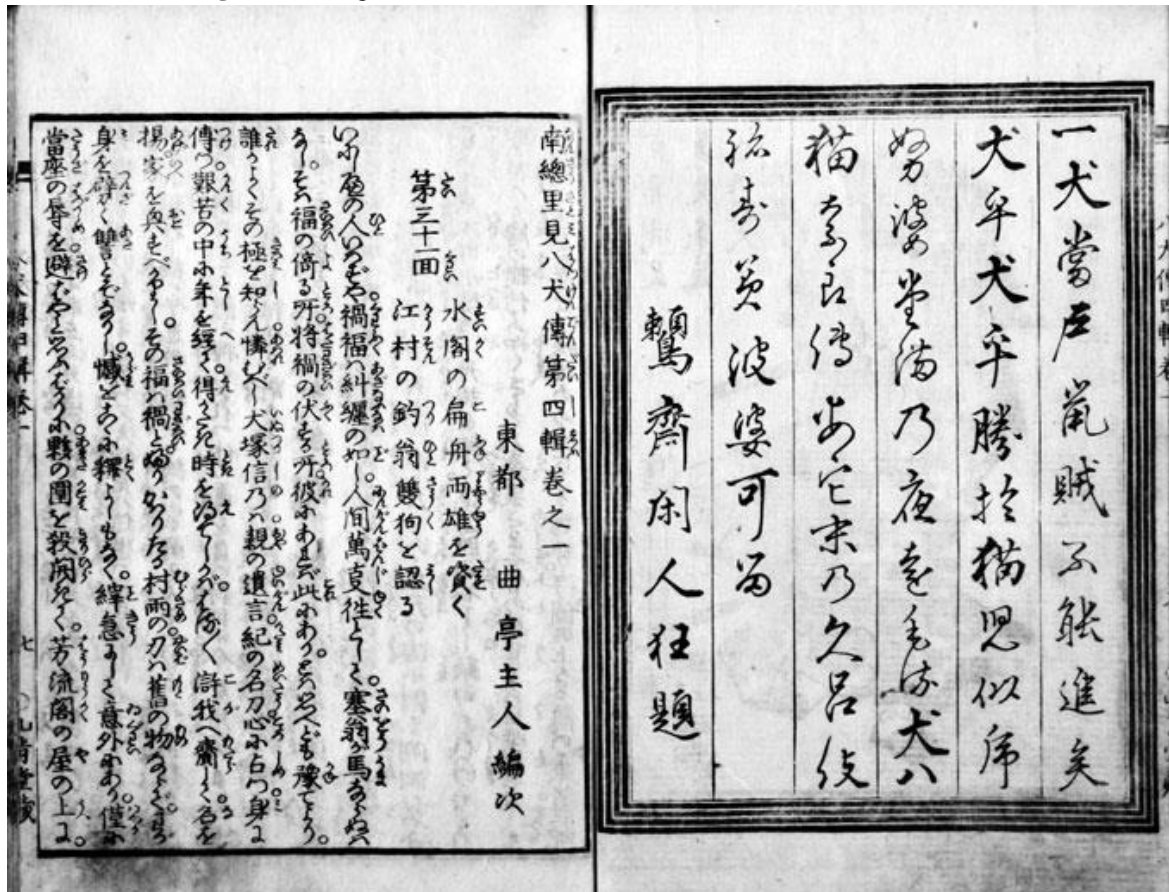


Fonte: Reichert, 2017, p. 323. Cortesia de Waseda University Library.

Reichert (2017), ao elaborar sobre a visualidade dos *gōkan* e *yomihon*, explica que os estilos e aplicações da escrita caligráfica podiam atuar como elementos visuais na página, ainda que não fossem representacionais como a imagem. Desse modo, a caligrafia fazia parte de estratégias visuais que tinham como fim aprimorar a experiência de leitura e produzir efeitos estéticos. Reichert exalta a rica paleta de estilos caligráficos de *Nansô Satomi hakkenden* (南総里見八犬伝), um *yomihon* de Kyokutei Bakin publicado entre 1814 e 1842. Na página de título (Figura 40), o título e o nome do volume foram gravados em caligrafia *kaisho*, ao passo que a notação do “general cachorro” (*inu shōgun*) aparece junto à ilustração em uma caligrafia cerimonial *shōten*, de forma estilizada e denotação mais arcaica. À esquerda da página de título, o prefácio escrito em chinês se apresenta em caligrafia *gyōsho*. Em outra dupla de páginas

(Figura 41), os versos em chinês e japonês da página à direita aparecem em caligrafia *sōsho* (草書), uma escrita cursiva, enquanto no texto principal da página à esquerda foi empregada uma caligrafia *kaisho* com a adição de características semi-cursivas para aprimorar o fluxo de leitura.

Figura 41 – Páginas iniciais de *Nansō Satomi hakkenden* 4, livro 1 (1820)



Fonte: Reichert, 2017, p. 323. Cortesia de Waseda University Library.

2.8 As ilustrações

Os livros japoneses do período Edo possuíam uma rica dimensão iconográfica, que se apresenta na forma de ilustrações. Embora o termo “ilustrações” implique “dar luz” ao texto, ou seja, “tornar claro”, pode haver uma autonomia imagética.

Num livro, a ilustração é geralmente uma imagem figurativa, utilizada para acompanhar, explicar, acrescentar informação, sintetizar ou simplesmente decorar um texto [...] Existem também ilustrações independentes de texto, quando a própria imagem é a informação principal (Araújo, 2008, p. 443).

Como se viu no panorama histórico, as imagens desenhadas ao longo da história do livro japonês deixaram de ser elementos decorativos para assumir essa primeira função como apoio informacional. E, com o passar do tempo, assumiram sua independência para se tornarem a

informação principal das obras. Prova disso são os livros ilustrados *kusazoshi*, ou, como será visto, o momento em que certas escolas transformaram o livro em catálogos de arte.

A ilustração em livros japoneses se generalizou ao longo do período Edo. Segundo Kornicki (1998), a partir do século XVII passou a ser comum encontrar ilustrações acompanhando os textos japoneses, tendência atribuída à influência dos *Saga-bon*. Ao final desse século, já havia se tornado norma que os livros, mesmo os não literários, exibissem alguma ilustração em suas páginas. Como, graças ao método de impressão da xilogravura, texto e imagem dividiam o mesmo bloco, havia liberdade de exploração dos espaços ocupados pela imagem. Contudo, mesmo que se considere a existência dos *tanrokubon* e os avanços na técnica de impressão em policromia, a maior parte das ilustrações de livros se manteve monocromática.

Quanto aos estilos de ilustração, várias escolas atuavam produzindo imagens com características distintas, cada uma considerada ideal para um determinado tipo de texto ou gênero, embora as divisões nem sempre fossem estanques. A primeira delas descrita por Chibbett (1997) é a escola Tosa (*Tosa-ha* 土佐派), escola primariamente de pintores que frequentemente se viam forçados a ilustrar livros para garantir a subsistência. O estilo Tosa tendia às representações aristocráticas e cenas da corte, ignorando, em parte, o aspecto mais popular da arte *Yamato-e* da qual derivava. O retrato das pessoas comuns nas ilustrações da escola Tosa acontecia, mas elas eram figuras acessórias e nunca apareciam com centralidade. O artista Nishikawa Sukenobu deixou implícito, em um de seus prefácios, que considera a arte da escola Tosa de caráter idealista, em oposição ao retrato “realista” do *ukiyo-e*. Yoshida (1984), sobre os livros *tanrokubon*, exemplifica algumas características de ilustrações vinculadas à tradição *Yamato-e*, como o uso de padrões estilizados na forma de nuvens ou o retrato de cenários internos em que partes das paredes ou o teto eram omitidos. Segundo Chibbett (1977), como se tratava de uma escola cuja característica mais marcante era o uso da cor, as ilustrações no estilo Tosa nos livros perdia sua efetividade. Dentre os gêneros comumente ilustrados no estilo Tosa, além dos clássicos japoneses – reproduzidos nos *Saga-bon*, por exemplo –, estavam os *kanazōshi*, os *jōruri-bon* e as antologias de poesia *waka*. Na Figura 42, ilustração de uma edição de *Taketori Monogatari* (1646), é possível visualizar certas características da escola Tosa, como as nuvens, que enquadram a composição e contribuem para a atmosfera etérea da cena, e a caracterização aristocrática do cenário e das figuras humanas.

Figura 42 – Ilustração de edição de *Taketori monogatari* (1646)



Fonte: Chibbett, 1977, p. 111.

A segunda escola mencionada por Chibbett (1977) é a escola *ukiyo-e*, que veio a suplantar a escola Tosa como estilo predominante na ilustração de livros. Os artistas *ukiyo-e* tinham como principal preocupação a representação da cidade e do cotidiano de seus habitantes: as cortesãs de Yoshiwara, o teatro *kabuki*, lutas de sumo, dentre outros prazeres da vida cidadina. Trata-se de uma arte que poderia ser considerada “realista”, no sentido de que produzia retratos reconhecíveis do cotidiano. Sua emergência está relacionada às mudanças na estrutura social do Japão: com a ascensão da classe samurai, o declínio da aristocracia e o crescimento das áreas urbanas, fazia-se necessário um novo tipo de expressão artística. No entanto, não se tratava de uma arte do povo e para o povo, mas sim de um reflexo dos gostos da classe samurai e dos comerciantes (*chōnin*): retrato de partes da sociedade urbana do período Edo, mas não do todo.

Conforme visto no panorama histórico, os primeiros veículos significativos para o *ukiyo-e* foram os *meishō-ki*, guias de locais famosos, e os *ōraimono*, livros de etiqueta, que proporcionaram a abertura para retratar a movimentação das pessoas e seus costumes. Com o desenvolvimento do estilo, a arte *ukiyo-e* figurou nos romances *ukiyo-zōshi*, livros ilustrados *ehon*, *kusazōshi*, *yomihon*, dentre outros. Conforme Chibbett (1977), a escola possuía

tradicionalmente várias divisões internas, formando escolas específicas, mas tratava-se de uma divisão artificial, com influências exercidas mutuamente entre as diversas tradições.

A Figura 43, mostra uma dupla de páginas do livro *Hyakunin jorō shina-sadame* (百人女郎品定) (1723), obra ilustrada que retratava a vida cotidiana das mulheres de várias classes sociais no período Edo. A ilustração, distinta do retrato da nobreza e da corte do estilo Tosa, mostra o trabalho empreendido pela figura feminina – motivo frequente dos artistas da escola – no ambiente da cidade.

Figura 43 – Páginas duplas de *Hyakunin jorō shina-sadame*, (1723)

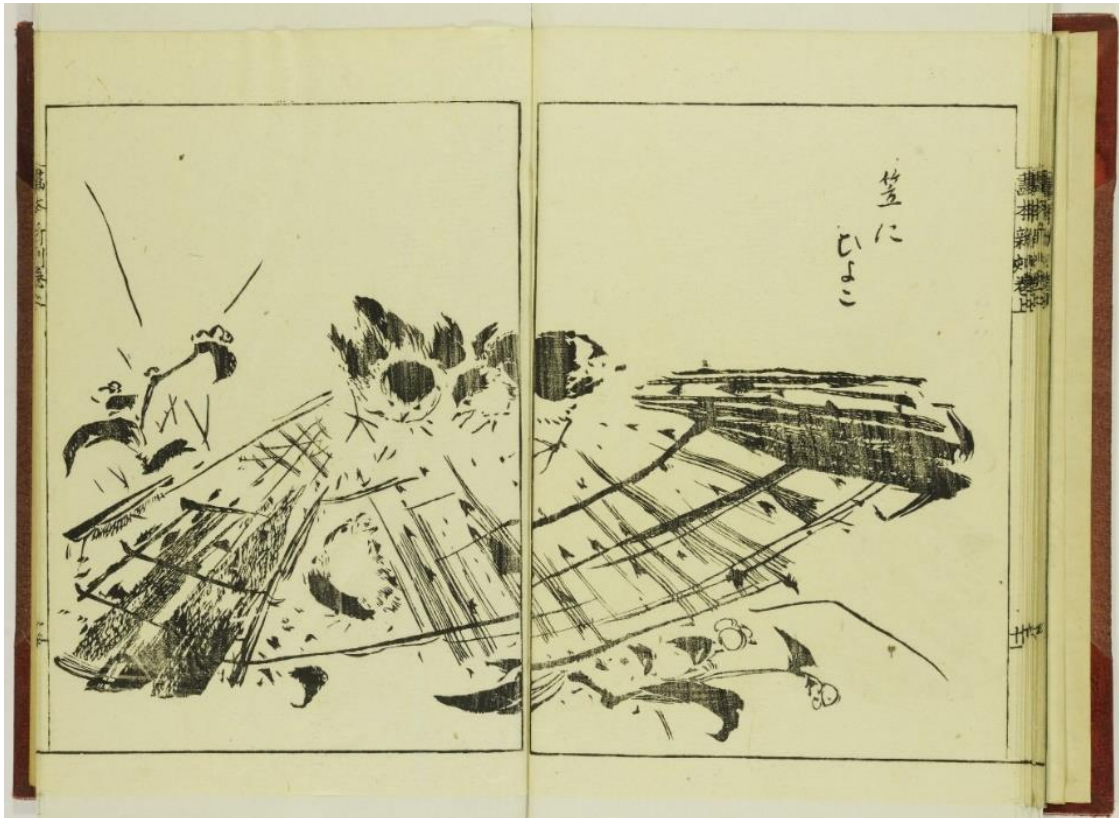


Fonte: The British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, [s.d.].

Outro estilo de ilustração influente no período Edo foi o da escola Kanō. Conforme Chibbett (1977), ela tinha raízes no *suibokuga*, pintura em tinta *sumi*, e após algum tempo adotou as cores do *Yamato-e*. A escola era associada à seita budista Zen, cujos artistas se preocupavam com temas da natureza mais do que com o retrato de divindades. Dada essa proximidade, os artistas do estilo Kanō atuavam principalmente no retrato de paisagens naturais. A escola se voltou para os livros no século XVIII, mas não os considerava uma forma de arte em si mesma: utilizavam os livros impressos para reproduzir pinturas famosas como modelos de instrução, o que resultou em uma variedade de livros de obras de artistas. Mesmo assim, o estilo Kanō podia aparecer, por exemplo, nos livros *meisho-ki*, ainda que apresentando ênfase

distinta daquela dos artistas *ukiyo-e*: em vez de dar proeminência para as figuras humanas, a paisagem dominava a composição. A Figura 44 mostra uma ilustração do livro *Gazu zetsumyō* (画図絶妙) (1772), em estilo Kanō. Pode-se perceber a influência do *suibokuga* nos traçados da imagem, que simulam a fluidez das pinceladas com tinta *sumi* e agraciam a cena com sensação de movimento.

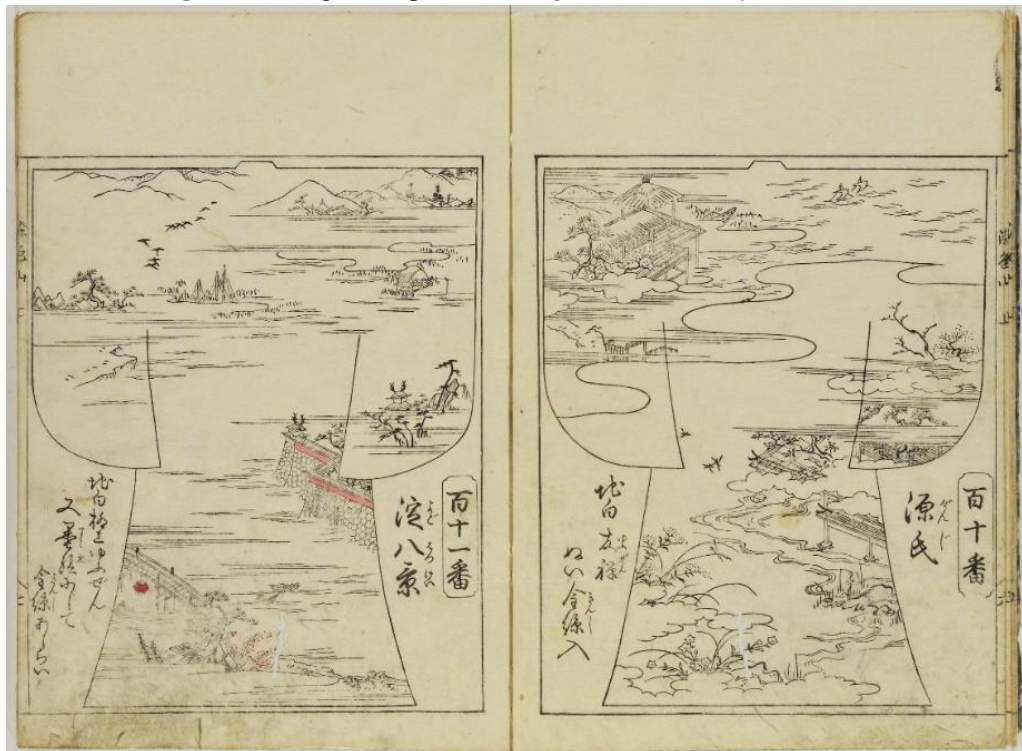
Figura 44 – Páginas duplas de *Gazu zetsumyō* (1772)



Fonte: The British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, [s.d.].

Outra escola mencionada por Chibbett (1977) é escola Kōrin, fundada por Ogata Kōrin (1658-1716). A principal afinidade dessa escola era com as artes decorativas, ainda que Kōrin também tivesse produzido estudos da figura humana. Como ele não produziu ilustrações para livros, seus trabalhos apareceram em catálogos produzidos com base em cópias feitas por seus discípulos. Eram catálogos com seus *designs* para quimono, cerâmica, leques, caixas, bem como cópias de suas pinturas. A Figura 45 mostra um desses catálogos, *Hiinagata some-iro no yama* (雛形染色乃山) (1732), com dois modelos de quimono ricamente ilustrados com paisagens tradicionais.

Figura 45 – Páginas duplas de *Hiinagata some-iro no yama* (1732)



Fonte: The British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, [s.d.].

As últimas escolas mencionadas por Chibbett (1977) são Nanga, Maruyama, Shijō, e Kishi, classificadas como escolas impressionistas. Elas possuíam fortes influências da arte chinesa, com um caráter individualista e subjetivo. Seu intento era mostrar o espírito interior daquilo que era retratado, o que fazia com que diferissem de outras escolas. As paisagens da escola Nanga podiam ser imaginárias ou representar localidades chinesas que o artista nunca viu; as figuras humanas no estilo Maruyama, como as cortesãs, eram reconhecíveis, mas não realistas como no *ukiyo-e*; e as plantas e flores da escola Shijō poderiam ser belas, mas não tinham os detalhes minuciosamente observados do estilo Kanō. Além disso, como careciam de motivações comerciais, a participação dos artistas impressionistas na ilustração de livros foi mais restrita e menos prolífica que aquela dos artistas *ukiyo-e*. A Figura 46, dupla de páginas do álbum (*gafu* 画譜) em estilo Maruyama *Nantei gafu* (楠亭画譜) (1804), mostra ilustração do artista Nishimura Nantei. As figuras humanas aparecem com expressões e contornos mais estilizados do que aqueles do *ukiyo-e*, sugerindo já uma ocidentalização do traço, que mais tarde se consolidaria após a abertura dos portos no período Meiji (1868–1912).

Figura 46 – Páginas duplas de *Nantei gafu* (1804)



Fonte: Metropolitan Museum of Art Libraries, [s.d.]

Figura 47 – *Kuchie* de *San'yūtei En Asa yān Jutsu Botan Tōrō Zen* (1886).



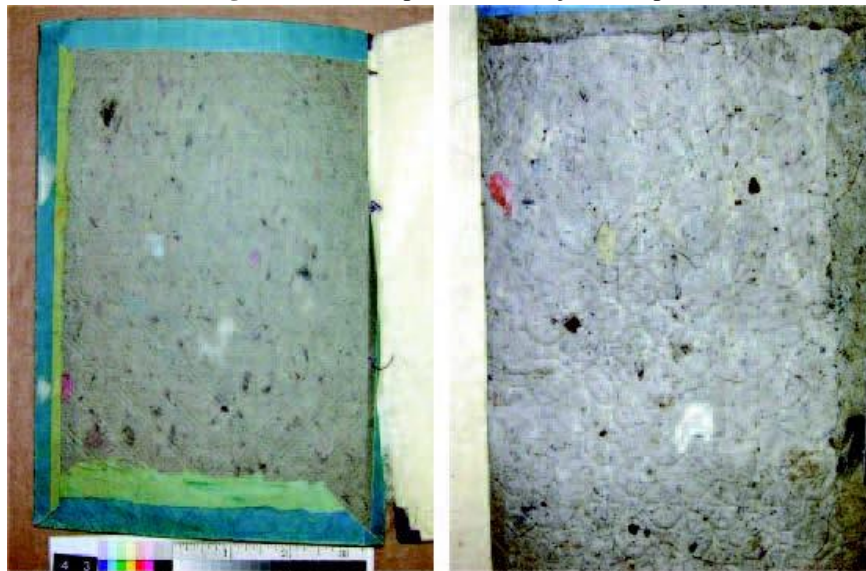
Fonte: Cultural Heritage Online, [s.d.].

Quanto à forma como as imagens podiam aparecer em um livro, além de livros inteiramente ilustrados, Kok (2017) identifica os *kuchie* (口絵) (Figura 47), ilustrações localizadas no início do livro e que funcionavam como frontispícios ilustrados, e os *sashie* (挿絵), ilustrações que apareciam de forma intercalada com o texto. Os *kuchie*, de acordo com Tinios (2024), costumavam aparecer tanto nos *gōkan* quanto nos *yomihon*, às vezes com molduras decorativas. Na Figura 47, *kuchie* da obra *San'yūtei En Asa yān Jutsu Botan Tōrō Zen* (三遊亭圓朝演述 牡丹燈籠 全) (1886), constata-se o uso dessas molduras destacando as ilustrações das personagens em estilo *ukiyo-e*.

2.9 As capas

De acordo com Haslam, a capa de um livro “se torna uma promessa feita pela editora, em nome do autor, para o leitor. A capa funciona como um elemento de sedução para que o livro seja aberto e/ou comprado” (Haslam, 2010, p. 160). Como se verá adiante, as capas dos livros impressos no período Edo, inicialmente simples, com o passar do tempo abraçaram essa função de sedução, desenvolvendo *designs* ricamente decorados e ilustrados.

Figura 48 – Exemplo de construção de capa



Fonte: Hioki, 2009b, p. 87.

As capas de livro (*hyōshi* 表紙) eram em sua maioria feitas de papel. Conforme Hioki (2009b), compunham-se de uma ou mais camadas de um papel de menor qualidade – em geral papel reciclado – ao qual uma folha externa de papel mais fino e colorido era colada (Figura 48). O autor identifica três modos de produção da capa. O primeiro, mais frequente, era feito com papéis cortados de modo a deixar debruns de 10 a 20 mm em todos os quatro lados, que

então eram dobrados para dentro sobre o papel reciclado. Outro modo, utilizado em geral para livros menores que o tamanho *hanshi*, consistia em refilar o papel em todos os lados, ou em três lados, para o tamanho do miolo – deixando um debrum do lado oposto à costura. A sobra era então dobrada para dentro. O terceiro tipo, presente nos *gōkan*, era produzido em um papel mais espesso que o do miolo, que era então dobrado ao meio e refilado para o tamanho das páginas. A Figura 49 mostra uma folha impressa para a parte 4 do livro *Musōbyōe kanryaku makura* (夢想兵衛勘略枕) (1857). Estão visíveis as marcas de vinco e de corte, bem como as ilustrações em cores que comporiam a capa e o verso da capa após a dobra.

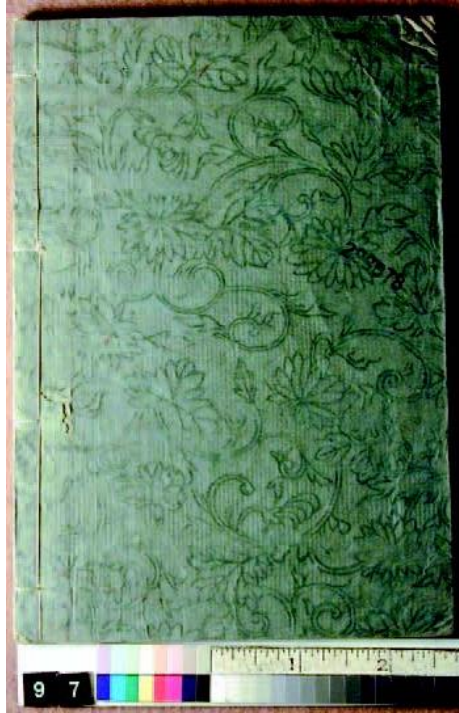
Figura 49 – Folha de capa de *Musōbyōe kanryaku makura*, parte 4 (1857)



Fonte: Tinios, 2024, p. 58.

Hioki (2009b) explica que as capas até o início do XVIII eram usualmente simples, sem adornos e monocromáticas. Os tons de azul e marrom eram os mais comuns. Contudo, conforme se dava o crescimento da indústria de publicação, as capas se tornaram um mecanismo fundamental para as vendas e passaram a ser adotadas cores mais vivas e diversos tipos de ornamentação. Uma das formas de ornamento de capa era o acabamento com lustração (*tsuyadashi* 艶だし ou *karazuri* 空ずり) (Figura 50), que consistia em colocar o verso da capa contra um bloco de madeira gravado e esfregar o papel até que o desenho começasse a aparecer suavemente na superfície.

Figura 50 – Contracapa em *tsuyadashi* de *Kaigai heisei ryaku* (após 1856)



Fonte: Hioki, 2009b, p. 89.

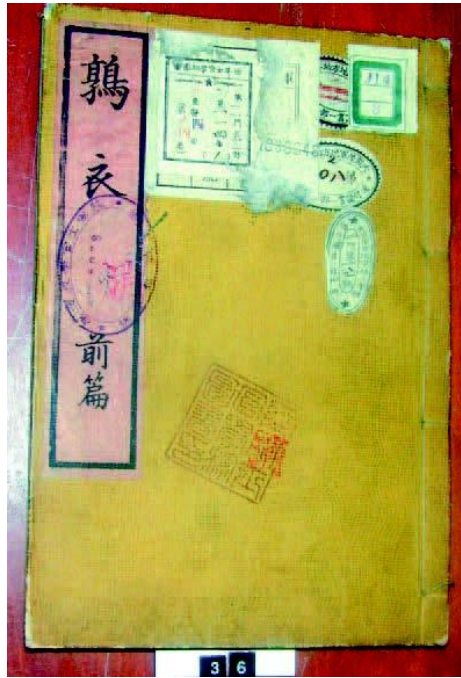
Outra forma descrita por Hioki (2009b) era a produção de capas em relevo (Figura 51), técnica na qual a frente da capa era umedecida e pressionada contra um bloco gravado – o desenho podia variar de padrões geométricos simples até ilustrações muito elaboradas – para imprimir o *design* na folha.

Figura 51 – Capa em impressão em relevo de *Nōgyō zensho* (após 1852)



Fonte: Hioki, 2009b, p. 89.

Figura 52 – Capa em *nunome* de *Uzuragoromo*, (depois de 1785)



Fonte: Hioki, 2009b, p. 90.

Um terceiro método decorativo explorado por Hioki (2009b) se tratava do padrão de tecido (*nunome* 布目) (Figura 52), quando a textura de um tecido rústico era impressa em relevo sobre o papel. Embora não seja possível precisar o método utilizado para produzir o *nunome* no período Edo, o autor descreve uma técnica similar utilizada no período medieval para produzir papéis caligráficos, no qual o tecido era pressionado contra uma folha coberta por um pigmento branco chamado *gofun*.

Figura 53 – Capa em *chōjibiki* de *Kaifusō* (depois de 1793)



Fonte: Hioki, 2009b, p. 90.

A última forma ornamental para a qual Hioki (2009b) chama a atenção era a linha desenhada com pincel (*chōjibiki* 丁子引き ou *shikebiki* 刷毛引き) (Figura 53), no qual linhas retas, diagonais ou em forma de malha eram traçadas à mão sobre a capa.

Além desses diversos tipos de recursos decorativos, também existiam capas ilustradas por xilogravura. Conforme Tinios (2024), essa era uma característica marcante dos *gōkan*, que possuíam em suas capas, frente e verso, ilustrações em policromia. Esse tipo de capa ele identifica como *suritsuke-byōshi* (摺付表紙). Quando um *gōkan* tinha múltiplos volumes, as capas poderiam ser colocadas lado a lado para criar uma composição única. Geralmente isso se dava na forma de um díptico ou tríptico, mas havia também polípticos. Hioki (2009b) cita o caso excepcional de *Hokusetsu bidan jidaikagami* (北雪美談時代鑑), publicado entre 1855 e 1884, cujos 192 *satsu* (em 48 *hen*) podiam ser alinhados em uma única composição panorâmica. A Figura 54 mostra os volumes *jō* e *ge* do *hen* 42 dessa obra lado a lado, criando uma cena contínua entre as capas. É notável o nível de detalhes das ilustrações e o emprego vívido e primoroso de múltiplas cores com a técnica *nishiki-e*.

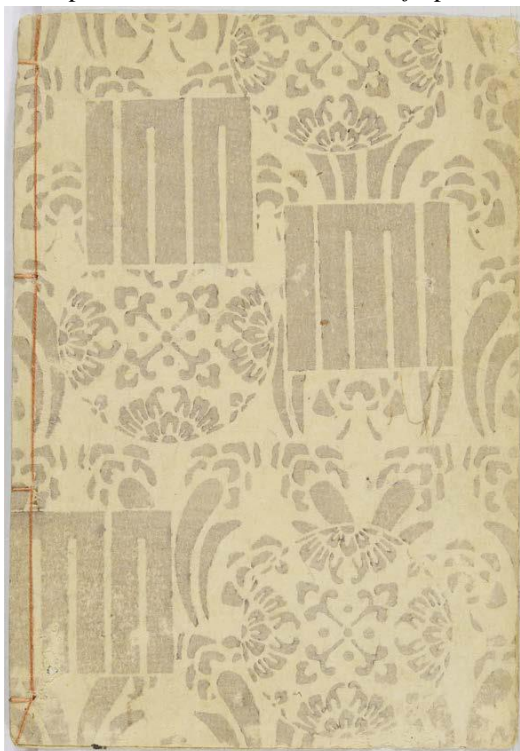
Figura 54 – Díptico de capas de *Hokusetsu bidan Jidai Kagami* (1873)



Fonte: Biblio, [s.d.].

A contracapa dos *gōkan*, de acordo com Tinios (2024), poderiam ser decoradas (Figura 55), inovação introduzida a partir de 1831 com a publicação da parte 4 de *Nise Murasaki inaka Genji* (修紫田舎源氏). A forma de produção era idêntica à da capa, mas no lugar de ilustrações eram utilizados padrões decorativos impressos em uma cor.

Figura 55 – Contracapa de *Nise Murasaki inaka Genji*, parte 5, volume 2 (1831)



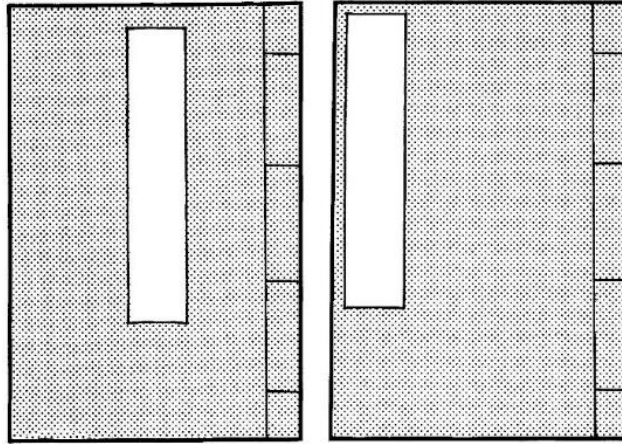
Fonte: Tinios, 2024, p.64.

Outro elemento importante das capas de livros que deve ser mencionado são as faixas de título, *daisen* (題簽). Tratava-se de faixas retangulares de papel coladas às capas, em cuja superfície eram impressas molduras com informações bibliográficas acerca das obras. Conforme Kornicki (1998), começaram a aparecer no século XVII e eram peças frágeis, frequentemente perdidas quando descolavam das capas. Quando o título vinha acompanhado de um resumo do conteúdo do livro, passavam a se chamar *mokuroku-daisen* (目錄題簽). O *daisen* poderia conter também o *kanji* referente ao volume do livro, como lembra Kok (2017).

Atwood (1987) identifica duas tipologias gerais de posicionamento para os *daisen* (Figura 56). O primeiro tipo era o *daisen* centralizado. Não havia um padrão exato para a distância entre o *daisen* e a borda superior, mas a autora afirma ter encontrado variações entre 7 e 41 mm. A centralização podia considerar a largura da capa como um todo ou ignorar o espaço à direita da costura. De acordo com Hioki (2009b), esse tipo de posicionamento era mais comum em livros de poesia, *ehon* e *jōruri-bon*. O segundo tipo descrito por Atwood (1987),

muito mais comum, era o *daisen* posicionado no topo esquerdo da capa. Em geral, seu posicionamento era de 3 mm a partir do topo e da lateral, mas a autora também encontrou variações que podiam chegar a até 13 mm. Em ambos os casos, a faixa possuía altura equivalente a cerca de $\frac{2}{3}$ da altura do livro e largura equivalente a $\frac{1}{5}$ da largura do livro.

Figura 56 – Ilustração dos posicionamentos do *daisen* nas capas de livros



Fonte: Atwood, 1987, p. 19.

Figura 57 – Capas de *Hikikaeshi tatoe no makuaki*, volume 1 e 2 (1799)



Fonte: Tinios, 2024, p. 62.

De acordo com Tinios (2024), era comum que os *kusazōshi* anteriores aos *gōkan* possuísem *daisen* ilustrados conhecidos como *edaisen* (絵題簽). O componente pictórico do *edaisen* podia ser impresso em uma folha separada, colada ao lado da faixa de título, mas era

mais frequente que o título e a imagem fossem impressos em uma única folha. Nos *kibyōshi* o *edaisen* poderia informar também os nomes dos autores e artistas, bem como a data de publicação. Tinios considera provável que seja a partir dos *edaisen* que se desenvolveram as capas ilustradas totais dos *gōkan*. A Figura 57 mostra as capas dos primeiros volumes de *Hikikaeshi tatoe no makuaki* (引返譬幕明) (1799) com seus *edaisen*. Há nessas faixas um *design* sofisticado, no qual as ilustrações e informações aparecem em uma estrutura formada por objetos do universo da caligrafia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte deste trabalho, em um panorama histórico amparado em teóricos da história do livro japonês, foi mostrado como o livro no Japão se transformou no decorrer de séculos: de um rolo de papel até o sofisticado *fukuro-toji* do período Edo; de textos manuscritos em ideogramas chineses até as obras ilustradas gravadas em *kanji* e silabários *kana* por blocos de madeira

Em seguida, na segunda parte, foram explorados os aspectos materiais e formais do livro do período Edo. Nessa etapa, de caráter descritivo, aspectos de análise do design editorial atuaram como linha guia. Foi aberta uma porta para o conhecimento do livro nesse período específico da história japonesa, do método de impressão ao *layout* e *design* das páginas e capas. Espera-se com isso alargar os horizontes acerca do entendimento da forma livro, bem como propiciar novas inspirações e ampliar repertórios para o fazer desse objeto nos campos da Editoração e do Design.

O levantamento empreendido teve como base as observações de autores do Ocidente – ou de textos japoneses traduzidos – que se debruçaram sobre diversos gêneros do período. Tal metodologia, é necessário reconhecer, não substitui a observação direta de livros – físicos ou digitalizados – e a consulta a fontes japonesas. Por isso, este trabalho evidencia a possibilidade – ou necessidade – de estudos mais aprofundados, baseados em contato direto com as obras impressas e cujos amparos teóricos incluam autores japoneses.

Dos aspectos do livro descritos nessa segunda parte, alguns são particularmente propícios para futuros aprofundamentos. Pode-se pensar o *layout* da páginas – considerando a grade e elementos como *kyōkaku*, *hashira* e *gyobi* –, as capas ilustradas, a diversidade de *daisen* e *edaisen* e as paletas de estilos caligráficos. A multimodalidade que compõe os *kusazōshi*, discutidas em *Graphic narratives from early modern Japan* (2024), constituem por sua vez terreno fértil para discussões acerca de livros ilustrados e formas de narrativas gráficas.

O livro japonês do período Edo foi aqui aberto, de certo modo e com certa amplitude, e aqueles “outros” que se buscava conhecer se deixaram entrever. Ao olhar para o livro foi possível obter vislumbres de seus ofícios, das histórias e do ambiente que os circundava. Em uma próxima etapa, pretende-se aprofundar a análise das imagens em suas dimensões estéticas, culturais e do imaginário. Resta continuar esse diálogo, para que o livro se abra cada vez mais.

REFERÊNCIAS¹⁵

ATWOOD, Catherine. Japanese folded sheet books: construction, materials and conservation. **The paper conservator**, v. 11, n. 1, p. 10-21, 1987.

BIBLIO. (Uplifting Tale of Northern Snows, Mirror of the Ages) (Hokusetsu bidan Jidai Kagami) 児雷也豪傑譚 (じらいやごけつものがたり). [S.d.]. Disponível em: <https://www.biblio.co.nz/book/uplifting-tale-northern-snows-mirror-ages/d/1357691190>. Acesso em: 6 nov. 2024.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**: versão 4.0. Tradução de: André Stolarski. São Paulo: Ubu, 2018.

BORRIELLO, Giovanni. The book evolution in Tokugawa Japan (1603-1867). In: AKBAROV, Azamat (ed.). **The Practice of Foreign Language Teaching**: theories and applications. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 201-218.

BUKKYO UNIVERSITY LIBRARY. Kurodani shonin gotoroku. 10 jul. 2018. Disponível em: <https://bird.bukkyo-u.ac.jp/collections/titles/kurodanishoningotoroku/>. Acesso em: 26 out. 2024.

CHIBBETT, David. **History of Japanese Printing and Book Illustration**. Tokyo: Kodansha International, 1977.

CULTURAL HERITAGE ONLINE. 『三遊亭圓朝演述 牡丹燈籠 全』 口絵. [S.d.]. Disponível em: <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/551661>. Acesso em 5 nov. 2024

CUNHA, Andrei dos Santos. Orientalismos periféricos: presença literária do japão no brasil. In: BITTENCOURT, Rita Lenha de Freitas; SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Fazeres Indisciplinados**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13-25. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/33217993/OriPerif01.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2023.

EAST ASIA DIGITAL LIBRARY. Shinpen Meihou Ruishou Isho Taizen. 18 jul. 2016. Disponível em: https://eadl.asia/home/search/search_detail.jsp?uri=http://eadl.asia/resource/DM-NDL000007552995&c=japan. Acesso em: 26 out. 2024.

¹⁵ De acordo com a ABNT NBR 6023 – 2018.

E-MUSEUM. E inga kyo - Nara National Museum - complete scroll. In: WIKIMEDIA COMMONS, a midiateca livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:E_innga_kyo.jpg. Acesso em: 26 out. 2024.

FLUSSER, Vilém. Livros. In: FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 123-128.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. Tradução de: Juliana A. Saad; Sergio Rossi Filho. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2010.

HILLIER, Jack Roland; SMITH, Lawrence. **Japanese Prints**: 300 years of albums and books. Londres: British Museum Publications, 1980.

HIOKI, Kazuko. Characteristics of Japanese Block Printed Books in the Edo Period: 1603–1867. **The Book And Paper Group Annual**, Washington, v. 28, p. 23-29, 2009a. Disponível em: https://uknowledge.uky.edu/libraries_facpub/58/. Acesso em: 9 ago. 2024.

HIOKI, Kazuko. Japanese printed books of the Edo period (1603–1867): history and characteristics of block-printed books. **Journal Of The Institute Of Conservation**, Lexington, v. 32, n. 1, p. 79-101, mar. 2009b. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19455220802630768>. Acesso em: 30 jun. 2024.

HISADA, Yukio. The Usage of Sentences Mixing Regular-Script Kanji and Hiragana in the Latter Part of the Edo Period. **グローバル日本研究クラスター報告書**, v. 1, p. 170-180, 2018.

IKEGAMI, Kōjiro. **Japanese bookbinding**: instructions from a master craftsman. Tradução de: Deborah Kinzer. Adaptação de: Barbara B. Stephan. [Edição]. Nova York: Weatherhill, 1986.

KEIO UNIVERSITY LIBRARY. Hashihime. [S.d.]. Disponível em: https://www.fl-keio.info/fl_img/course01/detail/L_110X@273@2_2_022.html. Acesso em: 26 out. 2024.

KEIO UNIVERSITY LIBRARY. Ise monogatari. [S.d.]. Disponível em: https://www.fl-keio.info/fl_img/course01/detail/SagabonIseMonogatari_001.html. Acesso em: 27 out. 2024.

KOK, D.P.. **Visualizing the classics**: reading surimono and kyōka books as social and cultural history. 2017. 263 f. Tese (Doutorado), Faculty Of Humanities, Universiteit Leiden, Leiden, 2017. Cap. 3. Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/58771>. Acesso em: 15 ago. 2024.

KORNICKI, Peter. **The book in Japan: a cultural history from the beginnings to the nineteenth century**. Leiden: Brill, 1998.

LIBRARY OF CONGRESS. Chronicle of Japan, Volumes 1 and 2. [S.d.]. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021666419/>. Acesso em 27 out. 2024.

MARTINS, Nathália da Silveira. **A Tradução na Formação da Tradição Japonesa: um panorama sobre tradução no Japão**. 2018. 49 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/190082>. Acesso em: 01 jul. 2023.

MATSUBARA, Noriko. Multimodality at Work in Early Kusazōshi. In: MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko (ed.). **Graphic Narratives from Early Modern Japan: the world of kusazōshi**. Leiden: Brill, 2024. p. 118-149. Tradução de: Joseph Bills.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART LIBRARIES. Illustrations of Japanese Painting Themes (Yamato-e zukushi 大和絵づくし). [S.d.]. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll7/id/1040>. Acesso em 27 out. 2024.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART LIBRARIES. The Nantei Picture Album, Supplementary Volume (Nantei gafu) : [volume 2]. [S.d.]. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll7/id/16462>. Acesso em 5 nov. 2024.

MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko. Introduction to the World of Kusazōshi. In: MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko (ed.). **Graphic Narratives from Early Modern Japan: the world of kusazōshi**. Leiden: Brill, 2024. p. 1-46.

ONOUE, Hachiro. Lotus Sutra written by Prince Shōtoku. In: WIKIMEDIA COMMONS, a midiateca livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotus_Sutra_written_by_Prince_Sh%C5%8Dtoku.jpg?uselang=en#globalusage. Acesso em: 26 out. 2024.

REICHERT, James R. From Yomihon to Gōkan: Repetition and Difference in Late Edo Book Culture. **The Journal of Asian Studies**, v. 76, n. 2, p. 311-332, 2017.

SATŌ, Yukiko. Multimodality at Work in Gōkan. In: MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko (ed.). **Graphic Narratives from Early Modern Japan: the world of kusazōshi**. Leiden: Brill, 2024. p. 193-228. Tradução de: Frederick Feilden.

THE BRITISH MUSEUM. Gazu zetsumyo. [S.d.]. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-268. Acesso em: 5 nov. 2024.

THE BRITISH MUSEUM. Hiinagata someiro no yama. [S.d.]. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-74-1. Acesso em: 5 nov. 2024.

THE BRITISH MUSEUM. Hyakunin joro shina-sadame. [S.d.]. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-70-2. Acesso em: 5 nov. 2024.

THE BRITISH MUSEUM. Nichiren dai-shonin chugasan. [S.d.]. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-4-2. Acesso em: 27 out. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Artisans, from the series "An Up-to-Date Parody of the Four Classes". [S.d.]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55723>. Acesso em 30 out. 2024.

THE WORLD OF THE JAPANESE ILLUSTRATED BOOK. Nippon eitaigura 日本永代蔵, Vol. 1, FSC-GR-780.796.1-3. [S.d.]. Disponível em: <https://pulverer.si.edu/node/1184/title/1>. Acesso em 27 out. 2024.

TINIOS, Ellis. Kusazōshi as Material Objects. In: MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko (ed.). **Graphic Narratives from Early Modern Japan: the world of kusazōshi**. Leiden: Brill, 2024. p. 49-83.

TSUDA, Mayumi. Multimodality at Work in Kibyōshi. In: MORETTI, Laura; SATŌ, Yukiko (ed.). **Graphic Narratives from Early Modern Japan: the world of kusazōshi**. Leiden: Brill, 2024. p. 150-192. Tradução de: Laura Moretti.

UYEDE, Meaghan. **Long ago there was a book: exploring the digital sagabon ise monogatari through analytical bibliography**. 2019. 76 f. Dissertação (Mestrado) - University Of Toronto, Toronto, 2019.

WASEDA UNIVERSITY LIBRARY. 怪談全書. 卷之 1-5 / 林道春 [著]. [S.d.].
Disponível em: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03198/. Acesso em:
5 nov. 2024.

WASEDA UNIVERSITY LIBRARY. 敵討岡崎女郎衆. 前, 後編 / 山東京伝 作 ; 醉放逸人
画 . [S.d.]. Disponível em: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_02787/.
Acesso em: 28 out. 2024.

WASEDA UNIVERSITY LIBRARY. 南総里見八犬伝. 第 4 輯 卷之 1-4 / 曲亭主人 編次 ;
柳川重信 画 . [S.d.]. Disponível em: [https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/
he13_03416_0016/](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03416_0016/). Acesso em: 28 out. 2024.

YOSHIDA, Kogorō. **Tanrokubon**: rare books of seventeenth-century japan. Tokyo: Kodansha
International, 1984.

YOSHIDA, Tōshi; YUKI, Rei. **Japanese Print-Making**: a handbook of traditional & modern
techniques. Rutland: Charles E. Tuttle, 1966.

ZOLBROD, Leon. Yomihon: The appearance of the historical novel in late eighteenth century
and early nineteenth century Japan. **The Journal of Asian Studies**, v. 25, n. 3, p. 485-498,
1966.