



A Estética Japonesa é uma Poética

Diogo César Porto da Silva¹

Resumo: A chamada estética japonesa é formada por um conjunto de termos, dentre eles *mono no aware*, *yūgen*, *sabi*, *wabi*. Tais termos são invocados como representações de uma sensibilidade estética própria do Japão que teria fortes raízes em uma antiga tradição. Em nosso artigo, analisamos a estética japonesa como um discurso que fornece os modos através dos quais fala-se sobre essa suposta consciência do belo particular aos japoneses. Nesse sentido, propomos traçar os elementos de uma poética da estética japonesa. Apontamos três elementos que constituiriam tal poética: 1) a adoção dos conceitos de belo e arte vindos da filosofia ocidental como condutores da estética japonesa; 2) a afirmação de uma sensibilidade tradicional e particular ao Japão que teria seu fundamento teórico no conceito de simbolismo da modernidade ocidental; e 3) a intraduzibilidade dos termos pertencentes à estética japonesa a idiomas ocidentais, posicionando-a como antagonista ao ocidente, ao mesmo tempo em que representa o todo do oriente. Por fim, argumentamos que o discurso da estética japonesa ainda se encontra presente na atualidade, sendo utilizado como o fundamento filosófico para afirmações sobre a pureza e perenidade da “japonicidade”.

Palavras chave: Estética japonesa; simbolismo; japonicidade; tradução.

Abstract: The so called Japanese Aesthetics is constituted of a collection of terms, among them *mono no aware*, *yūgen*, *sabi*, *wabi*. Such terms are invoked as the representation of an aesthetical sensibility unique to Japan with strong roots in an ancient tradition. In this paper, we analyze the Japanese Aesthetics as a discourse that provides the means through which a consciousness of the beauty supposed unique to the Japanese is dealt with. For that matter, we intend to draw the components of a Japanese aesthetics' poetics. Thus, we point out three components that would constitute such poetics: 1) the adoption of the concepts of beauty and art coming from the Western philosophy as the Japanese Aesthetics' guide lines; 2) the affirmation of a traditional and unique sensibility of Japan which the theoretical foundation would be the Western modernity's concept of symbolism; and 3) the untranslatability of the terms belonging to the Japanese Aesthetics to Western languages opposing it to the West while, at the same time, representing the entire East. Finally, we argue that the Japanese Aesthetics discourse is still present now being used as the philosophical base to statements about the “purity” and “continuity” of “japanesness.”

Keywords: Japanese aesthetics; symbolism; japanesness; translation.

¹ Doutorando do Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista CAPES.

O que chamamos de estética japonesa?

Primeiramente, precisamos esclarecer os termos chaves dos quais nos utilizamos no título deste artigo para desobstruirmos, logo de início, o caminho por onde palavras e pensamentos passam. O que aqui aparece sob a expressão “estética japonesa” é a minha tradução do que, em japonês, diz-se 日本的美意識 (*nihonteki biishiki*), mas do que também se poderia dizer 日本的美 (*nihonteki bi*) ou, ainda, 日本の美学 (*nihon no bigaku*), sendo essas duas últimas derivações menos comuns do que a primeira, mais amplamente utilizada. Suspeitas de uma má tradução podem ser rapidamente levantadas ao se perceber que *biishiki* significa literalmente “consciência do belo”, destoando de imediato da tradução, por nós proposta, de “estética”. Os meandros dessa tradutologia exploraremos mais adiante. Entretanto, o termo ao qual me referi simplesmente como “poética” é, na verdade, uma aproximação do que na tradição japonesa se conhecesse por 歌論 (*karon*), ou seja, os tratados acerca da poesia japonesa *waka*.

Atribuídos os sentidos das expressões do título, nada mais óbvio àqueles que se interessam pelo tema do que descrever a “estética japonesa” como uma “poética”. Em outras palavras, dizer que a sensibilidade estética japonesa foi gerada e desenvolvida originalmente nos tratados poéticos acerca do *waka*, cujas reverberações chegaram até os tratados de *haikai*, *renga* e ao teatro *Nô* que, por sua vez, transmitiram essa estética até os dias atuais. O organizador e compilador dos tratados poéticos do Japão medieval, Hisamatsu Sen'ichi, já nos informava acerca dessa tradição estética japonesa:

Os tratados poéticos da antiguidade, por um lado influenciados pela poética das Seis Dinastias da China, eram retóricos; por outro, eram ricos em gostos como o “aware” e o “okashi” da estética japonesa. Os tratados poéticos do medievo, ao manter tal tradição, sendo essas representações da Idade Média japonesa da autoridade viva da fé budista, vieram a se tornar também teorias literárias notáveis em pensamento. Isso, aliado ao excesso de sentimentos nas expressões, isto é, o apreço à elegância simbólica, deu forma aos complexos e profundos tratados poéticos. As estéticas do *yūgen* e do *ushin/mushin* possuem tal natureza. Podemos vê-las nos tratados poéticos medievais (Hisamatsu, 1971, p.3).

Uma vez que nos encontramos no óbvio, continuemos por nomear aqueles termos que pertencem à estética japonesa; falamos aqui, para citar alguns, de “sabi”, “wabi”, “yūgen”, “mono no aware”,² dentre outros. Não é preciso mencionar que tais conceitos são responsáveis por atrair a atenção de filósofos e estetas japoneses e não-japoneses no esclarecimento de uma estética japonesa, no sentido de uma teoria do belo ou da arte particular à sensibilidade do povo japonês.³

Como exemplos da estética japonesa, gostaria de citar duas obras recentes de filósofos japoneses que tratam particularmente dos conceitos de “sabi”, “wabi” e “yūgen”; *Filosofar a Beleza Japonesa: Aware, Yūgen, Sabi, Iki* (『日本美を哲学する あわれ・幽玄・さび・いき』), de Tanaka Kyūbun (Tanaka, 2013), e *Coração Wabi Sabi Yūgen: Uma Consciência Superior além da Filosofia Ocidental* (『侘び然び幽玄のころ—西洋哲学を超える上位意識—』), de Morigami Shōyō (Morigami, 2015).

2 Por ora, mantemos esses termos em japonês, sem tentar uma tradução, aceitando de antemão o argumento de sua intraduzibilidade.

3 O que aqui se entende por “povo japonês” foi e ainda é de uma abrangência difusa, difícil de se pinçar. A expressão pode se referir ao desenvolvimento histórico particular do Japão ou à “atmosfera cultural” (*fūdo*; 風土), passando pelas influências geológicas e climáticas do arquipélago. Veremos, ao longo deste artigo, como essa abrangência difusa da “japonisidade”, da qual falamos, liga-se diretamente à ambiguidade da “estética japonesa” exatamente pelo fato dessa expressão, composta pelas palavras “estética” e “japonesa”, não poder ser desmembrada.

Começamos por Tanaka. No prefácio de seu livro, após estabelecer como objetivo o pensar “a visão de arte e a consciência estética tradicionais dos japoneses” (Tanaka, 2013, posição 63) apoiando-se em estetas e filósofos, esclarece que os termos em japonês para “arte”, “belas artes” e “estética” são traduções de termos técnicos introduzidos no Japão após sua abertura, no período Meiji - se por um lado, os conceitos da estética japonesa possuem pontos em comum com o “belo” pensado pela estética ocidental, por outro, distinguem-se desse por não serem abstratos ou puramente ideais. Imediatamente após tais esclarecimentos, escreve:

Contudo, de outro ponto de vista, podemos dizer que as palavras “aware”, “yūgen”, “sabi” e “iki” são conceitos que possuem uma extensão maior que a do “belo” ocidental. Eles, em alguns casos, mais do que conceitos “estéticos” são conceitos “éticos” ou “ontológicos” ou, ainda, conceitos “religiosos”. Mas é exatamente por isso que para nós, hoje, eles se projetam como algo que possui um rico conteúdo incapaz de ser restringido pelo restrito conceito de “belo” (Tanaka, 2013, posição 76-88).

Refreemos os comentários à citação de Tanaka por um instante para ouvirmos o que Morigami tem a nos dizer. Focando-se em uma reestruturação dos conceitos de “wabi”, “sabi” e “yūgen”, Morigami baseia seu livro na herança budista, principalmente do Zen budismo, que teria moldado essas sensibilidades em algo particularmente japonês. Dois pontos de interesse na interpretação de Morigami indicam que, primeiro, “wabi”, “sabi” e “yūgen” teriam se tornado conceitos por demasiado acadêmicos, apartados da vida cotidiana e, assim, não mais compreendidos; segundo, que essas mesmas sensibilidades poderiam ser observadas nas artes e no cotidiano da cultura ocidental. Assim, no quinto capítulo, intitulado “Uma redefinição de ‘Sabi-wabi’”, no momento em que leva o título “Em direção ao ‘Sabi-wabi’ mundial”, Morigami escreve:

No “sabi” [然び] é imanente tal dignidade. No “wabi” [侘び] existe um espírito transcendente que aceita a totalidade das coisas assim como elas são. Isso, mais do que o “wabi” [侘び] enquanto belo, é o “wabi” enquanto espírito. Foi assim que os japoneses, trazendo dentro de si o wabi até o presente, sobreviveram ao Período das Guerras Civis [*Sengoku jidai*, 1467-1568], à restauração [Meiji] e à Guerra Mundial. Talvez haja aí uma parte que é compartilhada com a história ocidental, porém o “wabi-sabi” [侘び然び] japonês existe em um mundo completamente distinto dessa história.

No “wabi” [侘び] dos ocidentais há normalmente um cheiro de luta e no “sabi” [然び] há um cheiro de desafio a Deus. Em comparação a ele, o de nossa nação é extremamente introvertido e encontra-se sempre em uma luta contra si mesmo. Isto é, trata-se do “wabi” [侘び] “pacifista” que não é belicoso. Por isso, os japoneses conseguem perdoar seus inimigos. Do ponto de vista dos ocidentais, isso é uma amostra de tolerância em relação ao inimigo que é incompreensível. Porque ao “wabi” [侘び] japonês o amor é imanente; mesmo demonstrando algum desprezo aos chineses e coreanos, perdoamos nossos adversários. Dessa forma, construímos um “wabi” inigualável no mundo.

Entretanto, simultaneamente, devido ao mal-entendido e ao desprezo do mundo, fomos vistos também como fracos. Simplesmente porque o “wabi” inclui o “perdão” [詫び], foi roubado dos japoneses o seu maior orgulho. Podemos até chamar a isso que aponteí como o coração dos japoneses. Seria, afinal, esse o coração do “wabi-sabi”? O pensamento estético deve permanecer vivo (Morigami, 2015, pp. 160-1, ênfase no original).

Perguntemo-nos, em primeiro lugar: o que compartilham Tanaka e Morigami?⁴ A resposta seria: a compreensão dos conceitos estéticos japoneses como, concomitantemente, estéticos, isto é, voltados à questão do belo e da arte, mas, também, não-estéticos, expandindo-se para além dos limites do belo e da arte para outros campos do pensamento e da vida. Mesmo nas curtas citações que escolhemos como amostragem da argumentação, cuja estratégia, de uma forma ou de outra, perpassa grande parte das suas obras, podemos ainda depreender outro elemento essencial ao discurso de ambos, apesar de permanecer à margem: seria exatamente esse transbordamento dos conceitos da estética japonesa para além do belo e da arte que especificaria a sensibilidade estética particular dos japoneses.

A explicação mais plausível e mais amplamente trazida à tona/difundida quando se aponta a contradição de conceitos estéticos que são mais do que estéticos, no caso do pensamento japonês, é a longa história que eles possuem. Assim, teriam sido gestados em tempos antigos, já na compilação das primeiras antologias imperiais de *waka*, passado pelo aprimoramento do teatro *Nô*, nas mãos de Zeami, enquanto forma artística, e atravessado toda a arte intimamente ligada ao budismo Zen - o dia a dia dos plebeus, assim como da casta guerreira dos samurais durante os anos do fechamento do Japão -, chegando, enfim, ao cinema em filmes dirigidos pelos eminentes diretores japoneses dos anos 50 e 60 (como argumenta Sakabe Megumi em um de seus ensaios sobre os filmes de Ozu) (cf. Sakabe, 1989, pp. 37-58).⁵ No Japão, onde a noção de arte era bem mais abrangente do que se comparadas às noções de belas-artes, no Ocidente, nada mais evidente do que a estética japonesa e seus conceitos ultrapassarem as restrições dos fechados conceitos de arte e estética da filosofia ocidental.

Ora, essa argumentação torna ainda mais clara a contradição que apontamos. Vejamos: a continuidade histórica dos conceitos da estética japonesa é, em si mesma, questionável. Como poderíamos apontar para uma continuidade tão contundente entre o “wabi”, cuja formulação é comumente atribuída ao mestre da cerimônia do chá Sen no Rikyū, que viveu entre 1522 e 1591, e seu conceito “irmão”, o “sabi” que, apesar de já ter ligações com a poesia *waka* em julgamentos de competições poéticas feitas por Shunzei (1114 – 1204), é creditada à poética do *haikai* de Matsuo Bashō, cujo primeiro poema do qual temos notícias é datado de 1662 (quando Bashō teria 18 anos de idade)? Ou, ainda, entre o “yūgen” de Shunzei e Teika e os escritos acerca do teatro *Nô* de Zeami que datam de 1420? Ou para citar Michael Marra, aquele que com mais insistência e maior rigorosidade apontou para a contradição da continuidade da estética japonesa, falando da “série de amnésias culturais criadas por tal processo”:

Um bom exemplo é o agrupamento de poetas distantes uns dos outros no tempo e na atmosfera cultural em histórias da literatura, como Saigyō (1118–1190), Kamo no Chōmei (1155?–1216), Kenkō (c. 1283–depois 1352) e Matsuo Bashō (1644–1694), criando, assim, a falsa impressão de que no Japão pré-moderno existia uma “estética e tradição de reclusão” ininterrupta do século doze ao século dezessete. Ninguém parecia preocupado com o fato de que a categoria da “*inja bungaku*” (literatura de reclusão), com toda sua gama de categorias estéticas, foi criada em 1927 pelo folclorista Orikuchi Shinobu (1887 – 1953) em um artigo intitulado “Nyōbo bungaku kara inja

4 É preciso apontar as diferenças de formação e campo de atuação dos dois termos citados para que esclareçamos as disparidades dos tratamentos que são dados aos termos da estética japonesa. Tanaka é professor de filosofia e ética na Universidade Feminina do Japão (日本女子大学), tendo realizado extensa pesquisa sobre a filosofia japonesa. Morigami trabalha atualmente como repórter de negócios nos Estados Unidos, sendo formado em estudos budistas, com ênfase no budismo indiano e chinês.

5 Ou na tradução para o inglês de Marra: (1999, pp. 242-51).

bungaku e” (*Da Literatura das Damas da Corte à Literatura de Reclusão*, Marra, 2010, p.193) (Marra, 2010b).

A crítica de Marra se direciona ao caráter ficcional das histórias da literatura japonesa que a explicam como uma continuidade histórica a amarrar todas as pontas soltas, isto é, as diferenças temporais e culturais que encontramos no interior da história do Japão em si, ensaiando, assim, a construção de uma identidade ou um espírito uno do que seria a “japonisidade”. Essa, por sua vez, ganharia sua expressão mais completa na estética japonesa. Entretanto, como a estética, tal qual concebida no pensamento ocidental, se afunilou em demasia nas questões do belo e da arte, e tão somente nelas, se fez necessário, por parte dos teóricos japoneses, enfatizar que o espírito, o coração e a essência de todo seu povo não se concentravam apenas no ludismo livre do belo ou no diletantismo da crítica de arte, mas ia além, penetrando outros campos de ação, por mais que, assim mesmo, os acidentais insistissem em denominá-la “estética” japonesa.

Nós, de nossa parte, reconhecendo toda a contribuição da crítica de Marra, não tomamos como de extrema gravidade a construção de uma continuidade ficcional da estética japonesa. Estratégia similar é empregada pela história da filosofia, por exemplo, no seu esforço pedagógico de amontoar sob a nomenclatura de “filosofia grega”, “filosofia medieval” ou “filosofia moderna” uma série de filósofos cujos contextos históricos, geográficos e culturais eram completamente distintos, e mais, justificando-as através de obscuras noções como a de “influência”, “citações” e “fontes”.⁶

Contudo, cremos imprescindível levar sempre em consideração outro momento da crítica de Marra, denominado tão bem por ele como “série de amnésias culturais”. Mais ainda, levados por essa observação, objetivamos em nossos esforços demonstrar dois pontos: 1) quais elementos constituem tal amnésia cultural, ou seja, o esquecimento de que a estética japonesa foi, na verdade, construída na modernidade japonesa – e referimo-nos, aqui, aos períodos Meiji e Taishō; e 2) seriam tais elementos constituintes da amnésia cultural o que podemos chamar, efetivamente, de estética japonesa, não na forma em que é apresentada como uma sensibilidade particular ao povo japonês, cujo conteúdo seria expresso pelo vocabulário de sua estética, mas na forma de um discurso, o discurso da estética japonesa?

Desse modo, penso que poderemos dar conta das contradições e paradoxos nos quais a própria estética japonesa se enredou, como, por exemplo, insistir em denominar-se estética enquanto enfatiza que os conceitos que a constituem extravasam a estética – e, por vezes, como nas citações de Tanaka e Morigami, têm maior efetividade fora dos campos do belo e da arte. A razão disso residiria no fato de a “estética japonesa” não ter como fundamento constitutivo seus objetos de pesquisa ou seus conteúdos histórico-culturais, a saber, o belo e a arte, mas sim de a estética japonesa ser uma forma de discurso empregado pelos filósofos e estudiosos do Japão (sejam eles japoneses ou estrangeiros) de forma que, utilizando-se de tal discurso, fosse possível tratar qualquer fenômeno pertencente à esfera japonesa de um modo “estético-japonês”.

Assim, nosso título, cujas explicações foram dadas no começo deste texto, pode ser entendido distintamente: como tratados poéticos que surgiram ao longo da história japonesa, assim como a compreensão que temos do que seria uma poética, desde Aristóteles - como o estudo de obras

6 Como funciona, exatamente, a noção de ‘influência’? Até que grau e em quais condições podemos afirmar que os escritos de um filósofo modificaram de forma significativa o de outro? Com que grau de confiança e através de quais meios podemos dizer que um filósofo de uma dada época e cultura compreendeu outro que cita (isto é, quando a citação é clara)? Como podemos ter certeza do estado de um texto antigo/do passado que certo filósofo utilizou para construir seu próprio pensamento? São apenas algumas questões a obscurecer nossas justificativas.

literárias visando esclarecer suas estruturas. Ao dizermos ser “a estética japonesa uma poética” afirmamos, conjuntamente, que ela se apresenta tanto como uma espécie de manual a ensinar como se argumentar a favor de uma característica particular e essencial da etnia ou cultura japonesa como também que o estudo sobre a estética japonesa deve compreendê-la, antes, como uma forma de discurso, desbravando suas estruturas narrativas, suas estratégias argumentativas, seus objetivos e seus pontos cegos. Esse trabalho – que somente em parte tentaremos realizar – não pode ser meramente crítico, como se revelássemos toda a “farsa” e “ficção” da estética japonesa; ele deve ser também dialógico, no sentido de apontar percursos que foram deixados de lado e contribuições à filosofia e estética, por assim dizer, “gerais”, que se apresentaram como possibilidades não atualizadas.

O primeiro esquecimento: importando beleza e arte

Em um belo artigo,⁷ o esteta japonês Imamichi Tomonobu (1922 – 2012) afirma que a primeira cadeira em Estética criada no mundo, em 1893, foi a da Universidade Imperial de Tóquio, que viria a ser ocupada pelo esteta e filósofo Ōtsuka Yasuji (1868 – 1931). Esse acontecimento atesta a importância que a estética e a teoria da arte tiveram e ainda têm no Japão (uma vez que o curso de Estética está fortemente presente, na atualidade, nas faculdades de Ciências Humanas e Letras do país). Contudo, isso não significa que a introdução da Estética no Japão do início do período Meiji foi linear e sem conflitos.

O início do período foi marcado pela dificuldade de tradução de conceitos basilares não só à estética e à filosofia, mas a todo o conjunto das então conhecidas como “ciências e técnicas ocidentais”. Os primeiros esforços partiram de Nishi Amane (1829 – 1897) na tentativa de tradução do “Belo” por “Bimyō” (美妙), que poderíamos retraduzir por “beleza sutil”, e a própria tradução da disciplina chamada de estética, que passou de “Zenbigaku” (善美学; o estudo do bem e do belo), “Kashugaku” (佳趣学; o estudo do gosto elevado) a “Bimyōgaku” (美妙学; o estudo da beleza sutil). No processo, não só Nishi se deteve na questão, mas também o filósofo Nakae Chōmin (1847 – 1901) aventurou-se por ela em sua tradução de *L'esthétique* (1878), de Eugène Véon, como 維氏美学 (*Isbi Bigaku*). Mas talvez tenham sido o escritor Mori Ōgai e o crítico literário Takayama Chogyū (1871 – 1902) que finalmente estabilizaram a tradução de estética por “Bigaku” (美学) e do belo por “Bi” (美).

Contudo, para se construir uma estética, no Japão, não só o belo era necessário, mas também a arte. Não que no Japão pré-moderno não existissem produções, práticas ou conceitos similares à arte como viemos a concebê-la no Ocidente; ao contrário, elas eram bem mais variadas, tal era o problema que se apresentou no momento da escolha da tradução japonesa de “artes” e “belas-artes”. Novamente, ficaria a cargo de Nishi propor a tradução de ‘artes’, para o japonês, em duas versões: “Geijutsu” (芸術), que viria a ser amplamente adotada, e “Bijutsu” (美術), que teria um uso mais restrito apesar de não haver claras delimitações da efetividade de cada um dos termos.⁸ “Geijutsu”, até então uma palavra fora do léxico japonês, foi importada do chinês exatamente para essa tarefa de tradução. Porém, como aponta Suzuki Sadami (Suzuki; Iwai, 2006, p. 67): “Gei’ diz das ‘seis artes’ [六芸; rikugei; rokugei], isto é, etiqueta, execução musical, arquearia, equitação, caligrafia e aritmética, enquanto ‘jutsu’ se refere às ciências médicas

7 Referimo-nos ao artigo cuja tradução se encontra em (Marra, 2001, pp. 151-63).

8 Por exemplo, os museus de arte são chamados de “Bijutsukan” (美術館) e não de “Geijutsukan” (芸術館). A ambiguidade dos dois termos segue de perto a ambiguidade dos conceitos das línguas ocidentais que eles pretenderam traduzir: “Bijutsu”, como a tradução de “belas artes”, “fine arts”, “beaux-art”, “schöne Kunst” e “geijutsu” como a de “arte”, “art”, “Kunst”.

e aos tipos de adivinhações”. Se Suzuki se refere à palavra chinesa utilizada atualmente no Japão para designar as artes, Tanaka (2013, posição 2158) nos diz que:

A palavra tradicional do Japão/japonês cujo atual significado está mais próximo ao de “arte” [geijutsu] seria, antes de tudo, “geinō”.⁹ Entretanto, essa palavra “geinō” comporta vários outros tipos de técnicas e habilidades além daquelas atribuídas à “arte”. Por exemplo, na coletânea de narrativas do Médio Período Kamakura, *Coletânea de Grandes Contos do Passado e do Presente* [古今著聞集; *Kokonchomonjū*], estão reunidas várias narrativas relacionadas à literatura, ao waka, à música e dança, às histórias de autopromoção, à arquearia, ao adestramento de cavalos, ao sumō, a testes de força, ao desenho, a *kemari*, a *igo* e a *sugoroku*.¹⁰

Contudo, segundo Kaneda Tamio (1976), apesar da continuidade do uso das traduções propostas para o vocabulário da Estética no início do período Meiji, sua influência no desenvolvimento posterior da disciplina, durante a metade e o final do mesmo período, foi pequena, uma vez que nesse momento inicial nos deparamos com uma importação acrítica do pensamento ocidental. Essa recepção crítica ficaria a cargo daqueles que Kaneda considera os precursores da estética japonesa: primeiramente Ōnishi Hajime (1864 – 1900), seguido por Takayama Chogyū e Ōtsuka Yasuji (1869 – 1931). E qual a distinção da recepção crítica de Ōnishi em relação ao início do período Meiji e seu papel central na constituição futura da estética japonesa? Nas palavras de Kaneda (1976, p. 30), em comentário sobre o que seria necessário para se encontrar o valor da arte japonesa de acordo com Ōnishi:

Sem dúvida, isso [a citação de Ōnishi] não é uma defesa de uma posição que ensaie um juízo de valor tomando de empréstimo a teoria estética europeia. Fala-se, antes, da construção de uma estética filosófica apoiada em uma experiência da arte ainda mais fundamental, tarefa urgente na época. Isto é, para se falar do valor da arte japonesa exigia-se um pensamento estético, uma compreensão originária da essência da arte.

Apesar de não termos espaço aqui para destrinçar o que Ōnishi teria entendido por “uma compreensão originária da essência da arte”, podemos reservar algumas linhas para citar um dos seus textos mais influentes, “Não há Religião no Waka” (“Waka ni Shūkyō Nashi”, 1887), de onde podemos pinçar algumas de suas ideias acerca da essência da arte, em especial da literatura:

Como argumentei, waka não é um produto que expresse qualquer pensamento religioso ou filosófico. Ele não vai além de dizer que estou emocionado pela lua, estou comovido pelas flores de cerejeira, tenho saudades de meu amado. O que devemos chamar de pilar do waka não é nada além da simples noção da “comoção” [*aware*]. [...] Como mencionei anteriormente, a poesia waka é realmente deficiente de um ponto de vista religioso. Nem o xintoísmo, nem o budismo, que são tão comuns em nosso país, supriram essa deficiência. A reintrodução do cristianismo, em conjunto com a recente importação a nosso país da cultura e instituições ocidentais, está prestes a causar grandes mudanças (Ōnishi *apud* Marra, 1999, p. 90).

9 É importante destacar que “geinō” (芸能) é comumente utilizado no Japão atual para designar, principalmente, o mundo do entretenimento, mantendo assim certa similaridade a um dos usos de arte e artista (as pessoas que fazem parte do mundo do entretenimento, principalmente televisivo e de apresentações teatrais são chamadas de *geinōjin* (芸能人), artistas no sentido amplo).

10 *Kemari* foi um jogo popular no período Heian similar ao futebol de hoje. *Igo* é um jogo de tabuleiro altamente estratégico no qual o objetivo é circundar as maiores áreas do tabuleiro com suas peças, e, finalmente, *sugoroku* era um jogo de tabuleiro em que se utilizavam dados.

Essas duas citações, em resumo, indicam que o precursor da estética japonesa Ōnishi procurava a essência da arte na expressão de ideias mais profundas, cujos exemplos são a religião e a filosofia e não apenas a expressão dos sentimentos subjetivos do artista ou do poeta. Encontramos aqui uma clara tomada de posição, contrariando a interpretação de Kaneda em favor da adoção dos conceitos de arte e belo da filosofia ocidental, em particular – julgando pela citação de Ōnishi – derivadas do idealismo e do romantismo alemães (veremos a seguir que os conceitos de belo e arte no Japão passaram a ter um forte matiz simbólico devido às heranças idealistas e românticas), que seguem de perto as opções de tradução dos filósofos e estetas do início do período Meiji. Isto é, por mais que Ōnishi e aqueles que o seguiram tenham refinado a sua compreensão filosófica da estética na tentativa de criarem sistemas próprios, a centralidade dos conceitos de arte e belo, importados da filosofia ocidental, permaneceu inalterada, revelando assim um fazer filosófico, ou seja, de conceitualização, operando já na tradução, uma vez que, ao ignorar a inexistência ou a diversidade semântica dos vocábulos de belo e arte no idioma japonês,¹¹ optou-se por construir uma estética filosófica com fundamentos exclusivamente ocidentais. Um dos resultados é o juízo de valor de Ōnishi em relação à poesia *waka* como uma arte poética inferior.

Assim, do início da estética japonesa, podemos derivar o primeiro elemento do seu discurso ou de sua poética: *o esquecimento de que a estética japonesa tem seus fundamentos na estética ocidental, valendo-se exclusivamente dos conceitos particulares e históricos dessa – o belo e a arte.*

Segundo esquecimento: a particularidade japonesa é simbólica

Se nesse primeiro momento da estética japonesa a questão que instigava os filósofos e estetas era uma compreensão mais profunda da arte e do belo para, tendo-a à mão, eventualmente desvendar a arte japonesa, no momento seguinte nos deparamos com a procura de uma estética japonesa, ou seja, a beleza e a artcidade tal qual explanada através dos tempos no interior da própria cultura e tradição japonesas; entra em cena, então, a estética japonesa em sentido estrito.

A partir dos títulos dos livros de Tanaka e Morigami, que citamos apenas como exemplos recentes da discussão acerca da estética japonesa, percebemos de imediato que aqueles giram em torno de vocábulos como “yūgen”, “sabi” e “wabi”. Eles estão mais do que autorizados a fazê-lo, como já atestava o pouco conhecido levantamento realizado pela UNESCO sobre a arte japonesa: “O levantamento da UNESCO sobre as artes tradicionais japonesas (UNESCO 1975) identificou yūgen (misterioso, profundo), wabi (simples, tênue, rústico) e sabi (velho, antigo, maduro) como os principais conceitos estéticos nas artes tradicionais japonesas” (Suzuki; Iwai, 2006, p. 536).¹² O levantamento poderia continuar questionando quais artes tradicionais japonesas se associam a cada um desses conceitos estéticos, o que receberia a resposta, caso nos baseássemos nos livros, artigos ou basicamente em qualquer declaração acerca desses conceitos estéticos, de que “yūgen” se associa ao teatro *Nō* e aos *waka* do *Shinkokinshū*; “wabi” pertence à cerimônia do chá e à arquitetura que

11 “Obviamente, desde antigamente havia na China a palavra ‘bi’ [美] e também no Japão palavras como ‘bi’ e ‘utsukushii’ [うつくしい]. Porque o ideograma ‘美’ tinha um sentido amplo que englobava até características excepcionais vindas dos sentidos da visão ou do paladar, como ‘delicioso’ [美味] e ‘virtuoso’ [美質], provavelmente ‘美術’ e ‘美学’ foram escolhidas como traduções, no Japão do período Meiji. Contudo, essas palavras passaram a ser utilizadas apenas ao se referirem ao gosto ou à sensibilidade, por acompanharem seu uso moderno. Não é preciso mencionar que até então elas eram utilizadas quando relacionadas intimamente ao sentimento religioso e à moral” (Suzuki; Iwai, 2006, p. 75).

12 Suzuki também cita o mesmo levantamento no início do livro (p. 29), dizendo que foi Iwai Shigeki (um dos editores da obra) quem lhe chamou a atenção para a existência do levantamento da UNESCO. No final do livro (de onde retiramos a citação acima), Suzuki indica outra fonte para o levantamento da UNESCO: (Mori; Rowland, 1992, p. 21).

a cerca e, finalmente, “sabi”, ao *haikai*. A qualquer um que esteja familiarizado com as artes e a cultura japonesas essa declaração parece óbvia, acertada e estabelecida. Porém, o que aconteceria se perguntássemos “quando o *Nō* se tornou ‘yūgen?’” ou “quando a cerimônia do chá se tornou ‘wabi-sabi’”? São exatamente essas perguntas, títulos dos dois artigos de Iwai Shigeki, que nos ajudarão a desvendar o próximo elemento do discurso da estética japonesa.

É sintomática a citação com a qual Iwai abre seu artigo sobre “wabi-sabi”, retirada da obra intitulada *Wabi* (1971), do historiador da arte Mizuo Hiroshi, com sua extensiva produção sobre a arte e estética japonesa:

Wabi [侘, 侘]. Essa é uma palavra à qual nossos ouvidos já se acostumaram e que nos habituamos a usar. [...] Que o wabi, assim como o *yūgen*, *hana*, *sabi* ou *shibumi*, é a *sensibilidade mais japonesa* que há, trata-se de algo reconhecido por qualquer um; além disso, é compreendida como uma palavra que expressa um *valor estético* [*biteki kachi*]. O wabi não é uma mera figura de expressão que descreve uma propriedade; enquanto uma ideia é um conceito padrão de valor que todos os japoneses compreendem muito bem em sua sensibilidade. Tal é a particularidade do wabi. Mesmo existindo diferenças na apreensão da profundidade de seu conteúdo ou no julgamento de seu valor, não haveria/há ninguém que não aceitaria/aceite o wabi como um *conceito estético* [*biteki gainen*] próprio do Japão (Mizuo *apud* Suzuki; Iwai, 2006, p. 387 - a ênfase é minha).

O sintoma que identificamos na citação de Mizuo – mas que não é exclusivo dele, pelo contrário – é, além do que já mencionamos anteriormente sobre colocar, por assim dizer, “wabi”, “sabi”, “yūgen” etc no “mesmo saco” dos conceitos estéticos, a assertividade com a qual ele afirma serem esses valores estéticos apreensíveis a todo e qualquer japonês e a próprios do Japão. Esses conceitos seriam ou representariam a “japonisidade” (*nihonteki naru mono*) ela mesma, como se, por um lado, eles tivessem uma história contínua, inalterada pelos tempos, remetendo a sua gênese e, por outro, estivessem vivos e pulsantes na sensibilidade de todos os japoneses (sejam os de hoje ou os da década de setenta, quando Mizuo publicou seu livro) que pudessem reconhecer e ser tocados, instintivamente, pela beleza japonesa ao se depararem com as obras ou experiências estéticas da arte tradicional japonesa (salvo as diferenças de apreensão e julgamento apontadas por ele). Um importante detalhe esquecido aí é que tais artes tradicionais são quase tão estranhas aos japoneses modernos e contemporâneos como o são aos desavisados estrangeiros em turismo pelo Japão.

Essa beleza própria do Japão é fruto da busca e conseqüente descoberta da “japonisidade”, cuja data Suzuki e Iwai puderam precisar seguindo, principalmente, o rastro de dois eventos, estreitamente conectados, do final do período Meiji e início do período Taishō: a introdução do simbolismo e a reavaliação do *Shinkokinshū* e do *haikai* de Bashō.

Se vemos um ponto em comum entre esses eventos, não estamos enganados: por todos eles perpassa a literatura. No Japão do período Meiji, essa se modificava ao receber ventos de direções distintas como, por exemplo, a introdução da produção literária europeia, que destoava do que se poderia chamar também de literatura, na história japonesa; a construção e reformulação do ensino universitário e a divisão das Ciências Humanas que seguiam um modelo alemão; e, por fim, a querela entre os defensores da literatura “clássica” japonesa e os experimentalistas.¹³ A construção da ideia de literatura carecia, como a estética, de uma orientação universalista que fosse capaz de aplacar essas disputas, estabelecendo conceitos e padrões para a pesquisa literária e a sua criação.

13 Essas mudanças e importações da literatura japonesa são bem descritas no artigo de Shirane intitulado “Construindo ‘a literatura japonesa’: nacionalismo global e étnico” (Marra, 2002, pp. 165-75).

A forte influência do idealismo alemão foi fundamental para o estabelecimento desses padrões conceituais. Por mais difusa que possa parecer, é clara a ideia, na citação acima, de Ōnishi, que por detrás do belo e da arte deva haver algum pensamento profundo. A disputa entre Mori Ōgai - escritor que se versou na estética alemã no período de sua estadia na Europa - e Tsubouchi Shōyō - escritor especialista em literatura inglesa - ao redor do conceito de “ideia”, cuja vitória é normalmente dada ao germanismo de Ōgai,¹⁴ demonstra a centralidade de uma certa interpretação do idealismo na construção do conceito de arte e literatura do Japão da época. Por fim, o hegeliano Ernest Fenollosa influenciou um grande número de intelectuais japoneses na virada do século 20, firmando os fundamentos teóricos com os quais os japoneses começariam a pensar a sua própria arte - com toda a ironia presente nisso.

Essa é a apresentação de apenas alguns episódios que demonstram com quais ferramentas teóricas os japoneses se viam às voltas quando o poeta, crítico e tradutor Ueda Bin (1874 - 1916) introduziu o simbolismo de Mallarmé em uma interpretação particular do sonho e do mistério - que acompanham a estética do simbolismo - como, respectivamente, “gensō” (幻想) e “yūgen”. O também poeta Shioi Ukō (1869 - 1913), com quem Ueda matinha contato (cf. Suzuki; Iwai, 2006, p. 92), em sincronia surpreendente, publica em 1908 *Explicações de Shinkokinwakashū* (*Shinkokinwakashū shōkai*), no qual exalta a antologia poética em sua técnica poética - nunca vista na história da poesia japonesa -, o pensamento que envolve o poema sem que com isso se perca o esmero com as palavras e, finalmente, uma fluência elegante que supera qualquer outra antologia poética, pois ali havia “yūgen” (Suzuki; Iwai, 2006, pp. 320-1).

Contudo, não foi Shioi quem fez a conexão direta entre simbolismo - que já na época era o conceito norte a ditar o que seria “alta literatura” - e “yūgen”. Esse papel caberia a outro poeta: Ōta Mizuho (1876 - 1955). Tal conexão também não seria possível sem a presença de Bashō. Portanto, detenhamo-nos no “santo haikaísta” por algum momento.

Já na sua época, Bashō foi um poeta de *haikai* e *renga* celebrado de forma incomum, porque tanto o *haikai* quanto o *renga* eram vistos como atividades demasiadamente lúdicas, pertencentes à classe popular dos cidadãos sem relações diretas com as práticas elegantes do *waka* dos nobres e, por vezes, dos samurais. Um divertido exemplo é a competição *yakazu haikai* (*haikai* atirados como flechas), na qual o vencedor era aquele que conseguisse compor mais *haikai* no período de um dia e uma noite e na qual o famoso escritor Saikaku Ihara chegou à impressionante marca de 23 mil *haikai*, compostos tão rapidamente que era impossível tomar nota (cf. Shirane et al. 2016, p. 417). Bashō, por sua vez, era um poeta de *haikai* profundamente conhecedor da literatura chinesa e dos clássicos japoneses, dando-lhes um lugar de destaque em sua época. Na reforma Meiji, essa posição seria momentaneamente esquecida, inclusive pelo reformador do *haikai* Masaoka Shiki, cuja preferência se inclinava para Yosa Buson (Suzuki; Iwai, 2006, p. 55). Bashō só ressurgiria no final do período Meiji através das palavras do poeta simbolista Kanbara Ariake (1875 - 1952), no prefácio de seu livro de poemas *Shunchōshū*, de 1905, em que escreve: “No período Genroku [1688 - 1704] havia Bashō, que, pondo em palavras a fonte do universo em um verso, polindo as coisas mais comuns, chegou ao território do mistério. No interior de nossa literatura, não há nada mais próximo do simbólico” (Suzuki; Iwai, 2006, p. 56). O crescente interesse em Bashō finalmente culminaria na formação, nos anos 20, de um grupo de estudos sobre seus poemas, do qual participavam, dentre outros, nada mais nada menos que os eminentes filósofos Abe Jirō e

14 A disputa entre Mori e Tsubouchi ganhou certo destaque na época e, ainda hoje, é objeto de pesquisa dentro dos estudos japoneses. Referências em inglês são os artigos de Kanbayashi Tsunemichi (Marra, 2002, pp. 109-14), Kaneda Tomio (Marra, 2001, pp. 53-67) e Bruno Lewin (Marra, 2001, pp. 68-92).

Watsuji Tetsurō, além de Kanbara, que publicaria tempos depois obras sobre o poeta.

Nessas obras, Kanbara lia Bashō como um poeta simbolista, mas essa não era sua única afirmação sobre o “santo haikaista”; esse seria apenas o ponto máximo de uma tendência simbolista da literatura japonesa que viria desde *Shinkokinshū*, polida, enfim, por Bashō. Segundo Iwai, esse simbolismo – estranho a qualquer poeta do *Shinkokinshū* e a Bashō –, conectando essas duas forças criativas tão distantes no tempo, seria um só: o “yūgen”.

Como disse anteriormente, o haikai da escola de Bashō era comentado, o mais tardar no final do período Edo, através da palavra “yūgen”. Assim, devido ao desenvolvimento das pesquisas sobre competições poéticas e tratados poéticos a partir do final do período Meiji, o estilo poético do *Shinkokinshū* também começou a ser expresso através da palavra “yūgen”. Nessa época, ambos eram compreendidos como “simbólicos”. Aqui, Bashō e o *Shinkokinshū* foram relacionados à palavra “yūgen” através do “simbolismo”. Como resultado, Mizuho percebeu que a palavra “yūgen” era uma palavra-chave da época a criar uma ligação partindo do *Shinkokinshū* até Bashō (Suzuki; Iwai, 2006, p. 328).

As intuições de Mizuho não se detiveram aí, como Iwai completa em seguida:

No *Waka Dokuhon [Livro Texto do Waka]*, publicado em 1929, Mizuho diz que além do estilo poético do *Shinkokinshū* ser o “estilo yūgen”, seria também “a essência da tristeza”, “a essência daquilo que é sabi” [*sabishisa no shitsu*]. Ele chegou a essa conclusão ao acrescentar aí a teoria do “sabi” de Bashō, o que podemos facilmente inferir das suas seguintes palavras: “O simbolismo do tanka foi proposto a partir das pesquisas sobre Bashō à procura do espírito oriental”¹⁵ (Suzuki; Iwai, 2006, p. 329).

Juntando-se a Mizuho, as vozes de mais dois grandes poetas japoneses se fizeram ouvir, clamando a relação de continuidade da beleza “yūgen” entre o *Shinkokinshū* e Bashō, percorrendo para isso as vias do simbolismo e vendo nela a “japonisidade”: Kitahara Hakushu (1885 – 1942) e Hagiwara Sakutarō (1886 – 1942). Entretanto, cada um enfatizou um ponto distinto: enquanto Kitahara se deteve mais na estética do “yūgen” tal qual surgia nos escritos do Japão medieval, tragando para esse meio também o *haikai* de Bashō e a cerimônia do chá de Sen no Rikyū - como um simbolismo *a lá* japonesa capaz de, se revivido, trazer nova vida à poesia moderna do Japão -, Hagiwara, ao trazer à baila outras notáveis antologias poéticas da história do Japão, defendia que ali estava o “espírito japonês” a partir do qual, sem a necessidade de se voltar ao ocidente, os poetas e artistas poderiam aprender a beleza e a ideia de arte próprias ao povo japonês – por mais que, esporadicamente, o “sentimento yūgen”, aflorando de tais poemas, devia-se a uma excepcional “técnica simbólica” (Suzuki; Iwai, 2006, p. 333). Ou seja, Kitahara reafirmava a continuidade de uma sensibilidade que Hagiwara identificava como a essência do povo japonês. São ilustrativas as seguintes linhas escritas por Hagiwara:

Os japoneses: eis o povo que do interior das coisas mais simplórias e grosseiras criou a mais sublime e profunda [*yūgen*] beleza. Da mais bruta e primitiva forma de vida, eis o povo que cultivou a mais elevada sensibilidade cultural. Um povo do utilitarismo mais realista e, assim mesmo, poético; de pessoas simples, mas também ilustradas; utilitaristas e estetas; pacifistas e militaristas. Repleto de antinomias, esse misterioso povo! (Hagiwara *apud* Suzuki; Iwai, 2006, p. 336).

Temos aí o nascimento da “estética medieval japonesa”, uma classificação que já nos acostumamos a utilizar nas discussões sobre a poesia, a arte e suas respectivas teorias – frequentemente

¹⁵ A citação de Mizuho feita por Iwai se encontra em: (Ōta, 1929, p. 204).

guiadas pelos conceitos estéticos “yūgen”, “sabi” e “wabi” –, em nossas pesquisas recentes, como se ela tivesse se originado e se desenvolvido no medievo japonês, período esse que se estenderia até Bashō ou encontraria nele sua completude. Estes conceitos estéticos, por serem originariamente japoneses, concentrariam, assim, em si mesmos, a japonisidade mais própria e profunda que teria sido sacada exclusivamente do interior do espírito japonês, no qual estaria residindo inalterada, ou somente momentaneamente abalada pelo esquecimento devido ao entusiasmo com o novo ocidental, mas sem ser por ele desbancada. Neste espírito, poetas e estetas modernos poderiam procurar por inspiração: uma arte e beleza japonesas que fizessem frente ao mundo (cf. Suzuki; Iwai, 2006, pp. 65-6).

Aqui tratamos apenas da contribuição dos poetas e críticos literários na construção da estética medieval japonesa, esclarecendo os conceitos que formam seu vocabulário. Porém, por mais definitivos que possam ter sido seus escritos, eles não foram os únicos fatores: temos ainda a conturbada década de 30, quando o Japão se envolvia em guerras expansionistas que pediam pela construção de uma identidade nacional forte – o espírito japonês; a descoberta e publicação, apenas em 1909, dos escritos teóricos de Zeami sobre o teatro *Nōe* e sua associação com os conceitos de “yūgen” e “sabi” a partir dos anos 20 e 30 (Suzuki; Iwai, 2006, pp. 352-3) e, finalmente, a explosão do Zen budismo que, apesar de ter nascido na Índia, intimamente ligado ao yoga, e ter sido introduzido no Japão através da China, nunca foi, nem mesmo é, atualmente, a vertente budista de maior expressão no Japão – entretanto, foi creditado como o espírito religioso japonês sem o qual o *wabisha* de Rikyū ou até mesmo o *sabi* de Bashō não poderiam ser compreendidos.

Tudo isso pertence à estética medieval japonesa. Um esforço que nos revela, por fim, o segundo elemento do discurso da poética da estética japonesa: *a particularidade étnica, a “japonisidade” da estética japonesa, perpassa contínua toda a história, expressando-se nas noções de belo e arte que lhe são próprias, sem ou com quase nenhuma interferência ocidental, mesmo que seu nascimento só tenha ocorrido na modernidade japonesa e seja dependente dos conceitos estéticos ocidentais: em um primeiro momento, dos próprios conceitos de belo e arte, que permaneceram inalterados, e, no seguinte, das noções estéticas do simbolismo.*

Terceiro esquecimento: o Japão não é uma ilha

O terceiro e último elemento da poética da estética japonesa, na verdade, precede os dois primeiros elementos por sua evidência, isto é, pela obviedade com a qual é tratado, muitas vezes, insuspeitadamente, e pelas motivações pessoais que me levaram a buscar suas raízes, as quais se revelaram nos elementos anteriores e na compreensão inicial de que a estética japonesa se efetiva como um discurso, uma poética. Esse terceiro elemento já foi apresentado de forma inconspícua ao longo deste artigo e nas citações das quais nos valemos até então, são: 1) a reiteração da intraduzibilidade dos termos que compõe o vocabulário da estética japonesa – que mantivemos até aqui em sua língua original, em um vácuo semântico; e 2) os trabalhos de Otabe Tanehisa sobre a estética japonesa e a expressão “oriente, especialmente o Japão” ou “o oriente ou o Japão”.

Caso nos deparemos inadvertidamente com um dos vocabulários da estética japonesa em um texto escrito em japonês (ou até mesmo em um texto escrito em outro idioma trazendo esses vocabulários em japonês) e, inseguros de seu significado, procuremos o seu verbete em um dicionário de japonês ou em uma enciclopédia, encontraremos, acerca dos três termos que estamos tratando, e que pertencem à estética medieval japonesa ou são uma consciência do belo ou categoria estética nascida no período medieval japonês, significados atrelados a tais artes, cujo desenvolvimento teórico se deve a certas figuras históricas do Japão – como discutimos nos dois primeiros elementos do discurso da estética japonesa. Em adição, veremos que “yūgen” é explicado como profundo (

奥深い *okufukai* ou 深遠 *shin'en*) ou misterioso (神秘的; *shinpi teki*), “sabi” como quietude (閑寂; *kanjaku*) ou simplicidade (枯寂; *kojaku*) e “wabi” como modéstia (簡素; *kanso*) ou simplicidade estudada, refinada (枯淡; *kotan*).¹⁶ Assim, além de encontrarmos as explicações teóricas, possíveis apenas depois da introdução da estética e a subsequente afirmação de uma estética particular japonesa (os termos acima citados são, inclusive, caracterizados como “simbólicos”), vemo-nos em situação de tradução intralingual. Vislumbramos aí uma deixa: a contaminação entre os idiomas embaraça as distintas categorias de tradução traçadas por Jakobson, sendo ainda mais verdade no caso do japonês, no qual as ‘supostas’ traduções intralinguais de nossos vocábulos são formadas pela junção de caracteres chineses contaminados pelo idioma japonês. Fica-nos patente então que tais vocábulos já se encontram em tradução desde suas mais desprezíveis explicações (aquelas que encontraríamos nos dicionários e enciclopédias) e, além disso, em uma dupla tradução: se pudermos ainda nos valer da problemática divisão entre significado e significante, os verbetes desses vocábulos apresentam, por um lado, sua tradução às línguas ocidentais ao se utilizarem dos significados de arte, belo e símbolo para significá-los; pelo lado do significante, emprestam as palavras que mais se aproximam de tais vocábulos, utilizando-se para isso de palavras japonesas (ainda assim raras nesse idioma) fortemente pinceladas pelo idioma chinês (ou uma de suas variações).

Se o primeiro elemento da poética da estética japonesa é a tradução dos conceitos ocidentais ao japonês, seu último elemento é a afirmação da intraduzibilidade das palavras que compõem o vocabulário de sua estética particular às línguas ocidentais. Várias tentativas foram feitas, mas sempre apontando para a inadequabilidade da tradução. Porém, como vimos, a estética japonesa já se encontra duplamente traduzida – por assim dizer, ao oriente e ao ocidente –, de modo que tal intraduzibilidade, antes de ser uma característica derivada da particularidade da gênese e desenvolvimento de tais “conceitos” (o segundo elemento), ou seja, algo intrínseco aos próprios conceitos, ela faz parte da estratégica discursiva ou poética da estética japonesa.¹⁷

O efeito discursivo dessa pretensa intraduzibilidade talvez seja mais facilmente compreendido ao seguirmos a análise feita por Otabe sobre a expressão “o oriente, especialmente o Japão” ou, em sua outra versão, “o oriente ou o Japão”, isto é, a questão do discurso sobre a Ásia e sua relação com as artes e a estética – seja partindo do Japão ou do Ocidente – é um tema ao qual Otabe se dedicou detidamente. Entretanto, é nos livros de Okakura Tenshin e Ōnishi Yoshinori, dois atores fundamentais na recente história da estética japonesa, que a expressão teve sua formulação e apresentação mais conhecidas. Seja em Tenshin, que via o Japão, por motivos históricos, como o “museu da Ásia”, seja em Ōnishi, que diz se utilizar da expressão por conveniência, mas considerando a cultura japonesa como representante da cultura asiática, aquela a se contrapor ao ocidente, é clara a assimetria que encontramos aí, em duplo sentido: assimetria por um único país representar todo o extremo oriente ou, até mesmo, todo o oriente; assimetria também por esse mesmo país ser o contraponto à Europa ou, até mesmo, a todo o ocidente.

16 Consultamos para tal o dicionário *Dejitaru Daijisen* e a *Enciclopédia Britânica* em sua versão japonesa.

17 Um exemplo da afirmação dessa intraduzibilidade é trazido novamente por Suzuki (Suzuki; Iwai, 2006, pp. 537-8) nas palavras do dramaturgo Yamazaki Masakazu sobre “aware”: “Por mais que nos debatamos em vários exemplos, sinto que é impossível traduzi-lo [*aware*] ao inglês. [...] Claro que, se formalmente, traduzirmos por ‘uma elegância que inclui certa tristeza’ não haveria aí nenhum erro; porém se formos explicar essa sutileza que é, de fato, expressa na literatura japonesa, nesse momento ela já não pode ser chamada de tradução. [...] Se procurarmos bem, é claro que não é como se não houvesse outras categorias estéticas, mas é que praticamente tudo aquilo que é belo se expressa pela palavra ‘aware’. Assim, não devemos simplesmente traduzir ‘aware’ por ‘elegância’; talvez, por acaso, pude juntar tudo e traduzi-lo por ‘belo’. Para os japoneses, especialmente para os japoneses do período medieval, em resumo, ‘aware’ talvez não fosse nada mais do que ‘belo.’”

Otabe analisa a seguinte passagem da obra de Ōnishi, *O espírito da arte oriental* (東洋の芸術精神; *Tōyōteki Geijutsu Seishin*), publicada postumamente em 1988:

Aqui, por ser a palavra “oriental” extremamente imprecisa, talvez a palavra “asiático” fosse mais adequada. Mesmo que as relações históricas de certas culturas nem sempre sejam possíveis de serem localizadas na Ásia, por ser irrefutável que a Ásia representa a cultura oriental que se contrapõe à cultura ocidental da Europa e dos Estados Unidos nos dias de hoje, utilizamos aqui, por conveniência, a palavra “oriental” (Ōnishi *apud* Otabe, 1999, p. 21).

Otabe se foca em mostrar a confusão de Ōnishi ao dizer que o Japão representa toda a cultura da Ásia, utilizando-se dos conceitos estéticos que vão do Japão antigo ao medieval como se neles fosse encontrado o espírito da arte oriental, contrapondo assim tais conceitos históricos do Japão à cultura ocidental da época. Isto é, não é a cultura japonesa daqueles tempos – Ōnishi escrevia entre as décadas de 30 e 40 – que se contrapõe à cultura ocidental, mas sim o espírito antigo do Japão que se contrapõe à cultura ocidental de sua época. É isso que levará Otabe a afirmar, em outro artigo (Otabe, 2002, pp. 153-62), que os estudos comparativos entre o Japão – em especial quando ele é colocado como representante da cultura oriental – e o ocidente podem ser vistos como uma variação da *querelle des anciens et des modernes*, tendo o Japão ou o oriente o papel *des anciens* e o ocidente, *des modernes*. Otabe conclui que o uso reiterado das expressões “o oriente, especialmente o Japão” e “o oriente ou o Japão” levam à ingenuidade intelectual de substancializar toda diversidade de uma vasta região geográfica, com uma longa história, em um só país que, por sua vez, também possuía e ainda possui diferenças culturais internas. Os próprios conceitos de estética japonesa, como vimos repetindo, são igualmente fruto dessa diversidade cultural e histórica que ocorreu e ocorre no interior do Japão e que é homogeneizada pelos elementos discursivos que moldam a poética da estética japonesa, principalmente ao afirmarem que tais conceitos são antes de tudo – e passando por cima de qualquer diferença regional e histórica – “japoneses”. A Otabe também não passa despercebido que tal substancialização do oriente na cultura japonesa tem como contrapartida a substancialização do ocidente na ideia de modernidade.¹⁸

Enquanto Otabe enfatiza a expressão “nos dias atuais” para demonstrar as consequências filosóficas e políticas das palavras “o oriente, especialmente o Japão” e “o oriente ou o Japão”, gostaria de traçar outros desdobramentos de sua conclusão ao enfatizar a “contraposição” ao ocidente, que parece quase onipresente em toda a estética japonesa.

Essa contraposição, oposição ou, às vezes, até o antagonismo entre a sensibilidade japonesa e a ocidental, caso observados isoladamente, podem remeter a uma afirmação da filosofia e do pensamento japoneses que a coloque no mesmo nível da ocidental, tomando-a como independente e não como mera cópia ou continuação da história da filosofia ocidental – intimamente conectada ao primeiro elemento do discurso da estética japonesa – ou, ainda, a reiteração da particularidade japonesa em relação ao mundo – o segundo elemento de seu discurso. Contudo, ao adicionarmos aí

18 É emblemático que a filosofia japonesa contemporânea, mais especificamente os representantes da Escola de Kyoto, tenham se empenhado em uma superação da modernidade. “Superando a Modernidade” foi, inclusive, o título de uma mesa redonda patrocinada pela revista literária *Bungakukai*, em 1942, da qual participou, dentre outros, Nishitani Keiji. Contudo, o embate entre a tradição japonesa e modernidade ocidental no interior da filosofia da Escola de Kyoto antecede o encontro e já pode ser encontrado nos escritos de Nishida Kitarō com profundas implicações políticas. Cabe perguntar se a Escola de Kyoto também não teria afinidades com o discurso da estética japonesa. A questão da superação da modernidade foi discutida por Goto-Jones em seu *Political Philosophy in Japan: Nishida, The Kyoto School, and Co-Prosperity* (Goto-Jones, 2005) e, mais recentemente, em 「近代の超克」と京都学派 近代性□帝国□普遍性 (*“Kindai Chōkoku” to Kyōto Gakuba: Kindaisei, Teikoku, Fuhensei*) (Goto-Jones, 2010).

a ênfase na intraduzibilidade dos conceitos da estética japonesa a línguas *ocidentais* – o mesmo não é dito sobre outros idiomas considerados “asiáticos”, como o chinês e o coreano, talvez porque o Japão ainda preserve a ideia de ser o representante do oriente –, tal contraposição ganha novos contornos, ou melhor, ganha uma linha delimitadora clara. Isto porque, ao analisarmos a contraposição entre ocidente e Japão pelas lentes da intraduzibilidade, tendo em mente que a definição filosófica de tradução, como Derrida aponta,¹⁹ é a transferência de sentido (isto é, a tradução seria exatamente a ponte imaterial que permitiria a passagem do significado entre dois sistemas apartados entre si), a impossibilidade dessa transferência aponta que tal oposição não é uma qualquer, mas sim a de uma completa incomunicabilidade. Além disso, caso continuemos nesse caminho, segundo Otabe, é essa mesma contraposição que cristaliza em uma substância a própria “japonisidade”. Como são os conceitos da estética japonesa a expressarem tal substância, ao negar sua tradução aos idiomas ocidentais barra-se por completo qualquer transferência ou passagem ao “sistema ocidental” do significado da essência da cultura japonesa ou a “japonisidade”. É dessa contraposição ferrenha, a impedir qualquer contato que não fosse atrito e tensão ou qualquer comércio que pusesse em risco a “pureza” do espírito japonês, e não da particularidade e tonalidade histórica do Japão, que o discurso da estética japonesa hipostasia a essência daquilo que é japonês. Através desse elemento discursivo, o Japão se converte em uma ilha para a qual não há pontes.

Em resumo, o terceiro e último elemento que identificamos em nossa poética do discurso da estética japonesa é: *o Japão, como representante de toda Ásia ou do oriente, coloca-se em contraposição ao ocidente; essa contraposição se faz enquanto delimitação impenetrável que não permite qualquer mescla com o ocidente, pois os conceitos da estética japonesa que expressam o significado da essência japonesa são intraduzíveis; a “japonisidade” é uma essência pura a se opor ao ocidente.*

Esquecimento seletivo: conclusão e desdobramentos

Identificamos três elementos da poética da estética japonesa, sendo eles: 1) a adoção e utilização dos conceitos de belo e arte tal qual foram formulados pela estética e filosofia da arte ocidental; 2) a afirmação de um belo e de uma concepção de arte particulares ao Japão, condensados nos conceitos da estética japonesa que expressariam a “japonisidade” ela mesma na forma de uma sensibilidade particular que perpassaria inalterada toda a/ao longa da história japonesa, valendo-se para tanto de um simbolismo *avant la lettre* da literatura e da poesia japonesas; e 3) a intraduzibilidade dos conceitos da estética japonesa e a oposição entre o ocidente e o Japão (representante de todo o oriente) garantiriam que a “japonisidade” se definiria como oposto, contrário, antagonico e impenetrável ao ocidente. Desta forma, podemos concluir que a estética japonesa enquanto um discurso é mais estética que japonesa, uma vez que sua “japonisidade” é derivada e sustentada pela estética tal qual pensada na filosofia ocidental em seus conceitos mais fundamentais, além de afirmar sua particularidade essencial através de uma oposição com o ocidente remanescente à *querelle des anciens et des modernes*, tema caro à estética ocidental.

Contudo, é novamente necessário reforçar que nossa análise diz respeito ao discurso, à narrativa – portanto a denominação de “poética” – a perpassar os escritos e estudos que conhecemos

19 Duas citações de Derrida se completam para identificar o conceito filosófico de tradução: 1) “Dificuldade de princípio [dificuldade irreductível da tradução], que se deve menos à passagem de uma língua para outra, de uma língua filosófica para outra, que à tradição, nós o veremos, do grego ao grego, e violenta, de um não-filosofema a um filosofema. Com este problema de tradução, trataremos nada mais, nada menos, que do problema da passagem à filosofia” (Derrida, 2005, p. 16), e 2) “Na verdade, não se tratou nunca de alguma espécie de ‘transporte’, de uma língua a outra, ou no interior de uma única e mesma língua, de significados puros que o instrumento – ou o ‘veículo’ – significante deixaria virgem e intocado” (Derrida, 2001, p. 26, ênfase no original).

como “estética japonesa”. Desse modo, os elementos aqui apresentados não surgem necessariamente como pontos argumentativos ou conclusões, em tais pesquisas, mas habitam, por assim dizer, suas margens e auxiliam, se não animam, sua argumentação e conclusão. Igualmente, nessas mesmas pesquisas, estes três elementos não surgem na mesma intensidade e, talvez, nem apareçam de todo. Por exemplo, nos *Yūgen e Aware* (幽玄とあわれ) e *A Teoria do Fūga: Uma Pesquisa acerca do “Sabi”* (風雅論—「さび」の研究—), de Ōnishi Yoshinori, como Otabe havia apontado, o terceiro elemento é central, apesar de Ōnishi explicar “aware”, “yūgen” e “sabi” como variações, respectivamente, dos conceitos estéticos fundamentais do belo, do sublime e do humorístico, sendo que sua distinção em relação às variações de tais conceitos fundamentais no ocidente – que Ōnishi identifica como o gracioso, o trágico e o cômico – deve-se ao fato de que no Japão (ou no oriente) a experiência estética tem seu ponto central na natureza, enquanto que no ocidente tal centro se encontra na criação humana ou na arte. Deste breve e simplificado resumo da estética de Ōnishi, podemos perceber que ele não nega a traduzibilidade dos conceitos estéticos japoneses aos idiomas ocidentais, apesar de manter a rígida oposição entre eles. De maneira similar, dado o aspecto universalista de sua filosofia, ele não afirma a continuidade histórica de tais conceitos, embora declare a íntima conexão entre esses conceitos e o Japão.²⁰ Também, o vasto conhecimento de Ōnishi acerca dos desenvolvimentos sofridos pela estética ocidental em seu tempo não o levaram a uma abordagem crítica dos próprios conceitos de belo e arte.

Além disto, para ser levado pela poética da estética japonesa não é estritamente necessário o uso direto dos conceitos a ela tradicionalmente atribuídos. Como exemplo, temos a obra de Hisamatsu Shun’ichi, *O Zen e as belas artes* (禅と美術) (1958), na qual ele explica as formas artísticas típicas do Japão através de sete categorias análogas aos sete tipos de Nada (無) que desenvolveu em sua filosofia do Zen. Dentre elas, encontramos a assimetria, a simplicidade, a falta de forma, a sugestão, dentre outras. Tendo o Zen ou os tipos do Nada como ‘princípio guia’ do pensamento japonês, Hisamatsu nos apresenta uma teoria estética que expressa tal pensamento através de formas e técnicas utilizadas nas artes tradicionais japonesas que, curiosamente, são opostas às formas e técnicas comumente atribuídas às artes ocidentais.

Outro ponto que necessita ser esclarecido é que nossa crítica à poética da estética japonesa, baseada na série de amnésias culturais nela presente, não deve ser encarada como favorável a uma desqualificação de todas as pesquisas e escritos que tratam da estética japonesa. Conscientemente ou não, vários acadêmicos – além daqueles que foram essenciais para o desenvolvimento de nossa investigação, como Marra, Suzuki, Iwai e Otabe – já percorreram caminhos alternativos para descrever as experiências estéticas diante das produções artísticas (ou/e não) com as quais nos deparamos na tradição e atualidade do Japão. Para citar alguns deles: Ōhashi Ryōsuke, em seu livro de 1986, *A estrutura do “corte”: a estética japonesa e o mundo contemporâneo* (「切れ」の構造——日本美と現代世界——), e Sakabe Megumi, em vários ensaios que publicou ao longo de sua carreira. Por outro lado, mesmo os filósofos e estetas, que citamos para juntar as peças dessa poética, foram e são fundamentais à estética japonesa. O livro de Tanaka com o qual iniciamos este capítulo é, indubitavelmente, a obra mais completa e acessível a tratar das filosofias da arte mais representativas da história da filosofia japonesa. A estética japonesa e, conseqüentemente, grande parte dos estudos literários da história da literatura japonesa, em especial dos clássicos, careceriam

20 Por exemplo, no primeiro capítulo do seu livro *Yūgen e Aware*, ele declara ser seu objetivo “esclarecer o conceito de *yūgen* tratando-o do ponto de vista amplo da estética como uma categoria estética ou uma categoria do belo”, conceito “umbilicalmente conectado à particularidade comum à nossa [do Japão] poesia e poética” (Ōnishi, 1940, p. 3).

de embasamentos teóricos firmes, caso a estética de Ōnishi não lhes fornecesse.²¹ Os poetas dos anos 30 que dividiam sua atenção entre o *haikai* de Bashō e os *waka* do *Shinkokinshū*, como Kitahara e Hagiwara, deram luz à poesia japonesa moderna com poemas de inegável excelência.²²

A crítica se volta muito mais aos possíveis desdobramentos perigosos e, na maior parte das vezes, imperceptíveis que se servem dessa poética para fundamentar teoricamente seus esforços. O primeiro deles, que afeta diretamente a pesquisa filosófica, mas não só a ela, é a recorrente investigação que se inicia e termina na tentativa de descrever a filosofia japonesa enfatizando sua particularidade. A consequência imediata é a disseminação do que se tornou conhecido como *Nihonjinron* ou teorias da excepcionalidade japonesa. Tais teorias não são um fenômeno exclusivo dos estudos japoneses, mas persistem ainda nas pesquisas atuais, requerendo dos pesquisadores e acadêmicos que têm os estudos japoneses como seu campo de especialização constante atenção e visão crítica. Nesse sentido, esperamos que esta poética da estética japonesa seja uma pequena contribuição.

Outro desdobramento obscuro da poética da estética japonesa vaza às outras esferas da vida – tal qual a própria estética japonesa vê a efetividade de seus conceitos – e é experimentada no Japão dos dias atuais. A seguir, analisamos um desses exemplos.

Em 23 de dezembro de 2016, foi publicado no jornal japonês *Tōkyō Shinbun* um artigo intitulado “O Japão é demais!” (日本スゴイ) (Shirana; Ikeda, 2017, pp. 1-8). Trata-se de um movimento crescente na mídia japonesa que exalta as maravilhas do Japão, a unicidade de sua cultura e de seu povo, e que, apesar de datar de meados dos anos 90, ganhou nos últimos anos ainda mais espaço. Pudemos presenciar em primeira mão no Brasil, durante o encerramento das Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016, a estratégia de marketing cultural do Japão ao mundo, visando apresentar o país sede dos Jogos Olímpicos de 2020 sob o nome de “Cool Japan!” (クールジャパン), contando com a presença do Primeiro Ministro japonês Abe Shinzo como um dos principais elementos do show de encerramento das Olimpíadas do Rio.

Hayakawa Tadanori, que recentemente publicou o livro *A distopia do “Japão é demais”: a genealogia do autoelogio dos tempos da guerra*,²³ aponta a gênese do discurso da grandeza japonesa em materiais que datam dos anos 30, em plena campanha imperialista japonesa que expandia seu território através da invasão de outros países do leste asiático, definindo os materiais que veiculam esse discurso como “livros tolos que podem ser jogados na lata de lixo da história, livros inúteis para nossa compreensão e desprovidos de sentido para o destino da humanidade” (Hayakawa, 2016, p. 14). Em seguida, diz que tal discurso vê a grandeza da nação japonesa em todo e qualquer lugar, desde os campos de arroz até a incrível tecnologia japonesa.

Apesar de discursos sobre a grandeza de uma nação não serem exclusivos ao Japão, nem mesmo nos tempos atuais, caso olhemos mais atentamente para esse fenômeno, descobriremos conexões que nos levam diretamente à poética da estética japonesa. Hayakawa aponta para a estranha coincidência de que a recente explosão na mídia japonesa do “Japão é demais” tenha ocorrido dentre os anos de 2012 e 2014, em sincronia com a “Estratégia do Cool Japan” avançada pela administração do segundo mandato de Abe. Seguindo essa mesma linha, Yamaguchi

21 É Marra, novamente, quem chama a atenção para a necessidade dos teóricos da literatura japonesa retornarem à estética de Ōnishi para esclarecer filosoficamente os conceitos estéticos dos quais se utilizam, segundo a concepção de Marra, sem a clareza suficiente, insuspeitos de que sua herança se encontra na estética de Ōnishi. Cf. (Marra, 2010, *passim*).

22 O livro de Roberto Pinheiro Machado, *Introdução à Poesia Moderna Japonesa*, traz análises e traduções de poemas de Kitahara, Hagiwara e Ishikawa que atestam esse fato.

23 「日本スゴイ」のディストピア: 戦時下自画自賛の系譜

Tomomi nos lembra que, em 2006, Abe havia publicado um livro intitulado *Em direção a um belo país* (美しい国へ) no qual um dos motes que expressavam sua filosofia, durante sua primeira campanha a Primeiro Ministro, era “uma bela nação” (Yamaguchi, 2017). O que seria essa “bela nação” e sua relação com a promoção de uma “sensibilidade ímpar” característica dos japoneses – tal qual a “Estratégia do Cool Japan” pretende vender ao mundo –, essa mistura de política e estética? Uma pista nos pode ser dada se olharmos o *website* da organização *Nippon Kaigi* (日本会議 - O Congresso Japão), cujo apoio a Abe e a participação direta em sua administração é amplamente noticiada na mídia japonesa e internacional.²⁴ Dentre os seis objetivos que a organização visa, o quarto, que se anuncia como “A criação de uma educação que cultive a sensibilidade japonesa”, é-nos importante:

A educação que foi longe demais na supervalorização de direitos, o ensino de história masoquista que passa um julgamento desfavorável à história de nossa nação e a infestação da educação baseada na liberdade de gênero está acabando com a sensibilidade vívida das crianças de nossa próxima geração, roubando-as de seu orgulho e responsabilidade para com a nação. Antigamente, dizia-se que os japoneses tinham um caráter magnífico, que tinha especial afeição à natureza, rico em consideração para com os outros, repleto de um desejo pela comunidade, estima pela lei, prezo pela coragem e que podia usar seu coração desejoso de harmonia e seu autocontrole pelo todo.

[...]

Fala-se que a educação é uma política nacional permanente. Através da criação de uma educação de história que transmita o orgulho pela história, tradição e cultura de nossa nação e de uma educação da sensibilidade que retome o vívido caráter japonês, visando o amor pátrio e o cultivo de um espírito voltado à comunidade, envolveremo-nos amplamente na educação infanto-juvenil e em movimentos de educação social.²⁵

Por mais político que tal discurso ultranacionalista possa parecer à primeira vista, ao sustentar-se na “sensibilidade” ele passa rapidamente à esfera estética, em seu sentido original de “estudo da sensação ou sensibilidade”. Assim, sem temer incorrer em erros, podemos afirmar que aqui a poética da estética japonesa se faz efetiva não somente por nos deixar patentes os elementos de sua composição,²⁶ mas também por não se deixar afastar do objeto que constitui o estudo da estética. Assim, a “bela nação” seria aquela conduzida pela “sensibilidade japonesa”; essa já não vê apenas a beleza melancólica na efemeridade das flores de cerejeira a se esvaírem nos dias primaveris, mas, antes de tudo, pode descobrir tal beleza na “vívida sensibilidade” que se dizia “antigamente”

24 Sobre o *Nippon Kaigi*, há o artigo de Tawara Yoshifumi (Tawara, 2017) e o livro de Sugano Tamotsu, *Nippon Kaigi no Kenkyū* (Sugano, 2016).

25 No original em japonês, lê-se: 特に行きすぎた権利偏重の教育、わが国の歴史を悪しざまに断罪する自虐的な歴史教育、ジェンダーフリー教育の横行は、次代をになう子供達のみずみずしい感性をマヒさせ、国への誇りや責任感を奪っています。かつて日本人には、自然を慈しみ、思いやりに富み、公共につくす意欲にあふれ、正義を尊び、勇気を重んじ、全体のために自制心や調和の心を働かせることのできるすばらしい徳性があると指摘されてきました。

[...]

教育は国家百年の計といわれます。私たちは、誇りあるわが国の歴史、伝統、文化を伝える歴史教育の創造と、みずみずしい日本的徳性を取りもどす感性教育の創造とを通じて、国を愛し、公共につくす精神の育成をめざし、広く青少年教育や社会教育運動に取り組みます。 <http://www.nipponkaigi.org/about/mokuteki> [acessado em 05/02/2018]

26 Vemos no discurso do *Nippon Kaigi* como a particularidade japonesa se mostra na “afeição à natureza” ou no “desejo pela comunidade”, enfatizando-os como se fossem características exclusivas dos japoneses ou como se, desde “antigamente”, tivessem adquirido uma forma ímpar no Japão, diferenciando-os de qualquer outro “caráter nacional” que, porventura, também possuísse tais características.

formar o “espírito japonês”, uma espécie de “caráter japonês” fortemente assentado no “desejo pela harmonia”, no “autocontrole em favor do todo”, enfim, um espírito que deve ser retomado para que o Japão volte a ser belo. Em um momento, já não mais falamos de belas cerejeiras que existem no Japão, senão de que há belas cerejeiras porque existe o Japão.

A partir desse ponto, não é difícil entendermos a razão da conexão entre o retorno a um espírito japonês, que supostamente havia sido perdido, e o ensino, principalmente da disciplina de história; é justamente através do ensino dela que se percebem as manchas deixadas exatamente por tal sensibilidade japonesa. Por isso, Hayakawa enfatiza a similaridade entre o atual “Japão é demais” e a sua versão anterior da década de 30, em plena campanha do, então, Império japonês, ao pedir o apoio da população durante a Guerra do Pacífico - além disso, existe o perigo desse movimento atual para a educação. Em suma, no ensino de história as atrocidades cometidas pelo exército japonês durante o período da guerra são ensinadas como fatos, porém, fatos que ocorreram exatamente na época em que o “caráter japonês”, de acordo com o discurso dos grupos nacionalistas, havia demonstrado a sua excelência. Neste período, também, o Japão possuía um centro claro em torno do qual os japoneses poderiam se agrupar e se definir como nação: o imperador. Contudo, é exatamente neste mesmo período histórico que, em nome da nação e do imperador, os japoneses cometeram os piores crimes de guerra. Torna-se, então, necessário desvincular o “caráter japonês” das “atrocidades”, seja invocando a “tradição” e a “cultura”, seja pelo mais raso revisionismo histórico que pretende justificar ou simplesmente negar tais fatos históricos.²⁷

O “Japão é demais” e a “Estratégia do Cool Japan” avançam à frente da “tradição” e da “cultura”, mas não estão, de nenhum modo, alheios à justificação ou negação da sombria história japonesa; ao contrário, elas lhe servem de fundamentação e “evidência” ao argumentar que a sensibilidade japonesa se encontra tanto na apreciação do belo quanto em todo e qualquer aspecto da vida dos japoneses e de suas criações, de forma que um povo dotado de tal sensibilidade ímpar não seria capaz de cometer tais atrocidades ou, ainda, que deveria haver uma justificativa plausível para tanto ou, de outro modo, o “espírito japonês”, que dá luz a tal sensibilidade, não guardaria qualquer relação com aqueles crimes de guerra.

Caso procuremos no *website* do Ministério da Economia, Comércio e Indústria (経済産業省) do Japão, encontraremos um “livro conceito” intitulado *O Japão que surpreende o mundo!* (世界が驚くニッポン!), na versão em inglês: *Wonder NIPPON!* (Keizaisangyōshō, 2017), criado pelo Ministério sob a “Estratégia Cool Japan”. Com um surpreendente design e em versão bilíngue, o livro-conceito tem como objetivo apresentar a cultura japonesa e as marcas comerciais japonesas ao mundo visando as Olimpíadas e Paraolimpíadas que ocorrerão em Tóquio em 2020, na qual o Japão espera receber muitos visitantes estrangeiros. Logo em seu início, após citar o trágico episódio do *tsunami* que atingiu as usinas nucleares em Tōhoku, em 2011, e como a cooperação entre os japoneses naquele momento foi noticiada pelo mundo, o livro declara:

Mesmo na adversidade, antes de si mesmo, prezar pelo outro; um coração cheio de consideração. Um espírito que se apega ao outro, adaptando-se e harmonizando-se, cooperando.... Eis a sensibilidade ímpar aos japoneses. E esta excepcionalidade também foi cultivada pela rica natureza do Japão. O que seria a visão da natureza, a sensibilidade e os valores do Japão? Vamos desvendar o que há nas raízes dos japoneses (Keizaisangyōshō, 2017, p. 1).

27 Sobre o revisionismo histórico e o impacto na educação japonesa, outro artigo de Tawara Yoshifumi (Tawara, 2015).

A partir de então, somos apresentados às maravilhas do Japão: as belezas industriais, a natureza, a arquitetura, o artesanato, até mesmo a alicates de unha e a latas de armazenamento de café. Nas diversas partes do livro, abundam expressões como: “Valores como ‘Somente através das mãos do artesão, [uma peça] não se completa’, são uma particularidade do artesanato japonês” (Keizaisangyōshō, p. 6), “Aceitar conceitos opostos ou contradições e dar forma a uma multiplicidade de belezas, isto também é uma habilidade que a sensibilidade dos japoneses pode fazer” (Keizaisangyōshō, p. 12), ou ainda “As artes marciais japonesas fazem dessa ‘respiração’ o seu fundamento. Em contraposição à estratégia ocidental que domina o espaço, no Japão, derrota-se o oponente através da respiração, isto é, roubando-lhe o tempo. Os japoneses possuem um rico e delicado senso temporal” (Keizaisangyōshō, p. 20). Daí pode-se depreender aqueles elementos constitutivos da poética da estética japonesa. A sutil passagem de afirmações sobre a particularidade da sensibilidade japonesa para um uso evidente dessas como fundamento de um discurso de cunho político reminescente daquele nacionalismo da década de 30, ocorre claramente na passagem seguinte (que intercalamos com comentários nossos):

Os japoneses que descobriram do interior da natureza o senso chamado “ma” [entre] almejavam o que ao alcançá-lo? Mais uma vez, voltemos à visão de natureza para tentar pensá-la. Para o racionalismo moderno ocidental, a natureza era um inimigo externo e, ao mesmo tempo, a fonte de recursos para dar luz à civilização e aprimorar a vida cotidiana; enfim, a natureza era tomada como um “meio”. Em contraposição, os japoneses viam a natureza como “realizando o princípio mais elevado, a situação de concordância harmônica”. Pensavam, assim, que a natureza ela mesma era o “objetivo” último a se alcançar. Fazer da natureza o objetivo último e vê-la como a situação de concordância harmônica, a isto os japoneses chamam de “wa” [harmonia].

Em sintonia com nosso terceiro elemento da estética japonesa, a visão de natureza dos japoneses é contraposta à visão do ocidente. Prestemos especial atenção à assimetria apontada por Otabe, que fica aqui patente: é a visão de natureza das “pessoas japonesas” que é contrária àquela, isto é, a visão não das “pessoas ocidentais”, mas do ocidente, mais especificamente do “racionalismo moderno ocidental”. Os japoneses (quais?) se definem por sua visão de natureza que, por sua vez, é definida pela oposição à visão de natureza do “racionalismo moderno ocidental”, ou seja, uma *querelle des anciens et des modernes*. A seguir, ela se torna ainda mais clara:

Há aproximadamente 1400 anos atrás, também o Príncipe Shotoku, que lançou as bases da política japonesa, ensinou que: “Deve-se estimar a harmonia”. Desde muito, os japoneses pensam que a busca pela “harmonia” perpassa todas as verdades. [...] Pensa-se que o “belo” é uma situação de “harmonia”. “Beleza é igual à harmonia”; sem correspondência harmônica não existe beleza: essa é a consciência estética do Japão desde os tempos antigos.

De fato, a harmonia enquanto natureza é uma visão que define os japoneses desde antigamente; trata-se de um pensamento ancião que se contrapõe ao modernismo ocidental. E tal harmonia, inalterada enquanto princípio há mais de 1400 anos, adequa-se à política ao mesmo tempo em que é, ela mesma, a beleza. Explica-se, logo em seguida, que “a beleza igual à concordância harmônica nasce da retirada de tudo que seja desnecessário, uma visão de valor contrária à de adorno”, uma definição de belo afim à estética ocidental moderna que pretendia buscar o que seria o belo para além do mero enfeite ou adorno.²⁸ Aqui, não só as bases da consciência estética do

28 Por exemplo, para Kant, que moldou toda a estética ocidental moderna: “Mesmo aquilo a que se chama *ornamentos* (*parerga*), isto é, que não pertence à inteira representação do objeto como parte integrante internamente, mas só externamente como acréscimo e que aumenta o comprazimento do gosto, também

Japão, a harmonia, nasce de uma visão política – embaralhando novamente estética e política –, mas também ignora que a beleza dita japonesa compartilha inegavelmente similaridades com a estética ocidental e, mais, justamente com aquela estética ocidental nascida do racionalismo moderno.

E, finalmente, após explicar que o processo para se alcançar o belo harmônico é o “*michi*”, caminho, palavra presente na denominação de várias artes e técnicas japonesas, o texto continua:

Este pensamento acerca do “caminho” também está se tornando difícil para os japoneses contemporâneos entenderem. Entretanto, o espírito do “caminho”, mudando de forma, é transmitido ininterruptamente. Por exemplo, os garotos e garotas que se dedicam às atividades extraclasse de suas escolas, sob a direção dos treinadores, empenham-se nos treinamentos com toda sua energia e, mais que tudo, são-lhes ensinadas a boa conduta e as boas maneiras. Aqui está presente o espírito do “caminho” que supera a mera prática para o aprimoramento de habilidades. Os estrangeiros que presenciam esses treinamentos não conseguem evitar a surpresa. No DNA dos japoneses, inconscientemente, até mesmo agora, está presente o “caminho” (Keizaisangyōshō, p. 37).

Somos invadidos pela estranheza que o argumento nos causa: primeiramente, reconhece-se que o “caminho” é, cada vez mais, de difícil compreensão por parte dos japoneses contemporâneos para, logo depois, dizer que tal “caminho” está presente ainda hoje no DNA dos japoneses, utilizando, como evidência, a postura dos estudantes japoneses em suas práticas extraclasse. O esforço argumentativo que circunda esta porção do texto surge para demonstrar que o “caminho”, e seus antecedentes, a “visão de natureza”, a “sensibilidade”, a “consciência estética”, apesar de mudarem de forma, continuam as mesmas desde os primórdios do Japão – isto porque ela se encontra “essencializada” na própria genética e na própria consciência dos japoneses. Não é por acaso que os estrangeiros, ao ouvirem a expressão sobre o “caminho” japonês, ficam surpresos; afinal, tratar-se-ia aí de uma “essência”, que estaria sendo expressa, oposta e contrária à deles. São-nos patente, também, as similaridades entre o objetivo do *Nippon Kaigi* de empreender um revisionismo histórico e educacional nas escolas japonesas – como citamos acima – e essa materialização do espírito japonês supostamente perpetuada pelos jovens estudantes japoneses. Assim, se esse “caminho”, esse “espírito japonês” presente na própria genética japonesa ou em seu subconsciente está cada vez mais difícil de ser compreendido pelos próprios japoneses,²⁹ a solução estaria exatamente em retomar tal espírito, lembrando-o através de envolvimento amplo “na educação infanto-juvenil e em movimentos de educação social”.

Traçamos, rapidamente, o modo como um movimento midiático japonês (o “Japão é demais”) encontra similaridades com outro movimento do Japão da década de 30 (o ultranacionalismo em apoio à Guerra do Pacífico) – a qual é exaltada e para a qual há um desejo de retorno, por parte de grupos políticos em ascensão (o *Nippon Kaigi* que apoia e influencia a administração do Primeiro Ministro Abe) –, que encontra, por sua vez, fundamentos teóricos na estética japonesa cuja estratégia discursiva elucidamos ao longo deste artigo.

o faz, mas somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios suntuosos. Mas se o próprio ornamento não consiste na forma bela, e se ele é como a moldura dourada, adequado simplesmente para recomendar, pelo seu atrativo, o quadro ao aplauso, então chama-se *adorno* [*Schmuck*], e rompe com a autêntica beleza” (Kant, 1995, §14, p. 72). [Favor rever a transcrição dessa citação]

29 Caberia aqui perguntar como seria possível “perder” um traço genético de um povo tão geneticamente uniforme como o japonês. A resposta é dada pela crescente onda de ódio contra estrangeiros que se alastra pelo Japão, em especial contra coreanos e chineses, promovida por certos grupos que também apontam com veemência o modo de “curar” tal perda genética: expulsão dos estrangeiros e limpeza étnica.

O que não havíamos mencionado, até então, é que o livro-conceito *O Japão que surpreende o mundo!* traz uma lista bibliográfica em que constam: *O pensamento japonês (Nihon no Shisō)* de Maruyama Masao, *A espiritualidade japonesa (Nihonteki Reisei)* de Suzuki Daisuke, *Clima e paisagem (Fūdo)* de Watuji Tetsurō, *Ensaio sobre o bem (Zen no Kenkyū)* de Nishida Kitarō e, finalmente, *A estrutura do “Iki” (“Iki” no Kōzō)* de Kuki Shūzō - todas elas obras importantes de eminentes filósofos japoneses que formam um berço teórico firme a suportar todos os níveis do discurso que descrevemos.

Por tal razão, para lermos e traduzirmos a filosofia japonesa é imprescindível que tenhamos consciência da poética do discurso da estética japonesa - que nesse momento já tomamos ciência que não comporta somente aquilo que, de modo mais evidente, denominamos “estética” - para não reproduzirmos inadvertidamente tais discursos. Não significa, por exemplo, que esta vigilância se encaminhe a críticas que submeteriam o pensamento japonês ao ocidental - se é que poderíamos falar de um pensamento que fosse, de modo hegemônico, dominante sobre toda a diversidade do que chamamos tão tranquilamente de “o ocidente”. Contudo, o suposto caminho inverso de enfatizar a singularidade particular da cultura japonesa na tentativa de elevá-la ao mesmo nível do ocidente, afirmando haver nela algo perene e apenas compreensível aos japoneses, leva inevitavelmente ao isolacionismo e à impossibilidade de qualquer diálogo através da tradução. Caso pretendamos fazer com que o pensamento japonês venha a ser relevante, temos que adicionar seus gostos às questões nas quais o pensamento ocidental se enredou e que sozinho não consegue mais resolver. Ou seja, é necessário traduzir o pensamento japonês e, com isso, transformar o idioma da língua alvo, que, a partir de então, já não poderá ser discriminada naquilo que pertence puramente ao “ocidente” ou ao “Japão” sem que com isso incorramos a erros.

Um vislumbre de como uma filosofia dessa natureza poderia contribuir para a construção de uma verdadeira filosofia intercultural, que englobe as contribuições da filosofia japonesa, é o escrito de Kuki Shūzō, *A estrutura do “Iki”* (「いき」の構造), de 1930, uma filosofia de gueixas. Nelas, Kuki via a junção de volúpia e nobreza, a abolição de qualquer dualismo ingênuo, qualquer princípio de não-contradição que, tendo seu lugar na lógica formal, não tem qualquer lugar na vida. Por isso, o “iki”, que traduziremos por “bom gosto”, visto como princípio a guiar as gueixas, nunca é chamado por Kuki de um princípio estético; o “bom gosto” não é uma forma do “belo”, nem mesmo a “ética” do mundo dos bairros de divertimento de Edo. Mesmo que seu tratado sobre o “bom gosto” se valha da poética da estética japonesa,³⁰ Kuki resiste, até o fim, a escrever as palavras “belo” ou “estética”, pois, dali, do trágico destino das gueixas, vendidas pelos seus pais ainda crianças para bordeis, educadas nas mais altas artes e etiquetas, servindo como escravas, presas pelas dívidas que contraíam com o próprio bordel que as empregava, para divertirem e prestarem serviços sexuais aos mais diversos clientes, Kuki tenta retirar da nobreza um idealismo que nenhum filósofo foi capaz de alcançar, mas que o destino das gueixas as ensinou à força: “Mas o verdadeiro

30 *A estrutura do “Iki”* não é imune às estratégias da poética japonesa por enfatizar, por exemplo, em seu terceiro capítulo, “As expressões naturais do ‘bom gosto’”, as preferências do gosto japonês como exclusivas da nação, explicando-as como antagônicas às preferências de gostos de países europeus, especialmente da França da década de 20. Kuki não atenta, aí, para a possibilidade de não haver antagonismos, mas tão somente diferenças de grau. Vemos também, em sua “Conclusão”, a afirmação de que o “bom gosto” está essencialmente ligado ao modo de ser da nação japonesa, contrariando a metodologia traçada por ele em sua “Introdução”, na qual diz se encaminhar por uma análise existencial e fática que o impediria de cair em uma vertente essencialista. Mesmo porque ele falha em responder à questão sobre como um fenômeno de consciência como o “bom gosto”, restringido histórica e geograficamente aos distritos dos prazeres da Edo do período Bunka-Bunsei (1804 – 1829), poderia constituir, ao longo de sua história, o modo de ser de um povo tão culturalmente heterogêneo como é o japonês.

idealismo não consiste em suprimir o inferno para substituí-lo pelo purgatório? [...] O idealismo que exclui o realismo é um pseudoidealismo”, diz Kuki (1990, v.I, pp. 241-2). Para ele, a gueixa não é a representante da “beleza japonesa” ou coisa do gênero; nela se encontra a abolição de qualquer dualismo ou absolutização homogênea; nela se reúnem o mais baixo e o mais nobre – a própria manifestação do destino de todos e qualquer um.

Referências Bibliográficas:

- AMIT, R. 2012. “On the Structure of Contemporary Japanese Aesthetics”. In: *Philosophy East and West*, v.62, n.2, abr.
- DERRIDA, J. 2001. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica
- _____. 2005. *A Farmácia de Platão*. 3ª ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras.
- GOTO-JONES, C. 2005. *Political Philosophy in Japan: Nishida, The Kyoto School, and Co-Prosperity*. New York: Routledge.
- _____. 2010. “*Kindai Chōkoku*” to *Kyōto Gakuha: Kindaisei, Teikoku, Fuhensei*. Sakai, N.; Isomae, J. (eds.). Ibusha.
- HAYAKAWA, T. 2016. “*Nihon Sugoi*” no *Disutopia: Senjika Jigajisan no Keifu*. Tokyo: Seikyusha.
- HISAMATSU, S. 1971. *Karonshū I: Chūyo no Bungaku*. Tokyo: Miyaishoten.
- KANEDA, T. 1976. “Meijiki ni okeru Nihon Bigaku no Kiso”. In: *Jinbunkagaku* (人文科学), v.8.
- KANT, I. 1995. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª ed. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Forense Universitária.
- KEIZAISANGYŌSHŌ. *Sekai ga Odoroku Nippon!*. Tokyo: Ei Shuppansha, 2017. Disponível em: < <http://www.meti.go.jp/press/2016/03/20170308001/20170308001-1.pdf> >. Acessado em: 20/10/2018.
- KUKI, S. 1990. *Kuki Shūzō Zenshū [Obras Completas de Kuki Shūzō]*. 2ª ed. Tokyo: Iwanami Shoten.
- MACHADO, R. P. 2015. *Introdução à Poesia Moderna Japonesa*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco.
- MARRA, M. (ed.). 1999. *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- _____. 2001. *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- _____. 2002. *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- _____. 2010a. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden, Boston: Brill.
- _____. 2010b. *Da literatura das damas da corte à literatura de reclusão*.
- MORAIS, L. 2017. “As Artes Tradicionais no Japão Moderno: Trajetórias Históricas, Construções Políticas e Redes de Sociabilidade”. In: Ferreira, Cacio José, ed. *XI Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil / XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa: Anais*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas.
- MORI, B.; ROWLAND, L. 1992. *American Studying the Traditional Japanese Art of the Tea Ceremony*. San Francisco: Mellen Research University Press.
- MORIGAMI, S. 2015. *Wabi, Sabi, Yūgen no Kokoro: Seiyō Tetsugaku wo Koeru Jyōishiki*. Tokyo: Seiunsha.
- ŌNISHI, H. 1940. *Yūgen to AWARE*. 3ª ed. Tokyo: Iwanami Shoten.
- _____. 1999. “There is no Religion in *Waka*”. In: Marra, M. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- ŌTA, M. 1929. *Waka Dokuhon*. Tokyo: Shunyōdō.
- OTABE, T. 1999. “Nihonteki na Mono’ to Apuriorishūgi no Hazama: Ōnishi Yoshinori to ‘Tōyōteki’ Geijutsu Seishin”. In: *Bigaku*, v.49, n.4, mar.

- _____. 2002. "Representations of 'Japaneseness' in Modern Japanese Aesthetics: An Introduction to the Critique of Comparative Reason". In: Marra, M. (ed.). *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- SAKABE, M. 1989. *Kagami no Naka no Nihongo: Sono Shisou no Shujusou*. Tokyo: Chikumashobo.
- SHIRANA, M.; IKEDA, T. 2017. "Japan Is Great". In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, v.15, issue 3, n.4. Disponível em: < <http://apjif.org/2017/03/Shirana.html> >. Acessado em: 20/10/2018.
- SUGANO, T. 2016. *Nippon Kaigi no Kenkyū*. Fusosha.
- SUZUKI, S.; IWAI, S. (ed.). 2006. *Wabi, Sabi, Yūgen: "Nihon no Bigaku" no Genten wo Saguru*. Tokyo: Suiseisha.
- TANAKA, K. 2013. *Nihonbi wo Tetsugakusuru: AWARE, Yūgen, Sabi, Iki*. Tokyo: Seidosha (versão Kindle).
- TAWARA, Y. 2015. "The Abe Government and the 2014 Screening of Japanese Junior High School History Textbooks". In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, v.13, issue 17, n.2. Disponível em: < <https://apjif.org/Tawara-Yoshifumi/4312.html> >. Acessado em: 20/10/2018.
- _____. 2017. "What is the Aim of Nippon Kaigi, the Ultra-Right Organization that Supports Japan's Abe Administration?". In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, v.15, issue 21, n.1. Disponível em: < <https://apjif.org/2017/21/Tawara.html> >. Acessado em: 20/10/2018.
- YAMAGUCHI, T. 2017. "The 'Japan Is Great!' Boom, Historical Revisionism, and the Government". In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, v.15, issue 6, n.3. Disponível em: < <http://apjif.org/2017/06/Yamaguchi.html> >. Acessado em: 20/10/2018.

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.