

Do japonismo ao medievalismo: a formação da estética oriental e a crise da cultura urbana moderna¹

Shigemi Inaga

Fala-se, frequentemente, da beleza ou da estética japonesas, mas será que existe realmente esse conceito, imutável, desde os tempos mais remotos? A estética atribuída ao Japão também deve ter sofrido transformações com o passar dos tempos. Tentou-se, inclusive, descrever sua evolução sob a ótica do desenvolvimento histórico. Há também pesquisas e estudos que procuram distinguir nesse processo histórico uma peculiaridade própria que constitui sua essência duradoura. Este ensaio tem como objetivo apresentar as transformações das opiniões e teorias sobre a estética japonesa e analisá-las a partir da sociedade e das necessidades de cada época.

Na segunda metade do século XIX houve grande interesse da Europa pela arte japonesa. No entanto, o “japonismo”, ou seja, a influência das artes japonesas sobre as artes ocidentais, diminuiu rapidamente com a chegada do século XX. Nesse momento, o que se prestigiava era o caráter clássico das artes plásticas do Japão. Essa tendência tornou-se evidente na exposição de arte japonesa promovida por seu governo por ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1900, bem como a publicação, em língua francesa, do livro *L'histoire de l'art du Japon*. Entretanto, nas décadas seguintes, desde a deflagração da Guerra Russo-Japonesa (1904-1905) até o período do pós-guerra, pouco a pouco, tornou-se mais sedimentada a teoria de que a estética japonesa estaria associada ao medievalismo. Qual era o cenário cultural nesse período e que tipo de mudança teria sido essa? O presente trabalho procurará apreender o percurso de mudança dessa concepção estética sob duas perspectivas: a) do ponto de vista dos estrangeiros, ou seja, o modo como entendem a beleza japonesa; b) e, por outro lado, a partir da reação dos japoneses a esse olhar.

O despertar do interesse pela estética japonesa na Exposição Universal de Paris

Foi por ocasião da Exposição Universal de Londres, em 1862, que os japoneses visitaram pela primeira vez uma mostra dessa natureza realizada

¹ Tradução de Yuko Takeda P. de Arruda e Andrea Yuri Flores Urushima

na Europa. Embora não houvesse a participação oficial do Japão, algumas peças de porcelana e artigos de uso diário japoneses estavam expostos. Esses objetos pertenciam à coleção particular de Rutherford Alcock (1809-1897), o então ministro-conselheiro da Inglaterra no Japão. Na ocasião, uma comitiva do governo feudal japonês, que se encontrava em Londres, visitou o local da exposição. Os samurais do governo feudal do período Tokugawa, vestidos a caráter, foram recebidos por olhares curiosos do público geral. Pelo relato registrado na época, os próprios membros da missão perceberam que, naquele evento, eram foco da atenção. Entretanto, um dos integrantes, Tokuzō Fuchinobe, registrou sua insatisfação em ver expostos os objetos da coleção do ministro-conselheiro da Inglaterra, qualificando-os de inaceitáveis. Deve ter sido nessa exposição em Londres que os japoneses perceberam, pela primeira vez e de modo claro e sensível, como o Japão era exposto e apreciado no exterior, ou seja, perceberam a “estética japonesa sob o olhar estrangeiro”.

Cinco anos depois, em 1867, realizou-se a segunda Exposição Universal, dessa vez em Paris, na França do Segundo Império. Nessa ocasião, não somente o governo do xogunato de Tokugawa (1837-1913), mas também o do feudo de Satsuma e de Nabeshima participaram da mostra com seus próprios produtos e artigos. Chegou até mesmo a haver, por isso, uma pequena disputa entre os expositores japoneses para ver qual representaria o Japão. Como delegado do então xógum Yoshinobu Tokugawa, encontrava-se em Paris Akitake Tokugawa (1853-1910), de apenas doze anos. Esse pequeno príncipe do Oriente, ainda com ares de menino, era alvo de atenção do meio jornalístico daquela capital. Akitake, por sua vez, esforça-se em aprender a pintura ocidental, tendo como tutor o pintor James Tissot (1836-1902), que circulava entre pintores impressionistas da época. Tissot era um pintor amplamente conhecido, pois foi um dos primeiros a atentar para os desenhos dos quimonos e de outros tipos de vestimenta japonesa, e foi um dos pioneiros a introduzir e a usar motivos japoneses em suas obras, dando início assim ao japonismo.

Segundo memórias do crítico de arte Ernest Chesneau (1833-1890), foi a partir de então que o interesse pelas artes plásticas do Japão começou a se intensificar rapidamente entre os artistas da época. Os irmãos Goncourt, escritores, e o casal de gravuristas Felix e Marie Braquemond também demonstravam seu interesse pelas estampas japonesas (*ukiyo-e*), ou pinturas que usam técnica similar a xilogravura. Há também registros (de tipo memorialista) de que as primeiras obras de *ukiyo-e* feitas naquela época atra-

vessaram os oceanos como papel de embrulho para peças de porcelana e cerâmica. Os Braquemond, por sua vez, copiaram os motivos tradicionais dos desenhos de plantas, flores e animais, encontrados nos livros de ilustrações de *Hokusai* (o artista Hokusai Katsushika, 1760-1849) ou de *Hiroshige* (o artista Hiroshige Utagawa, 1797-1858), para colocá-los livremente nos pratos de jogos de porcelana. E sabe-se que esses jogos de louça, conhecidos pelo nome de *service rousseau*, tiveram grande aceitação.

O período compreendido de 1867 até a realização da Exposição Universal de Paris de 1878 poderia ser chamado de primeira fase do japonismo. O crítico Chesneau percebeu, tanto nas decorações das louças quanto nas gravuras de *ukiyo-e*, o uso frequente e inusitado de composições que desrespeitam a tradicional simetria adotada na pintura à moda chinesa. As linhas desenhavam os motivos com muita desenvoltura e originalidade. Com essa observação, interpretou esse fato como um desafio, vindo do Oriente, à estética tradicional do Ocidente. Ademais, com relação às xilogravuras, prestou atenção ao fato de essas obras, mesmo criadas com muita precisão nas minúcias e com riqueza policromática, serem desenvolvidas com meios bem simples e a baixo custo. Para o crítico, as lições que ensinam as técnicas de composição e de uso de cores proporcionaram aos artistas renovadores da Europa, naquela ocasião, a confirmação de que estavam certos em suas buscas.

Cabe aqui complementar com mais um fato relacionado às peças de louça. Foi publicado um livro, na época, de autoria de Noritane Ninagawa, intitulado *Kanko zuzetsu: tōji no bu* (Ilustrações explicativas de peças antigas: sessão de louças), com litogravuras minuciosas e ricamente coloridas. Esse livro mudou completamente a compreensão dos europeus sobre a louça japonesa. O livro de Ninagawa chegou imediatamente ao Museu Britânico, assim como às mãos de especialistas em Sèvres. Tal obra levou a uma reclassificação das louças, de acordo com sua origem, técnica e época, e teve largo impacto sobre os princípios de valor das obras selecionadas por colecionadores ocidentais.

Na Europa, pela tradição que vinha desde os tempos do rococó, havia grande interesse por peças de louça oriental. O início da fabricação de louças na Europa com materiais de porcelana chinesa se deu, em primeiro lugar, em Maissen, no início do século XVIII (por volta de 1710), seguida por Sèvres, em meados do mesmo século (aproximadamente 1768). Por isso, a coleção de louças das famílias reais e da aristocracia dos países europeus se limitava, primordialmente, às peças chinesas, que consistiam de porcela-

na branca com desenhos pintados em azul-cobalto. Os produtos japoneses também seguiam essa linha e as porcelanas de Satsuma, Imari ou Kutani desfrutavam de alto prestígio. A exportação das louças japonesas no início da Era Meiji se orientava nessa direção.

Entretanto, a partir do momento em que o livro de Ninagawa chegou à Europa, o interesse dos colecionadores mudou completamente. Iniciou-se a procura por peças para a cerimônia do chá. O fato mais marcante que ilustra de modo simbólico essa mudança no perfil da demanda e nas diretrizes dos colecionadores pode ser encontrado no episódio em que Edward Sylvester Morse (1838-1925), um professor estrangeiro contratado no Japão, originário de Boston, considerou a coleção Bows de porcelanas em Manchester “fora de moda”, fazendo com que o interesse, não somente dos colecionadores mas também dos artesãos, concentrasse-se sobre os jogos para a cerimônia do chá e peças de barro vitrificado (*stoneware*).

É interessante notar, por outro lado, que nesse mesmo ano, 1878, Alcock publicou o livro *Art and art industries in Japan* (Arte e as indústrias da arte no Japão). Nessa obra, o ex-ministro-conselheiro da Inglaterra no Japão muda fortemente seu conceito sobre a valoração estética. Em sua obra anterior, *The capital of the Tycoon* (A capital do Taikun), de 1862, Alcock havia definido o Japão como um país ainda “primitivo” e a área chamada de Belas Artes do Japão se encontraria, para esse autor, em estágio bem atrasado. Já em *Art and art industries in Japan*, Alcock mudou completamente esse parecer e se desfez em elogios ao apresentar um Japão idealizado, onde as Belas Artes e o artesanato não se dissociam. Subliminarmente, percebe-se claramente o entendimento de Alcock sobre o movimento de William Morris (1834-1896), denominado movimento das artes e ofícios. O posicionamento de Alcock deixa entrever certo sentimento de rivalidade da então potência industrial Inglaterra contra a Grande Arte ou as Belas Artes francesas.

A Exposição Universal de Paris de 1889 poderia ser considerada o marco dessa mudança de entendimento sobre a estética japonesa. Como reação imediata à mudança de interesse dos amantes e dos criadores, que passaram a preferir cerâmica à porcelana, sendo as peças preparadas por Christoffle ou por Hoenchelle as que mais chamaram a atenção nessa exposição. Eram objetos de cerâmica macia (*céramique douce*) com formas e motivos livres, cobertos com esmalte derramado naturalmente em sua superfície, ou seja, coloridos de modo natural. Com certeza, a partir dessa exposição consolidou-se o gosto pela cerâmica do Japão. Foi também nessa ocasião

que a famosa torre Eiffel foi erigida. Essa mostra uma tentativa de harmonização, mesmo que transitória, do elemento decorativo com o processo de desenvolvimento tecnológico, que passava a incluir vigas de aço entre os materiais de construção. Promovia-se assim, com o apoio teórico de republicanos progressistas e adeptos da ideologia de Saint-Simon, a política de desenvolvimento das artes industriais, com a finalidade de acompanhar o desenvolvimento industrial. O regulamento da exposição com relação às obras artísticas apresenta uma clara intenção de se elevar o valor da arte por meio da indústria. Foi durante essa exposição que chamou a atenção a grande atuação do famoso vitralista Émile Gallé (1846-1904). Ali se via a figura de um empresário que recebeu os benefícios da política daquela época, ou seja, promover, até mesmo do ponto de vista administrativo, as artes industriais. E assim, na medida em que se aproxima o “fim do século”, consolidam-se as artes plásticas orgânicas, que abrangeriam não somente a área de obras de vidro ou de cerâmica, mas também a área de móveis e peças de ferro fundido, até se criar o estilo representativo da época.

A Exposição Universal de Paris de 1900 e o novo entendimento sobre a estética japonesa

Não seria necessário dizer que esse movimento terminou com a realização da Exposição Universal de Paris de 1900. Surgiu, nessa época, Siegfried Bing (1838-1905), comerciante de objetos de arte japoneses e também amigo dos irmãos Van Gogh. Bing publicou, durante três anos, a partir de 1888, 36 edições de uma revista trilingue (inglês, francês e alemão) chamada *Le Japon artistique* (O Japão artístico), que proporcionou uma base sólida à formação do interesse pela arte japonesa na Europa. Bing almejava que essa revista, como escreveu por ocasião de seu lançamento, fosse utilizada como modelo e referência por artistas e figurinistas do Ocidente. Com efeito, na década de 1890, a palavra *décoration* tornava-se um lema que ilustrava a vanguarda das Belas Artes nos centros urbanos. Bing logo identificou essa tendência e, durante a Exposição Universal de Paris de 1900, batizou esse conjunto de obras de arte decorativas (*gesammtkunstwerk*) com a denominação *art nouveau*. Não seria exagero afirmar que o estilo *art nouveau* liderou as concepções estéticas do fim do século XIX no Ocidente.

Ocorre, no entanto, que justamente nesse ano de 1900 o governo do Japão impôs uma estética japonesa diametralmente oposta a esse japonismo

em moda na Europa. O principal protagonista, *in loco*, desse ato foi Tadamasa Hayashi (1853-1906), comerciante de arte japonês, rival de Bing, em uma disputa para se estabelecer o conceito de arte japonesa na Europa. Nessa ocasião, tendo Hayashi como secretário-geral, a Comissão Imperial do Japão promoveu uma exposição de arte japonesa antiga em Paris, ao mesmo tempo em que lançou o significativo livro *História da arte do Japão*, editado em língua francesa. A exposição de arte budista antiga e o lançamento do livro mencionado, repleto de belas gravuras policromadas e fotografias em preto e branco, impressionaram fortemente o mundo artístico europeu. Na famosa revista artística *Gazette des Beaux-Arts* publicou-se: “nós europeus havíamos acreditado piamente que as xilogravuras de *ukiyo-e* e as louças do século XVIII em diante constituíssem a essência da arte japonesa [...]”. E agora, de repente, surge à nossa frente a quintessência da milenar antiga arte budista do Japão”.

Existe uma anedota a esse respeito: ao promover essa exposição, Hayashi chegou a ser indagado diretamente pelo Imperador sobre o que faria se afundasse o navio que transportaria esses objetos de arte, verdadeiros tesouros nacionais do Japão. “Majestade, nesse caso, cometerei esventramento (*harakiri*)”, teria respondido Hayashi. Mesmo correndo esse risco, seu desejo era transportar até Paris parte da essencial arte budista japonesa, e apresentá-la diretamente ao público local. Qual seria a intenção de Hayashi em realizar tal evento? Pode-se imaginar facilmente que o objetivo era promover a glorificação nacional do Japão. Com efeito, por mais que o japonismo se notabilizasse nas principais capitais europeias, a começar por Paris, a ponto de criar um modismo de arte japonesa sem precedente; aos olhos e critérios ocidentais da época, as obras de arte do Japão se restringiam a artigos de arte aplicada, como louças ou peças de bronze, ou então a objetos esmaltados, além das xilogravuras de *ukiyo-e*, que não passavam de “arte reproduzível”. Dessa forma, como percebeu Alcock, com perspicácia, aqueles objetos eram meros produtos bem feitos de uma arte menor e, apesar de bem avaliados em uma feira mundial, não podiam constituir uma prova de que no Império do Japão havia uma arte que pudesse corresponder às *Fine Arts*, *Beaux-Arts* ou *Schöne Künste* dos europeus.

De fato, na Feira Mundial de Chicago – Columbia, realizada em 1893 –, havia ocorrido uma confusão quanto à classificação, em categorias, dos objetos expostos. Os japoneses sustentavam que tais obras, mesmo em se tratando de objetos de bronze ou louças com motivos desenhados, quando

individualmente criados como obras de arte, não se limitavam a meros artigos de arte aplicada, pois continham valores artísticos comparáveis ou até maiores do que quaisquer quadros ou esculturas. Assim, conseguiram convencer os organizadores norte-americanos e lograram retirar a parte mais refinada dos objetos de bronze do Pavilhão da Indústria e transferi-la para o recinto do Museu de Arte. Um exemplo bem marcante desse episódio é a obra intitulada *Jūni no taka* (Doze águias) de Chōkichi Suzuki (1848-1919), que contou com o apoio do próprio Hayashi. Essa obra foi promovida da categoria de artes industriais à de Belas Artes e conseguiu um local privilegiado, o parapeito do piso superior do Museu de Arte. Tal medida, contudo, contrariou os pintores japoneses, entre os quais, Keiichirō Kume (1866-1934). Para o pintor, o fato de o Japão expor suas obras sem fazer a clara distinção entre arte industrial e Belas Artes acabaria por criar, entre o público ocidental, a falsa ideia de que no Japão não haveria arte industrial.

Dessa maneira, o regulamento estabelecido à categorização dos objetos apresentados na Exposição Universal de Paris de 1900 não era tão tolerante quanto ao que se observou na exposição realizada oito anos antes no, então país emergente, Estados Unidos da América. Por trás disso havia um movimento promovido por políticos da ala conservadora, por professores das escolas de Belas Artes e por membros da Academia de Belas Artes, temerosos da crise administrativa do meio artístico de 1898: a exclusão dos membros da ala progressista que apoiava a promoção da arte industrial. Não seria exagero afirmar que, no julgamento dos valores artísticos da Exposição Universal de Paris de 1900, começava a imperar, novamente, a tendência de se buscar referenciais nos critérios de beleza da arte clássica greco-romana. Não se pode dizer que o Japão havia previsto essa tendência, mas o fato é que levou os exemplares representativos da arte clássica budista justamente a um ambiente em que o renascimento do classicismo marcava a sua presença. Os japoneses, partindo do pressuposto de que as cidades do Oriente que corresponderiam a Atenas ou a Roma seriam Kyoto e Nara, traçaram um plano em que seria estabelecida uma analogia entre Leste e Oeste. Essa interpretação exagerada dos japoneses, que poderia ser entendida até mesmo como uma pretensão megalomaniaca, passou a receber, ao final da exposição de arte clássica do Japão e na ocasião da publicação do livro *História da arte do Japão*, a aceitação dos especialistas da área, tanto de Paris quanto dos demais países ocidentais.

Agora voltemos nosso olhar para Kakuzō Okakura. Em 1898, Okakura encontrava-se em apuros. Envolvido em um escândalo, viu-se forçado a pedir demissão, não somente do cargo de diretor da Escola de Belas Artes de Tóquio, mas também de seu trabalho no Museu Imperial. Por causa disso, Okakura não pôde participar efetivamente dos trabalhos de compilação e edição do livro escrito em francês *L'histoire de l'art du Japon*. Entretanto, o esquema que serviria de base para escrever a história da arte do Japão já estava exposto no livro *The ideals of the East* (Os ideais do Oriente)², de 1903 e em inglês, que havia escrito durante a sua estada na Índia, entre 1901 e 1902.

O lema que se encontra em sua primeira página: “A Ásia é uma só”, é mais do que famoso. Essa sentença, que deu início à campanha ideológica de cunho ultranacionalista do Japão, foi aproveitada ou usada para fins políticos durante a Segunda Guerra Mundial. Por causa disso, depois da derrota do Japão, as obras de Okakura foram frequentemente criticadas como mau exemplo representativo das teorias e palavras que justificaram o expansionismo japonês. No entanto, se interpretarmos a sentença de Okakura, logo no início de sua obra, sob a circunstância em que foi escrita, durante sua estada na região de Bengala, seu sentido pode ser completamente diferente. O entendimento original exaltava a solidariedade dos intelectuais indianos, que estavam submetidos à política colonialista, que governava o país por meio de um regime de divisão provincial, do Império Britânico. Okakura reconhecia o alto nível cultural e estético desse país. A Índia deveria unir-se como uma única nação. Era isso que Okakura queria dizer, e por ser asiático como os indianos, além de perceber a Ásia diante da ameaça das grandes potências ocidentais, achava que esse continente deveria ser interpretado como uma entidade cultural, orgânica. Seu livro *Os ideais do Oriente* retratava justamente a história da cultura do arquipélago japonês, localizado no extremo oriental da Ásia, como uma concretização do ideal de integração cultural.

Okakura permaneceu na cidade de Boston durante a Guerra Russo-Japonesa. Lá, terminou de escrever *The awakening of Japan* (O despertar do Japão), em 1905, que se dirigia aos intelectuais norte-americanos

² O título original em inglês publicado em 1903, traduz-se literalmente como *Os ideais do Leste*. Em 1938, o livro foi traduzido em japonês como *Tōyō no shisō*. Tōyō significa Oriente e provavelmente a tradução *Os ideais do Oriente* faz referência à tradução francesa de 1904, *Les Idéaux de l'Orient* [nota de Flores Urushima].

e aos países anglófonos para explicar as circunstâncias que obrigaram o Japão a declarar guerra contra a Rússia. Nesse sentido, tratava-se de um texto com forte pendor nacionalista. Quando se observam os trabalhos desenvolvidos no Museu de Boston em sua fase inicial, é inegável a autoconsciência asiática de querer forçar o Ocidente a reconhecer legitimamente a existência da arte oriental. Isso exige forçosamente um contra discurso, que define a história da arte oriental como algo à altura da história da arte ocidental. Embora Okakura não tivesse participado diretamente da compilação de *História da arte do Japão*, publicado por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1900, esse livro era uma clara manifestação da consciência étnica asiática. Essa postura pode ser apreendida no prefácio da obra, escrito por Ryūichi Kuki (1850-1931), funcionário do governo japonês e superior de Okakura. Kuki escreve que a essência da arte do Oriente não se encontra mais na Índia nem na China, mas sobrevive somente no Japão, sugerindo que esse país é o próprio “museu de arte do Oriente”. Ainda chega a gabar-se de que na Ásia somente o império do Japão seria capaz de realizar o trabalho de compilar um livro de arte como esse. A propósito, a versão japonesa do livro recebeu o título de *Esboço do resumo da história das Belas Artes do grande Império do Japão*. Assim, a consciência estética de cunho ultranacionalista, projetada na imagem do Japão como o “museu de arte da Ásia”, continuou a existir intacta nos pensamentos de Okakura, em seu livro *Os ideais do Oriente*.

Ocorre, entretanto, que *O livro do chá*, escrito em inglês e publicado em 1906, apresenta características significativamente diferentes. No início, ironiza a atitude do Ocidente, ao observar que, se durante o período em que o Japão gozava de paz e tranquilidade, os países do Ocidente classificavam o Japão como um país bárbaro, por outro lado, bastou o país iniciar o massacre nos campos da Manchúria para ser classificado como um país civilizado. Em *O livro do chá*, publicado logo depois da Guerra Russo-Japonesa, Okakura tenta claramente negar o sentido competitivo do Japão de querer igualar-se às potências ocidentais. Isso poderia significar, por outro lado, como Kōjin Karatani (nascido em 1941) apontou, uma tentativa de transferir o fracasso sofrido no mundo político para o universo da estética, ou seja, um ato de compensação que só um não ocidental poderia cometer. Da mesma forma, nessa manifestação de Okakura também existe uma interpretação que permite ler em suas entrelinhas uma atitude imperdoável de arrogância, que transfere a outrem a responsabilidade da invasão imperialista. Não se pode ignorar, todavia, que nesse ponto se manifesta também

um forte sentimento hostil a Inazō Nitobe (1862-1933), que acabara de se tornar famoso graças ao sucesso alcançado pelo livro *Bushido, the soul of Japan* (Bushido, a alma do Japão)

Querer cultivar no mundo da estética alguma possibilidade que se distinguisse da hegemonia militar: esse deve ter sido o desejo de Okakura. Não faria sentido considerar esse desejo como mero subterfúgio de um hipócrita ou como fuga ao mundo inebriante das artes. Seria demasiado anacrônico acusar Okakura de ultranacionalista a fim de justificar ou legitimar qualquer discurso. E, como se viu, graças a E. S. Morse e a seus conterrâneos que o interesse pelas peças de porcelana para serviços de chá já havia se difundido entre os habitantes da classe abastada de Nova Inglaterra. E, ao final do século XIX, estava em alta a ideologia de obras de arte em geral (*gesammeltkunstwerk*), que incluía também as louças. A convergência dessas condições propícias foi o que certamente levou Okakura a pensar em escrever um livro sobre a cerimônia do chá. Okakura estava convicto da eficácia de sua opção pela cerimônia do chá.

A imagem de cerimônia do chá que o livro mostra, realizada em um local simples e despretensioso, é também um convite aos leitores a uma vida longe dos centros urbanos modernos. É inegável que tal convite ofereça um aspecto atraente, como uma fuga à agitação das cidades em processo de ocidentalização. A classe burguesa que se enriqueceu com a Guerra Russo-Japonesa e a subsequente Primeira Grande Guerra – os filhos dos abastados grupos financeiros – saíam em busca de uma tranquilidade que substituísse o cotidiano apressado e ocidentalizado, para encontrar um local de descanso momentâneo, ou então um palco à fantasia alternativa. Encontrariam tudo isso na tranquilidade oriental de um compartimento para a cerimônia do chá.

A partir da década de 1920, o aposento reservado à cerimônia do chá foi reabilitado dentro da cultura urbana moderna como um espaço destinado à apreciação da arte e também como um espaço em que o anfitrião compartilha seu tempo com um visitante selecionado. Nesse contexto, *O livro do chá* foi também traduzido para o idioma japonês, para integrar a coleção Iwanami e, pouco a pouco, conquistou seu lugar como uma obra clássica. Hoje, já passado um século desde a publicação, sua primeira tradução, já considerada ultrapassada, foi alvo de diversas tentativas de revisões. Fez-se, inclusive, uma reimpressão nos países anglófonos em 2006 para comemorar o centenário de seu lançamento. Hoje em dia, quando o mundo se encontra no período designado de pós-modernismo, imerso na economia

globalizada, será esse livro capaz de incitar uma nostalgia por um espaço urbano íntimo e oriental anterior ao Modernismo?

O livro do chá foi recentemente traduzido para o português e está disponível para os leitores brasileiros. Infelizmente, ainda não tive a oportunidade de examinar essa versão e não pude verificar os comentários incluídos em tal edição. Okakura encontra no aposento do chá um espaço absolutamente vazio, e o contrasta com a fealdade e a falta de classe dos colecionadores ocidentais desejosos de exibir uma riqueza luxuriante. Alguns leitores podem estranhar esse estilo exagerado. Por outro lado, tal discurso é recorrente nas descrições sobre a arquitetura dos aposentos para a cerimônia do chá e sabe-se bem que há uma crítica ao fato de a obra de Okakura ser a única considerada um “clássico” especial. Há também críticas recorrentes à opção oportunista de considerar apenas a simplicidade de um aposento para a cerimônia do chá como única representação da estética japonesa, ignorando, por exemplo, a beleza do templo Tōshōgu de Nikko.

Sugere-se, entretanto, uma interpretação diferente desse tipo de opinião. O que Okakura teria almejado com *O livro do chá*? Não seria uma tentativa de mostrar a estética japonesa, não por meio de um confronto com a estética ocidental, mas, usando os mesmos critérios, por meio de uma teoria alternativa? Naquele momento, essa tentativa serviu para contrariar a lógica apresentada no livro *História da arte do Japão*, de enaltecimento da beleza da arte budista antiga da Ásia em igualdade às obras clássicas greco-romanas, porque essa comparação significaria, em última instância, julgar a arte do Japão ou do Oriente em função da arte greco-romana, admitindo o critério de beleza ocidental como único e universal, ao qual o Oriente deveria sujeitar-se. A meta era estabelecer uma estética própria, que não poderia ser resgatada e nem reduzida a critérios greco-romanos, e que, apesar disso, não fosse desprezada ou ignorada pelo público ocidental. Assim, a meta era apresentar ao Ocidente a estética oriental, japonesa e, ao mesmo tempo, convencer seu público a aceitá-la assim como é. Se a intenção de Okakura era essa, ficaria mais fácil identificá-la com nitidez, assim como o plano de Okakura, ao escolher a cerimônia do chá como o tema de seu livro.

A “estética oriental”: encadeamentos de uma consciência estética oriental

Se essa foi a intenção de Okakura, somos obrigados a admitir que a consciência estética oriental estava fadada a se formar sob um determinado encadeamento. Ou seja, para que o Oriente pudesse manifestar sua

consciência estética própria, duas condições existiriam desde o início. A primeira era de que essa consciência estética oriental deveria conter em si uma heterogeneidade que não pudesse ser rompida diante do senso estético ocidental. Nem por isso, porém, poderia ultrapassar os limites do belo admitidos pelo Ocidente. Se fosse, mesmo assim, admitida a existência de algum “belo desconhecido”, deveria conter em si uma homogeneidade reconhecida como categoria de beleza pela sensibilidade e racionalidade do Ocidente e ser passível de análise dentro da lógica estética ocidental. Se não fosse desse modo, a estética oriental não seria aceita de início.

Pensando bem, as “concepções estéticas orientais” que o Oriente poderia proclamar perante o Ocidente deveria estar dentro desse limite de aceitabilidade duplamente restrita. Em outras palavras, a chamada “estética oriental” só se estabelece quando posicionada dentro de um esquema extremamente delicado, em que possa manter-se compatível com o conceito ocidental de estética e ainda assim ser capaz de sustentar sua irredutibilidade, ou seja, uma colocação muito arriscada. E Okakura deveria estar consciente desse fato. Se a posteridade perder de vista as duas condições dessa fase inicial e, por causa dessa “cegueira”, continuar cultuando Okakura de modo incondicional, como se fosse uma autoridade ou um clássico, haverá aí um equívoco extremamente arriscado, ao mesmo tempo em que o espírito crítico se atrofiará.

O livro *do chá* de Okakura mistura o taoísmo e o zen-budismo e lhe confere o nome de *zen-ismo*. Assim, a partir da década de 1920, o Ocidente passou a adotar e popularizar essa terminologia ideológica e familiar, como termos específicos para representar a estética do Japão ou a consciência de beleza desse país. Os termos *wabi*, *sabi* e *yūgen* são exemplos típicos dessa tendência³. A palavra *yūgen* apareceu pela primeira vez no livro *The Noh drama in Japan* (O drama Noh no Japão), de 1922, de Arthur Waley (1889-1966), em que explica que “se trata daquilo que se encontra sob a superfície, vago e oposto ao óbvio, uma sugestão mais do que manifestação”.

Com relação à palavra *wabi*, considera-se que sua primeira aparição tenha ocorrido em língua inglesa no livro *No-gaku* (1932), de Beatrice Lane Suzuki. Na obra *Zen buddhism* (Budismo zen) (1938), de Daisetsu Suzuki

³ Segundo a mais recente *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Enciclopédia de Filosofia de Stanford) os três termos são associados a uma estética japonesa baseada em ideais antigos, tais quais, *wabi* (beleza tênue e austera), *sabi* (pátina rústica) e *yūgen* (profundidade misteriosa) [nota de Flores Urushima].

(1870-1966), afirma-se que a solidão eterna é algo proeminentemente conhecido no Japão. Suzuki explica o termo *sabi* em seu livro *Essays in zen* (Ensaio sobre budismo zen) (1932), referindo-se ao *Dicionário Clássico de Oxford – Oxford Classical Dictionary* (OCD): “*Sabi* consiste em despretenção rústica ou em imperfeição arcaica, simplicidade aparente ou ausência de esforço na execução e riqueza em associação histórica”.

Nessa parte, fica evidente que a estética japonesa, ao ser exportada para os países de língua inglesa, foi forçosamente associada à estética medieval. Katsunori Ōnishi (1888-1954), filósofo de arte, em sua obra *Yūgen e aware* (1939), estabeleceu como categorias fundamentais da estética o belo, o sublime e o humor, observando o fato de que na estética do Ocidente a superioridade do momento estético-artístico (*kunstästetische moment*) fez com que essas três categorias correspondessem ao poético, ao trágico e ao cômico, enquanto no Japão ou no Oriente a superioridade caberia ao momento estético-natural (*naturästhetische moment*) e, por isso, o esquema seria constituído de *aware*, *yūgen* e *sabi*. Aqui se pode reconhecer, em primeiro lugar, uma postura que tende a igualar de modo leviano o Japão e o Oriente; em segundo lugar, enquanto classifica a estética do Oriente conforme uma categoria ocidental, mostra a atitude de conferir ao conceito ocidental uma irredutibilidade inadequada; e, em terceiro lugar, reconhece-se uma tendência ao misticismo, que enfatiza elementos tais como profundidade (*tiefe*) ou escuridão (*dunkelheit*), criando nesse ponto um abismo emocional que não permite a análise clara e racional. Se é aqui permitido acrescentar informação redundante e fazer um trocadilho, a palavra *aware*, que ficou tão famosa desde Norinaga Motoori (1730-1801), em seus estudos sobre *The tale of Genji* (O conto de Genji), não está incluída nos verbetes do *Dicionário Inglês de Oxford – Oxford English Dictionary* (OED). Grafada em caracteres romanos como *aware*, confunde-se com a palavra inglesa *aware* e, em uma busca automática, deixará de ser percebida *aware*.

Já deve ter ficado claro. O sucesso da estética oriental insinuada por *yūgen*, *wabi* ou *aware* nem sempre foi causado pelo “senso da estética oriental”. Se as palavras *yūgen*, *wabi* ou *aware* foram deliberadamente escolhidas, é porque poderiam ser apresentadas ao Ocidente e se adequavam à expectativa dos ocidentais sobre o que seria a “concepção oriental de beleza”. Seria mais apropriado considerar que essa aptidão da “concepção oriental de beleza” já era, desde o início, uma das condições primordiais originalmente inseridas e indispensáveis. Convém acrescentar que a palavra *yūgen*

ganhou sua cidadania oficialmente como termo específico da estética do Nō junto a um público amplo, graças à influência exercida pelas obras escritas por Mizuho Ōta (1876-1955) ou por Toyoichirō Nogami (1883-1950), estudioso de literatura italiana, entre outros. Assim, surge a necessidade de se examinar a influência que o ponto de vista ocidental exerce sobre a própria consciência de quem percebe *yūgen* em Nō nos tempos modernos.

Poder-se-ia até dizer que as obras de Daisetsu Suzuki ou de Yoshinori Ōnishi se posicionam quase que necessariamente como uma continuação de *O livro do chá* de Okakura, mas isso somente depois de feito esse exame. Em outras palavras, os conceitos escolhidos nessas obras apresentam características marcantes, ou seja, são “classificáveis segundo os critérios filosóficos ou estéticos do Ocidente, mas ao tentar analisá-los para compreendê-los de maneira clara, utilizando os termos específicos da filosofia ou da estética ocidentais, eles se descaracterizam e se dissipam no ar”. São, enfim, conceitos de difícil apreensão. E, ironicamente, uma “concepção oriental de beleza que seja compreensível corre o risco de receber o estigma de ser algo falso na medida em que se torna compreensível” e, pelo contrário, “o incompreensível, por ser incomunicável, corre o risco de nem sequer ser levado em consideração desde o início e permanecer incomunicável”. Yoshinori Ōnishi já havia percebido isso com perspicácia, já que é inútil tentar comunicar algo incomunicável. Diante dessa antinomia, já no final da década de 1930, a estética ou a “concepção oriental de beleza” não tinha outra saída a não ser se adentrar no domínio ambíguo, que o próprio Ōnishi caracterizou, usando palavras alemãs, como profundidade (*tiefe*) ou escuridão (*dunkelheit*).

Diante do exposto, pode-se perceber claramente o dilema irônico iminente no *O livro do chá* de Okakura. Ou seja, ao mergulhar na escuridão profunda do *yūgen*, encontra-se o espaço vazio e silencioso do aposento para a cerimônia do chá. Exatamente essa ausência insuperável de eloquência é o que constitui a síntese, encontrada nas trevas da estética e da contemplação estética do Oriente. E o paradoxo inevitável do *O livro do chá* de Okakura consistiria justamente nesse ter explicado tudo isso, mas de modo demasiadamente eloquente.

Esse paradoxo foi retomado por Jun'ichirō Tanizaki, em sua obra *In'ei raisan* (Elogio da sombra) (1936), quando os chamados *modern boys* da Era Taishō, aficionados pelo cinema de Hollywood e já entrando na fase de meia-idade, começaram a sentir a projeção de uma nova “sombra” nas telas do cinema.

Nesse ponto, destaca-se a concorrência estrutural que a estética japonesa teve de aceitar, inevitavelmente, para poder manifestar sua existência perante o mundo exterior. E isso deve continuar nos exibindo os mesmos pontos críticos da metodologia impossível de superar, enquanto persistir a mesma estrutura da questão.