

FRONTEIRA E DIÁLOGO NA ARTE JAPONESA

Michiko Okano

Este texto faz um recorte da história da arte nipônica, precisamente do período no qual se estabelece um intenso diálogo entre o Japão e o Ocidente, na segunda metade do século XIX. Trata-se de uma época em que um intercâmbio se efetivou em dupla direção - o Japão acatou o Ocidente como modelo e a Europa descobriu e encantou-se com a arte japonesa, especificamente, com a xilogravura *Ukiyo-e*.

A adoção desse modelo ocidental pelo Japão acarretou, ao mesmo tempo, a exclusão de áreas que passaram a ser consideradas periféricas, tais como as artes tradicionais japonesas, que não se encaixavam nos novos moldes, e a criação de movimentos artísticos que se contrapunham às representações da arte provenientes da Europa.

Tal processo de ocidentalização gerou também ambiguidade dos termos empregados para se referir à arte e gerou uma tênue fronteira entre a arte e o artesanato ou as artes tradicionais do *dô*.

O OCIDENTE NO JAPÃO

O primeiro modelo de civilização que o Japão abraçou em sua história foi o chinês, a partir do século IV, que influenciou o sistema político, social, religioso e cultural nipônico. Essa tradição chinesa encontra-se no seio da cultura japonesa, como é possível observar na escrita japonesa atual, que é uma forma híbrida composta por ideogramas chineses possuidores de semântica e por caracteres fonéticos inventados pelos japoneses, denominados *kana*. A arquitetura e o urbanismo seguiram, na época, o padrão continental, o que pode ser conferido no mais antigo templo japonês Horyuji, em Nara, ou ainda no planejamento da cidade de Kyoto, antigo Heiankyô.

A introdução do modelo ocidental nas terras japonesas começou apenas no século XVI, com a chegada dos portugueses e, mais tarde, dos holandeses na Ilha de Tanegashima. Estes últimos possuíam uma especial permissão do governo japonês para estabelecer um intercâmbio comercial nesse local, numa época em que o Japão havia fechado os portos para as nações estrangeiras (1639 -1854). No entanto, a mais marcante e intensa assimilação da cultura ocidental teve início após a abertura dos portos japoneses, a partir da era denominada Meiji.

A Era Meiji (1868-1912) foi marcada pela política de modernização do Japão, por meio da introdução dos pensamentos e técnicas ocidentais. Inserida no panorama da busca excessiva do progresso, a compreensão da arte, dessa perspectiva, restringia-se a uma visão utilitária, no sentido de desenvolver o intelecto, ou seja, pintar os objetos tão fidedignos quanto possível àquilo que se projetava aos olhos humanos. Criou-se, desse modo, uma fantasia de que a representação mimética e realística do mundo era superior às técnicas japonesas e levaria o país ao desenvolvimento almejado. A prática do uso da arte para fins científicos e militares testemunhava a superioridade da arte conhecida como realista.

Em 1876, foi fundada a primeira escola de artes, Kôbu Bijutsu Gakkô (Escola de Arte Tecnológica, departamento da Faculdade de Engenharia) em Tóquio, sob a jurisdição do Ministério da Indústria e o seu objetivo era “transformar o tradicional artesanato japonês, por meio da introdução de tecnologias modernas ocidentais; para permitir aos estudantes aprender as teorias e práticas do realismo europeu; ter como objetivo suprir as faltas da arte japonesa; e alcançar o padrão superior da escola de arte européia.” (KUMAMOTO, 1964)

Assim, três professores italianos foram chamados para dar aula nessa escola - Antonio Fontanesi, Vincenzo Ragusa (escultura) e Giovanni Vincenzo Cappelletti (pintura, geometria e arquitetura) – e os japoneses aprenderam o método ocidental de pintura: a perspectiva, a projeção, a coloração, o claro-escuro etc. No entanto, Fontanesi voltou dois anos depois para Itália por problemas de saúde, ficando pouco tempo no Japão. Desde então, muitos artistas nipônicos começaram a viajar a países ocidentais, principalmente a Paris, para ter aulas e vivenciar o ambiente artístico europeu.

Esse estabelecimento de ensino de arte teve uma vida curta, cerrando suas portas em 1883. Quatro anos após, foi fundada a Academia de Belas-Artes de Tóquio (embrião da atual Universidade de Artes de Tóquio), que, contrariamente à escola anterior, adotou a arte tradicional japonesa como base curricular, abolindo qualquer aprendizagem da pintura ocidental. Não somente o programa de ensino, mas também a arquitetura do estabelecimento e os uniformes escolares eram tradicionais, estes últimos, da Era Nara, século VIII. Sabe-se, por intermédio da autobiografia do famoso artista de *nihonga*, Yokoyama Taikan, que a escola utilizou o antigo prédio do Museu de Tóquio, cujas salas de aula eram de *tatami*, distribuídos em ambos os lados de um corredor central. Ele conta sobre o ensino que era calcado no tradicional método da repetição: “As aulas iniciais consistiam em repetir exaustivamente os traços horizontais e verticais, mais de cem por dia, por quase um mês. Depois desse treino, era permitido copiar uma pintura clássica utilizando os traços, o que era assaz mais interessante do que o estágio anterior”. (TAKASHINA, 2006)

Okakura Tenshin, historiador e crítico da arte, foi um dos principais fundadores da Academia de Belas-Artes de Tóquio e pregava a necessidade do resgate da tradição japonesa. Os conceitos desse estabelecimento refletiam os pensamentos do americano Ernest Fenollosa, mestre de Okakura, que chegou no Japão em 1878, a convite do zoólogo também norte-americano Edward S. Morse, para lecionar Economia Política e Filosofia na Universidade Imperial de Tóquio. Importante educador durante a modernização da Era Meiji, Fenollosa tornou-se um entusiástico orientalista e muito contribuiu para preservar a arte tradicional japonesa na sua permanência em terras japonesas, até 1890. Após lecionar

oito anos na universidade, ajudou a fundar a Academia de Belas-Artes de Tóquio junto com Okakura e o Museu Imperial, e foi seu diretor em 1888. Alguns fatos indicam a sua paixão pelo Japão e a sua participação e inserção na sociedade japonesa, tanto no campo religioso quanto no artístico: converteu-se para o budismo e ganhou o nome budista Tei-Shin, como também o de Kanō Yeitan Masanobu, que sugeria a sua admissão na antiga academia de arte dos Kanō, o que era raro para um estrangeiro.

Apesar de não ter sido Fenollosa um especialista em artes, ensinava a arte ocidental no início da sua estada no Japão. No entanto, um fato mudou a sua concepção sobre a arte: uma viagem a Nara e Kyoto, junto com Okakura, para elaborar o inventário do tesouro nacional japonês, quando teve contato com as melhores obras de arte japonesas. A partir de então, evidenciou, nas suas palestras, a superioridade da arte nipônica, particularmente as pinturas da Escola Kanō.

A sua figura adquiriu uma importância suprema no Japão, por ter aberto os olhos dos japoneses para valorizar a sua própria tradição e cultura numa época em que eles estavam encantados com o Ocidente e o seu progresso. Observa-se que, muitas vezes, um olhar estrangeiro enxerga o que aquele naturalizado deixa de ver. É o que Mikhail Bakhtin denomina “extraposição”, ou seja, o processo mediante o qual a identidade de uma dada cultura se completa e aprofunda-se por um olhar externo.

Nesse cenário, desenvolveu-se, no Japão, um estilo de arte denominado *yōga* (洋 *yō* – ocidente 画 *ga* – pintura) que são as pinturas de estilo ocidental produzidas por artistas japoneses que aprenderam tal técnica. Curiosamente, houve o surgimento de um novo gênero tradicional japonês, que se manifestou pela necessidade de contrapor-se àquele ocidental, o *nihonga* (日本 *nihon* – Japão 画 *ga* – pintura). Desse modo, criou-se um embate entre as pinturas moderna ocidental e a tradicional japonesa.

A nomenclatura *yōga* começou a ser empregada nas exposições, a partir de 1907. As pinturas que faziam parte das Exposições Industriais Nacionais realizadas no Japão após 1877 não tinham, no início, tal denominação. A diferenciação entre *nihonga* e *yōga* nessa época não era difícil: o primeiro estilo tinha como suporte os biombos ou papéis artesanais *washi* ou seda colados em *kakejiku* (rolos de tecido), cujos temas eram os elementos da natureza como flores, pássaros, lua etc., e utilizavam materiais como tintas *sumi*¹, cola *nikawa*² pigmentos minerais (pedras, corais) e *gofun* (pó de carbonato de cálcio feito de ostras, conchas), ao passo que *yōga* eram pinturas a óleo cujo tema era a paisagem ou mulheres nuas.

No entanto, com o passar dos anos, começou a haver um diálogo entre os dois gêneros. A distinção entre o *yōga* e o *nihonga*, já no século XX, não se manifestava de modo tão claro, e uma ambiguidade instalou-se nas suas distinções. Os artistas do *nihonga* começaram a introduzir alguns elementos ocidentais como técnicas da perspectiva e do claro-escuro. O *yōga* também passou por uma tradução à moda japonesa, ora adotando os temas japoneses, ora introduzindo as técnicas e materiais japoneses como o *nikawa* para fixação de tintas, em vez de óleo e cola natural. Conforme a afirmação do artista Kawai Gyokudō, a diferença entre o *yōga* e o *nihonga* estaria no fato de o primeiro retratar a natureza tal qual ela é, ao passo que o segundo recria a natureza.

1 *Sumi* é a tinta produzida com fuligem de plantas como o pinheiro.

2 *Nikawa* é uma espécie de cola produzida com peles e ossos de animais.

Okakura Tenshin foi um dos que aprovava esse diálogo e acreditava que a pintura japonesa deveria ser única, sem necessidade de estabelecer a subdivisão da arte em *yōga* e *nihonga*. Assim, incentivou os artistas a manterem a sua identidade japonesa e simultaneamente indicou a livre adoção de técnicas ocidentais para criar uma nova arte japonesa. Yokoyama Taikan (fig.1), Hishida Shunso, Shimomura Kanzan são alguns dos artistas representativos que desenvolveram a moderna arte japonesa sob a orientação de Okakura.



[Fig. 1] Yokoyama Taikan

Desse modo, observa-se, na Era Meiji, que a modernização no Japão, vista como sinônimo de ocidentalização, impulsionou a pintura japonesa a buscar modernizar-se, o que provocou o surgimento de movimentos da oposição que lutavam pela preservação do estilo japonês: a introdução do Ocidente por meio do *yōga* forçou a criação de um estilo japonês, o *nihonga*. No decorrer dos anos, as duas vertentes hibridizaram-se e geraram uma nova pintura japonesa: um *yōga* “à moda japonesa” e um *nihonga* ocidentalizado.

O JAPÃO NO OCIDENTE

L'Histoire de l'art du Japon é a primeira compilação da arte nipônica para o Ocidente e foi apresentada na ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1900. Conforme foi mencionado anteriormente, a partir da Era Meiji, o Japão abriu as suas portas e sentiu a necessidade de construir e apresentar a sua própria imagem para o Ocidente. Para se obter um destaque, era importante mostrar algo peculiarmente japonês, que fosse diferente da arte chinesa, a qual vinha sendo modelo para o Japão desde os tempos antigos.

Antes disso, havia um rudimentar guia de cerâmica japonesa publicado na Feira Internacional de Paris de 1878, além da tentativa de evidenciar os templos budistas de Nara e Kyoto do século VII e VIII, elementos estes que não foram capazes de exercer uma grande atração sobre público ocidental.

A seleção das imagens que se tornaram representativas do Japão foi realizada em um processo de mão dupla, isto é, não apenas pelos próprios japoneses, mas também pelos ocidentais, que ditavam a sua preferência. A sedução do olhar do ocidente não se realizou pela obra *L'Histoire de l'art du Japon*, mas pela xilogravura *Ukiyo-e* a qual encantou os franceses, como no caso de Louis Gonse e Demond Goucoult nas décadas de 1880 e 90. Todavia, *Ukiyo-e* era uma arte que se encaixava exatamente no modelo que satisfazia tanto o Japão quanto o Ocidente como um produto de exportação essencialmente japonês.

Além dela, elementos como o leque, o *kimono*, o *kabuki* e a cerâmica constituem essas imagens selecionadas em diálogo entre o Ocidente e o Japão, conectados com o japonismo. Sabemos da grande influência ocasionada pela arte japonesa em artistas europeus, principalmente os impressionistas como Claude Monet, Vincent Van Gogh, Edgard Degas etc. Esses objetos eram constantemente pintados por esses artistas, que se interessavam pelo Japão.

No entanto, vale lembrar que a *ukiyo-e* não era considerada particularmente “arte tradicional” pelos próprios japoneses na época, mas era vista como integrante da cultura popular dos cidadãos da Era Edo. *Ukiyo-e* era ora utilizada como papel de embrulho, ora perfazia a função de cartaz de um ator de *kabuki* ou de lutador de *sumô*, ora era consultada como material didático sexual.

O deslocamento de um elemento cultural para um território estrangeiro cria modelizações que modificam o sentido original desse elemento e gera novos significados – o *ukiyo-e*, uma arte popular, passou a ser uma arte tradicional japonesa e a simbolizar o país do Sol Nascente. Verifica-se, assim, a reinvenção de *ukiyo-e* no processo de ocidentalização do Japão, tanto para ir de encontro à expectativa estrangeira como também para satisfazer a dignidade nacional.

De um modo similar, o deslocamento geográfico humano pode acarretar visibilidades que os olhos naturalizados não são capazes de ver. É o caso da trajetória de Chu Asai, que, em 1900, foi para a França movido pela aspiração de aprender as técnicas europeias e lá permaneceu por dois anos. Não obstante, o que ele viu na França era o encanto dos ocidentais com a arte japonesa, na época em que o Japonismo e o *Art Nouveau* eram assunto de interesse dos artistas europeus. Tal fato fez que Asai reconhecesse o valor da sua própria tradição, motivo pelo qual, quando ele voltou ao Japão, lecionou não somente a técnica europeia, mas também a arte decorativa japonesa. Sob a sua influência e orientação, os seus discípulos, os famosos Yasui Sotaro e Umehara Ryuzaburo, criaram um estilo japonês de pintura a óleo .

Para citar um exemplo dessa “japoneização” do *yōga*, Takashina (2009) faz a análise da obra “Retrato de Chin-Jung” de Yasui Sotaro (fig.2), pintura a óleo sobre tela de 1939, que tinha como modelo uma chinesa sentada na posição diagonal. O quadro é comparado pelo autor com o “Retrato de Liwi” do artista francês Jean-Auguste Dominique Ingres, que tem também o personagem sentado diagonalmente, com as pernas cruzadas. No entanto, a pintura japonesa tem uma bidimensionalidade e um desrespeito para com as regras da perspectiva, se comparada ao quadro de Ingres. Esse fato pode ser verificado ao se observar a estranheza do espaço construído pelo corpo da chinesa, como se a cabeça, as partes superior e inferior do corpo estivessem sendo vistas por ângulos diferentes. O tratamento do ombro direito é bastante diferenciado de um quadro ocidental, pois se encontra mais destacado que o esquerdo, apesar de ele estar mais afastado do observador. Existe uma ambiguidade do espaço corporal, a qual impede que se enxergue a posição das pernas por baixo do vestido, que é um dos elementos mais destacados quando se senta na diagonal e se cruzam as pernas. Impossível crer que Yasui, que estudou na Académie Julian com Jean Paul Laurens e ganhou vários prêmios, não soubesse pintar conforme as regras da perspectiva ocidental. O que ocorre é uma propositada desconstrução do modelo ocidental, das técnicas de pintar e representar fidedignamente os objetos reais que o artista havia aprendido.



[Fig. 2] Yasui Sotaro. Retrato de Chin-Jung

AS FRONTEIRAS

A arte do Japão moderno que surge a partir da Era Meiji é caracterizada como a da transferência do modelo chinês para o ocidental. Em decorrência dessa mudança, muitas transformações ocorreram no Japão: vocábulos como *bijutsu* (arte), *kaiga* (pintura), *chôkoku* (escultura) originaram-se no final dessa era e eliminaram do campo da arte o *shodô* (a caligrafia japonesa), o mangá, o boneco (*ningyô*) e as performances, que eram considerados subculturas.

Como resultado desse processo, o animê, o mangá e a dança butô adquiriram uma liberdade não permitida pela arte tradicional, cheia de normas e regras. Assim, a exclusão proporcionou um livre desenvolvimento da artes periféricas que, hoje, inversamente, ocupam a posição central como produtos de exportação artística e cultural japoneses.

A tênue fronteira existente entre a arte e as tais áreas periféricas, ou o artesanato, ou as artes do *dô* é resultado desse processo de modernização japonesa e acarreta uma ambiguidade no sistema de terminologias artísticas.

A arte, antes da obtenção dos cânones ocidentais, era denominada *geijutsu*³ (芸 arte 術 técnica) que é uma palavra de origem chinesa. A arte do corpo *geinô* 芸能 (arte + habilidade) e *geidô* 芸道 (arte + caminho) faziam parte de *geijutsu*: o primeiro, corresponde a danças e teatros tradicionais japoneses, como teatro nô, *kabuki*, danças *buyô* e o segundo, à arte do *dô* que compreende o *sadô* (cerimônia do chá), o *shodô* (caligrafia japonesa), o *kadô* (arranjo floral) e as artes marciais como o *kendô*, o judô, o aikidô, o karatedô etc. *Geijutsu*, portanto abrange uma gama ampla de áreas como a pintura, a escultura, a caligrafia,

³ No método Hepburn, normalmente utilizado na transcrição dos vocábulos japoneses, *ge* tem o som de *gue*. *Geijutsu*, portanto, lê-se *gueijutsu*.

a música, o artesanato, a cerâmica, a arte da confecção da espada, arte do chá, do arranjo floral, da jardinagem e do tingimento de tecidos.

A partir da Era Meiji, quando o Japão abriu as portas para o mundo, após um fechamento de mais de 200 anos, a influência ocidental foi intensa. Assim, com a adoção da arte ocidental como o ideal a ser seguido, surge uma ambiguidade no uso dos termos. As palavras *bijutsu* 美術 ou *bigaku* 美学 surgiram no Japão como tradução das palavras ocidentais belas-artes e estética. *Bi* 美 significa belo e existia desde a antiguidade, mas tinha uma semântica mais ampla que se correlacionava não apenas com os sentidos da percepção, mas com aspectos psicológicos, morais e religiosos.⁴

O mesmo ideograma belo (美)⁵ que tem a leitura japonesa de *utsukushii* tem semânticas variadas e diferentes de acordo com o tempo histórico. Originalmente, significava o amor para com as pessoas de relações consanguíneas, mais tarde, a afetividade para com as coisas pequenas, e, posteriormente, adquiriu o significado contemporâneo de belo, na Era Muromachi (1333-1573). Atualmente, o gosto por coisas miúdas tem uma outra palavra – *kawaii* – que se correlaciona com a estética da arte pop visíveis no mangá, no animê e nos produtos *Hello Kitty*.

Essa predileção por coisas pequenas é antiga e era visível já no século XI, na Literatura de Livro de Cabeceira, da dama da corte Sei Shonagon. *Utsukushikimono* - Coisas mimosas (bonitinhas, graciosas): o rosto da criança cravando o seu dente no melão; quando chamamos o pardalzinho com um leve assobio e ele vem em nossa direção; quando uma criancinha vem engatinhando por achar algo pequeno no chão, pega-o e mostra a um adulto; o jeito com que uma criança tira o cabelo da frente do olho para ver alguma coisa; quando, ao ficar brincando com um bebê, ele adormece nos seus braços; a minúscula folha de lótus que flutua na água. Os ocidentais conhecem essa obra pelo filme *Livro de Cabeceira* do cineasta inglês Peter Greenaway, que baseia a sua obra na literatura de Sei Shonagon, recriando-a para um contexto contemporâneo.

Essa beleza das coisas pequenas é muito diferente do belo grego ou chinês, que corresponde a objetos grandes e fortes. A origem do caractere 美 *utsukushii* justifica tal fato: é uma montagem de dois ideogramas que significam carneiro na parte superior (羊) e grande (大) na inferior, um animal de porte maior, o que caracteriza o belo. É interessante notar que o caractere originário da China, cuja composição ideogrâmica corresponde à predileção por coisas grandes, tenha sofrido mudança semântica no Japão. O deslocamento de elementos culturais para terras estrangeiras os modeliza e modifica o seu significado a ponto de invertê-lo.

Tal ambiguidade não se restringe apenas aos termos empregados no Japão pela adoção do molde ocidental, mas, conforme foi mencionado anteriormente, também na distinção entre a arte e o artesanato ou as artes tradicionais do *dô*.

4 Verifica-se como exemplo do uso do ideograma *bi* composto com outros caracteres ideogramáticos, *bimi* 美味 (belo + paladar = gostoso), *bishitsu* 美質 (belo + característica = virtude), *bijin* 美人 (belo + mulher = mulher bela).

5 O ideograma tem, no mínimo, duas leituras: o som chinês e o japonês: o ideograma 美 portanto, tem o som de *bi* (som chinês) e *utsukushii* (som japonês), o qual é a tradução japonesa da semântica do caractere.

A vaga fronteira entre a arte e o artesanato pode ser visualizada pela constante presença da arte no cotidiano dos japoneses, tanto em forma de biombo, *fusuma* (portas de papel artesanal), de cerâmica ou da vestimenta *kimono*. A existência de uma zona de intermediação fluida entre o que o Ocidente considera belas-artes e arte popular é testemunhada pelo reconhecimento da figura dos artesãos no Japão. O governo considera alguns deles como Tesouro Nacional Vivo do Japão, recebendo os artesãos uma honraria e uma remuneração por toda a vida. Essa conduta revela a ideia da indistinção entre as coisas materiais e imateriais.

Yanagi Soetsu (1889-1961), filósofo japonês e fundador do movimento *mingei* (artesanato popular), entre as décadas de 1920 e 1930, escreveu sobre a teoria do *mingei*. Yanagi descobriu o belo nos objetos utilitários criados por artesãos desconhecidos, o que já foi visto na atitude de um dos grandes nomes da cerimônia do chá, Sen no Rikyu no século XVI. Rikyu valorizou os artesãos japoneses, introduzindo a estética do simples, do rústico e do deforme, em contraposição às cerâmicas chinesas que possuíam as formas perfeitas.

Yanagi é contra a divisão e a separação do belo e do uso, ou do belo e do cotidiano. Ele defende o artesanato popular, e não o aristocrático, o luxuoso, feito por um indivíduo com técnicas e materiais refinados, destinado a uma pequena camada da população. O artesanato popular teria, para ele, algumas características fundamentais: o uso, o custo baixo, o aspecto natural de beleza, a simplicidade, além de ser um produto de cooperação de vários elementos humanos e abrigar uma identidade local. Ele argumenta, nos seus escritos, o quanto o ser humano é influenciado pela sociedade na sua concepção do belo e afirma a necessidade de enxergá-lo naquilo que foi feito sem almejar tal característica. Isso pode ser encontrado no artesanato popular, porque, segundo o autor, a partir do momento em que o artista tenta produzir o belo, ele simplesmente escapa do seu domínio.

Uma outra ambiguidade se encontra nas artes tradicionais do *dô*: *shodô*, *kadô*, *sadô*, *kôdô*, judô, kendô, aikidô etc.

Dô significa caminho da arte. Nesse tipo de acontecimento artístico, o percurso, o caminho por intermédio do qual se alcança o objetivo é valorizado mais que o próprio propósito. Assim, o resultado da competição nas artes marciais é uma consequência natural da evolução espiritual no processo de treinamento diário.

O *shodô*, a arte da caligrafia, por exemplo, foi banido do campo da arte *bijutsu*, apesar de se enquadrar como *geijutsu* e passou a viver em um campo periférico, embora o Japão tente e consiga, em parte, preservar os elementos tradicionais. É na fase pós-guerra que nasce um tipo de *shodô* denominado *zen'ei-sho* (caligrafia da vanguarda), no qual o ideograma se torna ilegível e a obra beira a fronteira entre a pintura e a caligrafia.

O *sadô*, a cerimônia do chá, é um dos elementos da cultura japonesa que a simboliza e diferencia principalmente da arte ocidental e da arte chinesa. Não à toa, Okakura Tenshin escreve um livro sobre o tema, *O livro do chá* em 1906, na língua inglesa.

Baseado nos conceitos zen-budistas e taoístas, a publicação apresenta o culto oriental da estética espiritual e a beleza imaterial em oposição à beleza material e física ocidental.

O ritual da cerimônia do chá é o simples ato de fazer e beber o chá, no entanto, gera um rico espaço-tempo em que os variados sentidos perceptivos são aguçados, no qual prevalece a estética do mínimo essencial. Um arranjo floral, o mais delicado, discreto e natural possível é colocado numa coluna da sala e um rolo de pintura ou de caligrafia é escolhido para ornar o *tokonoma*, o pequeno espaço de nível um pouco mais elevado que o resto da sala. Aí, não somente o visual, mas outros sentidos perceptivos são também estimulados, ao se ouvir o som da fervura da água, ao se tatear a cerâmica, ao se sentir o aroma do chá e ao se saborear o curioso contraste entre o doce e o amargo do chá verde. Nesse pequeno espaço que contém a menor quantidade de elementos possíveis, a seleção é cuidadosamente e especialmente realizada, porque é destinada para um determinado convidado. Arte efêmera por excelência, nada nela permanece como obra a ser vista, a não ser pelos olhos da mente de quem vivenciou. Tal característica da transitoriedade do acontecimento que ocorre uma vez e nunca mais – o que é chamado em japonês de *ichigo ichie*, 一期一会, um tempo, um encontro, era uma ideia difícil de ser compreendida pela mente ocidental para quem a arte estava prioritariamente calcada na percepção visual.⁶

Com tal publicação, Okakura manifestou a sua insatisfação em relação à apresentação e apreciação da arte japonesa à moda ocidental. Segundo o pesquisador Inaga Shigemi (2007), essa obra representa a formulação de uma resistência teórica para tentativa de globalização da arte já no início do século XX.

DO DIÁLOGO JAPÃO-OCIDENTE

A Era Meiji foi uma fase em que o Japão estabeleceu intenso contato com os países estrangeiros ocidentais. A introdução do Ocidente no Japão trouxe como consequência a modernização e uma profunda mudança no modo de ver, pensar e viver dos japoneses. A arte tradicional japonesa cede espaço à arte ocidental, provoca-se um embate entre elas e, posteriormente, há uma apropriação e uma hibridização mediante diálogos por elas estabelecidos. Novos termos artísticos foram criados, o que acarretou uma ambiguidade no seu uso e na sua conceituação.

A introdução do Japão no Ocidente trouxe uma influência nos artistas ocidentais, não tão radical como ocorreu nas terras nipônicas, mas considerável, particularmente entre os impressionistas.

O intercâmbio realizado entre o Japão e o Ocidente fez-se de modo distinto: os japoneses foram buscar nos países mais desenvolvidos a aprendizagem das técnicas artísticas, ao passo que poucos ocidentais vinham ao Japão ensinar os conhecimentos do Ocidente, por meio do convite do governo japonês, que almejava um rápido progresso do país.

A compreensão da cultura do outro exige uma certa transferência para o olhar do outro,

⁶ O *matchá* utilizado na cerimônia do chá difere do chá verde que os japoneses tomam no seu cotidiano. O *matchá* é uma variedade de chá verde em pó, amargo, que deve ser preparado com um misturador denominado *chasen*.

entretanto, se fosse apenas isso, nada de novo e enriquecedor seria apresentado. A “compreensão criadora”, conforme Bakhtin (2003), é aquela que “não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura”, mesmo porque é impossível não olhar o outro através da lente adquirida no lugar de origem, que possibilita uma visão diferenciada e inovadora pela “distância do indivíduo que compreende – no tempo, no espaço, na cultura, - em relação àquilo que ele pretende compreender de forma criativa”, porque é justamente essa distância, ou seja, o fato de ser justamente o “outro” que permite ter uma imagem autêntica externa de algo. Nesse encontro de olhares, pensamentos e modos de vida, os japoneses muito aprenderam com os ocidentais, não só o conhecimento e a cultura estrangeiros, mas também a enxergar a sua própria tradição e cultura. Ainda segundo Bakhtin, compreender um sistema cultural alheio é dirigir esse olhar “extraposto”:

A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura... Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003:366)

Assim, o papel exercido por personagens como Fenollosa e Okakura foi fundamental nesse momento histórico, ora de um olhar estrangeiro para a revalorização dos elementos tradicionais japoneses, ora de um japonês que influenciado pelo primeiro, escreve um livro sobre a arte tradicional da cerimônia do chá destinado aos ocidentais e funda uma associação que tem como ideal a criação de uma arte japonesa com a introdução de elementos ocidentais.

O semiótico russo Iúri Lotman apresenta também uma visão construtiva para o encontro de culturas distintas, visto que todo e qualquer sistema cultural jamais poderá ser entendido como um sistema isolado e acabado. Lotman salienta a função catalisadora que o processo de encontro de elementos díspares pode acarretar e evidencia a produção de novos sentidos que se apresenta pelo deslocamento ocorrido, porque toda vez que muda o contexto, o signo tece relações diferenciadas e como consequência, sofre modificações. Há, desse modo, a geração de novos sentidos que enriquecem a cultura que recebe a influência de uma outra distinta, com quem perfaz um diálogo.

O encontro Japão-Occidente trouxe a criação de zonas fronteiriças de intercâmbio muito ricas e peculiares: o *yôga* que não existe no Occidente e o *nibonga* que não havia no Japão antes desse contato. A introdução de um novo código provoca a reordenação e redefinição do sistema, podendo assim a fronteira ser entendida, conforme Lotman, como “tradutores filtros bilíngües pasando a través de los cuales um texto se traduce a outro language” (Lotman, 1996). A cultura como organismo vivo, dinâmico e ativo se encontra sempre em movimento e transformação, contaminando outras e deixando-se ser contaminada por outras, com constantes atualizações. O diálogo entre o Japão e o Occidente pode ser um exemplo dessa preciosa troca de informações.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes: 2003.
- NARUSAWA, Akira. The failure of modern Japan: The decline in traditional arts and culture. In HIRANO, Ken'ichiro (ed). The state and cultural transformation – perspectives from East Asia. Tokyo, United Nations University Press: 1993.
- INAGA, Shigemi. Is art history globalizable? – A critical commentary from a far eastern point of view. In ELKINS, James (Ed.) London and New York, Routledge: 2007.
- KUMAMOTO, Kenjiro. Kindai nihon bijutsu no kenkyu. (Estudo sobre a arte japonesa moderna). Tokyo, Okurasho Insatsukyoku: 1964.
- LOTMAN, Iúri. La Semiosfera I. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1996.
- LOTMAN, Iúri. La Semiosfera II. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1998.
- TAKASHINA, Shuji. Nihon bijutsu o miru me – Higashi to nishi no deai (O olhar sobre a arte japonesa – o encontro entre o Oriente e o Ocidente). Tokyo, Iwanami Shoten: 2009.
- _____. Nihon Kindai Bijutsushiron (A teoria da historia da arte moderna japonesa). Tokyo, Chikuma Shobô: 2006.
- TSUJI, Nobuo. Nihon Bijutsu no Rekishi . (A historia da arte japonesa). Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppankai: 2009.
- YANAGI, Soetsu. Mingei to wa nanika (O que é artesanato popular). Tokyo, Kodansha: 2009.