

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
GRADUAÇÃO EM DESENHO INDUSTRIAL

SILVIA POLLIS DAVIS

**O JAPÃO DE CRISTOPHER DRESSER**

Um estudo sobre os significados do Japão no design ocidental

Rio de Janeiro

2021

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
GRADUAÇÃO EM DESENHO INDUSTRIAL

SILVIA POLLIS DAVIS

**O JAPÃO DE CRISTOPHER DRESSER**

Um estudo sobre os significados do Japão no design ocidental

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
à Universidade Estadual do Rio de Janeiro como  
requisito para obtenção do título de bacharel  
em Desenho Industrial.

Orientador: Daniel B. Portugal

Rio de Janeiro

2021

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Cinzeiros ingleses. Exposição de Viena, 1873.....	25
<b>FIGURA 2</b> – Bandeja inglesa. Exposição de Viena, 1873.....	25
<b>FIGURA 3</b> – Vaso do fabricante Wedgwood. Exposição de Viena, 1873.....	26
<b>FIGURA 4</b> – Bule do fabricante Minton & Co. 1876.....	26
<b>FIGURA 5</b> – Cerâmica do fabricante Minton & Co. 1876.....	27
<b>FIGURA 6</b> – Vaso do fabricante Royal Doulton. 1876.....	27
<b>FIGURA 7</b> – Design atribuído a C. Dresser e fabricado pela Minton & Co. 1875.....	28
<b>FIGURA 8</b> – Design atribuído a C. Dresser e fabricado pela Minton & Co. 1875.....	28
<b>FIGURA 9</b> – Vaso do fabricante Minton & Co. 1875.....	29
<b>FIGURA 10</b> – Vaso do fabricante Royal Doulton. 1876.....	29
<b>FIGURA 11</b> – Tigela feita a partir da técnica de esmalte translúcido. Era Meiji, c. 1900.....	35
<b>FIGURA 12</b> – Ilustração de chaleira obtida a partir de modelos individuais.....	39
<b>FIGURA 13</b> – Fotografia de tecido tingido com a técnica narumi-shibori.....	40
<b>FIGURA 14</b> – Ilustração de templo Ainu.....	47
<b>FIGURA 15</b> – Exemplo do uso expressivo da linha (1).....	52
<b>FIGURA 16</b> – Exemplo do uso expressivo da linha (2).....	52
<b>FIGURA 17</b> – Exemplo de “uso estranho e anormal” do preto no cabelo da ilustração.....	53
<b>FIGURA 18</b> – Chaleira em formato de laranja mão-do-buda.....	55
<b>FIGURA 19</b> – Laranja mão-do-buda.....	55
<b>FIGURA 20</b> – Garrafa feita a partir de cabaça.....	56
<b>FIGURA 21</b> – Garrafa em formato de cabaça.....	56
<b>FIGURA 22</b> – Vaso em estilo Satsuma. Makuzu, década de 1870.....	57
<b>FIGURA 23</b> – Tigela pedestal com caranguejos. Makuzu, 1881.....	58
<b>FIGURA 24</b> – Cerâmica Satsuma da segunda metade do século XIX.....	58

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	4
1.1 A Arte Japonesa no Ocidente.....	5
1.2 A Tradição Japonesa em sua Dimensão Criativa.....	8
<b>2. CHRISTOPHER DRESSER</b> .....	10
2.1 Dresser como um personagem histórico.....	10
2.2 Vida e obra.....	13
2.3 Relação com o Japão.....	19
2.4 Viagem ao Japão.....	23
2.5 O Livro <i>Japan</i> .....	33
<b>3. ANÁLISE DO LIVRO JAPAN</b> .....	36
3.1 A questão do gosto.....	36
3.2 O japonês autêntico.....	42
3.3 A arte japonesa.....	45
3.4 A arquitetura japonesa.....	61
3.5 A estagnação asiática.....	67
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
4.1 Desdobramentos possíveis.....	72
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	73
<b>APÊNDICE A — Relatório</b> .....	76

## 1 INTRODUÇÃO

Na verdade todo o Japão é pura invenção. Não existe um país assim, não existem pessoas assim. Um de nossos mais encantadores pintores foi à Terra do Crisântemo recentemente movido por uma esperança tola de ver os Japoneses [...]. Ele não sabia que o povo japonês é, como eu já disse, simplesmente um certo estilo, um requintado capricho artístico. Por isso, se você deseja ver um efeito Japonês, não vai comportar-se como um turista e ir para Tóquio. Pelo contrário, você ficará em casa e imerso no trabalho de certos artistas Japoneses, e então, quando tiver absorvido o espírito do estilo desses artistas, e capturado sua maneira imaginativa de ver, você sairá certa tarde e se sentará no Parque ou fará um passeio pelo Piccadilly, e se for incapaz de ver ali um efeito absolutamente japonês, não será capaz de vê-lo em lugar algum.

Oscar Wilde. *The Decay of Lying*. In: *Intentions*, 1891.

Quando o diálogo *The Decay of Lying* é publicado pela primeira vez, em 1889, o interesse europeu pelo Japão não dava quaisquer sinais de estar perdendo força. Apesar da advertência, aqueles admiradores da arte japonesa aos quais a oportunidade se apresentava continuavam cedendo à tentação de “comportarem-se como turistas”. É preciso dizer que a atração exercida pelo arquipélago era tão intensa que fosse uns poucos anos antes — fosse 1882 —, o próprio Wilde o teria feito; jornalistas da época anunciavam a intenção do dramaturgo de “partir em viagem para o Japão, a fim de estudar a arte tal qual ela é neste país singular, arte essa à qual frequentemente se compara muito do que é realmente Estético [...]” (HAMILTON *apud* XIAOYI, 1997, p. 53).<sup>1</sup> Neste lugar inventado, ele poderia “passar a juventude, sentado sob uma amendoeira em flor, bebendo chá cor de âmbar de uma xícara azul, e contemplando um cenário sem perspectiva” (WILDE *apud* XIAOYI, 1997, p. 53)<sup>2</sup> — em suma, viver uma utopia artística esteticista.

Os planos de Wilde são cancelados, ao que parece, antes por questões financeiras do que por prudência (*Ibidem*, p. 52). Mas pensemos agora naqueles entusiastas da arte japonesa que viam-se enfim na terra que havia gerado os preciosos itens de suas coleções. Como é que o Japão sonhado a quilômetros de distância influencia a percepção do Japão “visto”, e onde se insere nesse processo a arte oriental? A fim de investigar esta questão, o trabalho tratará de explorar os significados sendo atribuídos à noção de “Japão” pelo design ocidental. O que é esse “efeito absolutamente japonês” a que Wilde está se referindo na segunda metade do século XIX, e quais são seus marcadores? O que está sendo entendido por artistas e designers

<sup>1</sup> HAMILTON, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. Nova York: Garland, 1986.

<sup>2</sup> WILDE, Oscar. *Essays and Lectures*. Ed. Robert Ross. Londres: Methuen, 1908.

ocidentais como genuína ou tradicionalmente japonês, e de que forma essas valorações refletem determinados posicionamentos frente ao Design de maneira geral?

### 1.1 A Arte Japonesa no Ocidente: Difusão e Relações com o Design Ocidental

Pode-se indagar naturalmente a um artista que tenha visitado o Japão, “Mas que saístes a ver?” ao que a resposta mais apropriada será, “Um junco balançando ao vento”.

Edward Atkins Hornel (*apud* JACKSON, 2013).<sup>3</sup>

Apresento aqui um breve panorama da popularização das artes decorativas japonesas na Europa e nos Estados Unidos. Os fenômenos a que faço alusão são em grande parte posteriores à abertura forçada do Japão ao comércio externo, em 1853. Não mencionarei influências japonesas posteriores à década de 1950 — não como indicativo de que teriam cessado de alguma forma, mas por uma questão de recorte. Meu objetivo ao incluir esse esboço é situar o leitor quanto à importância e recorrência do interesse pela arte japonesa no Design Ocidental, bem como a relevância desse tipo de investigação para a História do Design. Começemos com a seguinte cena emblemática:

Em julho de 1853, o comodoro americano Matthew Perry (1794-1858) chegava ao porto de Uraga, determinado a dar fim ao isolamento que vigorava no Japão há mais de dois séculos. Suas embarcações, cujos “ares malignos” não haviam escapado aos nativos,<sup>4</sup> traziam uma carta do então presidente dos Estados Unidos, Millard Fillmore (1800-1874). Em linhas gerais, a mensagem advogava a revisão da política isolacionista dos xoguns Tokugawa e o estabelecimento de “relações amigáveis” entre os dois países. Afinal, muito havia mudado nos últimos duzentos anos:

Sabemos que as antigas leis do governo de Sua Majestade Imperial não permitem o comércio externo, exceto com os Chineses e Holandeses; mas à medida que o mundo muda e novos governos são formados, parece prudente, de tempos em tempos, fazer novas leis (FILLMORE, 1852, n.p.).

---

<sup>3</sup> HORNEL, Edward Atkins. **Japão**, palestra proferida na Corporation Art Galleries, Glasgow, 1895.

<sup>4</sup> Os navios americanos foram famosamente descritos pelos japoneses como “navios negros de aparência maligna”. FEIFER, George. *Breaking Open Japan: Commodore Perry, Lord Abe, and American Imperialism in 1853*. Nova York: HarperCollins, 2006, pp. 5-7).

De fato, argumentavam, o mundo havia mudado de tal maneira que não restaria qualquer escolha aos japoneses: insistir no isolamento seria “imprudente e impraticável” (PERRY, 1853, n.p.). Fillmore — e depois o próprio Perry, quando a carta presidencial não se mostra persuasiva o suficiente — dá prontamente a entender que os anos de isolamento haviam deixado o Japão sob uma enorme desvantagem. Fechar-se ao mundo teria deixado o país à margem do desenvolvimento científico e tecnológico pelo qual passara o Ocidente — o mesmo desenvolvimento que possibilitara aos Estados Unidos lançar-se ao mar em navios a vapor.

Essa tecnologia faria dos americanos não só militarmente superiores, como sugeria a esquadra de Perry, mas também seria capaz de encurtar distâncias, situando o Japão a meros dezoito dias de viagem da costa da Califórnia (FILLMORE, 1852). As pressões pela abertura do Japão, portanto, fundamentam-se sobre uma superioridade tecnológica americana à qual seria difícil oferecer resistência e que seria atestada ainda por presentes oferecidos aos japoneses — um modelo de locomotiva a vapor e um telégrafo. Se para o comodoro, no entanto, os artigos oferecidos pelos japoneses em troca<sup>5</sup> eram “de pouco valor” (PERRY *apud* MIZOKOSHI, 2009), em breve o Ocidente seria tomado de assalto pelo japonismo.

No que se segue à abertura do Japão, a arte e cultura japonesas seriam promovidas por meio de duas vias principais: as exposições e feiras internacionais e os impressos, entre livros e revistas. A Exposição Internacional de Londres de 1862, primeira participação do Japão em uma feira dessa natureza,<sup>6</sup> provocaria a onda inicial de entusiasmo pelas *japonaiseries* (LOCKYER, 2013). A participação assídua do país em feiras na França, Áustria, Estados Unidos, Austrália e Espanha, as exposições de coleções privadas em galerias como a *Maison de l'Art Nouveau*, a popularidade de livros sobre o assunto<sup>7</sup> e as publicações especializadas dariam conta das ondas subsequentes.

A amplamente ilustrada *Japon Artistique* renunciaria já em 1888 os desdobramentos que a arte japonesa teria sobre o design europeu, descrevendo-a como uma *art nouveau* cujo impacto sobre a criatividade ocidental seria profundo e duradouro (MARTIN, 2018). Essa

---

<sup>5</sup> Entre objetos em laca, porcelana e seda. Para mais informações sobre os presentes trocados, ver: NAVAL HISTORY AND HERITAGE COMMAND. *Brief Summary of the Perry Expedition to Japan, 1853*. Disponível em: <https://www.history.navy.mil/research/library/online-reading-room/title-list-alphabetically/b/brief-summary-perry-expedition-japan-1853.html>. Último acesso: 10 ago. 2021.

<sup>6</sup> Essa não é a primeira participação *oficial* do Japão, que só ocorreria em 1872. Os objetos japoneses da exibição a que me refiro haviam sido selecionados por Rutherford Alcock, cônsul-geral britânico no Japão.

<sup>7</sup> Deve-se considerar ainda como um fator de difusão a popularidade dos escritos de Lafcadio Hearn e de outros, como *O Livro do Chá* (1906) e *Bushido* (1900), preocupados em promover valores tradicionais japoneses.

“nova arte”, promovida incansavelmente por Siegfried Bing, concretiza-se por fim no *Art Nouveau*, estendendo sua influência para além da França e em direção à Áustria, Bélgica e Escócia. Apesar de não ter sido particularmente duradoura como movimento, foi a essa tentativa de síntese Ocidente-Oriente — mais especificamente, a esse encontro entre as culturas materiais europeia e japonesa — que se atribuiu o início do design moderno (*Ibidem*).

Por que tanta atenção havia sido devotada ao Japão, particularmente, é uma coisa que Adolf Loos também parece estar tentando entender quando escreve, em 1898:

O Oriente construiu um grande reservatório de onde mais e mais sementes fluíram em direção ao Ocidente. [...] Na Idade Média, afinal de contas, tinha-se apenas de viajar até a Espanha para descobrir um novo mundo de formas, os mestres da Renascença tinham que ir até a Pérsia e a Índia, o Rococó para a China, enquanto para nós restou, literalmente, apenas o Japão. (LOOS *apud* HOJDA, 2018, p. 51)

Loos identifica a própria situação de isolamento do Japão e, portanto, seu status de novidade como explicação para o fascínio exercido pelo país. Isso pode ter servido especialmente à ânsia do *Art Nouveau* pelo “puro” e “autêntico”, o que Hannah Sigur identifica como um desdobramento da era da produção em massa (SIGUR, 2009). A cultura japonesa, tendo evitado ser maculada pelas influências ocidentais, poderia ser lida como pertencendo a uma tradição particularmente genuína. Tal visão não era, no entanto, unanimidade. Loos continua:

Mas agora isso acabou. O que é, então, Japonês? Primeiro, Japonês é desistir da simetria. Então vem o descarnar dos objetos representados. Os Japoneses retratam flores, mas são flores prensadas. Eles retratam humanos, mas são pessoas prensadas [...] (LOOS *apud* HOJDA, 2018, p. 51).

O gosto da época pela ornamentação japonesa descarnada aparece aqui como o último respiro de uma atração histórica pelo exótico. A rejeição de Loos à estética japonesa, como nota Ondřej Hojda, pouco surpreende, dada sua aversão ao estilo da Secessão Vienense. O interesse dessa citação reside no contraste com uma segunda fala do arquiteto, essa datando de 1930, quando ele declara em uma palestra que “arquitetura moderna é a cultura japonesa somada à tradição europeia!” (*Ibidem*, p. 52). Essa mudança de posicionamento leva a crer que o interesse pelo gosto japonês não só sobrevivera ao fim do *Art Nouveau*, como passara a integrar um movimento, em princípio, antagônico a esse primeiro. A crença de Bruno Taut de que o gosto pela pureza e simplicidade na cultura japonesa seriam precisamente aquele de seus preceitos modernos (KIKUCHI, 2004, p. 96) e o postal enviado por Walter Gropius em 1954 reforçam essa impressão:

"Querido [Le] Corbu[sier], tudo aquilo pelo que lutamos encontra paralelos na cultura tradicional japonesa. [...] A casa japonesa é a melhor e mais moderna de que tenho conhecimento e é de fato pré-fabricada..." (MASSON, 2015, p. 225).

Como é possível que o Japão apareça como referencial para tradições de design com propostas tão distintas entre si? De início, essa longevidade do interesse pelo país no Design Ocidental parece sugerir a capacidade do próprio conceito de Japão de se reinventar e assumir novas formas, mas essa possibilidade ainda deixa dúvidas sobre como é que isso acontece e sobre quais bases.

## 1.2 A Tradição Japonesa em sua Dimensão Criativa

Como vimos, seria difícil dissociar a influência japonesa de certos momentos bastante significativos da História do Design: do *Art Nouveau* ao modernismo de nomes como Bruno Taut e Walter Gropius. Não está claro como é que um mesmo “Japão” oferece material para propostas tão diferentes — e que, por vezes, chegam a entrar diretamente em conflito, como é possível perceber a partir dos comentários de Adolf Loos. Seria possível pensar que essa mudança acompanha, naturalmente, aquelas sofridas pelo país asiático ao longo desse espaço de um século; ou então que esse é um reflexo da complexidade artística japonesa, e o que está sendo reivindicado como influência em cada caso refere-se simplesmente a manifestações artísticas distintas.

O que se supõe no primeiro caso torna-se pouco plausível, no entanto, quando nos atentamos para o fato de que o que se evoca é sempre a *tradição japonesa*. Quando Gropius encontra paralelos entre sua atividade projetual e o Japão, esses paralelos estão na “cultura tradicional japonesa”. Não é a modernização do país asiático, assim, a explicação para quaisquer incongruências interpretativas entre um modernista como Gropius — já na metade do século XX — e um japonista como Emile Gallé, de fins do século XIX. Quanto ao segundo caso, é sempre o Japão em sua *integridade* que é evocado — não parece existir nesses imaginários um Japão múltiplo ou diverso, e sim algo *uno*, uma espécie de *essência* nipônica manifesta. Quando Taut reivindica a tradição japonesa, ele não faz uma separação entre o que é japonês e budista e entre o que é japonês e xintoísta. A separação é unicamente entre o que é japonês — e o que *não é*.

Nos resta, assim, retornar às reflexões de Oscar Wilde em 1889. O que é possível concluir quando nos debruçamos sobre o Japão em sua dimensão *criativa*? Que processos valorativos estão por trás do que se entende como *efeito japonês* num dado momento? A fim de contribuir para a investigação sugerida acima, parto do relato de viagem do designer escocês Christopher Dresser. Dresser era contemporâneo de Oscar Wilde, tendo vivido e atuado profissionalmente durante a era Vitoriana. Ele é um personagem estratégico, posto que

teria sido o primeiro designer ocidental a visitar o Japão, em 1876; sua estadia de três meses é narrada no livro *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures* (1882), principal documento explorado nesse trabalho.

Para tratar de Dresser e do livro *Japan*, estruturei o trabalho da seguinte maneira: uma seção dedicada ao personagem, onde discuto brevemente a forma como ele aparece na historiografia do Design, marcos importantes de sua vida e atuação profissional e uma visão geral de sua relação com o Japão antes de 1876, ano da viagem. Espero com isso contextualizar o personagem e oferecer ao leitor algumas bases para o trabalho interpretativo que nos ocupará mais adiante. A próxima seção trata rapidamente das motivações por trás da viagem, apresenta alguns de seus acontecimentos mais importantes e introduz o livro. Feito isso, podemos passar à análise do texto em si, dividida em cinco temas principais: A Questão do Gosto, O Japonês Autêntico, A Arte Japonesa, A Arquitetura Japonesa e a Estagnação Asiática. Nesse momento do trabalho, chamo atenção para pontos do texto que possam nos ajudar a entender os processos valorativos que guiam a percepção que Dresser tem do Japão e de suas artes decorativas. Uma vez que esses valores tenham sido postos em evidência, discuto algumas de suas raízes e repercussões possíveis — tanto para o desenvolvimento do Design britânico quanto para as relações Reino Unido-Japão.

Como veremos mais adiante, as valorações que investigo aqui não parecem ocorrer de maneira independente; juízos acerca dos japoneses ou de sua produção material frequentemente se sobrepõem. Essa sobreposição é de grande interesse para esse trabalho, dado que sugere a existência de uma conexão estreita entre a produção material e certa forma de pensar o mundo. Entende-se aqui que a matéria de que faz uso o design não é apenas física, mas também ideológica; e que o design manifesta certos julgamentos e contribui ativamente para a formação de outros.<sup>8</sup> Se consideramos que a capacidade de pensar criticamente — tanto a maneira como o Design atua sobre o mundo quanto o papel do designer nessa dinâmica — é desejável ao profissional da área, a importância de estudos dessa natureza é inequívoca.

---

<sup>8</sup> Para uma discussão mais aprofundada a esse respeito, sugiro a seguinte leitura: PORTUGAL, Daniel B. Éticas do Design: considerações preliminares sobre os valores da produção industrial em modos de pensamento iluministas e românticos. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 5-12, jan.-jul. 2017. Disponível em: <<http://www.naoobstante.com.br/2017/02/06/revista01/#t01>>.

## 2 CHRISTOPHER DRESSER

### 2.1 Dresser como um Personagem Histórico

Em seu livro *Pioneers of the Modern Movement*,<sup>9</sup> de 1936, Nikolaus Pevsner aponta o escocês Christopher Dresser como um dos pioneiros do design moderno, reacendendo assim o interesse por uma figura bastante obscurecida. Amplamente reconhecido em seu tempo como um talentoso ornamentista e teórico do design, Dresser havia sido relegado ao esquecimento após sua morte, em 1904. Por mais que tivesse dado seguimento a uma lucrativa carreira nas artes decorativas até o último momento — estando, quando acometido pelo ataque cardíaco que lhe tirou a vida, em plena viagem de negócios — o prestígio de que gozara nos anos de 1860 e 1870 havia se esvaído. Os princípios que ele ajudara a popularizar ainda estavam em voga, mas o homem em si já não despertava tanto interesse (JACQUÉ, 2005, p. 100).

Décadas depois, seriam seus trabalhos em metal os chamarizes para a reversão desse cenário. “Reduzidas ao essencial em cada detalhe”, as formas simples e sem adorno que haviam cativado Pevsner — “uma surpresa notável” da era vitoriana (PEVSNER, 1936, p. 55) — rendem a Dresser o rótulo de proto-modernista, alçando-o à posição de ancestral da Bauhaus. Dado que é nesses termos que o designer adquire nova importância, o tratamento dado a ele em *Pioneers* vai priorizar sua inserção na genealogia de uma determinada linha do design, e não em seu contexto histórico. A historiadora Charlotte Gere (2005, p. 8) sugere que isso teria contribuído para a impressão de que Dresser seria um “original” — estabelecendo, como veremos adiante, um paradigma difícil de mudar.

As peças que Pevsner considera proto-modernistas fazem parte da produção tardia de Dresser. A tradição inaugurada por *Pioneers* dedica uma atenção desproporcional a essa fase da carreira do designer — o que não é de se estranhar, já que na década de 1930 o que se conhecia do trabalho de Dresser era muito restrito. Tendo passado a primeira metade de sua carreira sob um certo grau de anonimidade, fornecendo designs para firmas de terceiros, é somente em 1877 que sua assinatura começa a aparecer de maneira consistente — e ainda assim apenas em certas produções em cerâmica, metal e vidro (GERE & RUDOE, 2005, p. 5). Soma-se a isso que a maior parte dos registros que permitiriam traçar essa produção inicial se perderam, fazendo da atribuição de trabalhos a Dresser uma questão ainda hoje.

Assim, é compreensível que o foco tenha recaído sobre aqueles objetos acerca dos quais se tinha um grau maior de certeza, mas isso significa que as generalizações de Pevsner

---

<sup>9</sup> O nome do livro é alterado em edições posteriores para *Pioneers of Modern Design*.

estavam partindo de uma fração muito pequena da obra do vitoriano. Publicações e exposições subsequentes — como a *Victorian and Edwardian Decorative Arts*, realizada pelo Victoria & Albert Museum em 1952 — tratariam de ampliar o escopo de objetos conhecidos publicamente, somando peças de mobiliário, cerâmica, vidro, papéis de parede e tecido aos objetos metálicos ‘proto-modernistas’ que haviam interessado originalmente e revelando uma produção ampla e diversa.

Segue-se um período de relativa indiferença até que, no início dos anos 1970, uma exibição organizada na *Fine Art Society* de Londres torna a intensificar o interesse por Dresser. No mesmo período, o jornal *The Financial Times* o elege “inimigo da feiúra”, atraindo a atenção de colecionadores e historiadores (HALÉN, 1988, p. VII). Ao primeiro grupo vai interessar principalmente a questão da atribuição, e autores como Harry Lyons vão se empenhar em atender a essa demanda. Outros, como os historiadores Stuart Durant e Widar Halén, irão propor-se a pensar Dresser com relação a fenômenos específicos, como a revolução científica vitoriana e o japonismo.

A publicação do livro de Stuart Durant, em 1993, é uma contribuição interessante. Ainda que a ruptura com Pevsner se dê apenas parcialmente, a obra de Durant representa uma mudança significativa de rumos. Enquanto para o primeiro não havia grande mérito na produção teórica de Dresser — “vários livros sobre princípios do design, razoáveis mas não particularmente originais” (PEVSNER, 1936, p. 55) —, o segundo irá propôr que essa teorização é, na verdade, da maior importância. Seu empenho em retratar o designer como fruto de sua época, inserindo-o no contexto da revolução científica da era Vitoriana, é outro sinal de afastamento do tipo de narrativa que se coloca em *Pioneers*, e que flerta com a ideia de um gênio atemporal.

Ainda assim, por mais que Durant se empenhe em situar o personagem historicamente, ele sustenta que a “maior contribuição [de Dresser] para a cultura visual foi que ele desenvolveu uma metodologia de projeto para a era científica. Ele foi o primeiro designer verdadeiramente voltado para a Indústria” (DURANT, 2005, p. 23). É feita uma distinção entre Dresser e outros contemporâneos importantes — A. W. N. Pugin (1812-52), Richard Redgrave (1804-88), Owen Jones (1809-1874) — com base no argumento de que somente ele teria se debruçado sobre a problemática de “como inventar designs para a máquina gananciosa e devoradora” (DURANT, 2005, p. 23).

Tal maneira de colocar a questão não só insiste no pioneirismo modernista, como confere ao designer um protagonismo ainda maior que Pevsner. Foi possivelmente essa a base para que o Japan Times pudesse referir-se ao designer escocês, em 2002, como o “Primeiro

Designer Industrial do Mundo”. A montagem de *Shock of the Old: Christopher Dresser’s Design Revolution* (2004) do Museu Cooper-Hewitt padecerá do mesmo problema. A historiadora Amy Ogata (2004) nota que, apesar de a curadoria ter se proposto a apresentar a intensa diversidade de cores, formas e processos dos itens expostos como “um estudo do gosto do século XIX”, ela “ao mesmo tempo [...] promove Dresser como um pioneiro modernista” — mais uma tentativa de pensar o personagem em seu contexto que não consegue escapar à tentação de rótulos como proto-modernista, profético ou atemporal. Quase setenta anos após a publicação de *Pioneers*, nota-se o quão longo seria o paradigma de Christopher Dresser como um pioneiro — agora, o pioneiro — do design modernista, ainda que, como vimos, sobre bases estreitas e limitadas.

Uma segunda vertente historiográfica vai se preocupar com as relações entre Dresser e a arte oriental, referência central para o movimento de reforma que o designer promovera ativamente. Talvez as contribuições mais significativas sejam ainda os escritos de Widar Halén — especialmente a monografia *Christopher Dresser and the cult of Japan* (1990)<sup>10</sup> e o catálogo da exposição *Christopher Dresser and Japan* (Koriyama City Museum of Art and Brain Trust Inc, 2002), feito em parceria com pesquisadores japoneses. Essa é uma linha de estudos que se dedica a “considerar o Japonismo como um espírito-guia do movimento de reforma da arte e do design à época, e frisar a importância de Dresser como um de seus mais proeminentes pioneiros” (HALÉN, 1988, p. V), o que em tese subordinaria esse personagem à compreensão de um fenômeno maior e faz do autor uma referência importante para esse trabalho.

Deve-se considerar, no entanto, que essa linha de pensamento chega a algumas conclusões duvidosas, como a de que o designer teria conseguido entrar em contato, após uma estadia de três meses no Japão, com a “quintessência artística” local (*Ibidem*, p. VI). Flerta-se com a ideia de que existiria algo como uma essência da arte japonesa — à qual Dresser, como primeiro designer ocidental a visitar o Japão, teria tido acesso privilegiado. Tal postura falha em considerar inteiramente a complexidade desse encontro Ocidente-Oriente, bem como os valores que estão guiando as percepções de Dresser acerca do país.

---

<sup>10</sup> Um desdobramento da monografia de mesmo nome, defendida em 1988, que servirá de referência a este trabalho.

## 2.2 Vida e Obra

Christopher Dresser foi um designer, botânico e arquiteto ativo durante a era Vitoriana. Ele trabalhou com algumas das mais eminentes firmas de artes decorativas do Reino Unido, atuando como designer e consultor de arte. A especialidade de seu estúdio era a criação de padronagens para tecidos, rendas, tapetes, linóleo e papéis de parede. No entanto, poucas dessas peças resistiram ao tempo, e sua produção mais amplamente conhecida hoje é aquela em vidro, cerâmica e metal (DURANT, 1993, p. 7). Ele era adepto da ideia de que a arte deveria ser “ideal” e, portanto, inteiramente distinta da arte pictórica “imitativa”. Ainda assim, seu estúdio viria a oferecer uma gama de designs bastante eclética (*Ibidem*, p. 19).

Como educador e teórico no campo do design, Dresser dedicou-se ao ‘avanço’ das artes decorativas, acreditando que o progresso da manufatura inglesa só poderia ocorrer em proporção aos méritos artísticos de seus produtos. À época, a Inglaterra estava perdendo alguns de seus mercados. Outras nações ocidentais estavam passando pelo processo de industrialização, o que havia acirrado a competição; mas mesmo países não industrializados haviam logrado dominar alguns segmentos do mercado britânico, o que Dresser atribuiria à superioridade artística da produção dos mesmos. A fim de reabilitar a indústria nacional, ele se envolve ativamente no movimento de reforma do design britânico. Dresser acaba por tornar-se uma figura central para o sucesso do movimento de reforma do qual nasce o estilo Anglo-Japonês, ou ‘*Modern English*’ (HALÉN, 1988, p. 10), bem como um dos grandes artistas decorativos de seu tempo.

### *Formação e Bases Teóricas*

Faço agora um apanhado de alguns eventos da biografia de Christopher Dresser, tomando por base principalmente o livro de Stuart Durant (1993) e a monografia de Widar Halén (1988). Não pretendo dar conta propriamente da vida do personagem ou de sua obra, apenas fornecer ao leitor algumas bases para o processo investigativo de que nos ocuparemos mais adiante.

Christopher Dresser nasce em Glasgow no ano de 1834. Aos treze anos, ingressa na Escola de Design, onde recebe sua formação como ornamentista. As atividades promovidas na instituição incluem a realização de cópias de obras consagradas e estudos de plantas trazidas semanalmente do Jardim Botânico Real de Kew (DURANT, 1993, p. 9). Seu professor de Botânica e Pintura Floral teria sido Richard Redgrave (1804-1888), uma

influência importante futuramente (como também o seriam A. W. N. Pugin e Owen Jones). Stuart Durant observa que, com a chegada de Richard Redgrave — e Henry Cole, posteriormente — uma preferência pelo “convencionalismo” passaria a dominar a escola (DURANT, 1993, p. 9). Convencionalismo consiste na estilização geométrica de plantas, requerendo certa abstração do *motif* e contrapondo-se ao que se poderia chamar de abordagem naturalista do ornamento. A maneira como Dresser vai pensar o ornamento, assim, com sua preferência pelo “ideal”, reflete perfeitamente esse aspecto da formação pela Escola de Design, apesar das muitas críticas que ele viria a ter sobre a mesma.

Tendo se graduado, é chamado a dar aulas na instituição, agora sob a direção de Henry Cole e com o nome de Departamento de Arte Aplicada. Ele aceita a posição oferecida pela escola, a de professor de Botânica — cargo que iria ocupar também em outras instituições de ensino. Seu interesse pelo campo logo transcende suas atribuições como docente, que diziam respeito principalmente ao ensino da botânica adaptada às artes e artes decorativas, e é possível que tivesse grandes aspirações como cientista.<sup>11</sup> Ele conduz estudos sobretudo no ramo da morfologia, publicando livros e artigos a respeito que lhe rendem um doutorado *in absentia* pela Universidade de Jena.<sup>12</sup> Dentre os escritos que dedica à Botânica Artística estão a série de artigos *Botany, as adapted to the Arts and Art Manufactures* (1857) e os livros *The Rudiments of Botany, Structural and Physiological* e *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom*, publicados em 1859, e *Popular Manual of Botany*, de 1860.

Seu objetivo com essas publicações era 1) identificar certas “leis que governavam as formas e o movimento de seres complexos” (DRESSER *apud* DURANT, 1993, p. 13) e demonstrar de que maneira elas poderiam ser aplicadas ao Design; 2) Difundir esse tipo de abordagem, esperando com isso contribuir para a educação de artistas decorativos no Reino Unido. Durant nota que a ânsia por encontrar leis gerais do design reflete o entusiasmo da época pela redução de fenômenos naturais a fórmulas matemáticas. Tal abordagem daria aos vitorianos de meados do século XIX a impressão de estarem entendendo finalmente os mecanismos por trás do funcionamento da Natureza (DURANT, 1972). No segundo artigo da série publicada em 1857, tendo dissertado acerca da adaptação de alguns espécimes vegetais a seus respectivos biomas, Dresser sugere que:

---

<sup>11</sup> Durant nota que na certidão de nascimento do terceiro filho, em 1857, Dresser declara como ocupação “botânico” (DURANT, 1993, p. 11).

<sup>12</sup> Apesar do evidente reconhecimento obtido por Dresser como botânico, tratarei aqui apenas das contribuições ao campo que se sobrepõem a seu trabalho como designer. Para uma discussão mais ampla, ver: DURANT, 1993.

[...] todo aquele engajado na adorável arte da composição criativa, faça como a natureza... considere o uso que se requer do objeto; em segundo lugar, o material disponível para sua formação; em terceiro, as circunstâncias que o cercam; e finalmente ... que cada linha expresse e dê força à intenção de todas as partes (DRESSER *apud* DURANT, 1993, p. 13).

Essa passagem permite entrever alguns dos pilares da chamada botânica artística. O critério mais importante é a utilidade, seguida do uso adequado do material disponível; “circunstâncias que o cercam” talvez diga respeito à adequação do design a seu contexto, uma vez que Dresser, assim como Owen Jones, acreditava que o ornamento deveria refletir a época em que foi criado. Por fim, ele menciona algo que poderíamos chamar de um senso de *propósito* comum, no qual as partes de um design subordinam-se ao interesse do todo. Uma passagem do livro *Development of Ornamental Art* (1862) articula a questão da seguinte maneira: “Nas plantas temos a manifestação da ordem [...]. Uma folha não cresce casualmente, ou um broto numa posição acidental [...]” (DRESSER *apud* DURANT, 1972).

A preferência pela estilização do ornamento condiz com esses posicionamentos na medida em que subordina de maneira clara a decoração ao objeto. Jones — que é, como vimos, uma das grandes influências de Dresser — argumenta em *A Gramática do Ornamento*, a favor da “convencionalização de formas naturais”, que

Interpretações convencionalizadas de objetos naturais deveriam ser suficientemente sugestivas a ponto de trazer à mente a imagem pretendida, sem com isso destruir a unidade do objeto que foram destinadas a decorar. Universalmente obedecidas nos melhores períodos da Arte, igualmente violadas quando a Arte declina (JONES, 1856, p. 13).

Halén aponta que Dresser lamentaria especialmente a falta de características construtivas e utilitárias no Design britânico, que ignorava que “a consideração da estrutura precede a da beleza” (DRESSER *apud* Halén, 1988, p. 164). Isso não implica, no entanto, na rejeição do ornamento. Dresser valoriza particularmente sua dimensão simbólica, elogiando em várias ocasiões a capacidade dos ornamentos orientais de expressar “um pensamento poético ou de uma linda ideia” (*Ibidem*, pp. 165, 261, 275, 427 e 442). Circulava também entre os reformistas a ideia da utilidade do ornamento; o “desejo pelo ornamento” é elevado à condição de um instinto que “cresce e aumenta com todos [os povos] na proporção em que suas civilizações avançam” (JONES, 1856, p. 31).

*Quanto à Decadência do Design Britânico e as Bases para sua Reabilitação*

Embora a tentativa de estabelecer os preceitos para o “bom design”, por assim dizer, fosse anterior à Grande Exibição de 1851 — A. W. N. Pugin publicara *Contrasts* (1836) e *The True Principles* (1841) mais de uma década antes —, o fiasco da participação inglesa nessa exposição intensificara a corrida para elevar a qualidade da produção nacional. O arquiteto Matthew Digby Wyatt (1820-1877) escreve a esse respeito que o fracasso havia sido providencial, promovendo uma reforma do design britânico há muito merecida; mas que ele tivesse sido superado, e em muito, pela participação Oriental gera alguma perplexidade:

[...] era natural que ficássemos surpresos ao descobrir que, em termos de coerência de design na indústria, aqueles que havíamos rotulado como selvagens eram infinitamente nossos superiores (WYATT *apud* HALÉN, 1988, p. 33.).<sup>13</sup>

Das circunstâncias envolvendo a Grande Exibição de 1851, seria extraído o seguinte veredito: a produção do Reino Unido era não só insatisfatória, como havia sido largamente superada pelos “selvagens” do Oriente.

Quase uma década depois dessa sombria constatação, em meio aos preparativos para a *London International Exhibition*, em 1862, Dresser publica o livro *The Art of Decorative Design* e o artigo *On Decorative Art*. É possível perceber a partir desses escritos que a qualidade das manufaturas inglesas segue sendo motivo de preocupação:

Ou elevamos a nós mesmos, ou afundaremos perante o olhar das nações; e para isso contribuem igualmente nossa astúcia e esforço, e o caráter do nosso conhecimento artístico. Não há indivíduo que esteja isento do dever de contribuir para o alto nível desse país, quer seja um trabalhador das artes ou não; pois a não ser que a população apoie os méritos artísticos mais elevados, não faremos grande progresso [...] (DRESSER *apud* DURANT, 1993, p. 14).

A necessidade de “elevar” a nação estaria no cerne do envolvimento de Dresser com os esforços de reforma da produção material do Reino Unido. Ele contribuiu para o movimento de duas maneiras: como designer, fornecendo designs “adequados” para as manufaturas inglesas; e como teórico e educador, buscando difundir por meio de livros e artigos aquela que ele entendia ser a melhor abordagem para o design. Essa educação, como sugere o trecho acima, se divide em duas frentes: ela passa tanto pela instrução daqueles profissionais envolvidos com o trabalho nas manufaturas, quanto pela formação do gosto daqueles que consumiriam esses produtos.

---

<sup>13</sup> No original: “it was natural that we should be startled when we found that in consistency of design in industrial art, those we had been too apt to regard as almost savages, were infinitely our superiors.”

A educação promovida por Dresser tem por base uma abordagem sistemática do ornamento — que, como observa Halén (1988, p. 24), é reminescente dos métodos comparativos que estariam sendo usados por botânicos, zoólogos e linguistas da era vitoriana. A transposição desses métodos para o campo do Design não são particularidade de Dresser, e nesse ponto a influência de Owen Jones é evidente. Em *A Gramática do Ornamento*, Jones declara ter sido sua intenção que

[...] ao apresentar aqui em comparação direta as muitas formas de beleza contidas em todo estilo de ornamento, eu pudesse ajudar a conter a tendência infeliz de nosso tempo de contentar-se com a cópia [...] de formas peculiares a qualquer era passada [...] (JONES, 1856, p. 18).

O estudo comparativo da ornamentação se propõe, assim, como uma maneira de afastar o fantasma do precedente histórico e diversificar os referenciais possíveis. A *Gramática* não é um catálogo, no sentido em que ela não espera simplesmente oferecer novos modelos que pudessem ser copiados. A vasta gama de ornamentos que ela apresenta é um argumento em favor da variedade que se poderia extrair dos mesmos princípios fundamentais. Em *The Art of Decorative Design* (1862), Dresser demonstra estar alinhado a essa visão quando pontua que a mente do designer “deve[ria] ser como a força vital de uma planta, desdobrando-se sempre em belas formas, e apesar de livre para assim produzir, sendo governada por leis inalteráveis” (DRESSER *apud* DURANT, 1993, p. 7).

Nessas classificações, os ornamentos de diversas nações estariam sendo avaliados com relação às mesmas “leis inalteráveis”; e, fazendo jus ao sucesso de sua participação nas exposições internacionais, as artes decorativas orientais vão aparecer como expoente máximo de certos fundamentos do Design. Nas sistematizações que o próprio Dresser apresenta, a ornamentação floral japonesa vai servir para ilustrar a noção de que

O ornamento puramente ideal é o mais elevado, em sendo inteiramente uma criação da alma, ele é absolutamente a materialização da mente na forma, ou uma manifestação do homem interior e sua origem e natureza lhe conferem seu caráter elevado (DRESSER *apud* Halén, 1988, pp. 24-25).

Ele presta ao ornamento japonês o maior dos elogios ao tomá-lo como uma manifestação da mente na forma, dado que esse é um conceito central em sua maneira de pensar o design. Dresser acreditava que “quanto maior a manifestação da mente em uma obra de arte [...] maior é o prazer que extraímos dela” (DRESSER *apud* DURANT, 1972). Essa valorização da expressão mental se faz sentir ainda na rejeição da cópia — que exigiria menos envolvimento mental — em favor da criação de uma gama diversa de “belas formas”; Owen Jones condensa esse sentimento em seu apelo por um ecleticismo imaginativo e inteligente.

Um outro aspecto importante do que o design deveria manifestar diz respeito a seu tempo. Da mesma forma que Owen Jones, Dresser defende que “o ornamento, assim como a arquitetura, deveria expressar os sentimentos da era na qual foi criado” (DRESSER *apud* DURANT, 1993, p. 14). A preocupação em alinhar expressão e contexto o leva a propor para o ornamento britânico da era Vitoriana a expressão do “conhecimento”. Ele sugere para sua época um sistema ornamental com base “em nosso conhecimento secular — nosso conhecimento da natureza, como revelado pelas ciências, e do refinamento [...]” (DRESSER *apud* Durant, 1993, p. 15).

O entendimento de que o ornamento deveria ser sobretudo uma manifestação mental — afastando-se, portanto, da arte pictórica “imitativa” (DURANT, 1993, p. 19) — permeia ainda a determinação de Dresser em obter maior reconhecimento para o ofício do artista decorativo. Em uma palestra de 1871, Dresser causa algum alvoroço na Royal Society of Arts ao propor que

a verdadeira ornamentação é de origem puramente intelectual, e consiste apenas na imaginação representada simbolicamente [...] ornamentar não só é belas artes, como [...] é uma arte elevada [...] uma arte superior até mesmo àquela praticada pelo artista pictórico, dado que sua origem é inteiramente mental (DRESSER, 1871).

O artista decorativo seria, nessa lógica, mais valioso do que o pintor, invertendo a hierarquia tradicional da época. Ele chama atenção para a complexidade do trabalho do ornamentista, que deveria possuir “conhecimento artístico e conhecimento técnico, combinados”, para então tecer críticas ao modelo educacional das escolas de Design. Uma formação como artista pictórico era inadequada às manufaturas; ele narra um episódio no qual um jovem, “[havendo recebido] treinamento como artista [...] procurou um industrial, e por não ter o treinamento técnico que deveria ter, falhou em produzir designs que fossem úteis em termos práticos” (DRESSER, 1871).

Em 1873, Dresser se envolve com a importadora de artigos japoneses Londos & Co. — guiado pela mesma preocupação com o estado da arte japonesa que expressara na conclusão do *Principles of Decorative Design* do mesmo ano. A crença de que a arte japonesa estava deteriorando-se por conta da influência ocidental já circulava por volta de 1872, ano em que o embaixador britânico no Japão funda a *The Asiatic Society of Japan*. Halén pontua que os estudos asiáticos ali conduzidos superavam em muito os de outras nações, e que teriam sido membros da associação os primeiros a “destacar o alarmante desaparecimento do Japão antigo” — um deles, William George Ashton, escreve que “parecia haver baixado sobre as pessoas uma gana súbita de derrubar e abolir tudo que fosse velho” (ASHTON *apud* HALÉN, 1988, p. 152). A participação japonesa na Exibição Internacional de Viena reforça a suspeita

de degeneração; o crítico Thomas Archer, responsável por escrever o relatório da comissão britânica, compara o *stand* japonês a coleções privadas e constata que “muitos dos objetos eram de origem contemporânea e inferiores” àqueles de coleções mais antigas (ARCHER *apud* HALÉN, 1988, p. 168). Essa mudança vai ser entendida como mais um exemplo notável da “influência destrutiva do gosto europeu” (DRESSER, 1873, p. 161).

Em 1876, Dresser embarca para Yokohama; mas sendo esse um episódio de especial interesse para esse trabalho, as circunstâncias dessa viagem serão trabalhadas em separado, numa seção própria mais adiante. O livro *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, relato de viagem que o designer publica em 1882, receberá tratamento semelhante.

A essa altura já é possível perceber que o interesse de Dresser pela arte oriental passa pela necessidade de reinvenção do design britânico, e que essa reinvenção se dá com base em leis gerais que ele encontra frequentemente materializadas no ornamento do Oriente. Mas em que momento a arte japonesa destaca-se da de outras nações orientais — Egito, Marrocos, China — para tornar-se o grande referencial de Dresser? A fim de entender melhor essa questão, abordo na seção seguinte a relação do designer com o ornamento japonês. Procuro entender ainda que tipo de contexto poderia provocar uma assimilação tão intensa da arte japonesa a ponto de merecer a alcunha de Estilo Anglo-Japonês.

### 2.3 Relação com o Japão

Tomarei como base para a escrita dessa seção a monografia de Widar Halén, *Christopher Dresser (1834-1904) and the cult of Japan*, por entender que essa é ainda a obra de referência no assunto — e uma que se fez prontamente acessível pela Oxford University Research Archive, ainda que sem as ilustrações originais.

Vários daqueles que viriam a ser professores de Dresser na Escola de Design, como Owen Jones e Digby Wyatt, haviam sido também figuras eminentes do movimento Orientalista das décadas de 1830 e 1840. Nesse período, em que arte oriental dizia respeito principalmente à arte mourisca e do Oriente Próximo, elementos dessas tradições estavam sendo tomados pelos orientalistas britânicos como um outro referencial artístico possível, uma alternativa ao neoclassicismo e uma base sólida para o desenvolvimento de um ‘novo estilo’ (HALÉN, 1988, pp. 35-36). Assim, durante a década de 1840, ganhara força entre designers e arquitetos o chamado ‘estilo islâmico’ ou Alhambresque. É esse o estado das coisas quando o

jovem Dresser ingressa na instituição, em 1847, mas é importante dizer que as relações entre essa fase do movimento orientalista e a Escola de Design transcendem o pastiche.

George Wallis (1811-1891) — diretor de escolas de design em Manchester e Birmingham entre 1844 e 1860, e posteriormente diretor de arte do South Kensington Museum — observaria anos depois que o orientalismo em voga à época da entrada de Dresser na Escola estava relacionado à descoberta de que “havia potencial na aplicação da geometria ao ornamento, e que as proporções verdadeiras das várias partes eram um elemento essencial de sua natureza” (WALLIS *apud* HALÉN, 1988, p. 36). É certo que essas preocupações orientalistas estavam perfeitamente alinhadas à tese — que desde sua fundação, em 1837, circulara na Escola de Design — de que o ornamento deveria ser racionalizado e extraído do motif por meio de um processo de abstração, embasando a rejeição da instituição ao ornamento naturalista (*Ibidem*, pp. 41-42).

O sucesso estrondoso da participação oriental na Grande Exposição de 1851 — e o fracasso desconcertante do Reino Unido, em comparação — daria ímpeto ao interesse pelo hemisfério oposto, mas até aqui não parece haver nada que destaque o Japão da amálgama oriental que servia de inspiração à Escola. É possível que esse processo de diferenciação tenha começado a ganhar força em 1854, com a realização da Japanese Exhibition da Old Watercolour Society de Londres (*Ibidem*, p. 49). O South Kensington Museum viria a adquirir neste evento 37 objetos japoneses para seu acervo, algo que Widar Halén sugere ter facilitado o primeiro contato de Dresser com a arte japonesa “em larga escala” (1988, p. III). Por volta dessa época o professor Octavius Hudson, preocupado com a classificação sistemática dos estilos de arte ornamental, incluiria os japoneses em sua sistematização (HALÉN, 1988, pp. 37-38). Essa adição não se dá, no entanto, como uma categoria à parte, dado que a arte japonesa é tratada aqui como pertencente à mesma esfera da arte chinesa.

Apenas um ano antes, em 1853, o aclamado especialista em cerâmica Joseph Marryat havia sido apontado consultor do South Kensington. Ele já se preocupava então com a distinção entre as porcelanas chinesa e japonesa, acreditando firmemente na superioridade dessa segunda — o que provavelmente viria a repercutir na escola nos anos seguintes. Marryat já havia escrito em 1850 que a cerâmica japonesa tinha “argila de melhor qualidade, designs mais simples, suas decorações não são exageradas, os dragões não são monstruosos, e as flores são desenhadas em melhor acordo com a natureza” (MARRYAT *apud* HALÉN, 1988, p. 36), apontando já para uma valorização da arte japonesa com base em valores como simplicidade e proximidade com a natureza. Curadores contemporâneos, como John C. Robinson, fariam coro a esse posicionamento. Robinson escreve em 1855: “a arte japonesa,

outrora tão intimamente ligada à da China, distingue-se dessa última por uma percepção mais refinada da graça e beleza inatas dos objetos naturais [...] frequentemente reproduzidos como motivos decorativos de maravilhoso espírito e fidelidade à natureza” (ROBINSON *apud* HALÉN, 1988, p. 37).

O período de Dresser na Escola coincide, portanto, com um interesse crescente pela arte decorativa japonesa. A *Japanese Exhibition* havia chamado a atenção tanto do público geral quanto de figuras importantes da Escola de Design, de maneira que o estudo do ornamento japonês seria logo integrado ao currículo (*Ibidem*, p. 49). As produções japonesas crescem em popularidade ao mesmo tempo em que as chinesas perdem espaço, o que vai se dar com base tanto na percepção de uma competência japonesa na convencionalização de *motifs*, o que seria especialmente valorizado pela Escola de Design, quanto no comparativo comedimento de suas decorações.

Halén chega a sugerir que, à época da Grande Exposição de 1862 — onde o Japão seria representado pela coleção particular de Rutherford Alcock (1809-1897) —, o japonismo de Dresser já estava plenamente desenvolvido. Isso não anula, no entanto, a importância do episódio; em 1863, é à coleção de Alcock que o designer atribuiria a formação da “ideia principal que nós, e também nossos vizinhos, temos da arte Japonesa” (DRESSER *apud* HALÉN, 1988, p. 61). Assim como outros orientalistas ligados à Escola de Design, Dresser via na arte japonesa potencial para uma muito necessária melhoria da produção artística do Reino Unido. A Escola iria abraçar as referências orientais como um fundamento possível para a reforma, a exemplo do que vinha acontecendo já há algum tempo nas manufaturas têxteis francesas (HALÉN, 1988, p. 9).

Dresser demonstra estar perfeitamente ciente do processo de assimilação em andamento no país vizinho quando publica, em 1863, uma série de três artigos anônimos sobre ornamentação japonesa. Ele lamenta que as manufaturas da França tivessem saído na frente quanto ao uso comercial de elementos da arte japonesa, observando que muitas das fontes por elas utilizadas estavam prontamente acessíveis para o público inglês — e que, sendo assim, “nosso conhecimento deveria ser maior” (DRESSER *apud* HALÉN, 1988, p. 10). Isso não queria dizer, no entanto, que os franceses estavam fazendo bom uso dos elementos estrangeiros que estavam incorporando, e a esse respeito Dresser levanta uma série de objeções. Ele argumenta que esses artistas haviam falhado em compreender o propósito ou significado dos motivos que haviam tomado emprestado, motivo pelo qual geravam apenas cópias formais e eram incapazes de reproduzir o espírito e sentimento dos originais (*Ibidem*, p. 10).

Assim, o processo de assimilação da arte japonesa que Dresser viria a promover no Reino Unido tem em seu cerne uma preocupação em absorver não as formas, mas sim os efeitos ou sensações que os japoneses eram capazes de incutir em seus objetos. Essa vertente do movimento reformista centrada no Japão resultaria por fim no desenvolvimento do Estilo Anglo-Japonês, ou *Modern English*. Halén considera que Dresser teria sido a figura mais importante para o sucesso do novo estilo, revertendo a má reputação do design britânico. Em 1878, escrevendo sobre a participação inglesa na Exibição de Paris, o crítico alemão Carl Graff celebraria o *Modern English* como “o estilo de nosso tempo”, enquanto outro comentarista nota que as coisas haviam mudado a ponto de a Inglaterra ter voltado a liderar em muitas das manufaturas artísticas o ranking dos países europeus (HALÉN, 1990, p. 10).

## 2.4 Viagem ao Japão

Nesta seção trato das circunstâncias e principais motivações da viagem de Dresser ao Japão, passando ainda por alguns acontecimentos importantes de sua estadia no país. A principal referência continuará sendo a monografia de Halén, que cobriu extensamente o assunto e mapeou alguns possíveis desdobramentos desse contato Ocidente-Oriente.

À época da Exibição de Paris, Dresser já contava entre suas conquistas o fato de ter sido o primeiro designer ocidental a visitar o Japão. Ele viajara dois anos antes, em 1876, na condição de representante da firma Londos & Co — uma importadora de artigos japoneses idealizada pelo próprio Dresser, e na qual atuava como consultor artístico. Sua aposta em uma casa de importação voltada não apenas para quinquilharias, mas também para os “mais raros e belos trabalhos” (DRESSER *apud* HALÉN, 1988, p. 160) do extremo Oriente se mostraria bastante acertada. Fundada em 1873, a instituição prospera e expande-se rapidamente, estabelecendo filiais no Japão, China, Pérsia, Marrocos e França e vindo a ser considerada a primeira e maior importadora de arte japonesa na Inglaterra (*Ibidem*, p. 160).

Havia então, como vimos, certa preocupação entre críticos de arte e colecionadores quanto à qualidade dos objetos japoneses que entravam na Inglaterra. O guia do Alexandra Palace de 1875, por exemplo, lamentava que “itens de execução inferior, confeccionados expressamente para o mercado Europeu” estivessem promovendo a “deterioração” daquilo que as artes decorativas japonesas representavam, acrescentando que os objetos japoneses à venda ali teriam um selo de autenticidade (HALÉN, 1988, p. 172). Halén identifica no

interesse de Dresser pela abertura da Londos & Co. uma resposta a essa deterioração da arte japonesa, quadro que o designer pretendia reverter por meio da importação de objetos da mais alta qualidade (*Ibidem*, p.72).

Às atribuições de sua posição na importadora, que haviam motivado a viagem, somava-se um pedido de Philip Cunliffe Owen (1828-1894), diretor do South Kensington Museum e amigo de longa data de Dresser. Owen sugerira que, em nome do museu, o designer atenuasse uma perda sofrida recentemente pelos japoneses. O comissário japonês Sano Tsunetami (1823 - 1902), enviado à Exposição de Viena, recebera a incumbência de adquirir itens dignos do Museu Imperial idealizado pelo governo Meiji. No entanto, os itens por ele adquiridos haviam se perdido com o naufrágio do navio que os transportava, na baía de Yedo. A fim de substituir a coleção extraviada com o naufrágio, Dresser reúne uma seleção de produtos das manufaturas inglesas, a serem entregues no Japão.

Ao que parece, essa doação do South Kensington era uma retribuição à coleção de cerâmicas japoneses que haviam sido expostas na Exposição Universal da Filadélfia, 1876, e então cedidas aos ingleses (HALÉN, 1988, p. 192). Os objetos selecionados por Dresser para a metade britânica da troca incluíam exemplares de fabricantes para os quais ele já havia fornecido designs. São citados os srs. Minton, Doulton, Green Nephew, Elkington, Ward & Cope, Jeffrey & Company, Brinton & Company, Sr. Lewis e a Londos & Company (DRESSER, 1882, p. 51). Faziam parte da coleção ainda sessenta desenhos de autoria do próprio Dresser e gravuras cedidas pelo South Kensington Museum, bem como um vaso providenciado pelo diretor do museu. Durant (1993, p. 29) sugere que esses itens entregues ao Museu Imperial dispersaram-se ou acabaram por se extraviar, mas parece que ao menos alguns dos originais permanecem hoje no acervo do Museu Nacional de Tóquio, antigo Museu Imperial.

Esses itens constam como sendo do ano de 1876 no acervo digital do Museu Nacional de Tóquio e são atribuídos a firmas que Dresser menciona em seus agradecimentos, como a Minton & Co e a Royal Doulton. Há ainda alguns de clara inspiração mourisca que remontam ao mesmo período e que poderiam ter sido parte da coleção reunida pelo designer. Existem no acervo digital outros objetos ingleses da segunda metade do século XIX. Suas descrições os conectam à Exposição Internacional de Viena, e é possível que essas peças tenham sido adquiridas pelo governo japonês numa data anterior à visita de Dresser. O contraste entre esses objetos de inspiração barroca e neoclássica e aqueles situados em 1875 e 1876 é interessante no que permite visualizar de que maneira as referências orientais incorporadas pelos ingleses poderiam ter representado à época uma ruptura radical.



**Figura 1 – Cinzeiros ingleses. Exposição de Viena, 1873.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>14</sup>

**Figura 2 – Bandeja inglesa. Exposição de Viena, 1873.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0055502>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0055493>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 3 – Vaso do fabricante Wedgwood. Exposição de Viena, 1873.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>16</sup>

**Figura 4 – Bule do fabricante Minton & Co. 1876.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0055499>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091632>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 5 – Cerâmica do fabricante Minton & Co. 1876.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>18</sup>

**Figura 6 – Vaso do fabricante Royal Doulton. 1876.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091634>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091643>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 7 – Design atribuído a C. Dresser e fabricado pela Minton & Co. 1875.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>20</sup>

**Figura 8 - Design atribuído a C. Dresser e fabricado pela Minton & Co. 1875.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091631>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091630>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 9 – Vaso do fabricante Minton & Co. 1875.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>22</sup>

**Figura 10 – Vaso do fabricante Royal Doulton. 1876.**



Fonte: Acervo Online do Museu Nacional de Tóquio.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0091614>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0065547>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Antes que os objetos destinados ao Museu Imperial desembarquem em Yokohama — dessa vez em segurança —, Dresser faz uma parada nos Estados Unidos. Ali visita a Exposição Universal de 1876 e faz uma série de palestras na recém-fundada *Pennsylvania Museum and School of Industrial Art*. As palestras, que tratavam extensivamente da influência japonesa sobre o Design Europeu, seriam publicadas no ano seguinte na *The Penn Monthly*. Halén sustenta que essa passagem de Dresser pela América do Norte teria sido significativa para o desenvolvimento do japonismo americano. Ele observa que a Associated Artists Co. — fundada em 1881 por Louis Comfort Tiffany (1848-1933), Candace Wheeler (1827-1923), Samuel Colman e Lockwood de Forest (1850-1932) — produziria designs para interiores “no estilo promovido por Dresser” (HALÉN, 1988, p. 186), o que significa dizer que eles teriam incorporado as referências orientais do estilo Anglo-Japonês.

Seu impacto sobre a Tiffany & Co. teria sido especialmente significativo. A firma solicita a Dresser que providencie uma coleção de objetos japoneses, assim como a Londos & Co. havia feito. Com base no trabalho do historiador David Hanks, Halén considera que o encontro entre Louis Comfort Tiffany e Christopher Dresser teria sido o responsável pela evolução do envolvimento do primeiro com o estilo japonês, além de ter facilitado a contratação de artesãos japoneses pela fabricante americana (*Ibidem*, p. 186). A influência do designer britânico sobre a indústria americana parece ter sido significativa, em especial no que diz respeito aos papéis de parede e tapetes. Por ocasião da visita ele fornece treze novos designs para uma firma na Filadélfia, a Wilson & Fennimore, muitos dos quais inspirados em padronagens japonesas (*Ibidem*, p. 186). A autora do livro *Woman's Handiwork in Modern Homes* (1881), Constance C. Harrison, equipara a influência de Dresser à de William Morris, atribuindo aos dois a melhora do papel de parede americano. Os modelos de Dresser também inspiram mudanças nos carpetes de fabricação americana, e seu trabalho como designer e teórico é assunto frequente na *Carpet Trade Review* entre 1877 e 1885 (*Ibidem*, p. 187).

Dresser deixa a América na companhia dos emissários japoneses enviados à Exposição Universal, encabeçados pelo General Saigo. E é assim, sob essas três responsabilidades — montar uma coleção para Londos & Co, outra para Tiffany, e entregar uma mostra da manufatura inglesa em nome do S. Ken. Museum — que se apresenta para Dresser a possibilidade de satisfazer uma aspiração antiga. Há anos ele nutria um “desejo intenso” de ver o Japão, “cujos trabalhos já aprend[era] a admirar, e em meio a um povo repleto dos refinamentos que nascem apenas de civilizações antigas” (DRESSER, 1882, p. 3). A relação entre esse interesse e sua atuação como designer é evidente; o próprio Dresser pontua que essa era uma vontade que se instalara nele “enquanto artista decorativo” (*Ibidem*,

p. 3). Sua condição de “artista decorativo” — e um envolvido a fundo com o movimento reformista do design britânico — o motivaria a conferir a essa viagem ainda um quarto propósito: extrair, do estudo das manufaturas japonesas, quaisquer observações que pudessem ser úteis ao avanço das artes decorativas inglesas (*Ibidem*, p. 446).

Uma vez no Japão, ele apresenta a doação do South Kensington Museum a Okubo Toshimichi, ministro de Assuntos Internos. Dresser (1882, p. 40) recorda em seu registro da viagem ter discutido com o oficial “a manufatura local e formas pelas quais ela poderia ser potencializada”. Okubo solicita a ele que atue como consultor do governo japonês nesses assuntos, oferecendo-se para cobrir suas despesas de viagem e tratar dos arranjos para que pudesse circular pelo país. À época, muitos obstáculos eram impostos a visitantes estrangeiros, de forma que a suspensão das restrições de viagem para Dresser já configurava em si um grande privilégio; mas o oficial oferece ainda ao britânico a oportunidade de conferir as coleções do Imperador em Quioto e Nara, fazendo dele possivelmente o primeiro ocidental a examinar esses objetos em primeira mão.

Dresser aceita o pedido de Okubo e se compromete a apresentar um relatório com suas impressões acerca das manufaturas japonesas. Esse relatório viria a ser publicado em 1877 e entregue como guia para os produtores locais, sob o título de *Dresser Hokoku* (Relatório Dresser). Tendo tido sua proposta aceita, o ministro escreve a oficiais do governo que Dresser os ensinaria “métodos museológicos”, além de “examinar as manufaturas artísticas japonesas”, devotando atenção especial àqueles produtos que poderiam fazer sucesso na Europa. Espera-se que ele sugira maneiras de implementar técnicas modernas nas manufaturas japonesas, aumentando assim a produção e o comércio com a Inglaterra. Okubo determina ainda que o britânico, na condição oficial de convidado da nação e consultor do governo japonês, seja acompanhado por dois oficiais encarregados de documentar a viagem (OKUBO *apud* HALÉN, 1988, p. 194).

O primeiro mês de Dresser no Japão se passa em Yokohama e Tóquio, em meio a compromissos com alguns dos mais afluentes oficiais do Governo Meiji — o próprio Okubo, o emissário Sano Tsunetami, o primeiro ministro Sanetomi Sanjo (1837-1891). Em janeiro de 1877, ele participa de uma audiência no Palácio Imperial temporário em Tóquio, onde a doação do South Kensington seria inspecionada pelo Imperador antes de ser alocada no Museu Nacional. Ele segue em direção a Kobe pouco depois, a fim de iniciar as inspeções das manufaturas locais e adquirir peças para as coleções pelas quais ficara responsável. Até o fim da viagem, ele teria visitado sessenta e oito manufaturas de cerâmica, além de fabricantes de

cestaria, objetos em bambu, mobiliário, laca, tecidos, bordados, tapetes, brinquedos, papel e *cloisonné*, para citar alguns.

Em Nara, a antiga capital, Dresser conhece o diretor do Museu Nacional de Tóquio, que o apresenta a coleção pessoal do imperador: o tesouro de Nara. A visita guiada lança alguma luz sobre o desenvolvimento das manufaturas asiáticas, contribuindo para seu estudo etnológico do ornamento. Ele visita locais de peregrinação e grandes templos, como os daibutz — grandes esculturas metálicas do buda com quatorze metros de altura —, o templo budista Nikko — “o mais importante e o mais belo de todos os santuários do Japão” (DRESSER, 1882, p. 198) — e o santuário de Isé, xintoísta. Ao fim de três meses de viagem, tendo estudado as manufaturas a que conseguira acesso e reunido uma ampla coleção de exemplares da produção local, Dresser parte em direção a Nova York, a fim de entregar a coleção da Tiffany & Co.

Tendo retornado à Grã Bretanha no verão de 1877, ele dá seguimento a um “trabalho entusiástico de divulgação e promoção da arte japonesa”, oferecendo seus serviços a leiloeiros e fabricantes e dando uma série de palestras sobre o assunto (HALÉN, 1988, p. 230). O fim dos anos 1870, marcado por um intenso interesse dos ingleses pelo Japão, teria sido um período agitado (*Ibidem*, p. 231). Ainda assim, Dresser encontra tempo para condensar suas experiências na forma de um livro, *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufactures*, publicado pela primeira vez em 1882

## **2.5 O Livro *Japan***

O potencial instrutivo da experiência — somado, lembremos, às aspirações do designer de promover o avanço das artes decorativas — certamente teria sido impulso suficiente para que Dresser condensasse suas andanças pelo Japão em um livro. Quando *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures* é publicado em 1882, como o próprio autor reconhece, já havia no Reino Unido uma abundância de publicações dedicadas ao Império do Mikado (DRESSER, 1882, Prefácio). A abertura do Japão pelo Comodoro Perry e as expedições subseqüentes enviadas pela Europa haviam gerado uma intensa demanda por parte dos leitores britânicos, ávidos por saciar sua curiosidade sobre o país (HALÉN, 1988, p. 18). Assim, nas últimas três décadas, muito havia sido escrito sobre o assunto.

Estando ciente das circunstâncias, Dresser justifica a empreitada com base em seu interesse particular pelo ornamento e pela arquitetura — ele era, afinal, um “especialista”

nesses assuntos, e apesar de tudo “o público não sabia quase nada, e nossos arquitetos muito pouco, sobre a arquitetura japonesa” (DRESSER, 1882, pp. V-VI). Ele se propõe a dissertar a respeito da tradição arquitetônica japonesa, tratando das origens e do desenvolvimento do ornamento japonês, além de explicar

[...] de que forma a arquitetura resulta de influências climáticas e religiosas, e como é que os ornamentos que adornam os objetos domésticos, e o acabamento desses objetos em si mesmos, podem ser atribuídos a ensinamentos religiosos (DRESSER, 1882, p. VI).

Embora isso não seja indicado de imediato, há um desejo de extrair desse estudo das artes e manufaturas japonesas sugestões que pudessem contribuir para o avanço das artes decorativas britânicas. Em dada passagem do livro, Dresser sente necessidade de justificar as constantes recomendações que faz aos ornamentistas de seu país:

Mas não devo ser mal interpretado: Eu não desejo destruir nossa arte nacional e substituí-la pelo estilo Japonês. Desejo somente que nós tiremos proveito daqueles métodos mais avançados que os nossos, sem nos preocupar com o lugar em que se originaram (DRESSER, 1882, p. 319).

Era sua intenção com a publicação desse relato, como podemos perceber, contribuir para o projeto de educação em design, tanto do público quanto do artista decorativo, a que se dedicava já há anos.

A recepção do livro parece ter sido positiva. Halén observa que o capítulo sobre laca foi recebido pelos críticos da época como o mais erudito tratado publicado sobre o assunto até então, e o fato de ter sido Dresser o primeiro autor ocidental a descrever as coleções imperiais japonesas e examiná-las cronologicamente contribuiu para despertar interesse do público (HALÉN, 1988, p. 204). É possível ainda que, tendo sido o primeiro ocidental a ter acesso à coleção, sua descrição do tesouro de Nara tenha contribuído para a construção de uma certa narrativa a respeito da Ásia; a noção da “Estagnação Asiática”, que aparece em livros de história do início do século XX, poderia ser um infeliz reflexo (mais a esse respeito na página 67).

Um impacto mais positivo do livro *Japan* teria sido a popularização de algumas técnicas japonesas na Europa na década de 1880. Uma delas seria a “Japanese Gold”, ou a incorporação de fios dourados a bordados e tecidos; Halén menciona uma técnica de sombreamento em degradê que teria sido difundida também a partir da publicação (HALÉN, 1990, p. 203). Quanto à viagem em si, alguns desdobramentos: Dresser reivindica ter inserido no mercado Ocidental o chamado esmalte translúcido, que ele descobrira num *bazaar* em Tóquio e cuja popularização na Europa reacende o interesse por vitrais. Ele teria conseguido

resgatar certas técnicas que encontrara enfraquecidas, como a feitura de objetos em laca roxa (HALÉN, 1988, p. 204), e o contato com as padronagens e cores dos tecidos japoneses teriam estimulado em Dresser “uma liberdade quase abstrata de expressão criativa”:

A arte japonesa parece desdenhar dos cânones a que o designer europeu está atado, e escarnecer de nossos métodos. Claramente, sem ordem ou lei, pode-se chegar a padronagens que são tão aceitáveis quanto as que qualquer outra nação com regras rígidas possa ter produzido. (DRESSER *apud* HALÉN, 1988, p. 203).

Figura 11 – Tigela feita a partir da técnica de esmalte translúcido. Era Meiji, c. 1900.



Fonte: Coleção do Walters Art Museum disponibilizada no Wikimedia Commons.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Plique-%C3%A0-jour#/media/File:Namikawa\\_Sosuke\\_-\\_Bowl\\_with\\_Chrysanthemum\\_Blossoms\\_-\\_Walters\\_44546\\_-\\_Profile\\_\(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Plique-%C3%A0-jour#/media/File:Namikawa_Sosuke_-_Bowl_with_Chrysanthemum_Blossoms_-_Walters_44546_-_Profile_(cropped).jpg)>. Acesso em: 12 ago. 2021.

### 3 ANÁLISE DO LIVRO *JAPAN*

A fim de analisar os pareceres de Dresser acerca do ornamento e da tradição arquitetônica japonesa — e, assim, trazer à tona os valores que guiam seu entendimento da cultura material japonesa e de que forma eles contribuem para a invenção de um certo “Japão”, me dedico nessa seção à discussão de seu relato de viagem. Essa discussão subdivide-se em cinco grandes seções.

#### 3.1 A Questão do Gosto

A adesão das classes mais altas da sociedade japonesa ao mobiliário, transporte, vestimentas e comportamentos ocidentais aparece no relato de Dresser como desajeitada e anacrônica, favorecendo por vezes o que já era ultrapassado na própria Inglaterra. Ele observa que, embora o General Saigo possuísse uma carruagem “de confecção europeia” e puxada a cavalo, era necessário que um “corredor” precedesse a carruagem a pé. A figura do corredor, que costumava ser comum na Inglaterra e havia desde então sido abandonada, se fazia necessária pela inexistência de uma infraestrutura adequada a essas carruagens, recém-introduzidas no país (DRESSER, 1882, p.10). Apesar de considerar que essa assimilação estava ocorrendo de forma um tanto desengonçada, Dresser não faz aqui qualquer oposição à modernização do Japão em geral; e o sr. Okubo, que ele aponta como o responsável por introduzir a civilização europeia no país, é elogiado por sua competência.

Por ocasião das comemorações locais de ano novo, o autor encontra o campesinato japonês em “pitorescas e agradáveis” roupas festivas, os robes dos homens “contrastando favoravelmente com nossas vestes pouco artísticas e engessadas” (DRESSER, 1882, p. 10). Era esperado da nobreza japonesa, no entanto, que prestasse suas homenagens ao Imperador em trajes de gala europeus, uma visão que Dresser lamenta profundamente. A “aparência ridícula de alguns desses nobres” é descrita nos seguintes termos:

Ele [um dos nobres] vestia luvas, e as mangas de seu casaco eram ao menos seis polegadas mais longas do que deveriam [...]. Suas calças eram ao menos tão longas quanto as mangas de seu casaco; enquanto seu chapéu, que era grande demais para sua cabeça, era mantido no lugar por um lenço enrolado na forma de uma bola e posicionado cuidadosamente entre sua testa e a borda. (*Ibidem*, pp. 30-31)

O ridículo do episódio parece atribuído não ao uso da indumentária ocidental, e sim a sua assimilação imperfeita, que incorpora as roupas ao mesmo tempo em que ignora as regras que regem o seu bom uso. Ainda assim, considerando seus comentários a respeito dos camponeses, o abandono das vestes que tanto tinham agradado a Dresser em favor das roupas

britânicas “pouco artísticas” é entendido como uma perda para os japoneses, numa esfera na qual a superioridade dos mesmos era evidente. “Todo artista”, o britânico continua, “sofreria ao ver instituída uma mudança dessas, pois a Corte com isso conquista o que poderíamos quase chamar de a degradação do vestir nacional” (DRESSER, 1882, pp. 30-31). Essa visão “verdadeiramente deplorável” (*Ibidem*, p. 30) aparece também como um indício de decadência da própria nobreza local. Dresser especula que o jovem descrito teria provavelmente perdido muito de seu prestígio com o fim do regime do xogunato — e que só lhe restara, então, encomendar um terno muito maior, que pudesse ser usado mesmo depois que ele tivesse terminado de crescer.

Os altos oficiais do governo com quem Dresser interage vestem-se também à moda europeia, embora a falta de comentários negativos a esse respeito indique que isso se dá sem maiores problemas, e os criados do sr. Okubo são instruídos a comportarem-se como europeus, ao invés de curvar-se da maneira usual; em suas visitas a esses oficiais, ele observa que as casas em estilo europeu parecem ser moda entre seus anfitriões (*Ibidem*, p. 40), e que mesmo aqueles que moravam em casas tradicionais japonesas haviam adotado a mobília ocidental, numa escala variável de sucesso. O palácio temporário do Imperador aparece como um exemplo do mobiliário europeu mal utilizado:

[...] uma casa japonesa (*yashiki*) ampla de construção simples, como de costume, e um único andar. Os corredores, e tanto quanto pude ver dos quartos, têm o piso coberto por tapetes europeus [...] de padronagem tal que poderíamos considerar artisticamente ruins [...]. Os painéis corrediços, embora japoneses, estavam cobertos de um papel de parede barato francês, e o teto em um papel similar [...]. O padrão dos tapetes era deplorável. (*Ibidem*, p. 52).

O problema do palácio não parece ser o uso de objetos europeus, mas sim a natureza dos objetos escolhidos. A seleção de tapetes de mau gosto aparece como um problema de curadoria. Em contrapartida, a casa do sr. Sano, que era “em termos de decoração europeia, uma das mais bem sucedidas”, não padece do mesmo problema — supostamente por conta do refinamento do proprietário. O autor observa que o sr. Sano havia atuado como comissário para o governo japonês na Exibição Internacional de Viena (1873) e que, durante essa visita, ele teria “estudado com o maior cuidado as indústrias do Ocidente, bem como a natureza d[as] manufaturas [inglesas].” (DRESSER, 1882, pp. 11-12). Dresser o apresenta como um homem especialmente interessado em zelar pelo desenvolvimento das manufaturas japonesas — razão pela qual Sano teria se empenhado em poupá-las “da influência corruptora do gosto europeu”. Mas a que se deve, exatamente, a natureza perversora do gosto europeu?

Algumas pistas podem ser encontradas na estadia de Dresser nos domínios de um grande templo budista na cidade de Kōyasan. Ele escreve que:

[...] apesar de tudo ser tão puro, tão limpo, e tão inteiramente japonês, a influência europeia parece ter não obstante invadido os recintos dessa cidade de templos, pois tarde da noite me foi trazida uma luminária a parafina das mais horrendas, e de confecção das mais vulgares. Senti que o lugar havia sido profanado por esse miserável exemplar da indústria de Brumagem; não bastasse a questão do gosto, o perigo de usar parafina em uma casa tão inflamável como a casa japonesa é tremendo. (DRESSER, 1882, p. 131).

O incômodo de se deparar com a lamparina inglesa é atribuído, portanto, a duas causas distintas: a questão do gosto, que deveria rejeitar um objeto feio e de confecção vulgar; e a questão da incompatibilidade entre a lamparina e a casa japonesa, que nos remete aos princípios da botânica artística vistos anteriormente. O autor já havia se deparado antes com um objeto “feio” — um fogão americano, na casa do general Saigo. Nessa ocasião Dresser considera, no entanto, que o fogão era “provavelmente útil” (p.10), o que encerra o assunto. A reação intensa à lamparina parece indicar que o risco oferecido, sendo superior à conveniência do arranjo, não deixava ao objeto qualquer característica que pudesse redimir sua feiura.

#### *A produção em massa*

Com “exemplar da indústria de Brumagem”, o autor faz referência à cidade de Birmingham, na Inglaterra. Essa cidade inglesa era conhecida, à época, pela produção de artigos de qualidade particularmente baixa; mas a própria produção em série parece indicada em outra passagem como um obstáculo à formação do gosto:

Nada priva de maneira mais eficaz um homem de qualquer real percepção do artístico do que a visão de centenas de trabalhos exatamente iguais. A mera visão de duplicatas de um objeto, não importa o quão meritórias possam ser individualmente, resulta certamente no enfraquecimento de nossa apreciação do belo. A multiplicação de exemplos inspira a aversão, ainda que o trabalho em si pudesse ser digno de admiração. (DRESSER, 1882, pp. 419-420).

Essa fala soa estranha quando tentamos conectá-la ao Dresser de que nos fala a historiografia – um pioneiro dedicado a abastecer “a máquina gananciosa e devoradora” das manufaturas e um absoluto entusiasta dos avanços técnicos e científicos de seu tempo – e parece sugerir uma relação com a produção em massa que era minimamente ambígua. Consideremos seu posicionamento ante a uma técnica japonesa de trabalho em metal particularmente penosa (figura 12). Dresser aponta como grande peculiaridade do método japonês

[...] a feitura de um modelo novo para cada item produzido. Assim, a fim de produzir cinquenta chaleiras do mesmo padrão, não apenas seria feito um novo molde em areia para cada chaleira individual, como também um novo modelo seria preparado para cada molde. (DRESSER, 1882, p. 418).

A produção de cinquenta chaleiras significava, portanto, a produção de cinquenta modelos, a partir dos quais cinquenta moldes em areia seriam obtidos. Ele defende que, por mais que o

processo pudesse parecer requerer “uma quantidade desnecessária de trabalho”, era ele também o responsável por conferir aos produtos japoneses a “qualidade especial” que “faz com que aqueles que apreciam a arte prefiram chaleiras japonesas a qualquer coisa que os países negros tenham produzido até então” (*Ibidem*, p. 420). A correta apreciação da arte parece, assim, passar pela valorização da individualidade do produto – uma individualidade que se estende para além da concepção de um modelo original e inclui cada unidade obtida a partir dele.

**Figura 12 – Ilustração de chaleira obtida a partir de modelos individuais.**



Fonte: DRESSER, C. *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufactures*, 1882.

É bastante positivo que a individualidade apareça como um atributo japonês, dado que, como vimos, é ela que confere à produção local uma “qualidade especial” superior a de outras nações; mas dado que, no Japão, “muitos trabalhos baratos e de baixa qualidade” estavam sendo “feitos para os mercados europeu e americano” (DRESSER, 1882, p. 390), essa é uma característica ameaçada. As falsificações eram abundantes, e mesmo um artífice aclamado como Makudzu — responsável pela “celebrada cerâmica Makudzu, que, à sua maneira, jamais havia sido superada”— havia sido flagrado absorto na confecção de “grandes e antigos (!) vasos com os quais iludir o comprador americano e europeu” (*Ibidem*, p. 387). Dresser menciona o artesão Ikede Zeshin, que reproduzia até mesmo as rachaduras e lascados dos

originais (DRESSER, 1882, p. 352), e duas fábricas dedicadas à imitação de cerâmica Satsuma que mergulhavam seus produtos “em uma mistura de sujidades a fim de conferir-lhes uma aparência envelhecida” (*Ibidem*, p. 386).

Esses episódios não reduzem a fé de Dresser nas virtudes do artesão japonês, e ele pontua que em todo país encontramos o artigo genuíno e suas imitações. Esse era apenas o reflexo das pressões do mercado ocidental, que demandava produtos baratos e que aparentassem a qualidade de trabalhos superiores (*Ibidem*, p. 365). As relações que aparecem no texto entre as pressões externas e a qualidade dos produtos japoneses são conturbadas e por vezes, ambivalentes; a respeito da manufatura de tecidos no estilo *narumi-shibori*<sup>25</sup> (figura 13). que Dresser considera “das mais interessantes”, ele escreve:

[...] costumava ser uma indústria próspera. Mas agora a demanda europeia e americana por um produto cada vez mais barato fez com que um produto dos mais agradáveis e delicados degenerasse a ponto de se tornar uma coisa tosca e desprezível (DRESSER, 1882, p. 185).

**Figura 13 – Fotografia de tecido tingido com a técnica narumi-shibori.**



Fonte: The Encyclopedia of Crafts in Asia Pacific Region (APR).<sup>26</sup>

Esse cenário de “degeneração” é um que vai se repetir com outras manufaturas — e que será revertido, ocasionalmente, por pressões de agentes externos, como o próprio Dresser (1882, pp. 189-190).

Podemos identificar aqui pelo menos dois “gostos” ocidentais disputando influência sobre o mercado japonês: o do público geral, que não foi educado nas questões do gosto e

<sup>25</sup> Técnica de tingimento de tecidos que forma padrões abstratos e orgânicos.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://encyclocraftsapr.com/arimatsu-narumi-shibori/>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

consome as falsificações e imitações históricas que os reformistas repudiam; e aqueles que, como Dresser, estavam envolvidos com o movimento de reforma e empenhados em tornar suas propostas a nova norma; o oponente de Dresser no Japão era o mesmo que ele enfrentava em sua terra natal. É sempre ao primeiro grupo que o britânico se refere ao tratar de “gosto europeu”, o que tira o foco da resposta do Japão a esse segundo grupo, o do “bom gosto europeu”.

É possível mesmo que a preocupação dos artesãos japoneses que confeccionavam falsificações em incluir as marcas de tempo fosse uma resposta não ao público geral europeu, mas a um segmento “especializado” do qual o próprio Dresser fazia parte. Como vimos, o início da década de 1870 foi um momento de grande preocupação para os colecionadores britânicos de arte japonesa, que vinham alardeando “o desaparecimento do Japão antigo”. A crença na inferioridade da produção contemporânea em relação às antiguidades japonesas poderia ter gerado alguma preferência por peças que aparentassem ter idade.

Há ainda uma questão um tanto desconcertante no que diz respeito ao gosto. Por vezes, parece haver no Japão uma sensibilidade artística aflorada e amplamente difundida. Dresser nota o quão superiores eram as vestes artísticas do campesinato japonês, isto é, das pessoas comuns, enquanto ele vinha lutando para educar a burguesia de seu próprio país. Como seria possível, com essa inclinação superior às artes, que os oficiais japoneses escolhessem para mobiliar suas casas objetos europeus da mais baixa qualidade?

Durante minha estadia no Japão eu observei os tapetes, porcelana, e outros artigos todos de manufatura Europeia, em toda casa em toda parte. Todos esses artigos são feitos para o uso de pessoas das classes mais baixas na Inglaterra, e não são jamais usados nas casas da classe média. Ademais, comerciantes Europeus, sabendo que podem obter o maior dos lucros em cima dessas mercadorias ordinárias, enviam objetos inferiores para o Japão. Me entristece muito ver tantas casas perfeitas no estilo Japonês estragadas e privadas de suas próprias características excepcionais pela presença desses artigos inferiores (DRESSER, 1882, p. 218).

A questão não é colocada como sendo um problema da educação do “bom gosto” no Japão — ainda que o único a obter algum sucesso no uso do mobiliário europeu tivesse sido o sr. Sano, que acompanhara exposições internacionais e estaria a par das mudanças em curso na arte decorativa do Reino Unido. Ela é antes um efeito corruptor do contato com o gosto europeu ou, ainda, da exploração dos mercados europeus sobre os nativos.

Essa expectativa de uma sensibilidade artística japonesa superior relaciona-se, como veremos adiante, com a crença de que os japoneses seriam particularmente próximos da Natureza. É possível que Dresser acreditasse, como Owen Jones, que a civilização tornava o homem menos receptivo às harmonias de forma e cor presentes na natureza; e que havia uma

condição “mais saudável [...] como crianças ou selvagens” que permitiria ao artista livrar-se do adquirido e do artificial, e entrar em contato novamente com seus instintos naturais (JONES, 1856, p. 38). É verdade que Dresser vai referir-se aos japoneses como uma civilização antiga e refinada (DRESSER, 1882, p. 3), mas isso se dá em paralelo a constantes aproximações entre os japoneses e a pureza de instintos atribuída por Jones aos povos primitivos.

### 3.2 O Japonês Autêntico

Os japoneses aparecem para Dresser como um povo com uma relação especial com a natureza, o que será atribuído à influência do budismo sobre os locais. Essa conexão estreita com a natureza será idealizada como sendo perfeitamente harmônica e uma das condições para a existência de uma sensibilidade superior para as artes. Ele rejeita leituras dessa relação que possam interpretá-la como sinal do rudimentar ou do primitivo, frisando que ela existe no Japão em meio a “refinamentos de civilização antiga” (DRESSER, 1882, p. 3). Por vezes, no entanto, manter esse posicionamento apresentará algumas dificuldades para o autor. Um episódio que permite vislumbrar essa questão é um banquete para o qual é convidado. O prato principal — um peixe servido ainda vivo — é motivo de clara perplexidade para o convidado estrangeiro:

Há requintes de uma crueldade bárbara em tudo isso que *contrasta estranhamente com a natureza doce e gentil dos japoneses*, pois com grande habilidade talhou-se um peixe de tal maneira que nenhuma das partes vitais foi comprometida [...] [e] as algas úmidas sobre as quais descansa o peixe bastam para que os pulmões continuem a funcionar. [...] Infligir tamanho sofrimento a uma criatura inferior *não é motivo, provavelmente, para qualquer censura entre um povo que não parece temer nem a dor, nem a morte.* [...] *Mas o que diriam os japoneses, eu me pergunto, do nosso costume de engolir ostras vivas?* [...] Talvez os japoneses não sejam tão piores do que nós. (DRESSER, 1882, pp. 27-28, grifos meus).

Dresser aproxima o episódio à prática europeia de engolir ostras vivas, mas não parece ele mesmo tão convencido: no fim, os japoneses são apenas “não tão piores”, e não *tão ruins quanto* os europeus. A colocação do autor a respeito de um possível julgamento que os japoneses estariam em posição de fazer contradiz a observação que o mesmo faz a respeito das diferenças no sistema moral japonês, que não censura o infligir a dor ou a morte — e que, portanto, não teria nada a dizer sobre a ingestão de moluscos vivos.

Ao apontar a existência de uma moralidade diferente da europeia, Dresser evita colocar os japoneses sob uma luz negativa ao atribuir essa ausência do sentimento de culpa a

certa ingenuidade — eles agem dessa maneira *porque* ignoram as implicações negativas da dor ou da morte, não sendo capazes de entender, de certa forma, o que haveria de ruim em provocar sofrimento ao peixe. Há uma pureza de intenções, mesmo nesse episódio, que permite ao autor aproximar os japoneses da imagem da criança — assim como ocorre em outros momentos do texto:

Seremos incapazes de entender a arte japonesa a não ser que lembremos que os japoneses são um povo simples e bem humorado. Eles apreciam uma brincadeira tanto quanto uma criança, e há uma simplicidade em seus modos que tem toda a sinceridade da infância. *De fato, temos aqui o charme da infância preservado no homem adulto.* Sendo esse o caso, devemos procurar sempre pela expressão do humor em sua arte, onde quer que haja a oportunidade; e o humor e o grotesco estão intimamente ligados. (DRESSER, 1882, pp. 270-271, grifos meus).

Os japoneses são descritos em uma segunda passagem como “o mais feliz dos povos [...] diz-se que um japonês jamais sente raiva”. Esse senso comum teria sido corroborado pela boa disposição dos japoneses com quem tivera contato, enquanto que o próprio Dresser “estava frequentemente em vias de estourar de raiva” (*Ibidem*, p. 85). As explicações oferecidas para esse fenômeno são dietéticas: “Será porque os japoneses são quase que exclusivamente uma raça herbívora, enquanto que nós somos em grande parte carnívoros?” (*Ibidem*, p. 85). É curioso que essa visão da docilidade japonesa tenha podido se sustentar quando consideramos que, apenas na curta estadia de Dresser no país — cerca de três meses —, ao menos duas revoltas locais haviam estourado, em Satsuma e Hiego.

Refletindo a respeito desses acontecimentos, Dresser atribui a Sakata Haruo<sup>27</sup>, seu intérprete, o seguinte comentário:

[...] “antes que o estrangeiro viesse nós éramos perfeitamente felizes” (ênfaticamente a palavra perfeitamente), “e todos estavam satisfeitos, mas agora um tenta tirar vantagem do outro, e ninguém está feliz.” (DRESSER, 1882, p. 171).

O entendimento de Sakata de que a entrada do “estrangeiro” havia maculado a perfeita harmonia social que vigorara até então está alinhada à concepção utópica que o próprio Dresser tem do Japão pré-abertura. Ainda que o britânico pondere que os avanços tecnológicos introduzidos no país seriam eventualmente benéficos, o impacto do europeu sobre o Japão é visto de forma essencialmente negativa:

Eu simpatizo com meus companheiros japoneses e sua rejeição à invasão pelo estrangeiro, pois ainda que tenhamos ganhado muito em termos de conhecimento artístico pela abertura do Japão a nós, *e embora tenhamos retribuído com telégrafos e outras centenas de coisas úteis, fizemos muito para tornar um povo feliz, infeliz, um povo satisfeito, insatisfeito, e um povo contente, avarento.* (*Ibidem*, p. 172, grifos meus).

---

<sup>27</sup> Também grafado como: 坂田 春雄. Comissário japonês durante a era Meiji.

Mesmo a não conservação de templos e monumentos é atribuída a um efeito corruptor das “ideias europeias”:

[...] enquanto os lindos monumentos que irão à ruína agora em toda parte teriam sido preservados e bem cuidados, não tivessem as ideias europeias se disseminado pelo país. (DRESSER, 1882, p. 172).

Entretanto, se considerarmos a veemente insistência de Dresser, junto ao governo japonês, pela preservação de monumentos nacionais — “nação nenhuma pode se dar ao luxo de abrir mão de seus monumentos antigos” (DRESSER, 1882, p. 43) —, a conservação de patrimônios artísticos passa a ter todo o jeito de uma “ideia europeia”.

Há um mal-entendido em especial que é interessante para pensar a relação com o antigo. Dresser solicita ao sr. Machida que lhe enviasse exemplares de pregos antigos como os da cidade de Nara, ao que é atendido. Esperava-se com isso que o sr. Machida enviasse cópias de ferragens que tivessem algum mérito artístico. No entanto, a encomenda recebida — “duas cabeças de prego ornamentais, usadas em Rashomon e Congoshuin, e vinte e uma ferragens antigas” (*Ibidem*, p. 117) — consistirá não nos modelos desejados, mas em espécimes genuínos: literalmente, ferragens antigas. Esse episódio será explicado por um Dresser perplexo como tendo se originado do amor japonês por “antiguidades em si mesmas”, algo estimulado pela religião xintoísta; em comparação, o desejo do autor por antiguidades viria de sua “admiração pela arte” (*Ibidem*, p. 117).

Deve-se levar em conta que há uma preocupação do britânico em determinar a *autenticidade* de objetos japoneses que permeia toda sua visita ao país; os grandes vasos produzidos para o mercado europeu não são tidos como legítimos por não terem sido adotados tradicionalmente pelos japoneses (*Ibidem*, p. 377); ele dá uma enorme importância à capacidade de datar corretamente as manufaturas, de forma a acompanhar a evolução das artes decorativas; os desejos do consumidor europeu geram a demanda por “falsificações” em que se simula a idade do objeto e a insistência do visitante pela conservação de monumentos é constante. Seria razoável supor que, para os japoneses à época, a inclinação dos europeus por antiguidades parecesse ser o reflexo de um “amor por antiguidades em si mesmas”; e que portanto o sr. Machida não teria selecionado aqueles vinte e um pregos por acreditar necessariamente que tivessem qualquer valor, mas porque os estrangeiros pareciam dar uma importância muito grande à idade dos objetos que desejavam.

Em outra ocasião, o apetite voraz do intérprete que lhe acompanhava é interpretado como algo fora do comum, dado que vai de encontro às ideias de Dresser sobre o Japão. É possível ver que essa idealização se dá, ao menos em parte, a partir da produção material

japonesa — “de fato, o Japão é uma terra de miudezas. Em geral, seus mais belos objetos são diminutos” (DRESSER, 1882, p. 49). Espera-se que os japoneses vivam à altura de seus netsuquês, com apetites proporcionais às miniaturas celebradas na Europa. Essa maneira de ver as coisas está alinhada às ambições etnológicas que Dresser tem para o ornamento: a arte japonesa deve atuar como o perfeito reflexo não do artesão responsável, mas de um dado “espírito nacional” do Japão.

Em suma, os japoneses tendem a aparecer no relato sob uma luz muito positiva. Há um esforço para afastar a ideia de que seriam um povo inferior ou rudimentar. Dresser menciona estrangeiros que tratam os nativos “como se fossem criaturas inferiores”, sendo que alguns ainda os desprezariam “como se fossem cães, e não homens” (*Ibidem*, p. 36). Em meio a essa disputa pelo *status* do Japão como civilização, é interessante que vanguardas artísticas européias — como o *art nouveau*, ou o movimento estético de que Dresser é considerado um expoente — tenham se identificado com a arte do país. De certa forma, esforços em caracterizar o Japão e sua arte como desenvolvidos passam a significar algo na própria luta dessas vanguardas pela revisão dos cânones da arte europeia.

### 3.3 A Arte Japonesa

#### *O Interesse pelo Ornamento*

Owen Jones teria afirmado que “os japoneses não tinham qualquer ornamento propriamente dito” (JONES, 1856, p. 262), posição com a qual o próprio Dresser concordara à época e que agora via estar equivocada:

Poucos países consideraram o ornamento de maneira mais característica ou cuidadosa que o Japão; e é estranho que, sendo esse o caso, tão pouco se saiba a esse respeito na Europa, mesmo nos dias de hoje. É um sistema de ornamento cuidadosamente elaborado, com partes bem distribuídas e pontos devidamente enfatizados, cheio de cuidadosa reflexão. (DRESSER, 1882, p. 262).

A satisfação de Dresser com a descoberta é tal que ele contrata um artista local para registrar em cores os ornamentos ricamente coloridos, por vezes dourados e incrustados de pérolas (DRESSER, 1882, pp. 149-150), aos quais ele irá se referir como a “verdadeira arte japonesa” (*Ibidem*, p. 147). Embora o ornamento japonês não superasse “a pureza formal e o refinamento da linha” dos trabalhos gregos, possuía ainda assim “as melhores qualidades da arte clássica”, além de superar em composição, planejamento e expressão “o melhor de nosso próprio trabalho medieval” (*Ibidem*, p. 263). O interesse não se limitava, no entanto, à qualidade do ornamento. A existência de um ornamento local supostamente revelaria

características próprias do povo japonês, possibilitando sua inclusão na empreitada etnológica de Dresser:

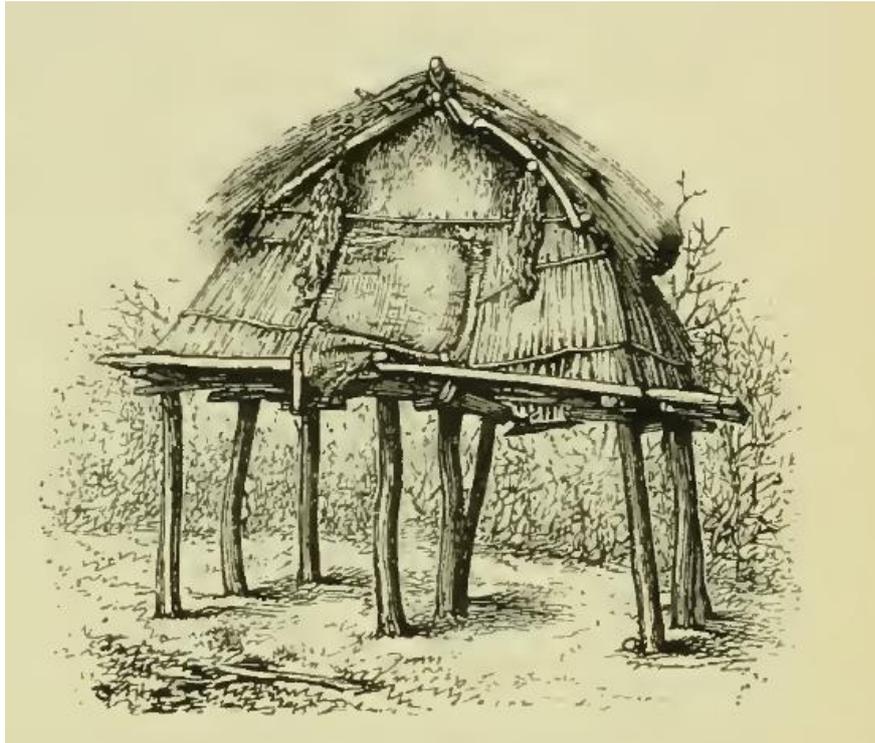
Que existem estilos nacionais de ornamento decididamente característicos das pessoas que os produziram é quase um truísmo; e eu acredito que as formas ornamentais e o sistema decorativo empregados por um povo são mais valiosos como testes etnológicos do que as peculiaridades arquitetônicas; e eles fornecem maneiras de determinar as relações e migrações entre as raças ao menos tão satisfatórias quanto as palavras, ou a construção da linguagem. (DRESSER, 1882, p. 321).

Considerando que o ornamento, para o autor, nasce da arquitetura — e que esta, por sua vez, manifesta as influências climáticas e religiosas de um povo (DRESSER, 1882, p. 10), reside aí o potencial arqueológico da ornamentação. Ao se preocupar em determinar a “provável origem de alguns dos atributos característicos da arte japonesa antiga”, Dresser espera demonstrar que “a pesquisa das afinidades e da migração das raças pode ser auxiliada pela consideração do ornamento” (*Ibidem*, p. 334). Outros aspectos das artes decorativas também são considerados importantes, já que a “configuração dos objetos domésticos também é característica de cada nação” e seu estudo poderia “ajudar a construir a história de eras passadas” (*Ibidem*, p. 323). A arquitetura e as manufaturas vão aparecer como determinantes do nível civilizatório de um povo, como no caso dos Ainus:

Se, a fim de descobrir a natureza das habitações originais do Japão, considerarmos as estruturas ainda hoje erguidas pelos Ainus, [...] veremos que [...] não há na estrutura Ainu qualquer coisa que possa distingui-la dos trabalhos do homem não civilizado. (*Ibidem*, p. 255)

Os templos “toscos” dos Ainus (figura 14) são descritos como “protótipos de todo o sistema de construção japonês” (*Ibidem*, p. 255); mas “com o passar do tempo, avanços haviam sido feitos” e “influências haviam sido somadas aos métodos de construção primitivos” (*Ibidem*, pp. 255-256), dando forma à arquitetura do Japão civilizado. Mesmo que o ornamento revelasse existir ainda no país uma religião “envolvendo a adoração do Sol e do Fogo” — resquícios do que teria sido “a mais primitiva das religiões do homem, [...] o culto daquelas coisas que ele temia e, ainda assim, não podia evitar”—, no Japão esse culto primitivo era “acompanhado de uma alta civilização e as mais perfeitas das artes”, como revelava o “alto nível de acabamento” desses mesmos ornamentos (*Ibidem*, p. 327).

**Figura 14 – Ilustração de templo Ainu.**



Fonte: DRESSER, C. Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures, 1882.

### *Sinais da Civilização*

O Japão vai aparecer, sob alguns aspectos, como mais civilizado do que os europeus, como vimos no discurso do autor sobre os mercadores; e o que Dresser percebe como superioridade técnica ou artística vai se confundir muitas vezes a uma superioridade moral, como no caso dos trabalhos em metal.

Nós [ingleses] estamos certamente ainda nos primórdios de nosso conhecimento da metalurgia. As xícaras de Chilleney são obras primas de tratamento excelente, e suas qualidades artísticas são ótimas também; mas não há qualquer harmonia de cor em nada que Chilleney tenha produzido. O que são ouro e prata além de meios para a produção do que é belo? E não podem a suavidade da silhueta, delicadeza de forma e manipulação cuidadosa acharem expressão também no cobre, aço, latão e chumbo? Não são esses, também, meios para a expressão de belos pensamentos e de uma mente refinada? Certamente que sim; e são os japoneses, de todas as nações civilizadas, que melhor entendem como usar metais de maneira que eles possam constituir a forma e, ao mesmo tempo, combinar-se para produzir harmonias de cor. (DRESSER, 1882, p. 428)

Dresser entende que a incorporação de materiais menos nobres ao ouro e à prata representa um avanço, e que as harmonias cromáticas abririam novas possibilidades para a expressão de uma “mente refinada”. A seleção de materiais é orientada, ele acredita, pelo desejo de se obter um determinado efeito; e em sua combinação de metais os japoneses expressam um entendimento e conhecimento das possibilidades dos materiais mais profundos

que os dos europeus. Essas circunstâncias vão aparecer também como evidência da superioridade moral japonesa:

Os japoneses são os únicos metalúrgicos perfeitos que o mundo já produziu, pois são as únicas pessoas que não pensam no material, e consideram que o efeito produzido é de maior importância do que o metal utilizado. Para eles aço, zinco, bismuto, ouro, prata e cobre são apenas materiais com os quais produzir belas coisas, e um é tão aceitável quanto o outro, desde que seja aplicado de maneira apropriada e o resultado atingido seja belo e satisfatório. Enquanto nós [europeus] continuarmos a valorizar o material mais do que a arte, e insistirmos em comprar objetos artísticos pelo peso, nunca poderemos atingir qualquer real conhecimento. (DRESSER, 1882, p. 430).

O autor está se referindo aqui a um problema específico da separação entre belas artes e artes decorativas, o que fazia com que fossem avaliadas segundo critérios distintos. Enquanto ninguém consideraria “comprar uma pintura a metro”, pois essa seria uma maneira absurda de calcular seu valor,

se uma chaleira de prata é comprada demanda-se saber seu peso, como se o material não fosse absolutamente insignificante quando comparado com o conhecimento e habilidade investidos em sua produção. Se uma chaleira é feita por um homem sem qualquer conhecimento artístico, e que investiu em sua produção apenas algumas horas de trabalho, então é certo determinar tanto o valor da hora de trabalho quando o custo do material; mas se o trabalho é belo, e revela ao espectador o conhecimento e sofisticação de um artista instruído, é ridículo estimar seu valor como se o material do qual é feito fosse mais valioso do que a quantidade de vida, pensamento e cuidado minucioso despendidos em sua produção. (*Ibidem*, p. 430).

A combinação de materiais pelos japoneses é entendida como um desinteresse no valor da matéria-prima utilizada, já que a preocupação central seria obter um determinado efeito estético. Isso sinaliza uma espécie de sensibilidade artística superior aos olhos de Dresser, alinhando-se aos valores que o designer estivera se empenhando em promover na Europa:

Eu não posso deixar de pensar que nós na Inglaterra supervalorizamos o valor decorativo das pinturas. Muitos que cobrem suas paredes com pinturas caras mal têm em suas casas outro objeto com qualquer valor artístico. Os vasos no aparador, a fruteira sobre a mesa, os bibelôs nos armários, e o aparelho de chá para servir o chá da tarde são todos igualmente inadequados e de mau gosto. Certamente pessoas que decoram suas casas dessa forma não têm qualquer real apreço pela beleza; alguém que admirasse o que é agradável em forma e adorável em cor consideraria a beleza de cada objeto a seu redor e o efeito geral obtido (*Ibidem*, p. 347).

À luz desses comentários, pode-se perceber que a relação que ele identifica entre os japoneses e suas artes decorativas é precisamente aquela que ele se dedicara a implementar no Reino Unido. Sua crença de que a mente era superior à matéria<sup>28</sup> — e que, portanto, era a

---

<sup>28</sup> Tal como indicado na compilação de Princípios Gerais da Arte Decorativa e Pictórica do catálogo da exposição de 1972. Ver DENNIS, Richard; JESSE, John (org.). Catálogo da Exibição Christopher Dresser,

manifestação mental que conferia real valor ao objeto – parece refletida na disposição dos japoneses em usar materiais menos nobres em favor da obtenção de determinado efeito. Nessas falas, o Japão não parece afetado pela corrupção moral de que padeceria a Inglaterra, e que parece estar em certa medida relacionada ao “mau gosto” europeu.

### *Características Formais*

A arte japonesa é descrita como sendo especialmente bem sucedida em captar a essência daquilo que representa. Dresser observa ornamentos têxteis “absolutamente maravilhosos”, possuidores de “todo o vigor e beleza da planta viva” (DRESSER, 1882, p. 24), e netsuquês dotados “[d]a sensação do Verão, ou uma vida próspera” — em suma, daquilo que ele vai chamar de “expressão do sentimento poético” (*Ibidem*, pp. 275-276). O ornamento japonês é valorizado na medida em que incorpora “todo vigor e beleza” de seu *motif* sem, no entanto, deixar de atuar como “decoração adequada à superfície que a emprega” (*Ibidem*, p. 24). Essa adequação à superfície parece dever-se, principalmente, a certa abstração da representação japonesa da natureza. Essa simplificação possibilitaria à estilização do motivo estar em acordo com a técnica mais adequada à superfície que se quer decorar, subordinando o ornamento ao objeto.

### *Pintura*

As pinturas de motivos naturais — os desenhos de pássaros, peixes, insetos e flores — serão amplamente elogiadas, principalmente no que diz respeito a sua qualidade suprema: a mesma “expressão da vida” presente no ornamento japonês. Sua comparação com a arte acadêmica europeia resulta em clara vitória para os japoneses:

[...] nenhum outro povo é capaz como os japoneses de fazer desenhos que vivem. Quando desenhamos um pássaro, contentamo-nos em imitar sua forma; em ou produzir um efeito geral do objeto copiado, ou retratar trabalhosamente cada detalhe da criatura. O artista japonês, pelo contrário, por meio de simples pinceladas, produz um pássaro que parece estar vivo. [...] *Há vida nos pássaros que desenha, enquanto que os nossos são objetos inanimados, sem mais relação com a coisa viva do que imagens em cera teriam com seres humanos.* (DRESSER, 1882, pp. 317-318, grifos meus).

Assim, o livro parece ter sido escrito em um momento no qual os parâmetros usados para determinar a qualidade artística de uma obra estão sofrendo alterações. Isso talvez se dê não tanto pela substituição de um critério por outro, mas por alterações no entendimento de um conceito central: o realismo. Se antes o objetivo era capturar os mínimos detalhes do que estava sendo pintado — obtendo, assim, um retrato fiel da *matéria* e conferindo protagonismo à arte pictórica —, agora esses detalhes perdiam espaço em favor da captura de determinada sensação ou efeito, potencializada pela capacidade expressiva da abstração. A fidelidade desejada passa a ser com relação à “vida” do motivo, e a captura do movimento e vigor da cena torna-se a razão de ser do desenho. Os detalhes de que se abre mão em favor desse dinamismo são de pouca importância, desde que favoreçam a manifestação “mental” de quem cria o ornamento.

Se os japoneses parecem particularmente competentes nesse aspecto, isso será explicado como um desdobramento da conexão especial dos locais com a natureza:

[...] eles parecem conhecer a fundo pássaros, insetos, peixes, e outros; sendo capazes de sentirem o que essas criaturas sentem [...]. O intenso amor pela natureza e pela arte bastam para explicar o vigor realista que caracteriza tantos de seus trabalhos [...]. (*Ibidem*, pp. 317-318).

Sendo a influência do budismo a responsável por estimular esse “intenso amor pela natureza”, ela será vista aqui como fator determinante para a qualidade da arte japonesa. O pincel aparece como outro fator relevante à produção artística nativa, conferindo liberdade de movimento e precisão de toque (*Ibidem*, p. 283) ao pintor japonês. É certo que os pintores europeus também tinham o pincel por ferramenta; mas a distinção que é feita aqui diz respeito à dimensão que o uso do pincel assume no Japão. Dresser observa que a alfabetização das crianças nativas estaria conectada diretamente ao aprendizado do uso do pincel; e que portanto “sem que a criança sequer [soubesse]”, ao aprender a escrever ela estaria simultaneamente “adquirindo o mais valioso dos recursos para a destreza no desenho” (*Ibidem*, p. 283).

Essa visão situa o desenvolvimento de habilidades artísticas no cerne da educação japonesa, embora não como uma finalidade em si mesma. Elas aparecem aqui quase como efeitos colaterais, o subproduto de um sistema de escrita diferente do ocidental e que se revelava agora especialmente favorável à arte. O autor conclui que os métodos de ensino de desenho europeus são inadequados em comparação, posto que as crianças inglesas aprendiam a usar o lápis primeiro, e somente então o pincel — e assim “o uso *livre* de ambos era prejudicado” (DRESSER, 1882, p. 283, grifo meu). Ele aconselha ainda aos ornamentistas europeus o uso do pincel, exortando-os a adquirir o “poder japonês de delinear formas

naturais com simplicidade” (DRESSER, 1882, p. 319). Talvez antecipando uma reação negativa, Dresser é rápido em justificar-se:

[...] Não desejo a destruição de nossa arte nacional, e sua substituição pelo estilo japonês. Desejo apenas que façamos proveito daqueles métodos que são mais avançados do que os nossos; não importa onde tenham se originado. A arte, para que tenha valor, precisa ser nacional. [...] Uma nação pode tomar emprestadas sugestões artísticas de outros povos [...] mas as sugestões adotadas devem ser filtradas pelo espírito do país que as adota. (*Ibidem*, p. 319)

Está presente aqui a ideia de que a Inglaterra deveria incorporar elementos da arte de outros povos, com a finalidade última de melhorar sua própria arte. Contanto que ela atue como um “filtro” de ideias, o caráter nacional de sua produção será mantido sempre intacto. Essa é uma colocação que requer investigar o que significa *criatividade* nesse contexto — e como é que, numa Inglaterra em pleno processo de assimilação da arte de outras nações, correrá a noção de que falta aos japoneses criatividade. A esse respeito, ver a seção A Estagnação Asiática (página 67).

A pintura japonesa que Dresser descreve aplica com maestria — superando ocasionalmente a própria arte acadêmica inglesa — certos preceitos artísticos europeus, como as leis da composição. Tendo observado uma pintura floral sendo feita, o designer comenta que

As massas de cor [são] assim cuidadosamente distribuídas com a devida atenção às leis da composição (uma consideração pela distribuição da cor que poderia ser recomendada às autoridades das escolas de arte em South Kensington) [...]. A julgar pelo que conheço de artistas europeus, duvido que algum deles pudesse produzir um esboço dessa excelência em algo próximo do tempo que nosso artista japonês levou para produzir sua obra. (*Ibidem*, p. 60).

Esse e outros fundamentos artísticos serão evocados pelo designer ao longo do texto, geralmente a fim de exaltar o perfeito domínio dos artistas japoneses sobre as leis que regem a arte de qualidade. Um dos pintores que Dresser observa será celebrado tanto por sua aptidão no uso do espaço negativo, quanto pela simplicidade de sua técnica, que usava apenas nanquim (*Ibidem*, p. 61). O desenho japonês aparece também como exemplo do bom uso expressivo da linha: o uso de “angularidade no desenho”, ao invés de linhas arredondadas (figuras 15 e 16), conferiria a suas obras aquela tão celebrada “impressão de vida que nenhum outro tratamento poderia atingir” (*Ibidem*, p. 316).

Figuras 15 e 16 – Exemplo do uso expressivo da linha (1) e (2)



Fonte: DRESSER, C. Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures, 1882.

Há casos, no entanto, em que os cânones artísticos europeus são violados:

*E aqui temos um elemento que jamais foi aceito por nosso sistema acadêmico, a saber, a mistura de chapadas de preto e linhas de contorno; ainda assim [...] deve-se admitir que o contraste entre a chapada e as linhas é muito agradável [...]. Ainda que o preto que representa aqui o cabelo não fosse permitido em nossas escolas de arte, não posso deixar de pensar que tende a separar a cabeça das vestes; e que isso valoriza o desenho (DRESSER, 1882, p. 316, grifos meus).*

O posicionamento geral do texto é de grande respeito a leis que, se observadas, levariam à arte de qualidade; e é antes a eventual inépcia da arte acadêmica europeia em fazer uso desses conceitos, mais do que uma rejeição aos conceitos em si, que provoca no autor certa oposição às academias. No exemplo acima, no entanto, o designer questiona diretamente — ainda que de maneira tímida — certas convenções, admitindo que efeitos agradáveis poderiam ser obtidos mesmo na contramão de algumas dessas leis. A relação estabelecida é, assim, ambígua: por um lado, o domínio dos cânones europeus legitima a prática artística japonesa, que chega a servir de exemplo a South Kensington. Por outro lado, a eventual ruptura com

esses preceitos é lida não como ignorância ou incompetência, mas como parte das “peculiaridades de arranjo e tratamento” que constituem a arte de cada nação (DRESSER, 1882, p. 316); e mesmo diante do uso “estranho e anormal” do preto (figura 17), Dresser julga que as obras são “tão cheias de interesse que demandam um estudo cuidadoso, mesmo que não aproveemos o tratamento aqui adotado” (*Ibidem*, p. 316).

**Figura 17 – Exemplo de “uso estranho e anormal” do preto no cabelo da ilustração.**



Fonte: DRESSER, C. Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures, 1882.

A inexistência no país de algo parecido com a pintura europeia irá restringir a pintura japonesa à categoria de rascunho. Ainda assim, o autor toma o cuidado de dizer não que o Japão é desprovido de belas artes — como corria o debate à época —, mas sim que o país “não conhece nenhuma arte similar”:

Até agora falamos apenas de esboços em preto e branco, sem que fizéssemos qualquer menção à pintura propriamente dita; mas o Japão não conhece nenhuma arte similar àquela por meio da qual produzimos nossos grandes quadros. [...] De fato, o melhor da arte japonesa consiste em esboços

perfeitos, e não em trabalhos que consideraríamos “acabados”. (DRESSER, 1882, p. 319).

A ausência de uma “pintura propriamente dita” não constituirá aqui um obstáculo para os verdadeiros conhecedores da arte; devemos lembrar que Dresser considera que a arte ornamental é superior à pictórica, e com relação à última o que ele encontra no Japão é altamente satisfatório.

### *Cerâmica*

A cerâmica japonesa é avaliada a partir de critérios como técnica, configuração, cor e disposição do ornamento. Ela é comparada pelo autor à produção de outras nações antigas, como a Grega e a Etrusca. O Japão se destaca favoravelmente no que diz respeito à diversidade e delicadeza das técnicas utilizadas, e a produção grega é tida como especialmente limitada. No que diz respeito à configuração dos objetos japoneses, no entanto, a situação se inverte. Dresser observa que “as formas japonesas são frequentemente mais pitorescas do que graciosas” (DRESSER, 1882, p. 402); e por mais que houvesse no Japão formas que seriam consideradas belas mesmo segundo o ideal grego, havia muitas outras que eram “desajeitadas, esquisitas e o que poderíamos chamar de atarracadas”, de curvas “pesadas” e pouco graciosas (*Ibidem*, p. 402). As escolhas formais dos japoneses serão atribuídas a duas causas principais: às “excentricidades humorísticas” — responsáveis pela existência de chaleiras em formato de sapo, pato, andorinha — e à referência direta a objetos naturais comumente encontrados no país, como os recipientes em formato de folha de lótus ou cabaça. (*Ibidem*, p. 402)

**Figura 18 – Chaleira em formato de laranja mão-do-buda.**



Fonte: Acervo Virtual do Metropolitan Museum.<sup>29</sup>

**Figura 19 – Laranja mão-do-buda.**



Fonte: Wikimedia Commons.

No segundo caso, as formas da cerâmica teriam sido inspiradas pelos recipientes mais primitivos do homem, que de início teria feito de utensílio o objeto natural em si, com modificações mínimas. As primeiras cerâmicas teriam sido dessa forma configuradas, seguindo os contornos do objeto natural do qual tomariam a função (DRESSER, 1882, p. 403). Dresser estabelece uma hierarquia de formas na qual os gregos ocupam o primeiro lugar, o segundo lugar cabe a chineses e mouros e o terceiro a persas e indianos. O Japão fica fora do pódio, o autor limitando-se a observar que faltava delicadeza às formas japonesas (DRESSER, 1882, p. 404).

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/51214>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 20 – Garrafa feita a partir de cabaça.**



Fonte: Casa de leilões Catawiki.<sup>30</sup>

**Figura 21 – Garrafa em formato de cabaça.**



Fonte: Acervo Virtual do Metropolitan Museum.<sup>31</sup>

Apesar das limitações da forma japonesa, o autor observa haver no país exemplares notáveis da arte da olaria, e que “em outros aspectos os trabalhos japoneses merecem o

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.catawiki.com/en/l/36100827-bottle-gourd-a-bottle-made-from-a-natural-gourd-hyotan-for-the-tea-ceremony-japan-ca-1925>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/65639>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

primeiro lugar”— em especial “as produções de Ota, os melhores trabalhos de Shiba e os mais finos copos de Satsuma” (DRESSER, 1882, p. 404). A produção de Ota dizia respeito particularmente ao trabalho do artesão Makudzu (ou Makuzu), que atraía muita atenção em exposições internacionais. Como exemplares de Shiba, Dresser menciona a produção de copos, chaleiras e pequenos vasos assim descritos:

A cor delicada da argila (que é como papel-velino), as matizes suaves do ornamento, os fantásticos padrões que cobrem o objeto, a precisão do trabalho, e a relação entre superfície decorada e sem enfeites, fazem desses objetos dignos de qualquer *boudoir* [da Inglaterra] (*Ibidem*, p. 387).

**Figura 22 – Vaso em estilo Satsuma. Makuzu, década de 1870**



Fonte: Acervo Virtual do Ashmolean Museum.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Disponível em: <[https://collections.ashmolean.org/collection/browse-9148/per\\_page/100/offset/0/sort\\_by/object%20type/category/ceramics/start/1851/end/1955/object/99699](https://collections.ashmolean.org/collection/browse-9148/per_page/100/offset/0/sort_by/object%20type/category/ceramics/start/1851/end/1955/object/99699)>. Acesso em: 12 ago. 2021.

**Figura 23 – Tigela pedestal com caranguejos. Makuzu, 1881.**



Fonte: Acervo Virtual do Museu Nacional de Tóquio.<sup>33</sup>

**Figura 24 – Cerâmica Satsuma da segunda metade do século XIX.**



Fonte: Acervo Virtual do Metropolitan Museum.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0002136>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62868>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

### *Ornamento*

O entalhe japonês é inserido dentro de uma narrativa etnológica maior, que procura delimitar a grosso modo a evolução do ornamento dos povos. São apontadas afinidades especialmente entre as civilizações egípcia e japonesa (DRESSER, 1882, p. 44). A opinião de Dresser acerca da ornamentação arquitetônica japonesa é amplamente favorável; seu tratamento é considerado “magistralmente audacioso e simples”, enquanto que no ocidente — o exemplo dado é o mobiliário moderno ocidental — constantemente comete-se o erro de “produzir entalhes tão finos que seu valor decorativo é perdido” (DRESSER, 1882, p. 280).

Os japoneses raramente cometem esse erro, pois *eles chegaram ao feliz método de acrescentar ao trabalho apenas aquela quantidade de detalhe que possa ser vista perfeitamente quando ele estiver devidamente posicionado*. Eles “generalizam” com uma habilidade quase espantosa. (*Ibidem*, p. 280, grifos meus).

Essa generalização sugere no ornamento arquitetônico, como fora o caso da pintura japonesa, o afastamento da representação fiel e exaustiva dos detalhes em favor de uma certa abstração ou simplificação, embora isso não signifique necessariamente a diminuição da *quantidade* de ornamento. O que está sendo valorizado aqui não é a escassez de ornamento dos templos xintoístas, e sim o tratamento conferido a templos budistas amplamente decorados. A redução ao essencial diz respeito a uma certa *racionalização* do trabalho despendido em cada ornamento, sem que resulte disso qualquer queda de qualidade do trabalho ou do efeito atingido, pelo contrário: Dresser entende que o resultado é muito superior ao da ornamentação excessivamente detalhada dos europeus.

### *Ética de Trabalho e Moralidade*

O autor compara os artífices japoneses mais talentosos a Landseer e Turner, indicando que “trabalhos com [as] assinaturas [dos artífices japoneses] seriam tão cobiçados pelos nativos quanto nós cobiçamos os de nossos ‘grandes mestres’”. Esses grandes mestres europeus e japoneses são descritos como estando “invariavelmente perdidos em sua arte”,

Dedicando-se inteiramente à produção do excelente, do belo, do amável; e se sua comida é da melhor ou da pior qualidade eles não parecem se importar. Todo seu orgulho reside na produção de trabalhos de grande mérito. (*Ibidem*, pp. 412-413).

Era sob essas condições, quando a vida do artista era “absorvida inteiramente por seu trabalho”, que se obtinham “aqueles nobres objetos que tanto nós quanto os japoneses apreciamos”. Dresser descreve brevemente os preparos para o envio desses itens de qualidade

superior e conclui que “felizmente para o Japão, o orgulho pessoal de um artífice é tão grande quanto o de qualquer de nossos artistas ou escultores” (DRESSER, 1882, p. 413).

A divisão de atribuições entre oleiro e decorador é, no entanto, intensamente mal vista por Dresser. Em uma conversa a respeito da evolução dos trabalhos em laca, o curador do Museu Imperial teria dito que

no passado, artesão e artista eram pessoas diferentes — o artesão da laca confeccionando a caixa, ou bandeja, ou pote, dotando-o da mais bela superfície, enquanto que o artista pintava sobre ela a decoração que lhe fosse requisitada. [...] Cerca de trezentos anos atrás, no entanto, artista e artífice tornaram-se um, e então se produziu um trabalho da mais elevada excelência mecânica (DRESSER, 1882, pp. 153-154).

Tendo constatado uma divisão similar em Seto, onde a maior parte da produção era enviada a Nagoya para ser pintada, Dresser comenta a inconveniência desse arranjo para o estudioso da cerâmica japonesa — “deveríamos considerar um vaso minuciosamente decorado que foi feito em Seto e pintado em Tóquio como uma manufatura de Seto ou de Tóquio?”. Numa mudança de tom que parece súbita, o autor considera que

de qualquer forma, homens que são apenas oleiros, e pintores que são apenas decoradores, deveriam antes ser considerados mercadores, ou homens de negócios, do que ceramistas nos termos dos japoneses: e posso aqui chamar atenção para o fato de que no Japão o mercador não goza de qualquer *status*, ainda que seja rico como Croesus. O dinheiro sozinho não compra prestígio social. (*Ibidem*, pp. 179-180).

A categorização dos oleiros e pintores do eixo de produção Seto-Nagoya como mercadores representa uma perda significativa, dado que

um príncipe poderia conversar durante horas com um artífice talentoso, e recebê-lo respeitosamente em sua *yakishi*, enquanto nem mesmo o mais rico dos comerciantes seria digno de sua atenção. *Quem haverá de dizer que os japoneses não são perfeitamente civilizados quando eles homenageiam nesses termos o aprendizado e a habilidade, e preferem esses à riqueza? Não é a civilização deles, na verdade, superior à nossa?* Certamente eles dão aqui um exemplo que faríamos bem em seguir! *Aqui [na Inglaterra] nós idolatramos a riqueza, e mal notamos o artífice, não importa quão delicado seu trabalho ou quão extenso seu conhecimento;* e ainda assim é comum que o comerciante que emprega o artesão tenha assegurado seus lucros com artifícios dos quais deveria se envergonhar, e dos quais só pode resultar a degradação de sua natureza. (*Ibidem*, pp. 179-180, grifos meus).

As razões para a superioridade do artífice sobre o comerciante são que o primeiro “enobrece a matéria ao depositar nela sua mente, amor, inteligência e habilidade”, enquanto o outro “devota o melhor de sua energia a ganhar dinheiro”. Dresser afirma ainda que nenhum pensamento de lucro “surge na mente do grande artista enquanto ele está absorto em seu ofício”, e que

muito do trabalho feito por trabalhadores britânicos é inteiramente desprezível, porque eles só pensam em como fazer mais dinheiro com o menor esforço mental e físico possível (DRESSER, 1882, p. 180).

Dresser narra um episódio no qual, ao adquirir um objeto confeccionado por artesão, descobre que o homem não sabia contar dinheiro, e que tinha “pouca ou nenhuma ideia de seu valor”. O britânico reconhece que possivelmente isso era um resultado das muitas mudanças pelas quais o sistema monetário japonês havia passado nos últimos vinte anos, o que teria tornado difícil manter-se a par das alterações... – ele completa – ...uma vez que a vida do artesão seria “completamente consumida por seu trabalho” (DRESSER, 1882, pp. 413-414).

Em última análise, é a essa ética de trabalho idealizada, e não à instabilidade do sistema político local, que Dresser atribui o desencontro entre o artesão e o sistema monetário. A falta de jeito do artífice com transações monetárias é recebida como uma evidência absoluta de sua superioridade moral e nobre dedicação a seu trabalho, ao que o autor pontua que “era somente sob essas condições que obtínhamos os objetos grandiosos que tanto nós quanto os japoneses valorizamos tanto” (*Ibidem*, pp. 413-414). As elaboradas imitações que Dresser testemunhara são completamente deconsideradas na imagem que ele constrói do artesão japonês – inclusive as possíveis pretensões de lucro que teriam motivado artífices renomados como Makudzu a confeccionar imitações para o mercado europeu.

### 3.4 A Arquitetura Japonesa

A arquitetura no livro está sendo tratada como uma expressão do caráter de um povo — “[d]os desejos, habilidades e sentimentos da época em que é criada” (*Ibidem*, p. 225), bem como as necessidades a serem atendidas pela construção daquele edifício (*Ibidem*, p. 234). Sobre essa expressão atuam ainda as condições naturais, como clima e disponibilidade de materiais, sendo o resultado final dessa interação de fatores o que se chama estilo arquitetônico. As condições naturais são apontadas como a variável mais poderosa sobre as artes, sucedida pelos costumes, religião e mudanças políticas sofridas ao longo das eras. Dresser parte dessa definição geral para apontar que, no Japão, ela é corroborada de maneira notável.

Ele atribui essa confirmação à grande “individualidade de expressão” da arquitetura japonesa, manifesta na natureza do material escolhido e deixando entrever as condições de existência enumeradas acima, em especial a influência das religiões. Dresser propõe então o estudo das religiões japonesas, a partir do qual será possível entender “a verdadeira natureza da arquitetura japonesa, e das artes que dela nasceram” (DRESSER, 1882, p. 225).

### *As religiões do Japão*

As religiões a serem estudadas são duas, o Budismo e o Xintoísmo. Dresser faz uma apresentação breve e relaciona as religiões à sucessão de poder no Japão, observando que a primeira era a religião dos Xoguns e a segunda, a do Imperador. Dado que o xogum era o líder secular e aparecia em público, eram dedicados a sua religião santuários e templos magníficos. O Xintoísmo, por sua vez, tendo por representante um Imperador que até 1868 não podia deixar seu palácio, havia sido um tanto ignorado, sendo essa a explicação para o pequeno número e proporções modestas dos templos xintoístas quando comparados aos budistas. Dresser observa que a religião xintoísta é “sem dúvida um culto muito antigo, e de caráter dos mais primitivos” (DRESSER, 1882, p. 226), que os europeus teriam tratado como mais inacessível do que seria realmente.

O britânico comenta ainda que “por séculos o Xintoísmo foi modificado pelo contato com o Budismo, e são poucos os templos que hoje preservam sua pureza ancestral” (*Ibidem*, p. 226). Esse afastamento da “pureza ancestral” do xintoísmo não vai ser entendida como algo expressamente negativo, no entanto, dado que o budismo vai aparecer como um agente de progresso. Dresser define o xintoísmo tendo por base um outro autor e orientalista da época, William Elliot Griffis:

As principais características do Xintoísmo são o culto aos ancestrais e a deificação de imperadores, heróis e sábios, e ainda a adoração das forças da Natureza personificadas. Ele não faz uso de ídolos, imagens ou efígies em seus cultos.[...] Os princípios que guiam o Xintoísmo são, imitação dos feitos ilustres dos ancestrais, e esforço em provar-se digno de tal ascendência por meio de uma vida pura. Ele abomina a impureza, e tem ritos e cerimônias para purificação corporal. (GRIFFIS *apud* DRESSER, 1882, pp. 226-227).

As edificações xintoístas são descritas como sendo sempre rigidamente simples, construídas puramente em madeira, em linhas retas e sem qualquer enobrecimento do material — não era permitido, fosse com tinta, laca, douração ou qualquer ornamento, adornar — o autor original coloca aqui entre parênteses a palavra “corromper” — a estrutura (DRESSER, 1882, pp. 227-228). Dresser observa então que há discordâncias entre os estudiosos acerca do Xintoísmo como um “produto genuíno do Japão”, tendo observado semelhanças com outras religiões primitivas da Ásia (*Ibidem*, pp. 228-229); ele mesmo aponta afinidades entre a religião do Egito antigo e o culto xintoísta, como a adoração ao Sol e ao falo (*Ibidem*, p. 341).

Para Dresser não importa tanto se o xintoísmo é uma invenção japonesa quanto importa o efeito claro de sua influência sobre as artes japonesas:

Diz-se que o egeito simboliza a maneira como ações e pensamentos deveriam ser abertos e visíveis [...] Esse princípio é seguido à risca na construção de cada templo

xintoísta. Cada parte da construção, quer esteja à mostra ou oculta, manifesta uma quantidade de trabalho honesto que é em seu acabamento simplesmente perfeita; e não há qualquer parte do edifício em que seja possível encontrar trabalho mal feito, não importa o quão diminuta ou perfeitamente fora de visão possa ser essa parte. Aqui temos a própria essência do Xintoísmo, e uma materialização em espírito daquela passagem em nossas próprias Escrituras: “Tudo quanto te vier à mão para fazer, faze-o conforme as tuas forças”. No Japão esse princípio permeia toda a sociedade, e é levado a cabo no trabalho do dia a dia. (DRESSER, 1882, p. 230).

O xintoísmo aparece portanto como causa principal para um certa ética de trabalho japonesa calcada na qualidade e no acabamento impecável. Esse conceito é expandido para além do artesão e, na visão de Dresser, passa a “permeiar toda a sociedade”. Da mesma forma, ele se estende para além da arquitetura sacra, estando presente no trabalho do cotidiano.

Dresser afirma ainda que, no Japão, o xintoísmo fazia parte da casa de todos, quer professassem essa fé ou não. A base desse argumento é a existência, na casa tradicional japonesa (yashiki), de uma plataforma destinada ao Imperador:

Em toda casa há um pequeno espaço, mais ou menos separado do cômodo principal, com um piso elevado, e os fundos quase encobertos. Nesse elevado o Mikado sentaria-se caso algum dia visitasse a casa; e esse espaço veio a ser associado aos deuses pela mente Japonesa. (*Ibidem*, p. 231).<sup>35</sup>

Esse altar doméstico, tendo sido construído de acordo com os preceitos xintoístas, dita a construção do resto da casa, que deve estar em harmonia com o altar. Essa plataforma parece a função de matriz, em torno do qual o restante da casa é construído — algo parecido com a cozinha no modelo de Gottfried Semper. É essa a razão que Dresser apresenta para a qualidade dos objetos japoneses. A presença do altar serviria de modelo para os japoneses como algo que desde a infância haviam aprendido a venerar, e por associação eles teriam aprendido a venerar então o trabalho de qualidade (DRESSER, 1882, p. 231).

Enquanto que o costume de decorar também as partes pouco vistas de um objeto (como o fundo) pudessem ser atribuídas ao gosto de todos os homens por surpresas, era a excelência do trabalho, quer estivesse à mostra ou não, que tinha por origem os princípios do xintoísmo. Mas, até onde Dresser podia ver, o xintoísmo não fomentava qualquer amor à natureza. O “estranho amor dos japoneses por toda a criação” vai ser atribuído ao budismo (*Ibidem*, pp. 231-232). É a fé budista que vai aparecer como a razão por trás da inigualável “harmonia entre homem e as criaturas inferiores” que vigorava no Japão; e é à combinação

---

<sup>35</sup> Não é claro como essa relação da plataforma com o Imperador acontece ou quão antiga é, já que o próprio Dresser nota que o Imperador costumava ser muito distante da população e que apenas recentemente, com a revolução Meiji, essa figura havia se tornado mais “próxima” do povo. Seria essa uma tradição arquitetônica relativamente recente? Do contrário, se é uma tradição antiga tal como o culto xintoísta parece ser, ela cumpre desde sempre a mesma função de alocar o Imperador em caso de uma (altamente improvável) visita?

das duas que Dresser vai atribuir muitas das qualidades características dos trabalhos japoneses, entre templos, objetos do cotidiano e ornamentos (DRESSER, 1882, pp. 233-234).

### *Uma Tradição Arquitetônica Japonesa*

Para Dresser, o valor da arquitetura vai se dar ao menos em parte pela sua capacidade de atender às necessidades que motivaram sua construção. Essa concepção vai servir como um argumento a favor da arquitetura japonesa. Ele acreditava que a arquitetura deveria adequar-se às condições do entorno, e é sobre essas bases que irá defender as construções locais e rejeitar a elevação de casas europeias em pedra e tijolo no Japão da era Meiji. O fato de que havia europeus em Tóquio encorajando esse tipo de construção pode estar atrelada à percepção de que a comparativamente baixa durabilidade das casas em madeira representava uma falha, ou a ausência de uma tradição ou legado arquitetônico de maneira geral (*Ibidem*, pp. 236-237).

As pontes japonesas à época vão ser usadas por alguns como evidência da falta de conhecimento dos japoneses dos princípios da construção. Dresser vai rebater essas críticas observando que também na Europa existem pontes precárias e improvisadas, e que seguindo essa lógica poderia-se julgar a Inglaterra como igualmente desprovida de conhecimento estrutural. Ele vai defender que, na verdade, os japoneses possuem esse conhecimento “em um grau notável” (DRESSER, 1882, pp. 239-240) e que, embora jamais tivessem sido bons engenheiros, eles haviam sem dúvida sido excelentes arquitetos (*Ibidem*, pp. 242-243).

Arquitetura envolve um conhecimento estrutural, mas engenharia não envolve necessariamente qualquer conhecimento do belo, o que para nosso desespero constatamos frequentemente na Inglaterra. [...] *Ninguém poderia olhar para os grandes templos de Shiba ou Nikko sem sentir que o arquiteto desses gloriosos edifícios entendia perfeitamente os princípios tanto do construir quanto da beleza.* (DRESSER, 1882, pp. 242-243, grifos meus).

Dresser fala de excessos na arquitetura somente no que diz respeito ao uso de suportes, que embora em alguns casos sejam tanto úteis quanto decorativos, em outros “são levadas a um extremo que é quase absurdo”. Isso não é entendido como um desconhecimento de estruturas, mais uma vez, a partir da comparação com arquitetura Inglesa: Dresser observa que a capela de Henrique VII em Westminster é, estruturalmente, “mais falsa que qualquer edificação que eu tenha visto em minhas viagens pelo Japão”. (*Ibidem*, p. 244).

Dresser sustenta que os japoneses detém o conhecimento para construir edifícios resistentes e adequados a seu entorno, *calculados* para resistir aos terremotos e atender às peculiaridades do clima e do material disponível (*Ibidem*, p. 247). Essa ênfase no

planejamento e no propósito da arquitetura aparece como um requisito para que se possa afirmar que o país detinha uma tradição arquitetônica e a capacidade de projetar adequadamente. Como vimos, a legitimação da arquitetura de um povo passa não apenas por princípios absolutos — a distribuição do ornamento, a harmonia da edificação, etc — mas também pelo quão bem ela está adaptada às particularidades do meio em que se insere (*Ibidem*, p. 270). Os *shoji* — painéis em madeira forrados com papel translúcido — das casas japonesas é apresentado como um exemplo de sucesso adaptativo dos japoneses, sendo uma resposta aos caprichos de um entorno sujeito a tremores de terra. (*Ibidem*, p. 247).

Quanto à história arquitetônica do Japão, frente à escassez de dados disponíveis que possibilitassem delineá-la (*Ibidem*, p. 250) o atestado da existência de uma tradição de construção japonesa vai ficar por conta do templo de Isé, que há quase um milênio era reconstruído sob as mesmas diretrizes.

[...] os dados necessários para traçar o desenvolvimento da arquitetura Japonesa são tão imperfeitos que pouco pode ser dito a seu respeito. Embora os templos de Isé tenham sido reconstruídos ao fim de cada terceiro septênio, cada tábuca e coluna que se encontra agora nessas construções tem precisamente a mesma forma, e o mesmo tamanho, daquelas que formaram a estrutura original erigida há dezenove séculos. Temos aqui, portanto, evidência de que o presente método de construção era conhecido pelos japoneses à época da antiguidade clássica Romana. (DRESSER, 1882, p. 250).

Apesar da evidência histórica do conhecimento arquitetônico japonês identificada ser o templo xintoísta de Isé, é o budismo que vai aparecer como um enorme avanço para a arquitetura do Japão; o xintoísmo em si não teria promovido qualquer evolução, apenas a exata reprodução do que viera anteriormente. Pode-se dizer portanto que a própria ornamentação vai fazer parte dessa evolução da arquitetura, que se dá sobre a base primitiva do xintoísmo.

Fui incapaz de delinear a história da construção japonesa ao longo dos três séculos seguintes; pois, até a ereção dos grandes templos Budistas entre sete e cinco séculos desde então, nenhum avanço arquitetônico parece ter ocorrido no país. Mas o desenvolvimento do Budismo, e o estímulo que recebeu do Xogum, deu um impulso fantástico à arquitetura, que entra agora num período floreado e altamente decorado (DRESSER, 1882, p. 251).

Dresser observa que a evolução de uma arquitetura nacional se dá sobre suas habitações mais primitivas, que lhe serviriam de “protótipo” — assim como moradias em junco teriam sido o protótipo dos templos do Egito Antigo. Assim teria sido também no Japão, e como origem da arquitetura Japonesa o autor irá apontar as estruturas rudimentares dos Ainu, povo que habitava a ilha mais ao norte do arquipélago. (*Ibidem*, p. 254). Os Ainu são tidos como mais próximos do homem primitivo com base na estrutura de suas casas. A “falta

de planejamento” da madeira utilizada, isto é, o fato de ela ser usada de maneira improvisada e rústica, sem receber um tratamento que a adequasse à estrutura, é dada como parte das razões para que as casas Ainu fossem indistinguíveis do trabalho do homem não civilizado. (DRESSER, 1882, p. 255).

Sua rusticidade leva Dresser a crer que certamente os templos erguidos no fim do século XIX pelos ainu eram meras cópias do que vinham fazendo há muitos séculos — quase que uma evidência de sua estagnação como povo não civilizado. Com o tempo, no entanto, avanços haviam sido feitos por meio principalmente de influências externas. Dresser sugere que, assim como a invasão romana contribuíra para a arquitetura britânica, China, Coreia e certos missionários budistas haviam trazido para o Japão os novos estilos arquitetônicos que resultariam no progresso de sua arquitetura nacional, originando a “bela, ainda que rebuscada, arquitetura que encontramos nos grandiosos santuários de Nikko”. (*Ibidem*, pp. 255-256).

#### *A Ornamentação Arquitetônica Japonesa*

Dresser considera que o ornamento deve estar sempre subordinado à estrutura que adorna, seguindo certos princípios de ornamentação arquitetônica: restringir-se a adornar “membros necessários estruturalmente” e estar de tal maneira subordinada a sua posição que cada parte tenha o grau de proeminência necessário. A combinação final deve resultar num todo harmônico. No caso em que o ornamento chame a atenção para alguma estrutura secundária, ele será “ilegítimo e digno de condenação”. Por mais elaborada que fosse a decoração dos templos budistas, Dresser entende que esses princípios da ornamentação eram seguidos de maneira competente:

Embora alguns dos grandes templos do Japão sejam elaboradamente decorados, não lembro de nenhum caso em que a estrutura tivesse sido falsificada por meio de adornos [...]. Mas não se deve esquecer que esses trabalhos são tão extensivamente coloridos quanto o [palácio] Alhambra em Granada; e que dourado, branco, vermelho, azul, e muitas outras cores, em toda sua intensidade, enfatizam suas diferentes partes. (DRESSER, 1882, PP. 259-260).

Não só essa profusão de ornamentos estava adequadamente subordinada à estrutura, como os entalhes nos templos de Nikko e Shiba manifestavam “um entendimento perfeito de arranjo, das leis da composição, e da distribuição das partes; enquanto que cada painel possui algum significado poético (*poetic significance*)”. (*Ibidem*, p. 261).

Esse ornamento foi então aplicado a objetos de uso doméstico, em laca, porcelana, tecido, embora tenham sido tomadas “liberdades [...] que não teriam sido permitidas no caso

de estruturas arquitetônicas”. Talvez isso se aplique principalmente aos *motifs* empregados, pois enquanto nos templos os temas trabalhados eram “flores, plantas, pássaros, água, nuvens, animais, e, em poucos casos, a figura humana” (DRESSER, 1882, p. 261), os ornamentos aplicados a tecidos eram muito mais diversos e “dos mais extraordinários tipos”, retratando cenas e objetos do cotidiano e até mesmo os fios dos postes do telégrafo recém-introduzido. (*Ibidem*, pp. 270-271).

### 3.5 A Estagnação Asiática

A ideia de que os japoneses não são criativos parece ter sido uma espécie de senso comum da era vitoriana. No livro *Japan* (1882), tendo visto a coleção do Imperador em Nara, Dresser chega à seguinte conclusão:

A inspeção das coleções de Nara revela também este fato – um fato trazido à luz de forma proeminente durante uma longa jornada no Japão – que apesar de os japoneses serem os mais delicados e sutis dos artífices, os mais bem-sucedidos dos artesãos, os mais meticolosos dos artistas, eles ainda assim não são de maneira alguma uma raça inventiva. Há bastante verdade na declaração de que os Japoneses não criaram nada, mas tornaram melhor tudo o que viram. (DRESSER, 1882, p. 111).

Isso se dá, presumivelmente, pela inépcia de Dresser em identificar qualquer influência japonesa sobre as artes de outros países asiáticos, enquanto a influência externa sobre a arte japonesa era evidente (*Ibidem*, p. 111) e amplamente reconhecida pelos próprios japoneses, em especial a coreana (*Ibidem*, p. 156). A alta qualidade dos itens da coleção, feitos há mais de um milênio, aparece ainda como uma evidência desconcertante de continuidade na manufatura asiática, tanto em termos de técnica quanto de sofisticação do efeito obtido. Para Dresser – que dedicara grande parte de sua vida ao *progresso* da manufatura inglesa – a constatação dessa permanência reforça ideias com as quais ele já tivera contato anteriormente: “a declaração de que os Japoneses não criaram nada, mas tornada melhor tudo que viram”. Não só eram “poucas as novas manufaturas inventadas” desde então, como

[...] mil e duzentos anos haviam se passado na Ásia sem trazer qualquer avanço significativo na maior parte das manufaturas, enquanto que em algumas retrocesso, em vez de progresso, era dolorosamente aparente (*Ibidem*. pp. 109-110).

A suposta falta de criatividade dos japoneses não é absoluta, mas Dresser parece acreditar nisso a despeito de evidências do contrário fornecidas pelo próprio texto: as experimentações do artesão Makudzu (*Ibidem*, p. 387), os usos inusitados de materiais (*Ibidem*, p. 428), a combinação de técnicas no design têxtil (*Ibidem*, pp. 444-445). A ideia de

que os japoneses não seriam uma “raça inventiva” soa ainda mais esquisita quando a novidade, no trabalho de alguns artesãos, é recebida com entusiasmo:

[...] há vários homens, tanto em Ichi-no-kura quanto em Seto, que se devotam à produção de coisas de caráter peculiar e novas em efeito. Que se afastem ainda mais do caminho mais percorrido! Se os oleiros em Owari estiverem de alguma forma sofrendo com nossas mudanças de gosto a respeito [da cerâmica] azul-e-branco, eu os aconselharia a buscar produzir novidades com efeitos de cor suaves. O azul atual pode ser, até certo ponto, mantido, pois o apreço pela porcelana japonesa é tão grande quanto jamais foi, e o desejo por novidades, ainda maior. (DRESSER, 1882, pp. 396-397).

Parece que para Dresser a novidade, na condição de “melhoria” sobre um trabalho que já se costumava fazer, não aparece como criatividade. Isso leva a crer que a criatividade, para ele, se limita à invenção de técnicas disruptivas de produção; outras evidências, como vimos, são ignorada em favor desse que se torna o fator decisivo. Inventam-se um cenário onde a criatividade parece reservada aos britânicos e suas manufaturas – um cenário ligado diretamente ao movimento de reforma a que Dresser pertencia, dado que são esses reformistas que vão se empenhar em redefinir os critérios do que constitui nas artes decorativas o *novo* ou a *cópia*.

Essa passagem permite entrever também que, para o britânico, não basta à arte japonesa ser tradicional ou bem executada, como no caso das cerâmicas pintadas em azul. Esse tipo de cerâmica japonesa, conhecida como Imari ou Arita, era comum na Europa mesmo no período pré-abertura. Dresser pontua em dado momento do texto que as padronagens da porcelana Arita, tendo sido familiares para ele desde a infância, pareciam-lhe desprovidas de “aparência oriental”; por conta disso, elas seriam “a menos satisfatória de todas as porcelanas japonesas” (DRESSER, 1882, pp. 392-393). O *novo* parece ser, assim, um dos fatores principais para a dita *aparência oriental* valorizada por Dresser.

Ele exorta os oleiros japoneses a produzirem “novidades” para o mercado europeu. O entusiasmo de Dresser com a possibilidade nos mostra que esse não é o mesmo mercado europeu que vinha exercendo sua influência corruptora sobre os japoneses e alterando suas artes decorativas, mas um outro: o mercado do *bom gosto europeu*. Tais circunstâncias chamam a atenção para o tipo de processo de seleção e descarte que está sendo mediado por Christopher Dresser e por um certo movimento estético junto às manufaturas japonesas, e que ora insiste pela preservação de técnicas e manufaturas, ora clama por “coisas de caráter peculiar e novas em efeito”.

Considero agora alguns desdobramentos no Ocidente da ideia de que os japoneses não seriam um povo criativo. Vinte e seis anos depois da publicação de *Japan* (1882), uma

narrativa parecida<sup>36</sup> de estagnação asiática vai aparecer no livro *Peeps at Many Lands: The World* (1908). O autor, Robert Hope Moncrieff,<sup>37</sup> narra que

houve um tempo em que porções da Ásia eram as terras mais prósperas do mundo, [...] [mas] as raças orientais caíram num estado de estagnação aparentemente por culpa do clima quente e sonolento. A mudança é a lei da vida, e onde homens não vão se dar ao trabalho de mudar para melhor, estão sujeitos a mudar para pior. No Oriente a vida estagnou na maior parte dos países, [...] [permanecendo apenas] tão avançada quanto era há mil anos. (HOPE, 1908, pp. 90-91).

É abertamente que Moncrieff justifica, a partir da estagnação oriental e subsequente superioridade tecnológica ocidental, a submissão forçada da maior parte da Ásia a governos europeus. Mas uma das nações asiáticas, então, “surpreende o mundo”: o Japão. Ela se destaca do resto do continente por seu “comportamento sensato” diante da invasão estrangeira: sua disposição de aprender e a determinação em assimilar, num curto período de tempo, o que havia de mais moderno na Europa (HOPE, 1908, p. 92). Esses esforços seriam celebrados na alcunha de “Grã-Bretanha do Oriente” (*Ibidem*, p. 93), cristalizando a ideia de que o atributo mais precioso dos japoneses era imitar o que houvesse de mais conveniente em outras nações.

---

<sup>36</sup> Curiosamente, o livro vai ecoar também as visões de Dresser sobre as roupas japonesas, lamentando que “o desejo das pessoas de serem como os Europeus” fizesse com que eles copiassem as “feias roupas” europeias, que não lhe caíam bem como as vestes nativas “simples e de bom gosto”. (HOPE, 1908, p. 95).

<sup>37</sup> Sob o pseudônimo de Ascott R. Hope.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento de reforma britânico parece ter contribuído para uma espécie de virada no entendimento ocidental do Japão como civilização. O país vai da condição semi-bárbara que lhe era atribuída inicialmente à de nação civilizada, chegando mesmo a ser entendido como *mais civilizado* do que os europeus em certos aspectos. Para Christopher Dresser, como vimos, a determinação do nível civilizatório japonês se dá ao mesmo parcialmente a partir de juízos sobre suas artes decorativas. Aspectos como o acabamento, o tipo de ornamentação, ou a técnica empregada serão vistos como indícios da sofisticação do povo japonês como um todo — os “refinamentos que nascem apenas de civilizações antigas” (DRESSER, 1882, p. 3).

Noções construídas a partir do contato prévio com a cultura material japonesa vão contribuir ainda para um certo entendimento do “genuinamente japonês”. Objetos japoneses populares à época na Europa, como os netsuquês, vão gerar expectativas de que o Japão seja uma “terra de miudezas”, o que se estende aos japoneses em si: Dresser chega a ficar chocado quando o apetite de seu guia não atende a essas expectativas. Esse é um recorte que, como vimos, desconsidera possíveis evidências do contrário, priorizando a ideia do Japão de miniaturas mesmo em face dos budas de quatorze metros de altura ou o Monte Fuji. O acabamento e características gerais do objeto são entendidos como o efeito de certas influências religiosas, uma combinação entre aspectos do xintoísmo e do budismo que formaria a essência japonesa.

Podemos perceber a partir do relato que Dresser acredita estar em curso na Europa uma corrupção moral que poderia ser corrigida com base no exemplo japonês, em particular no que diz respeito a sua postura diante das artes decorativas. Na figura do Japão, ele vê ou imagina ver satisfeitas algumas de suas maiores ambições: a valorização do artista decorativo; a noção de uma arte absoluta, que vai além das belas artes e permeia todo o cotidiano; a priorização da qualidade artística do trabalho, para além de quaisquer preocupações materiais; e o ornamentista como um agente criativo, que ao expressar certa disposição mental ou sentimento poético eleva-se acima da arte meramente imitativa.

É possível que o Japão represente aqui, como para Oscar Wilde, uma utopia artística, onde as crianças são educadas nas artes desde cedo e quase imperceptivelmente; os ornamentistas são estimados e obtêm de seu trabalho a fama de um Landseer ou Turner; exploram-se infinitas combinações de materiais e técnicas que sofreriam alguma resistência na Inglaterra; onde a relação com a natureza não foi perdida e o gosto não foi corrompido, permitindo aos japoneses acesso privilegiado às harmonias de forma e cor da natureza – um

acesso direto e intuitivo a leis gerais da natureza que os ingleses haviam tido de extrair de suas sistematizações. O “efeito japonês” parece passar, assim, pela materialização das ambições esteticistas.

O Japão, na condição de novo referencial artístico possível, vai representar a possibilidade de romper com aqueles dogmas que constituem um obstáculo para o esteticismo de Dresser. Vimos que as tensões entre um certo *status quo* das artes decorativas na Inglaterra e as ambições do movimento de reforma o acompanham ao longo da viagem, e ele vai combater no Japão a mesma “influência corruptora” que vinha enfrentando em seu país de origem. A tentativa de preservar o Japão em um estado “imaculado” não se traduz em um desejo de manter o país à margem da revolução científica e industrial em curso, contanto que essas tecnologias não ameacem as qualidades superiores da arte japonesa.

Ao referirem-se à arte japonesa, Dresser e outros reformistas ligados à Escola de Design usam termos como racionalização e simplificação, características evocadas inclusive para explicar a superioridade da produção do Japão em relação à da China. O que poderia parecer uma “redução ao essencial” do Japão da era vitoriana não é, no entanto, a mesma simplificação que reivindica um modernista como Bruno Taut. Se no século XX as atenções dos modernistas ocidentais se voltariam para os templos xintoístas, para Dresser a verdadeira arte japonesa vai ser aquela dos templos budistas ricamente decorados:

[...] Eu contratei o melhor artista decorativo da cidade para que fizesse desenhos coloridos das decorações dos templos, pois estou ansioso para capturar todos os exemplos da verdadeira arte Japonesa que eu puder. (DRESSER, 1882, p. 147).

A simplificação que Dresser aprecia na arte decorativa japonesa não significa uma rejeição do ornamento, que ele acredita cumprir um propósito expressivo e estrutural, e as decorações dos templos que lhe chamam a atenção são muitas vezes ricamente elaboradas.

Em suma, é possível perceber que há descontinuidades na forma como a tradição japonesa está sendo pensada no design Ocidental ao longo do tempo. O “efeito japonês” tal como aparece no relato de Dresser aponta para um Japão que é quase uma utopia esteticista, onde muitas de suas aspirações para as artes decorativas do Reino Unido encontram-se materializadas. Os “defeitos” percebidos são atribuídos a uma influência maligna europeia, o que pinta a imagem de um Japão imaculado e virtuoso, onde existem as condições para uma arte moral e da mais alta qualidade.

A discussão em torno do mérito da arte japonesa passa pela legitimação de seu status como civilização. Dresser entende que, *uma vez que* as artes decorativas japonesas eram de qualidade, elas refletiam o refinamento de todo o povo japonês. Essa não é uma conclusão

óbvia; outros – como o aclamado curador e entusiasta da cerâmica japonesa John C. Robinson – eram da opinião de que os japoneses produziam belas coisas *apesar* de serem semi-bárbaros (HALÉN, 1988, p. 33), dissociando de certa forma as duas esferas. É possível ver, assim, de que maneira a insistência em estabelecer uma relação causal entre artes decorativas e civilização poderia ter contribuído para essa mudança do *status* civilizatório do Japão no pensamento britânico.

#### 4.1 Desdobramentos Possíveis

Seria interessante somar a essa análise alguns dos escritos de Dresser sobre o ornamento japonês, antes e depois da viagem — em especial os artigos anônimos de 1863 e as palestras sobre o tema na Royal Society of Arts, em 1871 e 1878 —, o que talvez pudesse revelar mais nuances da imagem de Japão que está sendo construída. Um olhar mais aprofundado sobre o contexto japonês e os processos de modernização que marcam a era Meiji poderiam contribuir também para um melhor entendimento do contato Ocidente-Oriente desse período, possivelmente elucidando alguns dos desdobramentos dessa visita, pontos da política oficial japonesa quanto a suas manufaturas artísticas e o papel do design nas relações Japão-Europa.

O Relatório Dresser que menciono rapidamente no trabalho é outro ponto que merece uma investigação mais demorada, tanto por ter sido distribuído como guia a fabricantes japoneses e tido com isso um possível impacto sobre a produção, quanto pelas dificuldades de comunicação entre o designer e os oficiais do governo. Dresser aponta uma série de ruídos no exemplar que ele recebe já na Inglaterra, e seria interessante explorar as possíveis reverberações que o britânico, intencionalmente ou não, possa ter tido sobre as manufaturas locais. Esses desencontros poderiam, como no episódio dos pregos antigos, ajudar a entrever certas formas de pensar a arte ou o design em ambos os lados.

## REFERÊNCIAS

DRESSER, Christopher. Japan: **Its Architecture, Art, and Art Manufactures**. Londres: Longmans, Green, and Co., 1882.

\_\_\_\_\_. Ornamentation considered as high art. **The Journal of the Society of Arts**, v. 19, n. 951, pp. 217-238, 1871. Disponível em:  
<[https://www.jstor.org/stable/41334915?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41334915?seq=1#metadata_info_tab_contents)>.

DURANT, Stuart. **Christopher Dresser**. Londres: Academy Editions, 1993.

\_\_\_\_\_. Christopher Dresser and the use of Contemporary Science. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 to the Present**, n. 29, pp. 23-29, 2005.

\_\_\_\_\_. The Life and Work of Christopher Dresser, 1834-1904. In: DENNIS, Richard; JESSE, John (org.). **Catálogo da Exibição Christopher Dresser, 1834-1904**. Londres: The Fine Art Society, 1972.

FILLMORE, Millard. [Correspondência]. Destinatário: Sua Majestade Imperial, o Imperador do Japão. [S. l.], 13 nov. 1852. 1 carta. Disponível em:  
<[afe.easia.columbia.edu/ps/japan/fillmore\\_perry\\_letters.pdf](afe.easia.columbia.edu/ps/japan/fillmore_perry_letters.pdf)>. Último acesso: 10 ago. 2021.

GERE, Charlotte. Dr. Christopher Dresser, a commercial designer in the Victorian art world. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 to the Present**, n. 29, pp. 8-22, 2005.

GERE, Charlotte; RUDOE, Judy. Introduction. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 to the Present**, n. 29, pp. 5-7, 2005.

HALÉN, Widar. **Christopher Dresser (1834-1904) and the Cult of Japan**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Wadham College. Oxford, 1988. Disponível em:  
<<https://ora.ox.ac.uk/objects/uid:73a46f8b-d8dd-453a-92c2-ed6c9ee2a409>>.

\_\_\_\_\_. Christopher Dresser and the “Modern English” Style: His late designs for wallpapers and hangings. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 to the Present**, n. 14, pp. 10-15, 1990.

HOJDA, Ondrej. **Japan and modern architecture 1945 – 1970**: Discourse in the mid-20th-century Europe. Tese (Pós-Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Artes, Univerzita Karlova. Praga, 2018.

HOPE, Ascott R. **Peeps at Many Lands: The World**. Londres: Adam and Charles Black, 1910 [1908].

JACKSON, Neil. Found in Translation: Mackintosh, Muthesius and Japan. **The Journal of Architecture**, v. 18, n. 2, pp. 196-224, abr. 2013.

JACQUÉ, Bernard. The Death of Christopher Dresser in Mulhouse. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 to the Present**, n. 29, pp. 97-102, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41809369?refreqid=excelsior%3A521edc96aa7c9362f4158aa1167a8b90>>.

JEFFS, Angela. World's first industrial designer creates a stir. **Japan Times**, 20 mai. 2002. Community. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/community/2002/05/20/general/worlds-first-industrial-designer-creates-a-stir>>. Último acesso em: 19 abr. 2021.

JONES, Owen. **The Grammar of Ornament**. Princeton University Press, 2016 [1856].

KIKUCHI, Yuko. **Japanese Modernization and Mingei Theory**: Cultural nationalism and oriental orientalism. Londres: RoutledgeCurzon, 2004.

LOCKYER, Angus. Japan and International Exhibitions, 1862-1910. In: NISH, Ian; HOTTALISTER Ayako (Ed.). **Commerce and Culture at the 1910 Japan-British Exhibition**: Centenary Perspectives. Brill, 2012, pp. 27-34.

MARTIN, Matthew. From Japonisme to Art Nouveau. In: NATIONAL GALLERY OF VICTORIA. **Japonisme**: Japan and the birth of modern art. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2018, pp. 30-38. Disponível em: <[artnouveau.club/wp-content/uploads/2018/07/Japonisme-to-art-nouveau.pdf](http://artnouveau.club/wp-content/uploads/2018/07/Japonisme-to-art-nouveau.pdf)>. Último acesso em: 26 out. 2020.

MASSON, Arabella. **Viajes de arquitectos occidentales a Japón**: La princesse est modeste. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madri, Universidad Politécnica de Madrid. Madri, 2015.

MIZOKOSHI, Kazuma. The Bad Old Days: The Unbounded Feelings Which the Artist Put into "The Miniature Train". **Brown University Library Center for Digital Scholarship**. Disponível em: <[library.brown.edu/cds/perry/scroll7\\_Mizokoshi.html](http://library.brown.edu/cds/perry/scroll7_Mizokoshi.html)>. Último acesso em: 10 ago. 2021.

OGATA, Amy. Exhibition Review of "Shock of the Old: Christopher Dresser's Design Revolution", **Nineteenth-Century Art Worldwide**, v. 3, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn04/289-shock-of-the-old-christopher-dresser>>. Último acesso em: 11 ago. 2021.

PERRY, Matthew Calbraith. **[Correspondência]**. Destinatário: Sua Majestade Imperial, o Imperador do Japão. Costa do Japão, 7 jul. 1853. 1 carta. Disponível em: <[afe.easia.columbia.edu/ps/japan/fillmore\\_perry\\_letters.pdf](http://afe.easia.columbia.edu/ps/japan/fillmore_perry_letters.pdf)>. Último acesso em: 10 ago. 2021.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of Modern Design**, from William Morris to Walter Gropius. Penguin Books, 1974 [1936].

SIGUR, Hannah. **From Japanese to Art Nouveau**: learning the lingua franca of luxury in the Gilded Age. Palestra ministrada no Fine Arts Museum de São Francisco, 2009. Disponível em: <[academia.edu/4379712/From\\_Japanese\\_to\\_Art\\_Nouveau\\_Learning\\_the\\_Lingua\\_Franca\\_of\\_Luxury\\_in\\_the\\_Gilded\\_Age](http://academia.edu/4379712/From_Japanese_to_Art_Nouveau_Learning_the_Lingua_Franca_of_Luxury_in_the_Gilded_Age)>. Último acesso em: 10 ago. 2021.

XIAOYI, Zhou. Oscar Wilde's Orientalism and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture. **ARIEL: A Review of International English Literature**, v. 28, n. 4, pp. 49-71, out. 1997.

## APÊNDICE A — Relatório

Este relatório acompanha a monografia *O Japão de Christopher Dresser: Um estudo sobre os significados do Japão no design ocidental* e a contextualiza como Trabalho de Conclusão do Curso de Design da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

### CONTEXTO

Essa monografia propõe uma reflexão acerca do papel do design nas relações Ocidente-Oriente. Ela é um TCC de Design, portanto, não por seu caráter projetual, mas por ter o design como objeto de estudo. Tal abordagem se mostra relevante quando consideramos que a pesquisa acadêmica na área vem ganhando destaque nos últimos anos — refletindo tanto tendências gerais (NEVES et al., 2014)<sup>38</sup> quanto acontecimentos particulares à Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ) — e se apresenta como uma das muitas áreas de atuação possível para o profissional de design. Além disso, esse trabalho possui uma relação de continuidade com práticas que foram estimuladas ao longo da graduação e tornaram-se aspectos centrais da minha formação na Escola.

Para contextualizar a produção científica na ESDI, podemos tomar por base *Design no Brasil: Origens e instalação* (1997). No livro, Lucy Niemeyer observa que esse tipo de produção ganha maior destaque na Escola a partir de 1993, quando a titulação acadêmica passa a ser exigida em seus concursos para professor. A autora considera que o episódio sinaliza um novo paradigma para a instituição, que estava à época em vias de abrir sua pós-graduação: a valorização da reflexão e da produção de conhecimento. Se atividades dessa natureza, agora indispensáveis ao corpo docente, não são hoje *exigidas* dos alunos da graduação, elas parecem ter se tornado, ao menos, *desejáveis*.

Iniciativas recentes da universidade vêm promovendo a aproximação entre a graduação e a pós-graduação. Os graduandos têm sido estimulados a apresentar trabalhos no Simpósio da Pós-Graduação em Design (SPGD), organizado anualmente. A primeira edição

---

<sup>38</sup> Os autores observam que houve um crescimento exponencial do número de programas de pós-graduação em Design no Brasil, vinte anos depois de ter sido formalizado o primeiro deles. Existem, segundo dados da Capes (2014), programas de pós-graduação em Design em dezoito instituições. Destas, oito oferecem doutorado, três mestrado profissionalizante e uma mestrado profissionalizante com *stricto sensu*. O artigo destaca ainda o caráter inter e multidisciplinar das linhas de pesquisa conduzidas, o que reflete “a abrangência e complexidade da área” e “confere... a possibilidade de refletir e discutir sobre problemáticas desafiadoras que resultam das necessidades sociais, culturais e industriais da realidade que se inserem” (p. 86).

do SPGD, em 2015, não contava com nenhum aluno da graduação entre seus participantes;<sup>39</sup> Os anais da edição de 2019, por sua vez, listam ao menos nove inscritos ligados à graduação, envolvidos em cinco projetos diferentes<sup>40</sup> — um aumento significativo que parece indicar um interesse dos próprios alunos pela produção científica. A fundação do laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade (DEMO), em 2017, contribuiu também para esse projeto de estímulo à pesquisa teórica. Estão a ele vinculados ao menos cinco projetos de Iniciação Científica,<sup>41</sup> dentre os quais o meu.

O estímulo a esse tipo de trabalho parece sinalizar um desejo por parte da Escola de afastar-se do que já foi visto como um ensino “de caráter dogmático, não possibilitando ministrar aos alunos uma visão crítica, nem do conteúdo do ensino, nem do papel a que se destina o futuro designer” (NIEMEYER, 1997, p. 124). Ao se propôr como uma monografia, este TCC alinha-se a essa proposta de formação do designer que destaca a importância de uma visão crítica de mundo e entende que ela é crucial para o profissional da área. Será justamente esta a aptidão-guia dentro do campo relativamente autônomo — o da pesquisa acadêmica em Design, ou estudos em design — em que o trabalho se insere.

---

<sup>39</sup> Segundo os Anais do SPGD de 2015, disponíveis em: < <http://docplayer.com.br/66974585-Anais-do-1o-simposio-de-pos-graduacao-em-design-da-esdi-rio-de-janeiro-6-e-7-de-agosto-de-2015.html>>.

<sup>40</sup> Refiro-me aos seguintes alunos de graduação:

Amanda Carvalho Monteiro, Letícia Martins Antunes da Silva, Eduardo da Silva de Alencastre Ceva e João Paulo Perez Fernandes Vicente, com o trabalho *Clarify: O tradutor de gestos*;

Nathalia Liane dos Santos, coautora de *Experiência de Desenvolvimento de Tecnologia Assistiva em Disciplina da Graduação da ESDI*;

Sandro da Silva Telles, coautor de *Metodologia de Análise da Percepção Somatossensorial de Produtos Aplicada em Projeto de Berço Hospitalar e Um Panorama do Setor Industrial de Berços Hospitalares: Estado da Técnica e Possibilidades Tecnológicas*;

Silvia Pollis Davis, Laura Gadelha e Silva e Andrea Nataly Romero Marroquin com o trabalho *Romantismo e Iluminismo no Design: Um mapeamento de valores que permeiam a concepção do projetar*.

Esses anais podem ser consultados em: <[https://www.even3.com.br/anais/spgd\\_2019/](https://www.even3.com.br/anais/spgd_2019/)>.

<sup>41</sup> Andrea Marroquin, Laura Gadelha e Silva, Silvia Pollis, Nathalia Matsuda e Julia Souza, todas integrantes ou ex-integrantes do DEMO.

## PROPOSTA

Para este TCC, pensar criticamente o design significa estar atento às potencialidades discursivas daquilo que é projetado, considerando que a ação de projetar manifesta certos julgamentos e formas de ver o mundo. O produto final desse processo ideatório — as ideias já materializadas — não só reflete esses juízos preexistentes como age sobre o mundo, gerando outras percepções e interpretações possíveis. Tendo isso em mente, me propus a investigar os valores que orientam a percepção de um designer ocidental — Christopher Dresser — a respeito de determinado assunto — o Japão.

### Japão e o Design Ocidental

O contato com o Japão teve um impacto profundo sobre o Design Ocidental. Foi à influência da arte japonesa — descrita por Siegfried Bing (1838-1905) como uma *art nouveau* cujo impacto sobre a criatividade ocidental seria profundo e duradouro (MARTIN, 2018, p. 35) — que se atribuiu o surgimento da *Art Nouveau*, considerada por alguns historiadores o início do design moderno (*Ibidem*, p. 32). Essa escolha faz da síntese Ocidente-Oriente — mais especificamente, o encontro entre as culturas materiais europeia e japonesa — um dos momentos mais significativos da história do Design Ocidental.

Não bastasse isso, o interesse pelo Japão mostra-se tão duradouro quanto Bing previra. Ele sobrevive ao fim do *Art Nouveau* e entranha-se em um movimento, em princípio, antagônico a esse primeiro. O Japão aparece com toda força em meio ao movimento modernista; e mesmo Adolf Loos, que se opusera de início a essa influência,<sup>42</sup> viveria para exclamar em 1930 que “arquitetura moderna é a cultura japonesa somada à tradição europeia!” (LOOS *apud* HOJDA, 2018, p. 52).

Como é possível que o Japão apareça como referencial para tradições de design com propostas tão distintas entre si? Essa longevidade do interesse pelo país no Design Ocidental parece sugerir a capacidade do próprio conceito de Japão de se reinventar e assumir novas formas, mas como é que isso acontece, e sobre quais bases?

---

<sup>42</sup> Mais a esse respeito na Introdução.

## Japão Como um Ato Criativo

Considerarei, em acordo com Yuko Kikuchi no livro *Japanese Modernisation and Mingei Theory* (2004), que a ideia de tradição japonesa resulta de um processo de seleção — e assim, portanto, de descarte. Certos aspectos ganham prioridades sobre outros. O arquiteto modernista Bruno Taut, por exemplo, rejeita a arquitetura budista e entende que ela não é autenticamente japonesa. Parece restar de *genuinamente japonês*, para ele, apenas aquilo que se encaixa perfeitamente em seu próprio projeto modernista — a saber, a arquitetura xintoísta “minimalista” (KIKUCHI, 2004, pp. 96-99).

O Japão que discutirei aqui não existe em si mesmo; é antes uma projeção, a manifestação de certas formas de entender o mundo. O que o conceito de “Japão” significa em diferentes momentos da História do Design Ocidental? Quais as valorações que, sendo feitas, determinam o que é passível ou não de ser considerado *japonês* — o que deve ser mantido e o que deve ser descartado? Quando o design europeu reivindica a arte japonesa como referência, o que está comunicando com isso? O que esse tipo de posicionamento nos diz de como o design está sendo pensado?

## Quanto ao Recorte

A fim de conduzir essa investigação, usarei o relato de Christopher Dresser, designer escocês. Sua posição na história dessa relação Ocidente-Oriente é estratégica. Ele viveu e atuou como designer na Inglaterra Vitoriana – período marcado por um grande interesse pelo Japão, que se abriu ao comércio externo em 1853. Dresser não só é um dos grandes designers da era vitoriana, tendo obtido muito sucesso em seu tempo, como promove ativamente a arte japonesa no Reino Unido da segunda metade do século XIX.

De forma a trazer à tona alguns dos significados atrelados à ideia de Japão nesse momento, tomei por objeto de análise *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufactures*. Publicado por Dresser em 1882, o livro é um relato de sua estadia de três meses no país. Meu objetivo é chamar a atenção para passagens que nos permitam vislumbrar as valorações que orientam sua percepção do que é o Japão. Procuo discutir as implicações dos posicionamentos expressos no texto, tanto para o design britânico quanto para as relações entre Reino Unido e o Japão.

## **FORMATO**

Essa é, como vimos, uma pesquisa acadêmica preocupada com certos aspectos da História do Design e com o que se pode concluir a partir deles. Ela não é um projeto de design gráfico. Assim, a fim de evitar desviar o foco das questões com que se ocupa esse TCC, optei por apresentar essa monografia na formatação padrão da ABNT.

## REFERÊNCIAS

HOJDA, Ondrej. **Japan and Modern Architecture 1945 – 1970**: Discourse in the mid-20th-century Europe. Tese (Pós-Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Artes, Univerzita Karlova. Praga, 2018.

KIKUCHI, Yuko. **Japanese Modernization and Mingei Theory**: Cultural nationalism and oriental orientalism. Londres: RoutledgeCurzon, 2004.

MARTIN, Matthew. From Japonisme to Art Nouveau. *In*: NATIONAL GALLERY OF VICTORIA. **Japonisme**: Japan and the birth of modern art. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2018, pp. 30-38. Disponível em: <artnouveau.club/wp-content/uploads/2018/07/Japonisme-to-art-nouveau.pdf>. Último acesso: 26 out. 2020.

NEVES et al. Panorama da pesquisa em Design no Brasil: a contribuição dos Programas de Pós-Graduação em Design nas pesquisas científicas e no desenvolvimento da área. *In*: **Arcos Design**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jun. 2014, pp. 78-95.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: Origens e instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.