**ESCRITOS SOBRE A ESTÉTICA ALÉM DA ARTE:
TRANSMISSÃO E EXPERIÊNCIA
NAS CULTURAS JAPONESAS**

Luiz Fernando de Prince Fukushiro

**ESCRITOS SOBRE A ESTÉTICA ALÉM DA ARTE:
TRANSMISSÃO E EXPERIÊNCIA
NAS CULTURAS JAPONESAS**

Tese apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título
de Doutor em Educação.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
Cultura, Filosofia e História da Educação

ORIENTADOR
Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática
a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite—CRB-8/8204

Fukushiro, Luiz Fernando de Prince

Escritos sobre a estética além da arte / Luiz
Fernando de Prince Fukushiro; orientador
Marcos Ferreira-Santos. — São Paulo, 2020.
152 p.

Tese (Doutorado—Programa de Pós-
Graduação Cultura, Filosofia e História
da Educação)—Faculdade de Educação,
Universidade de São Paulo, 2020.

1. autoformação. 2. experiência estética.
3. culturas japonesas. I. Ferreira-
Santos, Marcos, orient. II. Título.

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. *Escritos sobre a estética além da arte: transmissão e experiência nas culturas japonesas*. Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Nome _____

Instituição _____

Julgamento _____

Nome _____

Instituição _____

Julgamento _____

Nome _____

Instituição _____

Julgamento _____

Nome _____

Instituição _____

Julgamento _____

Nome _____

Instituição _____

Julgamento _____

A todos aqueles
que cruzaram estradas tortuosas
que deixaram sua terra natal
para fazer daqui
o chão de onde fluem seus rios

AGRADECIMENTOS

Na língua japonesa, a palavra para “mestre” ou “professor” é “先生 *sensei*”. Ao invés de ressaltar a sua maestria ou o ato de professar, *sensei* é “vida anterior”, alguém que por sua idade e experiência possui sabedoria.

Muitas vezes, nossos *sensei* são estabelecidos pela relação professor–aluno, como é o caso de Marcos Ferreira-Santos, orientador deste trabalho, que me mostra sem a necessidade de nenhum texto—embora seja autor de belos escritos—a mestria na prática. Deixou-me livre para fazer esta tese, sempre com a condição de que ela estivesse de acordo não só com *a* verdade, mas a *minha* verdade, em diálogo com todas as verdades do mundo.

Também é o caso de Michiko Okano, que em suas aulas e grupos de estudos divide seu conhecimento com todos, sempre com dedicação, seriedade e o compromisso de compartilhar a cultura japonesa, seja qual ela for, mas despida de preconceitos e estereótipos e acentuada sua beleza mais escondida e o sentido em seu contexto.

Outros mestres são *sensei* em seu sentido mais original: o ligado às tradições japonesas. Etsuko Ishikawa, com sua dureza e doçura, ensina-me que o traço mais leve só se atinge com a rigidez da prática. Takashi Wakamatsu, em seus ensinamentos e sua obra, mostra que a caligrafia é a própria vida, portanto deve ser levada ao mesmo

tempo com seriedade e com prazer. Monica Terada não só me indicou os primeiros traços como também um modo sereno de transmitir todo o infinito conhecimento que a tradição da escrita japonesa possui, um passo de cada vez.

Algumas vidas anteriores não necessariamente são tão anteriores assim. Rafael Baioni do Nascimento, ao meu lado nessa jornada por dez anos, é professor, mas não foi de seu ofício seu maior ensinamento a mim. Ele me mostra diariamente que o fazer com paixão é a chave da ética e da estética.

Alguns *sensei* são nossos pares, colegas, parceiros, amizades, como Talita Hayata, Keren Pires de Almeida, Erika Kobayashi, Simonia Fukue. Vidas se cruzam o tempo todo, e muito se ensina e se aprende sem saber a autoria desses conhecimentos. E aqui é meu agradecimento a cada um que comentou direta ou indiretamente este trabalho, em especial aos membros do Grupo de Estudos Arte Ásia, do Kinyōkai e da Associação Shodō do Brasil.

RESUMO

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. *Escritos sobre a estética além da arte: transmissão e experiência nas culturas japonesas*. 2020. 152 p. Tese (doutorado em Educação)—Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Se a experiência estética se dá a partir do encontro de duas configurações—a configuração formal do objeto e a configuração subjetiva da pessoa que a percebe—, a arte torna-se lugar privilegiado dessa experiência quando há uma obra de arte e um indivíduo disposto a se relacionar com ela. Esta tese pretende então investigar momentos das culturas japonesas em que a experiência estética pode atuar a partir de configurações formais que não se definem como obra de arte, já que esta não é uma exigência para que ocorra a experiência estética. O fato de que, após o contato com o conceito de obra de arte europeu, diversos objetos e elementos das expressões japonesas passaram a ser retroativamente considerados artísticos comprova o valor estético dos objetos mesmo que originalmente não inseridos dentro da instituição arte. Metodologicamente, a tese se pauta pelo estilo ensaístico (“exame atento”) assim como em Adorno, e no diálogo convergente com o estilo *zuihitsu*, no âmbito das investigações sobre autoformação. Os conceitos de *kata*, *mitate* e *dō* são analisados, assim como alguns momentos de manifestações japonesas afins à arte, para que possam auxiliar na compreensão da experiência estética a partir de práticas cotidianas e também das problemáticas e potencialidades que possam surgir daí. Afirma Fujiwara Teika: “ことばはふるきをしたひ、こころはあたらしきをもとめ”—ou na tradução de Madalena Cordaro, “a palavra é antiga, o coração é novo”.

PALAVRAS-CHAVE autoformação; experiência estética; culturas japonesas.

ABSTRACT

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. *Notes on aesthetics beyond art: transmission and experience on Japanese cultures*. 2020. 152 p. Thesis (Doctorate in Education)—Faculty of Education, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

If the aesthetic experience occurs from the meeting of two configurations—the formal configuration of the object and the subjective configuration of the person who perceives it—, art becomes a privileged place of this experience when there is a work of art and an individual willing to relate to it. This thesis intends to investigate moments of Japanese cultures in which aesthetic experience can act from formal configurations that are not defined as a work of art, since this is not a requirement for the aesthetic experience to occur. The fact that, after the contact with the European concept of work of art, several objects and elements of Japanese expressions started to be retroactively considered artistic proves the aesthetic value of the objects even if they were not originally inserted within the institution art. Methodologically, the thesis is guided by the essay style (“attentive examination”) as used by Adorno, and in the convergent dialogue with the *zuihitsu* style, within the scope of investigations on self-formation. The concepts of *kata*, *mitate* and *dō* are analyzed, as well as some moments of Japanese manifestations related to art, so that they can assist in the understanding of the aesthetic experience from daily practices and also the problems and potentialities that may arise from there. Fujiwara Teika states: “ことばはふるきをしたひ、こころはあたらしきをもとめ”—or, based on Madalena Cordaro’s translation, “the word is old, the heart is new”.

KEYWORDS self-formation; aesthetic experience; Japanese cultures.

Ao aprendermos uma língua, podemos conhecer o significado de uma palavra olhando sua definição no dicionário ou a partir da observação dos seus diferentes usos na fala cotidiana, na literatura, nos jornais e nas redes sociais. O primeiro é mais simples: o dicionário explica e condensa esses usos. Nele podemos ver que em português a palavra “folha” indica o órgão vegetal, um pedaço de papel, um periódico, uma lâmina, a parte de uma janela ou porta. O dicionário pode inclusive dar as suas possíveis traduções para a língua-mãe do leitor. No entanto, no dicionário a ordem das palavras é dada por uma organização alfabética. Não há necessariamente a relação de uma palavra com a listada em seguida. Consulta-se a palavra e logo se fecha o dicionário.

No segundo modo, demoramos mais para apreender a totalidade de sentidos de uma palavra. Alguém pode falar sobre as folhas de uma árvore no outono, que podem estar secas. Mais tarde, questionamo-nos por que a palavra consta no nome de um jornal, que em si é feito de diversas folhas. Por extensão, notamos que objetos planos e finos, como uma lâmina ou uma parte de uma janela, também são folhas. Adorno defende em “O ensaio como forma” esse modo de aprendizagem: vendo a palavra em ato, sabemos pela repetição os diferentes sentidos em

cada contexto, as nuances da fala e também já partimos do pressuposto de que a língua é viva e em constante deslocamento. O sentido então emerge de diversos fragmentos da língua cotidiana.

Esse modo parte da experiência do ouvinte e falante de uma língua e por isso é mais lento e menos direto. Podemos passar uma vida toda sem conhecer um determinado sentido de uma palavra—ou mesmo sem nunca nos deparar com ela. O que não quer dizer que essa pessoa não passará pelo seu sentido. Alguém sem contato algum com uma cultura de matriz japonesa pode nunca saber o que é um *momiji*, mas pode contemplar as tais folhas secas de uma árvore no outono e ter ali um momento de satisfação. Quando se trata de falar daquilo que não foi nomeado, os dicionários podem não ajudar muito. Neste caso, a repetição de um fenômeno em diversos lugares pode ser uma forma de avaliá-lo, até fazer aparecer um sentido de suas diversas manifestações, mesmo que não se saiba qual nome dar a ele.

A intenção deste texto, que embora muitas vezes recorre a dicionários, textos, conceitos e definições, é tratar de objetos e seus diversos contextos de forma que sentidos emanem a partir de repetições e da demonstração de uso em cenários diferentes.

Discutir as possibilidades de experiência estética que prescindem da instituição arte em tempos nos quais fica cada vez mais patente a perda de evidência desse conceito pode passar a ideia de uma defesa da não necessidade da arte. Afinal, se a experiência estética é possível sem se relacionar com o cânone artístico, os museus, a história da arte e o próprio conceito de arte, melhor seria então se livrar logo do conceito, nascido do privilégio, e defender uma experiência estética aparentemente mais livre. Mas não é esse o caso. Trata-se de pensar que a experiência estética não é exclusiva da arte, o que não necessariamente implica a destruição da arte. A proposta principal é de variar as fontes de experiência estética, e não dizer que uma é mais eficiente que a outra. Inclusive, é possível que a diversificação de fontes de experiência crie novas relações justamente por produzir efeitos diversos.

No período em que este texto foi escrito, o Brasil passou por episódios de censura temática e formal de obras de arte, por discussões quanto ao que deve ser ou não considerado arte e mesmo sobre o que pode a arte e seus limites, temas que já pareciam ponto pacífico entre instituições, crítica e certa parcela do público. Episódios como o da exposição “Queermuseu”, manifestações em relação à performance *La bête*, de Wagner Schwartz, no Museu

de Arte Moderna de São Paulo, o rebaixamento do Ministério da Cultura a secretaria e diversos casos em que a sombra da censura se projetou.

Adiciona-se a essa questão o fato de necessidades básicas de sobrevivência não serem supridas para grande parcela da população e de que ideais de civilização relacionados a projetos de educação deixarem de ser ponto de debate para dar lugar a discussões que caminham para o questionamento de se a educação consegue simplesmente existir. Escrever sobre arte e experiência estética, ainda mais em diálogo com a dita cultura tradicional japonesa, soa quase como um luxo, uma fuga ou uma indiferença.

Por isso, este texto deve ser lido não acompanhado da assombrosa indagação “devemos falar em arte, ou a falta desta, em um mundo desigual?”, mas sim sob a proposta, bastante afirmativa, de que justamente por estarmos em um mundo desigual devemos falar em arte ou a falta desta. Diria Theodor Adorno: “Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?”* Ou ainda, Brecht: “Que tempos são esses, em que / Falar de árvores é quase um crime/Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?”

* Adorno, 2004, p. 11.

3

Satoshi Tanaka, na correspondência que trocou com Hans-Joachim Koellreutter, conta que Bruno Taut esteve no Japão e se admirou com a simplicidade do Palácio Katsura, em Kyōto, considerando-o a mais bela construção do mundo. Na mesma viagem, visitou o templo Tōshōgu, em Nikko, e criticou-o pelo excesso de ornamentação. O que Taut não notou é que as duas edificações foram concebidas pelo mesmo arquiteto, Enshu Kobori.*

* Koellreutter, 1984, pp. 56–58.

A sinfonia é a grande forma do período clássico da música de concerto europeia. Em especial pela estrutura da forma-sonata, conseguimos em uma audição atenta das suas partes saber os caminhos traçados pelo compositor e inclusive detectar quando um movimento está próximo ao fim. Em seus diferentes movimentos, conseguimos ouvir as relações musicais entre eles, o que transforma a sinfonia em um objeto coeso, de início e fim bem marcados. A sinfonia é como um romance—possui uma ideia de todo.

A materialidade dos objetos nos ajuda a ditar a nossa compreensão das coisas. Sabemos que um movimento em forma-sonata está chegando ao fim quando ouvimos a retomada dos temas. Da mesma forma, que um livro está no início pelo volume de páginas que ainda nos resta, assim como pensamos que aquele todo encadernado nos trará uma ideia completa, que fechada se torna fina o bastante para caber na estante. Do folhetim, só se sabia da existência de um volume fixo de texto, veiculado diariamente em uma página de jornal. Um romance não é necessariamente escrito linearmente, mas sua leitura é assim determinada pela própria ordem das páginas. Um texto em fragmentos não exige essa linearidade: contos, aforismos, poemas podem ser lidos sem ordem, preteridos ou preferidos.

Quando sentamos em uma sala de concertos para ouvir ao piano os prelúdios de Debussy, não conseguimos saber pelo som quando uma peça está para acabar nem se quem está tocando vai interpretar todos eles, já que não são interligados ou estruturalmente sequenciais. Podemos inclusive selecionar: um dia demanda ouvir ou tocar a imagem de “Passos na neve”, em outro “O vento na montanha”.

Na capa de *The medium is the message*, de 1967, constam como autores da obra tanto Marshall McLuhan como Quentin Fiore. Embora a autoria dos textos seja de McLuhan, foi Fiore, como designer gráfico, que iniciou o projeto:* ele selecionou trechos de obras anteriores de McLuhan e, em estilo de colagem, rearranjou-os e colocou imagens em diálogo com palavras. Mais que isso, distorceu o texto, transformando as palavras também em imagens—ou melhor, acentuando o seu caráter de forma, independente de seu conteúdo. Nada resumiria melhor a ideia de “o meio é a mensagem” do que acentuar a mensagem pelo seu próprio meio.

A ideia de Fiore não era nenhuma novidade, só era mais radical e alinhada às ideias formais da comunicação da época: a *pop art*, a ascensão da TV, a ideia de multimídia. Em 1925, Jan Tschichold colocou em dez preceitos, numa espécie de manifesto, formato comum para a época, como deveria ser a tipografia dos tempos modernos. Nada de serifas e ornamentos, estilo baseado na economia de elementos e assimetria. Função e regras universais. Era assim que se transmitiria os valores fun-

* Miller, 1993.

cionais da Bauhaus, com clara inspiração no suprematismo russo.

No entanto, sua “atitude impaciente”, como assim descreveu a sua *neue typographie* [nova tipografia], assim mesmo, propositalmente em caixa-baixa, foi revertida na década de 1940, após ser preso por “bolchevismo cultural” pelo governo nazista e logo após se exilar na Suíça. “Sua [da nova tipografia] vontade militar de controlar e a pretensão ao poder absoluto refletem os temíveis componentes do caráter alemão [que] desencadearam o poder de Hitler e a Segunda Guerra Mundial.”* Tschichold lembra então que as letras e sua disposição eram consideradas desde tempos mais longínquos, antes mesmo da invenção de Gutemberg. Volta-se então aos clássicos—inclusive, a partir de suas pesquisas, retoma os princípios da Idade Média e acaba por popularizar o “cânone secreto”—não somente para repeti-los, mas sim dar continuidade ao trabalho de compositores como Giambattista Bodoni e Claude Garamond, adaptando-se às novas técnicas e possibilidades de um tempo.

Em seus textos de maturidade, Tschichold não só compara o design de livros com a música—curiosamente, Robert Bringhurst o compara à Stravinsky, que após um ímpeto moderno se volta ao neoclassicismo†—como utiliza dois termos do metiê: “*Harmonie*”, harmonia, e “*Takt*”, que serve tanto para descrever o tato como também, em

* Citado em Meggs; Purvis, 2009, p. 420.

† Bringhurst, 2007, p. 17.

sentido musical, medida, ritmo e tempo.* Compara ainda a tipografia com a escultura em pedra e a coloca como “barro na mão do oleiro”, título de um de seus textos.† Longe da proposta de um Quentin Fiore ou mesmo de sua própria criação de juventude, Tschichold escreve que a função do designer de livros é simples, embora atingi-la seja o caminho de uma vida: “Permanecer anônimo e sem apreciação explícita, não obstante ter prestado um serviço a uma obra valiosa”.‡ Ou como resumiria Robert Bringhurst, outro pesquisador da tradição tipográfica e escritor do contemporâneo manual *Elementos do estilo tipográfico*: “A tipografia existe para honrar seu conteúdo”.§

Esse pensamento está aqui presente neste texto. Mais ainda, na “forma sólida” de sua linguagem, como Bringhurst define a escrita. O trabalho de composição tipográfica e de impressão não tem a total intenção de ser invisível, mas de que cada escolha tenha sido refletida para que a forma do texto não entre em conflito com seu conteúdo ou o faça com algum propósito. Se uma tese se propõe a ser escrita em fragmentos, fazendo uma crítica aos formatos totalizantes, não faria sentido que sua forma, rígida em sua capa de letras douradas e grandiosa em tamanho e espaçamentos, fosse mantida.

O processo se iniciou pela escolha do papel, que, devido ao uso de tinta de caligrafia em algumas páginas, se

* Bringhurst, 2007, p. 14.

† Tschichold, 2007, p. 25.

‡ Tschichold, 2007, p. 29.

§ Bringhurst, 2005, p. 23.

limitaria a materiais minimamente porosos. Utilizar tinta em papéis considerados pouco nobres não permite que se utilize os dois lados de uma mesma folha. Por isso, as páginas são dobradas antes da encadernação, um costume comum em publicações japonesas, em especial no período Edo. O uso de um papel leve se fazia aqui necessário para que essas páginas duplas não ficassem muito pesadas. O papel jornal se mostrou o mais acessível e barato. Na produção deste papel, as impurezas da polpa de celulose não são retiradas e poucos aditivos são utilizados, o que deixa sua superfície irregular, sua cor não branca e sua deterioração acelerada, o que faz com que o papel fique amarelado e sua textura alterada. Isso preocupou o impressor, pois a máquina que operava a impressão dos primeiros testes acabava por amassar uma ou outra página, deixando as marcas na publicação. A preocupação dele se transformou para mim em sentido: era uma maneira de cópias de um mesmo texto não serem exatamente idênticas, assim como as caligrafias, que acabam sendo diferentes a cada repetição. Assim, a máquina poderia de certa forma deixar também seu vestígio.

A escolha do papel jornal se deu ainda por outros sentidos. Esse papel remete à minha primeira formação superior, o jornalismo, profissão que utiliza dessa mesma base para textos efêmeros que chamamos notícias, estas que Walter Benjamin, um escritor de passagens, considerou fragmentárias demais, por compartilharem a mesma página sem necessariamente se relacionar entre si. Portanto, é também um papel originalmente destinado a publicações efêmeras, dada a vulnerabilidade do material ao tempo. Pareceu um suporte adequado para falar de

Yoshida Kenkō, grande admirador da transitoriedade do mundo, que via o belo nas flores já a ponto de secarem. Este texto pode então em paz envelhecer junto ao seu material. Por fim, o papel jornal oferece uma alternativa barata para o treino da caligrafia: é o papel que utilizamos nas oficinas de *shodō* para iniciantes, dada a sua absorção de tinta e aspereza.

O tamanho final da publicação remete a um 半紙本 *hanshibon*, que utiliza o papel em tamanho 半紙 *hanshi*—o tamanho mais básico para trabalhos de caligrafia—e cujo tamanho final, ao ser dobrado, tem a mesma medida do que hoje a indústria gráfica chama de B5 (176 × 250 mm). O *hanshibon* foi muito utilizado no período Edo em 読み本 *yomihon*, “livros de leitura”, versões de clássicos chineses em linguagem mais acessível ou escritos relacionados a clássicos chineses e japoneses, que possuía um tamanho que pudesse privilegiar a leitura ao mesmo tempo que permitia a presença de ilustrações simples.*

A encadernação utiliza o processo 袋綴じ *fukurotoji*, também muito comum no período Edo para impressos, que deixa aparente a costura das folhas dobradas em sua borda na lombada e na qual as capas são coladas—aqui com uma receita caseira de *sokui*, cola à base de arroz—à primeira e à última folha da publicação. Isso mais uma vez justifica a escolha do papel jornal, mais fino, que permite o folhear de forma mais fluida, já que a largura da parte fixa da lombada é maior do que em outros tipos de encadernação. Mais especificamente, o método utilizado

* Jones, 2013, p. 35.

é o 四つ目綴じ *yotsumetoji*, “encadernação de quatro furos”, a mais simples e também base de todas as outras. As dimensões são mais proporcionais à média de tamanho das mãos humanas e da distância dos olhos indicada para leituras. “Um olho sadio está sempre a mais ou menos dois palmos da página do livro, e todas as pessoas seguram um livro do mesmo jeito”.* O resultado desejado era um livro leve, portátil e confortável de se segurar e ler, em qualquer posição, assim como os *yomihon* do período Edo.

É neste período que se tem a expansão dos conhecimentos aristocráticos a outros grupos, por meio da popularização das publicações, a maioria delas em 袋綴じ *fukurotoji* e utilizando métodos de impressão por blocos de madeira, deixando de lado os manuscritos. Isso deixou a classe detentora desses conhecimentos preocupada—ou ressentida—com a desvalorização da tradição da cópia manual. Katō Enao, da classe de guerreiros serventes ao clã Tokugawa e posteriormente estudioso dos clássicos, achava que somente a cópia pessoal de poemas era uma forma legítima de estudá-los. “Por exemplo, diz-se que o estudioso confucionista Ogyū Sorai [1666–1728] copiou o *Wenxuan* [Seleções literárias, c. 520] três vezes em seus cadernos pessoais. Isso é o que se deve fazer se se é sério sobre a arte, e é por isso que eu mesmo já copieei o *Kokinshū* três vezes”,† escreveu ele em um posfácio de 1742 para o *Kokinshū* [Coleção de poemas antigos e moder-

* Tschichold, 2007, p. 61.

† Citado em “The status of manuscripts and printed books”, s. d.

nos]. Ao mesmo tempo, as publicações do período Edo, em especial cópias de clássicos, permitiram que estudiosos pudessem aprofundar suas pesquisas sobre obras antes fechadas em templos e de acesso restrito.

A diagramação, no entanto, não poderia seguir os preceitos japoneses, já que esses escritos geralmente seguem a escrita vertical. Para manter o respiro necessário entre um fragmento e outro e de certa forma ditar uma leitura mais rápida e fluida, optei por margens largas, como as usadas nos livros renascentistas de poesia. Aqui, foi utilizado como base um livro de poemas, mais especificamente *Canzone*, de Giangiorgio Trissino, desenhado pelo também editor Ludovico degli Arrighi, em 1523.* Nele, todo o texto foi composto no mesmo tamanho, e somente os títulos em maiúsculas, espacejadas. No original, a ideia era a de formar um bloco central de proporção 1 : 2 sem maiores distrações. Aqui, essa centralidade foi deslocada, por causa da encadernação, mantendo a regra de margens externas maiores que as internas.

O livro pensado por Arrighi utilizou um itálico caligráfico com versais romanas, mas aqui a fonte escolhida é a Noto Serif, que não possui tanta personalidade. A escolha dessa fonte, distribuída pelo Google, se deu por uma premissa de criação importante: retratar diversas escritas utilizando as mesmas proporções e traços, algo importante em um texto cheio de menções escritas em *kanji* e *hiragana*, dois dos alfabetos utilizados pela língua japonesa.

* Bringhurst, 2005, pp. 188–189.

Esse pastiche de referências, ora europeias, ora japonesas, ora manuais, ora industriais, reflete o caráter deste texto: as fontes são diversas, os processos múltiplos. Une-se a suposta precisão da máquina à almejada perfeição do artesão. Junta-se a geometria tipográfica italiana ao processo manuscrito da aristocracia japonesa. Cada cópia é única, como na caligrafia; mas todas são iguais, pois possuem o mesmo texto.

Quando vemos o mapa de uma metrópole e suas estradas, sabemos que a cidade é o centro focal desses caminhos. Mas uma imagem estática não nos mostra se o marco central é um ponto de convergência ou um ponto de divergência. Afinal, se todos os caminhos levam à Roma, esses mesmos caminhos também partem de Roma.

Podemos pensar em primeiro lugar em uma convergência, já que o que motiva todas as estradas estarem ali é justamente a grandeza da cidade. Mas muitas vezes as cidades crescem porque o encontro das estradas já ali residia. É o que ouvia sobre Bauru, cidade em que nasci, que teria se desenvolvido porque se encontrava num entroncamento de diferentes ferrovias. Bauru então não era nem ponto de convergência ou de divergência, mas de encontro. Hoje, passados os anos e decadentes as ferrovias, pode ser que as estradas rodoviárias que passam pela cidade façam dela um ponto de convergência. Ou de divergência, já que eu e muitos outros colegas saíram de lá.

Da mesma forma, este texto pode apresentar uma falsa sensação de convergência, já que tudo parece orbitar em torno da questão do objeto de arte e do objeto enquanto disparador estético. No entanto, essa convergência se deu *a posteriori*, em um texto de aparência finalizada; mas durante sua composição, esse centro foi na verda-

de o ponto de partida ou de pontos de encontro que já existiam. Cada um dos fragmentos parte de uma reflexão a partir de um conceito, uma experiência, um relato ou a história de algo, que tinha alguma relação com o tema principal, e cada um deles seguiu o seu caminho, no fluir da pena. Mais importante do que para onde vão ou de onde partem esses caminhos é saber por onde passam, onde se cruzam e o terreno que cortam.

Michiko Okano escreve que a escolha de um de seus temas de pesquisa, o conceito de *ma*, veio da sua vivência pessoal em um espaço intervalar, o de imigrante. “Tal condição de mestiçagem cultural presenteia-nos com um olhar ora estrangeiro, ora interno em relação às duas culturas, que nos dá uma sensação ambígua de pertencer e, simultaneamente, não pertencer ao Brasil e ao Japão.”*

Essa condição mestiça, termo bastante comum entre a comunidade nipo-brasileira para designar aqueles que são descendentes de japoneses mas também de outras origens, está ali demarcada na aparente incongruência entre a presença de um *k* e um *sh* no sobrenome de alguém com aparência mais mediterrânea que asiática, de um sobrenome dito italiano que foi transcrito para um suposto português, no questionamento de parte da colônia sobre um real engajamento com as culturas japonesas ou na expectativa dos não *nikkeis* sobre sua “japonesidade”, mesmo quando o desejo individual era de expressar uma etnia “transparente”, uma vivência não racializada. Não ser japonês ou italiano, *nikkei* ou *carcamano*, apenas ser.

* Okano, 2012, p. 11.

Pois que esta tese é também uma elaboração da minha consciência mestiça, que parte de um desconforto, da ambiguidade de posição que possui o imigrante e o mestiço em locais em que não se pertence à raça/etnia hegemônica—“transparente”—ao mesmo tempo que se está próximo ou mesmo tem em si parte dela. Essa elaboração almeja então produzir um diálogo, que, segundo Okano, surge dessa forma de perceber o mundo condicionada pela própria forma que o mundo vê nossa existência. Sem deixar de lado as contradições, mas conviver com elas. Diz Gloria Anzaldúa: “A nova *mestiza* enfrenta tudo isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambiguidades. Aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser mexicana de um ponto de vista anglo-americano. Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico—nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa.”*

Para Anzaldúa, essa elaboração não se daria apenas com um simples diálogo ou da mera junção de cacos. A síntese entre forças opostas é para ela um terceiro elemento, “maior do que a soma de suas partes separadas”. “Esse terceiro elemento é uma nova consciência—uma consciência *mestiza*—e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada

* Anzaldúa, 2005, p. 706.

novo paradigma”.* Da mesma forma propõe Michel Serres, em sua *Filosofia mestiça*, que sejamos “gordos” em tempos de uma “pedagogia light”:† “Ainda um golpe, e a posição mestiça, rara, invade o sistema por completo: a pessoa inteira se diz destra ou canhota—ou completa. Então anula-se em memória negra ou dilata-se em alma o lugar mestiço: aberto, dilatado, ele se enche de pessoas mestiças. Aprender: tornar-se gordo dos outros e de si. Engendramento e mestiçagem.”‡

Trata-se então de converter as negatividades em afirmações. “Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres.”§

* Anzaldúa, 2005, p. 707.

† Ferreira-Santos; Almeida, 2019, p. 127.

‡ Serres, 1993, p. 187.

§ Anzaldúa, 2005, p. 708.

Edward Said dizia que a ideia de Oriente foi inventada pelo Ocidente, mais especificamente a Europa, para que os europeus pudessem se definir melhor enquanto tais em oposição aos não europeus. O Oriente é então definido como lugar de exotismo, mistério e barbárie, em contraposição ao racionalismo, ciência e civilização da Europa. E o europeu precisava estudá-lo, afinal “se o Oriente pudesse representar a si mesmo, ele o faria; visto que não pode, a representação cumpre a tarefa para o Ocidente e, *faute de mieux*, para o pobre Oriente.”*

Embora Said não fale especificamente do Japão, sua tese pode ser aplicada a praticamente todos os territórios localizados a leste da Europa. Isso traz duas questões importantes para esta obra. A primeira delas seria sobre a unificação de diversas manifestações sob o nome de “cultura japonesa”, assim como diferentes organizações territoriais foram reduzidas a “Oriente” nos estudos europeus. “Cultura japonesa”, “arte japonesa” e “música japonesa” são termos que incluem inúmeras manifestações que não necessariamente dialogavam entre si em sua época, além do fato de trazerem conceitos (cultura, arte, música) so-

* Said, 1990, p. 33.

mente introduzidos e utilizados com a mesma força que na Europa a partir do século XIX. A própria ideia de “Japão”, no sentido contemporâneo de nação japonesa, seria equivocada, já que no geral não inclui manifestações ainu ou de Ryūkyū, atual Okinawa. Tento aqui então sempre explicitar de qual manifestação falo especificamente, como caligrafia, *nō*, chá, ou, onde foi possível, detalhar a escola a que reporto e localizar essa manifestação historicamente, já que muitas delas se alteraram com o decorrer do tempo.

Como não há uma tentativa de traçar uma linha que una todas essas manifestações, algumas aparecem mais que as outras. A caligrafia, em especial, porque dela parti da prática, e outras que são evocadas por proximidade histórica e de afinidades de ideias. Poderia ser dito que as manifestações aqui incluídas são em sua maioria artes yamato aristocráticas—pois desenvolvidas na corte ou por pessoas a ela associadas—que se estabeleceram desde o período Heian e passaram por transformações ligadas a esse ambiente político até a era Muromachi, particularmente pela associação às ideias do zen-budismo. Nessa delimitação, além do *shodō* (caminho da escrita), aparecem comentados aqui o *waka* (poesia japonesa), o *sadō* (caminho do chá) e o *nō*.

O segundo questionamento seria sobre a origem geográfica deste trabalho, considerando quais as contribuições possíveis de um brasileiro para temas japoneses, já que o próprio território de onde surgem essas manifestações conta com pessoas que estudam essas tradições com muito maior proximidade de sua fonte de origem. Isso seria questionável se a intenção deste trabalho fosse a

de sistematizar e estruturar em palavras a organização, história e estética dessas manifestações, numa concepção de inventário acadêmico, ou a de realizar uma crítica comparada entre essas manifestações e suas contrapartes euroamericanas. As manifestações japonesas aparecem neste trabalho como contextos em que o conceito de arte não existiu por séculos e que mesmo assim carregam um potencial para a formação estética da pessoa, fenômeno este quase sempre associado à presença da obra de arte em contextos ocidentais. As manifestações japonesas não são aqui dissecadas e dissociadas de seu território para uma descrição detalhada, mas são evocadas, em especial em momentos particulares, para trazer outras possibilidades de existência e experiência, sem comparações diretas, dualismos ou valoração.

Tudo isso poderia ser muito mais facilmente explicado pela minha experiência pessoal: ao iniciar a prática da caligrafia japonesa, senti possibilidades que também sentia em aulas de piano, mas que sabia estarem organizadas de outra forma. Havia o peso de sua história e de sua tradição, mas o questionamento pessoal que se transformou em hipótese acadêmica veio do mesmo lugar, que é o que considero o ponto principal deste texto: a pessoa, sua experiência e o seu caminho de formação.

O *zuihitsu* é uma forma literária em prosa, caracterizada pela fragmentação. Os caracteres que formam a palavra “隨筆 *zuihitsu*”, “seguir” + “pincel”, mostram como é produzida essa forma: escreve-se pelo desejo do pincel—de forma extensa, a expressão seria “筆に隨う [従う] *fude wo shitagau*”, “seguir o pincel”, ferramenta esta a mais utilizada na escrita japonesa.

Portanto, não há necessariamente um tema em comum, não há um enredo que costure a obra como um todo, não há ordem ou sequência cronológica. “O único fato comum, talvez, é a escrita de apenas um autor”.* Os títulos dessas obras mostram essa característica, ao utilizar palavras mais genéricas, como 草 (“rascunhos”, sendo “草子 *sōshi*” termo que originalmente descrevia o papel em que foi escrito),† a exemplo de 枕草子 *Makura no sōshi* [*O livro do travesseiro*], de Sei Shōnagon, e 徒然草 *Tsurezuregusa* [*Anotações no ócio*], de Yoshida Kenkō; “registros”, como em 方丈記 *Hōjōki* [*Relatos de minha cabana*], de Kamo no Chōmei; ou mesmo indicando fisicamente o agrupamento, cujo exemplo maior é 玉勝間 *Tamagatsuma* [*Cesto de bam-*

* Kato, 2012, p. 105.

† DeCoker, 1988b, p. 275.

bu precioso], de Motoori Norinaga, em alusão ao local em que o autor supostamente guardava os textos assim que escritos. Esses termos aparecem em oposição a outros que especificam diretamente o gênero, como as compilações de poesias, os diários (*nikki*) e as narrativas (*monogatari*). A palavra *zuihitsu* aparece pela primeira vez em um título somente no 東斎隨筆 *Tōsai zuihitsu*, de Ichijō Kanera, em 1481, posterior à escrita das três obras consideradas mais significativas do gênero (*O livro do travesseiro, Anotações no ócio e Relatos de minha cabana*).*

O livro do travesseiro, considerada a primeira obra desse gênero, começa com uma seleção das melhores horas do dia em cada estação: “Na primavera, o alvorecer; no verão, a noite; no outono, o arrebol; no inverno, as primeiras horas da manhã.”† Ao longo da obra, Sei Shōnagon tece pequenas narrativas e listagens de coisas (“coisas que desapontam”, “coisas que causam intranquilidade”, “coisas que causam prazer”) ou de características ideais para certas categorias (“quanto a gatos”, “quanto a temas de poemas”, “quanto a moças e crianças”).

Se a redação segue o pincel, o tempo que importa é o tempo presente, tanto no agora de quem escreve como no agora de quem lê, noção que também atravessa as “impressões do mundo flutuante”‡ do período Edo, o 浮世絵 *ukiyo-e*. Na definição de Asai Ryōi, “vive cada momento, observa a lua, a cerejeira em flor e a folha do acer, ama

* Kawai, 2016, p. 32.

† Shōnagon, 2013, p. 45.

‡ Ferreira-Santos, 2019, p. 640.

o vinho, as mulheres e a poesia, encara com humor a pobreza que te olha fixamente e não te sintas desencorajado por ela, deixa-te ser transportado pelo rio da vida como uma cabaça que segue à deriva rio abaixo, isso é o que significa ukiyo”.* Por homofonia, *ukiyo* também remete ao 憂き世 “mundo triste”, o ciclo mundano de vida e morte do qual, segundo o budismo, se deve escapar. “De um lado, o mundo flutuante, em seu sentido mais radical, é o mundo cotidiano, efêmero, transitório, dos pequenos prazeres (por isso as xilogravuras se concentram nestes aspectos da vida simples) por contraponto ao essencial da existência que se daria em outros planos de busca de iluminação (*moksa*). Por isso, o caráter ‘triste’ de se deixar levar pelo ‘pequeno’ do dia a dia e sua torrente de dor e indiferença.”†

Esse “desejo de concentração no presente”,‡ característica do *zuihitsu*, e esse aspecto de coletânea daquilo que se quer escrever no agora é confessado pelos autores das obras. Sei Shōnagon escreve, em um fragmento sem número, inserido no final d’*O livro do travesseiro*: “Essas folhas foram escritas em momentos de descontração e ócio quando descansava em minha residência, e nelas escrevi o que pude ver com meus olhos e sentir em meu coração, com a certeza de que jamais seriam lidas por ninguém.”§ Já Yoshida Kenkō assim abre suas *Anotações*

* Citado em Ferreira-Santos, 2019, p. 640.

† Ferreira-Santos, 2019, p. 641.

‡ Kato, 2012, p. 16.

§ Shōnagon, 2013, p. 533.

no ócio: “Em momentos de ócio, os dias passam, encarando a pedra de tinta, escrevo sem coerência nem propósito o que aleatoriamente me invade a mente, que estranha e louca sensação!”*

O *zuihitsu*, então, por mais posterior que tenha sido sua conceituação, agrupa obras escritas de certa forma sem um compromisso de totalidade, mas uma escrita pelo desejo de se escrever algo pensado em um determinado momento. Não há uma meta definida, nem mesmo a de se escrever um diário (o que foi bastante comum em determinada época na corte japonesa). Nos dois trechos, podemos notar ainda que a escrita foi produzida em um momento de ócio, o que permitiu que pensamentos que não eram dignos de terem um tempo exclusivamente dedicado a eles ou parte do ofício cotidiano se tornassem palavras em um papel.

* Tradução encontrada em Kawai, 2016, pp. 38–39.

Na tentativa de buscar a origem da palavra “ensaio”, Jean Starobinski detecta que a palavra francesa “*essai*” (da qual deriva a equivalente em português) tem a ver com o termo do baixo latim “*exagium*”, que indica “balança”. Dele vêm “*exagiare*” (“medir o peso”) e “*examen*” (“agulha”, “fiel da balança”), e são de origem em comum “*enxame*”, “*exigir*” e “*examinar*”. Starobinski, em uma etimologia mais poética, define o ensaio como uma “pesagem exigente”, um “exame atento”, um “*enxame verbal*” que nos leva à pergunta: “*Que sais-je?*”, “o que sei eu?”—“*Que essai-je?*”, “o que ensaio?”.* Ensaio também define um preparo—por isso um tubo de ensaio—, uma prova a ser repetida antes de uma execução final, como um ensaio musical ou teatral.

Como gênero da escrita, trata-se de um texto escrito aparentemente de forma despretensiosa, que “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim.”† Com frase semelhante Montaigne explica a escritura de seus *Ensaaios*: “Entre cem aspectos

* Starobinski, 2011, pp. 13–14.

† Adorno, 2003, p. 17.

da mesma coisa, tomo um. E ora o debico apenas, ora o mordisco, ora vou até o osso.”* Ressoam aqui as confissões de Sei Shōnagon e Yoshida Kenkō, respectivamente: “escrevi o que pude ver com meus olhos e sentir em meu coração” e “o que aleatoriamente me invade a mente”.

* Montaigne, 2004, p. 267.

O ensaio foi muitas vezes considerado um gênero “menor”. Durante o século xvi europeu, era um termo pejorativo utilizado para criticar uma obra,* e Adorno descreve como na Alemanha o ensaio era visto com preconceito, já que a filosofia de então tolerava somente o permanente, o “originário” e o universal.†

As discussões sobre o ensaio no século xx têm um tom de defesa em favor de um gênero injustiçado. O elemento essencial nessa defesa se dá a partir da inserção da experiência e do experimento como chave de leitura e motivação para o ensaio. Experimental, aqui, está mais para o viés inovador do que o de tentativa.

Max Bense, em “O ensaio e sua prosa”, define o gênero pela prática daquele que o escreve, aquele que é ensaísta. Alguém que “fareja uma verdade, sem contudo tê-la em mãos” e “é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”.‡ Portanto, ensaístas precisam partir de sua própria experiência, pois o farejar e o combinar são ações experimentais—tal-

* Starobinski, 2011, p. 15.

† Adorno, 2003, p. 16.

‡ Bense, 2003.

vez nos dois sentidos citados—e assim vêm do repertório de quem compõe.

Mais que isso, Bense coloca a convicção de seu responsável como norteadora do ensaio. Para ele, a criação é estética, e a convicção é ética. E o ensaio possui os dois: uma paixão pela criação que coloca o gênero em estado intermediário entre o estado estético da criação e o estado ético da convicção. Portanto, o indivíduo que se propõe a escrever um ensaio é movido por uma paixão, “o procedimento intelectual desdobra-se no *páthos* existencial do autor”, o que seria sua convicção, o que exige um aprendizado prévio—não parte de Adão e Eva. E “ter convicções significa também ser um sedutor, um tentador”—na nota de tradução de Samuel Titan Jr., explica-se: “Em alemão, ‘sedutor’ é *Versucher*, da mesma família que *Versuch*, ‘ensaio’, ‘tentativa’, ‘experimento’”.*

Parece um exagero essa defesa da paixão, que muitas vezes é vista como em oposição à razão. A palavra “exagero” não tem a mesma raiz que “exigir”, assim como a presença necessária da paixão não indica a transposição de uma fronteira, que resultaria um irracionalismo. A começar, a própria oposição entre paixão e razão ecoa a divisão entre *pathos* e *logos*. O predomínio da razão iluminista e do método científico na construção do conhecimento pode jogar luz por demais no objeto a ponto de cegá-lo, como aponta Marcos Ferreira-Santos. Ao contrário do “sobrevoo do paradigma clássico”, é possível “clarear o caminho somente o suficiente, somente como o olhar

* Bense, 2003.

(*lumina*, em latim) que avança cotejando as penumbras e luscos-fuscos da peregrinação na profundidade dos significados”.* Ferreira-Santos encontra em Clarice Lispector esse “olhar de soslaio”, enquanto Adorno aponta que Proust tenta em uma espécie de método científico falar sobre as pessoas e as relações sociais, mas utiliza a própria experiência humana individual como base, o que acaba por gerar conhecimentos que “não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência”.†

Além disso, devemos também analisar que a paixão que provém da experiência é uma característica exclusivamente individual apenas de forma aparente. Adorno alerta que a experiência tem relação não somente com o indivíduo, mas com toda a história—“é um mero autoengano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um”. Afinal, o imediato nada mais é que um mediado com aparência imediata. Essa paixão é, então, “excesso de intenção sobre a coisa, utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório”.‡

O ensaio opera entre a precariedade e a arrogância do sujeito, o que, para Jorge Largos, gera uma “autoironia existencial”: “a relativização constante do eu, a rejeição permanente ao que poderíamos chamar, com Adorno, a coação da identidade. Poderíamos dizer que o ensaio par-

* Ferreira-Santos, 2005, pp. 111–112.

† Adorno, 2003, p. 23.

‡ Adorno, 2003, pp. 26–27.

ticipa de um dos princípios estruturantes do pensamento moderno: o sujeito como lugar e fundamento da verdade”, o que coloca a importância não na “posição do sujeito ou a oposição ao sujeito, mas a exposição do sujeito”^{*}— o “*Messire Michel, seigneur de Montaigne*”, como se identifica o autor no título dos *Ensaaios*, que, como aponta Starobinski, faz questão de publicar uma obra mesmo que não chegue a nenhuma essência, mas que reafirma a existência de seu autor.[†]

* Largos, 2004, pp. 36; 38.

† Starobinski, 2011, p. 16.

Em *Les glaneurs et la glaneuse* (traduzido para o português como *Os catadores e eu*, o que considero uma perda em relação a “os catadores e a catadora”), Agnès Varda registra aqueles que respigam, isto é, catam o que fica após a colheita. Ela não só estende o conceito de respiga para as cidades como em um autorregistro se coloca como a catadora do título original do filme. “A outra respigadora, a deste documentário, sou eu. Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera”, narra Varda nos primeiros minutos.

Muitas vezes chamado de “filme-ensaio”, *Les glaneurs et la glaneuse* apresenta o que Varda chama de *cinécriture*, uma cinescrita. “O corte, o movimento, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e edição foram sentidos e considerados na forma que um escritor escolhe a profundidade de sentido das frases, o tipo de palavras, número de advérbios, parágrafos, apartes, capítulos que avançam a história ou quebram seu fluxo etc. Na escrita, é chamado de estilo. No cinema, estilo é *cinécriture*.”*

Varda inicia a narração de *Les glaneurs et la glaneuse* com uma definição de dicionário. Ela abre uma edição da

* Varda, Agnès. “Varda par Agnès”. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994, p. 14 *apud* Smith, 1998, p. 14.

Larousse e mostra o verbete “*glaner*”, respigar, seguido pelo verbete “*glaneur, euse*”, respigador, respigadora, que apenas diz: “Celui, celle qui glane”, “aquele ou aquela que respiga”. Parasse aí, saberíamos o que é o ato da respiga, mas o disparador para a próxima cena são os dois verbetes seguintes, que descrevem pinturas. Varda vai até essas obras, nos respectivos museus que as guardam. No caminho, vê caminhões. Fala das câmeras digitais (é o seu primeiro filme digital) com as quais vai respigar imagens.

Varda conversa com seus personagens. Aqueles que respigam batatas descartadas por um produtor, um homem que cata restos de feiras urbanas, um outro que pega eletrônicos e os conserta para revender. Conversa sobre o ato de respigar com Jean Laplanche, psicanalista e proprietário de um vinhedo na Borgonha. Descobre que um dos catadores que entrevista ensina francês à noite para estrangeiros. Utiliza no filme imagens de sua câmera que foi ligada acidentalmente. Sua captura está aberta a todas as imagens disponíveis, e, numa aparência randômica, Varda costura esses fragmentos que partiram do ato de respigar, por mais literal ou figurado que fosse o seu sentido, como num ensaio. A linha que une tudo é sua narração. As críticas ao desperdício, à fome e à desigualdade social vêm das pessoas entrevistadas, assim como vêm suas histórias pessoais, memórias de tempos menos urbanos em que o ato de respigar era coletivo e feminino e as próprias lembranças de Varda. Na sua cinescrita, Varda dá voz aos outros, mas nunca deixa de existir e lembrar que o filme possui uma autora, a *glaneuse* do título.

A tentação de traduzir a palavra “*zuihitsu*” para ensaio é grande, dadas as semelhanças formais e até mesmo por suas premissas. No entanto, assim como “seguir o pincel”, tradução literal do termo *zuihitsu*, não daria conta do modo europeu de se escrever, que majoritariamente utiliza a pena e outros instrumentos mais rígidos que um pincel, a escrita do *zuihitsu* pode não ser assim tão dura como a forma europeia de se escrever.

Embora as motivações sejam as mesmas, principalmente o escrever sobre aquilo que se tem vontade, sem “começar com Adão e Eva”, as finalidades do *zuihitsu* e do ensaio são diferentes. De forma simplificada, o *zuihitsu* é do objeto, o ensaio é do sujeito; o *zuihitsu* é fim, o ensaio é partida.

No *zuihitsu*, o pincel dá a ordem. Sei Shōnagon escreveu “o que pude ver com meus olhos e sentir em meu coração” e Yoshida Kenkō “o que aleatoriamente me invade a mente”. Aquilo que “invade a mente” não é decisão consciente daquele que escreve—simplesmente vem. Shōnagon coloca alguma agência, pois escreve o que vê e o que sente, mas não sabe o que fazer com os papéis que ganha—não tem um ponto de partida muito definido. E, por mais que no fim tenha havido uma revisão posterior dos textos—jamais saberemos—, ambos não descrevem

ações de edição, escolha ou de decisão. Seguiram o pincel, por mais que isso seja apenas uma história por eles contada ou premissa inicial dos escritos. No ensaio, o sujeito experimenta. Montaigne toma um aspecto, debica, mordisca, vai até o osso. Agnès Varda, em seu filme-ensaio, é uma catadora. O sujeito fala daquilo que experimenta, de suas impressões, decide não talvez seus pontos de chegada, mas sim seu ponto de partida.

E aqui reside o que considero a mais importante das diferenças: o *zuihitsu* não deseja ir além do que já é: se contenta em ser apenas um cumprimento da ordem do pincel e, quando este cessa de mandamentos, a escrita para; já o ensaio assume caráter de inacabado, fragmento, incompleto—e talvez a defesa de Adorno, em *O ensaio como forma*, seja justamente a do inacabado como finalidade.

Max Horkheimer diferencia a ciência tradicional da ciência crítica pela segunda ter como objeto não somente aquilo que uma determinada ciência analisa, mas também as pessoas “como produtores de todas as suas formas históricas de vida”. Para a ciência crítica, “[o] que é dado não depende apenas da natureza, mas também do poder do homem sobre ele. Os objetos e a espécie de percepção, a formulação de questões e o sentido da resposta dão provas da atividade humana e do grau de seu poder”. A ciência tradicional considera exteriores os problemas sociais e a realidade na qual esta ciência está inserida.*

A ciência crítica, então, pensa sobre seu significado social, o que a torna orientada pelo interesse. A questão é que, em determinados conhecimentos, esse interesse não é facilmente encontrado. Peter Bürger coloca que defender o interesse voltado a condições de não exploração e repressão desnecessária em uma ciência da literatura não se poderia dar de forma direta. No entanto, a literatura pode realizar um debate crítico com a tradição. “Uma hermenêutica que não se impõe o objetivo da mera legitimação de tradições, mas o exame racional de sua pre-

* Horkheimer, 1983, p. 155.

tensão de validade, converte-se em crítica da ideologia.” Bürger, ao sugerir o conceito de instituição arte, pretende entender como essa instituição determina o trato efetivo com as obras, levando em consideração que essa relação “deve ser examinada sob a perspectiva de uma relação (historicamente) em transformação”.*

Transpor um objeto cotidiano ou um artefato de uma sociedade na qual não havia o conceito de arte à categoria obra de arte seria fácil se considerada apenas a sua análise formal, que entende a história da arte como uma ciência tradicional. Esse exercício já foi feito tanto retroativamente em termos cronológicos, em que objetos pré-históricos acabam por entrar na história da arte, como em aspectos territoriais, em que objetos de um determinado grupo de pessoas de um lugar se transformam em obras de arte. No entanto, esse exercício de categorização subtraído da crítica histórica e da cultura local pode ser um ato de violência, que descarta o contexto do objeto e assim a atividade humana que o gerou. A crítica poderia ser feita ainda no momento de se pensar a arte, que, enquanto instituição, tem em seu acesso, tanto na produção como na recepção, a marca do privilégio, da exclusão social e da divisão social entre trabalho intelectual e braçal. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”,† resumiu bem Walter Benjamin. Isso, no entanto, não significa a destruição dos monumentos de cultura, para que assim venham também ao chão os

* Bürger, 2012, pp. 27; 40.

† Benjamin, 1985.

monumentos de barbárie—isso só se resultaria um novo ato de violência. Essa destruição também revelaria uma outra relação histórica trazida pela exclusão do privilégio. Theodor Adorno, ao analisar a noção de “complicado” na música moderna, chega à conclusão de que a complexidade em tal música é construída socialmente, a ponto de se odiá-la como um gesto de ressentimento. “O ódio contra o complicado como tal, presente hoje por todas partes, é um sintoma de regressão controlada. [...] Seu próprio ódio pelo complicado oculta, no entanto, como segredo mais íntimo a indignação pelo fato de que tenha que se proibir dita complicação. Odeiam o que não se lhes permite amar.”*

Assim, uma teoria da arte, da estética ou da experiência precisaria ser interessada não só porque revela as contradições de sua existência e as opressões e injustiças sociais de um determinado momento e lugar, mas também porque essa crítica muitas vezes revela que a barbárie está registrada em sua própria construção, em sua própria forma. Por mais emancipadora que a experiência estética possa ser, ela também é calcada em experiências condicionadas socialmente, e o estudo dessas experiências deve também incluir a análise de todas as experiências não realizadas. “A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado.”†

* Adorno, 2009b, p. 59.

† Adorno, 2009a, p. 24.

Ao descrever o método constelatório, Walter Benjamin e Theodor Adorno, em suas respectivas obras, partem do princípio de que os conceitos não são suficientes para apreender o objeto como um todo, embora nos ajudem a observá-lo por aproximação ou relação. Por isso a analogia com a constelação: “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas”.* Ou ainda, “As constelações só representam de fora aquilo que o conceito amputou no interior, o mais que ele quer ser tanto quanto ele não o pode ser. Na medida em que os conceitos se reúnem em torno da coisa a ser conhecida, eles determinam potencialmente seu interior, alcançam por meio do pensamento aquilo que o pensamento necessariamente extirpa de si”.† A característica então do método constelatório é não encaixar o objeto em determinado conceito, mas realizar a sua aproximação a um determinado conceito e ver o que dessa relação descobrimos sobre esse objeto. Reunir o resultado dessas diversas aproximações revelaria mais sobre ele.

* Benjamin, 2004, p. 20.

† Adorno, 2009a, p. 141.

O procedimento constelatório é explicado de forma indireta por Adorno em “O ensaio como forma” a partir de uma imagem: a de uma pessoa que precisa falar outro idioma porque está em outra terra, e não porque está aprendendo na escola. Sem o dicionário em mãos, essa pessoa apreende o significado dos termos a partir do seu uso nas frases. “Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso.”*

Benjamin utiliza nas *Passagens* o verbo francês “*télescoper*”, que remete tanto ao telescópio que coloca as estrelas, distantes anos-luz uma das outras, em um único plano, quanto ao movimento interno das lentes, que dá o sentido figurado do verbo, simultaneamente de contrapor e de justapor. Acaba então por colocar os fragmentos como elementos centrais do pensamento constelatório—e não só pela utilização do verbo, mas também pela composição das *Passagens*, extenso compêndio de fragmentos. Adorno também acaba por defender o fragmento como forma: “A objeção corrente contra ele,” o ensaio, “de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor”.†

* Adorno, 2003, p. 30.

† Adorno, 2003, p. 27.

O todo, então, para eles, é ilusório, como seria defender que a constelação de Órion é um todo porque assim a delimitamos, embora as estrelas que a compõem estejam separadas por distâncias fora da grandeza humana. O todo é uma arbitrariedade organizacional que aparentemente facilita e cria uma ilusão de controle do objeto. Então, ao invés de se considerar o fragmento como parte de um todo, o todo é na verdade uma junção de fragmentos—diferença aparentemente mínima, mas de extrema importância na tentativa de se construir o conhecimento.

Adorno e Benjamin não só defendem os fragmentos como praticaram essa aproximação em suas obras: *Dialética do esclarecimento*, escrita por Adorno e Max Horkheimer, recebe o subtítulo de “fragmentos filosóficos” e aponta para o aspecto dialético da razão iluminista em elementos aparentemente díspares, como a indústria cultural e o antissemitismo. Ainda sobre Adorno, cabe citar os 153 aforismos que compõem *Minima moralia: reflexões sobre a vida danificada*, e mesmo *Teoria estética*, que, embora jamais saibamos a real intenção de Adorno sobre sua publicação, já que o autor morreu antes de editar a obra, é um livro composto por fragmentos divididos em temas, unidos por Gretel Adorno e Rolf Tiedemann de forma a parecer um texto corrido.

Benjamin, além das *Passagens*, escreveu textos compostos por trechos que não estão diretamente ligados entre si, desde seus relatos pessoais, como em “Rua de mão única” e “Infância em Berlim por volta de 1900”, até em suas proposições teóricas, a exemplo de “Teses sobre o conceito de história”.

“Em tais horas, atrás da janela embaçada, sentia-me *como* em casa de lontra”; “mergulhava-se mais fundo *que* um nadador esgotado”; “*do mesmo modo* que o amante abraça sua amada antes de beijá-la, aquele tatear *significava* uma entrevista com as guloseimas”.* Esses trechos, retirados de “Infância em Berlim por volta de 1900”, com grifos meus, formam uma coleção das imagens infantis de Walter Benjamin. Nada é em si, mas é como. Isso se aparenta ao seu conceito de alegoria, em que as coisas o são ao seu modo a cada um. “Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa.”† Se a linguagem nomeia, a alegoria ignora o nome, pois rebate na memória—passando pelo corpo—como a madeleine de Proust. As imagens se relacionam e se alinham, no processo de *télescope*, se repetem e se ressignificam—“os vários momentos se entrelaçam como num tapete”.‡

Se na alegoria tudo pode ter outros sentidos, em oposição ao símbolo, atos aparentemente banais podem se transformar em outras coisas. “Esta possibilidade profere

* Benjamin, 1995.

† Benjamin, 2004, p. 189.

‡ Adorno, 2003, p. 29.

contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o por-menor não é assim tão importante. Mas ao mesmo tempo torna-se evidente, [...] que aqueles suportes da significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza.”*

Essas imagens podem representar qualquer coisa e acabam sendo outras coisas. “Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita”. A alegoria precisa então da convenção, “como qualquer outra coisa escrita” para acontecer. Mas não sem a expressão, contida em algum observador atento que consiga captar o sentido nas questões mais banais, porque “o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante.”† Esse olhar profundo talvez precise da experiência para transmitir esse novo sentido à ação banal—talvez o olhar e o falar de um narrador, para exagerar nas referências à Benjamin.

* Benjamin, 2004, p. 189.

† Benjamin, 2004, pp. 176; 190–191.

いとし、あつちをうへへ、うへへ
あつちへ、あつちへ、あつちへ

Como alguém que gosta de gatos e de *ukiyo-e*, sempre gostei muito de observar as ilustrações de Utagawa Kuniyoshi, em especial um tríptico em que dezenas de gatos em diversas posturas, expressões e atividades estão justapostos. Só com o tempo notei que cada um deles vinha com duas inscrições, uma sobre um retângulo avermelhado e outra solta, em torno do animal. Nos retângulos, estavam nomes próprios, que pareciam de lugares. A outra inscrição era mais difícil de ler por ser mais cursiva, mas algumas eram facilmente identificáveis. Eis que leio “*kotatsu*” ao lado de um felino sobre uma mesa baixa com uma cobertura—um *kotatsu*. No retângulo, “*Kusatsu*”. Vi então que havia uma relação ali que até então eu desconhecia.

其まま地口猫飼好五十三疋 *Sono mama jiguchi myōkaikō gojūsan-biki* [53 modos de criar gatos amados em trocadilhos naturais] é uma espécie de paródia ou homenagem a 東海道五十三次 *Tōkaidō gojūsan-tsugi* [53 estações de *Tōkaidō*], série de xilogravuras de Utagawa Hiroshige, contemporâneo de *ie* de Kuniyoshi. Cada gato remete a uma estação, e trocadilhos como *Kusatsu/kotatsu* definem a posição do gato em questão. É da mesma época uma versão de Utagawa Kunisada, também da mesma casa, em que 53 atores famosos aparecem nos locais representados por Hiroshige. O sucesso da série original incentivou as

versões de Kuniyoshi e de Kunisada, ou mesmo versões mais contemporâneas, como 妖怪道五十三次 *Yōkaidō go-jūsan-tsugi* [53 estações do caminho de espíritos], do *man-gaka* Shigeru Mizuki, que povoa os cenários de Hiroshige com a turma de Kitarō e outros seres que aparecem em histórias japonesas.

Hiroshige em si talvez faça referências. As 53 estações somadas à partida e à chegada totalizam 55 imagens, número que remete ao 華嚴五十五所絵巻 *Kegon gojūgosho emaki* [Rolo ilustrado dos 55 locais do Kegon], rolo de ilustrações baseado nos lugares citados no sutra. Aqui, a relação se dá apenas pelo número e pela ideia de representar locais, no entanto Yuko Tanaka aponta que são conexões importantes, ainda mais que os famosos locais de Tōkaidō já eram citados em poemas desde a época em que *kami*, divindades, encantavam o meio*—talvez isso tenha inspirado Mizuki a fazer seu *yōkaidō*. As estações acabam assim, como os 55 locais do *Kegon*, tornando-se um símbolo de peregrinação e de importância espiritual. Ou seria Hiroshige dizendo que a rota mais importante de transporte no período Edo teria se transformado em algo como um caminho de peregrinação, mas sem a espiritualidade—talvez apenas uma reverência ao desejo de boas relações comerciais.

Essas relações e reiteraões, por imagens e palavras, em que um repertório conhecido é utilizado por quem cria e percebido por quem recebe, são a base do 見立 *mi-tate*, como fizeram Kuniyoshi, Kunisada e Mizuki sobre a

* Citado em Cordaro, 2013, p. 57.

obra de Hiroshige. No entanto, o *mitate* surgiu muito antes de Edo, na poesia, onde tinha a função de “comparar ou exemplificar algo ou alguma coisa a outra coisa diferente” ou realizar uma personificação, isto é, “comparação ou substituição de alguma coisa ou fato a alguma pessoa ou ação ou atitude”.* O *mitate*, assim, “é constituído de associações codificadas entre fatos naturais, momentos e locais emblemáticos”.†

Esse processo tem um quê de lúdico no sentido de reconhecer no novo o original assim como uma prova de erudição, por exigir um conhecimento prévio de imagens. De toda forma, o *mitate* é potente na renovação dessas imagens, por retomar conceitos clássicos ou imagens antigas em novos objetos, em que “o que importa não é como as coisas realmente são, mas como elas são percebidas”.‡ “O todo é a unidade, e a unidade está plena do todo. Os modos de aproximação [do *mitate*] são múltiplos: redução, abstração, estilização, multiplicação.”§

Seja a representação das seis artes chinesas por crianças, obra de Kunisada; quando as montanhas de oito cenários chineses se tornam as personagens das cenas domésticas de Suzuki Harunobu; ou em um poema em que

* Cordaro, 2013, pp. 44–45.

† Brosseau, 2014, p. 334.

‡ Brosseau, 2014, p. 334.

§ Tanaka, Yuko. “Le monde comme représentation symbolique: le Japon de l’époque d’Edo et l’univers du *mitate*”. *Annales*, ano 50, n. 2, pp. 259–281, 1995 *apud* Cordaro, 2013, p. 58.

o orvalho é substituído pela imagem de pérolas. Diria Fujiwara Teika: “ことばはふるきをしたひ、こころはあたらしきをもとめ”—ou na tradução de Madalena Cordaro, “A palavra é antiga, o coração é novo”.*

* Cordaro, 2013, p. 44.

Na língua japonesa, um sinônimo para caligrafia é o termo 入木 *juboku*, que literalmente significa “penetrar a madeira”, originalmente citado em uma compilação chinesa do período Tang sobre caligrafia. Em um de seus volumes, consta que o pincel de Wang Hsi-chih penetrava um centímetro da madeira em que escrevia.* É questionável a literalidade do fato, mas óbvia a força de seu pincel, que por extensão se tornou sinônimo de caligrafia.

Muitos conceitos japoneses são nomeados a partir de uma imagem. “花鳥風月 *kachōfūgetsu*” indica as belezas da natureza a partir da listagem de quatro elementos: “flor”, “pássaro”, “vento” e “lua”. Ao invés então de delimitar a natureza e dela isolar o conceito de beleza, a expressão lista quatro exemplos que por extensão inclui outros similares.

* DeCoker, 1988a, p. 209.

Michel Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*, conta que o que o motivou a escrever tal livro foi o conto “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges. Nele, Borges narra que Franz Kuhn teria encontrado certa enciclopédia chinesa, intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, que assim classificava os animais: “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como louco, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.”*

* Citado em Foucault, 1999, p. ix.

A intensificação da relação com países europeus e os Estados Unidos no final do século XIX levou o Japão a criar novas palavras para se adequar aos conceitos que eram importados. A palavra “音楽 *ongaku*”, formada pelos caracteres 音 (“som”) e 楽 (“divertimento”, “música”), usada anteriormente algumas vezes para referir-se à música de origem chinesa, passou, a partir do período Meiji, a ser sinônimo do que a Europa entendia por música.* O caractere 楽, que até então se referia tanto a performances musicais como a qualquer tipo de entretenimento—e talvez, o mais importante, à ideia de que todo entretenimento possui música—está presente no 神楽 *kagura* (uma performance que narra um enredo com instrumentos, coreografia e figurino), no 雅楽 *gagaku* (música de corte) e no 文楽 *bunraku* (teatro de bonecos). A partir do fim do século XIX, torna-se também sufixo para descrever estilos de música, principalmente em duas grandes categorias: 邦楽 *hōgaku*, designando a música “tradicional” japonesa (que deixa de lado a 俗楽 *zokugaku*, música “popular”), e 洋楽 *yōgaku*, a música do Ocidente.

* Yano; Hosokawa, 2017.

Considerando a história das manifestações musicais japonesas e a subsequente entrada da história da música dita erudita da Europa, é compreensível a criação do termo. Enquanto na Europa a história da música—vale ressaltar, a música litúrgica que depois culminou na música de corte e na música burguesa, que deixa de lado a música dita popular—se divide em períodos, podendo-se assim traçar uma narrativa linear que, *grosso modo*, começa na música modal, passa pela tonalidade e o temperamento durante o período clássico até chegar ao romantismo, cada uma das manifestações musicais presentes no que de forma retroativa foi chamado de *hōgaku* possuía uma tradição própria, o que resultava em escalas diversas, uso de instrumentos diferentes e mesmo instituições religiosas distintas: xintoísmo e budismo, em suas múltiplas acepções. Mesmo quando um instrumento era coincidente, sua construção e sua afinação poderiam ser diferentes. Essas tradições não necessariamente se dialogavam e possuíam desenvolvimentos simultâneos, produzindo ou não influência mútua.

Um homófono do caractere 楽 “*gaku*” é 学, que indica “estudo”, “aprendizado”, também muito utilizado em fins do século XIX para tradução de termos europeus que definiam áreas do conhecimento. Um deles é “哲学 *tetsugaku*”, “filosofia”, cunhado por Amane Nishi, que estudou na Holanda durante o período Edo e traduziu diversos dos termos filosóficos para a língua japonesa a partir dos clássicos chineses. O termo “哲学 *tetsugaku*” é a união de 学 “*gaku*” com 哲 “*tetsu*”, que denota “sabedoria”, “conhecimento”. Originalmente, para refletir melhor o original grego, o termo seria “希哲学 *kitetsugaku*”, que incluiria

o caractere 希 “*ki*”, mas por fim Amane deixou o *philos* de lado.* Isso não indica que não havia filosofia ou algo análogo na sociedade japonesa até o século XIX. O termo japonês que se refere ao que podemos chamar filosofia, por ser um conjunto de pensamentos, mas baseado nas tradições chinesas e indianas, até hoje está sob o termo “思想 *shiso*”—o termo “哲学 *tetsugaku*” seria para a filosofia que começava a desembarcar no Japão, de origem outra além do Japão e dos dois países que mais nutriram seu modo de pensar.†

* Kanayama, 2017.

† Iida, 2017.

A palavra “歌舞伎 *kabuki*” é formada por três caracteres: 歌 “canção”, 舞 “dança” e 伎 “habilidade” ou “pessoa habilidosa”. No início do século xvii, também com outros dois caracteres: 妓, “mulher habilidosa (no entretenimento)”, e 戲, “peça”.^{*} Embora não seja a origem do termo, que vem de “*kabuku*”, verbo que indica “inclinar-se” ou “agir de forma estranha”—e mais provável que este seja o significado do que interpretou Izumo no Okuni no leito seco do rio Kamo em Kyōto—, a associação posterior a esses caracteres chineses mostra um pouco como a língua japonesa tende a criar conceitos.

O *kabuki*, em termos materiais, se assemelha ao *nō* (cujo caractere 能 significa “habilidade”, “talento”): é uma manifestação que possui uma narrativa e acontece em um palco, com músicos e atores. No entanto, não há uma palavra que una os dois em uma mesma categoria, como “teatro”, “dança” ou “artes performáticas”—*kabuki* é *kabuki*, e *nō* é *nō*. O mesmo ocorre na música: 雅楽 *gagaku*, 神楽 *kagura* e 声明 *shōmyō* só entram para a categoria *hōgaku* (música “tradicional”) no fim do século xix. Seus nomes indicam em seus caracteres um pouco de seu significado,

* Shively, 1957.

respectivamente “música elegante”, “divertimento divino” e “claridade da voz”, em traduções bastante literais.

É preciso lembrar que uma pessoa japonesa (ou chinesa) não necessariamente faz essa leitura etimológica o tempo todo, levando em consideração o significado de cada caractere. “Estas associações desaparecem para as pessoas que leem chinês fluentemente e estes leitores não veem desenhos de cavalos e montanhas nos textos, assim como os leitores do inglês não enxergam um pilar na letra *I*.”* E esses significados também existem em outras línguas, como no próprio termo “música”, que remete à arte das musas. A questão aqui é que essa descrição não serve como categoria a não ser para a própria manifestação, não sendo facilmente encontrados no Japão antes do fim do século XIX termos que operem como categorias, como “música”, “teatro”, “dança”. *Kabuki* e *nō* estariam mais para *commedia dell’arte* e teatro de costumes, em termos de abrangência, do que para “teatro”.

A organização da arte japonesa—mais precisamente a organização das manifestações existentes análogas ao conceito de arte em categorias artísticas—ocorre justamente no fim do século XIX, quando surgem os termos “美術 *bijutsu*” e “美学 *bigaku*”. Mais especificamente, a palavra “*bijutsu*”, a junção dos caracteres 美, “belo”, e 術, que tem o sentido de “práticas” e “técnicas”, foi criada para a Exposição Universal de Viena de 1873, quando o Japão, para participar do evento, precisou classificar suas manifestações. Nessa categorização, entraram para o concei-

* Bringhurst, 2006, p. 18.

to de *bijutsu* a pintura e a escultura, deixando de lado a caligrafia, a xilogravura, a laca (*urushi*), as vestimentas (*kimono*) e o esmalte (*shippō*). Em termos de comparação, o *liù yì* (六藝, *roku gei*), conjunto de seis artes consideradas essenciais para a formação de uma pessoa na China antiga, eram ritual/etiqueta, música, arco e flecha, carruagem, caligrafia e matemática (禮樂射御書數, em chinês, ou 礼楽射御書数, em japonês).*

Shūji Takashina assim sintetizou: “A palavra *bijutsu* não existiu antes do período Meiji. Mesmo assim, isso não significa que não tenham existido objetos de arte (*bijutsuhin*). Todavia, quando as coisas que outrora eram chamadas de biombo (*byōbu*), pintura-rolo (*emakimono*) ou decorações de sala (*zashiki kazari*) se tornaram unificadas com o nome singular ‘pintura’, a sua existência social sofreu uma sutil mudança, mesmo que os objetos não tenham tido nenhuma alteração. Isso, por sua vez, naturalmente afetou os artistas que produziam estas ‘pinturas’.”†

Assim, a categorização de um objeto altera a sua existência e mais ainda a continuidade de produção. A categorização das manifestações em arte fazia parte de um plano governamental japonês de formação da ideia de nação, no sentido ocidental, o que reivindicaria uma adequação aos conceitos euroamericanos. Para Kōjin Karatani, é nesse momento que surge o conceito de “風景 *fūkei*”, “paisagem”, pois até então o pensamento japonês não retirava o sujeito da natureza, que era composta pelo amálgama

* Okano, 2019.

† Citado em Okano, 2019, p. 33.

de três elementos: céu, terra e pessoa (天地人).^{*} Ao trazer a dicotomia dentro/fora, que leva aos análogos arte/não arte e, no limite, humano/natureza, altera/se a forma de ver e representar do mundo.[†]

^{*} Okano, 2019.

[†] Kitazawa, Noriaki. *Me no shinden*. Tōkyō: Buryukke, 2010 *apud* Okano 2019.

O 間 *ma* é um conceito japonês considerado de difícil tradução para outras línguas. Com seu caractere, se escreve “時間 *jikan*”, “tempo”; 空間 *kūkan*, “espaço”; “間 抜け” *manuke*, literalmente “tirar o *ma*”, mas que significa “idiota”—aquele que não tem *ma* é, então, um ignorante.* Na música japonesa, representa as pausas. É ainda uma unidade de medida. Pelo léxico que circunda o *ma*, podemos pensar em um “entrelugar”, que não pode ser exatamente definido, mas obtido. “Se tentar conceituar o *ma* 間, o único destino é o *ma* 魔 [diabo], e não alcançará o *ma* 真 [verdade]”, alertou o arquiteto Kawazoe Noboru.† Porém, Michiko Okano aponta que o conceito de *ma* é compreensível pelos japoneses. Um mestre de dança pode predizer que o ensaio será bom ao sentir que “o *ma* está bom”.‡ O que é esse *ma*? O que o qualifica como bom ou ruim? Sente-se a resposta.

Esse reconhecimento imediato aparece nos apontamentos de pensadores japoneses sobre o *ma*, que estaria em uma dimensão cognitiva que não necessita da concei-

* Okano, 2012, p. 23.

† Okano, 2012, p. 23.

‡ Okano, 2012, p. 24.

tuação: “*ma* não possui explicação lógica e que ele é *ma* justamente porque não possui essa lógica. E quando ela é forçada, o *ma* distancia-se da sua essência”.*

Porém é preciso tomar algum cuidado para não se cair, de um lado, em um idealismo, que gera uma impossibilidade de se atingir a ideia, chegando apenas à sua sombra, e, de outro, em uma mistificação do inconceituável, que aceitaria as coisas como são simplesmente porque as são.

Entre um extremo e outro podemos falar sobre a incompletude verbal dos conceitos e, no limite, da linguagem—neste caso a tipicamente científica, já que uma obra literária poderia dar conta dessa conceituação de forma poética. “No interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso.”† Se a linguagem pode apenas exprimir aquilo que a linguagem delimita, há sempre algo que escapa. E se “a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas”,‡ aquilo que não foi nomeado não é comunicável. “Em verdade, todos os conceitos, mesmo os filosóficos, apontam para um elemento não conceitual porque eles são, por sua parte, momentos da realidade que impele à sua formação—primariamente com o propósito de dominação da natureza. [...] Pensar

* Kawaguchi, Hideko. “Nihon buyo no ma”. In: Minami, Hiroshi. *Ma no kenkyu: nihonjin no biteki hyogen*. Tokyo: Kodansha, 1983. pp. 167–179, *apud* Okano, 2012, p. 14.

† Benjamin, 2011, p. 59.

‡ Benjamin, 2011, p. 55.

é, já em si, antes de todo e qualquer conteúdo particular, negar, é resistir ao que lhe é imposto”.*

“O critério do verdadeiro não é a sua comunicabilidade imediata a qualquer um.”† A denúncia então é a da insuficiência verbal dos conceitos ou da falta de afinidade do receptor com a comunicabilidade do conceito. E para não recairmos em mais uma insuficiência, foco então não no fato de ser inexprimível, mas no de escapar à conceituação em palavras. Isso porque dizer “chegar à essência é uma impossibilidade” e “aquilo que não foi nomeado é incomunicável” são lados da mesma moeda. Afinal, se escapa à conceituação, escapa para algum lugar, e assim denunciaremos a existência desse inominável. Valeria mais então buscar aquilo que pode captar esse inominável. O *ma* é “inconceituável” ao mesmo tempo que é sentido. Seu sentido-conceito é sentido-sensível. Portanto podemos pensar nele como um conceito não conceituável verbalmente, mas reconhecível pelos sentidos—estes o da sensibilidade humana.

* Adorno, 2009a, pp. 19; 25.

† Adorno, 2009a, p. 43.

O mundo é composto de formas não porque é feito de formas, mas sim porque nós o vemos em formas. A forma não é o átomo do mundo, mas algo que nossos sentidos captam como uma unidade autônoma, muitas vezes traduzível em palavra, isto é, conceituável, ou reproduzível em seu próprio meio. Do desenho de uma montanha, podemos entender como formas a representação da montanha, o espaço do céu no entorno da montanha, a sua cor, um simples traço dessa ilustração ou mesmo o desenho como um todo. É a percepção de cada pessoa, gerada a partir do conjunto de símbolos que a pessoa adquire em sua vida, como um vocabulário, que define a forma.

Como a forma é fruto da percepção, ela descreve não só objetos táteis e visíveis, mas também sons, cheiros e mesmo a mistura de vários sentidos. A forma de um pássaro que vemos em uma árvore pode ser composta por suas cores, seu canto, a maciez de sua penugem.

Forma geralmente remete a uma criação humana, mas não necessariamente se trata de um artefato. Acabo de definir o pássaro como uma forma, embora ele não seja artifício humano. A invenção humana é a palavra “pássaro”, que dá existência a ele e o difere do seu entorno e de outros seres.

A intervenção humana na definição de formas opera como alguém que desenha um mapa ao olhar a paisagem: aqui é a água, ali a montanha, essa linha é a fronteira. A proximidade disso com aquilo que Maurice Merleau-Ponty aponta na obra de René Descartes, que apreciaria a “apresentação do objeto por seu exterior ou seu envoltório”,* isto é, seu contorno, me faz pensar se a definição de forma como definição de fronteiras não é uma exclusividade da cultura europeia/ocidental. Porém, por ora, vamos pensar que definir formas é definir contornos, divisórias entre o ser e o não ser, base também do pensamento de Parmênides. Se eu não defino algo, esse algo não existe, é o que diz o filósofo. O não ser não é, logo, não existe.

A delimitação de fronteiras não é uma exclusividade europeia ocidental, porque as palavras, presentes em todo o planeta, encerram definições e, assim, fronteiras. Variam onde se localizam e como são criadas essas divisões. Um bom exemplo disso são as cores, definidas de acordo com a percepção humana de uma determinada cultura. Enquanto na língua portuguesa as palavras “azul” e “verde” definem cores distintas, os termos japoneses “青 *ao*” e “緑 *midori*” possuem fronteiras mais difusas—embora a tradução mais comum para o português seja, respectivamente, “azul” e “verde”—, sendo inclusive a segunda talvez uma tonalidade da primeira, assim como temos “azul-marinho”, “azul-turquesa” e “azul-celeste”. Um “sinal verde” é um “青信号 *ao shingō*” no Japão, embo-

* Merleau-Ponty, 2013.

ra possua a mesma tonalidade (de verde) dos semáforos ocidentais.

Ainda na questão das cores, a língua hanunó'o, falada no sudeste da ilha Mindoro, atual Filipinas, define-as não só nas dimensões que consideramos cromáticas propriamente ditas, porque considera além do atributo de tonalidade (o que nomeia a cor) e luminosidade (claro ou escuro) a variável seco-molhado. Um bambu recém-cortado, ainda suculento, seria para nós marrom, mas para a língua hanunó'o seria verde—embora tonalidades marrons seriam, nessa língua, geralmente associadas à palavra equivalente a vermelho.* Ou ainda, o fato de línguas de povos próximos ao Polo Norte possuírem muito mais palavras relacionadas à neve que os povos tropicais e equatoriais.

* Conklin, 1955.

Johannes Itten foi convidado por Walter Gropius para ser professor da Bauhaus em 1919. Juntos, definiram o que seria o curso básico, o *Vorkurs*, que duraria um semestre e teria a função de despertar no aluno seus talentos para a arte e intensificar a originalidade individual. Itten se tornou o responsável pelo *Vorkurs* em 1919 e definiu seus três objetivos:

1. Libertar as forças criativas e assim os talentos artísticos dos estudantes. Suas próprias experiências e percepções devem levar ao trabalho genuíno. Os estudantes devem libertar-se gradativamente das convenções mortas e tomar coragem para o seu próprio trabalho.
2. Facilitar a escolha de carreira do estudante. Aqui, os exercícios com materiais e texturas provaram uma ajuda valiosa. Em um curto período, cada estudante descobriu quais materiais mais lhe agradaram; se madeira, metal, vidro, pedra, argila ou barbante melhor estimularam sua atividade criativa. Infelizmente, naquele tempo nos faltava uma oficina para o curso básico na qual todas as habilidades fundamentais, como aplainamento, preenchimento, serragem, dobra, colagem e solda, pudessem ser praticadas.

3. Transmitir aos alunos os princípios fundamentais de design para suas carreiras futuras. As leis da forma e da cor abriram o mundo objetivo aos estudantes. No decorrer do trabalho os problemas objetivos e subjetivos de forma e cor foram integrados de muitas formas.*

Itten, que fora professor de escola primária, levou para Weimar alguns de seus métodos e catorze alunos que formaram a base docente do curso preliminar da Bauhaus. Itten não fazia correções nos trabalhos, e permitia o desenho espontâneo e trabalhos de colagem e em argila, madeira, gesso e metal. Itten também introduzia as aulas com exercícios de relaxamento, respiração e concentração. Para Itten, era importante preparar o corpo antes de iniciar os trabalhos.

O *Vorkurs* de Itten era baseado no que ele nomeava teoria dos contrastes. Envolvia exercícios com claro e escuro, estudos de texturas e materiais, teoria da forma e da cor, ritmo e formas de expressão, sempre acentuando as formas de contraste em cada tema. Para Itten, as coisas se definiam entre os polos opostos: “Como a vida e beleza de nosso planeta se desdobra nas regiões entre o Polo Norte e o Polo Sul, assim também as gradações entre os polos de contraste contêm a vida e a beleza dos mundos de contraste”.†

A posição de Itten acaba por criar uma dualidade conflituosa dentro da Bauhaus entre o seu pensamento e o de

* Itten, 1963, p. 11.

† Itten, 1963, p. 17.

Gropius. “Minha concepção da Bauhaus era, em última análise, a de uma escola superior das artes musais, fundada em uma nova base educativa. Contudo, Gropius queria tão-somente um programa para a Escola Superior de Arquitetura”,* compara Itten, embora, como visto anteriormente, não era a intenção de Gropius fazer da Bauhaus uma escola exclusivamente de arquitetos. Talvez a discordância de Itten se refira à intenção de Gropius de que a formação da Bauhaus resultasse em profissionais que resolvessem problemas de design a partir de conhecimentos técnicos e estéticos, enquanto Itten defendia que seu *Vorkurs* era uma plataforma de uma educação integral para o “homem total”.†

Podemos dizer que as propostas de Gropius e Itten podem ser uma alegoria da dicotomia do pensamento sobre o posicionamento e função da arte no início do século xx. Itten, de um lado, defende uma autonomia da arte, o que estaria associado ao pensamento romântico, pela qual a experiência estética verdadeira estaria associada à obra de arte autônoma porque esta possui uma configuração formal descolada da função cotidiana. A autonomia da obra de arte seria então necessária para que ela pudesse ter uma relação com a sociedade sem que estivesse presa a ela, o que separa a obra de arte dos diversos objetos.

Do outro lado, Gropius estava mais alinhado com as vanguardas europeias contemporâneas a ele, que percebem a limitação imposta pela categoria “autonomia” em

* Citado em Wick, 1989, p. 159.

† Wick, 1989.

sua produção. Sua autonomia retira a arte da ordem perversa vigente ao mesmo tempo que serve de conforto frente a essa ordem, quando deveria, na visão vanguardista, servir de arma para expor e derrotá-la. Claro que, na Bauhaus, esse tom “armamentista” não aparecia, já que a integração ao cotidiano aparece na produção industrial, que possui finalidades específicas de mercado.

A partir então do pensamento de Gropius e Itten, além de poder se discutir os rumos da instituição arte no início do século xx, pode ser pensado também como o ensino de arte pode variar de acordo com o sentido que a arte enquanto instituição toma. Se havia dois polos, era possível se pensar em duas formas de se ensinar alunos, por mais que a Bauhaus se tratasse de uma escola formadora não só de artistas, mas de designers e arquitetos, profissões cujo trabalho possui uma finalidade, no sentido de criação de um objeto funcional.

Um ensino de arte gropiusiano seria aquele ligado a uma percepção estética do cotidiano, que não foca apenas na história da arte e do que é consagrado, mas da experiência dos objetos do dia a dia, de bules a cadeiras. Um ensino itteniano partiria de uma percepção mais aberta, também em uma tentativa de ser desligada da história do consagrado, com finalidade mais em si, do exercício artístico como categoria humana independente de função ou utilidade. O que une ambas tendências é a tentativa de se desligar do ensino vigente, ligado exclusivamente à imitação simples, não criativa, e continuidade do consagrado pela história da arte.

A criação ou definição de um conceito não significa a sua invenção, mas sim uma contingência histórica que permitiu sua abstração e reflexão. A emancipação burguesa, por exemplo, não inventou o indivíduo nem a formação, mas permitiu que esses dois conceitos se afirmassem. O conceito de formação remete à tradição do pensamento alemão que envolve autores como Herder, Kant, Schiller e Goethe e indica “o elemento definidor, o processo e o resultado da cultura”.* A partir de sua palavra em alemão, *Bildung*, podemos entender a formação como uma sucessão de imagens (*Bilden*) da cultura com as quais uma pessoa lida durante a vida que ajudam a formar (*bilden*) essa pessoa. A arte, quando formada, *bildende Kunst*, é o que se entende por “artes plásticas”—sendo “*bildende*” a forma participípio do verbo. Na definição de Theodor Adorno,† “a formação nada mais é que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva”. Portanto, para haver formação, são necessários uma cultura e um indivíduo. Não à toa o conceito tradicional de formação remete ao contexto histórico da emancipação da burguesia nos países

* Suarez, 2005, p. 193.

† Adorno, 1996, p. 289.

absolutistas (na Inglaterra do século xvii e na França do século xviii), quando se tem a consolidação do conceito e do ideal de indivíduo, o mesmo contexto em que se culmina o conceito de obra de arte autônoma. Indivíduo e obra de arte surgem autônomos na mesma época.

Sobre o surgimento do conceito de arte, diz Peter Bürger: “Apenas com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [*Lebenstotalität*] das atividades sociais e com elas abstratamente se defronta”.* Isso quer dizer que o conceito de arte (assim como conceitos adjacentes, como o de obra de arte e de autonomia) só foi possível de ser criado e definido durante a emancipação da burguesia pelas condições sociais e a situação dos objetos artísticos da época. O artista, por exemplo, se libera aos poucos da função de funcionário da corte, enquanto as posições sociais se tornam mais maleáveis, já que não se tratava mais somente de uma herança sanguínea ou um apadrinhamento que poderiam conceder uma posição social, mas também a condição financeira.

Portanto, para entender os processos que fazem parte da experiência estética, seria necessário colocar em tensão o universal de uma categoria com aquilo que é produto das relações históricas que definem essa categoria em dado momento. O universal em questão seria a relação entre a configuração formal do objeto e a configuração subjetiva da pessoa que levaria a uma experiência estética.

* Bürger, 2012, p. 85.

Podemos pensar nessa relação tanto com um indivíduo que frui uma obra de arte exposta em um museu como em alguém que degusta o chá em uma cerimônia típica do Japão, rito que não foi construído a partir do conceito de obra de arte, pois o contato com este conceito era ainda muito insipiente. Na cerimônia do chá, a disposição dos objetos, o espaço em que é realizado, os gestos do mestre, a qualidade da cerâmica e o modo como o chá é saboreado são essenciais na determinação do que se vai sentir no processo—uma configuração formal de minúcias, que inclui sentidos deixados de lado pelo conceito de obra de arte europeu, no caso o olfato e o tato. A configuração formal da tigela, por exemplo, leva em consideração não só seu formato e seus adornos, mas também como será o toque na mão e nos lábios, como o chá reage ao seu recipiente. O *kokoro*, o “espírito”, de quem produz e de quem recebe o chá também importam, já que cada encontro é algo único, uma chance única na vida—expresso no ditado 一期一会 (*ichigo ichie*, “um tempo, um encontro”), que indica que cada encontro é significativo pela unicidade das configurações ali estabelecidas. Aquele que toma o chá e se relaciona com ele pode sair diferente do que entrou no salão de chá do mesmo modo que aquele que se relacionou de forma significativa com uma obra de arte.

Em um nível abstrato, podemos resumir esse processo do seguinte modo: o indivíduo capta a forma pelos sentidos e se apropria dela (*informa*) e pode mudá-la (*trans-*

forma), para enfim recolocá-la no mundo (*performa*).^{*} A forma em questão, que informa, se transforma e é performada, pode estar contida em uma obra de arte ou numa cerimônia do chá. Num objeto sonoro ou um produto originado de um projeto de design.

A especificidade da experiência estética na obra de arte autônoma é defendida pelos filósofos românticos e aqueles influenciados por eles porque sua configuração formal está descolada da função cotidiana. “A sua finalidade precisa do que não tem finalidade”, diria Adorno.[†] Schiller enxerga na arte uma função social justamente porque a arte não tem uma vinculação a propósitos imediatos e cumpriria a tarefa “do fomento da humanidade”.[‡] A autonomia da obra de arte seria necessária para que ela pudesse ter uma relação com a sociedade sem que estivesse presa a ela, separando assim a obra de arte dos diversos objetos.

Ao mesmo tempo, as vanguardas europeias do início do século xx, no que Bürger chama de “autocrítica da arte”, percebem a limitação imposta pela categoria “autonomia” em sua produção: “A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transfor-

* Fukushima, 2014.

† Adorno, 2006, p. 120

‡ Bürger, 2012, p. 88.

mação”.* Sua autonomia retira a arte da ordem perversa vigente ao mesmo tempo que serve de conforto frente a essa mesma ordem, quando deveria, na visão vanguardista, servir de arma para expor e derrotar tal ordem.

Não seria o caso de investigar se as vanguardas foram bem-sucedidas ou não nesse processo de cotidianização da arte, mas sim atentar que elas, em sua autocrítica, permitiram a diluição do conceito de obra e também que outras áreas utilizassem elementos desse conceito em sua produção. Grandes exemplos disso são o das “escolas”, como a Bauhaus e a de Stijl, que uniam tanto artistas como designers, quando não pessoas que conjugavam as duas profissões. A *Cadeira azul e vermelha*, de Gerrit Rietveld, compartilha princípios de construção com as composições de cores de Piet Mondrian, um dos mentores do de Stijl. Porém, se ambos são objetos construídos a partir dos mesmos princípios, formalmente não haveria como diferenciar o status da cadeira, considerada objeto comum, do status do quadro, considerado obra de arte.

Quando Martin Heidegger investiga o que diferencia um objeto cotidiano de uma obra de arte, chega à conclusão de que ambos são “coisas”: “Se olharmos as obras considerando a sua realidade vigente intocável e nisso não tenhamos nenhuma ideia preconcebida, então mostra-se: as obras são tão naturalmente existentes como aliás também as coisas. O quadro está pendurado na parede do mesmo modo que uma espingarda de caça ou um cha-

* Bürger, 2012, pp. 97–98.

péu”.* Segundo ele, o que diferencia a obra, então, seria o artístico, o mundo que a obra cria, que poderíamos associar ao que Benjamin chama de “aura”: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.† Ou como John Baldessari escreve em uma de suas obras: “A arte não está em coisas, está no ar”.

Portanto, trata-se tanto de uma diferenciação simbólica, já que a aura descende diretamente da função ritual da arte, como de uma diferenciação funcional, pois a cadeira possui uma função definida (sentar-se), enquanto o quadro tem uma função sem finalidade na vida prática.

No entanto, o diagnóstico benjaminiano da perda da aura, embora aponte a uma “desartização” da arte, como colocaria Adorno no termo *Entkunstung*, acaba por apontar para uma possível “artização” dos objetos comuns. Uma vez desaparecido o diferencial entre o objeto comum e o objeto de arte, aquilo que não tem necessariamente relação com a aura fica livre para habitar outros objetos. “Rietveld acreditava que havia um objetivo maior para o designer de móveis além do mero conforto físico: o bem-estar e o conforto do espírito. Rietveld e seus colegas no movimento de arte e arquitetura de Stijl tentaram criar uma utopia baseada em uma ordem harmônica feita pelo homem, que eles acreditavam poder renovar a Europa após a transfor-

* Heidegger, 2010, p. 41.

† Benjamin, 1994b, p. 170.

mação devastadora da Primeira Guerra Mundial. *Novas formas*, a seu ver, eram essenciais a essa reconstrução.”*

As vanguardas, como o de Stijl, acreditavam que a elaboração de formas, tanto na arte quanto nos objetos comuns, teria o mesmo efeito no indivíduo, com a seguinte vantagem: os objetos cotidianos fazem parte da vida diária de seus usuários. Pelo seu pensamento, ter uma cadeira com os mesmos princípios construtivos que um quadro de Mondrian seria, de certa forma, ter um Mondrian em casa. Ou, quem sabe, usar um vestido Mondrian de Yves Saint-Laurent.

Ocorre que Benjamin coloca como motivo da perda da aura da obra as inovações técnicas de reprodutibilidade de então, enquanto o desenvolvimento técnico teria sido na verdade somente um meio para esse fenômeno. Como aponta Bürger,† o mérito de Benjamin é colocar o conceito de aura como um tipo de relação entre obra e receptor, pois o efeito da obra não é em si mesma, mas determinado pela instituição arte. Ou seja, derrubar o conceito de obra de arte de então não seria privar totalmente o indivíduo de uma recepção, seria apenas alterar ou substituir as determinações da instituição arte.

Atualmente, inclusive, a cadeira de Rietveld faz parte do acervo do MOMA tanto quanto a composição de Mondrian. O vestido de Saint-Laurent já foi exposto em diversos museus. A instituição arte aceita que esse objeto, embora no museu retirado de sua função primeira (o sen-

* “Red blue chair”, s. d., grifo meu.

† Bürger, 2012, p. 66–67.

tar-se), tenha uma aura—valeria também salientar o alto valor de mercado que possuem esses objetos, mesmo que reprodutíveis em escala industrial.

Importante ressaltar que, embora a situação seja similar, a cadeira de Rietveld no MOMA não é equivalente aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Ao colocar um mictório assinado em uma galeria de arte, este objeto não será enaltecido por sua forma ou por seu princípio de construção, mas pelo absurdo causado pelo deslocamento brusco de um objeto cotidiano a uma exposição de arte. A cadeira de Rietveld está “em si” no MOMA, por seus princípios construtivos serem similares ao de outras obras. Como o próprio nome indica, o *ready-made* não possui um princípio construtivo de projeto, mas de conceito.

Esse fascínio diante da obra de arte ou dos objetos comuns entronizados em museus pode ser relacionado a algo anterior ao capitalismo, como Freud explica em “Totem e tabu”: o totem (definição que Freud toma emprestada de Frazer) “é uma classe de objetos materiais que um selvagem encara com supersticioso respeito, acreditando existir entre ele e todos os membros da classe uma relação íntima e inteiramente especial [...] o totem protege o homem e este mostra seu respeito por aquele de diversas maneiras”.* Embora nas sociedades descritas por Freud (e foquemos aqui na descrição, ignorando seu juízo sobre sociedades “primitivas” ou mesmo “selvagens”) o objeto totêmico é raramente algo inanimado, poderíamos fazer a associação da obra de arte ao totem, já que, mesmo fru-

* Freud, 1996, p. 111.

to do esforço de um indivíduo, ela é vista com um respeito similar: não pode ser tocada, não pode ser movida e deve ser respeitada. Ela já está dada, é maior que o indivíduo e exerce alguns poderes sobre ele. No entanto, vemos que o totêmico da obra de arte é um fetiche—um feitiço que dá vida ao objeto—, pois se torna maior que quem a criou, é fruto do esforço de um indivíduo e até mesmo, na configuração social, da exploração de outros para que sua realização seja possível. O aspecto de “monumento de barbárie” não fica aparente na obra de arte, mas somente se revelaria com a crítica. O fato de a obra de arte ser uma promessa de um mundo conciliado não faz parte dessa fruição: a obra já é em si uma conciliação ao receber essa vida do fetiche, o que na verdade acaba matando-a e neutralizando-a, transformando-a em simples bem cultural. Isso faz ainda mais sentido se associado ao diagnóstico de Benjamin sobre a perda de experiência. “Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos”.* Algo curiosamente similar ao que diz Baudrillard: “As pessoas têm vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo: ver, decifrar—contemplar, aprender não as atinge. O único afeto maciço é, agora, o da manipulação”.†

A questão da perda de evidência se encontra na relação do sujeito frente a ela: “Os polos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coi-

* Benjamin, 1994a, p. 118.

† Citado em Fabbrini, 2008, p. 253.

sas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas”.* Fetichiza-se o objeto da arte enquanto o que há de vida nela é reificado. “Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo.”†

O diagnóstico a partir do conceito de obra de arte soa um tanto catastrófico, porque se discute como a arte perde a evidência tanto pelas propostas estéticas (a partir das vanguardas) como pelas relações com a sociedade—no caso adorniano, devido à indústria cultural, que é ao mesmo tempo “concorrente” da arte e também um pensamento que a domina.

Isso se dá pelo posicionamento de observação desse fenômeno: dizer que a arte perdeu evidência e tentar resgatar a sua autonomia é uma posição que faz sentido a partir da premissa de que o conceito de arte e de obra de arte são necessários para a experiência estética.

No entanto, a perda de evidência da arte poderia ser vista também como um movimento interno da arte, não necessariamente de dominação heterônoma. Ou, ainda, a expansão dos princípios construtivos da arte a outras áre-

* Adorno, 2006, p. 29.

† Arantes, 1991, p. 164.

as—como o design e a publicidade—pode ter comprovado que não é necessário o conceito de arte para que exista a experiência estética, por mais que isso talvez exija novas formas de se analisar esses objetos.

John Cage, em um de seus escritos, coloca em contraponto a obra-prima e o ato de escutar, sendo este último imprescindível, enquanto o primeiro é uma contingência histórica, que talvez esteja fadada ao fim.

Para se ter uma obra-prima, você deve ter tempo suficiente para classificá-la e fazer dela um clássico. Mas com a música contemporânea, não há tempo para fazer qualquer coisa, como classificar. Tudo o que você pode fazer é repentinamente ouvir, do mesmo jeito que, quando você pega um resfriado, tudo que você pode fazer é espirrar. Infelizmente, o pensamento europeu faz com que coisas reais que acontecem, como de repente ouvir ou de repente espirrar, não sejam consideradas profundas.*

A perda de autonomia da arte poderia ser vista então como sua “destotemização”. Incutir sentido em ações cotidianas banais, sem configurá-la em uma obra, que por sua vez geraria experiências catárticas, pode ter sido uma escolha, e não uma degradação. “O que pode o des-artista fazer quando a arte é deixada para trás? Imitar a vida como antes.”†

* Cage, 1961, p. 46.

† Kaprow, 1993, p. 110.

三酸図 *sansanzu* é um tema de ilustrações chinesas e japonesas, que retratam o ato em si ou, no segundo caso, também em *mitate-e*. Trata-se de três pessoas experimentando vinagre de um tonel, que representam o budismo, o confucionismo e o taoísmo. Respectivamente, Sakyamuni teria achado o vinagre amargo, Confúcio disse que era azedo e Lao-tsé, doce.* O que essa representação nos diz é que, de acordo com o ponto de vista, uma mesma coisa pode ter características diversas, inclusive opostas, de forma simultânea.

Muitas vezes essa imagem é evocada para falar de como essas três correntes mostram a formação do pensamento chinês e, por extensão, do Japão. Neste último, seria talvez adicionado uma quarta pessoa a experimentar o vinagre, representando o xintoísmo. Não se trata, portanto, de uma homogeneização, mas de sincronia e relação, uma mistura em que as partes ainda permanecem definidas embora as fronteiras sejam borradas.

Kakuzo Okakura afirma que historiadores chineses definiam o taoísmo como “a arte de estar no mundo”, e por isso o vinagre é doce: “Manter a proporção das coi-

* Okakura, 2008, p. 59.

sas e dar lugar a outros sem perder a própria posição era o segredo do sucesso no mundo”.* Se Lao-tsé afirmava que a essência só existiria no vácuo, devemos pensar na potencialidade de um quarto vazio ou do espaço que um jarro oferece à água, o que dá espaço à pessoa para completar esses vazios. Lao-tsé resume: “O ser [有 *yǔ*] e o não ser [無 *mu*] se engendram mutuamente”.† Isso seria a arte de estar no mundo.

Tao é 道, *ichi* ou *dō*, em japonês, que significa “caminho”. De acordo com Shizuka Shirakawa, o caractere 道 é a junção de 首 “pescoço” e 是 “caminhar”, e em textos antigos era acompanhado de 寸, que representaria uma determinada posição da mão, indicando o sentido de caminhar enquanto se carrega a cabeça de alguém. A imagem é a de uma pessoa que carrega a cabeça decapitada do inimigo para purificar a estrada (o que resultou em 導, de 導く “*michibiku*” = “conduzir”, “liderar”) dos maus espíritos que podem habitá-la. O método para essa purificação é o 術 *jutsu*, em que 朮 é um animal que carrega uma maldição cortando uma estrada 行. *Jutsu* então se relaciona a exorcizar esse caminho, por isso é o modo de fazê-lo.‡ Na língua corrente, *dō* é o caminho e *jutsu* é a técnica. O *jutsu* é um conjunto de conhecimentos e modos de fazer que ajudam a seguir o *dō*.

No período Muromachi, o zen-budismo, que muito recebeu do taoísmo, se popularizou, e diversas das práticas

* Okakura, 2008, p. 59–60.

† Citado em Rubiera; Higashitani, 1999, p. 36.

‡ Shirakawa, 1996.

𪛗

張鼎

que já possuíam um conjunto de técnicas acentuaram o seu caráter espiritual. O fazer cotidiano é tomado pela ideia de “arte de viver a vida” com a meta de se atingir a iluminação pela prática, e “não é possível delinear claramente onde acaba o religioso e onde começa o estético, onde termina a vida e onde se dá início a arte em consideração à cultura japonesa”.* Assim se estabelecem o 書道 (*shodō*, “caminho da escrita”—caligrafia), o 茶道 (*sadō*, “caminho do chá”), o 花道 (*kadō*, “caminho da flor”—arranjo floral) e o 武道 (*budō*, “caminho do guerreiro”—artes marciais). Javier Rubiera aponta que, mesmo não tendo *dō* no nome, o *nō* é muitas vezes referenciado por Zeami em sua obra como “caminho”.

O *dō* é então um meio “laico” para se atingir a iluminação.† Se Zeami, assim como outros mestres, apontam o domínio da técnica como forma de atingir a excelência na prática de uma manifestação, a ideia de um caminho a ser trilhado dialoga com certa espiritualidade ou pelo menos a ideia de um modo de viver. Um dos seis caminhos para se atingir o estado búdico é a meditação, e o zen-budismo valoriza este método.‡ Nas manifestações *dō*, a prática é como uma meditação, já que a dedicação à técnica e a valorização da percepção como forma de sensibilizar-se ao mundo muito se assemelham à autoconcentração e controle corporal do meditar. Sobre tocar o *biwa*, instrumento similar a um alaúde, escreveu Kamo-no Chōmei no *Hosshinshū*:

* Rubiera; Higashitani, 1998, p. 37.

† Rubiera; Higashitani, 1998, p. 38.

‡ Okakura, 2008, p. 63.

O dever religioso consiste num trabalho de resultados e dedicação, o que significa que isso [a execução sistemática do *biwa*] não é de todo inútil. Mais especificamente, aqueles denominados *suki*, não apreciam a convivência social, não lamentam a decadência, emocionam-se com o despetalar das flores, amam o surgir e o desaparecer da lua, e com o coração sempre puro, buscam não se macular com as impurezas do mundo, por isso apreendem naturalmente o princípio da transitoriedade, e afastam-se do desejo de ascensão ou poder. Apresenta-se aí a oportunidade para trilhar o caminho da Iluminação.*

* Citado em Yoshida, 2001, p. 33.

Karlheinz Stockhausen morreu deixando talvez como último legado uma declaração por muitos considerada infeliz. Ao falar do sequestro e consequente colisão de dois aviões com as torres do World Trade Center de Nova York em 11 de setembro de 2001, caracterizou a ação como “a maior obra de arte possível em todo o cosmos”. A frase inteira era: “Que mentes realizem em um ato algo que nós na música nem podemos sonhar, que pessoas que ensaiam como loucas por dez anos—totalmente fanáticas—para um concerto e então morrem—esta é a maior obra de arte possível em todo cosmos”. E ainda completou: “Você tem pessoas que estão tão concentradas em uma performance, e então 5 mil pessoas são despachadas para a eternidade, em um único momento. Eu não poderia fazer isso. Comparado a isso, não somos nada como compositores”.* Após a má recepção da declaração e consequentes cancelamentos de concertos, alegou ter sido mal interpretado em uma declaração em que apenas se referia à destruição da arte.

* “Barbican stands by Stockhausen”, 2001; Tommasini, 2001.

Deixada de lado a infelicidade do comentário, feito pouco tempo após o incidente, podemos ler o posicionamento de Stockhausen a partir de sua obra. Em seu *Helikopter-Streichquartett* (*Quarteto de cordas para helicópteros*), cada membro de um quarteto de cordas embarca em um helicóptero. Os quatro músicos e as quatro máquinas produzem som, gravado e filmado e acompanhado pelo público por meio de televisores e caixas de som instalados em uma sala de concerto. A variação sonora do helicóptero se dá pelas alterações de altitude, o que faz o rotor girar mais ou menos, alterando o som. Sem entrar nos meandros da análise musical propriamente dita, o efeito mais rápido que se tem ao assistir em vídeo essa interpretação é de uma ambiguidade: de um lado, a incongruência do som dominador de um rotor brigando com o som de instrumentos de corda e a impossibilidade de audição da obra de forma presencial, já que os helicópteros não poderiam estar voando em um mesmo lugar, e, mesmo que pudessem, não seria possível ouvir os instrumentos, encobertos pelo som dos helicópteros; de outro, uma conciliação entre uma máquina de guerra e um gênero tipicamente camerístico e de corte por um diferente meio, o da transmissão audiovisual.

Stockhausen trabalha em suas obras o épico, em uma tentativa de levar o som a extremos e encher os espaços de som—o *Quarteto para helicópteros*, por exemplo, é parte da ópera *Mittwoch aus Licht* (*Quarta-feira da luz*), que exige uma complexa logística para ser executada por inteiro. Isso é visto ainda em peças como *Gruppen*, para três orquestras e três maestros, e *Fresco*, também para múltiplas orquestras, a ser executada nos ambientes de passagem da

Beethovenhalle em Bonn, quando outras obras suas eram executadas simultaneamente em três salas ambientes.

Para haver então uma diferença entre a ideia de obra de arte de Stockhausen em relação ao 11 de setembro e uma obra de arte propriamente dita, seria necessário partir de uma ética da arte, em que esta somente se produz em um ambiente controlado e de efeitos limitados—como por exemplo, não acarretar na morte de um participante. Suponho aqui que Dewey diria que a diferença está na elaboração, em que uma pessoa irritada não pode suprimir seu sentimento em um ato direto de sua vontade, mas que essa emoção pode ser ordenada e produzir algo que é estético.* No entanto, o 11 de setembro é estético, porque produz um efeito pelo menos naqueles que assistem o ato, e não naqueles que o executaram. Não que todo ato de violência seja uma obra de arte, mas um ato de violência produz um efeito estético que leva às mais diversas reflexões: o poder de destruição humana, como máquinas cotidianas podem ser dispositivos aniquiladores e como várias vidas podem deixar de existir em minutos. O que talvez Stockhausen gostaria de discutir—ou pelo menos podemos tirar de suas falas para uma discussão—seja a impossibilidade de uma arte de choque e de estranhamento em um mundo que em si choca e estranha, pois além do ato de violência que levou a milhares de mortes, houve a destruição de símbolos, com transmissão ao vivo.

A elaboração para o artista que não deseja se bandear ao terrorismo ficaria em cargo da elaboração dessas ima-

* Dewey, 1980, pp. 77–78.

gens, que muitas vezes se transformam em obras de arte, exibidas em museus, como “O soldado caído” de Robert Capa (o Metropolitan Museum of Art de Nova York possui em seu acervo uma edição impressa). No caso do 11 de setembro, “The fallen man”, de Richard Drew, fotógrafo da Associated Press, tornou-se uma dessas imagens, que chegou a ser proibida por ser demasiado forte e chocante para os meios jornalísticos. No entanto, passado o choque inicial ao saber do que se trata a fotografia, sua imagem traz a partir do enquadramento, edição e escolha daquele momento—e não de tantos outros que sua câmera captou em disparos múltiplos—uma humanização, pela individualização do ato massivo de morte. Podemos não saber o nome daquele que cai, mas neste registro de linhas harmônicas, que, tirado do contexto poderia ser lido até de maneira oposta ao horror de sua representação, Drew registrou seu último momento de vida, de existência. Justamente pela ausência de traços violentos, sua imagem choca. Nas palavras de Drew: “Não há sangue, não há violência [...] É só essa silenciosa imagem desse homem caindo. Mas as pessoas podem se identificar muito com isso. Que elas podem ter que enfrentar isso em algum momento—ou deveriam enfrentar no dia do World Trade Center—o que elas fariam?”*

* Citado em Mayer, 2011.

Se a obra de arte clássica está demasiadamente descolada do cotidiano e se a experiência do cotidiano é tomada por falta de relações causa–efeito, uma possibilidade é quebrar a relação do cotidiano sem retirá-la deste. Uma proposta possível é o evento, como definido nas obras de George Brecht. “O evento é tipicamente entendido como um gênero de performance ou composição, mas é talvez fundamentalmente mais um gênero de experiência, em que se negocia o pessoal, o complexo e o misterioso ao conectar a ocorrência incidental ao ‘todo unificado’ do universo”.*

Ao pensar que a música não é apenas o som, Brecht faz propostas que envolvem gestualidade e ações não esperadas. Como exemplos dados pelo compositor, propor que os membros de um quarteto de cordas apenas se cumprimentem, sem executar nenhuma peça. A dubiedade e abertura das ações sugeridas em suas partituras também deixam em aberto o resultado ou mesmo questionam se as ações devem ser realizadas. Somente a imagem mental “e se um quarteto de cordas apenas se cumprimentasse?” é capaz de gerar uma reflexão sobre a materialidade e a relação do quarteto de cordas com a música que executa regularmente.

* Ouzounian, 2011, p. 12.

Isso retira da obra sonora a necessidade de haver som e insere o som como potência, aqui tanto no sentido de “força” como de “possibilidade”. “Não acho que saibamos agora se a música deve ou não ter som—se a música envolve ou não necessariamente o som. E caso não, uma direção possível de pesquisa é ver o que ela pode ser”.*

Para Ouzounian, Brecht tira o foco do elemento aurático da composição e prioriza a ação criadora que pode vir a resultar em som. Assim, importa mais o evento em que um som pode surgir do que o som em si. O efeito só é na verdade o resultado de um processo. “A experiência de um evento conecta o observador a esse receptáculo aberto de formas e, assim, remove esse limite da equação, estendendo as possibilidades de conexão e troca em terrenos infinitamente mais vastos e mais incertos”.†

* Citado em Ouzounian, 2011, p. 5.

† Ouzounian, 2011, p. 12.

No discurso da comemoração de seu aniversário, o *sensei* de caligrafia Takashi Wakamatsu disse que não restava a ele muito tempo de vida, e era mais que na hora de os alunos “roubarem suas tecnologias”. Embora no momento tivéssemos rido como teríamos feito com qualquer frase construída em uma repentina tradução mental de um nativo japonês, Michiko Okano me explicou que a expressão é literalmente traduzida do japonês “技術を盗む *gijutsu wo nusumu*”. O verbo “盗む *nusumu*”, roubar, é o mesmo utilizado quando falamos de um ladrão que rouba dinheiro, e “技術 *gijutsu*” denota um conjunto de técnicas de um determinado campo, podendo ser traduzido como “tecnologia”, como em “生産技術 *seisan kijutsu*”, “tecnologia industrial”, ou “arte”, como em “生活技術 *seikatsu kijutsu*”, “a arte de viver”.

Para Wakamatsu, então, um aluno não recebe um conhecimento, mas rouba-o de seu 先生 *sensei*, a “vida anterior”. A decisão não é do portador, mas daquele que deseja o objeto, por isso o rouba. No entanto, esse roubo não priva o saqueado de seu tesouro: é como roubar o fogo, que se alastra quando apartado de sua origem e ainda é alimentado.

“Roubar a tecnologia” do mestre é então um tipo de “pedagogia da escolha”, definida por Marcos Ferreira-San-

tos e Rogério de Almeida como uma “perspectiva de que a educação é um processo de autoconstrução, autoformação, e não o acúmulo de conhecimentos e costumes, seja para as relações sociais, a prática da cidadania ou a inserção no mundo do trabalho, seja para emancipação, autonomia ou transformação social”, já que uma pessoa “é uma trajetória, projeta seu mundo, narra a si mesmo. E nessa narrativa, escolhe o sentido simbólico de sua existência, inscreve-se no mundo por meio do trajeto antropológico, das escolhas que faz entre sua subjetividade e as intimações do mundo objetivo”.*

Na semana seguinte, disse a Wakamatsu que gostaria de aprender o *tensho*, um estilo de escrita que poucas vezes havia praticado.

* Ferreira-Santos; Almeida, 2012, pp. 153–154.

Daisetz T. Suzuki define o *kōan* como “geralmente uma afirmação feita por um velho mestre Zen, ou alguma resposta sua dada ao questionador”.* Um exemplo é a pergunta de Hakuin Ekaku: “隻手声あり、その声を聞け *sekishu koe ari, sono koe wo kake*”—se quando duas mãos se chocam há um som, qual o som de uma mão? Suzuki cita também o “無 *mu*” que Zhàozhōu utilizou como resposta para a pergunta: “A natureza de Buda está em um cachorro?”

O *kōan* pode ser facilmente associado a uma charada ou a um paradoxo, uma impossibilidade, o que levaria a crer que se trata de um exercício de lógica. Victor Sōgen Hori acha essas comparações redutoras, de forma que reduziriam o *kōan* a um mero instrumento intelectual, o que em si é parte dele, no entanto relativo ao que ele não deveria ser: ao reduzi-lo a uma charada e tentar apenas buscar a resposta, o praticante mostra-se não preparado. Hori explica que o *kōan* está relacionado ao 大信根疑 *daishinkon*, a “grande raiz da fé”, e ao 大疑團 *daigidan*, a “grande bola de dúvida”, ambos aspectos do 菩提心 *bodaishin*, o “despertar”. Para que se realize esse despertar, é ainda necessário 大憤志 *daifunshi*, a “grande vontade avassaladora”.

* Suzuki, 1956, p. 86.

Esses três elementos então se relacionam: a dúvida pode afastar da fé, mas com vontade se pode retirar a dúvida; a fé se reforça a cada dúvida ultrapassada e aumenta a vontade. Hori cita então Ta-hui: “大疑之下必有大悟”—“Por trás da grande dúvida, sempre há o grande despertar”.*

Hori sugere então que o *kōan* seja visto por um modelo “realizacional” [*realizational*], a partir do termo de Hee-jin Kim, e assim o explica a partir de um próprio *kōan*. Vislumbrar intelectualmente o som de uma única mão não levaria a lugar nenhum. O *kōan*, portanto, não é algo meramente descritivo. Se o *kōan* é objeto e a consciência o sujeito, ainda são duas mãos. Quando o sujeito se torna o *kōan*, isto é, quando “o *kōan* sobrecarrega a mente de forma que deixa de ser um objeto, mas o sujeito que busca em si, sujeito e objeto não são mais dois. Isso é ‘uma mão aplaudindo’”. Pois que se torna realização de duas formas: primeiro ao se tornar real, ou seja, um exemplo da não dualidade sujeito–objeto, e segundo ao se entender—do inglês *realize*—de forma cognitiva o *kōan*.†

Essas perguntas e respostas servem assim para um não iniciado no zen desenvolver o estado de consciência proposto por um determinado *kōan*. “Quando os *kōan* são entendidos, o estado da mente do mestre é entendido, o que é *satori* e sem o qual o zen é um livro lacrado.”‡ O *kōan* é então não só a pergunta/resposta, mas um método de transmissão do ensinamento zen por ser uma forma

* Hori, 2003, pp. 6–7.

† Hori, 2003, pp. 8–9.

‡ Suzuki, 1956, p. 85.

exemplar, uma espécie de *kata* mental. O *kōan* prepara o praticante para lidar com dúvidas que podem abalar a raiz de sua fé antes mesmo que ocorra a dúvida em ato, na vida cotidiana.

O *kōan* possui um efeito poético, que não necessariamente utiliza a linguagem apenas em sua forma denotativa e instrumental. As palavras são formas que contêm um ensinamento do zen a partir do exercício da mente. Se não há como explicar o zen, há pelo menos como entendê-lo. Um *kōan* não é explicativo, é propositivo. O praticante chega à resposta. Como na caligrafia, imita-se o gesto do mestre e se realiza de forma repetitiva um caractere até que o corpo entenda como o movimento é feito para se atingir determinado efeito. E assim obtemos o movimento do mestre.

Kata é representado na língua japonesa por dois caracteres distintos, 型 e 形, que possuem uma pequena diferença de significado. O primeiro, 型, seria a fôrma, o tipo ou arquétipo, e o segundo, 形, a forma realizada, a aparência ou a manifestação fenomênica. De 型 se derivam as palavras “典型 *tenkei*” = “estereótipo” e “原型 *genkei*” = “protótipo”.* 刑, que forma a parte superior do caractere, isolado tem o sentido de punição, por representar mãos algemadas e uma espada. No entanto, neste caso representa uma moldura, a ser removida por uma espada ou objeto cortante, que resultaria em um objeto moldado, feito de terra (argila), o elemento da parte inferior.† Já 形, mais comumente lido como “*katachi*”, origina “円形 *enkei*” (círculo + *katachi*) = “circular”, “em forma de círculo” e “人形 *ningyō*” (pessoa + *katachi*) = “boneco” (“na forma de humano”). O elemento esquerdo do caractere representa o molde, a forma ainda presa à forma. Os três traços da direita indicam a cor e o brilho, portanto, a beleza, do objeto moldado.‡

* Cadot, 2014, p. 229.

† Shirakawa, 1996, p. 390; Howell, 2016.

‡ Shirakawa, 1886, p. 393.

型

No japonês contemporâneo, *kata* também aparece como leitura do caractere 方, em especial seguido de verbos, indicando o “modo de fazer” (仕方 *shikata*). “作り方 *tsukurikata*” indica uma lista de instruções para se executar algo; “書き方 *kakikata*” indica a ordem dos traços de um caractere. “方法 *hōhō*”, “método”, é umas das palavras geradas a partir desse caractere. 方, ainda com a leitura “*kata*”, também denota pessoa. No *nō*, “笛方 *fuekata*” é o músico (pessoa) que toca o *fue* (flauta).

O termo *kata* é bastante utilizado na sistematização das artes marciais, em que uma série de movimentos indica um *kata*. Os *kata* servem para a transmissão dessas artes, já que condensam diversos de seus movimentos básicos. Nas artes marciais modernas, saber executar um *kata* de maneira correta é a forma de avaliação de um praticante. Essa forma de organização se repete no *nō*, que possui 47 movimentos básicos, cada um com um nome. *Shikake*, *hiraki* e *shitome* são *kata* de *nō*, e cada um deles indica uma série de movimentos.*

Como aluno de *nō*, Koji Matsunobu narra a experiência das aulas, em que o aprendizado se dá pela repetição por imitação. O mestre se posiciona em frente ao aluno, que segue cada um dos movimentos a partir da observação, sem explicações ou mesmo correções. Esse movimento é repetido diversas vezes. Seu mestre contou que, ao demonstrar um *oshimai* (dança em que se utiliza *kimono* regular), ele repete o nome dos *kata* para que os alunos o memorizem. O aluno iniciante se preocupa apenas

* Matsunobu, 2016.

em movimentar-se, até naturalmente associar o nome do *kata* ao conjunto de movimentos. “Ao ouvir ‘*shikake*’, sua perna esquerda naturalmente dá um passo à frente e sua mão direita vai para cima. Cada movimento não é tão complicado. Uma vez que você se acostuma a esses padrões, você será capaz de dançar. Demora seis ou sete peças para que um aluno atinja esse nível”.*

Essa transmissão pela imitação das formas aparece também no *kagura*, como descreve Irit Averbuch:

Na primeira aula de dança nenhuma explicação é oferecida e nenhuma instrução para os pés é dada. A dança é mostrada, e espera-se que você a siga. Você pode perder seu batimento quando ele gira, você pode perder o andamento, mas você apenas continua a seguir os passos e gestos do mestre, repetidas vezes, até acertar. Você segue vezes suficientes até o ritmo da percussão ser absorvido como ele é em suas veias. Isso é *kata kara hairu*, ou “entrando pela forma”. Dessa maneira você aprende a dança não pela mente, mas pelas suas pernas e estômago, seu centro corporal. Isso é, literalmente, transmissão corpo a corpo.†

Durante a transmissão por *kata* não há descrição, mas sim orientações não verbais. A imitação nada mais é que uma indicação do que se fazer sem a necessidade de explicações traduzidas em palavras. “Se você se lembrar por

* Matsunobu, 2016, p. 142.

† Averbuch, 2008, p. 28.

atama (cabeça), você não vai conseguir cantar. Você vai somente esquecer”, disse o mestre a Matsunobu.*

Em um outro exemplo, Amagasaki conta que Kanza-burō Nakamura, ator de *kabuki*, estava com dificuldades de interpretar a personagem “jovem Rikiya” em uma cena em que estava à espera de seu pai Yuranosuke. A cena exigia certa dramaticidade, e o ator não conseguia atingi-la. Um veterano então aconselhou-o a mentalmente fazer um furo na cortina de onde se esperava que Yuranosuke aparecesse e assim olhar através desse furo. Ali Rikiya se manifestou em seu corpo. Nakamura seguiu o conselho e, naquele momento, entendeu o *katachi* e o espírito da personagem, para assim chegar a um próximo estágio, o *kata*.†

Amagasaki aponta que *maneru* (“imitar”) vem de *manebu*, que por sua vez se origina de *manabu* (“aprender”).‡ Ou seja, o *kata* 型 é uma referência a ser imitada para se aprender uma forma corporal, o 形 *katachi*.

A diferenciação entre as duas formas—a fôrma e o formado—é essencial para o processo de aprendizado. Imita-se a forma “original”, que não se trata apenas de algo material, mas também de espírito (ou “coração”, 心 “*kokoro*”), para traduzir-se no corpo do aprendiz e se manifestar como forma.

Zeami utiliza os termos 体 *tai* e 用 *yū* para designar os dois aspectos da forma.

* Matsunobu, 2016, p. 144.

† Citado em Clarence-Smith, 2008, pp. 55–56

‡ Citado em Clarence-Smith, 2008, p. 56.

Deve-se conhecer o *tai-yū* no *nō*. *Tai* é como a flor e *yū* é como seu perfume. Ou *tai* é como a lua e *yū* é o luar. Quando alguém tem uma total compreensão do *tai*, deve naturalmente obter o *yū*. [...] Não se deve copiar o *yū*, a aparência externa da performance. Aqueles que sabem ver a performance de outro ator com coração e alma copiam o trabalho do *tai*. Quando o *tai* é copiado fielmente, a performance do ator terá naturalmente *yū* em si.*

Tai e *yū*, parecem se opor quando se utiliza suas traduções, “essência” e “função”, respectivamente,† que parecem designar um binômio tal qual forma–conteúdo. No entanto, não há uma relação de polaridade, mas de necessidade e complementaridade. Não há flor sem perfume ou perfume sem flor, assim como não há lua sem luar e vice-versa. Não se pode copiar a função separadamente de um corpo (um dos significados do caractere 体 *tai*): é preciso emular o corpo para se chegar à sua função.

Para Matsunobu,‡ *katachi* é a forma física, externa, enquanto *kata* engloba os sentimentos e emoções de outro. Talvez diretamente ligado à ideia confucionista de se obter novas compreensões ao se rever velhos materiais, praticar o *kata* é de certa forma uma experiência de alteridade, em que um se espelha no outro não somente para atingir a mesma forma—um conjunto de gestos—, mas também entender o *kokoro* desse gesto. Ou como diz Hisao Kanze: “Para transmitir expressão verdadeira, utilizamos máscaras”.

* Citado em Matsunobu, 2011, p. 48.

† Wang, 2014, p. 101, nota 14.

‡ Matsunobu, 2011.

A cópia existe então como meio de imitação e também de apropriação. Rupert Cox, sobre as manifestações zen, chama esse fenômeno de “incorporação” (*embodiment*). Copia-se para reviver a experiência do original ou a alegoria do que representa esse original. O objetivo da cópia não teria foco no resultado, que deve ser igual ao original, mas no processo de copiar, no “ser que reside no fazer, que é emitido e expresso apenas ao fazer”.*

Portanto, *kata* não é *kuse* (“hábito”, “vício”), um movimento mecânico fruto da repetição não refletida. *Kata* não deve ser *katai*, duro, nem se aproximar demais à origem pictográfica de prisão e penalidade. Ao mesmo tempo, não há uma individualização completa. O objetivo da cópia, de acordo com Christine Yano, é “fundir o individual e a forma, de modo que o indivíduo se torna a forma e a forma se torna o indivíduo”.†

Se a cópia é a forma de aprendizado e transmissão, a partir e em direção ao *kata*, o processo criativo possui características próprias, em que não se pensa a criação como inovação ou diferenciação, mas manifestação específica de uma mesma forma. Um desses aspectos é o de que a criação não envolve um esforço individual de diferenciar-se da tradição, em que criação equivale à inovação. Jin Nyodo, tocador de *shakuhachi*, sobre compor uma nova peça, relata que a criação musical não é o resultado do esforço individual, mas do “movimento do universo” que se manifesta por meio das pessoas e da música. “En-

* Cox, 2013, p. 78.

† Matsunobu, 2011, p. 43.

tão, a música não é composta, mas ‘nascida’”. “Eu nunca tive a intenção de compor música por mim mesmo. Mas tinha essa esperança em mente, de que, um dia, uma peça musical naturalmente se desenvolveria do meu espírito de vida”. Nyodo diz não fazer composições musicais (作曲 *sakkyoku*), mas peças “nascidas”, “naturais” (生曲 *shōkyoku*), praticamente abdicando de sua autoria.

Se o aprendizado se dá a partir de um corpo que busca em um *kata* um determinado *katachi*, a criação aparece na manifestação específica que aquele corpo individual pode proporcionar. “A forma do movimento de um praticante [das artes *zen*] é percebida por meio da atitude somática *como se fosse* uma imitação imutável da natureza fundamental do ser: *ki* e *kokoro*”.* A chave da cópia não está na lógica da identidade em que “a cópia é o original”, mas na relação “a cópia é *como se fosse* o original”. A forma consolidada pelo *kata* “não é uma concha que deve ser rompida, mas a forma ideal de expressão que já foi atingida e formada ao buscar-se o melhor”.†

O resultado desse processo de imitação se diferencia do original porque o corpo que origina um produto ou repete um movimento é diferente do corpo que produziu o original. Não se trata de um mero imitar que foca no resultado do processo (a imitação), mas que faz com que a pessoa conheça melhor o seu próprio corpo e suas potencialidades mediado pelo corpo-mestre, sendo assim importante o processo.

* Cox, 2013, p. 107, grifo do autor.

† Eishi Kikkawa, citado em Matsunobu, 2011, p. 50.

Ryōen Minamoto descreve esse processo em três caracteres: 守破離 *shuhari*, que poderiam ser relacionados respectivamente à preservação, quebra e partida. No primeiro estágio, o corpo tenta copiar, preservando a forma original, numa tentativa cega de imitação. Quando a forma é internalizada, para se obter a expressão verdadeira do seu espírito, há a necessidade da quebra e da modificação. Ao se experimentar com essa forma internalizada, há um distanciamento da forma original, e aí se dá o terceiro estágio. O nível de um artista é definido como 離れ業 *hanarewaza*—o primeiro caractere é o mesmo de *ri*—, algo como “mestria que excede”.*

Outra tríade de caracteres, que aparece no 書道 *shodō* e no 茶道 *sadō*, assim como nos jardins e arranjos florais—e mesmo no 捕縄術 *hojōjutsu*, a técnica de amarrar pessoas—, é o 真行草 *shingyōsō*. O *shingyōsō* seria o caminho do mais formal ao mais casual, sendo o estágio central um intermediário entre os dois.

No caso do *shodō*, cada um dos caracteres se refere a um estilo de escrita—真書 *shinsho* (mais comumente chamado de 楷書 *kaisho*), 行書 *gyōsho* e 草書 *sōsho*. No *kaisho*, utilizado em documentos oficiais, os traços são bem definidos e angulados, e a ordem de escrita dos traços deve ser fielmente reproduzida a partir de modelos. Cada traço tem início e fim, e o pincel sai totalmente do papel entre um e outro. No outro extremo, o *sōsho* apresenta uma escrita mais cursiva, em que os traços se misturam, já que o pincel sai menos do papel. Durante o aprendizado, há

* Matsunobu, 2011, p. 49.

modelos para os três estilos, que devem ser copiados extensivamente. No entanto, a variação entre modelos de *kaisho* para um mesmo caractere é muito pequena, ao contrário do *sōsho*, que apresenta soluções diversas. No chá, os três caracteres se referem a conjuntos de objetos utilizados na cerimônia, do mais formal ao mais casual. Enquanto o 真 *shin* se refere a conjuntos de porcelana inspirados nos moldes chineses, o 草 *sō* está relacionado a objetos considerados mais rústicos, feitos de bambu ou com acabamento mais áspero. Mesmo que o casual possa soar mais simples, é no *sō* que se manifesta o que é considerado “tipicamente japonês” nos objetos de chá e em que o produtor pode expressar-se mais fortemente.

Embora nessas duas manifestações a tríade não represente exatamente três estágios, mas três categorias ou estilos, o estilo mais casual é associado a uma criação mais aberta a estilizações pessoais, portanto só após um domínio do 真 *shin*—caractere este que também se refere à “essência” e “realidade”—é que se pode atingir o 草 *sō*.

Zeami utiliza essa tríade para explicar os passos de um aprendiz de *nō*. Durante o 真 *shin*, o aluno aprende o repertório básico, composto por duas canções, e as formas básicas. No 行 *gyō*, estuda estilos avançados. Ao chegar ao 草 *sō*, ele deve estar apto a performar sem precisar pensar.*

* Matsunobu, 2011, p. 49.

白明

雲月峽

還

明月

月

峽

白

雲

傳

傳

明 白

月 夜

詩 話

Durante a preparação das obras para uma exposição de caligrafia, mostrei um trabalho feito a partir da cópia de dois caracteres de algum clássico à *sensei* Etsuko Ishikawa. Ela apenas retrucou: “Muito bom. Guarda pra você.” Se era bom, por que deveria então ser guardado, e não exposto? Como em um *kōan*, mas agora em ato, a frase me fez duvidar.

Pensei sobre os diversos estudos e rascunhos que cada artista realiza para executar a obra final. Muitas vezes esses esboços não são revelados. Porém, quando são, sempre me questioneei se seus autores gostariam que fossem expostos. Ali estão registrados os caminhos, as escolhas e os testes, que revelam que a obra de arte não é obrigatoriamente fruto de uma inspiração instantânea e fulminante. Mesmo na arte abstrata, os estudos aparecem para entender a relação de formas e cores, o uso do espaço e o efeito do todo.

É de forma similar o que fazemos na caligrafia. Repetimos um mesmo caractere por mais que reconheçamos cada um de seus traços, mas a cada nova tentativa surgem novos pontos de atenção. O equilíbrio entre os traços. A composição com outros caracteres. O contraste de traços finos e grossos. A relação com o espaço do papel que não leva tinta.

Talvez a questão levantada por Ishikawa era então a de que o trabalho não era suficientemente bom ou, em uma visão mais otimista, que havia em mim capacidade para fazer um melhor, somente a partir de novas tentativas.

Isso me recorda uma história bastante repetida sobre a vida de Pablo Picasso. Uma transeunte, ao ver o pintor desenhando pelas ruas de Paris, pediu a ele um retrato rápido. Rapidamente, o desenho estava pronto, e a mulher disposta a pagá-lo. Picasso teria então dito: “Cinco mil francos”. A mulher, espantada, replicou: “Mas você levou apenas três minutos”. A resposta: “Não, levei a vida toda”. Nunca consegui encontrar essa passagem na vida do pintor em suas biografias, mas é uma história favorita em livros de marketing, em especial em partes sobre precificação. Porém, mais que a questão do valor financeiro das obras, estaria a do acúmulo de experiências e práticas que alguém que produz coisas deposita em cada nova criação.

Depois de mais algumas repetições, Ishikawa escolheu o penúltimo trabalho que havia concluído e disse que aquele seria o escolhido para a exposição.

Bertolt Brecht se inspirou em peças das artes dramáticas chinesas para criar o seu conceito de *Verfremdung*, traduzido ora por “distanciamento”, ora por “estranhamento”. Essas duas traduções se unem tanto como se uniriam “estrangeiro” e “estranho” quanto “alienígena” e “alienação”. O efeito pensado por Brecht é o de quem assiste sem utilizar a empatia com os personagens de uma peça (a empatia seria uma característica do que ele chama “teatro aristotélico”), desenvolvendo a consciência de que são atores interpretando papéis. O efeito de distanciamento propõe assim “efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça.”*

Brecht aponta que no teatro chinês já está colocada na própria atuação que se trata de uma representação. Seu exemplo maior é o do significado de determinados gestos e da indumentária, que indicam a categoria da pessoa representada (militar, pessoa pobre, jovem), em especial pelo uso da máscara. Desconheço o teatro chinês para comentar sobre tais análises, mas pensando a partir do teatro *nô*, Brecht de certa forma ignoraria que os códigos

* Brecht, 1978, p. 55.

de representação são aceitos e que não se mede um nível de realidade, afinal, o fato de haver pessoas em um espaço determinado, o palco, já poderia ser um indicativo da representação. Zeami, em seus tratados, sugere que um demônio deve assustar a plateia, mesmo com gestos preconcebidos. Se como público uma pessoa aceita esse código, mesmo assim o ignora e por empatia entende aquela atuação como um sentimento real, isso poderia ser feito da mesma forma assistindo a alguém atuar com máscaras. Também seria questionável a solução apontada por ele no teatro alemão, que criara o efeito de distanciamento a partir de uma localização histórica dos personagens, retirando assim seu caráter de universal humano, ou por meio de interrupções de alguém que narra a peça—e talvez esse seja um dos aspectos da crítica de Adorno aos postulados de Brecht: “A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encalha num racionalismo ingênuo: isso poderia constituir os limites historicamente previsíveis de Brecht”.*

Deixadas de lado as questões quanto à natureza do teatro chinês e da questão da mensagem em Brecht, chama-me a atenção em sua análise uma frase sobre quem atua nas peças chinesas: “o artista é um espectador de si próprio”.† O que Brecht diz nessa frase, ele mesmo explica, é que há uma separação entre a mímica e o gesto, entre o ato de representar a observação—já que ele nota que quem representa no teatro chinês observa

* Adorno, 2006, p. 40.

† Brecht, 1978, p. 56.

sua própria representação—e o ato representativo em si. O que importa aqui é que quem representa não só tem a consciência da representação como observa seu próprio ato de representar.

Isso me recorda de outro escrito de Brecht, relativo às peças didáticas. “A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas.”* Aqui, mais uma vez a crítica de Adorno poderia ser retomada, já que Brecht parece apontar que, ao representar, quem atua pode ter consciência das possíveis existências apenas por passar-se por outro de forma voluntária.

No entanto, a potência do pensamento de Brecht reside talvez na aniquilação da separação entre palco e plateia, base do teatro burguês. Se o trabalho do artista se basta em si, em que o artista é espectador de si próprio, retira a hierarquia, ou mesmo a simples relação produtor–espectador, e assim todos têm a possibilidade de produzir e de assistir, a si mesmos e a outros.

* Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*, v. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 1024 *apud* Koudela, 1991, p. 16.

A criação do termo “美術 *bijutsu*” para englobar manifestações consideradas análogas à produção artística do Ocidente fazia parte de uma estratégia governamental do período Meiji para inserir o Japão no rol de países “avançados”. Em 1876, foi fundada a 工部美術学校 Kōbu Bijutsu Gakkō (Escola de Arte Tecnológica), sob a jurisdição do Ministério da Tecnologia, e, em 1887, a 東京美術大学 Tōkyō Bijutsu Daigaku (Universidade de Belas-Artes de Tokyo), sob o Ministério de Educação e Cultura. Na mesma época, obras que pertenciam a templos e nobres englobadas no conceito importado de obra de arte foram repassadas ao Patrimônio Histórico Nacional Imperial. Foram ainda fundados museus, como o 博物館 Hakubutsukan (simplesmente “Museu”), em 1872, na Academia Yushima Seidō (atual Museu Nacional de Tokyo), e o 美術館 Bijutsukan (Museu de Arte), em 1877, a partir da Primeira Exposição Nacional Industrial.*

O processo de “estatização” ou de nacionalização das obras japonesas, recém-enquadradas nos conceitos de *bijutsu* ou 工芸 *kōgei*—relativo à maestria em se produzir objetos utilitários, em técnicas como *urushi* (laca) e

* Okano, 2019.

shippō (esmalte)—, enfraqueceu o sistema *ie*, “casa”, de organização majoritariamente familiar e de transmissão por gerações, vigente no Japão anterior à Meiji, já que se virava mais à tradição do que à originalidade, conceito este cada vez mais valorizado devido à sua importância na arte ocidental. Essa mudança de sistema de organização das técnicas, das casas para as universidades, da corte para o Estado—que logo migra para a instituição arte, na ideia de Peter Bürger, que inclui mercados e museus privados—, aproxima o Japão não só à ideia de arte, mas especificamente à de arte burguesa.

A escrita chinesa chegou ao Japão por volta do século III, mas a caligrafia, enquanto prática focada na aparência dos caracteres, veio com a introdução do budismo, entre os séculos V e VI, com função majoritariamente religiosa na cópia de sutras. As missões japonesas na China, no período Nara (710–794), trouxeram aspectos políticos e culturais da dinastia Tang ao Japão, entre eles a introdução da caligrafia na aristocracia, ainda muito ligada às formas chinesas de se escrever. A mudança de capital para Heian, dando início ao período que leva o nome da cidade (794–1185), atual Kyōto, e o declínio da dinastia Tang incitaram um fechamento e um desenvolvimento de uma identidade própria no império, dando origem ao 和様 *wayō*, o estilo japonês, que se desenvolveu do 女手 *onnade*, ou “mão de mulher”, praticado inicialmente por mulheres no início do período. Os calígrafos então passam a praticar tanto o *wayō* como o 唐様 *karayō*, o estilo chinês. No século XIII, o contato é renovado com a China, e elementos da estética da dinastia Sung são incorporados. Son'en, por exemplo, absorveu os elementos de Sung, mas sempre rejeitou essa tradição nas suas discussões sobre os caminhos da caligrafia. Mantendo a tensão, reno-

vou a caligrafia da época sem se deixar absorver completamente pela novidade.*

Também residiam crenças em torno da caligrafia, como a de que a cópia de sutras era um ato de piedade ou de que placas sobre edifícios com caracteres escritos incorretamente pudessem acarretar desastres. A emergente classe militar do período Kamakura reconhecia a refinada cultura de Heian, mantendo o contato com a aristocracia e delegando a ela o monopólio sobre as questões culturais. Isso fortaleceu o sistema 家 *ie*, de casas, e a linhagem de um calígrafo era tão ou mais importante que a qualidade de seu trabalho.†

Essas escolas guardavam o segredo de seus ensinamentos e reforçavam a ideia de linhagem e tradição. A escola Sesonji, que remonta dezessete gerações desde Fujiwara Yukinari, um dos 三跡 *sanseki*, os “três mestres”, tinha em seus primeiros membros maior liberdade de criação. Já desde o fim da era Heian, a escola defendia que a caligrafia deveria ser baseada na fiel reprodução de amostras exemplares, além da utilização de convenções. Para Gary DeCoker, ao aumentar as exigências para a caligrafia, as escolas assim unificavam o trabalho de seus membros, o que os diferenciava dos de outras escolas, assim como reforçavam sua manutenção, já que a aristocracia perdia o poder.‡

* DeCoker, 1988a, p. 198; Miyashiro, 2009, p. 19.

† DeCoker, 1988a.

‡ DeCoker, 1988a.

As regras rígidas da caligrafia japonesa da era Kamakura, as quais algumas são ainda seguidas, não partem, então, obrigatoriamente, da necessidade da caligrafia em si. O extenso treino e a constante cópia de clássicos são, claro, elementos que fazem da caligrafia a longa manifestação que é, mas também são fruto das convenções políticas e sociais de sua época.

Esses conjuntos de regras são também comuns em outras manifestações japonesas do período associadas à aristocracia. No 和歌 *waka*, a poesia deve ser composta a partir do repertório de palavras do poeta, que é construído a partir da leitura de outros poemas, como na ideia de *nushi aru kotoba*, “palavras com dono”, que indicam termos e expressões que ficaram famosos no pincel de outros poetas e que deveriam ser evitados ou pelo menos mencionados por meio de uma alusão sutil.* Cada palavra é carregada de sentidos que não são diretamente ligados ao objeto que denota, como nos 季語 *kigo*, “palavras sazonais”, que remetem a uma determinada estação, e a sua escrita deveria ser elegante.

Rein Raud também associa esse movimento ao declínio de poder da aristocracia de Heian, que teria revigorado as atividades poéticas dos nobres que buscavam outras formas de autorrealização ao mesmo tempo que preservavam sua supremacia cultural. “Um poeta da corte era ao mesmo tempo um representante e o produto de uma tradição não rompida”,† como Fujiwara no Yoshitsune

* Raud, 2008.

† Raud, 2008, p. 145.

(vemos aqui mais uma vez este sobrenome) exprime no 新古今集 *Shinkokinshū*, após associar o nascimento da poesia de Yamato ao estabelecimento de Susano no terra— dando assim um caráter não só aristocrático mas divino à sua arte: “Desde aqueles tempos, o Caminho se elevou em grande proeminência—a corrente [de tradição] continuou até agora sem ser interrompida. Imersa em paixões, ela pode ser o intermediário que expressa os sentimentos de alguém, e é também este Caminho que ordena o mundo e pacifica as pessoas”.*

Essa sutileza elegante entendida por poucos é traduzida no termo *okashi*, utilizado em Heian em dois sentidos: “para indicar um sorriso ou um chiste, ou para sugerir algo que, embora alegre, de percepção perspicaz e engenhosa, encontrava-se ainda muito próximo à elegância”, sendo a segunda acepção associada por Motoori Norinaga aos nobres, que resultaria em perspicácia, engenhosidade e elegância.†

A criação do conceito de arte e sua nacionalização no período Meiji transformam essa lógica aristocrática. Com a transferência de domínio da técnica das casas para a universidade e o desejo do Japão de ser um país moderno, “a caligrafia se alimentava deste novo modernismo, mudando nesta época para formas altamente pessoais”.‡

* Citado em Raud, 2008, p. 145.

† Wakisaka; Cordaro, 2013, pp. 15–16.

‡ Boudonnat, Louise; Kushizaki, Harumi. *Traces of brush: the art of Japanese calligraphy*. San Francisco: Chronicle, 2003, p. 89 *apud* Miyashiro, 2009, p. 27.

Kusakabe Meikaku permitia que seus alunos estudassem “a partir da sua própria coleção de clássicos, ao invés do sistema de aprendizado utilizado nessa época (e ainda em voga atualmente) na qual o aluno aprende caligrafia a partir dos *tehon*, modelos feitos pelo *sensei*. Kusakabe acreditava que, se insistisse no aprendizado pelo seu *tehon*, seus alunos aprenderiam apenas seus vícios”.*

É a partir de Meiji que a caligrafia começa a se organizar em torno de grupos e exposições ao mesmo tempo que se tornava fonte para as artes plásticas. Surgem novos estilos, como o *kindaishibunsho*, escrita de poesia moderna, que utiliza textos contemporâneos como fonte e, como defende o mestre Morimoto Ryūseki, tem como primeira condição para sua escrita a consciência de que será feita de modo bastante pessoal.† Entre os “amadores”, já que caligrafia se tornou em si uma arte institucionalizada, a prática segue a lógica dos grupos, inspirada nas escolas, mas de forma muito mais difusa. Rafael Miyashiro, em conversa com praticantes do grupo Shodō Aikōkai, de São Paulo, notou que “para uns, a caligrafia deve ser legível e bem executada; para outros, ela deve ser um meio visual mais expressivo e autoral; ainda há os que a buscam como forma de aperfeiçoamento ou como uma ocupação, um hobby.”‡

Assim, o que se nota é uma transposição das regras criadas parte como forma de autoproteção e pertenci-

* Miyashiro, 2009, p. 29.

† Miyashiro, 2009, p. 39.

‡ Miyashiro, 2009, p. 51.

mento de grupo para uma organização mais “laica”, sem associação necessariamente familiar, mas seguindo a transmissão e criando regras próprias de pertencimento—como a avaliação do próprio mestre, associação formal a grupos e tempo de participação.

Gary DeCoker lista sete características da transmissão em manifestações japonesas consideradas tradicionais: cópia do modelo; disciplina; relações mestre–discípulo; segredos, estágios e hierarquia de estudo; linhagens estabelecidas; comunicação não verbal; e arte como uma busca espiritual.* Todas elas aparecem no *nō*, inclusive descritas no 風姿花伝 *Fūshikaden* [*Transmissão da flor e dos estilos de interpretação*], talvez o principal tratado de Zeami Motokiyo.

Escrever um tratado com os conhecimentos que deveriam ser transmitidos para se manter a tradição de sua casa parece ir contra duas das características, a da manutenção de segredos e da comunicação não verbal. Porém, antes de tudo é necessário lembrar que esses escritos não eram publicados, e sim copiados e transmitidos apenas para pessoas que pertenciam ao mesmo *ie* (casa). Zeami assim encerra o sétimo livro do *Fūshikaden*: “Conserve-se em segredo”. Finaliza o sexto: “Aqui termina o livro do aprendizado da flor. Esses artigos de ensino não devem ser expostos aos olhos de ninguém,

* DeCoker, 1998, pp. 69–70.

nem sequer uma olhada, exceto aos dos artistas com propósito de melhorar”.*

Não pertenço a nenhuma casa de *nō* e nem mesmo sou um praticante. No entanto, invadi esse texto (agora publicado em diversas línguas) talvez contra a vontade original de seu autor. De adianto, peço desculpas, mas me ameniza o fato de pensar que meu propósito aqui se inclui na exceção que Zeami coloca: uma tentativa de se tornar melhor.

No tal volume que deve ser conservado em segredo, o “Livro anexo sobre os segredos da transmissão oral”, Zeami explica o conceito central de sua teoria do *nō*: a flor. “A flor, o interessante [*omoshiroi*] e a novidade [*mezurashi*] são três coisas que significam o mesmo”.† A comparação com a flor vem do fato de as pessoas gostarem do florescimento de diversas plantas em suas determinadas épocas do ano, sempre novas a cada ciclo. Quando quem atua revela sua flor, mostra ao público o que há de interessante e pleno de novidades em sua atuação. No entanto, Zeami alerta que o novo aqui não significa inovação, afinal, as flores de uma determinada espécie vegetal sempre florescem na mesma estação. A novidade aqui é o frescor: mantém-se a tradição viva pela renovação do ciclo, como no florescimento.

A flor dos que atuam seria composta então de diversas flores: saber interpretar com movimentos corretos e frescor personagens diferentes de um vasto repertório. Assim, um ator pode florescer no verão com uma determi-

* Zeami, 1998, pp. 154; 169.

† Zeami, 1998, p. 157.

nada peça e na primavera com outra. A flor naturalmente desabrocha na natureza por condições físicas, mas essa flor natural logo seca. Para se manter a flor viva o tempo todo, a “flor verdadeira”, é preciso que o ator aprenda os ensinamentos, distinga-os bem e memorize-os, desde os sete anos de idade. “Depois de praticar a fundo todas as técnicas e exercitar ao máximo a invenção de recursos, se conhecerá a chave para que a flor não desapareça”. A recomendação de Zeami, repetida diversas vezes ao longo de seu tratado, é considerada por ele um dos segredos mais importantes que um ator deve conhecer. É preciso conhecer a sua flor, semeá-la e cultivá-la.

A aparente contradição entre a flor (a novidade) e a manutenção da tradição, concretizada nos textos, códigos, música e indumentária, é resolvida por Zeami por meio de um sutra. “O bem e o mal não são dois [coisas separadas]; maldade e bondade são uma mesma coisa”. O discernimento vem então do conhecimento: “Se alguém não domina os segredos últimos e não entende por si mesmo o princípio da novidade em tudo, não haverá flor”.* Ou seja, não há flor sem conhecimento preciso da técnica. A potência da semente reside na sua genealogia, em conter em si a possibilidade de reprodução. A flor depende do desenvolvimento de uma planta e somente nasce se esta for bem cultivada. “A flor será o coração e as sementes serão as técnicas”. E em mais uma citação, Zeami complementa sua alegoria: “No fundo do coração se encontram muitas variedades de sementes / e pela chuva que cai para

* Zeami, 1998, p. 168.

todos, brotam todas as sementes / e logo, quando se acaba de captar a fundo o sentimento da flor / se formará por si só o fruto da iluminação”.* Neste hino budista de Hui-neng, somam-se a semente (as possibilidades do espírito), a chuva (o meio, disponível a todos) e o sentimento da flor (a vontade individual), o que resultaria naturalmente no fruto (a iluminação). O resultado aqui é a meta budista, mas em Zeami poderíamos entender que é, antes mesmo do fruto, a flor, por sua fragilidade, delicadeza e frescor. Só com técnica, meio e vontade ela aparece.

Às vezes, é preciso que a flor nasça de uma rocha, como na imitação de um *oni* (demônio). A rocha é a força e o terror que espantam o público, mas ter somente rocha resultaria uma interpretação rude demais. Por isso, deve-se saber realizar todas as imitações, para que o ator se equilibre e a flor se mantenha, mesmo sobre a pedra. Interessante notar que Zeami descreve a atuação como imitação, porque há códigos específicos baseados em características do personagem a ser imitado, mesmo em caso de demônios. No caso de camponeses, não se deve imitar suas características de modo detalhado, uma vez que Zeami os considera vulgares demais, o que não deveria ser exposto aos olhos dos nobres—o então público do *nō*. Na imitação de mulheres, a aparência é um dos quesitos principais. Anciãos impõem um desafio: parecer um velho e manter a flor. Para Zeami, atores mais experientes são aconselhados, em especial para imitar velhos nobres. Primeiro, porque possuem mais experiência, e facilmente

* Zeami, 1998, p. 159; 126.

podem equilibrar a antítese de velho e flor. Além disso, geralmente esses atores já são mais velhos e assim precisariam pensar menos nos movimentos daqueles que são mais velhos. O máximo de equilíbrio é necessário para imitar o *monogurui*, o louco. É preciso saber diferenciar o que motivou essa situação, se o sofrimento de ir em busca de um filho ou a possessão por demônios. Neste último caso, há ainda um complicador: se uma mulher é possuída por um espírito guerreiro masculino, torna-se necessário equilibrar os gêneros da possuída e do possuidor na imitação, para que isso seja entendido.

Essas recomendações seriam secretas não só pela proteção da *ie*, mas também para controlar melhor a reação do público. Para Zeami, por mais que se interprete sempre os mesmos textos e atue da mesma maneira, é preciso um certo inesperado. “Precisamente, quando é desconhecida a flor para as pessoas que assistem poderá haver a flor do ator. Ou seja, quando o espectador vê apenas que ele é um destro mais interessante do que ele espera e não percebe que essa é a flor, pode haver a flor do ator. Em outras palavras, os meios para despertar emoções através do inesperado, esses sim que [produzem] a flor.” Por isso, a flor só desabrocha sob o segredo: “秘すれば花なり秘せずは花なるべからず *hi sureba hana nari, hi sezu ha hana naru bekarazu*”—“Se se guarda em segredo, será flor e, se não se guarda em segredo, não poderá ser flor”.*

* Zeami, 1998, pp. 165–166.

“Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo”.* Walter Benjamin, nesse trecho sobre sua infância, coloca importância não só na finalidade de seu aprendizado, mas em seu processo.

Isso também aparece em um ensinamento zen. De acordo com Seigen Ishin (Ch’ing-yüan We-shin): “Antes de alguém estudar o *zen*, as montanhas são montanhas e as águas são águas, após uma compreensão da verdade do zen por meio da instrução de um bom mestre, montanhas para ele não são montanhas e águas não são águas; mas depois disso, quando ele realmente atinge a morada do repouso, montanhas são novamente montanhas e águas são águas”.†

* Benjamin, 1995, p. 105.

† Citado em Suzuki, 1956, p. 24.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. “Teoria da semicultura”. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. *Educação & Sociedade*, ano XVII, n. 56, dez. 1996, pp. 388–411.
- _____. “O ensaio como forma”. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. pp. 15–45.
- _____. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009a.
- _____. “La musica tutelada”. In: _____. *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Tradução de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009b.
- Anzaldúa, Gloria. “La conciencia de la mestiza/rumo a uma nova consciência”. *Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, 2005, pp. 704–719.
- Arantes, Otília B. F. “Os novos museus”. *Novos Estudos*, n. 31, out. 1991.
- Averbuch, Irit. “Body-to-body transmission: the copying tradition of Kagura”. In: Cox, Rupert (Org.). *The culture of copying in Japan: critical and historical perspectives*. London: Routledge, 2008. pp. 21–39.
- “Barbican stands by Stockhausen”. *BBC News*, 21 set. 2001. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1556137.stm>. Acesso em: 28 out. 2019.

- Benjamin, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 222–232.
- _____. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. pp. 114–119.
- _____. “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. pp. 165–196.
- _____. “Infância em Berlim por volta de 1900”. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. In: _____. *Rua de mão única*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. pp. 71–142.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. pp. 49–73.
- Bense, Max. “O ensaio e sua prosa”. Tradução de Samuel Titan Jr. *Serrote*, n. 16, 2003. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- Brecht, Bertolt. “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. pp. 55–66.
- Bringhurst, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *A forma sólida da linguagem: um ensaio sobre a escrita e significado*. Tradução de Juliana A. Saad. São Paulo: Rosari, 2006.

- _____. “Introdução”. In: Tschichold, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- Brousseau, Sylvie. “Mitata”. In: Bonnín, Philippe; Nishida, Masatsugu; Inaga, Shigemi (Orgs.). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014. pp. 332–336.
- Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Cadot, Yves. “Kata”. In: Bonnín, Philippe; Nishida, Masatsugu; Inaga, Shigemi. *Vocabulaire de spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014. pp. 229–230.
- Cage, John. “Composition as process”. In: _____. *Silence: lectures and writings*. Middleton: Wesleyan University Press, 1961. pp. 18–56.
- Clarence-Smith, Keiko. “Copying in Japanese magazines: unashamed copiers”. In: Cox, Rupert (Org.). *The culture of copying in Japan: critical and historical perspectives*. London: Routledge, 2008. pp. 51–68.
- Conklin, Harold C. “Hanunóo color categories”. *Journal of Anthropological Research*, v. 11, n. 4, 1955.
- Cordaro, Madalena Hashimoto. “Mitata: a retórica japonesa da repetição renovada”. *Ars*, v. 11, n. 21, pp. 42–61, 2013.
- Cox, Rupert. *The zen arts: an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*. London: Routledge, 2013.
- DeCoker, Gary. “Secret teachings in medieval calligraphy: Jubokushō e Sayōshō”. *Monumenta Nipponica*, v. 43, n. 2, pp. 259–278, 1988a.
- _____. “Secret teachings in medieval calligraphy: Jubokushō e Sayōshō [continued]”. *Monumenta Nipponica*, v. 43, n. 3, pp. 197–228, 1988b.
- _____. “Seven characteristics of a traditional Japanese approach to learning”. In: Singleton, John (Org.). *Learning in likely places: varieties of apprenticeship in Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. pp. 68–84.

- Dewey, John. *Art as experience*. New York: Perigee, 1980.
- Fabbrini, Ricardo Nascimento. “A fruição nos novos museus”. *Especiaria*, v. 11, n. 19, jan./jun. 2008.
- Ferreira-Santos, Marcos. *Crepusculário: conferências sobre educação e mitohermenêutica em Euskadi*. 2ª ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- _____. “Orides & Eurídice: a âlma de uma fontela”. In: Willms, Elni Elisa; Beccari, Marcos; Almeida, Rogério de (Orgs.). *Diálogos entre arte, cultura & educação*. São Paulo: Feusp, 2019. pp. 571–703.
- Ferreira-Santos, Marcos; Almeida, Rogério de. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- _____. *Antropolíticas da educação*. 3ª ed. São Paulo: Feusp, 2019.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Freud, Sigmund. “Totem e tabu”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 13–163.
- Fukushiro, Luiz Fernando de Prince. *Prelúdios para música e formação*. Dissertação (mestrado)—Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Manuel António de Castro e Idalina Azevedo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Horkheimer, Max. “Filosofia e teoria crítica”. In: Benjamin, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald, 1983. pp. 155–161.
- Howell, Lawrence J. “Etymological dictionary of Han/Chinese characters”. 2016. Disponível em: http://nihongo.monash.edu/Etymological_Dictionary_of_Han_Chinese_Characters.pdf. Acesso em: 22 dez. 2019.

- Hori, Victor Sōgen. *Zen sand: the book of capping phrases for koan practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.
- Iida, Takashi. "How Western philosophy was received in Japan compared to Western music". *Tetsugaku*, n. 1, pp. 24–42, 2017.
- Itten, Johannes. *Design and form: the basic course at the Bauhaus*. Tradução de John Maass. New York: Reinhold, 1963.
- Jones, Sumie. "Introduction". In: Jones, Sumie; Watanabe, Kenji. *An Edo anthology: literature from Japan's megalopolis, 1750–1850*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013.
- Kanayama, Yasuhira Yahei. "The birth of philosophy as 哲学 (tetsugaku) in Japan". *Tetsugaku*, n. 1, pp. 169–183, 2017.
- Kaprow, Allan. "The education of the un-artist, part II". In: _____. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1993. pp. 110–125.
- Kato, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- Kawai, Karen Mie. *Conceituação do gênero zuihitsu: análise comparativa de textos de Makura no sōshi e Tsurezuregusa*. Dissertação (mestrado)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- Koellreutter, Hans-Joachim. *À procura de um mundo sem "vis-à-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Tradução de Saloméa Gandelman. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- Koudela, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Largos, Jorge. "A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento". *Educação & Realidade*, v. 29, n. 1, pp. 27–43, 2004.

- Matsunobu, Koji. "Creativity of formulaic learning: pedagogy of imitation and repetition". In: Sefton-Green, Julian; Thomson, Pat; Jones, Ken; Bresler, Liora (Orgs.). *The Routledge international handbook of creative learning*. London: Routledge, 2011. pp. 45–53.
- _____. "Conforming the body, cultivating individuality: intercultural understandings of Japanese *noh*". In: Burnard, Pamela; Mackinlay, Elisabeth; Powell, Kimberly (Orgs.). *The Routledge international handbook of intercultural arts research*. London: Routledge, 2016. pp. 139–147.
- Mayer, Laura. "Photographer Richard Drew remembers 'The falling man'". *WNYC*, 8 set. 2011. Disponível em: <https://www.wnyc.org/story/156882-falling-man>. Acesso em: 19 dez. 2019.
- Meggs, Philip B.; Purvis, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução de tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. "O olho e o espírito". In: _____. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 13–46.
- Miller, J. Abbott. "Quentin Fiore: massaging the message". *Eye*, v. 2, n. 8, 1993. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/quentin-fiore-massaging-the-message>. Acesso em: 29 dez. 2019.
- Miyashiro, Rafael Tadashi. *Entre tempos: a criação artística na caligrafia japonesa*. Dissertação (mestrado em Artes)—Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- Montaigne, Michel de. "Ensaaios". Tradução de Sérgio Milliet. In: _____. *Montaigne*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- Okakura, Kakuzo. *O livro do chá*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- Okano, Michiko. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

- _____. “*Bijutsu* (belas-artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão”. In: Ríos, María Elvira *et al.* (Orgs.). *Nuevos diálogos: Asia y África desde la mirada latinoamericana*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África; Santiago: Aladaa, 2019. pp. 27–42.
- Ouzounian, Gascia. “Structures of experience: on George Brecht’s event scores”. *Journal of Visual Culture*, v. 10, n. 2, 2011.
- Raud, Rein. “An investigation of the conditions of literary borrowings in late Heian and early Kamakura Japan”. In: Cox, Rupert (Org.). *The culture of copying in Japan: critical and historical perspectives*. London: Routledge, 2008. pp. 143–155.
- “Red and blue chair”. In: *MOMA. The collection*. Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=4044. Acesso em: 24 fev. 2015.
- Rubiera, Javier; Higashitani, Hidehito. “Introducción histórico-cultural al teatro nō”. In: Zeami. *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro nō y cuatro dramas nō*. Madrid: Trotta, 1998. pp. 17–86.
- Said, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Serres, Michel. *Filosofia mestiça*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Shirakawa, Shizuka. 字通 [*Jitsū*]. Tōkyō: Heibonsha, 1996.
- Shively, Donald H. “Notes on the word ‘kabuki’”. *Oriens*, v. 10, n. 1, pp. 144–149, 1957.
- Shōnagon, Sei. *O livro do travesseiro*. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida, Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Starobinski, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Remate de Males*, v. 31, n. 1–2, pp. 13–24, 2011.

- Suarez, Rosana. “Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005, pp. 191–198.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essays in zen buddhism*. London: Rider, 1956.
- “The status of manuscripts and printed books”. *FutureLearn*, s. d. Disponível em: <https://www.futurelearn.com/courses/japanese-rare-books-culture/7/steps/553473>. Acesso em: 5 jan. 2020.
- Tommasini, Anthony. “Music; The devil made him do it”. *The New York Times*, 30 set. 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>. Acesso em: 28 out. 2019.
- Tschichold, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- Wakisaka, Geny; Cordaro, Madalena Hashimoto. “Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução”. In: Shōnagon, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Ed. 34, 2013. pp. 7–41.
- Wang, Tuo. *The cultural revolution and overacting: dynamics between politics and performance*. Lanham: Lexington, 2014.
- Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Yano, Christine; Hosokawa, Shūhei. “Popular music in modern Japan”. In: Tokita, Alison McQueen; Hughes, David W. (Orgs.). *The Ashgate research companion to Japanese music*. Abingdon: Routledge, 2017.
- Yoshida, Luiza Nana. “O fluir do rio em ‘Hôjôki’”. *Estudos Japoneses*, n. 21, pp. 23–34, 2001.
- Zeami. *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro nō y cuatro dramas nō*. Tradução de Javier Rubiera e Hideo Higashitani. Madrid: Trotta, 1998.