



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar

Michiko Okano

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Situar uma obra de arte num determinado espaço requer um estudo aprofundado que não se limita ao local onde o trabalho foi executado nem à nacionalidade do artista.

Para o lado ocidental do hemisfério, os países do Oriente parecem formar um bloco, tal a ambiguidade de suas fronteiras. Um bom exemplo desse fato é a dificuldade de se encontrarem diferenças entre a arte chinesa e a japonesa, aspecto que este artigo aborda ao apresentar as peculiaridades da arte nipônica. Esse é um tema bastante complexo, pois tais particularidades se desenvolvem num processo de construção e desconstrução com base em outros modelos asiáticos, principalmente chineses. São elas: shizen, komakasa, chijimi, asobi, kazari e furatto. Quando se trata da perspectiva que o Ocidente tem da arte oriental, mais singularidades nipônicas são apontadas, mas, quando o olhar se desloca para a China, apenas algumas delas se mantêm.

Palavras-chaves: arte japonesa. arte chinesa.
peculiaridades da arte japonesa. estudos japoneses.

Abstract: To situate an artwork in a determined place requires an in-depth study that is not limited to the work's place of origin nor the artist's nationality. To the western hemisphere eastern countries compose a block within which frontiers are ambiguous. A prime example is the difference between Chinese and Japanese art, which this article intends to present through the peculiarities of Japanese art. This is a complex theme, as these peculiarities are developed in a process of construction and deconstruction based on other Asian models, especially China, such as: shizen, komakasa, chijimi, asobi, kazari and furatto. When observing Eastern art by Western perspective, more Japanese singularities are indicated, however, when the perspective shifts to China, only a few of them can be identified.

Key words: Japanese art. Chinese art. Japanese art's peculiarities. Japanese studies.

O olhar ocidental

Arte zen e *ukiyo-e* são sinônimos de arte japonesa para um ocidental sem conhecimento aprofundado da área. São estereótipos da arte do país do sol nascente, extremamente admirados pelos ocidentais.

No que se refere à arte zen, a tradicional arte da cerimônia do chá foi divulgada, especialmente, por Kakuzo Okakura (1862-1913) no seu livro *Book of Tea*

(1906), escrito originalmente em inglês, acontecimento muito raro na época. O que teria levado Okakura, profundo conhecedor da arte japonesa, um dos principais colaboradores da primeira publicação oficial da História da Arte Japonesa, *L'Histoire de L'Art Du Japon* (1900), optar pelo tema da cerimônia do chá para o seu livro? Provavelmente, pelo fato de que essa temática mais impressionaria os ocidentais, por ser marcada pelo diferente e pelo exótico.

A colorida xilogravura *ukiyo-e*, munida de uma técnica bastante refinada, que retrata a vida dos prazeres do povo de Edo, atual Tokyo, teve uma entusiasmada aceitação por parte dos artistas ocidentais, principalmente os impressionistas. Tal gravura era fruto da manifestação dos cidadãos da Era Edo (1603-1868), aliás, algo nunca antes visto na história japonesa, cuja arte, até então, era criada pela classe dominante — os nobres, monges e samurais — para seu próprio meio social. Mas foi justamente o *ukiyo-e*, arte popular e, portanto, não refinada, que foi proclamado como obra representativa do Japão pelo Ocidente, sobremaneira pelos franceses. Desse modo, o olhar estrangeiro atribuiu a essa arte um valor que ela não possuía no país de origem: elevou o lugar do *ukiyo-e* na arte e tornou-o objeto de entusiasmado estudo de muitos ocidentais.

O filósofo e crítico literário japonês Kojin Karatani (1941-) apresenta um ponto de vista crítico sobre tal olhar ocidental sobre o Japão. Denomina “esteticentrismo” a ação, supostamente contraditória, de “olhar para baixo

como para um objeto de análise científica e olhar para cima como para um ídolo estético”.¹ Conforme o autor, a ambivalente adoração por um objeto estético—e, portanto, não científico – torna-se realidade justamente quando este é destinado àquele considerado intelectualmente e eticamente inferior. Desse modo, a “adoração” estética francesa pela arte japonesa, sentimento que se mistura ao olhar científico, baseado no pensamento da ciência moderna, é ligada ao desconhecido e ao exótico, por conseguinte, ao que é diferente da cultura dos grandes centros e, por isso, considerado inferior.

Vejamos os desdobramentos dessa concepção no caso da xilogravura *ukiyo-e*. É interessante observar que ela alcançou reputação como objeto artístico principalmente por meio dos franceses que não conheciam o Japão e não pelos anglo-saxônicos que, efetivamente, moraram um longo período nas terras nipônicas. Ernest Fenollosa² (1853-1908) e Willian Anderson³ (1842- 1900) foram contra a tendência de supervalorização do *ukiyo-e*, preferindo os mestres zen-budistas como Sesshu e Shubun, o que, por razões óbvias, reflete o julgamento acadêmico japonês da história da arte. Fenollosa critica “a atitude dos homens

¹ KARATANI, Kojin. *Nêshon to Bigaku*. (Nação e estética). Karatani Kojin Shû. Vol. 4. Tokyo: Iwanami Shoten: 200, p.152-153.

² Ernest Fenollosa, estadunidense, foi professor de Filosofia e Economia Política na Universidade Imperial de Tokyo, de 1878 a 1890, e teve importante papel na revalorização da arte tradicional japonesa ao lado de Okakura Kakuzo e o ajudou a fundar a Academia de Belas Artes de Tokyo. Foi também curador do departamento da Arte Oriental no Museu de Boston.

³ Willian Anderson, inglês, foi professor de anatomia na Royal Academy, em Londres, e importante pesquisador e colecionador da arte japonesa. É autor de *Descriptive and historical account of a collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum* (1886); e *Pictorial arts of Japan* (1886).

franceses de arrogantes” e afirma que “eles estariam impressionantemente e divertidamente sendo enganados por mercadores japoneses”, segundo Shigemi Inaga.⁴

Tal constatação vem ao encontro do “esteticentrismo” de Karatani, pois apreende a manifestação desse fenômeno que especialmente se apresenta nos espaços onde se criam imagens exóticas de um mundo desconhecido. Um estranhamento e uma posterior fascinação são provocados por essa arte naqueles que habitam o que se considera o centro cultural e que veem as demais culturas como periféricas ou menores.

Não obstante, é justamente esse olhar estrangeiro central para com o outro que possibilita uma nova visão sobre os objetos e permite a geração de novos significados não apenas no centro, mas também no país do qual a obra é proveniente. Aconteceu, assim, uma dupla ressignificação da obra: o *ukiyo-e* atingiu outro nível artístico na Europa, a partir de um olhar ocidental, e isso se refletiu igualmente no próprio Japão.

Entretanto, essa visão alheia nem sempre tem a clareza de vislumbrar que elementos dessa arte são realmente nipônicos e quais são absorvidos de outras culturas.

As supostas peculiaridades da arte japonesa

O ser japonês, muitas vezes, é algo complexo. O historiador nipônico de arte asiática, Teisuke Toda, alerta “ser necessário pensar dez vezes antes de um historiador

⁴ INAGA, Shigemi. The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme. In: *Japan Review*, 15. p.77-100, 2003, p. 81.

especialista da arte japonesa utilizar a palavra ‘japonesa’”.⁵ Na realidade, o que se pensa ser nativo é, geralmente, algo proveniente de outros países, uma cópia dos modelos continentais e talvez exatamente por isso os japoneses teimem em encontrar as tão necessárias “peculiaridades” da sua arte.

Os pesquisadores nipônicos têm destacado alguns elementos como peculiaridades das obras artísticas do Japão: *shizen* (natureza), *komakasa* (minuciosidade), *yohaku* (espaço branco ou vazio), *chijimi* (condensação, redução), *asobi* (jocosidade), *kazari* (ornamento) e *furatto* (*flat*).

Shizen, 自然, expressão composta de dois ideogramas que significam respectivamente “por si mesmo” e “tal como”, refere-se a todas as coisas do universo que se apresentam como tais por si mesmas, sem a interferência do homem. *Shizen* significa natureza, pela qual os japoneses desenvolveram um enorme apreço e respeito desde a antiguidade. A religião nativa tinha-a como representação divina. No xintoísmo, por exemplo, uma cachoeira, uma montanha ou uma árvore podem ser consideradas sagradas.

Hideki Yukawa, físico teórico japonês, ganhador do prêmio Nobel em 1949, sinaliza a diferença entre o Oriente e o Ocidente na sua concepção da natureza. Segundo o autor, de um lado, o racionalismo ocidental direcionou o homem a ter uma atitude ativa, dinâmica e de confronto com a natureza, baseado em sua maneira abstrata de pensar o mundo. Esse modo de manifestar-se em relação à natureza fez dela um

⁵ TODA, Teisuke. *Nihon Bijutsu no Mikata*. - *Chûgoku to no Hikaku ni yoru* (O modo de ver a arte japonesa – Comparações com a China). Tokyo: Tsunokawa Shoten, 1997, p.11.

objeto de experiência, processo do qual nasceu a ciência moderna. Por outro lado, os orientais, principalmente os japoneses, desenvolveram meios passivos de adaptarem-se às condições naturais, muitas vezes hostis, como observamos no terremoto de março de 2011.

De forma similar a Yukawa, o pesquisador de arte Tsudzumi Tsuneyoshi,⁶ sinaliza que a natureza é um tema constante nas pinturas japonesas, diferentemente do Ocidente, onde a aparição da pintura paisagística foi tardia, fato motivado, sobretudo, pela separação estabelecida entre o homem e a natureza. A Europa, dotada de uma visão antropocêntrica, privilegiou o homem como elemento artístico, ao passo que o Oriente asiático relegou a figura humana para o segundo plano, a não ser do ponto de vista religioso ou simbólico. Portanto, as pinturas paisagísticas trazem, no seu conjunto, figuras humanas num tamanho tão diminuto que, à primeira vista, escapam ao nosso olhar.

Todavia, é necessário considerar a afirmação do geógrafo francês Augustin Berque⁷ (1942-) que se, de um lado, concorda com a interação obtida pelos japoneses com a natureza, por outro, faz a crítica de que a natureza, para eles, não significa:

“...ambiente em geral, mas uma seleção de certos lugares (*meisho*), certas plantas (*momiji*, e.g.), certos momentos do ano (*jūgoya*, e.g.)”, etc. [...] Estes exemplos mostram que a cultura japonesa pode

⁶ TSUDZUMI, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili, 1932, p.78.

⁷ Augustin Berque é geógrafo, filósofo e orientalista francês. É membro da Academia Europeia desde 1991 e membro honorário da Associação Europeia de Estudos Japoneses. Foi diretor da École des hautes études en sciences sociales de 1979 a 2011. Morou vários anos no Japão: de 1969-77; de 1984 a 88, como diretor da Maison Franco-japonaise; de 1993-94 e 2005-06 como pesquisador do Centro de Pesquisas Internacionais sobre a Cultura Japonesa. Possui vários livros sobre o Japão publicados em francês e japonês.

ser simultaneamente sensível e insensível para com o seu meio ambiente, dependendo de quais elementos são considerados como meio ambiente...”⁸

É importante considerar tal constatação para não criar outro estereótipo da convivência totalmente harmoniosa dos japoneses com a natureza.

Outro elemento particular da arte japonesa é o *komakasa* (minuciosidade). Para se ter uma ideia dessa peculiaridade, basta verificar a arte do desenho em grãos de arroz de 3 a 5 mm ou nos pequenos pontos de costura de um tingimento *shiborizome* na seda ou nos delicados *netsuke* que prendiam as caixinhas de remédios aos *kimonos* dos homens da Era Edo. Aliás, essa minuciosidade parece ser uma característica geral do povo japonês no seu modo de ser, visível em variados fragmentos do seu cotidiano.

Outra peculiaridade é o *yohaku* (espaço branco ou vazio) 余白, composto pelos ideogramas “sobrar” e “branco”, isto é, o branco que sobra na tela. É um elemento relacionado com a ideia do *Ma*, que pode ser compreendido como espaço branco ou vazio potencial de uma pintura. Diferentemente da concepção ocidental do vazio como nada, o *Ma* é o espaço vazio da possibilidade, em que tudo poder vir a ser. Longe de ser uma vacuidade do zero e da morte, é o espaço do nascimento, da possibilidade de geração de algo novo. Talvez a origem da palavra *Ma* possa esclarecer a questão: um espaço vazio cercado por pilastras e cordas, geralmente dentro dos santuários, no qual se acreditava na possibilidade

⁸ BERQUE, Augustin. Identification of the self in relation to the environment. In ROSEMBERG, Nancy R. (org.) *Japanese Sense of Self*. London: Routledge, 2000, p. 93-104, p.98.

de aparição do divino. Como qualquer possibilidade, o deus poderia ou não se manifestar.

Nesse sentido, o branco do papel de uma pintura *suibokuga* (monocromática de tinta *sumi*)⁹ não perfaz apenas a função do fundo do desenho, mas um espaço tão ou mais importante que a figura, similar à relação estabelecida entre o silêncio e o som na música. O espaço vazio do desenho é *yohaku*, mas ele se torna realmente merecedor da denominação se for estritamente necessário para que o desenho ganhe vida. Por exemplo, numa pintura *sansuiga* (pintura de montanhas e águas) monocromática de tinta *sumi*, céu ou água ou nuvens podem ser representados pelo branco do papel. O fundo pode tornar-se figura e aparecer como um elemento mais destacado e revelar a indeterminação entre figura e fundo.

Da mesma forma, o *koto*, instrumento de cordas tradicional japonês, emite não apenas as notas, mas também o silêncio entre eles, que é primordial para a existência do som. Assim, é possível conquistar algo verdadeiramente rico quando se consegue uma perfeita relação entre a figura e o fundo do papel não pintado, na compreensão de um universo no qual se pensa em ambos os lados da moeda sem dualizá-los nem hierarquizá-los, baseada no estabelecimento de relações nas quais frente e verso se tornam intercambiáveis.

Chijimi (condensação, redução) foi o tema escolhido para o livro do coreano Lee O-Young,¹⁰ que se tornou um

⁹ *Sumi* é uma tinta de origem chinesa, geralmente preta, similar ao nanquim, mas ao passo que este é produzido da tinta animal, como a lula e o polvo, o primeiro é feito da fuligem de vegetais como pinheiro, gergelim ou canola.

¹⁰ Lee O-Young foi professor convidado na Ewha Women's University em Seoul e International Research Center for Japanese Studies em Kyoto, Japão, e foi também o

*best seller*¹¹ em 1982 e revelou um novo estudo do Japão, sob um olhar estrangeiro asiático. A sua visão ancorada na Coreia trouxe novos parâmetros para analisar a cultura nipônica, que diferem da posição dos estudos desenvolvidos pelos europeus e americanos, bem como daqueles feitos pelos próprios japoneses.

Se, para o Ocidente, em comparação ao jardim geométrico ocidental, o Japão havia criado um jardim que respeitava a natureza ao preservar a forma natural das árvores, para um coreano, não era possível interpretá-lo pela mesma ótica. Comparado ao jardim coreano, o jardim japonês não era natural. Lee, criticou, inclusive, a artificialidade do *bonsai*.

O autor afirmou, ainda, existir no Japão algo peculiar perante o olhar de um pesquisador coreano: a tendência de miniaturização (*chijimi*), que ele analisou e classificou em seis tipos. Essa miniaturização interessamos pela sua estética compatível com a arte de eliminar o supérfluo, de simplificar, de reduzir ao mínimo essencial. Tal condensação dos elementos pode ser observada numa máscara do teatro tradicional Nô, na qual todas as emoções se encontram sintetizadas: é pelo leve movimento e inclinação da cabeça do ator que as expressões são reveladas. Trata-se de um objeto que se resume na ação de abreviar todos os movimentos da face em apenas uma forma — uma expressão neutra — para poder criar várias outras na mente do espectador.

primeiro Ministro de Cultura da Coreia.

¹¹ LEE, O-Young. *Chigimi shikô no nihonjin* (Os japoneses e a sua tendência de miniaturização). 10. ed. Tokyo: Kodansha, 1991.

O livro recebeu muitas críticas de japoneses, entretanto, a sua importância encontra-se na instituição desse olhar diferenciado para a cultura e arte japonesas, sempre preocupadas com a referência ocidental.

A ornamentação *Kazari* é considerada como outro traço da arte japonesa por muitos pesquisadores (Yashiro, Tsuji, Toda, Lee) ao qual a opinião internacional está associada.

No século XII, o Imperador Huizong, da Dinastia Song (960-1279), patrocinou a compilação do maior catálogo de biografias artísticas e pinturas a partir do século III, no Catálogo de Pinturas do Imperador de Xuanhe (1119-1125), em que estão registrados 231 artistas e 6.396 obras divididas em dez categorias, cujo prefácio data de 1120. Nessa primeira coletânea chinesa, assinala-se que as pinturas japonesas têm uma tonalidade forte e utilizam muito ouro, azul, azul esverdeado, que são bonitos ao olhar, mas falta-lhes a “realidade”. Foi justamente nessa época que várias peças de *maki-e*,¹² leques e biombos ricos em prata e dourado eram exportados para a China.

Uma similar crítica foi escrita pelo historiador e crítico de arte francês Ernest Chesneau, que viu as obras japonesas na Exposição Internacional de Paris de 1867 e elogiou-as, pela fantasia, imprevisibilidade e assimetria, mas complementa que não se pode colocá-las lado a lado com as de um grande artista ocidental. Acrescenta, no entanto, que “no nível mais baixo, quando a arte é entendida

¹² *Maki-e* – técnica de charão (laca) que consiste em salpicar o pó de ouro, prata ou outro metal sobre a superfície, por meio de um pequeno e fino tubo de bambu, ficando o depósito de pó do metal em alto relevo.

apenas como prazer dos sentidos, eles (os japoneses) são muito mais fortes do que nós (ocidentais)".¹³

Essas críticas internacionais, ora da China, ora do Ocidente, comprovam que a arte japonesa era considerada mais no nível da ornamentação e do prazer dos sentidos, quer seja nos vasos de cerâmica e caixas de *maki-e*, quer seja nas xilogravuras *ukiyo-e*. Eles forneciam algo extremamente inovador para os ocidentais, mas seus trabalhos não eram considerados "verdadeiras obras de arte".

Yashiro explica que a questão da ornamentação tem relação com o caráter simbólico e impressionista da arte japonesa, cujo sentimento do belo despertado pela natureza dificulta, aos japoneses, o registro realístico dos objetos.¹⁴ Assim, a conhecida xilogravura *ukiyo-e Fuji Vermelho* de Katsushika Hokusai não é expressão real da montanha, mas uma descrição baseada na impressão que o artista teve do monte.

É necessário esclarecer que o aspecto ornamental existe na arte japonesa desde a antiguidade, antes mesmo da entrada de aspectos culturais chineses no Japão. Os vasos da Era Jomon (13000-3000 a.C) com ornamentos de cordas comprovam tal fato, o que se modificou com a influência chinesa.

Apesar da contínua adoção de modelos chineses nos períodos posteriores, houve uma adequação desses padrões ao gosto japonês e tornar a obra mais decorativa

¹³ TSUJI, Nobuo. *Nihon Bijutsu no Mikata*. (O modo de ver da arte japonesa). *Nihon Bijutsu no Nagare*, 7. Tokyo: Iwanami Shoten, 2001, p.5

¹⁴ YASHIRO, Yukio. *Sekai ni okeru Nihon Bijutsu no Ichi*. (A posição da arte japonesa no mundo). Tokyo: Kodansha, 1988, p.150-151.

foi um dos caminhos desse processo. A idade de ouro da ornamentação japonesa pode ser encontrada na Era Momoyama (1573-1603), época em que o dirigente Hideyoshi Toyotomi mandou construir uma sala de chá toda dourada, com o objetivo de contrariar o seu mestre do chá, Rikyu, que buscava o simples, o rústico e o mínimo essencial. Muitos biombos com uso de folhas de ouro foram confeccionados para representar o espírito decorativo e lúdico predominante na época e as obras de Kano Eitoku são alguns dos seus melhores exemplos.

A presença de outra característica da arte japonesa, *asobi*, que significa brincadeira e faz referência à qualidade lúdica e jocosa, pode ser observada, sobretudo, na utilização de uma técnica denominada *mitate*, que é uma metáfora, uma brincadeira de faz de conta. O quadro *Yasai Nehanzu* (Nirvana de Verduras) do artista da Era Edo, Jakuchu Ito, é um *mitate* do nirvana de Buda. Nessa tela, a berinjela, a abóbora, o milho, o cogumelo, e outras verduras agonizam a morte do nabo que representa o Buda.

A bidimensionalidade é uma outra particularidade da pintura japonesa e aparece, inclusive, como um contraponto à tridimensionalidade e perspectiva das pinturas ocidentais e chinesas. Se, por meio da perspectiva, as pinturas ocidentais representaram a ordem geométrica e matemática, e as *sansuiga* chinesas procuraram uma profundidade e ilusão espacial, os japoneses preferiram o bidimensional. O conceito de *superflat* proposto por Takashi Murakami baseia-se nessa opção, na utilização

de imagens, sem hierarquias, “de superfícies que, apesar de compostas por camadas de diferenças reais, têm relação entre uma e outra”.¹⁵ O conceito está também imbuído de uma crítica à sociedade japonesa, que indica a superficialidade e o achatamento das relações sociais em diversos aspectos.

A relação entre a arte japonesa e a arte chinesa

A China foi o “centro” para os japoneses durante muitos séculos. O Japão importou do país continental a sua escrita ideogrâmica; a religião budista; a estrutura social e política desde o século IV até o final do século XIX, com algumas interrupções durante o período. Não é errôneo dizer que a história da arte japonesa é, exceto nestes dois últimos séculos, predominantemente história da arte sino-japonesa. Entretanto, desde o final do século XIX, o olhar japonês está direcionado para outro lugar. Tal desconsideração ocorre não apenas como uma reação ao sentimento de inferioridade que o país nipônico teve pela China durante muito tempo, mas também pela história de um passado mais recente: as guerras sino-japonesas (1894-95 e 1937-1945), a conquista das terras chinesas, o sentimento de culpa em relação às atrocidades cometidas nesse processo e a atual disputa pela Ilha Senkaku, entre outros.

Ademais, incomoda os japoneses o fato de ter a sua obra artística igualada à da China ou ainda ser considerada

¹⁵ LOOSER, Thomas. Superflat and the Layeres of Image and History in 1990s Japan. In: LUNNING, Frenchy (Ed.) *Mechademia 1 Emerging Worlds of Anime and Manga*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006, p.98.

inferior a ela por um olhar ocidental. Desse modo, era primordial que o Japão afirmasse a sua peculiaridade perante os europeus desde a época em que ele abriu as suas portas, em 1868, para a Europa.

O olhar da China para o Japão, no que se refere às artes, tem sido de desinteresse, mesmo porque a relação entre o país produtor da obra original e do outro que a copia estabelece uma hierarquização muito clara. Assim, Toda Teisuke¹⁶ ressalta que não há exposições nem publicações que tratem as obras chinesas e japonesas paralelamente, posicionando-as lado a lado, pela comparação desfavorável que tal forma de apresentação possa acarretar.

Sob o olhar dos chineses, as peculiaridades nipônicas já apontadas podem não ser tão japonesas, por compartilharem semelhanças que não existiriam na sua relação com a arte ocidental. Desse modo, ao se deslocar o ponto de vista, mudam-se as referências e, conseqüentemente, o que se denomina “característica da arte japonesa”.

Alguns pesquisadores japoneses (Toda, Yashiro e Tsuji), bem como o especialista americano em arte asiática, Sherman Lee, desenvolvem estudos sobre diferenças existentes entre a arte da China e do Japão. Eles consideram a criação de um estilo próprio nipônico por meio da construção e desconstrução de modelos absorvidos da China, embora a pesquisa seja muitas vezes dificultada pela inexistência de obras originais chinesas, perdidas nas frequentes lutas, conquistas e de acontecimentos específicos como a Revolução Cultural.

¹⁶ TODA, op.cit., p.10.

Historicamente, a distinção entre a arte chinesa e a japonesa é mais ambígua nas Eras Asuka (593-710) e Nara (710-794) e institui-se com mais precisão a partir da Era Heian (794-1192), quando se cria o *yamato-e* (pintura japonesa) em contraposição a *kara-e* (pintura chinesa). Entretanto, é na arte da Era Momoyama (1573-1603) que se torna mais interessante cotejá-las, porque os japoneses adotam o estilo chinês, mas realizam as suas modificações e adaptações dando uma nova forma ao modelo introduzido.

As principais diferenças que persistem nessa comparação sino-japonesa são as questões da simplificação, da bidimensionalidade e do aspecto lúdico presentes na pintura japonesa.

Outro traço distintivo é o modo de apreciação do trabalho. As obras clássicas chinesas *sansuiga* necessitam de um tempo longo para apreciá-las: deve-se variar a distância para perceber tanto os detalhes quanto a profundidade e a ilusão espacial proporcionada. O artista Guo Xi (1020-1090) afirma, no escrito *The Lofty Message of Forest and Streams*, ser necessário que o espectador deslize o olhar sobre a tela para viajar sobre a pintura. Muito diferente disso, a pintura japonesa, se confrontada com a chinesa, é aquela que impressiona o observador numa olhadela.

A questão da ornamentação, como vimos no Catálogo de Pinturas do Imperador de Xuanhe do século XII, estava presente nas obras japonesas, em detrimento da falta de “realidade”. Isso quer dizer que as obras chinesas eram, segundo Lee, “mais sólidas, próximas à natureza na sua representação e mais racionais na sua cuidadosa localização

de planos recuados”¹⁷ Por conseguinte, eram mais explícitas, ao passo que a arte japonesa era improvisada e implícita. Para os chineses, a obra japonesa era algo próximo do artesanato, mesmo porque, para estes, o território da arte era mais amplo que a definição continental, conforme Toda.¹⁸ De fato, há um uso constante de folhas de ouro e prata tanto na pintura quanto nos objetos artesanais como *makie*. Historicamente, a utilização dos mosaicos do artesanato chinês da Era Tang desenvolveu-se, na Era Heian japonesa, no uso de folhas de ouro e prata nas pinturas budistas. Na comparação entre o quadro *Pavões* (Figura 1) de Lin Liang (1430-90) da Dinastia Ming (pintura em rolo, tinta sobre seda, do acervo do Cleveland Museum of Art) e *Verão, Flores e Pássaros das Quatro Estações* (Figura 2), de Motonobu Kano, (1476-1559) Era Muromachi, datado de 1510 (pintura montada em rolo, tinta sobre papel, acervo de Daisen-in, Daitoku-ji, Kyoto), verifica-se que Kano manipula o pinheiro em uma curva extravagante, esculpe a sua pedra de gelo e produz uma pintura decorativa, ao passo que que Lin Liang realiza uma representação real da natureza, evitando distorções e arrojadas assimetrias.

A questão da ornamentação é atrelada à liberdade de expressão, à não necessidade de seguir regras e normas. Uma comparação entre cerâmicas evidencia tal aspecto. Lee compara uma tigela chinesa Jian da dinastia Song (960-1279) e uma japonesa *raku* denominada *Otogaze* de Chojiro (- 1589) da Era Momoyama.¹⁹ A perfeição técnica e formal é

¹⁷ LEE, Sherman E. *History of Far Eastern Art*. Ed. Naomi Noble Richard. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994, p. 449.

¹⁸ TODA, op.cit., p. 56.

¹⁹ LEE, op.cit., p.449.

percebida na primeira, a outra tem a liberdade da assimetria e do deforme.



Figura 1 - Pavões de Lin Liang (1430-90) da Dinastia Ming, pintura em rolo, tinta sobre seda. Acervo do Cleveland Museum of Art.

Figura 2 - Verão, Flores e Pássaros das Quatro Estações, de Motonobu Kano, (1476-1559), Era Muromachi, 1510, pintura montada em rolo, tinta sobre papel. Acervo de Daisen-in, Daitoku-ji, Kyoto.

Um outro bom exemplo é o cotejo da pintura dos macacos do artista chinês Muqi (Figura 3), do século XIII, e da obra do artista japonês do século XVI, Tohaku Hasegawa (Figura 4). Ambas as obras se encontram em templos em Kyoto, Japão, a primeira no Daitokuji e a segunda no Myôshinji. Hasegawa toma como base a pintura do mestre chinês, mas, em vez de se limitar a representar o real dentro de normas preestabelecidas, dá asas à imaginação, de tal modo que o dinamismo do movimento tanto do animal quanto das pinceladas revela a característica do lúdico, como se o libertar e o brincar fossem internalizados pelo próprio artista.



Figura 3 - Pintura dos macacos do artista chinês Muqi, século XIII.



Figura 4 - Obra do artista japonês do século XVI, Tohaku Hasegawa

Considerações finais

O trajeto percorrido pela arte no Oriente passa por países do Oriente Médio à Índia, e, posteriormente, pela China, a Coreia e o Japão; este último, o ponto final

desse percurso. Não à toa, portanto, o Japão sobrepõe culturas de variados países do continente asiático e, principalmente, da China.

Embora o continente chinês tenha sido o foco do olhar dos japoneses por muito tempo, há um deslocamento, desde os meados do século XIX, para o Ocidente, tomando-o como referência na sua autoidentificação, que revela a vontade de ser aceito e de equiparar-se ao primeiro mundo.

De acordo com o espaço a partir do qual se lança o olhar, há uma transferência do que se pode entender como particularidades da arte japonesa – é o que observamos em relação ao olhar ocidental e chinês. Direções diferentes de olhares – do Ocidente para o Japão e vice-versa – dialogam com as artes japonesa e ocidental e produzem as consequentes modelizações.

A xilogravura *ukiyo-e* é valorizada, fruto da sua circulação para um lugar estrangeiro e sua ressignificação faz emergir, no território ocidental, o movimento denominado japonismo – a adoração dos padrões japoneses, já comentada. No Japão, o seu contato com o Ocidente cria um novo estilo de arte denominado *yôga* (pintura ocidental) e, curiosamente, renomeia-se a arte tradicional japonesa preexistente como *nihonga* (pintura japonesa), justamente para contrapô-la a esse novo termo e técnica estrangeiros.

No que se refere ao olhar do Japão para a China, houve uma intensa absorção da sua cultura e posterior desconsideração e, na direção inversa, do olhar da China

para o Japão, verifica-se, predominantemente, um grande desinteresse. Não obstante, os pesquisadores japoneses apontam ser de bom tom considerar as obras da China trazidas ao Japão, bem como as suas cópias, como fonte de estudo da arte chinesa porque pouca obra clássica sobreviveu no país de origem.

Tais direcionalidades do olhar apresentam complexidades que tornam difícil definir o que sejam as peculiaridades de uma arte. Isso se deve às oscilações que se estabelecem de acordo com o olhar instituído e o lugar de onde ele parte. A arte de um espaço contamina a do outro, assim como o olhar para o outro gera novos lugares para os objetos observados e traz, como consequência, outros modos de ver, constituindo novas relações. Pela intrincada rede de olhares de diferentes espaços analisados, observa-se a existência de uma lógica relacional (e não linear) que se faz pela mediação de processos históricos e pela relação da sociedade com o seu meio ambiente. Trata-se de um processo líquido, porque essas relações se modificam constante e continuamente. Conforme Huberman,²⁰ “Nesse sentido, ver depende do lugar de onde se olha. É sempre uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.”

Referências Bibliográficas:

BERQUE, Augustin. Identification of the self in relation to the environment. In: ROSEMBERG, Nancy R. (org.) *Japanese Sense of Self*. London: Routledge, 2000, p. 93-104.

²⁰ HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

HIDEKI, Yukawa. Modern Trend of Western Civilization and Cultural Peculiarities in Japan. In: MOORE, Charles. The Japanese Mind: essentials of Japanese philosophy and culture. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1967, p. 52-65.

HUBERMAN, Didi. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

INAGA, Shigemi. The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme. In: Japan Review, 2003. 15. p.77-100.

LEE, Sherman E. History of Far Eastern Art. Ed. Naomi Noble Richard. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994.

LEE, O-Young. Chigimi shikô no nihonjin (Os japoneses e a sua tendência de miniaturização). 10. ed. Tokyo: Kodansha, 1991.

LIN Ci. Chinese Painting – capturing the spirit of nature with brushes. Trad. Yan Xinjiang e Ni Yanshuo. Beijing: China Intercontinental Press, 2010.

LOOSER, Thomas. Superflat and the Layeres of Image and History in 1990s Japan. In: LUNNING, Frenchy (Ed.) Mechademia 1 Emerging Worlds of Anime and Manga. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006, p.92-109.

KARATANI, Kojin. Nêshon to Bigaku (Nação e estética). Karatani Kojin Shu. Vol.4. Tokyo: Iwanami Shoten: 2004.

OKAKURA, Kakuzo. O livro do chá. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

TSUDZUMI, Tsuneyoshi. El arte japonés. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.

TODA, Teisuke. Nihon Bijutsu no Mikata.- Chûgoku to no hikaku ni yoru (O modo de ver a arte japonesa – Comparações com a China). Tokyo: Tsunokawa Shoten, 1997.

TSUJI, Nobuo. Nihon Bijutsu no Mikata. (O modo de ver da arte japonesa). Nihon Bijutsu no Nagare, 7. Tokyo:Iwanami Shoten, 2001.

TSUJI, Nobuo, TAKASHINA, Shuji, HAYASHIYA, Seizo, HATTORI, Yukio, KIRIHATA, Ken, OHISHI, Nao. Nihon wo kazaru – sôshoku ni miru Nihon no kokoro (Decorar o Japão – o espírito japonês na decoração). Simpósio. The Aesthetics of Japan. Nº 18. Kazari (Ornamento). Tokyo: Perikan-saha, 1992.

TAKASHINA, Shuji. Nihon Kindai no Biishiki (A consciência do belo no Japão contemporâneo). Tokyo: Seidosha, 1993.

YASHIRO, Yukio. Sekai ni okeru Nihon Bijutsu no Ichi. (A posição da arte japonesa no mundo). Tokyo: Kodansha, 1988

