



De *geidō* a *geijutsu*. O caminho da arte e a arte como caminho na Escola de Kioto

Raquel Bouso¹

Resumo: A palavra japonesa *geidō* 芸道 é formada por dois caracteres: o primeiro remete à “habilidade” ou “capacidade” de executar algo e o segundo a uma “via” ou “caminho”, de maneira que poderia ser traduzida por “via da arte”. Como observou Hisamatsu Shin’ichi em um diálogo com Martin Heidegger, “via”, aqui, não significa simplesmente “método”, mas mantém uma profunda relação com a vida. No entanto, para nomear a “arte” no sentido moderno “ocidental-estético”, emprega-se, em japonês, o neologismo *geijutsu* 芸術. O segundo caráter, neste caso, contém mais claramente o significado de “método” ou “técnica”, além de “êxito/realização” e “destreza”. Partindo das distintas conotações que os dois termos evocam, propomo-nos a examinar a concepção tradicional e moderna da arte, no Japão, à luz das reflexões dos filósofos da Escola de Kioto sobre o “lugar do nada” (*mu no basho* 無の場所) como “campo expressivo” (*hyōgenteki sekai* 表現的世界). Com isso, tentaremos mostrar a correspondência existente entre a concepção de arte como *poiesis*, ou autoexpressão criativa, de alguns desses filósofos e a compreensão tradicional japonesa da arte como via.

Palavras-chave: Nishida; zen-budismo; Heidegger; arte.

Abstract: The Japanese word *geidō* 芸道 is composed of two characters: the first refers to the “ability” or “capacity” to perform something and the second to a “path” or “way”, so that it could be translated by “way of art”. As Hisamatsu Shin’ichi noted in a dialogue with Martin Heidegger, “path”, here, does not simply mean “method” but maintains a deep relationship with life. However, to name the “art” in the modern “Western-aesthetic” sense in Japanese, the neologism *geijutsu* 芸術 is employed. The second character, in this case, contains more clearly the meaning of “method” or “technique,” in addition to “success” and “dexterity”. Based on the distinct connotations that the two terms arouse, we propose to examine the traditional and modern conception of art, in Japan, in the light of the reflections from the philosophers of the Kyoto’s School on the “place of nothingness” (*mu no basho* 無の場所) as “expressive field” (*hyōgenteki sekai* 表現的世界). With this, we will try to show the correspondence between the conception of art as *poiesis*, or creative self-expression, of some of these philosophers and the traditional Japanese understanding of art as way.

Keywords: Nishida; zen-buddhism; Heidegger; art.

1 Universidade Pompeu Fabra, Barcelona.

1. Introdução

Em 1958, durante uma de suas viagens à Europa, Hisamatsu Shin'ichi 久松真一 (1889-1980), antigo aluno de filosofia de Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870-1945) na Universidade de Kioto e mestre zen, teve uma conversa sobre arte com o filósofo alemão Martin Heidegger (Saviani, 2004, pp. 129-135). Diante da pergunta de Heidegger sobre a existência, em japonês, de um termo para o que a tradição europeia chama de “arte”, Hisamatsu responde que, de fato, no sentido moderno e preciso, “ocidental” e “estético”, esse termo existe sim no Japão já há setenta anos, ou seja, desde o final do século XIX. Tratar-se-ia de um neologismo formado a partir da combinação de dois caracteres ou sinogramas: *gei* 芸 *jutsu* 術. Ele explica que o primeiro caractere se refere à arte na qualidade de “capacidade” ou “habilidade”. Heidegger pergunta então acerca da concepção de arte anterior à adoção do conceito ocidental. Se levarmos em conta sua trajetória filosófica, não parece casualidade Heidegger iniciar a conversa perguntando sobre a linguagem, mostrando interesse em captar, através da etimologia de palavras antigas, uma experiência o mais originária possível, sobretudo no caso de uma língua como a japonesa, que havia expressado uma forma de pensamento desenvolvida à margem da civilização ocidental e, portanto, alheia a sua tradição metafísica, pelo menos até o século XIX. Com isso em mente e à luz de como a conversa prossegue, podemos supor que a resposta de Hisamatsu não tenha decepcionado suas expectativas. Um termo antigo que possui um sentido mais profundo, diz Hisamatsu, é *geidō* 芸道, e traduz o termo, então, por “a via da arte”. Ao esclarecer que o segundo caráter corresponde ao chinês *tao* e que não significa apenas “via”, mas “método”, e que “guarda uma relação profunda e intrínseca com a vida, com o nosso ser”, conclui que a arte tem um significado decisivo para a própria vida.

Durante a conversa, mantida no contexto de um seminário na Universidade de Friburgo, também participaram outros interlocutores, os quais perguntaram a Hisamatsu, entre outras coisas, acerca da arte zen e da arte moderna. Heidegger interveio pouco e encerrou a conversa evocando um *kōan* do mestre zen Hakuin (1686-1769), mas ficou evidente que a questão da representação lhe interessava e que ele reconhecia no Japão algo que os europeus, em sua opinião, não haviam conseguido todavia alcançar. Das palavras que troca com Hisamatsu, depreende-se que ambos concordam ao não considerar a obra de arte meramente como um objeto que encerra um sentido. Para além da representação, na qual o simbólico é superado, a obra de arte é concebida, antes, como um movimento a partir da e até a “origem”. Isto é, a “origem” é descrita por Hisamatsu como um “nada”, e Heidegger acrescenta que não é um “nada negativo” senão “isso que cria espaço [*das Einräumende*], isso que agrupa todas as coisas” (Ibid., pp. 132-133).

Vemos, portanto, como a pergunta acerca da linguagem (um termo que significa arte em japonês) leva ao obrar artístico, à produção da obra de arte, e a partir daí à questão do nada. Essa tentativa de pensar o nada é um dos motivos que, sem dúvida, e em boa parte, explica o interesse que a Escola de Kioto suscitou no Ocidente. E alguns autores, como Iwaki Kenichi, chegaram a afirmar que a estética e a arte tiveram um papel significativo na formação da filosofia da Escola citada (Iwaki apud Nishimura, 2007, p. 64.). Dentre os filósofos que se consideravam vinculados à Escola de Kioto, foi Hisamatsu quem provavelmente abordou de forma mais direta o significado da arte, embora suas reflexões se centrem em uma forma artística particular, a arte zen. Ele mesmo praticou com maestria a arte da cerimônia do chá e da caligrafia. A obra de arte zen – garante, por exemplo, em um dos ensaios incluídos em sua obra *O nada oriental (Tōyōteki mu 東洋的無, 1939)* (Hisamatsu V, 1939, pp. 85-97) – é a que expressa o significado do zen. Isso poderia contradizer o dito anteriormente sobre a obra de arte como objeto que possui um significado. Entretanto, ele insiste que não se refere a um significado intelectual ou conceitual; esse só poderia ser encontrado em uma mente zen viva. Hisamatsu se remete, portanto, a uma experiência religiosa tanto na produção como na recepção da obra de arte.

A tradição zen se refere a ela como um despertar que põe o indivíduo em contato com sua realidade essencial, seu não-eu; compreende, por assim dizer, o que é, verdadeiramente, seu próprio “eu”, diante desta espécie de saída até a origem, o nada sem forma. Mas não permanece aí. Em seu retorno ao mundo da vida cotidiana, também compreende que esse nada, ao carecer de forma, pode adotar qualquer uma delas, tal como expressa a tradição zen com a frase: “Verdadeiro vazio, ser maravilhoso” (*shinkū myōyū* 真空妙有), ou a célebre passagem do *Sutra do coração*: “A forma é vazio, o vazio é forma” (*shiki sokuze kū, kū sokuze shiki* 色即是空、空即是色). A forma, na qualidade de aparência fenomênica, é contingente, relativa, limitada, vazia de essência permanente ou, em termos budistas, da própria natureza; mas a partir do vazio surgem, a cada instante, novas formas, em virtude de sua absoluta abertura ilimitada. O nada originário, também denominado vazio, seria a possibilidade real de se determinar em multiplicidade de formas, assim como a base comum de todas elas, que, desta maneira, mantém-nas em estreita inter-relação e interdependência.

Poder-se-ia dizer, então, que o próprio processo cósmico do tornar-se, reproduz-se na atividade artística na medida em que, através da criação, a forma surge. De fato, no contexto do zen, fruto deste duplo movimento de saída e retorno do mundo das formas, próprio da experiência da negação e afirmação de si, qualquer palavra, gesto ou imagem será considerado uma expressão do fundo do qual provém. A produção de uma forma artística seria, neste sentido, uma via privilegiada de expressão da citada experiência. Ao mesmo tempo, o cultivo disciplinado das artes tem sido tradicionalmente considerado como uma via de acesso a esse tipo de experiência. Assim, o caminho da arte, entendido como a prática artística, transforma a arte em via, em caminho de cultivo de si e acesso ao despertar da verdadeira realidade. Daí, a íntima conexão que se pode estabelecer, a partir do zen, entre a arte e o nada, e seu profundo significado para a vida.

Propomos examinar a continuação de tal conexão à luz da tradição artístico-estética do Japão, que daria lugar, na modernidade, a uma nova concepção da arte no marco da introdução da estética como disciplina acadêmica. Nesse contexto, através de algumas ideias sobre o processo criativo dos filósofos de Nishida, que o exemplifica por vezes através da arte, pretendemos mostrar como seu ponto de vista se interliga com a concepção tradicional da via da arte, sem ignorar a concepção moderna e seu vínculo com a técnica.

2. *Geidō*: o caminho (do despertar através) da arte

A palavra japonesa tradicional para arte, *geidō*, como vimos, contém o sentido de “via” conhecido pelo segundo dos caracteres que a compõem *dō* 道, também lido *michi* e, em chinês, *tao*. Palavra de uso comum, no pensamento chinês antigo se converteu em uma ideia chave, empregada indistintamente pelas diversas escolas, para indicar a ordem natural e, reflexo dessa, a ordem humana. De processo natural, harmônico e coerente passou a nomear a origem anterior a toda existência, um princípio absoluto, desconhecido e inominável. A partir de sua centralidade na célebre obra atribuída a Laozi, *Daodejing* 道德經 (*Livro do curso e da virtude*), ficou associada à escola que posteriormente seria conhecida como daoísmo. Nessa obra, a palavra *dao* foi traduzida de várias maneiras, de acordo com seus diversos significados, que vão desde “via”, “curso”, “processo”, “caminhar”, “procedimento”, “dizer”, “explicar”, “conhecer”, “conjeturar” ou “instruir” (Lao zi, 1998, p. 30), para mencionar alguns, mas seu significado ficou vinculado ao “nada” ou “não ser”. Em seu aspecto de indeterminação, o *dao* seria desconhecido e inefável, ao passo que em seu aspecto determinado poder-se-ia contemplar através das aparências fenomênicas às que dá lugar. Assim se poderia interpretar a frase do capítulo primeiro:

Por isso,
no nada permanente se vislumbrará seu mistério,
no ser permanente se vislumbrará seu limite. (Ibid., p. 31)

Sempre no contexto do pensamento chinês daoista, Zhuangzi também emprega o termo, por exemplo, na seguinte passagem:

O cozinheiro Ding desmembrava uma carne para o príncipe Wenhui. [...] Disse a seu cozinheiro o príncipe Wenhui: “Ah! Assombroso! Como pôde tua arte chegar a tão alta perfeição?” Ao que o cozinheiro, deixando sua faca, respondeu: “Vosso servo tem grande aferro ao Tao [道] e por isso progrediu em sua arte. A princípio, quando vosso servo começou a desmembrar bois, somente via o boi que tinha diante de si; ao final de três anos, já não via o boi. Atualmente, vosso servo usa seu espírito para saber, e não os olhos para ver. Seus sentidos são detidos, e é seu espírito o que atua. Seguindo as marcas naturais do boi, corto entre as articulações até chegar aos espaços entre os ossos e os tendões”. (Zhuang Zi, Cap. III, 2001, pp. 54-55)

Ou neste outro:

Sentado Confúcio admirando Lüliang, cuja catarata tem uma altura de até cem cajados [...] E eis que, de repente, vê nadando um homem que imaginou ser apenas alguém cujas penas tinham-no motivado a buscar a morte. [...] Mas a cem passos mais abaixo, o homem sai da água, sacode sua cabeleira, e cantando começa a andar ao longo das margens. Chega até Confúcio e pergunta-lhe: -“Pensei que fosses um espírito, mas vejo que és homem.” Permita-me que pergunte: Existe um *método* [道] particular para nadar assim?” -“Eu não tenho *método* algum — respondeu—. A princípio foi para mim o habitual; quando cresci, se fez em minha natureza; e ao final se tornou minha própria lei. Afundome com o redemoinho e com a força da água saio flutuando. Obedeço aos princípios da água sem fazer nada por mim. Assim é como nado. (Ibid., Cap XIX, p. 194)

Na tradução comentada dessas passagens, o sinólogo suíço Jean-François Billeter - ao invés de deixar o termo sem tradução, traduziu-o por “via”, como é habitual²- argumenta que em Zhuangzi a palavra ainda não remete a uma noção consagrada nem sacralizada e prefere colocar seu sentido ao alcance do leitor ao propor “o funcionamento das coisas” na primeira passagem, enquanto opta por “método”, na segunda. Na primeira passagem, traduz “arte” por “técnica” e, a partir da resposta do cozinheiro, parece mais adequado, pois busca distinguir seu procedimento da mera técnica, porque não faz senão expressar seu conhecimento acerca de como as coisas funcionam. Billeter expõe, de maneira convincente, que a partir dessas anedotas e outras que aparecem ao longo da obra, Zhuangzi descreve aspectos da nossa experiência, como “as fases do aprendizado, o caráter não transmissível do gesto, a atividade espontânea como resultado de um exercício metódico”, (Billeter, 2002, p. 52) para questionar, de certo modo, nossa experiência subjetiva por meio de uma atividade, a qual ocorre como se a consciência esquecesse de exercer seu controle e se esquecesse de si mesma:

[...] se interessa por todos os regimes da nossa atividade e por suas relações paradoxais; [...] concebe, de início, o pano de fundo de nossa atividade, ou do próprio corpo, ou da subjetividade (sendo toda ela uma mesma coisa), como um vazio fecundo. (Ibid., p. 125)

2 Por exemplo, A. C. Graham opta por “Way” na sua tradução para o inglês, Chuang-tzu, 2001, p. 136..

Billeter interpreta, aqui, a subjetividade ou o sujeito como um “ir e vir entre o vazio e as coisas”, em que o vazio remete a nossa capacidade essencial de mudar, de nos renovarmos, de redefinir nossa relação conosco mesmos, com os demais e com as coisas. (Ibid., p. 178)

Poderíamos nos perguntar se a concepção japonesa de arte como via reúne estes sentidos que o termo *dao* evoca: o primeiro cosmológico-ontológico - a origem que expressa o curso natural das coisas e constitui um modelo para a conduta humana que encontramos em Laozi-, e o outro, o sentido mais prático e experiencial descrito por Zhuangzi. Para o professor de estética Sasaki Ken-ichi, ainda que o conceito de “via” derive do daoísmo chinês, no Japão, salvo em círculos eruditos, não é compreendido no mesmo sentido metafísico e não designa o princípio último do universo. (Sasaki, 2010, p. 9) Em sua opinião, para os japoneses “via” significa “vida” e viver consiste em atravessar um caminho para alcançar um determinado fim. Por isso, a arte pode ser uma via: ao carecer de sentido da transcendência, se concentra e reflete sobre a experiência do aqui e agora.

À luz das passagens referidas do *Zhuangzi*, parece-me que essa afirmação poderia se matizar, pois compreende de maneira unívoca o significado daoísta do *dao*. E, por outro lado, sem tirar a importância do valor da imanência na tradição japonesa, encontramos, nos filósofos da Escola de Kioto, um sentido de transcendência na imanência, que poderia ser aplicado também ao sentido de princípio absoluto que encerra o significado da noção de vazio no budismo mahayana, em geral, e zen, em particular, sem que ele signifique um princípio metafísico. E talvez, nesse sentido, se possa ler a afirmação de Toyo Izutsu de que o valor estético de *geidō* reside precisamente no valor metafísico-estético atribuído ao Nada, a partir da Realidade em sua dimensão não articulada. (Izutsu, 1981, p. 32)

A “via”, como disciplina espiritual e concepção artística, originou-se seguramente das ideais daoístas, mas se desenvolveu, sobretudo, sob a influência do budismo. Tanto a compreensão da arte-via de Hisamatsu, que mencionamos antes, como a seguinte descrição de Toyo Izutsu, empregam termos budistas:

O *dō* no campo da arte é o caminho que conduz à iluminação espiritual através da arte; o *dō* consiste, aqui, em fazer da arte um meio pelo qual se alcança a iluminação como último fim. O *dō* artístico [...] coloca o peso, em particular, no processo, a via, por meio da qual alguém se dirige a esse fim. A cada estágio do caminho corresponde a ele um determinado estado espiritual, e, em cada estágio, o artista tenta entrar em comunhão com a quintessência da arte através do estado espiritual correspondente, e florescer ele mesmo na arte. (Izutsu apud Pilgrim, 1977, p. 286)

Com efeito, o sinograma *dō* indica um caminho que alguém percorre. Tal como o *shintō* 神道, seria a “via dos kami” ou *budō* 仏道, a via do Buda; no Japão transferiu-se o sentido de disciplina espiritual às artes. A religião e as artes compartilhariam o propósito de apaziguar a mente e compreender os objetos tal como são, segundo Hideo Kishimoto. (Kishimoto apud Izutsu, 1977, p. 285). E, para Richard Pilgrim, as artes tradicionais do Japão expressam a vida religiosa e os valores da cultura japonesa e podem ser, idealmente, veículos para a transformação espiritual, através do processo artístico e o cultivo da sensibilidade estética. (Pilgrim, p. 286) Pilgrim vincula esse objetivo de alcançar a plenitude espiritual, mediante uma disciplina realizada segundo um modelo sagrado tradicional, ao modo pelo qual a tradição índica considera a arte como um veículo (em sânscrito, *yana*) ou uma técnica do yoga. A ideia de “via” remete a uma tradição de mestres, técnicas e princípios. Autores como Imao Yasuo e Nishimura Takuo se referem a *geidō*, neste sentido, como um processo mimético da construção do sujeito com um significado ético e estético, que caracteriza a ideia tradicional de educação ou formação. (Nishimura, p. 65) Para Sasaki, o aperfeiçoamento moral da personalidade seria o objeto da arte-via.

A origem dessa concepção de “arte-via”, no Japão, se situa, segundo Ryosuke Ōhashi, entre o período Muromachi (1392-1573) e Edo (1600-1867). O cultivo das artes se consolidava como ideal de vida enquanto o budismo, e seu componente ascético, gradualmente perdia peso diante de uma moral neoconfuciana cada vez mais dominante. Essa denominação incluía a maioria dos gêneros artísticos da cultura japonesa, alguns dos quais não seriam considerados arte do ponto de vista da tradição ocidental: os jogos, que abrangem a via das flores e a via do perfume; as artes cênicas, entre elas o teatro de marionetes, o kabuki e o teatro nō; e, finalmente, as artes marciais, como a luta com espada, o tiro com arco, a luta com lanças ou a equitação. (Ōhashi, 2002, pp. 25-35)

Aqueles que se formaram em disciplinas como a dança ou a música sabem que essas não são requerem somente destreza ou habilidade, mas um longo e assíduo processo de aprendizagem e treinamento. A tradição asiática das artes como via destaca que se refere a algo mais do que a mera aplicação de um método que foi dominado e, neste sentido, transcende a técnica (術 *jutsu*). Como indicam as anedotas antes mencionadas de Zhuangzi, a naturalidade com a qual se executa uma arte, a aparência de espontaneidade, requer um saber fazer, um conhecimento que envolve a mente e o corpo como um todo. Aperfeiçoar uma habilidade implica incorporar alguns princípios que só são compreendidos através da prática; assim, esses podem ser considerados um fenômeno espiritual. O fato de que tradicionalmente a arte ou habilidade se expressa como via e não como técnica, sustenta Okada Takehiko, é compreendido à luz da atribuição de qualidades espirituais à habilidade. (Okada, 1997, p. 298)

Para Okada, um traço comum das tradições de pensamento asiático é a verdade como algo que deve ser compreendido em sua plenitude, através de uma experiência não-condicionada e incorporada à prática. Tanto a “arte-via” como o “nada” constituiriam exemplos de noções características do pensamento asiático, cujo significado está fora do alcance do pensamento discursivo e só pode ser apreendido através da experiência. O nada, por exemplo, não nos remete a um conceito, mas à experiência de negação da própria subjetividade. Nas tradições asiáticas, afirma ele, o estudo se apresenta inseparável da ação e o conhecimento da prática, de modo que os conceitos asiáticos não são compreendidos através do raciocínio abstrato. Noções como “não-mente”, “não-ação”, “naturalidade” ou “esquecimento das coisas e do eu”, que aparecem com frequência nos escritos sobre as artes, seriam ilustrados dessa maneira. Sua validade dependeria da compreensão dessas na própria vida e da necessidade de seu uso, uma vez compreendidas. Não proveem de um conhecimento discriminador, mas não deixam de ser racionais. Nesse tipo de conhecimento, que é ação, não existiria divisão entre quem realiza a ação e a ação em si; por isso, seu campo é a prática na qual se pode dar a citada experiência. A respiração, o ritmo, a postura, a livre circulação da energia vital *ki* que, segundo as tradições asiáticas, percorre o universo e a vida humana, são elementos comuns na prática das artes-via que a tradição transmitiu até nossos dias. Okada defende que o sentido tradicional da sabedoria da Ásia teria ficado preservado até nossos dias nas práticas, baseadas em um tipo de naturalismo, que buscam a tranquilidade e se dirigem ao interior.

3. *Geijutsu*: a arte como técnica

Podemos nos perguntar, agora, até que ponto o conceito moderno de arte que o termo *geijutsu* encerra conserva algo da noção tradicional de arte-via e se aquele tem lugar na reflexão estética moderna. De fato, “estética moderna” é uma tautologia, como lembra Michele Marra na sua introdução a *Modern Japanese Aesthetics*, pois a estética não é senão um produto da modernidade, originário da Europa em meados do século XVIII, e convém levar em conta que utilizá-la acriticamente em relação ao Japão é um ato de hegemonia hermenêutica, tanto se a usamos retrospectivamente em referência ao Japão pré-moderno como se a aplicamos às obras

de pensadores japoneses modernos educados na filosofia ocidental. (Marra, 1999, p. 2) “Estética japonesa”, como adverte Marra, refere-se a um processo de negociação entre os pensadores japoneses e as práticas hermenêuticas ocidentais na criação e no desenvolvimento de imagens do Japão. Portanto, estética japonesa designa o trabalho realizado no Japão no terreno da filosofia das artes. Mas não deixa de ser uma projeção de nossas categorias sobre uma cultura que tradicionalmente se expressava em outros termos. Os próprios autores japoneses, que nos oferecem imagens do Japão, tampouco ficam à margem dessa influência ocidental. Desde que, em 1893, se inaugurou a primeira cátedra de estética do país na Universidade de Tóquio (aliás, na Europa a primeira foi criada em Paris, em 1919), Sasaki afirma que, no Japão moderno até a atualidade, essa disciplina consistiu principalmente no estudo da estética ocidental - tanto das teorias clássicas como das contemporâneas. Ele mesmo levou anos tentando mudar essa orientação e criar uma estética própria ou pelo menos não baseada na mera recepção da estética ocidental. (Sasaki, p. 4)

Contudo, na tradição ocidental, a definição, os métodos e os objetivos da estética foram variando desde que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) criou o neologismo *Ästhetik*, a partir do grego, e esse foi amplamente aceito pelos filósofos europeus. Baumgarten caracterizou a estética como algo global e capaz de abranger, sob um conceito apenas, a beleza e o gosto artístico para além da experiência perceptiva. O que nos interessa, aqui, é que, ele define a estética, em sua definição de 1750, como “a ciência do conhecimento sensível”, aludindo, portanto, a uma arte análoga à razão com uma dimensão cognitiva. (Jiménez, 2014, p. 14)

A dimensão cognitiva da experiência sensível poderia se aproximar da concepção da arte-*via*. Entretanto, quando Meiji introduz a disciplina da estética no Japão, os debates que se faziam sobre estética entre os estudiosos neoconfucianos e seus oponentes ficaram ofuscados pelas teorias utilitaristas que chegavam do ocidente e que pretendiam ser aplicadas para modernizar o país. Um reflexo disso é o termo que foi utilizado para a palavra “estética”, *bigaku* 美学, “estudo da beleza”, termo empregado por Nakae Chōmin (1847-1901) para traduzir *L'Esthétique* de Eugène Véron (1878) e que, na década de 1890, havia sido amplamente aceito, como mostrou Masahiro Hamashita, embora Nishi Amane (1829-1897), intelectual a que se deve, entre outros, o termo filosofia (*tetsugaku* 哲学), havia considerado outras opções, algumas delas mais em consonância com as ideias confucianas (e platônicas, segundo se leia), como a “ciência do bem e a beleza” (*zenbigaku* 善美学). (Hamashita, pp. 89-90) Em seu pensamento estético, Nishi definia de maneira pragmática a beleza e as belas artes em termos de utilidade ou fim. Seu propósito era promover a civilização e as políticas que levariam a felicidade ao povo. A ciência da beleza podia contribuir, assim, para a formação da sociedade civil e construir as humanidades em colaboração com a moral e o direito.

O individualismo e a originalidade foram valores que exerceram um papel importante na formação do Japão moderno, trazidos por pensadores que estudaram no exterior e professores chegados de fora, como Ernest F. Fenollosa (1853-1908), que foi muito influente não apenas para o apreço da arte ocidental como também para o japonês. Curiosamente, por volta de 1870, junto ao significado “arte” circulavam numerosos termos, e aquele que finalmente predominou, *geijutsu*, havia sido usado alguns anos antes com o significado de “tecnologia”, no lema “moral oriental, tecnologia ocidental” (*tōyō dōtoku, seiyō geijutsu* 東洋道德、西洋芸術) que se espalhou para promover a modernização. Antes de 1872, o termo tinha o sentido de habilidade técnica e se aplicava também a habilidades em matemática, medicina ou geografia. Naquele ano, apareceu na tradução do catálogo alemão com os objetos exibidos na Exposição de Viena de 1873, a primeira feira internacional da qual o Japão participava e na que se destacou por suas peças de arte industrial. (Marra, 2010, pp. 45-46)

Essa tarefa de tradução, com o intuito de assimilar as ideias chegadas do Ocidente, como foi feito antes com as ideias chegadas da China, não deveria ser vista simplesmente como uma recepção passiva do forasteiro. A adoção foi seletiva e serviu para renovar e repensar ideias e crenças próprias, e pode ser considerada, de certo modo, um processo criativo. A filosofia de Nishida Kitarō, que inspirou a Escola de Kioto, é sem dúvida uma mostra disso.

4. *Poiesis*: autoexpressão criativa

Nishida escreve em várias ocasiões sobre a arte. Mas aqui gostaríamos de destacar um aspecto de sua obra que, a nosso ver, joga luz sobre uma particularidade da arte-via que observávamos a propósito da subjetividade, no *Zhuangzi*, como um ir e vir entre o vazio e as coisas, deixando o corpo atuar livre do domínio da autoconsciência.

O ponto de partida da filosofia de Nishida é a noção de “experiência pura” (*junsui keiken* 純粹經驗), o momento de ver uma cor ou ouvir um som prévio à distinção entre um sujeito e um objeto. Sua intuição de que não há experiência porque há um sujeito, mas que há sujeito porque há experiência, invertendo os termos habituais nos quais se postulava a questão, desloca o sujeito do papel central que a filosofia ocidental moderna lhe concede. Isso fica ainda mais evidente em sua filosofia posterior. Tal como na língua japonesa, o sujeito é frequentemente omitido. Essa dinâmica predicativa própria do idioma é considerada a base do pensamento filosófico de Nishida. Ele desenvolve seu conceito de “lugar do nada absoluto” (*zettai mu no basho* 絶対無の場所), cuja formulação inicial aparece ao redor de 1927, no contexto de sua lógica de lugar, uma lógica do predicado. Com o nada absoluto, Nishida busca dar conta da autonegação do universal, que, ao negar-se a si mesmo, permite aos indivíduos surgir em sua própria natureza. A autonegação do pensamento universal permite que se revele o verdadeiro rosto das coisas particulares. Por isso, Nishida formula o campo do nada absoluto como um “mundo expressivo” (*hyōgenteki sekai* 表現の世界).

Em um ensaio de 1925, intitulado *Hyōgen sayō* 表現作用, a “atividade expressiva”, na qual ele já aponta para sua ideia de *basho*, (Yusa, 2002, p. 197; p. 202) Nishida se refere ao lugar invariável onde as coisas mutáveis existem e que não é reconhecido conscientemente por nossa consciência; portanto ele pode, nesse sentido, ser considerado “nada” (*mu* 無). Em tal profundidade da autoconsciência, a vontade é negada e só resta a intuição, na qual cada coisa, inclusive o eu, aparece por meio da “expressão”. Assim, a atividade expressiva não é algo que fazemos por inclinação ou necessidade. É uma atividade, um fazer, que existe como tal. Não é algo que eu possa fazer; ao contrário, a atividade expressiva é o próprio poder ser, a articulação que repetidamente produz efeitos, entre eles, aqueles que costumamos chamar “eu”. Nas palavras de Nishida: “A verdadeira realidade, existente na base do eu mesmo e compreendida como a base do eu mesmo, é o que necessariamente expressa o eu mesmo”. (Nishida, 2012, p. 61)

A intuição, como ponto de vista da negação da vontade, na qual a autoconsciência mais profunda nega a si mesma, seria o ponto de vista a partir do qual o tempo, ele mesmo, se extingue e tudo se torna expressão. Nas palavras de Nishida: “O ponto de vista deste tipo de intuição poderia ser denominado o ponto de vista da religião”. (Ibid.) Nesse escrito, podemos ver o lado voluntarista ou intuicionista de seus inícios filosóficos, mas a ideia de uma expressão sem sujeito será parte de seu conceito do “mundo histórico”, que caracterizará suas últimas obras. O mundo histórico será concebido como uma rede interdependente de relações nas quais o ser humano – interpretado como corpo histórico - vive e morre.

No mesmo ano em que publica “A ação expressiva”, Nishida começa a escrever seu ensaio sobre “o que atua” (*hataraku mono* 働くもの) e vai definindo sua ideia do corpo como “o que vê assim como o que atua” (*hataraku mono to miru mono dearu* 働くものと共に見るものである).

Essa ideia virá associada à de “intuição ativa” (*kōiteki chokkan* 行為的直観). No último Nishida, a relação fundamental que o corpo histórico mantém com o mundo é prática: o ser humano cria coisas (*poiesis*), mas ao mesmo tempo é criado por elas. Na tradição grega, *poiesis* ποιησις e *praxis* πράξις são termos que se referem a um fazer: o primeiro termo a um fazer que implica a produção de um objeto, e o segundo a cumprir uma ação que é seu próprio fim. O primeiro se vinculará às artes e o segundo, à moral. Neste último período, Nishida descreve a relação entre o “eu” e o mundo em termos de *poiesis*, como uma co-criação. As coisas e o eu que conhece se constituem mutuamente ou se determinam um ao outro. É isso que indica a noção de intuição ativa. A intuição é uma forma de conhecimento, na filosofia ocidental, que remete a uma apreensão direta, não discursiva, um tipo de cognição que não requer um pensamento analítico progressivo nem de um juízo. Com frequência, considera-se como a recepção (mais ou menos) passiva daquilo que o sujeito sente ou experimenta. Em suas primeiras obras, Nishida fala de uma intuição intelectual, uma apreensão unitária das coisas, mas não necessariamente de todas ao mesmo tempo. Em suas últimas obras, reúne na noção de intuição ativa, o intuir conectado com o atuar: ou seja, ver por meio da ação. Deste modo, não se trata de uma mente que intua a si mesma e o mundo. Antes, o corpo vidente-atuante conhece as coisas interagindo com elas e às vezes criando-as. Trata-se do surgimento simultâneo do mundo e do cognoscente. Isso significa que, para Nishida, não há um mundo que já esteja aí, esperando para ser percebido tal como é, quando é recebido por nossos sentidos. Tampouco existe uma mente separada do corpo, ou um ato mental, uma recepção irreflexiva de algo por parte de nossas mentes. Ao invés disso, o corpo é o que vê, assim como o que atua: “Na medida em que as coisas são vistas por meio da ação, nosso mundo está aí.” (Nishida, 1937, p. 39)³

Essa relação interdependente e criativa com o mundo, de Nishida, parece inspirada na prática artística. Da arte surge uma espécie de conhecimento sensível do corpo histórico. A concepção de Nishida da arte acentua o aspecto ativo, performativo da expressão artística, e o meio através do qual é realizada uma obra de arte. Isto significa que há um conhecimento artístico que é prático e físico, ao mesmo tempo em que abstrato. A arte seria uma abstração cuja linguagem é prática e corpórea. A arte é uma prática transformadora, um processo infinito que acontece com a experiência do mundo. O mundo se completa, se expressa na produção de objetos e cria formas, e através de quem as cria ou contempla constitui-se e se transforma no processo. Para Nishida, o artista não é uma entidade que simplesmente preexiste à criação da obra de arte, senão é alguém que intui o mundo transformando-o, isto é, como um processo que cria não apenas uma obra, mas o próprio artista, assim como o mundo novo que daí surgiu. O artista e a obra se formam mutuamente e se refletem um no outro. De fato, toda atividade não intencional, artística ou religiosa implica que o “eu” consciente, controlador, gradualmente se retira até que seja apenas necessário. Em certo sentido, portanto, não significa que o eu realize ações que têm como resultado um trabalho objetivo, mas que as ações da intuição ativa produzem o eu que atua livremente. A intuição ativa realizada repetidamente, realizada por si mesma, mas praticada assiduamente como aprendizagem dirigida ao aperfeiçoamento que leva à totalidade da pessoa, “corpo e alma”, seria um olhar atento ou um conhecimento prático incorporado à ação. No caso da criação artística, o artista deve dominar materiais e técnicas até que sua atuação chegue a ser automática, sem a necessidade de controlar o curso da ação.

5. Conclusões

A concepção de arte de Nishida bebe da tradição cultural japonesa e de fontes ocidentais. Analogamente à relação de co-determinação entre o eu e o mundo, a arte seria uma experiência

3 行為的に物が見られるかぎり、我々の世界があるのである、*Kōiteki ni mono ga mirarerugiri, wareware no sekai ga aru no dearu*. 「行為的直観」 *Kōiteki chokkan*, IN: Nishida VIII, 1937, p. 39.

do mundo na medida em que o artista se expressa, através de sua arte, sua própria experiência de mundo, e o mundo expressa a si mesmo através da ação expressiva do artista. Isso significa uma autonegação do sujeito, um reconhecimento do seu nada constitutivo, que pode ser compreendido a partir de seu reverso, como o contexto de inter-relações que constituem e determinam o mundo. Poder-se-ia dizer que, para Nishida, no mesmo sentido da arte-via comentada antes, a arte como purificação do movimento do corpo físico e da vontade se realiza plenamente em uma perspectiva religiosa, pois a partir dessa perspectiva, o verdadeiro eu, livre do apego de toda forma, compreende as coisas como são em si mesmas, em sua própria expressão.

Posto que a arte confere ao nada uma imagem, uma forma, ilustra o processo da criação do mundo. O nada, nas tradições asiáticas e na filosofia da Escola de Kioto, não deve ser compreendido como uma negação niilista, mas antes como a condição sem a qual nenhuma coisa ou evento é possível. As artes tradicionais se apresentam, da mesma maneira, como um lugar ideal através do qual compreender como aquele nada – tal como o experimenta o artista – se manifesta através da forma. Na filosofia de Nishida, a arte se refere ao âmbito da prática e da sensibilidade, a atividade de dar forma à experiência. Neste sentido, a arte é mais que uma técnica e uma estética, mais que uma disciplina no sentido acadêmico; seria uma disciplina no sentido de exercitação, exercício espiritual ou cultivo de si. Assim, a estética pode ser considerada, aqui, como um dar forma à vida ou uma arte de viver. Desta forma, a concepção de arte na filosofia de Nishida mantém o sentido de *geidō*, embora mediado e transformado por *geijutsu*, pois não se pode ignorar que ela é produto da modernidade.

Referências Bibliográficas

- BILLETTER, J. 2002. *Quatro leituras sobre Zhuangzi*. Trad. A.-H. Suárez. Madri: Siruela.
- HAMASHITA, M. 2002. “Nishi Amane on Aesthetics. A Japanese Version of Utilitarian Aesthetics”. In: *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Ed. por M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press.
- HISAMATSU, S. 1939. 「禅芸術の理解」 [Zen geijutsu no rikai]. In: 「東洋の無」 [Tōyōteki mu], 『久松真一著作集』 [Hisamatsu Shin'ichi chōsakushū (Obras de Hisamatsu Shin'ichi)]. Vol. 5. Kioto: Hōzōkan.
- IZUTSU, T. 1981. *The theory of beauty in the classical Aesthetics of Japan*. Dordrecht: Springer.
- JIMÉNEZ, M. 2014. “Aesthetics”. In: *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Ed. por B. Cassin. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- LAO ZI. 1998. *Libro del curso y la virtud*. Trad. A.-H. Suárez. Madrid: Siruela.
- MARRA, M. 1999. *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- _____. 2010. *Essays on Japan: between Aesthetics and Literature*. Leiden: Brill.
- NISHIDA, K. 1937 西田幾多郎全集 Nishida Kitarō Zenshū. Vol. 8. Toquio: Iwanami.
- _____. 2012. “Expressive activity”. In: *Ontology of production*. Trad. W. Haver. Durham – London: Duke University Press.
- NISHIMURA, T. 2007. “The Aesthetic and Education in Kyoto School”. In: *Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives*. Ed. por Imai Yasuo e Christoph Wulf. Münster: Waxman.
- ŌHASHI, R. 2002. “The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity. Art-Way, Iki and Cut-Continuance”. In: *Japanese Hermeneutics. Current debates on Aesthetics and Interpretation*. Ed. por M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press.
- OKADA, T. 1997. “Mastery and the Mind”. In: *Meeting of Minds. Intellectual and Religious Interaction in East Asian Traditions of Thought*. Ed. por I. Bloom e J. Fogel. New York:

DE GEIDÔ A GEIJUTSU. O CAMINHO DA ARTE E A ARTE
COMO CAMINHO NA ESCOLA DE KIOTO

Columbia University.

SAVIANI, C. 2004. “A arte e o pensamento”. In: *O Oriente de Heidegger*. Trad. R. Bouso. Barcelona: Herder

PILGRIM, R. 1977. “The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan”. *Philosophy East and West*, 27/3. Honolulu: University of Hawaii Press.

SASAKI, K. 2010. *Asian Aesthetics*, Singapur: NUS Press – Kyoto University Press.

YUSA, M. 2002. *Zen and philosophy*. Honolulu: University of Hawaii Press.

ZHUANG ZI. 2001. *Zhuangzi*. Trad. I. Preciado. Barcelona: Kairós.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.