UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA JAPONESA

KAKUZŌ OKAKURA E A BUSCA DA ESSÊNCIA DA ARTE JAPONESA –
INFLUÊNCIA E CONTINUIDADE EM MOKICHI OKADA

(Versão Corrigida)

AMADEUS VALDRIGUE

SÃO PAULO

2016

AMADEUS VALDRIGUE

**KAKUZŌ OKAKURA E A BUSCA DA ESSÊNCIA DA ARTE JAPONESA –
INFLUÊNCIA E CONTINUIDADE EM MOKICHI OKADA**

(Versão Corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Língua, Literatura e Cultura Japonesa na área de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Neide Hissae Nagae

De Acordo

SÃO PAULO

2016

*Quem se deleita profundamente com a Arte,
está apto a viver no Paraíso.*

Mokichi Okada

Agradecimentos

A Deus e a Meishu-Sama, por poder ter entrado em contato com tema tão fascinante e pela oportunidade de poder ter chegado até aqui.

À minha orientadora, professora Neide Nagae, por toda paciência, carinho e prestatividade, sempre disposta a me mostrar o caminho certo, em meio a tantas possibilidades.

À Geórgia Raffo, maior incentivadora deste trabalho, que me estimulou mesmo nos momentos mais difíceis e fez ampliar minha visão sobre a cultura japonesa, que é tão rica e distinta.

Aos meus pais, por todo apoio em minha formação, pela torcida positiva e, principalmente, por terem permitido que eu viesse a esse mundo.

À minha irmã Gabriela, por suas palavras de incentivo e por ser um exemplo de educadora, e também à minha sobrinha Carolina, um anjinho lindo que ilumina nossas vidas.

A todos os professores que tive até hoje, em todas as esferas, que tiveram paciência de aguentar minhas perguntas inusitadas e contribuíram para que eu me tornasse uma pessoa melhor.

Aos meus amigos Verônica, Ivna, Celso e Umemura, parceiros de todas horas, com os quais pude contar nos momentos de maior apuro (e nos mais alegres também!).

À Leslie, companheira muito especial em todos os momentos, pela paciência, carinho e estímulo, e por sempre ter torcido por mim.

À direção da Igreja Messiânica, pela confiança e por todo o investimento em minha formação sacerdotal e acadêmica.

À Fundação Mokiti Okada, por ter custeado meus estudos por meio do programa de bolsas.

*“Ver o que não tem forma,
e ouvir o que não tem voz”*

Lao Zi

Resumo

Em uma época em que o pensamento científico, voltado para a máxima produtividade e o maior lucro possível, já dominava a humanidade, audaciosamente, Kakuzō Okakura, pensador e historiador de arte japonês do período Meiji (1868-1912) coloca-se contra esse domínio e postula a defesa da arte genuína, que transcende a lógica vigente. Atuando, num primeiro momento, em nome do governo japonês e, posteriormente, de maneira independente, Okakura lutou pelo reconhecimento do valor da arte nipônica perante a comunidade internacional, chegando a publicar três obras sobre o assunto em inglês. Trabalhou também em solo norte-americano, no Museu de Belas-Artes de Boston, como responsável pelo Departamento de Artes Chinesa e Japonesa. Dando sequência ao seu ideal, Mokichi Okada, religioso, artista e colecionador de arte, instituiu um museu particular, em Hakone, com o objetivo de democratizar o acesso a obras-primas japonesas, entre outras iniciativas; além disso, orientava seus discípulos a encararem a arte como meio de elevação e desenvolvimento do caráter, indispensável para a promoção de uma sociedade mais justa e melhor. Neste trabalho, mostraremos os pilares do pensamento estético de Okakura e Okada, e também suas ações concretas em prol da arte.

Palavras-chave: Kakuzō Okakura, Mokichi Okada, arte japonesa, período Meiji, *nihonga*

Abstract

In times when the scientific thought, aiming the maximum productivity and greatest profit, already controlled humanity, audaciously, Okakura Kakuzō, a Japanese thinker and scholar of art who performed in Meiji Era (1868-1912), stands against this control and postulates the defence of genuine art, which transcends the prevailing logic. Working, in first place, under the Japanese government and, subsequently, in an independent way, Okakura fought for the recognition of Japanese art's value in the world, publishing three books in English. He also worked in the USA, at the Museum of Fine Arts, Boston as the responsible of the Department of Chinese and Japanese Arts. Following Okakura's ideal, Okada Mokichi, religious, artist and art collector, he instituted a particular museum, in Hakone, aiming to democratize the access to Japanese masterpieces, and other initiatives; besides, he oriented his disciples to face art as way to develop and enhance the personality, essential for the promotion of a fairer and better society. In this work, we are going to show the pillars of the aesthetic thought of Okakura and Okada, and also their achievements in order to develop the arts.

Keywords: Okakura Kakuzō, Okada Mokichi, Japanese art, Meiji era, *nihonga*

Índice

Introdução	10
Capítulo 1 – Kakuzō Okakura e sua trajetória	13
1.1. Kakuzō Okakura: do nascimento até 1884.....	16
1.1.1. Nascimento e família.....	16
1.1.2. Formação Acadêmica.....	18
1.1.3. Ingresso no Ministério da Educação	23
1.2. De 1885 até 1902.....	25
1.2.1. Contribuições ao Ministério da Educação japonês.....	25
1.2.2. Fundação da Academia de Belas-Artes do Japão.....	32
1.2.3. Viagens internacionais – Europa, EUA e Índia.....	38
1.3. De 1903 até seu falecimento, em 1913.....	41
1.3.1. Mudança para Izura – busca por um estilo pioneiro de arte japonesa.....	41
1.3.2. Atuação nos EUA – exposições com seus discípulos, atuação no Museu de Belas-Artes de Boston.....	45
1.3.3. Publicação dos livros “Os Ideais do Oriente”, “O Despertar do Japão” e “O Livro do Chá”	47
1.3.4. Atuação no Japão – jurado de exposições de arte do governo, professor na Universidade de Tóquio	51
1.3.5. Últimas realizações	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 1	59
Capítulo 2 – Okakura e sua visão estética.....	61
2.1. Sobre a arte em geral.....	63
2.2. Sobre a arte oriental em geral.....	67
2.3. Sobre a arte japonesa.....	75
2.4. Arte e a Natureza.....	82
2.5. Temáticas	88
2.5.1. Divindades.....	88
2.5.2. Figura humana.....	92
2.5.3. Paisagens	93
2.6. Comparações entre Oriente e Ocidente	95
2.7. Arte-educação	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 2	106
Capítulo 3 – Influências de Okakura em Mokichi Okada	107
3.1. A paixão de Mokichi Okada pelas artes japonesas	108
3.1.1. Breve biografia de Okada.....	108

3.1.2. Contato de Okada com Okakura	111
3.2. Visão de Okada sobre a arte	117
3.2.1. O papel da arte e do artista	118
3.2.2. Relação entre arte e religião	123
3.2.3. Ocidente e Oriente.....	126
3.2.4. Sobre a arte japonesa moderna.....	129
3.3. Ações de Okada em prol da disseminação da arte	133
3.3.1. Aquisição de obras de arte	133
3.3.2. Construção do Museu de Belas-Artes de Hakone	136
3.3.3. Suishō-den (Palácio de Cristal) e o Rokkakudō (Vila Hexagonal)	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 3	142
Reflexões Finais	144
Bibliografia	146
Lista de Ilustrações.....	156
Anexos.....	158
Anexo I - PROBLEMAS MODERNOS NA PINTURA	158
Anexo II - A NATUREZA E O VALOR DA EXPERTISE ORIENTAL	176
Anexo III - NATUREZA NA PINTURA ASIÁTICA ORIENTAL.....	185

Introdução

A partir do momento em que entrei em contato com algumas das várias manifestações artísticas japonesas (Cerimônia do Chá, Caligrafia, Ikebana, as pinturas, cerâmica e artesanato), até então desconhecidas por mim, meu interesse por estas despertou. Tive esta oportunidade ao ingressar no Seminário de Formação Sacerdotal da Igreja Messiânica Mundial do Brasil, em 2007, quando comecei a estudar a língua japonesa, suas principais manifestações culturais e também sobre a vida do fundador da Igreja, Mokichi Okada (1882-1955).

E foi graças a esse estudo que cheguei ao desejo de querer pesquisar sobre uma personalidade que influenciou bastante Okada, na formação de seu pensamento sobre arte, e também teve uma grande importância para as belas-artes não só do Japão como do mundo: Kakuzō Okakura (1862-1913, conhecido também como Tenshin Okakura), um verdadeiro defensor da “essência” da arte japonesa, e que possui apenas uma obra publicada em português no Brasil (O Livro do Chá). Nas palavras de TAKADA (2010), ele foi um paladino da arte e da cultura oriental e japonesa contra o ímpeto de modernização e ocidentalização que tendia a desprezar a cultura japonesa.

Okakura atuou principalmente em um período bastante importante da história do país: o período Meiji (1868-1912), de intensas transformações em todos os campos de atividade, graças à entrada de valores, métodos e costumes ocidentais. A paixão de Okakura pelas artes tradicionais e da época Meiji me cativou, motivando-me a estudar sobre tema que, infelizmente, ainda é pouco discutido e pesquisado em terras tupiniquins. Minha intenção é contribuir, mesmo que de maneira incipiente, para que não só o próprio Okakura seja mais conhecido, mas principalmente a beleza das belas-artes nipônicas.

Neste trabalho, apresentamos o tema **“Kakuzō Okakura e a busca da essência da arte japonesa – influência e continuidade em Mokichi Okada”**. Devido ao fato de ser pouco conhecido no Brasil, nosso objetivo é demonstrar as ações concretas de Okakura no sentido de salvaguardar o grande patrimônio cultural do Japão, além de apontar sua visão histórica e estética de temas muito presentes e frequentes nas manifestações artísticas nipônicas. Ainda, mostrar de que maneira Okada deu sequência

aos ideais de Okakura. Basicamente, nosso trabalho ficará circunscrito ao Japão, apesar de apontarmos alguns empreendimentos de Okakura realizados nos EUA.

De acordo com GUTH (1996, p. 16, tradução nossa),

O Japão é geralmente relegado às margens dos discursos históricos da arte europeia e norte-americana. Mesmo os acontecimentos após 1868¹, [...] são frequentemente ignorados ou tratados de maneira paroquial. A arte japonesa, quando incluída no discurso histórico da arte ocidental dos séculos XIX e início do século XX, geralmente é valorizada apenas no que diz respeito às suas contribuições por meio do japonismo².

Fica claro que a visão sobre a arte japonesa no Ocidente ainda é muito restrita, e mais ainda no Brasil. Nas palavras de Okakura,

Os méritos peculiares da arte japonesa e a possibilidade de adaptá-la à vida moderna e industrial eram problemas que a Nova Escola se arrisca a resolver. Será que a arte japonesa é coisa do passado, ou será que a arte japonesa do período Meiji poderia preservar sua própria integridade enquanto assimila noções modernas e se adapta ao novo estilo de vida japonês? (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 52. Tradução nossa)

Este foi um dos maiores problemas que Okakura enfrentou, em sua vida: assegurar a integridade da arte japonesa face aos novos tempos, de modernização e ocidentalização da sociedade japonesa. Neste trecho, a expressão “Nova Escola” refere-se à Academia de Belas-Artes do Japão, escola fundada por Okakura e vários de seus discípulos como “*um protesto contra esses dois movimentos – os pseudo-clássicos e os pseudo-europeus. [...] Não pretendemos ser antigos nem parecer modernos*” (OKAKURA, 1922). Na época, ele se desligou da academia, controlada pelo governo, e desenvolveu uma iniciativa de cunho privado; este tema será bastante explorado nesta dissertação.

A escolha do tema justifica-se pelo fato de que a defesa do espírito das artes japonesas pode ser considerada importante não apenas para o povo japonês e a manutenção de sua identidade cultural, como também para o patrimônio de toda a

¹ Quando se inicia o período Meiji.

² Do francês *japonisme*, usado pela primeira vez em 1872, consiste na influência artística de obras japonesas no Ocidente.

humanidade. Mesmo com o atual movimento global de cruzamento de culturas, que vem se intensificando cada vez mais, as particularidades culturais de cada país devem ser preservadas, e Okakura foi um personagem importante, nesse sentido.

O presente trabalho será realizado utilizando-se pesquisa bibliográfica e documental. Serão analisadas as principais obras de Okakura, quais sejam: “The Ideals of the East” (“Os Ideais do Oriente”), “The awakening of Japan” (“O despertar do Japão”) e “The Book of Tea” (“O Livro do Chá”³, já mencionado anteriormente), além de palestras e artigos escritos pelo mesmo. Além disso, serão estudados os aspectos históricos, culturais, antropológicos e artísticos japoneses, tendo como foco específico o período Meiji (1868-1912) e, obviamente, levando em consideração os acontecimentos históricos anteriores relacionados ao referido período. Serão também pesquisados diversos artigos acadêmicos pertinentes ao tema, bem como um acervo imagético adequado, com o objetivo de aproximar o leitor do assunto.

Com relação às palavras em japonês citadas neste trabalho, todas foram transliteradas pelo sistema de romanização Hepburn, que é aceito nos países onde se fala inglês, francês, espanhol etc. Este sistema permite que os termos aqui grafados possam ser pesquisados mais facilmente, especialmente nos mecanismos de busca eletrônicos.

³ Utilizaremos a edição em português, publicada no Brasil pela Estação Liberdade em 2008.

Capítulo 1 – Kakuzō Okakura e sua trajetória

Neste capítulo, é demonstrada, de maneira cronológica, a vida de Okakura, contando seus principais fatos e feitos. Este capítulo está dividido em três partes: 1) Do nascimento até 1884; 2) De 1885 a 1902; 3) De 1903 a 1913. Serão apontados os aspectos mais relevantes com relação à temática proposta: o papel de Okakura no desenvolvimento das belas-artes nipônicas, enfatizando suas ações concretas nesse sentido.

O objetivo do item 1.1 é mostrar, em primeiro lugar, as circunstâncias nas quais Okakura nasceu, discorrendo sobre sua família e também a sua formação escolar inicial, que foi fundamental na futura trajetória que ele teria: estudar na escola inglesa James Ballagh's, em Yokohama, época em que aprendeu inglês. A mudança de sua família para Tóquio, em 1873, também foi bastante relevante, uma vez que dois anos depois ele ingressou na Universidade Tóquio Kaisei (posteriormente conhecida como Universidade de Tóquio). Em 1879, casa-se com Motoko Ōka e, no mesmo ano, tem como mentores William A. Houghton, que ensinava Literatura Inglesa, e Ernest F. Fenollosa, que lecionava sobre filosofia política, entre outros. Este último foi uma figura crucial, que influenciou bastante na formação de Okakura, conforme será discorrido nas próximas páginas. Em 1880, já formado, ingressa no Ministério da Educação japonês, e auxilia Fenollosa em pesquisas sobre arte japonesa. Em 1884, junto com ele, pesquisa a escultura de Guse-Kannon, do templo Hōryūji, de Nara, entre outras obras. Nesta época, ele era membro ativo da Ryūchi Kai (Associação Dragão do Lago) e da Kanga Kai (Associação de Apreciação das Pinturas), grupos que promoviam a arte antiga.

O objetivo do item 1.2 é apontar algumas das viagens internacionais que Okakura fez: em 1886, a pedido do governo, vai para os EUA e Europa por um ano, com Fenollosa, para observar obras de arte, e em 1901 vai até a Índia com Miss McLeod, Hori Shitoku e outros, para visitar sítios remanescentes do budismo. Ainda neste capítulo, discorreremos sobre momentos importantes da trajetória de Okakura: em 1888, ele contribui com o estabelecimento da Escola de Belas-Artes de Tóquio, a primeira escola de Belas-Artes do Japão; em 1889, torna-se diretor e chefe do Departamento de Arte do Museu Imperial; em 1890, torna-se o presidente da Escola de Belas-Artes e, em 1896, torna-se membro da Teishitsu Gigei In (Comissão Imperial de Artes e Artesanato) e da Koshaji Hozon Kai

(Associação para Preservação de Templos e Santuários Antigos), e também vice-presidente da Nippon Kaiga Kyōkai (Sociedade de Pintura Japonesa). Em 1898, há uma grande guinada em sua vida: ele é afastado dos cargos de diretor e chefe do Departamento de Arte do Museu Imperial, assim como da presidência da Escola de Belas-Artes de Tóquio, e funda a Academia de Belas-Artes do Japão (Nippon Bijutsu In), em Yanaka, Tóquio, contando com o apoio dos artistas Gahō Hashimoto (1835-1908), Kanzan Shimomura (1873-1930), Taikan Yokoyama (1868-1958), Shunsō Hishida (1874-1911) e Shisui Rokkaku (1867-1950), entre outros.

O item 1.3 pretende apontar as principais obras publicadas por Okakura em língua inglesa, e que serão aqui utilizadas: em 1903, "Os Ideais do Oriente", lançado em Londres; em 1904, "O Despertar do Japão" e, em 1906, "O Livro do Chá"; estas últimas foram publicadas em Nova York. Além disso, serão demonstrados os acontecimentos relacionados ao trabalho de Okakura e seus discípulos nos EUA: em 1904, organiza exposições em Nova York e outras cidades norte-americanas, junto com Taikan, Shunsō, Shisui e outros, e é convidado, no mesmo ano, para participar da Divisão de Arte Asiática do Museu de Belas-Artes de Boston; em 1905, escreve vários artigos sobre arte chinesa e japonesa para o "Boletim do Museu de Belas-Artes" de Boston, e começa a alternar períodos de seis meses entre o Japão e os EUA; em 1906, torna-se o curador do Departamento de Artes Chinesa e Japonesa do Museu de Belas-Artes de Boston; em 1911, ele recebe o título de "Mestre Honorário em Arte", da Universidade de Harvard. Ainda, mostraremos neste capítulo a mudança da Academia de Belas-Artes para Izura, província de Ibaraki, Japão, em 1906, tendo como sede o Rokkakudō (construção de madeira, em formato hexagonal, projetada pelo próprio Okakura), na busca do desenvolvimento de um estilo pioneiro de arte japonesa. Por fim, apontaremos sua atuação em território japonês, como juiz em exposições de arte patrocinadas pelo Ministério da Educação japonês (Bunten), e sua nomeação como presidente da Nippon Chōkoku-kai (Associação Japonesa de Escultura), ambas em 1907, como professor de História da Arte Ocidental, na Universidade de Tóquio, em 1910, e suas últimas realizações: sua viagem de Boston para a Europa, em 1911, suas viagens para China e Índia, em busca de obras de arte para o museu de Boston, em 1912, e o término de sua única ópera, "A Raposa Branca", em 1913. Foi neste ano que, apesar de ter aceito um pedido do governo japonês, para fazer intercâmbio entre os EUA e o Japão como professor, acabou falecendo no dia 2 de setembro, após diversas complicações em seu estado de saúde.

Ao final deste Capítulo I, deseja-se que o leitor possa ter conhecido um pouco da vida de Okakura, entendendo o contexto histórico no qual ele estava inserido. Além disso, por meio da elucidação dos pontos mais importantes de sua trajetória, ficará mais clara a sua relevância perante não só as belas-artes japonesas, mas para com o mundo das artes em âmbito mundial, no sentido de ter sido um dos pioneiros no ensino de arte no Japão, um dos primeiros a categorizar a arte budista no país e ter levado a arte asiática/japonesa para o Ocidente, graças às suas empreitadas na Europa e especialmente nos EUA.

1.1. Kakuzō Okakura: do nascimento até 1884

1.1.1. Nascimento e família

Kakuzō Okakura (岡倉覚三), conhecido também como Tenshin Okakura (岡倉天心), nasceu em 14 de fevereiro de 1862, na cidade de Yokohama, província de Kanagawa, Japão. É da mesma geração, portanto, de importantes figuras japonesas do período Meiji (1868-1912): Mori Ōgai (1862-1922, médico, tradutor, romancista e poeta), Tokutomi Sohō (1863-1957, jornalista e historiador), Kuroda Seiki (1866-1924, pintor e professor que foi um dos precursores das técnicas ocidentais de pintura no Japão) e Natsume Sōseki (1867-1916, escritor), entre outros.

Quando criança, seu prenome também era lido como “Kakuzō”, mas os ideogramas eram os seguintes: 覚蔵. Ele passou a utilizar os ideogramas 覚三, pelos quais é conhecido até hoje, a partir da época em que ingressou na faculdade. O pseudônimo “Tenshin” passou a ser amplamente utilizado após a publicação, em 1922, do “Tenshin Zenshū”, coletânea com toda a obra de Okakura em japonês, e que utiliza este pseudônimo para se referir a ele.

Foi o segundo filho de Kakuemon Okakura e Kono. Seus pais, naturais da província de Fukui (na época, chamada de Echizen), eram comerciantes de seda e constituíram sua família em Yokohama. Ele tinha um irmão mais velho, um irmão mais novo e uma irmã mais nova. Quando tinha apenas sete anos de idade, sua mãe Kono faleceu, em decorrência do parto difícil de sua irmã mais nova. Devido a isso, Okakura ficou aos cuidados de um templo budista, onde o monge responsável lhe incentivou bastante a estudar. Depois, em 1869, ingressou na escola cristã inglesa James Ballagh's, em Yokohama, e é nessa época que ele aprendeu inglês – começou a escrever primeiro em inglês⁴, e só depois em japonês. Depois, aprendeu também o *kanbun* (escrita clássica chinesa) com o monge responsável pelo templo (KIKUCHI, 1944). Isso conferiu a ele um

⁴ Talvez isto explique porque Okakura sabia se expressar tão bem em inglês, bastante acima da média de seu povo. Mesmo se compararmos com seu irmão mais novo, Yoshisaburō Okakura, que fora professor de Literatura Inglesa, Tenshin conseguia escrever e falar com mais habilidade (KIKUCHI, 1944).

nível educacional bastante elevado, de acordo com os critérios japoneses da época. (ONO-DESCOMBES, 2011).

O fato de Okakura ter nascido em Yokohama foi decisivo em termos de sua atuação posterior, fazendo parte até mesmo da formação de sua personalidade. Na época, a cidade, importante porto japonês e local de grande fluxo de comércio e contato com o exterior, possibilitava o contato com costumes estrangeiros e com outros idiomas. Até mesmo em casa, ele tinha bastante contato com estrangeiros, graças aos negócios da família, o que fez com que ele desenvolvesse sua compreensão auditiva no idioma inglês. Além disso, a cidade vivia a efervescência da época, e era um dos principais cenários da modernização do país, o que propiciou a Okakura ter uma abrangente visão de mundo (OKAKURA, 1942).

Em 1873, então com 12 anos, sua família muda-se para Tóquio e abre uma pensão. Em 1875, seu irmão mais velho falece. Em 1879, então com 17 anos, casa-se com Motoko Ōka, que tinha 13 anos. Foi um casamento bem prematuro, mesmo para os padrões e costumes da época; é possível que ele tenha sido um reflexo da maneira pela qual Okakura lidava e se relacionava com as mulheres. Um fator que contribuiu fortemente para isso foi o falecimento de sua mãe quando ele ainda era criança, que deixou marcas profundas em sua personalidade. Talvez, para suprir essa carência de amor materno, ele tenha se casado tão cedo. Em março de 1881, nasce seu filho Ichiyū.

1.1.2. Formação Acadêmica

Em 1877, então com 15 anos, ele ingressa no curso de Letras da Universidade de Tóquio, de dois anos de duração. Estudou matérias como Política e Economia. Ao mesmo tempo, aprende poesia chinesa, a tocar *koto* (instrumento de cordas tradicional japonês), estuda a Cerimônia do Chá e o estilo de pintura *nanga*⁵. Foi a partir desta época que Okakura começou a desenvolver suas habilidades artísticas e literárias, ao mesmo tempo em que polia sua personalidade. Em seu tempo livre, um de seus principais passatempos era compor poemas em estilo chinês.

Figura 1: Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908

Em 1878, conhece Ernest F. Fenollosa (1853-1908), professor norte-americano (figura 1, à direita) que veio ao país a convite do governo Meiji. Este fato marcou profundamente a vida de Okakura, uma vez que influenciou seu destino e direcionou de maneira decisiva sua formação profissional, como veremos mais adiante.

Falando um pouco do cenário artístico, neste período, basicamente, havia dois estilos de pintura que se destacavam no Japão: o *nihonga* (日本画), que significa,

Figura 2: Comparação entre nihonga (à esquerda, de Shōen Uemura, 1875-1949) e yōga (à direita, de Seiki Kuroda, 1866-1924). Observa-se que os temas são semelhantes, mas as técnicas, bastante distintas.

literalmente, “pinturas em estilo japonês”, e o *yōga* (洋画), que significa “pinturas em estilo ocidental” (veja figura 2, à esquerda). O primeiro consistia em pinturas feitas de acordo com técnicas e matérias tradicionais japoneses; contudo, não era apenas

⁵ 南画 (*nanga*), literalmente “Pintura do Sul”, foi uma escola de pintura japonesa que se desenvolveu especialmente no fim do período Edo (1603-1868) e que tinha bastante influência da pintura tradicional chinesa. Utilizava tinta carvão preta e poucas cores, e retratava principalmente paisagens chinesas.

uma continuação das antigas tradições, e sim uma síntese de vários estilos tradicionais japoneses e alguns elementos técnicos realistas ocidentais; o segundo seguia as convenções, técnicas e materiais ocidentais, e englobavam, entre outros, pintura a óleo e aquarela. O próprio conceito de *nihonga* surgiu somente com a presença do *yōga*; até então, não havia propriamente uma ideia de “pintura genuinamente japonesa” (TANAKA, 1994).

Os pintores que seguiam o *nihonga* chegaram a passar dificuldades financeiras, mal conseguindo sobreviver com a pintura, uma vez que não conseguiam vender seus quadros. Tinham, então, de pintar seguindo o estilo *yōga*, para atender aos desejos do público. Por outro lado, aqueles que se dedicavam apenas ao estilo ocidental prosperavam, já que o país passava por uma intensa ocidentalização, recebendo influência direta em diversos campos de atividade, inclusive nas belas-artes.

Retomando o professor Fenollosa, ele atuou como historiador de arte japonesa e orientalista. Nasceu em Salem, estado de Massachusetts, em 1853, e se formou na Universidade de Harvard. Especializou-se nas filosofias de Spencer e Hegel

Figura 3: *Biombo do Pinheiro e da Ilha*, de Ogata Kōrin (1658-1716), uma das obras do acervo de Fenollosa

(especialmente em seu idealismo), veio para o Japão e se tornou professor da Universidade Imperial de Tóquio (OKAKURA, 1942). A princípio, acreditava que as manifestações artísticas ocidentais eram superiores,

chegando a se associar ao pintor de *yōga* Yuichi Takahashi (1828-1894) e a defender que este estilo deveria se expandir pelo Japão; mas acabou se apaixonando pelas belas-artes japonesas e orientais, passando a pesquisar sobre o assunto, e chegou até a colecionar obras bastante relevantes (veja figura 3, acima), que depois foram adquiridas pelo Museu de Belas-Artes de Boston para compor seu acervo de Arte Oriental e Japonesa. Chegou ao ponto de assumir a postura inversa: a de querer expulsar o estilo ocidental do país. Junto com Okakura, ele participou de vários acontecimentos importantes da história da arte japonesa, que serão relatados mais adiante. Chegou também a ser curador de Artes Orientais do Museu de Belas-Artes de Boston, e escreveu o livro “Epochs of Chinese and Japanese Art” (Épocas da Arte Chinesa e Japonesa), de 1912. Tamanha foi a identificação

dele com a cultura japonesa que seus restos mortais foram enterrados no templo budista Hōmyōin, da cidade de Ōtsu, na província de Shiga (*figura 4, à direita*), onde recebeu inclusive um nome póstumo⁶. Além disso, ele foi condecorado pelo então Império Japonês com a Terceira Ordem de Mérito, por todos os seus feitos para com a arte e a cultura japonesas.

Figura 4: Túmulo de Fenollosa, no templo Hōmyōin, Otsu

Faleceu em 21 de setembro de 1908, a caminho dos EUA, voltando da Europa (Londres).

A parceria de Fenollosa e Okakura foi, desde o princípio, benéfica para os dois. O professor norte-americano não entendia o idioma japonês, e Okakura tinha o papel de ser seu intérprete quando ele conversava com pintores e pessoas envolvidas com as artes japonesas, além de traduzir diversos materiais do japonês para o inglês e apresentar templos antigos e famosos. Por outro lado, Okakura desenvolveu sobremaneira suas habilidades em inglês e teve despertado seu interesse pelas belas-artes nipônicas, que até então ainda não era muito acentuado (OGURA, 2001).

Aqui, podemos notar um aspecto um tanto irônico deste encontro dos dois: tanto Fenollosa como Okakura, inicialmente, não tinham um grande entusiasmo pelas artes japonesas, e nem imaginavam que virariam grandes defensores delas e promotores de sua reconstrução. Fenollosa chegara ao Japão disposto a discorrer sobre a superioridade da arte ocidental, e Okakura, então com 16 anos, estava mais interessado em Política que em Artes.

Um fator que explica o porquê dessa grande mudança de Fenollosa quanto à arte japonesa e oriental foi o fato de que, como contratado pelo governo japonês, ao visitar os templos budistas de Nara, ficou absolutamente fascinado com as estátuas budistas ali

⁶ É um costume budista o devoto receber um outro nome religioso, após sua morte. Geralmente, quanto maior o nome póstumo, maior deve ser o valor pago ao templo budista para que o registro possa ser feito.

Figura 5: “Leões”,
Hōgai Kanō (1886)

presentes. De acordo com o seu ponto de vista estético, havia ali influências greco-romanas; foi despertado nele, então, o interesse em pesquisar sobre esta relação, partindo do helenismo e passando pela Índia e China, até chegar ao Japão. Concentrou seus esforços no estudo nas artes clássicas japonesas. Segundo ele, em termos de evolução estética, tudo teria começado na Grécia, e posteriormente na Itália (Roma); depois disso, esses valores estéticos chegaram à Índia, e por fim ao Japão, via China. Os grandes herdeiros de toda essa carga clássica artística seriam, na opinião de Fenollosa, a Escola Kanō de pintura, que teve Hōgai Kanō (1828-1888) como um de seus últimos representantes (*vide uma de suas obras na figura 5*).

Hōgai teve grande contato com Fenollosa, aprendendo com este muitos pontos das técnicas ocidentais e trocando conhecimentos sobre a pintura japonesa tradicional. Ambos lutaram ativamente pelo movimento de recuperação da *nihonga*, e participaram posteriormente da fundação da Escola de Belas-Artes.

Em uma preleção da Ryūchi Kai, associação criada no início do período Meiji para proteger as artes tradicionais japonesas do intenso processo de ocidentalização, Fenollosa afirmou que as belas-arts do país eram superiores às do resto do mundo, e anunciou a “A Teoria Verdadeira sobre as Belas-Artes” (美術真説 – *Bijutsu Shinsetsu*), na qual ele aponta alguns aspectos nos quais a arte nipônica se destaca:

1. Não se busca pintar de maneira realista, como uma fotografia.
2. Não há sombra.
3. Há contornos.
4. Os tons das cores não são fortes.
5. A expressividade se dá de maneira concisa.

Percebemos, assim, que sua teoria se baseia, principalmente, em três elementos, no que tange à avaliação das obras de arte: a noção de *chiaroscuro*, a técnica com que se utiliza o pincel e o uso das cores (YODA, 2007).

Foi por meio dessa teoria, também, que o termo *nihonga* foi utilizado pela primeira vez, quando traduziu-se a expressão em inglês *Japanese painting* (pintura japonesa), proferida por Fenollosa, para o japonês.

Ainda, Okakura teve como um de seus mentores William A. Houghton (1812-1891), que ensinava Literatura Inglesa, e era especialista em Literatura medieval.

Conforme dissemos anteriormente, a princípio, o interesse de Okakura era em política. Um fato que ilustra essa sua predileção aconteceu em julho de 1880: Okakura estava prestes a entregar sua monografia de conclusão de curso, com o tema de 国家論 (*Kokkaron*, “Teoria da Nação”), dentro da área de Política. Ele a preparou com todo o esmero, durante dois meses, e conseguira terminar duas semanas antes do prazo final. Mas eis que um fato inusitado ocorreu, que marcou definitivamente sua história. Sua jovem esposa, então com 14 anos, estava grávida, e eles acabaram tendo uma discussão séria. No auge do conflito, ela acabou rasgando e queimando o trabalho, obrigando Okakura a refazê-lo. Ao buscar orientação do professor Fenollosa, este o aconselhou a fazer uma tradução do inglês para o japonês de uma 美術論 (*Bijutsuron*, “Teoria das Belas-Artes”), que ele conseguiu terminar no exíguo prazo restante (KIKUCHI, 1944).

1.1.3. Ingresso no Ministério da Educação

Okakura formou-se, então, em 1880 e, no mesmo ano, ingressou no Ministério da Educação japonês. Inicialmente, foi designado para o Departamento de Música, talvez devido ao fato de que tinha uma excelente percepção musical; mas o relacionamento com seu superior hierárquico não era muito bom e, no ano seguinte, foi transferido para o Departamento de Educação Especializada (OKAKURA, 1942).

Em 1884, com a diretriz governamental de se elaborar uma estratégia para se prevenir a saída do patrimônio cultural do país para o exterior, foi feita mais uma expedição aos templos da região Kansai (principalmente Nara e Kyoto), na qual estava Fenollosa e Okakura. Foi nessa expedição que houve um episódio curioso, no templo Hōryūji, em Nara. Em uma das construções do complexo deste templo, o Yumedono (Pavilhão dos Sonhos), há uma estátua Guse Kannon (*figura 6, à direita*), do período Asuka (538-710) e que havia sido restaurada no período Edo (1603-1868). Por cerca de duzentos anos, ela foi mantida oculta do público, por

Figura 6: Guse Kannon, Yumedono, Templo Hōryūji, Nara, Séc. VII

determinação dos monges do templo, e não era permitido de forma alguma exibi-la. Mesmo assim, a equipe de Fenollosa ordenou os monges a mostrarem a estátua; estes ficaram assustados, porque acreditavam que, se a estátua fosse revelada, poderia haver um castigo: um forte terremoto que destruiria todo o templo. Fenollosa e o grupo mostraram o documento oficial, que dizia que estavam a serviço do governo; os monges não tiveram escolha a não ser abrir as portas que escondiam a obra. Fenollosa ficou completamente maravilhado com a estátua, reconhecendo que se tratava realmente de uma obra única no mundo. Depois desse episódio, houve muitas outras oportunidades nas quais o grupo se deparou com imagens búdicas ocultas; Okakura foi aprofundando seu conhecimento sobre elas, a ponto de impressionar os monges com os quais eles se deparavam (OGURA, 2001).

Também em 1884, a polaridade entre os defensores da *nihonga* e da *yōga* se acentuou. O Ministério da Educação criou a Associação de Pesquisa de Ensino de Desenho (*Zuga Kyōiku Chōsa Kai*), e houve uma disputa entre Okakura, que defendia o uso do pincel, e os pintores de *yōga*, que acreditava que o uso do lápis era mais adequado.

No fim, o pincel foi escolhido, e Okakura e seu grupo, profundamente cientes da importância do ensino da *nihonga* com o intuito de revitalizar as belas-artes tradicionais, ficaram incumbidos de planejar a abertura da primeira Escola de Belas-Artes do país. Não sem enfrentar, é claro, a pressão de seus opositores, que os tachavam até de “nacionalistas intolerantes”, criticando-os publicamente.

Figura 7: Rokumeikan, um dos símbolos da ocidentalização do período Meiji.

Ainda naquele mesmo ano, Fenollosa vende sua coleção de mais de mil obras de arte para um grande colecionador norte-americano, que paga a quantia de 280 mil dólares por tudo (para se ter uma ideia, era um montante 15 vezes maior do que toda a quantia necessária para se construir o Rokumeikan, edifício símbolo da ocidentalização do Japão (figura 7, à esquerda), tornando-o muito rico.

1.2. De 1885 até 1902

1.2.1. Contribuições ao Ministério da Educação japonês

Como preparação para a instituição da Escola de Belas-Artes de Tóquio, o governo japonês envia Fenollosa, Okakura e equipe para a Europa (Itália e França) e para os EUA, em 1886, por um período de um ano, com o objetivo de pesquisar as manifestações artísticas e o ensino de arte desses países. Na viagem, podemos inferir que Okakura sentia orgulho de ser japonês até mesmo pelas suas vestimentas: durante a maior parte do tempo, ele fazia questão de usar quimono, mesmo que isso causasse certo estranhamento nas pessoas ao redor. Durante a estadia nos EUA, uma pessoa abordou Okakura e a equipe de japoneses:

- *What sort of 'nese are you? Are you Chinese, or Japanese, or Javanese?*

(- Que tipo de “nês” vocês são? Japoneses, chineses, javaneses?)

Ao que ele responde, em perfeito inglês:

- *We are Japanese, gentleman. But what sort of 'key are you? Are you a Yankee, or a donkey, or a monkey?*

(- Nós somos japoneses, cavalheiro. Mas que tipo de “key” é você? Um *yankee*, um *donkey* – burro – ou um *monkey* – macaco -?).

Deixando de lado esse tipo de “estranhamento cultural”, Okakura aproveitou a viagem para observar bem os diferentes museus, escolas de arte e de artesanato, além dos métodos de ensino e de administração, as instalações e os equipamentos necessários, buscando capturar a essência da forma como as artes ocidentais se desenvolviam (OGURA, 2001).

Ao regressar para o Japão, ele ficou ainda mais convicto na crença de que a civilização japonesa era superior, uma vez que ele a considerava mais espiritualizada que a civilização ocidental; esta, por sua vez, seria mais desenvolvida materialmente. Ao

mesmo tempo, a viagem serviu para ampliar sua capacidade de compreender e analisar tanto as artes orientais como as ocidentais, contribuindo sobremaneira para sua formação.

E então, em outubro de 1887, o Ministério da Educação japonês anuncia a fundação da Escola de Belas-Artes de Tóquio (*figura 8, à direita*), com a diretriz pedagógica de que, para se ensinar arte no Japão, a base e modelo deveriam ser as obras genuinamente japonesas. Essa diretriz incluía não só a abertura da Escola como também a

Figura 8: Escola de Belas-Artes de Tóquio, quando da sua fundação.

definição de leis e iniciativas para proteger essas obras de arte, o que incluía também pesquisas e estudos com o intuito de categorizá-las. Ainda nesse sentido, foram definidos os cânones da arte tradicional, com a criação dos chamados *Kokuhō* (国宝, tesouros nacionais), mais alta classificação dos patrimônios culturais do país⁷. Nesse período inicial da Escola, Okakura é definido como um dos gestores da instituição, e Fenollosa também o seria, mas acabou não sendo nomeado⁸.

As atividades da Escola de Belas-Artes começaram oficialmente em 1889. Alunos de várias partes do Japão se inscreveram para ingressar já na primeira turma: 138 rapazes⁹ tentaram, e 114 foram aprovados. Dentre eles, a maioria tinha muito pouca

⁷ São as Propriedades Culturais Tangíveis mais valiosas do Japão, definidas pelo Ministério da Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia. São divididas em duas categorias: “construções e estruturas” (castelos, templos religiosos e algumas residências) e “artes plásticas e artesanato” (pinturas, pergaminhos, sutras, trabalhos de caligrafia, esculturas de madeira, bronze, laca ou pedra, artesanato como cerâmica e esculturas de laca, obras em metal, espadas e tecidos).

⁸ Depois desse fato, a relação dos dois ficou muito abalada, e nunca mais foi a mesma.

⁹ Cabe mencionar que, na época, apenas homens eram admitidos, na faixa etária de 16 a 25 anos. Na época, a sociedade japonesa ainda era bastante sexista. Contudo, gradualmente, com a introdução dos valores ocidentais, os direitos das mulheres começaram a ser mais respeitados. Com relação à faixa etária, era uma característica bem marcante: a idade esperada para se estudar, geralmente, era essa mesma (dos 16 aos 25, com algumas variações); quando se passava disso, a pessoa era considerada um *shakaijin* (社会人), um adulto pleno.

experiência na pintura¹⁰: praticamente, apenas o que haviam aprendido no ensino regular. A mensalidade e os custos dos materiais utilizados no curso eram um tanto elevados¹¹; isso estava de acordo com a intenção de Fenollosa e de Okakura de formar uma elite cultural e artística (WESTON, 2003).

Em uma de suas composições, discorrendo sobre a missão da escola, Fenollosa afirma que:

[...] o segredo do nascimento de uma nova arte deve ser desenvolvido pelo Japão por si só. Se conseguir, o país inaugurará um novo movimento artístico para o mundo todo. Esta escola busca deliberadamente resolver esta questão do autodesenvolvimento. Dessa forma, reside fundamentalmente em vocês, estudantes, a possibilidade de trazer uma onda totalmente nova de arte elevada ao mundo.¹²

Conseguimos perceber, neste pequeno trecho, o tamanho da responsabilidade que ele e Okakura atribuíam aos alunos, e um esforço para que estes entendessem quão importantes eram seus trabalhos como verdadeiros servos da nação¹³, baseados no espírito de que o desenvolvimento verdadeiro provém de um esforço e acúmulo de conhecimento, principalmente, interno – no caso, genuinamente japonês –, e não de fora – do ocidente (KUSUMOTO, 2001). Ainda, era intenção da Escola criar uma pintura japonesa moderna e nacional, tendo as convenções nipônicas como base, mas também com alguma reflexão sobre a pintura ocidental, contrabalançando tradição com inovação.

Como alunos da primeira turma, temos alguns dos que se tornaram, posteriormente, os principais discípulos de Okakura: Taikan Yokoyama e Kanzan

¹⁰ É interessante notar que, no Japão tradicional, quando a família percebia que a criança teria aptidão artística, desde pequena, era confiada a um mestre conhecido; a partir do período Meiji, no entanto, o aluno passou a perceber esta vocação na escola, da mesma forma como no ensino ocidental, contando com o apoio não só de sua família, mas também de seus professores.

¹¹ Diferentemente do sistema educacional brasileiro, no qual instituições públicas são gratuitas, no Japão, já nessa época, os cursos eram cobrados; como o curso de Artes implicava em utilizar materiais nobres, os custos eram bastante razoáveis.

¹² Ernest Fenollosa, “Address on Art Education in Japan”, p. 1-2. Tradução nossa.

¹³ Aqui, não podemos esquecer que se tratava de uma Escola Imperial, naturalmente, a serviço do Imperador.

Shimomura, além de Kogetsu Saigō (1873-1912) e Shisui Rokkaku, num total de 65 alunos.

O curso era dividido em duas partes: normal, com duração de 2 anos, e especialização, que durava 3 anos, num total de 5 anos. O curso de especialização poderia ser de pintura (de estilo *nihonga*, obviamente), escultura (em madeira) e artesanato (trabalhos em metal e em laca). Além disso, havia também as disciplinas típicas de um curso de graduação em artes e humanidades ocidental, como Ciência e Matemática, História e História da Arte e Estética, além do curso de Literatura Chinesa e Japonesa, mais específico para a realidade da escola. As matérias de História, História das Belas-Artes e Estética eram ministradas por Fenollosa e Okakura. Este era bastante carismático, reverenciado como um verdadeiro mentor por seus alunos; ele conseguia promover um ambiente no qual a amizade entre os alunos prevalecia e, mais do que isso, proporcionava um senso de identidade em torno do conjunto de ideais que eram ensinados na Escola.

Na cadeira de pintura, o professor responsável era Gahō Hashimoto, que contava com o apoio de Tomonobu Kanō (1843-1912), Masaaki Yūki (1840-1904) e Gyokushō Kawabata (1842-1913), entre outros. É importante frisar que esses pintores eram oriundos de diferentes escolas de pintura japonesas – Kanō¹⁴, Shijō¹⁵, Tosa¹⁶ e outras –, cada qual com suas especificidades; foi feita então uma amálgama de todas elas, que passaram a coexistir sobre o mesmo teto.

Como não poderia deixar de ser, os adeptos do estilo *yōga* criticavam aberta e intensamente os métodos e a linha educacional da escola. Fundaram, assim, em 1889, a Associação de Belas-Artes Meiji (*Meiji Bijutsu Kai*), que foi a primeira associação de pintores do estilo. Por outro lado, Okakura foi convidado pelo então presidente do Museu Imperial, Ryūichi Kuki (1852-1931), para se tornar diretor da instituição. Ao longo de

¹⁴ Fundada por Masanobu Kanō (1434-1530) no final do século XV, foi uma das principais escolas de pintura do Japão. Perdurou até o período Meiji (a partir de 1868), quando foi subdividida em vários ramos. Apresentava influência da pintura chinesa e tinha grande ligação com a corte japonesa, fazendo trabalhos em obras do governo, como no Castelo Nijō, em Kyoto.

¹⁵ Fundada em Kyoto, no fim do século XVIII, por Maruyama Ōkyo (1733-1795) e Matsumura Goshun (1752-1811). A escola demonstrava influência do realismo Ocidental, mas se baseava em técnicas de pintura tradicionais japonesas. Não se preocupava especificamente com o retrato exato do objeto, mas sim com o “espírito interior” deste.

¹⁶ Fundada no início do período Muromachi (1336-1573), baseava seu estilo nas clássicas pinturas japonesas, em oposição às escolas nas quais a influência chinesa marcante, como a Kanō. Suas principais temáticas eram narrativas que envolviam a literatura e a história japonesas.

sua atuação no museu, ele promoveu algumas exposições e se deslocou até algumas localidades japonesas – por exemplo, a região de Kansai, que compreende Nara, Kyoto, Ōsaka, Wakayama e Shiga – em busca de obras de arte.

Em 1890, então com 28 anos de idade, Okakura é designado para outro cargo bastante expressivo: o de diretor da Escola. Aqui, podemos perceber o seu traço “precoce”, provavelmente devido à sua capacidade excepcional. Assim que se formou, também, ele conseguira rapidamente um cargo de confiança do governo japonês.

Com Okakura como diretor, o currículo da Escola apresentou algumas mudanças. Ele eliminou o caráter “utilitarista”, voltado para a indústria, de algumas matérias – que fora implementado anteriormente por Fenollosa –, e introduziu um estudo mais avançado de laca e de trabalhos em metal, que ganharam o mesmo peso da pintura e da escultura. Para os alunos do 2º ano, ele propôs uma nova disciplina: Novos Desenhos (*Shin'an*), para que os alunos pudessem criar composições originais. A intenção da Escola era fomentar a criatividade individual, que era considerada escassa nas escolas tradicionais japonesas. Após cumprirem o programa geral, os alunos partiam para um enfoque maior no aspecto prático e técnico. A carga horária de matérias de humanidades foi consideravelmente reduzida – para os estudantes de pintura, por exemplo, resumia-se a “Estética e História da Arte” e “História e Objetos Antigos”, que tinha como objetivo ensinar a forma e o uso dos objetos de arte de acordo com seu contexto histórico. O último ano era quase que inteiramente reservado para os Novos Desenhos, dando aos alunos o tempo necessário para poderem criar suas pinturas de formatura. Com relação a essas, Okakura definiu os critérios que ele acreditava serem essenciais para a arte japonesa contemporânea: refinamento (品位, *hin'i*), concepção (意匠, *ishō*), técnica (技術, *gijutsu*) e erudição (学識, *gakushiki*), sintetizados em prol da criatividade e inovação e gerando arte de primeira classe (WESTON, 2003).

Fenollosa, ao solicitar ao novo diretor um orçamento anual de 12.000 ienes¹⁷, obteve apenas metade dessa quantia, o que foi motivo de discórdia entre os dois. Neste mesmo ano, Fenollosa acabou sendo demitido do Ministério da Educação japonês; por causa disso, retornou aos EUA, onde foi admitido como diretor do Departamento Oriental do Museu de Belas-Artes de Boston (mesmo museu que havia adquirido sua coleção de

¹⁷ O que, atualmente, seria um valor 3.000 vezes maior (aproximadamente 36 milhões de ienes, ou 307.000 dólares).

obras de arte, anteriormente). Fenollosa pretendia ser diretor do Museu Imperial e da Escola de Belas-Artes, mas isso acabou não se concretizando. A relação entre ele e Okakura ficou bastante abalada, e nunca mais foi a mesma, até o fim de seus dias.

No ano seguinte, 1891, foi criada, por doze jovens pintores, a Associação de Pintura Juvenil do Japão (*Nippon Seinen Kaiga Kyōkai*), que teve Okakura como presidente. Em 1896, essa associação foi dissolvida, e seus membros se uniram ao time de professores da Escola de Belas-Artes para fundar a Associação de Pintura do Japão (*Nippon Kaiga Kyōkai*), que permitia a seus membros mostrarem suas obras inovadoras. Algum tempo depois, esse grupo foi um dos pilares para a constituição da Academia de Belas-Artes do Japão.

Okakura era bastante habilidoso em buscar espaços na sociedade para dialogar sobre a cultura e a identidade japonesas, colocando ele e seus discípulos em destaque. Ele utilizava para isso exposições feitas pelos grupos que ele liderava, nas quais eram exibidas obras originais. Nisso, o grande público era convidado a entrar em contato com a arte, que até então era algo restrito às elites. Isso comprova o caráter de vanguarda de Okakura e seus discípulos para a época, levando educação artística ao povo. Ainda, nesses eventos, era estimulada a competição entre os artistas, o que atraía ainda mais o interesse das massas e da mídia da época. Um bom exemplo dessas exposições foi um evento especial, organizado por ele, para celebrar os cinco anos de fundação da Escola de Belas-Artes. O público foi convidado a conhecer como a escola funcionava, entrando em contato com as salas de aula e trabalhos dos jovens alunos, num total de 1214 obras. O evento atraiu a atenção de vários jornais de Tóquio, o que serviu para divulgar não só o nome da Escola, mas de vários de seus pintores – entre eles, Kanzan e Taikan (WESTON, 2003).

Tudo ia muito bem na vida de Okakura, de vento em popa. No auge de sua juventude, aos 30 anos, ele estava muito feliz. Se continuasse progredindo da maneira como estava, chegaria a ministro da Educação até os 40, sem dúvida. Mas eis que veio uma tempestade...

Em 1893, retornam da França os pintores Seiki Kuroda (1866-1924) e Keiichirō Kume (1866-1934), após terem aprendido técnicas impressionistas. Eles acabaram se unindo aos pintores da Associação de Belas-Artes Meiji para fazer oposição à postura (considerada por eles) ultranacionalista de Tenshin e de seus adeptos, apesar de não seguirem as técnicas de pintura italianas utilizadas pelo grupo. Eles chegaram inclusive a

pressionar o governo para que fosse incluída na Escola de Belas-Artes uma cadeira de pintura ocidental. Eis que, em 1896, Kuroda e Kume conseguem alcançar esse objetivo, tornando-se professores da Escola. Ao mesmo tempo, eles dissolvem a Associação Meiji e fundam a Associação Cavalo Branco (*Hakuba Kai*).

Um pouco depois, em 1898, uma carta anônima, difamando Okakura e todos os que o apoiavam, chegou à Escola de Belas-Artes. O problema é que Okakura não era inocente: na época, ele tinha hábitos que não condiziam absolutamente com a posição de um educador, ainda mais de um diretor de Escola. Ele passou a se entregar à boemia, ficando até altas horas nas ruas, se entregando às bebidas e à libertinagem. Chegou até a ser amante da esposa de Ryūichi Kuki, servidor do alto escalão do Ministério da Educação. Com o agravamento dessa situação, Okakura foi destituído do posto de diretor do Museu Imperial e exonerado do cargo de diretor da Escola de Belas-Artes.

Insatisfeitos com o afastamento de Okakura, demonstrando seu irrestrito apoio a ele e, principalmente, à causa pela qual eles tanto se empenhavam, 36 professores do departamento de *nihonga* manifestaram o desejo de entregar seus cargos, também. O Ministério da Educação ficou surpreso, e fez de tudo para dissuadi-los, conversando com um de cada vez. No final, metade do grupo (17) acabou realmente se desligando, entre eles Hashimoto, Yokoyama (dispensado por indisciplina), Shimomura e Shunsō Hishida. Assim se encerrou a participação de Okakura e seus seguidores na Escola de Belas-Artes de Tóquio.

Após esses afastamentos, Okakura ficou com apenas duas funções: membro da Teikoku Gigei Sentaku Kai, um comitê criado pelo governo para estimular e fomentar as atividades dos artistas japoneses, e da Koshaji Hozon Kai, que se preocupava em pesquisar, preservar e proteger os patrimônios culturais japoneses.

Como se esses acontecimentos não bastassem, devido às brigas constantes, Okakura acabou quase se separando de sua mulher, Motoko. Pouco tempo depois, porém, Motoko contraiu uma forte pneumonia; mesmo com todas suas desavenças, ele se empenhou em cuidar dela (OGURA, 2002).

1.2.2. Fundação da Academia¹⁸ de Belas-Artes do Japão

Apesar de todas as dificuldades, após ter sido destituído de seus cargos da Escola de Belas-Artes e do Museu Imperial, Okakura não abandonou seu ideal. Juntamente com alguns de seus principais discípulos (Taikan Yokoyama e Shisui Rokkaku, formados na 1ª turma da Escola de Belas-Artes; Kanzan Shimomura e Kogetsu Saigō, da 2ª turma, Chūnosuke Niirō (1868-1954) e Hazan Itaya (1872-1963), ambos escultores e da 3ª turma; e Shunsō Hishida, da 4ª turma), todos antigos professores da Escola, aderiram ao propósito de Okakura e se empenharam em prol de um novo movimento artístico, fundando a Academia de Belas-Artes do Japão (日本美術院, *Nippon Bijutsu In*).

A ideia inicial seria a de fundar uma escola particular, formalmente definida. Contudo, avesso a imposições e limitações, Okakura gostava de ter liberdade; propôs, então, algo até então inédito no Japão: uma instituição mais fluida, uma espécie de comunidade ou irmandade formada de especialistas em arte, que se dedicariam de maneira integrada à educação (incluindo aí preleções), pesquisa e produção artística, mas sem aulas formais. Serviria como uma espécie de programa avançado para aqueles que haviam se formado na Escola de Belas-Artes, provendo espaço, amizade, criticismo mútuo e condições para poderem expor suas obras. Provavelmente, ele se inspirou em tudo que pode absorver da viagem de um ano que havia feito com Fenollosa para a Europa e EUA¹⁹, antes da instituição da Escola de Belas-Artes, uma vez que a Academia seguia um modelo ocidental.

A Academia tinha dois grandes objetivos: divulgar o conceito de inovação aliado à tradição por meio de eventos públicos – exposições, palestras sobre tópicos específicos, participação de seus membros em exposições de outras instituições e a busca por formas

¹⁸ Optamos por adotar essa denominação em detrimento a “Instituto de Belas-Artes do Japão”, que seria até mais usual do que a primeira. Nos baseamos em uma tradução feita pelo Boletim do Metropolitan Museum of Art, de Nova York, vol. XVI, número 11, onde consta “Fine Arts Academy of Japan”. Além disso, a palavra academia, em sua acepção “sociedade de caráter literário, artístico ou científico”, nos parece mais apropriada.

¹⁹ É importante notar que o conceito de “Academia de Belas-Artes” poderia ser uma novidade no Japão, mas não no mundo ocidental, tendo surgido na Itália e na França. No Brasil, a primeira academia foi instituída em 1820, por D. João VI, no Rio de Janeiro.

de o público em geral entrar em contato com obras de arte consideradas elevadas (ou seja, as produzidas dentro da Academia); e trabalhar em prol da preservação da herança cultural japonesa, por meio do redescobrimiento de técnicas do passado, aplicadas no presente.

Devido às circunstâncias e aos escândalos que levaram Okakura a ser demitido das funções governamentais – o que foi motivo de desonra para o Ministério da Educação –, e à repercussão de seu caso, ele e seus seguidores não tiveram praticamente nenhum apoio financeiro para abrirem a Academia, nem do governo e muito menos da sociedade. Porém, mesmo em meio a este cenário difícil, o apoio de alguns estrangeiros, que se encontravam no Japão na época, foi fundamental. Um deles foi um grande empresário do ramo de mineração, amigo pessoal de Okakura e entusiasta da cultura japonesa – para se ter uma ideia, ele tinha uma tatuagem da deusa Amaterasu Ōkami no peito e sabia forjar espadas japonesas –, que chegou a ser indicado posteriormente como membro honorário da academia.

Com muito custo, eles conseguiram alugar as instalações de um restaurante chinês que ficava em frente ao templo Yushima Tenmangū, em Tóquio, para montar o escritório provisório e o centro de estudos. Mas o dinheiro que conseguiram arrecadar mal deu para pagar as despesas de alguns poucos meses. Foi então que Okakura recorreu a um grande amigo seu, William Sturgis Bigelow (1850-1926), médico norte-americano que se apaixonou pela cultura japonesa. Bigelow foi para o Japão junto com Fenollosa; a princípio, tinha ido apenas para passar as férias, mas acabou ficando sete anos no país. Nesse ínterim, colecionou obras de arte japonesas, chegando a doar 40 mil delas para o Museu de Belas-Artes de Boston, o que contribuiu enormemente para que o acervo deste museu se tornasse um dos maiores em arte japonesa do mundo. Ele também acabou se convertendo ao budismo. Bigelow acompanhou Okakura, Fenollosa e equipe em várias expedições, tirando fotos e contribuindo para o registro daqueles importantes momentos da história da arte japonesa (OGURA, 2002).

Ainda neste início, eles tiveram outro apoio, de origem bastante interessante. Tratava-se do general do Exército japonês Sōroku Kawakami (1848-1899)²⁰, que lhes

Figura 9: 十六羅漢圖 - “Os dezesseis Arhats”, de Gahō Hashimoto

enviou uma mensagem parabenizando-os e um envelope com dinheiro, que foi utilizado para pagar as despesas da festa oferecida quando da inauguração da Academia. Esta ajuda foi recebida com espanto e alegria, uma vez que os mentores do movimento podiam ser considerados como “opositores” do governo; além disso, quem deveria dar suporte às iniciativas artísticas e culturais no país era o Ministério da Educação, e não o Exército. Posteriormente, na época em que Gahō Hashimoto tornou-se o diretor da Academia, ele e Kawakami passaram a ter uma relação bastante próxima; Kawakami chegou até a comprar uma das obras primas de Hashimoto (*figura 9, à esquerda*), o par de rolos Jūroku Rakanzu (十六羅漢圖 – “Os dezesseis Arhats”²¹), por uma quantia bastante expressiva, para ajudar a financiar a Academia. Ele pode ser considerado como um patrocinador e solidário ao movimento.

Eis que chegou o dia de anunciar a fundação da Academia. Foi feito um grande banquete, com a participação de cerca de cem artistas e literatos, no qual Okakura anunciou os planos de funcionamento e distribuiu panfletos com os objetivos da Academia.

Fora tudo muito rápido e intenso. Naquele mesmo ano de 1898, em março, Okakura havia sido banido das atividades oficiais; pouco mais de quatro meses depois, fora preparado aquele banquete, anunciando a criação da Academia e, três meses depois, foram concluídas, no bairro de Yanaka, em Tóquio, as principais instalações da Academia.

²⁰ Foi um dos principais estrategistas do Exército japonês durante a Primeira Guerra Sino-Japonesa (01/08/1894 a 17/04/1895).

²¹ Termo sânscrito que designa um ser de nível espiritual elevado, uma pessoa sábia e que chegou perto da meta final da evolução humana.

Assim, no dia 15 de outubro de 1898, a Academia de Belas-Artes do Japão foi inaugurada oficialmente, junto com a I Exposição da Academia de Belas-Artes. Nesta ocasião, uma das obras expostas foi a *Kutsugen* (屈原), de Taikan (figura 10, à direita). Kutsugen era poeta e ocupou um cargo de confiança na corte chinesa durante o período dos Reinos Combatentes (475 a 221

Figura 10: Kutsugen, de Taikan Yokoyama (1898)

a.C.). Tinha um arraigado patriotismo mas, devido a calúnias proferidas por colegas corruptos, acabou perdendo a confiança do rei e foi punido com um confinamento em terras longínquas. Com a mudança de monarca, ele esperava retomar seus direitos, mas isso não aconteceu e ele ficou vagando sem rumo. Além disso, a capital do país, onde ele nascera, havia sido dominada por um general rival de outra região, o que lhe causou profunda tristeza. Após algum tempo, como uma forma de protesto, ele decidiu se matar, jogando-se no rio Miluo segurando uma pedra. Taikan se baseou na figura desolada do também perseguido Okakura para compor este quadro, considerado um de seus mais bem elaborados.

Figura 11: Jya'i (Cremação), de Kanzan Shimomura (1898)

Outra obra exposta, foi a *Jya'i* (闇維 – “Cremação”), de Kanzan Shimomura (figura 11, à esquerda). Diferentemente das obras anteriores, nas quais Kanzan costumava pintar quadros que retratavam a morte de Buda, neste ele optou por pintar a cremação dele, que se encontra

dentro de um caixão dourado. É uma composição com tons e traços geniais, de caráter inovador.

Por meio dessas duas obras, percebe-se uma característica importante da temática das obras do movimento: figuras históricas e religiosas asiáticas, numa clara tentativa de defender e preservar as tradições culturais do continente. Nas palavras de GUTH (1996, p. 17), “As atividades de figuras mitológicas e lendárias celebradas nas artes do período

Meiji serviram para [...] situar o caráter distintivo nativo na cultura imperial.” Ao mesmo tempo em que o Japão se modernizava, havia também essas iniciativas no sentido de se resgatar a cultura do passado e uma autoconscientização do que era genuinamente nipônico.

Na estrutura inicial da Academia, Okakura foi nomeado o presidente do conselho diretivo, e Gahō Hashimoto o professor chefe. Taikan, Kanzan, Shunsō, Kogetsu e outros, num total de 26 pessoas, eram os membros permanentes. Além deles, Fenollosa e Bigelow eram membros honorários, contribuindo financeiramente com a instituição.

Em termos de estrutura, ela foi dividida em dois departamentos: Técnico – responsável pela publicação da revista *Nippon Bijutsu* (日本美術, “Belas-Artes do Japão”) – e Prático, que era subdividido em Pintura, Escultura, Laca Japonesa (漆工, *shikkō*), Design (図案, *zuan*) e Ourivesaria (金工, *kinkō*), num total de cinco subdepartamentos, sendo que o de Pintura era o principal.

Neste período, Okakura realizou inúmeras reuniões de estudo com o objetivo de aprimorar as técnicas dos membros da Academia. Ele também percorria todo o Japão, promovendo exposições e preleções, como forma de divulgar as belas-arts do país. Além disso, no verão e no outono, fazia duas grandes exposições na Academia, chamadas de *Inten* (院展)²². Não era nada fácil para Taikan e companhia, uma vez que, sempre que tivesse uma *Inten*, Okakura pedia a eles para comporem grandes obras, além de terem de dar conta das aulas e dos pedidos de pinturas que recebiam dos apreciadores de arte. Por sua vez, Okakura quebrava a cabeça para proporcionar novos tipos de aprendizado para os pintores menos experientes da Academia, estimulando-os a participar das grandes exposições.

As atividades da Academia foram se desenvolvendo bem até entrarem em seu terceiro ano. A atitude de Okakura atraía muitas críticas e rejeição por parte da sociedade: seu entusiasmo para com as atividades da instituição começou a esfriar, e ele continuava as noites boêmias com bebidas, junto com sua concubina. Além disso, a Academia passava por dificuldades financeiras. Dois de seus principais artistas (Taikan e Shunsō)

²² O nome *Inten* (院展) é a abreviação de *Nippon Bijutsuin no Tenrankai* (日本美術院の展覧会).

estavam desenvolvendo um novo estilo de pintura, chamado de *mōrōtai*²³, que não caiu de imediato nas graças do público. Isso resultou na queda das vendas de seus quadros, que eram uma importante fonte de renda para a instituição. Ainda, surgiram problemas internos e dificuldades de convívio entre os membros, que começaram a sair da instituição, até culminar com a décima edição da *Inten*, que foi também a derradeira. Assim, em 1901, a Academia suspendia suas atividades (OGURA, 2002).

²³ Inicialmente, este termo era usado em um tom crítico, significando “estilo sem vida, vago e obscuro”, “estilo indefinido”. Taikan e Shunsō beberam na fonte da pintura a óleo europeia, ao mesmo tempo em que eliminaram as linhas precisas, comumente usadas nas tradições asiáticas, em nome de cores misturadas e escurecidas.

1.2.3. Viagens internacionais – Europa, EUA e Índia

Um ponto da trajetória de Okakura que o destaca perante seus contemporâneos e conterrâneos é as viagens que ele realizava para o exterior, o que não era algo comum. Desde o início de sua carreira, ele foi conduzido a se voltar para fora, com a missão de fazer a mediação entre a riqueza cultural de seu país e o resto do mundo.

Conforme mencionado na seção 1.2.1, a pedido do governo japonês, ele ficou um ano inteiro viajando pela Europa e EUA a fim de aperfeiçoar seus conhecimentos sobre arte e poder trazer essa bagagem para o Japão.

Em 1893, ele foi enviado para os EUA para a Exposição Universal de Chicago, na qual ficou responsável, representando o governo japonês, por todas as atividades artísticas; fluente em inglês, foi incumbido de fazer palestras e conferências como crítico de arte e orientador, atuando em diversas frentes e apresentando a arte nipônica para um público que, até então, a desconhecia. Em 1900, ele participou da Exposição Universal em Paris, com o objetivo de mostrar que a arte japonesa não se resumia às obras de ukiyo-e²⁴, que já eram bastante conhecidas por lá; foram expostos também outros estilos de pintura, maquetes de obras arquitetônicas e esculturas (KUSUMOTO 2001).

Em dezembro de 1901, após a interrupção das atividades da Academia de Belas-Artes do Japão, e imerso também em muitos problemas pessoais, Okakura decide viajar para a Índia. Sempre que se encontrava em dificuldades, ele tinha esse costume: viajar. Esta viagem pode ser considerada um marco na trajetória dele, uma vez que ele se renovou por completo, e novos caminhos foram abertos (OGURA, 2002).

Antes de partir, Okakura renunciou a todos seus cargos públicos, com exceção de um: membro da associação Koshaji Hozon Kai, que, conforme vimos na seção 1.2.1, se preocupava com pesquisas e preservação dos patrimônios culturais japoneses, notadamente dos templos budistas e santuários xintoístas do país. E foi justamente por meio das atividades desse grupo que ele negociou e conseguiu, junto com o Ministério do

²⁴浮世絵 (ukiyo-e) significa literalmente “pinturas do mundo flutuante”. Desenvolvidas no período Edo (1603-1867), poderiam ser de dois tipos: xilogravura ou pintura. Eram consideradas de aspecto popular no Japão, e fizeram bastante sucesso no Ocidente.

Interior, o custeio das despesas de sua viagem para a Índia, alegando que iria “investigar os vestígios da arte budista”.

No fim do ano de 1901, ele chega no porto de Colombo²⁵. De lá, partiu para as cidades de Calcutá, que vira a base de sua jornada, e depois para Varanasi (Benares), Ajanta e Deli, entre outras, sempre com foco nas construções antigas e relevantes em termos religiosos e artísticos. Ele não se deteve apenas aos objetos budistas: visitou também sítios bramanistas e hindus; quando visitou a região onde Sakyamuni viveu, afirmou que *as obras indianas são muito grandiosas, e nem mesmo as da Roma antiga são páreo para elas* (OGURA, 2002).

Graças ao que sentiu e vivenciou nesta viagem, as atividades e o pensamento de Okakura começaram a se voltar para o mundo todo, não mais apenas para o Japão. Em Calcutá, encontrou com um grande mestre espiritualista e, por meio dele, veio a conhecer o primeiro oriental a receber o prêmio Nobel: o poeta Rabindranath Tagore (1861-1941) (*figura 12, abaixo*).

Na época, a Índia ainda era uma colônia inglesa. Crescia na população indiana um aumento do patriotismo e, ao mesmo tempo, uma forte repulsa contra o domínio inglês. Em Bengala, estavam no auge movimentos no sentido de se retomar a cultura tradicional indiana e de o país se tornar independente da Inglaterra; Tagore era um dos líderes desses grupos. Okakura se sensibilizou profundamente com essas tendências (OGURA, 2002).

Figura 12: Rabindranath Tagore, na época em que visitou o Japão (1917)

Outro fato marcante relacionado a esta viagem foi ele ter continuado a escrever a sua primeira obra, o livro *The Ideals of the East* (“Os ideais do Oriente”), em inglês. Ele contou com as contribuições de Irmã Nivedita (1867-1911), irlandesa e que também era uma grande ativista do movimento antianglicano e europeu, chegando até a formar uma

²⁵ Hoje, faz parte do Sri Lanka, e é a maior cidade do país, considerada seu centro financeiro, econômico e cultural.

associação secreta em prol da revolução contra a Inglaterra. Okakura também aderiu a este grupo, e sentiu uma grande simpatia por ela.

Ainda bastante influenciado por esta viagem, que tocou profundamente seu espírito, Okakura inicia sua segunda obra, *The Awakening of the East* (“O despertar do Oriente”), que acabou não sendo publicada na Índia. Ficou, também, uma forte amizade e afinidade entre Tagore e Okakura, uma vez que ambos lutavam pela emancipação e fortalecimento do continente asiático.

No total, foram nove meses em solo indiano. Após esse período, ele volta para o Japão, disposto a abrir uma associação de religiões orientais, influenciado por uma guru indiana, mas sofre oposição da escola budista japonesa Honganji, e não consegue fundá-la.

1.3. De 1903 até seu falecimento, em 1913

1.3.1. Mudança para Izura – busca por um estilo pioneiro de arte japonesa

Após regressar ao Japão, vindo da China, em 1903, Okakura, então com 41 anos, visita a costa de Izura, na atual província de Ibaraki. Mesmo sendo um local, que na época, era considerado bastante ermo e não muito conhecido, ele ficou completamente encantado com a vista maravilhosa da região, e decide adquirir um terreno de cerca de 33 mil metros quadrados.

Figura 13: Rokkakudō (Vila Hexagonal), província de Ibaraki

Em março de 1905, ao voltar dos EUA, ele começa as construções naquele terreno. Cabe aqui salientar o edifício Rokkakudō ²⁶ (六角堂, “Vila Hexagonal”, cujo nome oficial era Kanrantei – 観瀾亭 – Casa de Contemplação das Ondas), projetada pelo próprio Okakura, e inspirada no Yumedono (Pavilhão

dos Sonhos), do templo Hōryūji, de Nara (*figura 13, acima*). Seria nesse local que ele e seus discípulos mais próximos se isolariam do mundo e meditariam sobre a arte e os rumos que ela estava tomando (OGURA, 2002).

Assim que a mudança para Izura terminou, Okakura se dirigiu para Kyoto e Nara, a fim de adquirir obras de arte para o Museu de Boston, do qual, como veremos no item 1.3.2, ele passou a ser diretor do Departamento de Artes Chinesa e Japonesa. Depois, viajou novamente para os EUA.

²⁶ Esta construção foi dizimada pelo tsunami, gerado pelo Grande Terremoto de 2011; pouco mais de um ano depois, foi reconstruída e reaberta ao público, em abril de 2012. Para isto, foram feitas doações de estudiosos de Okakura de diversas partes do mundo.

Em março de 1906, novamente tendo voltado dos EUA, Okakura convida Taikan, que acabara de se casar pela segunda vez, para passar a lua de mel em Izura. Taikan aceita, e os dois conversam sobre o futuro da Academia de Belas-Artes. Okakura, então, propõe que as instalações de Yanaka sejam vendidas e que a Academia seja transferida para Izura, onde ele desejava estabelecer a Barbizon²⁷ japonesa. Ele afirma que não era necessário que seus discípulos acreditassem nele, mas sim no Japão, ainda que, a princípio, ninguém viesse a se interessar pela arte deles; o mais importante era a busca pela essência da arte.

Taikan concorda com a proposta e, logo depois dele, vai para Izura, junto com suas famílias, Shunsō, Kanzan e Buzan Kimura, deixando em segundo plano as preocupações de como iriam se sustentar em um local tão ermo. Eles acabam se tornando os quatro principais discípulos de Okakura – chamados de “Os Quatro Grandes”.

Dessa forma, as instalações da Academia de Belas-Artes acabam diminuindo consideravelmente, restando apenas dois departamentos: o de Pintura (em Izura, com Taikan, Shunsō, Kanzan e Buzan, apenas) e o de Escultura (que foi transferido para Nara, com Chūnosuke Niino e mais um professor). Na época, a mídia ridicularizou as mudanças que estavam acontecendo, chegando até a considerar que era o fim da Academia e do movimento artístico deles. Tempos depois, Taikan se referiu a esse “período em Izura” como um momento de grandes dificuldades compartilhadas por eles, mas que pode ser considerado como grandioso na história da pintura japonesa moderna, edificado por meio desses “Quatro Grandes”. Mais ainda: na opinião de Okakura, não se tratava da “Izura japonesa”, mas sim, da “Izura do Oriente”, que atrairia a atenção do mundo todo (OGURA, 2002).

27 Pequena comuna francesa que dá nome a uma escola de pintura criada por Théodore Rousseau e Jean-François Millet, considerados precursores do impressionismo e que abandonaram o academicismo. Não se importando com as críticas da sociedade nem com o extremo bucolismo do pequeno vilarejo, eles se empenhavam em desenvolver sua arte; era esse o espírito que Okakura queria reproduzir, seguindo passos semelhantes aos daqueles pintores franceses.

A postura desses pintores, especialmente de Taikan e de Shunsō, foi um grande exemplo de dedicação e de retidão, principalmente para os artistas que deram sequência à Academia de Belas-Artes. Yukihiro Yasuda (1884-1978), um desses pintores (*obra à direita, na figura 14*), afirmou que, ao observar Taikan,

Figura 14: Obra de Yukihiro Yasuda (1884-1978)

Kanzan e Shunsō em Izura, perfilados, elaborando suas obras, eles mais pareciam monges budistas, devido à sua postura contemplativa; especialmente Taikan e Shunsō, ao empunharem o pincel, transmitiam algo de puro e imaculado, desenhando com cuidado e serenidade cada um dos traços que compunham suas obras.

Esse período em Izura foi marcado pela presença intermitente de Okakura. Por um lado, ele continuava seu trabalho no Museu de Belas-Artes de Boston – o que o obrigava a ir constantemente para os EUA –; por outro, ia a diversas localidades japonesas para fazer palestras e promover exposições da Academia de Belas-Artes. Quando estava em Izura, ele procurava orientar e estimular seus discípulos de todas as maneiras possíveis, muitas vezes de forma bastante rigorosa, e utilizando diferentes técnicas. Uma vez que cada pintor tinha suas particularidades, ele lidava de maneira diferente com cada um deles. Há até uma passagem interessante nesse sentido: Kanzan pintava um biombo composto de seis painéis de uma divindade da mitologia budista japonesa que leva consigo um *biwa*²⁸; após se empenhar horas a fio, deixando até de dormir, ele mostrou o resultado para Okakura, que lhe disse: “está muito bem desenhado, mas eu não consigo ouvir o som do biwa”. Kanzan, então, se empenhou mais ainda, passando mais uma madrugada refletindo sobre como conseguiria fazer aquilo; teve uma inspiração e colocou na obra. Novamente, mostrou a Okakura, que lhe disse: “Agora sim, consigo ouvir o som do biwa pela primeira vez!”. Nesta orientação, conseguimos identificar o esforço para se chegar à essência do Belo, por meio do aprimoramento espiritual, que Okakura pregava, formando seus discípulos nesse sentido. Era a busca por algo invisível, que ia além da técnica em si (OGURA, 2001).

²⁸ Instrumento musical de cordas similar ao alaúde.

Além de orientar seus discípulos diretos, recebeu também pintores mais jovens: Yasuda, Shikō Imamura (1880-1916) e outros, que vinham a ele para aprimorar suas técnicas e para compor obras para as exposições do Ministério da Educação (que começaram em outubro de 1907). Nessa época, o ministro da Educação era antigo conhecido de Okakura, desde os tempos em que este fazia parte do governo também; este foi um fato fundamental para a reaproximação de Okakura do *mainstream*.

Figura 15: Okakura pescando em Izura, um de seus hobbies. Os trajes desta foto, de inspiração taoísta, foram desenhados pelo próprio Okakura.

Nessa época, quando não estava aconselhando seus discípulos, Okakura se ocupava com a pescaria (*figura 15, à esquerda*) e ler diversas obras. Desde que o tempo estivesse propício, ele saía todos os dias, bem cedo, para pescar, com seu barquinho, nos arredores do Rokkakudō, e voltava no fim do dia. Depois, ficava lendo e estudando enquanto bebia, até às 23 horas. O barqueiro que o acompanhava dizia que, quando não havia peixe, ele lia no barco mesmo, e não tirava os olhos do livro por nada, por maior que fosse o peixe que pudesse ter fispado; ele dizia que ler dentro do barco era muito agradável.

Havia ocasiões também em que ele ficava absorto em seus pensamentos (SHIMIZU, 2010). Chegou até a projetar alguns dos barcos que utilizava, e

parecia uma criança quando os recebia prontos para serem usados.

1.3.2. Atuação nos EUA – exposições com seus discípulos, atuação no Museu de Belas-Artes de Boston

O dia era 10 de fevereiro de 1904, um ano depois de Okakura ter adquirido o terreno de Izura. Juntamente com Taikan, Shunsō e Shisui, ele parte para os EUA com dois objetivos: 1) conseguir negociar obras feitas por artistas de seu meio que não estavam sendo bem recebidas pelo público japonês, para poder levantar fundos para o restabelecimento da Academia de Belas-Artes do Japão; 2) A pedido de Bigelow (membro honorário da Academia, que desde o início contribuiu financeiramente com ela), ele vai para pesquisar e organizar o acervo do departamento de Arte Oriental do Museu de Belas-Artes de Boston, que era, na época, o maior do mundo fora do Japão. Anteriormente, quem fazia esse papel no museu de Boston era Fenollosa, mas era desejo da instituição que Okakura passasse a fazê-lo. Na visão de FLOWER (2004), o conhecimento que Fenollosa dizia possuir de arte oriental apresentava algumas falhas, e foi Okakura quem mereceu o crédito de ter conferido solidez ao que Fenollosa dizia ter feito para o museu de Boston. Além disso, muitas das obras amealhadas por Fenollosa não passavam de falsificações.

Na época, o acervo era composto de (OGURA, 2001)²⁹:

1. 4.700 pinturas chinesas e japonesas
2. De 500 a 600 obras em laca
3. 2.000 obras em metal
4. De 400 a 500 espadas
5. 5.000 peças de cerâmica
6. 20.000 obras de ukiyo-e
7. 120.000 caligrafias e obras similares

Ao analisar todas, Okakura percebeu que muitas não passavam de falsificações, apesar de muito bem-feitas. Dessa forma, Okakura foi considerado pelo museu um *expert*, participando de seu Conselho e recebendo verbas para a aquisição de outras obras.

²⁹ Atualmente, este acervo contém cerca de 100.000 obras orientais, o maior dos EUA e oitavo maior do mundo.

Daquele momento em diante, ele se dividiria entre a atuação em território japonês e norte-americano, até o fim de seus dias.

Ao mesmo tempo, Taikan e Shunsō fizeram exposições em Nova York e Boston, obtendo bastante sucesso com o público e recebendo críticas muito positivas. Cerca de vinte obras, elaboradas pelos dois ao longo de dois meses, acabaram sendo comercializadas por valores acima do esperado, muitas vezes maior do que eles poderiam ter vendido em seu país de origem; uma parte considerável foi destinada para o pagamento das dívidas da Academia de Belas-Artes, e o restante para pagar os estudos deles na Europa. Uma razão que talvez dê conta de explicar esse grande sucesso fora de seu país é que, na época, o estilo de pintura dos dois não era totalmente compreendido pelo público japonês, por conter elementos inovadores, trazidos das técnicas ocidentais; quando chegaram ao mercado norte-americano, pelo contrário, caíram imediatamente no gosto dos entendidos do assunto.

Aqui, podemos lembrar também do caso das obras de ukiyo-e que, inicialmente, eram consideradas bastante populares e pouco valorizadas no Japão, chegando a ser utilizadas até como embalagens de presentes; depois, começaram a ser exportadas para o ocidente, comercializadas a valores muitas vezes superiores aos praticados no seu país de origem e influenciando diversos artistas europeus, entre eles, Van Gogh e Manet.

Na viagem seguinte para os EUA, Okakura foi convidado para se tornar o diretor do Departamento de Artes Chinesa e Japonesa do Museu de Boston; não aceitou o cargo, preferindo atuar como conselheiro da instituição. Foi também nessa época em que ele publicou, em maio de 1906, em Nova York, “O Livro do Chá”, sua obra mais famosa.

Em 1910, ele finalmente aceita tornar-se o diretor de Artes Chinesa e Japonesa do Museu de Boston. Nesta época, suas atividades no Japão haviam diminuído consideravelmente, ao passo que suas obrigações nos EUA aumentaram bastante. Logo em seguida, em janeiro de 1911, ele viajou para a Europa (Paris e Londres), onde passou um mês. Em abril de 1913, devido ao seu estado de saúde, ele entrega um pedido de demissão para o presidente do Museu e retorna para o Japão.

1.3.3. Publicação dos livros “Os Ideais do Oriente”, “O Despertar do Japão” e “O Livro do Chá”

As principais obras publicadas por Okakura foram: "Os Ideais do Oriente", lançado em Londres em 1903; em 1904, “O Despertar do Japão”, publicado em Nova York; e, em 1906, “O Livro do Chá”, também publicado em Nova York, conforme já mencionado. É interessante notar que todos esses livros foram originalmente escritos e publicados em inglês, o que pode demonstrar a intenção do autor de apresentar para o mundo a arte asiática e japonesa.

A primeira obra, “Os Ideais do Oriente”, tem como título original “The Ideals of the East: with special reference to the art of Japan”. Nela, Okakura discorre não só sobre a arte japonesa, mas também sobre as principais influências que ela sofreu – especialmente por parte da China e da Índia. Ele aponta uma origem comum a todas as manifestações artísticas do continente asiático, começando o livro com a famosa frase *Asia is one* (“A Ásia é uma só”, tradução nossa). Faz também um apanhado histórico da arte nipônica, desde a época primitiva, passando por diversos períodos (Asuka, Nara, Heian, Fujiwara, Kamakura, Ashikaga, Tokugawa e Meiji) e mostra até suas perspectivas para o cenário artístico do país. Podemos perceber com esse livro a grande expertise de Okakura sobre o tema, e considerar que esta é uma das obras pioneiras sobre história da arte oriental voltadas para o ocidente. É nesta obra que podemos aprender uma de suas definições de arte: *A arte é a expressão do que é mais elevado e nobre na cultura nacional de um país.* (OKAKURA 2007, p. 13, tradução nossa). Notamos, assim, a grande importância que ele atribuía à arte, e sua forte relação com a identidade de cada país.

Afirma ainda que [...] *definir a arte é limitá-la. A beleza de uma nuvem ou de uma flor reside no desdobrar inconsciente delas mesmas, e o silêncio eloquente das obras-primas de cada época conta a história melhor do que qualquer personificação de meias-verdades necessárias.* (OKAKURA 2007, p. 13, tradução nossa). Neste trecho, podemos ver uma crítica relativamente explícita às tentativas, por parte da cultura ocidental, quanto a definir e classificar as manifestações artísticas, e a importância histórica das grandes obras, que conseguem retratar o período em que foram compostas melhor do que qualquer coisa.

A segunda obra, “O Despertar do Japão” (*The awakening of Japan*, no original), tem um viés muito mais político do que estético. Okakura também apresenta um pouco da história nipônica, mas dessa vez sob o ponto de vista da política e das mudanças na sociedade, com foco principalmente nas mudanças que se processaram no período Meiji. Podemos perceber também um tom bastante nacionalista, no qual Okakura contrasta o crescente avanço da cultura ocidental com o espírito oriental.

No primeiro capítulo, chamado “A Noite da Ásia”, ele discorre sobre o desenvolvimento súbito do Japão, que era visto pelos estrangeiros como um enigma; contrasta as regiões cristãs do mundo com as budistas, apontando certa superioridade das últimas; fala um pouco sobre a influência do Islã na Ásia, e o impacto negativo do domínio mongol, em todo o continente asiático. No segundo capítulo, cujo título é “A Crisálida”, o tema é, basicamente, o funcionamento da sociedade no período Tokugawa, e como eles eram engenhosos em manter seu sistema social. No terceiro capítulo, intitulado “Budismo e Confucionismo”, aprendemos que a educação, no período Tokugawa, serviu como preparação para a Restauração; ainda, vemos quais eram os papéis do Budismo e do Confucionismo, e a relação entre política e religião. No quarto capítulo, “A voz de dentro”, há o tema da “regeneração” do Japão, que teria sido possível com a união de escolas de pensamento: a Kogaku (古学), a Escola de Ōyōmei (王陽明) (que pregava que todo conhecimento é inútil a menos que seja expresso em ações, e considerava o Confucionismo como ética prática) e a Escola Histórica (que buscava a revivificação do xintoísmo). O quinto capítulo, “O desastre branco”, é talvez um dos com maior teor nacionalista. Ele critica o progresso desenfreado, a “idolatria à riqueza” e a postura de alguns japoneses de procurar se identificar com os europeus, em detrimento do continente asiático; chega a afirmar que “a glória do ocidente é a humilhação da Ásia”. No sexto capítulo, “O gabinete e a alcova”, consta a causa da derrocada dos Tokugawa, a fricção constante entre o gabinete e a corte, o papel das mulheres – tanto na China como no Japão – e também o reconhecimento da importância do conhecimento ocidental para que o país pudesse se defender dos países ocidentais, mostrando que ele também admitia as influências construtivas do ocidente no país. O sétimo capítulo, “A Transição”, aponta oito anos de mudanças frenéticas (entre 1860 e 1868), até se chegar ao último dos xóguns. O capítulo oito, “Restauração e Reforma”, demonstra que o Japão passou a assimilar muitas coisas do Ocidente, ao mesmo tempo em que ressuscitou ideais clássicos do Oriente; no sentido de modernizar a nação, foram adotadas basicamente quatro medidas:

educação liberal, governo constitucional (três poderes), serviço militar universal (para fortalecer o sentimento de lealdade nacional), e a ascensão da condição da mulher (“a ascensão da mulher é a ascensão da raça”). O nono capítulo, “A Reencarnação”, discorre bastante sobre questões envolvendo a arte, e mostra que o país pôde tomar muitos elementos emprestados da Europa e da América sem violar seu senso de tradição; o título faz referência à ressurreição do velho Japão, mantendo-se fiel aos próprios ideais do país. Por fim, no décimo capítulo, “Japão e Paz”, Okakura discorre, por um lado, sobre o que ele afirma ser a “verdadeira natureza” de seu país, pacífica e de origem confucionista; por outro lado, ele mostra aspectos históricos das conquistas japonesas, os motivos das guerras contra China e Rússia, no início do século XX, e termina apontando que “a Europa nos ensinou a guerra”.

A terceira obra, “O Livro do Chá”, é seu livro mais conhecido no mundo. Foi traduzido para mais de trinta línguas, inclusive para o português; é a única obra de Okakura publicada no Brasil. É repleto de conceitos estéticos oriundos do pensamento zen e do taoísmo – no caso deste último, entre outros pontos, a ideia de que tudo que é supérfluo é desnecessário; na Cerimônia do Chá, há apenas os elementos estritamente necessários, nada mais, nada menos, e a noção de se submeter à Natureza e ao seu modo de atuação (HAGIHARA, 2014) –. Ele apresenta o chá como símbolo da elevada cultura asiática, símbolo esse que já havia conquistado o cotidiano dos ocidentais. (KORHONEN, 2001).

Apesar de ter o tema da Cerimônia do Chá como cerne de seus argumentos, ele aponta conceitos estéticos que se estendem para a arte nipônica como um todo; ele apresenta a Cerimônia como a arte emblemática da estética japonesa (ONO-DESCOMBES, 2011). São abordados também a ikebana e a apreciação de artes plásticas. Chega a cunhar o termo chaísmo (teaism), que, em sua definição, seria

[...] um culto que se fundamenta na veneração da beleza em meio à sordidez dos acontecimentos diários. Incute a pureza e a harmonia, o mistério da caridade mútua, o romantismo da ordem social. É essencialmente a veneração do imperfeito, uma tentativa singela de conquistar o possível em meio a esta coisa impossível que chamamos de vida. (OKAKURA 2008 p. 29)

Percebe-se aqui o tom poético que ele utiliza, e o caráter universal inerente ao conceito: mal percebemos que ele está falando do “chá”. Aqui, cabe mencionar que este termo poderia ser uma possível tradução para 茶道 (*sadō*, ou “caminho do chá”), mostrando que este “caminho” não trata apenas de se seguir as regras e formalidades da Cerimônia do Chá, mas sim algo mais filosófico e profundo: venerar a beleza, incutindo pureza, harmonia e uma “caridade mútua”, algo que tanto falta na nossa vida atribulada. Em resumo: é um estilo de vida que traduz com exatidão a essência do que se busca na estética nipônica, estética essa que apresenta um forte caráter pragmático, já que engloba não só o campo do pensamento, mas também das atitudes (ISSHIKI, 2003).

Ainda, conseguimos perceber nesta obra, também, algumas críticas com relação ao Ocidente e sua cultura, traço esse que foi marcante na obra anteriormente comentada, “O Despertar do Japão”. No “Livro do Chá”, em certa passagem, ele afirma que “o ocidental comum se habituou a considerar o Japão como um país bárbaro enquanto este cultivou as suaves artes da paz, mas o classifica como civilizado desde que começou a perpetrar carnificina em massa nos campos de batalha da Manchúria.” (OKAKURA 2008, p. 31). Ao mesmo tempo, ele reconhece que as duas culturas deveriam unir forças, e não serem antagonistas: “Desenvolvemo-nos seguindo caminhos diferentes, mas não há motivo para que um não possa complementar o outro.” (OKAKURA 2008, p. 34); diz também que o Oriente e o Ocidente devem ser como o Yin-Yang do taoísmo (*O Oriente e o Ocidente, como dois dragões lançados em mar tumultuado*).

1.3.4. Atuação no Japão – jurado de exposições de arte do governo, professor na Universidade de Tóquio

Em outubro de 1907, é realizada, nos moldes do Salon de Paris³⁰, a 1ª exposição organizada pelo Ministério da Educação japonês (Bunten), que contou com obras de Taikan (曙色 – *Akebono iro*, ou “Cor salmão”), Shunsō (賢首菩薩 – *Genju Bosatsu*, ou Bodhisattva Genju), Kanzan (木の間秋 – *Ki no Aida no Aki*, ou “Outono por entre as árvores”) e Buzan (阿房劫火 – *Ahō Gōka*, ou “Fogo estúpido que acaba com o mundo”). Estas pinturas receberam prêmios e foram reconhecidas pelo público. Foi o primeiro sinal de que todo o empenho e devoção daqueles artistas começavam a frutificar.

Como jurados da exposição, foram definidas duas linhas: aqueles que pertenciam à escola antiga (旧派 – *kyūha*), ou seja, à Escola de Belas-Artes de Tóquio (onde as técnicas ocidentais predominavam), e àqueles que pertenciam à escola nova (新派 – *shinpa*), isto é, que seguiam Okakura e a Academia de Belas-Artes, incluindo o próprio Okakura. É claro que a tensão entre os grupos era bastante grande. Os pintores da escola antiga – Kinpō Mochizuki (1846-1915), Beika Yamaoka (1869-1914) e Suiun Komuro (1874-1945), entre outros – formaram a associação Seiha Dōshikai, enquanto que Okakura e seus seguidores formaram a Sociedade para o Refinamento da Pintura Nacional (*Kokuga Gyokuseikai*). Okakura foi nomeado, então, o chefe dessa associação (OGURA, 2003).

³⁰ Fundado em 1667 para exibir obras de arte, especialmente pinturas, da Academia Real de Pintura e Escultura.

Obras expostas na 1ª Buntan:

Figura 16: Akebono iro ("Cor salmão") – Taikan (1907)

Figura 18: Ahō Gōka ("Fogo estúpido que acaba com o mundo") – Buzan (1907)

Figura 17: Ki no Aida no Aki ("Outono por entre as árvores") – Kanzan (1907)

Figura 19: Bodhisattva Genju – Shunsō (1907)

A rivalidade entre os dois grupos era realmente muito forte; já no ano seguinte, em 1908, o grupo de Okakura boicota a Bunten, e prepara uma exposição própria, unindo as duas associações das quais Okakura era responsável: a Sociedade citada acima e a Associação de Escultura do Japão (*Nihon Chōkoku Kai*), formada principalmente de jovens escultores.

Abaixo, duas obras presentes nessa exposição organizada por Okakura:

Figura 20: *Ohara goko* (Viagem do Imperador à Ohara) – Kanzan (1908)

Figura 21: *Giō Gijo* – Buzan (1908)

De fato, o temperamento de Okakura não era fácil. Ao voltar de viagem na Europa – onde encontra, pela última vez, com Fenollosa, que falece logo depois –, ele ficou doente, e passou a ficar, de maneira ainda mais intensa, com os nervos à flor da pele. Se irritava por qualquer coisa e, nisso, surgiram desavenças devido a pequenos contratempos entre ele e os membros da Sociedade para o Refinamento da Pintura Nacional. Graças a isso, ele anunciou, de forma impulsiva, que iria abandonar a sociedade, o que deixou seus componentes sem saber o que fazer. Concomitantemente, o grupo recebeu uma carta do Ministério da Educação, pedindo a participação deles na 3ª Buntan. Okakura, então, convence os membros a dissolverem a Sociedade e a se empenharem para participar da Buntan, elaborando obras nesse sentido. Nisso, Taikan volta ao posto de juiz da exposição, e expõe uma obra (*figura 22, à direita*). Dessa forma, os seguidores de Okakura conseguiram se harmonizar com o Ministério da Educação.

Figura 22: Ryūtō, de Taikan, exposta na 3ª Buntan (1909)

Figura 23: Kuroki Neko (Gato Preto) – Shunsō (1910)

Em outubro de 1910, foi realizada a 4ª edição da Buntan, que contou com obras de Taikan e Shunsō (黒き猫 – *Kuroki Neko* – Gato Negro, *figura 23, à esquerda*). Okakura foi novamente convidado para ser juiz do evento, mas recusou, sob o motivo de que não havia um sentido profundo em desempenhar tal papel. Em seu lugar, Shunsō ficou incumbido da tarefa; esta acabou sendo também sua última participação, uma vez que faleceu logo em seguida, devido ao agravamento de sua enfermidade.

Outra função importante que Okakura ocupou, após anos afastado da instituição, foi a de professor de História da Arte Oriental na Universidade Imperial de Tóquio, a partir de 1910. Foram as últimas preleções oficiais de sua vida. Em termos concretos, o curso era baseado em seu “idealismo oriental”, e seu conteúdo era dividido – inspirado no modelo ocidental – em três períodos: Antigo, Médio e Moderno (YODA, 2007). Os alunos diziam que ele tinha muita personalidade e demonstrava bastante

paixão em suas aulas, contagiando todos com seu fervor e poder de persuasão (OGURA, 2003).

Na época, sua saúde não era muito boa, e precisou contar com o apoio de sua esposa, Motoko. Sobre a época, ela comentava que seu marido não tinha o costume de preparar o material na véspera, antes de dar as aulas; enquanto trocava de roupa, já para ir para a Universidade, é que ele pensava sobre o que iria discorrer, e organizava suas ideias de uma maneira bastante peculiar, em um papel, que só ele entendia. Quando voltava das aulas, pegava este rascunho e jogava fora.

Em 1911, após retornar dos EUA, ele passou a ministrar três disciplinas diferentes: “A natureza e o valor da expertise Oriental”, “Natureza na pintura asiática Oriental” e “Religiões na arte asiática Oriental”. Tendo acabado de voltar dos EUA e da Europa ainda mais convicto de sua teoria sobre a superioridade da arte Oriental, Okakura transmitia esse fervor a seus alunos, de maneira bastante contundente. Ainda naquele mesmo ano, ele recebe o título de "Mestre Honorário em Arte", da Universidade de Harvard, como reconhecimento por todos os seus feitos em território norte-americano.

Em 1913, após ter retornado dos EUA devido à saúde debilitada, ele vai direto para Izura. Chegando lá, depara-se com apenas dois de seus discípulos diretos: Kanzan e Buzan. Àquela altura, Shunsō já havia falecido, e Taikan havia se mudado para Tóquio. Okakura, então, começa a se tratar, mas já no fim de abril, sua nefrite acabou se agravando. Por se tratar de uma cidade pequena, não havia condições para ele se tratar adequadamente; por causa disso, teve de voltar para Tóquio. Além do problema nos rins, Okakura apresentava ancilostomíase.

Em agosto de 1913, Okakura participa de seu último compromisso público: a reunião da Koshaji Hozonkai (Associação para Preservação de Templos e Santuários Antigos), em Tóquio, já bastante doente. Nesta ocasião, ele propôs um meio para se preservar as pinturas presentes nas paredes do Kondō (Salão Dourado), do templo Hōryū-ji. Naquele mesmo mês, ele é convidado pelo governo japonês para que, no ano seguinte, pudesse dar aulas como professor intercambista nos EUA, e aceita o convite. Mas ele não conseguiria cumprir essa missão.

Ainda naquele mês, seu estado de saúde agravou muito. Ele já não queria voltar para Izura, para não atrapalhar o funcionamento da Academia de Belas-Artes; também

não lhe agradava a ideia de ficar em Tóquio, porque ele tinha muitos conhecidos por lá, e não queria mostrar para eles seu estado moribundo. Ele decide, então, ir para uma casa de montanha em Akakura, em Echigo (atual província de Niigata), apenas com seus familiares mais próximos. Esta seria sua última morada (OGURA, 2003).

1.3.5. Últimas realizações

Em 1910, Okakura viaja para Londres, onde foi realizada a Exposição Nipo-Britânica. A sua função foi a de promover explicações sobre os Tesouros Nacionais japoneses mostrados, traduzindo para o inglês folhetos explicativos sobre eles.

Em maio de 1912, a pedido do Museu de Belas-Artes de Boston, ele vai novamente para a China, com o intuito de adquirir obras de arte para compor o acervo da instituição. Na época, o país tinha acabado de passar pela Revolução Xinhai, que derrubou a Dinastia Qing e estabeleceu a República da China. Com a derrubada da corte e nobreza chinesas, cresceram os olhos da direção do museu para a abundância de obras de arte de alto nível no país. O físico de Okakura já estava bastante doente, o que trouxe muitas dificuldades para ele. Além disso, em julho daquele mesmo ano, o museu de Boston pediu para que ele viajasse para a Índia, o que agravou ainda mais o seu estado de saúde.

No dia 24 de agosto de 1913, ele teve um ataque do coração, e no dia 29, teve uremia, deixando-o inconsciente. Sua esposa manda um telegrama aos conhecidos mais próximos – seu irmão mais novo, além dos artistas Taikan, Kanzan, Buzan e Shisui – avisando-os sobre seu grave estado. Eles prontamente vão visitá-lo, mas ele não fica contente; com seu jeito turrão de sempre, disse: “Afinal de contas, o que vocês vieram fazer aqui?”, não querendo demonstrar seu frágil estado.

Do dia 30 em diante, entrou em estado de coma, e seu estado foi piorando cada vez mais. Até que às 7 horas da manhã do dia 02 de setembro, ele faleceu. Recebe o nome póstumo de 釈天心 (Shakutenshin). Seu funeral foi feito à maneira taoísta, com a participação de quase 800 pessoas, muitas das quais vindas do meio artístico japonês (OGURA, 2003).

Figura 24: Sepultura de Okakura (Tóquio)

Figura 25: Tenshin Reisha, construído em homenagem à Okakura e seus colegas da Academia de Belas-Artes

As atividades da Academia de Belas-Artes fundada por ele e seus discípulos ficaram bastante abaladas após sua passagem. Após um ano de seu falecimento, objetivando reativar seu funcionamento, seus seguidores mais próximos tomaram uma série de medidas. Uma delas, bastante típica da cultura religiosa japonesa, foi ter erigido um altar para cultuar seu espírito e o de colegas de seu movimento que já haviam falecido,

como Shunsō (SHIMIZU, 2010). Esse altar foi construído em Tóquio e recebeu o nome de Tenshin Reisha (天心霊社), que significa, literalmente, “Altar de Antepassados onde se cultua Tenshin” (figura 25, acima).

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 1

Ao final deste Capítulo I, deseja-se que o leitor possa ter conhecido um pouco da vida de Okakura, entendendo o contexto histórico no qual ele estava inserido. Além disso, por meio da elucidação dos pontos mais importantes de sua trajetória, que possa ter ficado mais clara a sua relevância perante não só as belas-artes japonesas, mas para com o mundo das artes mundial, no sentido de ter sido um dos pioneiros no ensino de arte no Japão, um dos primeiros a categorizar a arte budista no país e ter levado a arte asiática/japonesa ao ocidente, em suas empreitadas na Europa e especialmente nos EUA – numa época em que o intercâmbio artístico entre Oriente e Ocidente estava começando a ganhar força, mas ainda era incipiente.

Como se pôde ver, Tenshin foi um dos poucos intelectuais japoneses de seu tempo a sair de seu país, podendo ser considerado um homem internacional já naquela época. No sentido de preservar a arte e a cultura japonesas, foram apontadas tanto suas iniciativas internas como externas no Japão, ambas notáveis e de caráter duradouro.

Graças à sua postura aparentemente nacionalista, Okakura foi utilizado pelo governo nipônico como um dos símbolos do “Grande Japão” (*Dai Nippon*), especialmente no período logo anterior à II Guerra Mundial. Como vimos neste capítulo, em seu livro “Os Ideais do Oriente”, ele começa o livro com a frase *Asia is one* (“A Ásia é uma unidade”), o que daria ensejo à ideia de dominação do continente asiático por parte do império japonês. Contudo, de acordo com KORHONEN (2001), podemos considerar que a relação de Okakura com os ultranacionalistas japoneses é a mesma que Nietzsche tinha com os nazistas alemães, inclusive em termos temporais. Em outras palavras, os escritos dos dois pensadores foram usados em época posterior à morte deles, e em contextos intelectuais bastante distintos, também.

Gostaríamos de deixar claro que, neste trabalho, nos deteremos à atuação e influência de Okakura no campo artístico, apenas (que nos parece ter sido também intenção dele); não abordaremos o uso de sua imagem como símbolo político.

No próximo capítulo, apresentaremos os principais elementos que formam o seu ideário, bem como algumas influências que ele sofreu, nesse sentido, ao longo de sua

evolução como estudioso e, mais do que tudo, apaixonado pelo tema. Assim, será apresentada sua visão estética, no que tange a seus conceitos sobre arte em geral, arte oriental e, particularmente, a arte japonesa. Ainda, serão demonstradas as relações que ele estabelece entre a Arte e a Natureza, os ideais de beleza próprios das pinturas orientais, um pouco sobre as temáticas mais usuais – majoritariamente, deuses, figuras humanas e paisagens – e, por fim, um contraste entre as estéticas orientais e ocidentais.

Capítulo 2 – Okakura e sua visão estética

Neste capítulo, iremos apontar algumas das principais ideias de Okakura a respeito de arte, sobretudo das manifestações artísticas japonesas. Iremos nos basear em trechos selecionados de suas obras, principalmente do livro “The Ideals of the East” e de preleções realizadas por ele no Museu de Belas-Artes de Boston.

Dessa forma, iremos contrastar conceitos presentes em suas obras com comentários de estudiosos que o sucederam, sob o prisma da estética e do pensamento orientais. De acordo com um desses estudiosos, ONO-DESCOMBES (2011), a base do pensamento estético de Okakura está calcada em dois pilares: o discurso de estética hegeliano, de um lado, e sua herança cultural sino-japonesa, de outro.

Escolhemos alguns pontos que julgamos serem fundamentais para serem abordados neste capítulo: sua visão sobre arte em geral, sobre a arte oriental em geral, sobre a arte japonesa, a relação entre a arte e a natureza”, os seus “Ideais de beleza”, temáticas diversas – deuses, figuras humanas e paisagens, comparações entre Oriente e Ocidente e um pouco sobre a importância que ele atribuía à arte-educação.

Antes de entrarmos nestes pontos, é importante demonstrar qual era o conceito de estética a que Okakura costumava se referir. Normalmente, “estética”, no campo de estudo das artes, compreende tanto a parte filosófica, que abrange a natureza da beleza, os fundamentos da arte, como também a parte prática: os estilos, técnicas e a ideia do que é uma obra de arte e o fenômeno da criação. É claro que Okakura estudou esses conceitos, tendo contato com a arte ocidental – notadamente, teorias de Hegel, Ruskin, Taine e Spencer (ONO-DESCOMBES, 2011) – e também com as tradições chinesas – por meio do estudo do 漢学 (*Kangaku*, o estudo dos clássicos chineses, principalmente as obras de Confúcio) – e japonesas. Mas ele se preocupou, acima de tudo, em colocar esses conceitos na prática: desde jovem, procurou aprender a pintura e a música, e afirmava a importância da beleza no cotidiano, no sentido de que devemos cultivar uma mente e coração que possam desfrutar do Belo no dia a dia (MATSUMOTO, 2009).

É importante frisar que o foco de nossa pesquisa é a contribuição efetiva de Okakura no que tange, especificamente, às artes japonesas como manifestação cultural.

Seguiremos, assim, a linha colocada por MURAI e LIPIT (2012), que colocam Okakura como um dos primeiros críticos da modernidade eurocêntrica, embasado no trinômio “beleza, espírito e Ásia”, e também um dos primeiros intelectuais asiáticos transnacionais que atuou como mediador entre as culturas ocidental e oriental.

2.1. Sobre a arte em geral

A arte é a expressão do que é mais elevado e nobre na cultura nacional de um país. (OKAKURA 2007, p. 13, tradução nossa). Okakura associa à arte a ideia de “elevado” e “nobre”, conceitos que não necessariamente fazem parte do que se entende por arte nos tempos pós-modernos. Ainda, ele afirma que a arte é algo intrínseco à identidade de uma nação, e não pode ser dissociada das tradições do país (KUSUMOTO, 2001).

Ele também afirma que *A arte nada mais é do que a expressão da mente individual.* (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 62. Tradução nossa). Este trecho pertence a uma palestra intitulada *Modern Problems in Painting* (“Problemas Modernos na Pintura”), proferida em setembro de 1904 na Exposição Universal de Saint Louis³¹. Podemos inferir, então, que, ao mesmo tempo em que a arte representa a própria produção cultural de um país, ela se dá na genialidade de expressão de um indivíduo, e não de um conjunto de artistas ou movimentos coletivos.

Quando estudamos e analisamos os textos e preleções que Okakura nos deixou, podemos perceber que ele valorizava, acima de tudo, a busca do artista em expressar o “espírito”, a “essência” das coisas, aquilo que se encontra no nível mais profundo das existências. É por isso que ele criticava ferozmente a maneira como não só a arte, mas o mundo como um todo passou a ser encarado na modernidade, de forma veloz e superficial demais.

Podemos entender “modernidade” como ocidentalização, conforme vimos no capítulo I. Já naquela época, Okakura atribuiu a esse processo de mudanças e abertura do Japão a exacerbação do fazer industrial em detrimento da expressão artística; tudo deveria ser simplificado, e a produção tinha de ser o mais eficiente e veloz possível. Mas será que eficiência e rapidez combinam com o processo de criação artístico? Na concepção dele, não, como podemos perceber claramente no trecho que segue:

³¹ O conteúdo desta palestra, em tradução livre para o português, encontra-se em anexo nesta dissertação.

Para nós, parece que o industrialismo está fazendo a arte de serviço, assim como a religião e a glorificação pessoal o fizeram no passado. A competição impõe a monotonia da moda, ao invés da variedade da vida. O objetivo é o barateamento, não o Belo. A indiferença democrática do mercado carimba tudo com o selo da equidade vulgar. No lugar dos trabalhos feitos à mão, nos quais sentimos o calor do toque humano, mesmo nas obras dos trabalhadores mais humildes, somos confrontados com o toque de sangue frio da máquina. O hábito mecânico da época apanha o artista e faz com que ele esqueça que sua única razão para existir é ser o "um", não o "muitos". Ele é impelido não a criar, e sim a multiplicar. A pintura está se tornando muito mais um tema para as mãos do que para a mente. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 80. Tradução nossa)

É interessante notar que, já naquela época, Okakura percebia o domínio da moda, no sentido de se pasteurizar o talento dos artistas em nome da “democratização” da arte. A introdução das máquinas, no processo artístico, e consequente simplificação do processo, acabou por empobrecer a iniciativa criativa, substituindo-a por mera multiplicação. Nisso, ele aponta o que seria um dos maiores problemas da sociedade moderna: a perda da capacidade de reflexão das pessoas, comprometidas apenas em “produzir” o máximo e ao menor custo possível. E o trabalho dos próprios artistas também se inclui nessa lógica.

Na visão de Okakura, o que realmente faz diferença em uma obra de arte é a intenção do artista, o “calor” (sentimento) com que ele cria. Dessa forma, ele consegue estampar na obra seu caráter e unicidade, ou seja, sua genialidade. Seria possível surgir grandes gênios, como ocorria no passado, em um sistema no qual esse tipo de ousadia não é estimulado?

A mente científica moderna se considera apta a conseguir conquistar a matéria simplesmente por rotulá-la. Mas as definições são limitações, e consequentemente barreiras para nossa percepção mais profunda. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 64. Tradução nossa)

A afirmação de Okakura mostra, assim, que com a modernidade e consequente predomínio do pensamento científico, surgiu a tendência de se querer classificar e

sistematizar as diversas áreas de conhecimento humano, inclusive as artes. Talvez essa iniciativa seja bastante válida em outros campos, que, por apresentarem grande volume de informações, demandem a adoção de um critério de organização para que se possa fazer algum estudo mais aprofundado. Mas será que o mesmo se aplica às manifestações artísticas, que nos tocam justamente por fugir de toda essa sistematização e rotulagem? Para que se possa chegar a níveis mais profundos de percepção e reflexão, em matéria de arte, não é possível ficar restrito a limitações; não basta conquistar a matéria, uma vez que a arte a transcende, vai além do que é tangível.

O espírito moderno, ao emancipar o homem, exilou o artista. O pintor de hoje em dia não tem uma função reconhecida no esquema social. Ele pode estar mais próximo à natureza, mas está mais distante da humanidade. Será que não notamos quão intensamente humanas são as pinturas de todos os grandes mestres? E será que não percebemos quão distantes e frias são as produções modernas? A arte pela arte é um lamento da boemia. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 73. Tradução nossa)

Em épocas anteriores, quando o ser humano ainda não tinha consciência de que poderia dominar o mundo e a Natureza, os artistas tinham uma função assegurada na sociedade, já que poderiam fazer a ponte entre seus colegas de espécie e todo o restante do Universo. A ciência acabou subjugando até mesmo a arte, tirando desta sua essência, seu espírito; em outras palavras, o seu “calor”.

Na corrida pela riqueza, não há tempo para contemplar uma pintura por muito tempo. Na competição pelo luxo, o critério não é que as coisas devam ser mais interessantes, e sim mais caras. Os pintores que preenchem as paredes não são os da sua escolha, mas sim aqueles apontados pela moda. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 74. Tradução nossa)

Com o domínio do pensamento materialista, a busca pelo acúmulo de riquezas ficou mais exacerbada; nisso, ficou ainda mais evidente a função econômica das obras de arte, como um mero ativo, em detrimento de seu valor puramente estético. Como todo mercado, regido pelas leis do capital, a arte passou a ser comandada por poucos, que ditavam a moda, valorizando certos artistas e obras de acordo com seus interesses. Até mesmo o gosto individual dos apreciadores foi subjugado pelas tendências da moda.

Nós estudamos as flores, ao invés de apreciar sua inconsciência. Perdemos a maravilhosa beleza da noite, ao tentarmos ler os céus. [...] Flertamos com a arte, ao invés de adorá-la. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 91 e 92. Tradução nossa)

Neste trecho, extraído de uma preleção que Okakura fez em 1905, no Museu de Belas-Artes de Boston, para senhoras que iriam auxiliar na confecção de capas de seda para proteger as obras de arte asiática do acervo do museu, ele contrasta o espírito científico de se analisar a natureza e seus elementos com a apreciação e até adoração das belezas naturais. Poderíamos inferir que, na concepção dele, ciência e arte são coisas bastante distintas. Dessa forma, a arte existe para ser adorada, quase como algo sagrado, e não para ser categorizada e analisada racionalmente. O que é belo é justamente o que foge de nossa compreensão.

A realidade da pintura está na sua beleza inata, não nos nomes de escolas ou períodos que nós adoramos organizar nas estantes de nossa consciência histórica. [...] A arte é a esfera da liberdade, e a sociedade, das convenções. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 65. Tradução nossa)

Podemos perceber aqui que Okakura não considerava que classificar os diversos movimentos artísticos, nos moldes ocidentais, fosse algo tão importante; o que de fato importava era a beleza da pintura em si, impregnada de criatividade e emancipada das convenções da sociedade. O “ser artístico” é o que fascina as pessoas, justamente por fugir dos padrões.

A arte, que é a flor do pensamento, também não tem asas. Suas raízes estão atadas à humanidade. É doloroso pensar que, agora, ela foi aparada, cortada e torturada por mãos insensíveis para ser confinada a um vasilhame, para admiração temporária. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 71. Tradução nossa)

Em um trecho bastante lírico, Okakura usa uma belíssima metáfora: compara a arte a uma flor, uma flor da mente humana, que depende, portanto, intrinsecamente dos homens para poder existir. Ao contrário de ser vivificada como um belíssimo arranjo floral de estilo japonês – uma Ikebana –, essa flor foi cortada por pessoas grosseiras, que não sabem nem ao menos manuseá-la, e que se dirigem a ela com fins escusos, sem entender sua real importância.

2.2. Sobre a arte oriental em geral

Ciente de sua missão de levar e traduzir a arte asiática para o Ocidente, Okakura ocupou boa parte de seus trabalhos escritos e preleções apontando características particulares dessas manifestações artísticas, utilizando-se muitas vezes de contrastes e comparações.

Aqui, caberia um questionamento interessante: seria possível, de fato, estabelecer comparações entre os valores estéticos ocidentais e orientais, uma vez que os referenciais culturais e as próprias definições estéticas de ambas as partes são distintos? Por outro lado, haveria um modelo estético universal, que dê conta de todas essas diferenças? De acordo com TAUT (1980), citado por NISHIKAWA (1993, p. 140), toda criação denominada arte transmitiria um sentimento mundial e universal, da mesma forma como o formato de uma onda ou a serenidade da calmaria transmite a imagem da grande natureza de um oceano; assim, qualquer tipo de arte, e de qualquer local, se for excelente, terá um valor universal.

Um dos maiores empreendimentos de Okakura foi o de tentar traduzir essas diferenças para o arcabouço cultural ocidental, influenciado por Fenollosa e a base hegeliana que herdou deste. Em *Bijutsu Shinsetsu* (美術真説 – “Teoria Verdadeira sobre as Belas-Artes”), apresentada por Fenollosa em maio de 1882 e recheada de conceitos hegelianos de arte, são demonstrados critérios sobre a expertise em obras de arte e sua crítica, e Fenollosa contrasta a noção do que é “belo” com o que é “útil”; para ele, a arte estaria em oposição ao realismo, à ciência e à indústria (CLARK, 2005). Segundo MITTEAU (2013), ele se baseou em um modelo universalista que integrou uma pluralidade de paradigmas artísticos por meio do conceito de síntese.

De acordo com SHIGEMI (2002), um dos principais conceitos de Hegel utilizados por Okakura é o de *Zeitgeist*, que, em poucas palavras, significa “o espírito da época”, que permearia toda a produção artística do momento em que ela é produzida, e que é bastante presente nas explicações de Okakura, integrando todos os tipos de manifestação artística, até mesmo a arquitetura. Percebemos este conceito presente especialmente em seu livro “Ideais do Oriente”, no qual ele discorre sobre a arte em cada um dos períodos históricos japoneses.

Outro ponto em que podemos encontrar a influência de Hegel em Okakura é no que diz respeito ao “espírito da arte” (RACEL, 2014). Enquanto o primeiro afirma que a arte é dirigida para a mente, gerando uma satisfação espiritual ao homem, originando respostas e reverberando em todos os níveis de nossa consciência, o segundo diz que por trás de qualquer gênero artístico, independentemente de onde e quando foi produzido, está a mente do artista, querendo transmitir sua mensagem aos nossos espíritos. Ainda, graças à influência hegeliana, Okakura pôde reconhecer que o Japão vem desenvolvendo o espírito que “enobrece a humanidade” (TANAKA 1994).

Um aspecto importante das representações orientais, enfatizado por Okakura, é o da ideia de sugestão. As obras consideradas de maior qualidade são aquelas que não explicitam o tema, mas deixam alguns elementos chave ocultos, subentendidos, conforme podemos ver no trecho que segue, extraído de uma preleção de Okakura no Museu de Belas-Artes de Boston, em maio de 1911:

O artista oriental tentava captar da natureza o que era essencial. Ele não se prendia a todos os detalhes, e sim escolhia o que pensava ser o mais importante. [...] Ele pintava o que lhe interessava, nada além disso. Os senhores devem ter percebido que nossos artistas geralmente deixam o fundo das pinturas vazio. [...] Alguns críticos europeus consideram a pintura japonesa como desenho. Talvez, a definição técnica de desenho seja de algo que não tenha fundo, mas os artistas chineses ou japoneses, quando queriam o fundo – quando este era parte integrante de suas concepções –, nunca hesitavam em colocá-lo. A eliminação de detalhes na arte oriental se encontra também no sentido do valor da sugestão, na representação. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 148. Tradução nossa)

Nesse trecho, ele ressalta o caráter sintético da arte oriental, presente na eliminação de elementos da pintura que, em uma visão ocidental tradicional, seriam fundamentais, como o fundo. Aqui, é preciso lembrar que, na época desta preleção (início da segunda década do século XX), a arte abstrata ocidental, que trouxe certa emancipação em relação à estética greco-romana, ainda era bastante incipiente; Okakura menciona esses “críticos europeus”, que consideravam a pintura japonesa como mero desenho, em uma época em que esses referenciais estéticos ainda eram bastante herméticos.

Arte é um jogo para ser jogado por duas pessoas. O artista apenas dá a sugestão para que a imaginação do espectador se satisfaça e a revele.

Deixando as coisas não ditas, a arte convida o observador a se aproximar e preencher a lacuna, para que ele possa sentir a alegria de fazer parte desse banquete artístico. Nada é tão condenado por nós quanto uma pintura que não deixa a imaginação do observador atuar. Chamamos esta pintura de “sobrecarregada”. É como um homem que não inspira confiança. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 148. Tradução nossa)

É curioso notar a comparação que ele faz entre uma pintura “sobrecarregada” com alguém que não inspira confiança: seria porque a pessoa quer ostentar muito conteúdo, sem sinceridade alguma? O interessante da arte estaria, então, no subentendido, no que o artista deixa incompleto, para o próprio apreciador completar; as possibilidades de fruição, então, seriam quase infinitas, já que este diálogo artístico se dá de formas diferentes, dependendo da imaginação do jogador-participante-fruidor. Nas palavras de FERREIRA (2011), [...] *o belo é o primeiro momento da consciência de si do espírito absoluto. É quando, pela primeira vez [...] há a eliminação da oposição entre sujeito e objeto [...]*.

É importante notar que é bastante presente a influência das religiões filosóficas indianas; elas constituem parte integrante das forças criativas que moldaram a Arte asiática ao longo do tempo (SHIGEMI 2002), como podemos perceber no trecho a seguir:

A tendência monista do pensamento oriental levou à concentração, em algo que, para os senhores, leva à expansão. [...] Em alguns casos, cores e sombreados foram descartados no ímpeto de se preservar a pureza da ideia. Não é simbolismo, e sim sugestão infinita. Não se trata da simplicidade da criança, mas a direitura de um gênio. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 78. Tradução nossa)

O termo “monista”, entendido aqui como a unidade da realidade como um todo, entre espírito (mente) e matéria (corpo), resume bem a maneira como os orientais organizam todo seu sistema cultural. Na visão de Okakura, a tendência monista levaria a uma concentração, uma atuação centrípeta, o que explicaria o alto grau de síntese e profundidade das expressões artísticas orientais; conseqüentemente, a atitude dualista ocidental leva à expansão, ou seja, à pluralidade de manifestações. Podemos perceber assim que são lógicas completamente opostas, mas que podem perfeitamente se completar,

desde que haja boa disposição e diálogo; não se trata de apontar a forma de pensar mais acertada ou ideal, apenas mostrar que são diferentes e potencialmente complementares (veja esquema abaixo, de nossa autoria).

Tendência monista oriental

Tendência dualista ocidental

Figura 26: Esquema que contrasta a tendência monista oriental de se concentrar e voltar-se para dentro, com bastante profundidade, e a tendência dualista ocidental, que leva a um movimento centrífugo, permitindo uma pluralidade de expressões

Outro aspecto importante, abordado por ele em suas preleções, é a noção de belo e o que é considerado de valor estético, na arte oriental, que também difere bastante dos conceitos ocidentais da época:

Em todo o âmbito da crítica oriental, raramente os senhores encontrarão uma pintura sendo elogiada porque é bonita, e sim porque ela é esteticamente interessante. [...] Porque o prazer que obtemos da arte está no reconhecimento, na redescoberta do que nós mesmos havíamos sentido. Encontramos nossas memórias despertas por um artista, em um plano superior e com um significado mais amplo, e nos regozijamos. Assim, toda e qualquer coisa pode se tornar interessante e artística nas mãos de um mestre. Não temos tipos ideais de beleza e, conseqüentemente, nem a assim chamada proporção áurea, nem regras de proporção que definam a excelência artística. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 78. Tradução nossa)

Aqui, ele contrasta a ideia de belo com interessante, e aprofunda este último: uma obra é interessante quando evoca emoções renovadas em quem as frui, remetendo a

nossas memórias e trazendo-as à tona sob novas interpretações. Podemos perceber um tom crítico quando ele se refere aos tipos ideais de beleza ocidentais, com suas regras herméticas definindo o que é bonito ou não. Notamos que, mais do que algo "perfeito" nas aparências, o que é valorizado na arte oriental é o seu conteúdo mais profundo, e as sensações que este conteúdo pode promover. Vale lembrar, também, que ele se refere a conceitos tradicionais da arte ocidental; hoje em dia, em pleno pós-modernismo, não apenas o que é esteticamente belo é considerado interessante, haja visto as obras de artistas renomados, atualmente.

É curioso observar a maneira como Okakura aborda a relação entre o artista (no caso, o pintor) e a sociedade. De acordo com ele, o artista precisa ter autonomia em relação às convenções sociais, para que possa, de fato, criar.

[...] gostaria de fazer uma distinção entre os problemas que concernem o pintor individual e aqueles que dizem respeito à sociedade. Na nossa concepção oriental de arte, as questões técnicas pertencem ao próprio pintor. [...]. Um pintor chinês do século VI definiu pintura como o movimento do espírito dele no ritmo das coisas. Outro chinês, da Dinastia Sung (século XI), no estilo epigramático característico daquela época, chamou-a de a mente na ponta do pincel. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 61 e 62. Tradução nossa)

Cabe ao artista, assim, definir que tipo de técnica utilizará, de maneira independente, criativa e única, demonstrando sua genialidade perante a sociedade e encantando as pessoas. Ainda, a pintura é produto do espírito de cada artista, que impregna sua intenção em sua obra e influencia "o ritmo das coisas" (que, por ora, interpretaremos como a própria dinâmica que rege o mundo e a sociedade).

[...] No oriente, onde a profissão hereditária é um importante elemento da sociedade, a associação dá lugar à família. Nosso antigo mestre era um rebento dos Tosa³², ou um monge, um Eshin Sōzu³³ ou um

³² Ver nota de rodapé nº 16.

³³ Conhecido como Genshin (942-1017), um dos mais influentes estudiosos do budismo Tendai durante os séculos X e XI no Japão.

Chōdensu³⁴. O próprio monasticismo protegeu as irmandades de pintores, porque, no rigoroso formalismo da vida oriental, a capa budista conferia os meios para a libertação das restrições impostas pela sociedade. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 72. Tradução nossa)

Neste trecho, Okakura explica um dos mecanismos que garantiam a liberdade criativa aos pintores orientais: eles se organizavam em famílias, ou pertenciam a templos budistas, o que permitia que não ficassem presos às normas e costumes da sociedade. Com relação às famílias, ao longo da história japonesa, várias se destacaram: os Tosa e os Kanō, apresentados no item 1.2.1. deste trabalho, são dois grandes exemplos. Com relação aos artistas que se vinculavam a algum templo, além dos exemplos citados por Okakura, poderíamos citar vários outros, como Tenshō Shūbun (*ano de nascimento e morte desconhecidos*), considerado o fundador do estilo de pintura chinês *suiboku* no Japão, e Sesshū Tōyō (1431-1506), discípulo de Shūbun, mestre Zen e um dos maiores pintores de sua época.

Faz-se necessário notar que Okakura também estudou a fundo a evolução da arte não só do Japão, mas especialmente da China. Conforme vimos no capítulo I, ele viajou diversas vezes para este país, a fim de garimpar obras de arte para o Departamento de Artes Chinesa e Japonesa do Museu de Belas-Artes de Boston; era, portanto, profundo conhecedor de arte chinesa. De acordo com KUSUMOTO (2001), Okakura, em uma de suas viagens para a China, percebeu que a influência da arte chinesa no Japão é muito grande. Por outro lado, ainda de acordo com ele (e na visão de KUSUMOTO), se compararmos as artes chinesa e japonesa, veremos que a primeira tem mais pontos em comum com a arte ocidental do que a segunda os tem.

[...] A pintura era a arte do período Sung. Os chineses posteriores e nós, japoneses, devemos aos mestres dessa época o elevado conceito de qualidade da linha, ou da manipulação da luz e atmosfera dentro da condensada área de tratamento da tinta. Antes deles, a pintura chinesa era bonita no seu repouso, com a imponente completude de estilo que vemos no que restou das primeiras pinturas indianas ou das pinturas greco-romanas. Os artistas Sung emanciparam a arte asiática desse classicismo para voltar o olhar para a poesia do movimento, buscando

³⁴ Musō Soseki (1275-1351), mais famoso monge budista Zen de sua época. Também foi professor, calígrafo e poeta.

novos sentidos para a vida nos aspectos íntimos da natureza. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 69. Tradução nossa)

Neste trecho, é apontada a relevância das mudanças estéticas que a Dinastia Sung (960-1279) trouxe para os chineses, libertando-os do classicismo anterior (que apresentava influências indianas), completo e estático, e trazendo um novo contato com a natureza e seu dinamismo. Ele se refere ainda a um "elevado conceito de qualidade da linha" e "manipulação da luz", típicos das obras desse período, e que influenciaram enormemente a pintura japonesa.

Ainda, em uma palestra chamada A Natureza e o Valor da Expertise Oriental (*The Nature and Value of Eastern Connoisseurship*³⁵), proferida no Museu de Belas-Artes de Boston em abril de 1911 para um público muito mais burguês do que especializado no assunto – um público não erudito, portanto, o que gerou a necessidade do palestrante adotar uma linguagem mais vulgar (MITTEAU, 1994) –, Okakura enfatiza a importância do estudo sistematizado da história da arte oriental, valorizando aqui essa iniciativa de cunho tipicamente ocidental. Percebemos, assim, que ele não era totalmente crítico às iniciativas ocidentais; havia pontos que ele considerava válidos, inclusive para serem adotados no Oriente:

Neste momento, estamos, assim, no caminho para se chegar a conclusões de importância fundamental na história da arte oriental asiática. É verdade que nosso conhecimento ainda está em sua infância. Mas, agora somos capazes de esboçar nossa história da arte, sem erros e de maneira integral, não como fenômenos isolados na Índia, China e Japão. Talvez tenha sido sorte que o movimento tenha começado no Japão, porque o país detém a chave para toda a arte asiática. Ele nunca foi tomado por conquistadores estrangeiros, e vem preservando intacta toda sua herança artística asiática desde o século XVII. Simbolicamente, podemos ver, em ordem consecutiva, todos as diferentes etapas que ocorreram no desenvolvimento da arte asiática, e podemos complementar esse conhecimento com os fragmentos que ainda existem na China ou em outros lugares. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 132. Tradução nossa)

³⁵ O conteúdo desta palestra, em tradução livre para o português, encontra-se em anexo nesta dissertação

Neste ponto, ele enfatiza também a importância do Japão perante todo este arcabouço cultural asiático, já que acredita que o país reúne todos os elementos artísticos orientais sintetizados e preservados, em parte devido às suas condições geográficas (e que, talvez por causa disso, nunca tenha sido conquistado por nenhum outro povo), que permitiram a preservação da evolução artística oriental. Nas palavras de Okakura, ela (o Japão) seria a protagonista desse processo, e este é o tema que iremos tratar no próximo item: a arte japonesa.

2.3. Sobre a arte japonesa

Neste item, falaremos especificamente sobre a arte japonesa, que, segundo Okakura, consegue sintetizar toda a herança cultural asiática, especialmente da Índia e da China.

Graças ao fato de não ter sido conquistado em nenhum momento de sua história, o Japão conseguiu, na visão de Okakura, preservar diversos movimentos culturais orientais, de momentos diferentes da história. Por outro lado, de acordo com RACEL (2014), não existiria arte japonesa não fossem as contribuições da arte chinesa e indiana; tampouco pode-se falar em uma “arte japonesa pura”.

Por sua vez, TAUT (1980), citado por NISHIKAWA (1993, p. 137, tradução nossa), afirma que, no Japão, a cultura artística, que entrara em declínio na Europa, devido à “civilização mecânica moderna”, encontrava-se intacta; além disso, o país dá um alento àqueles que buscam a forma pura e inocente, uma vez que esta vem sendo fomentada a milhares de anos. Ele diz ainda que a cultura japonesa é harmoniosa e cheia de vitalidade, contrapondo críticos ocidentais que diziam que ela é uma “cultura estática”.

No trecho a seguir, selecionado do livro “O Despertar do Japão”, Okakura aponta mais algumas características da cultura nipônica:

O coração de nossos ideais antigos foi sempre mantido por um cuidadoso ecletismo, enquanto os largos campos de nossa vida nacional, enriquecidos pelos depósitos férteis de cada sucessiva inundação, irromperam em verdor mais fresco. A carga de pensamento necessária para sintetizar os diferentes elementos da cultura asiática deu à filosofia e arte japonesas uma liberdade e virilidade desconhecidos à Índia e à China. Assim, é devido a este treinamento passado que somos capazes de compreender e apreciar mais facilmente que nossos vizinhos aqueles elementos da civilização ocidental desejáveis que nós deveríamos adquirir. Acostumados a aceitar o novo sem sacrificar o antigo, nossa adoção dos métodos ocidentais não afetou tanto a vida nacional como geralmente se supõe. (OKAKURA 2001, p. 188 e 189. Tradução nossa)

Percebemos, assim, que no Japão, há muito tempo, veio sendo desenvolvida uma forma de absorver elementos de outras culturas sem perder sua identidade, aperfeiçoando assim sua filosofia e arte. De acordo com Okakura, mesmo com a entrada da cultura ocidental, por mais que, a princípio, tenha parecido que a arte japonesa iria deixar para trás suas origens, o país se manteve firme, absorvendo apenas os elementos que lhe interessavam. Ainda, é importante notar que o próprio Okakura, para poder analisar e sistematizar a arte oriental, se valeu de todo um repertório ocidental para isso, aprendido com Fenollosa (CLARK 2005); desde pequeno, ele teve contato com a língua inglesa, o que também contribuiu fundamentalmente para que ele exercesse o papel de mediador entre o Oriente e o Ocidente.

Em seu livro “Os Ideais do Oriente”, Okakura diz:

A arte japonesa, desde a época dos mestres Ashikaga, apesar de ter sofrido uma ligeira degeneração nos períodos Toyotomi e Tokugawa, tem se mantido firme ao ideal romantista Oriental – qual seja, a expressão do Espírito como o maior esforço artístico. Essa nossa espiritualidade não era o purismo ascético dos primeiros padres cristãos, tampouco a idealização alegórica da pseudorenascença. Também não foi um maneirismo, ou um autodomínio. A espiritualidade era concebida como a essência ou a vida de algo, a caracterização da alma das coisas, um fogo que queima por dentro. O Belo era o princípio vital que permeava o universo – brilhando na luz das estrelas, no esplendor das flores, no deslocamento de uma nuvem que passa, ou nos movimentos de uma corrente d’água. (OKAKURA 2007, p. 103 e 104. Tradução nossa)

Haveria, assim, um ideal na representação artística: a expressão da espiritualidade, a essência do que se pretende representar, independente do objeto escolhido. Não basta, por exemplo, desenhar um cavalo: é preciso buscar expressar a própria vida do “ser” cavalo, seu princípio vital, como se este viesse a galopar para fora do quadro a qualquer momento. Podemos notar, aqui, uma influência do idealismo de Hegel, no sentido de que o ideal não é algo que ainda está para acontecer, mas sim que já existe concretamente; a arte seria a manifestação de uma ideia concreta de forma sensível (KARATANI, 2004).

Para se conseguir esse tipo de “integração” com o objeto a ser retratado, era preciso um grande empenho do artista, que acabava adquirindo uma sensibilidade fora do comum. Okakura cita, por exemplo, o caso do pintor Ōkyo Maruyama (1733-1795), bastante conhecido pelas suas pinturas de animais (*figura 27, à direita*) e tido

Figura 27: “Pavão e Pavo” - Ōkyō Maruyama (séc. XVIII)

por ele como um dos maiores pintores japoneses do período Edo (YODA, 2007). Conta-se que ele tinha um conhecido que o convidou a conhecer um javali, em determinado campo. Eles foram até lá e, na volta, Ōkyo retratou o javali dormindo. Este seu conhecido viu o quadro, mas achou-o estranho, porque ele lhe parecia doente. Ōkyo, então, pediu para ele voltar ao local onde se encontrava o animal; ele o fez, e descobriu que este havia morrido há alguns dias. Percebemos que a capacidade de observação do pintor ia além do normal, já que ele anteviu o destino do javali. Outro caso curioso que se conta ocorreu quando ele pintou um quadro de um membro da família de um senhor feudal que já tinha falecido; quando ele terminou a obra, diz-se que o espírito da pessoa retratada saiu do quadro e saiu voando.

Um aspecto bastante importante, abordado inicialmente no item anterior, é apontar o importante papel do fruidor: o sentido da obra só se completa com a participação dele, ou seja, independência da intenção do autor. Dessa forma, as possibilidades de interpretação e entendimento são praticamente infinitas, dependendo da forma como o interpretante “recebe” a carga simbólica contida no trabalho.

[...] a habilidade do público em apoiar e preencher o pano de fundo que o artista intencionalmente não completou. O público era tão pintor quanto o próprio, porque ambos eram necessários para completar a ideia.
[...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 79. Tradução nossa)

Dessa forma, não eram quadros fechados, com apenas uma possibilidade de significação; o aspecto interessante era justamente essa insinuação, essa sugestão do que poderia ser. É importante notar que essa característica se encontra presente em outras formas de manifestação artística japonesa, como os poemas, por exemplo. A grande

difficuldade de se traduzir poemas japoneses, em suas principais variações (haiku, tanka, renga e outros), é justamente conseguir transmitir, na língua de chegada, as inúmeras possibilidades contidas na imagem original; é preciso um profundo domínio da língua de partida, e uma capacidade poética fenomenal na língua de chegada.

Falando de suas origens, a arte japonesa teria começado com a introdução do budismo. Nas palavras de Okakura, “[...] *as obras de arte eram mantidas religiosamente sagradas nos monastérios, como objeto de adoração, e assim foram todas estudadas e comentadas. [...]*” (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 127. Tradução nossa). Desde seu princípio, a relação que o povo japonês mantinha com as obras de arte era associada de maneira intrínseca à religiosidade, e considerada sagrada. Neste ponto, não era muito diferente da arte no Ocidente que, ao longo de sua história, manteve-se frequentemente atrelada à religiosidade. Seria esta uma característica inerente ao próprio desenvolvimento da civilização humana?

No primeiro capítulo do presente trabalho, apontamos uma das principais contribuições de Okakura para com a arte japonesa: a classificação de diversas obras de arte do país, com definição de leis e os cânones da arte tradicional, bem como a realização de pesquisas e estudos no sentido de categorizá-las. Mas é preciso mostrar que ele não foi o primeiro a se empenhar nessa proposta: no século XVIII, já havia surgido um grupo de estudiosos, incentivados pelas autoridades de Tokugawa, para pesquisar sobre os antigos registros presentes em Nara. Dessa iniciativa, surgiu a Enciclopédia de Artefatos Antigos (集古十種, *Shūkojussu*), na qual, nas palavras de Okakura, “[...] *vários tesouros antigos são apresentados. Foi uma grande revelação, naqueles dias, e marca o início da moderna arqueologia artística. [...]*” (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 130. Tradução nossa). Cerca de um século depois, com a restauração, o campo para a arte antiga foi aberto, e os monastérios tornaram-se mais acessíveis, permitindo aos estudantes terem contato um pouco mais próximo com as obras.

Com a entrada dos métodos ocidentais, o estudo de história da arte foi bastante incentivado. Em 1872, o governo imperial estabeleceu o Departamento de História, que passou a pertencer, logo em seguida, à Universidade de Tóquio. Depois, foi criada uma comissão imperial para catalogar e estudar as coleções dos templos. Ainda nesse sentido, ocorreu a primeira Exibição Industrial Nacional, em 1877, que foi uma das primeiras iniciativas do governo no sentido de se encorajar a arte, entre outros campos de atividade.

As exposições foram divididas basicamente em cinco grupos: mineração e metalurgia, manufaturas, belas-artes, maquinário e agricultura. O objetivo principal deste evento foi fomentar as indústrias japonesas e expor tecnologias ocidentais utilizadas no país.

Também nessa época, foi fundada a Escola Técnica de Belas-Artes (工部美術学校 – *Kōbu Bijutsu Gakkō*), em 1876, considerada a primeira instituição de ensino de arte do país. Na época, ainda ligada à Escola de Engenharia, era conduzida por pintores e escultores italianos. Apesar de ter tido uma vida curta (foi fechada em 1883), deu origem a várias associações e escolas que seguiam suas orientações e estimulavam seus alunos a irem estudar na Europa, a fim de se aperfeiçoarem.

Percebemos, assim, que, já nessa época, a influência ocidental era bastante forte no cenário artístico japonês, e também as tensões entre aqueles que defendiam a superioridade total das técnicas e costumes do ocidente, e os que consideravam os valores estéticos orientais mais elevados, não admitindo a entrada da influência estrangeira. Foi nesse ambiente que Okakura passou a atuar, a partir de 1880, quando ingressou no Ministério da Educação, acompanhando Fenollosa nas expedições do governo, conforme vimos no Capítulo I.

Sobre essa fase, ele afirmou o seguinte:

(...) É adequado dizer aqui que o Novo Japão não consiste apenas em uma restauração, nem uma transformação, e sim que as forças que estão atuando para construir a identidade nacional dele são tanto uma retomada dos modos antigos como uma assimilação dos métodos e energia ocidentais. Os conflitos que resultam dessas atividades rivais nos trazem, frequentemente, dilemas curiosos, ridículos e até dolorosos, para olhares estrangeiros. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 56. Tradução nossa)

Este trecho foi extraído de um texto introdutório de Okakura para o catálogo da exposição de Taikan Yokoyama e Shunsō Hishida no Century Association de Nova York, em abril de 1904; em um artigo do *The New York Times* da época, é reconhecido, com admiração, o fato de que o Japão conseguiu alcançar a excelência artística tanto nas artes antigas como na arte moderna (OKAMOTO, 2006).

No trecho, percebemos que não se tratava apenas de um embate entre ocidentalistas e tradicionalistas; era, na verdade, um processo de construção da identidade nipônica, recuperando valores tradicionais até então esquecidos e, ao mesmo tempo, assimilando o que a influência ocidental tinha de melhor. Por se tratar de forças antagônicas, obviamente, era algo doloroso. Okakura chega a se referir a isso como um “*violento ataque da arte ocidental na nossa pintura nacional*”. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 76. Tradução nossa).

Deixamos aqui o apelo de Okakura no sentido de mostrar ao ocidente o que a arte japonesa realmente tem de especial:

[...] Gostaria de dizer [...] que a arte japonesa ainda não foi apresentada sob sua luz verdadeira para as nações de fora. Com exceção dos poucos que fizeram um estudo especial do assunto, ou daqueles que, com verdadeira compreensão sobre o belo, puderam entrar nesse espírito, o verdadeiro significado da nossa pintura nacional parece não ter sido captado pelo público ocidental em geral. Nossa pintura ainda é conhecida pelos senhores por meio das gravuras coloridas da escola popular³⁶, e as flores e figuras de pássaros que representam a beleza, mas não a seriedade de nossos esforços artísticos. Imploro aos senhores que saibam que nas obras de nossos mestres há uma filosofia de vida e uma religião de beleza tão profundas quanto aquelas que fizeram surgir as suas criações. O modo de expressão é diferente, mas a intensidade da emoção é a mesma. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 78. Tradução nossa).

Realmente, podemos perceber aqui o tom de afirmação de uma identidade artística nacional, que vai além das *gravuras coloridas da escola popular*, apresentando grande profundidade de reflexão, apesar de ser expressa de forma distinta do que era considerado “dentro dos padrões” na academia ocidental da época.

A chave para o estabelecimento dessa identidade artística e sua defesa no futuro estaria em “algum lugar do passado”; mas, ao mesmo tempo, Okakura apontou que era preciso um poderoso reforço, uma vez que a ardente estiagem da vulgaridade moderna

³⁶ No caso, Okakura se refere às obras de ukiyo-e, bastante conhecidas no ocidente graças, principalmente, ao grande interesse de alguns pintores franceses.

está secando a garganta da vida e da arte (OKAKURA, 2007) para que se conseguisse, de fato, afirmar a excelência da arte nipônica. Percebemos, também, sua crítica com relação à tendência de se negar a reflexão e suprimir a genialidade, em nome da máxima produção, presente na modernidade.

De acordo com KARATANI (2004), depois de Fenollosa e Okakura, nunca mais apareceu ninguém no Japão que tivesse atuado de forma tão brilhante no sentido de buscar a essência da arte nipônica; após eles, a influência ocidental foi cada vez maior, e o ideal pelo qual os dois lutaram foi ficando cada vez mais disperso.

2.4. Arte e a Natureza

Um dos temas mais abordados por Okakura quando ele se refere à fonte de inspiração que leva o artista a criar é a natureza. Dentro disso, TANAKA (1994) observa que, para Okakura, o Japão é um país bastante propício para o desenvolvimento das artes, haja visto suas características climáticas e geográficas; suas paisagens são belas, e pode-se observar satisfatoriamente as mudanças das estações.

Antes de demonstrar os apontamentos que ele faz sobre o assunto, é importante mencionar que, originalmente, tanto a ideia de “natureza”³⁷ como a “visão sobre a natureza”, nos moldes ocidentais modernos e científicos, não existia no Japão (ITÔ, 1995). Como uma das principais diferenças, tradicionalmente, o japonês não definia claramente o que era a natureza, tampouco estabelecia uma dissociação entre o ser humano e ela, nos moldes ocidentais; o ser humano era considerado parte integrante dela. Ainda, não era preciso descrevê-la pormenorizadamente, como se fosse dissecá-la; não havia uma necessidade de se explicá-la. Dando um exemplo concreto: enquanto Newton, ao observar uma maçã caindo, fez ciência, um japonês observando o mesmo faz poesia (ITÔ, 1995).

Nisso, Okakura aponta uma relação íntima e inseparável entre a arte e a natureza, conforme vemos no trecho a seguir:

Apesar de o desenvolvimento da pintura em diferentes países ter criado métodos distintos de se abordar a natureza, a relação original com ela nunca foi rompida. Porque a natureza é uma parte da arte, assim como o corpo é parte da alma. Um escritor da dinastia Sung nos chamou a atenção sobre essa relação quando comentou que alguém admira uma paisagem por ser parecida com uma pintura, e uma pintura porque é parecida com uma paisagem real. Ao mesmo tempo, a arte é uma interpretação da natureza, e a natureza é um comentário sobre a arte. Os tipos de beleza física masculina e feminina que têm sido fonte de inspiração dos grandes mestres são, por sua vez, determinados pelos

³⁷ Os ideogramas para representar a palavra “natureza”, em japonês, são 自然 (shizen), e passaram a ser utilizados dessa maneira a partir do período Meiji (1868-1912). Porém, esses mesmos ideogramas, mas com leitura diferente (jinen) são utilizados há muito mais tempo, como um termo do budismo, no sentido de “um objeto ou situação que surge não por forças externas, mas por meio de características inerentes ao próprio objeto ou situação”.

ideais que eles definem para as sucessivas gerações. As ondas tornaram-se Kōrin para a gente assim como as sombras tornaram-se Rembrandt para vocês. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 66. Tradução nossa).

Aqui, podemos indicar vários pontos importantes. Okakura mostra que, independentemente do lugar do mundo, a relação que o ser humano mantém com a natureza³⁸, em sua essência, é a mesma. A arte surgiu num esforço de se retratar a natureza; se esta não existisse, talvez a primeira não existiria também. De acordo com a cultura, a forma com que este retrato se apresenta pode mudar, mas a intenção por trás da obra não varia. Seu comentário sobre a relação entre arte e natureza revela um conceito tipicamente oriental, de origem xintoísta: a ideia de que o corpo é parte do espírito. Nisso, o que se manifesta (o fenômeno) é o material (a natureza, o corpo, a substância), e o que se encontra no interior, de forma intangível (a arte, o espírito, a essência) pode ser apenas intuído. Complementa com uma citação de um escritor da dinastia Sung, típico da mentalidade oriental, taoísta, quando diz que a paisagem se parece com uma pintura e vice-versa; são duas entidades que se complementam e se assemelham. De acordo com HAGIHARA (2014), não só a paisagem, mas o próprio corpo do homem é uno com a natureza, e este é um conceito taoísta; ao mesmo tempo, no xintoísmo, a natureza é cultuada, e um bom exemplo disso é a *chabana* (pequeno arranjo floral utilizado na Cerimônia do Chá), por meio do qual a flor é venerada como elemento da natureza.

Ainda neste trecho, Okakura aponta um dos maiores expoentes da pintura japonesa de todos os tempos: Ogata Kōrin (1658-1716). Ele faz referência a um dos principais elementos que caracterizam as obras desse artista: suas linhas curvas. Faz-se necessário salientar a preocupação didática de Okakura, ao tentar buscar o exemplo de Rembrandt, um renomado pintor ocidental, para exemplificar seu argumento. Podemos encontrar outras situações nas quais ele recorreu a este recurso, o que demonstra sua intenção em realmente aproximar a cultura oriental da do Ocidente.

O tema da natureza era tão caro para ele que chegou a dar uma palestra sobre o assunto, em 1911, no Museu de Belas-Artes de Boston, intitulada *Nature in East Asiatic*

³⁸ Aqui, podemos entender como “natureza” os elementos naturais como a flora, a fauna, os fenômenos climáticos como as estações, todos compondo basicamente a “paisagem” que é visível aos olhos.

*Paintings*³⁹ (“Natureza na Pintura Asiática Oriental”). Analisaremos, a seguir, alguns trechos extraídos desta palestra:

[...] Toda natureza exterior é uma máscara. As árvores que vemos diante de nós apresentam as forças da natureza lutando por meio delas. Não apenas as folhas e galhos são importantes; como em tudo, na natureza, o que é importante é a alegria da vida correndo através dessas formas e se esforçando em obter maiores feitos. O artista oriental tentava captar da natureza o que era essencial. Ele não se prendia a todos os detalhes, e sim escolhia o que pensava ser o mais importante. Sua obra era, então, um ensaio sobre a natureza, ao invés de uma imitação dela. Ele pintava o que lhe interessava, nada além disso. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 147 e 148. Tradução nossa)

Podemos perceber o propósito do artista oriental no sentido de ir além da forma dos objetos (no caso, de elementos da natureza), buscando expressar sua essência. Seria essa uma tendência animista, admitindo que haveria uma porção espiritual em tudo que há na natureza? Por outro lado, de acordo com MITTEAU (2013), Hegel fala de um aperfeiçoamento da natureza por parte da arte, em busca de se representar o Ideal; essa seria a representação do belo: o Ideal na natureza.

Nessa busca de se expressar apenas o essencial, talvez, muitos elementos “realistas” poderiam ficar de fora da obra. De fato, tradicionalmente, a intenção do artista oriental não seria fazer retratos tal qual uma fotografia; eles o faziam de forma sintética, aparentemente simples e pouco elaborada para olhares incautos. Mas Okakura dizia que, por trás dessa pretensa “falta de elementos” (às vezes, até mesmo do fundo do quadro!), havia a intenção do artista em expressar apenas o que lhe interessava, com um grande poder de síntese. Tinham, então, liberdade para fazer um ensaio sobre a natureza, muitas vezes pouco verossímil. Mas essa não era a preocupação deles; queriam demonstrar o que apreendiam de mais profundo do objeto. E era interessante que eles não costumavam pintar observando o objeto a ser retratado: eles pintavam o que lembravam dele, de cabeça. Talvez isso também ajude a justificar a relativa liberdade em sua técnica.

[...] Diz-se que Ts'ao-pu-h'ing, um artista que viveu no século II de nossa era, deixou cair, acidentalmente, uma gota de tinta em uma

³⁹ O conteúdo desta palestra, em tradução livre para o português, encontra-se em anexo nesta dissertação.

pintura sua. Para cobrir seu erro, transformou a gota em uma mosca, e foi tão bem-sucedido que as pessoas tentavam tirá-la da pintura. Durante a dinastia Tang, há muitas histórias, como talvez os senhores já devem ter ouvido, de pássaros que vinham bicar as uvas nas paredes pintadas, ou de doninhas e outros bichos tentando capturar peixes pintados. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 146. Tradução nossa)

É claro que, neste trecho, podemos reparar que há um certo aspecto lendário nesses relatos. Mas o que é importante notarmos é o esforço do artista em retratar o objeto com tanto espírito que ele pareça vivo, destacando-se do quadro e quase tornando-se uma existência própria. Esta noção de “pintura dotada de espírito” talvez pudesse soar estranha para ouvidos ocidentais da época, uma vez que a mentalidade dominante era positivista e materialista. Contudo, vale ressaltar que essa dissociação de matéria e espírito, tradicionalmente, não ocorria no Oriente.

Há discussões interessantes não só sobre retratar o natural, mas também o que vai além disso. Um filósofo chinês que viveu no século IV a.C. discorreu sobre o que seria mais difícil: pintar o sobrenatural ou o mundano. Na opinião dele, pintar o primeiro, como por exemplo anjos ou entidades mágicas, seria menos complicado, porque ninguém poderia dizer se estavam corretos ou não; já pintar um pássaro ou um leão seria mais penoso, porque todos podem julgar se o resultado foi bom ou não. Seria este um dos fatores pelos quais encontramos tantas obras que retratam entidades sobre-humanas?

[...] Han-kuan, um artista Tang celebrado por suas pinturas de cavalos, foi perguntado pelo imperador chinês: “Quem é o seu mestre, para você conseguir pintar tão bem assim?”, ao que ele respondeu: “Senhor, todos os cavalos nos estábulos de Vossa Majestade são meus mestres”. E talvez os senhores se lembrem que Sesshū, o grande pintor japonês do século XVIII, foi para a China, durante a dinastia Ming, em busca de alguém que pudesse ensiná-lo a pintar. Ele se decepcionou quanto a essa busca, mas retornou dizendo: “Encontrei excelentes mestres nas montanhas e rios chineses.” [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 146. Tradução nossa).

Neste trecho, ainda da preleção “Natureza na Pintura Asiática Oriental”, percebe-se o tamanho da importância e reverência atribuída à Natureza: ela é considerada como um mestre. O simples ato de observá-la pode levar a um desenvolvimento extraordinário

das aptidões artísticas, já que as formas mais belas e bem elaboradas que existem já se encontram nela. Aqui, cabe também enfatizar a distinção entre a forma como os ocidentais a encaram: geralmente, ela é tida apenas como mero objeto, que deve ser subjugado aos interesses do homem, esse sim o verdadeiro mestre. Talvez fosse por esse motivo que, na época, era tão difícil de o artista ocidental captar a essência da natureza e dos entes que a compõem, porque ele não conseguia estabelecer uma relação mais profunda com ela; não conseguia aprender com ela, e acreditava que bastava dominá-la. E talvez seja este também um dos fatores pelos quais, até hoje, a arte oriental não é tão bem compreendida no ocidente.

No trecho que segue, escolhido do livro **“Os Ideais do Oriente”**, podemos perceber a sutileza estética demonstrada por Okakura:

[...] Fragmentos de natureza em seus aspectos decorativos; nuvens negras com trovões sonolentos; o silêncio poderoso de florestas de pinheiros; a serenidade imóvel da espada; a pureza etérea do lótus emergindo de águas escurecidas; o sopro das flores de ameixeira, parecidas com estrelas; as manchas de sangue heroico nas túnicas da virgindade; as lágrimas que podem cair de um herói em idade avançada; os mesclados terror e pathos da guerra; ou a luz desvanecida de algum grande esplendor – tais são os ânimos e símbolos nos quais a consciência artística se afunda, antes de tocar, com mãos reveladoras, aquela máscara embaixo da qual o universal se esconde. (OKAKURA 2007, p. 137, tradução nossa)

Percebe-se que Okakura escolheu adjetivos muito ricos para descrever os “tais ânimos e símbolos” necessários para se chegar ao “universal”. Notamos que a maior parte dos exemplos que ele dá são de elementos presentes na natureza; ele se utiliza de uma linguagem bastante poética neste trecho, mostrando que objetos aparentemente corriqueiros, como uma nuvem que prenuncia a chuva, ou as flores de ameixeira, são fonte de algo que vai além da “máscara das aparências”: elas podem revelar o universal, a própria vida, desde que haja um esforço de realmente se apreender, com profundidade, o que está oculto nelas. E ele indica também símbolos bem humanos: os vestígios do primeiro coito, a emoção de um veterano herói e o terror da guerra, todos eles fazendo parte do que é “universal”.

[...] A pintura, que é um universo em si mesma, precisa estar de acordo com as leis que governam todas as existências. A composição é como a criação do mundo, detendo em si as leis construtivas que dão vida àquele. Assim, uma grande obra de Sesshū ou Sesson não é uma descrição da natureza, mas sim um ensaio sobre ela; para eles, não há elevado ou baixo, nem nobre ou refinado. Uma pintura da deusa Kannon, ou de Shaka, não será um objeto mais importante do que uma única flor ou um pulverizar de bambu. Cada traço tem seu próprio momento de vida e morte; todos juntos contribuem para interpretar uma ideia [...] (OKAKURA 2007, p. 109, tradução nossa)

Para fechar este item, mas não encerrando a discussão sobre a relação entre arte e natureza, neste trecho, Okakura mostra o caráter criador do artista, que precisa inclusive se submeter às leis que governam o universo para compor. Ao mesmo tempo, o pintor possui liberdade para criar, e, nessa liberdade, todo e qualquer objeto escolhido para ser representado terá sua importância. É interessante notar o contraste que ele faz entre duas entidades (o bodhisatva Avalokitesvara, conhecido no Japão como Kannon, e Sakyamuni) budistas e temas aparentemente frugais, como flores ou bambu; todos são considerados igualmente preciosos, uma vez que cada traço utilizado possui vida/espírito.

2.5. Temáticas

Dentro de nossa pesquisa, faz-se necessário analisar as principais temáticas retratadas pela pintura japonesa ao longo do tempo. Percebemos uma forte influência budista e da cultura chinesa, desde o início do desenvolvimento dessa arte. Talvez por isso que Okakura e o grupo de pintores e professores que o acompanhavam faziam tanta questão de valorizar a chamada pintura histórica, o que contribuiu também para o estabelecimento de uma identidade artística nacional genuína.

Dentro desse gênero, podemos perceber vários tipos de temas: divindades (não só do budismo, como também do xintoísmo e hinduísmo, por exemplo), figuras humanas (guerreiros antigos, gueixas e outros) e paisagens, relembrando aqui a importância que os artistas sempre atribuíram à natureza, tema este que foi abordado no item anterior, 2.4.

2.5.1. Divindades

Um dos temas preferidos presente nas manifestações artísticas orientais são as divindades. É próprio do arcabouço religioso asiático a presença de uma miríade de deuses, em todas as principais religiões: budismo, hinduísmo, taoísmo e, no caso específico do Japão, o xintoísmo, com seus *yaoyorozu no kami* (八百万の神), literalmente, “oito milhões de divindades”. E todo esse panteão está profundamente relacionado com a própria identidade do povo, uma vez que estão presentes em todos os momentos da vida: desde o nascimento, passando pelas conquistas profissionais, alegrias familiares, dificuldades de qualquer espécie, até a morte. Inclusive nesta última, eles também participam, já que há crença em vida após a morte e reencarnação em todos esses movimentos. Dessa forma, poderíamos afirmar que é algo natural essas divindades serem um dos principais temas das obras de arte.

Notamos também que a forma como essas entidades são representadas no oriente é bastante particular. Nas palavras de Okakura:

[...] As diferentes convenções adotadas no oriente na representação de temas sobrenaturais e naturais enfatizam esta diferença na atitude de nossa arte em relação à natureza. Essas convenções não são apenas diferentes das suas, mas geralmente foram submetidas a mudanças inclusive em nós mesmos, ao longo dos séculos. Por exemplo, há uma acentuada diferença na concepção dos deuses. Os senhores perceberão que, em nossas pinturas, os deuses são, às vezes, seres monstruosos, com três cabeças, três olhos e seis braços, e assim por diante. O ocidente, que vem seguindo a tradição dos gregos, concebe Deus como um homem idealizado; mas, para o oriental, por que um deus não poderia ser um não-humano? Por que não poderíamos ter um deus com seis braços e três olhos, já que ele é um deus, e não um homem? [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 151 e 152. Tradução nossa).

Aqui, precisamos lembrar mais uma vez que, na época em que Okakura afirmou isso, os ideais de beleza ocidentais ainda estavam muito associados aos clássicos greco-romanos. Portanto, é possível que retratos de divindades que mais parecem monstros poderiam causar certo espanto, em plateias ocidentais (*figura 28, à direita*). Ele deixa claro que as convenções são diferentes; é preciso ter isso em mente, antes de rotular as obras orientais como trabalhos esdrúxulos. Ele chega inclusive a comentar sobre 32 características físicas especiais do próprio Buda, associadas a atributos sobre-humanos de sua personalidade. Exemplos dessas características são braços compridos, que vão além dos joelhos, corpo dourado, crânio maior e mais alongado, entre outros.

Figura 28: Estátua de Ashura, considerada Tesouro Nacional japonês (séc. VIII)

Uma das divindades mais representadas do panteão japonês é o bodhisatva Avalokitesvara, conhecido no Japão como Kanzeon ou, na sua forma abreviada, Kannon, tanto em esculturas como pinturas. A seguir, um trecho de Okakura, descrevendo o quadro de Kanō Hōgai intitulado “Kannon como Mãe misericordiosa” (*figura 29, na página seguinte*), uma de suas principais obras:

Figura 29: “Kannon como Mãe misericordiosa”, Hōgai Kanō (1883)

[...] A última obra-prima de Kanō Hōgai representa Kannon, a Mãe Universal, em seu aspecto de maternidade humana. Ela paira no ar, seu halo triplo perdido no céu de pureza dourada, e segura em suas mãos um vaso de cristal, do qual está vertendo a água da criação. Uma única gota, à medida que cai, se transforma em um bebê, o qual, envolvido em seu manto de nascimento como uma nuvem, eleva seus olhos inconscientes a ela, à medida que flutua para baixo, em direção aos picos de neve acidentados da terra erguidos a partir de uma bruma de escuridão azul bem abaixo. [...] (OKAKURA 2007, p. 138. Tradução nossa).

Notamos o caráter lírico da descrição do quadro por parte de Okakura. Ele enfatiza alguns elementos simbólicos: “céu de pureza dourada” – bastante característico das obras japonesas –, “a água da criação” – associando a água que verte à origem da vida, imagem bastante presente nas mitologias orientais, especialmente na japonesa⁴⁰ – e a “bruma de escuridão de azul” – deixando bem clara a distinção entre o celeste, dourado, iluminado e imaculado, e o terrestre, mundano, escuro e nebuloso.

[...] Os heróis épicos de Kamakura são pintados hoje com uma visão mais profunda da natureza humana. A mitologia é interpretada em sua importância solar, e as baladas antigas também, tanto na China como no Japão, revelam para nós uma área até então inexplorada. [...] (OKAKURA 2007, p. 138. Tradução nossa).

⁴⁰ Lembramos aqui da lenda de Izanagi e Izanami no Mikoto, divindades incumbidas de criarem a terra a partir de gotas da água do mar.

Neste trecho, ele faz menção à mitologia japonesa e sua importância solar. Fica clara, então, a referência ao país como a Terra do Sol Nascente, que podemos perceber pelos próprios ideogramas que compõem seu nome (日本, *nihon*, literalmente “origem do sol”). Assim, é impossível dissociar das representações artísticas japonesas o imagético solar e tudo que a ele possa ser associado: luz, dourado, calor, pureza, claridade e outros. A própria divindade que representa o país, Amaterasu Oomikami (figura 30, à direita), é reconhecida como a divindade solar, e alvo de adoração em diversos templos japoneses, ocupando o lugar central do panteão xintoísta japonês.

Figura 30: Amaterasu Oomikami, Santuário Moto Ise

Okakura aponta também um motivo para o uso tão recorrente do dourado nas pinturas japonesas, no trecho a seguir:

[...] A pintura japonesa, com suas linhas delicadas e cores refinadas, começou a ser caracterizada, a partir do século X em diante, por um uso predominante do dourado, o qual, não como nos fundos dourados utilizados pelos artistas medievais na Europa, explica-se pelo argumento de que a luz amarela deve permear as regiões de Amida. [...] (OKAKURA 2007, p. 90 e 91. Tradução nossa).

Ele afirma a predominância do uso do dourado, e atribui este fato à influência do budismo Terra Pura, uma das principais escolas do budismo japonês. Esta tradição tem como foco Amitābha (“Luz Infinita”), conhecido como Amida no Japão, que é geralmente associado à cor dourada. Assim, podemos perceber, mais uma vez, a forte influência que a religiosidade exerceu nas artes japonesas ao longo dos séculos. Por outro lado, ele contrasta esse motivo que leva os pintores japoneses a utilizarem o dourado com o motivo que leva pintores ocidentais a fazerem o mesmo: no caso destes últimos, frequentemente, era muito mais uma iniciativa para se ostentar a riqueza e um símbolo de poder.

2.5.2. Figura humana

Também no que diz respeito à representação da forma humana, a pintura oriental difere da ocidental. Nas palavras de Okakura, ainda a partir da palestra “Natureza na Pintura Asiática Oriental”, citada no item 2.4:

A forma pela qual os artistas orientais abordam a forma humana é significativa. A figura humana, por exemplo, é um disfarce. [...] O retrato pictórico nunca ocupou um lugar eminente em nossa arte. Por que deveríamos perpetuar essa coisa evanescente, esse berço e ninho de luxúria e desejos maus? (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 147. Tradução nossa).

Tomemos, como exemplo, a pintura renascentista ocidental, racional e antropocêntrica. Nela, a figura humana ocupava o lugar de destaque, e buscava-se representar a forma humana com grande perfeição. Por outro lado, na pintura oriental, a forma humana não é considerada mais importante ou especial do que uma flor, por exemplo; poderíamos afirmar que eles procuravam representar mais o “espírito”, a “essência” e menos a “matéria”, a forma das coisas.

Não desejamos glorificar o corpo humano como os gregos o fizeram, ou em fazer uma reverência especial ao homem como a imagem de Deus. O nu não tem nenhum apelo para nós. Não concebemos, dessa forma, nenhum tipo ideal de beleza humana. Não temos um Apolo Belvedere, nem uma Vênus de Milo. O homem exterior não é mais importante do que outras manifestações de natureza exterior – árvores, pedras, águas. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 147. Tradução nossa).

Verificamos novamente uma certa influência animista neste trecho, no sentido de que todas as manifestações da natureza – não só o ser humano, mas também os animais, as plantas e até as pedras – também são objetos dignos de serem representados artisticamente. Como não há o conceito de que “o homem foi feito à imagem de Deus”, da tradição judaico-cristã, a figura humana não é necessariamente mais sagrada do que qualquer outra criação natural.

2.5.3. Paisagens

Conforme vimos no item 2.4., sobre a relação entre arte e natureza na pintura japonesa, o tema de paisagens é tão caro e próprio do imagético nipônico que não se pode definir se a paisagem é bela porque remete à tela ou se a tela é linda porque se parece com a paisagem.

[...] Com relação às paisagens, o oriente chegou a um ideal bastante elevado, mais elevado até do que no ocidente, talvez. Há muita literatura sobre pintura de paisagens, mais do que aquela devotada à pintura de figura humana. Essas discussões mencionam vários tipos de paisagem, dentre os quais os senhores podem distinguir dois – a paisagem feita puramente para ser apreciada, e a paisagem que nos convida a caminhar por ela. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 153. Tradução nossa).

Podemos perceber claramente que, na visão de Okakura, as paisagens são consideradas ainda mais importantes do que o retrato de figuras humanas. A maneira como esses temas são encarados no Oriente difere da forma ocidental: busca-se ir além da descrição do cenário, deixando alguns elementos subentendidos, para que o apreciador possa “caminhar” por ela, participando ativamente da obra.

[...] A paisagem para visão – para apreciação – era uma expressão do tipo espiritual. Demonstrava seu voo pela natureza, sua liberdade na natureza, que se encontra além de tudo. Não deveria ser tocada, porque não pode ser conspurcada com seus pés. Apesar de uma paisagem assim não ser religiosa, merecia ser reverenciada profundamente, tanto quanto qualquer outro desenho de temas religiosos. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 153. Tradução nossa).

Voltamos aqui à influência animista, presente não só no xintoísmo autóctone japonês como também no taoísmo, que também exerceu grande influência na arte japonesa. É nítida a referência a uma certa religiosidade graças a expressões como “tipo espiritual”, “não pode ser conspurcada” e “reverenciada profundamente”. Assim, a

natureza é considerada sagrada, da mesma forma como o retrato de uma divindade ou entidade budista seria. É muito evidente também o poder que é atribuído à natureza: ela permite uma liberdade acima de tudo, com possibilidades infinitas.

[...] Por outro lado, a paisagem pela qual era possível caminhar era parte de você mesmo; você está inteiramente dentro dela. Pode-se brincar com a natureza e com a apreciação, por exemplo, de uma tela em cujas águas velozes de um riacho podemos entrar, prazerosamente. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 153. Tradução nossa).

Percebe-se, neste segundo tipo de paisagem, que a pintura se mostra muito mais próxima de quem frui; este estabelece uma relação íntima com a obra, em total contraste com o primeiro tipo, que considerava a paisagem algo intocável e imaculado. Ainda assim, conseguimos apreender que se trata de um quadro “vivo”, não um mero aglomerado de tintas e linhas. O fruidor praticamente entra na tela, sentindo seus matizes como se fossem o quintal de sua casa. Há uma fusão tipicamente oriental, também: a paisagem é parte de quem a observa, e quem a observa está plenamente contido nela. Retomamos aqui a ideia de que a relação estabelecida tradicionalmente entre o ser humano e a natureza, no Oriente, difere daquela comumente observada no Ocidente: ela é mais profunda e intrincada, com uma atitude reverencial.

Figura 31: Paisagem de inverno – Sesshū (1486)

Por fim, retomamos aqui uma frase de Okakura que sintetiza a ideia contida neste subitem: *Uma pintura de paisagem de Kakei ou Sesshū [figura 31, à esquerda] é o mundo por si só, repleta do sentido da vida.* (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 78. Tradução nossa).

2.6. Comparações entre Oriente e Ocidente

Até então, nos itens anteriores, fizemos diversas comparações entre o Oriente e Ocidente. Por que então fazer um item especificamente sobre isso? Porque a principal forma encontrada por Okakura para traduzir toda a riqueza cultural e artística oriental para o Ocidente foi a utilização de contrastes, por meio da metodologia acadêmica aprendida com o prof. Fenollosa e em suas viagens para os EUA e Europa. Dessa forma, ele poderia aproximar o público ocidental de conceitos estéticos, e até mesmo de visões de mundo, distintos das que eles estavam acostumados.

Logo no início de “Os Ideais do Oriente”, consta o seguinte trecho:

A Ásia forma um todo. O Himalaia divide, apenas para acentuar, duas poderosas civilizações: a chinesa, com seu comunismo de Confúcio, e a indiana, com seu individualismo dos Vedas. Mas nem mesmo as barreiras de neve conseguem interromper, mesmo que brevemente, aquela larga expansão de amor pelo Universal e pelo Último, que é uma herança de pensamento comum à toda raça asiática, permitindo a eles produzir todas as grandes religiões do mundo, e o que os distingue daqueles povos marítimos do Mediterrâneo e do Báltico, que adoram se preocupar com o Particular e procurar pelos meios, e não os fins, da vida. (OKAKURA 2007, p. 9, tradução nossa)

Neste trecho, que é o primeiro parágrafo do primeiro capítulo do livro, podemos notar uma certa exacerbação da civilização oriental, notadamente a chinesa e a indiana, no sentido de que foi ela que produziu as grandes religiões do mundo e possui uma predileção pelo que é universal e último – aqui, assumimos como “último” o que está no grau mais elevado, no que é “supremo” –, ou seja, ela não se atém à superficialidade das coisas e fenômenos; isto se aplica à arte, também. Ao mesmo tempo, há uma leve crítica aos povos marítimos do Mediterrâneo e do Báltico, no sentido de que eles se ocupam não com o que é universal e transcendente, mas sim com a superfície das coisas, e não chegam a tocar a finalidade da vida. Isto também se refletiria na arte ocidental, que ficaria mais presa à forma e à técnica do que ao espírito/essência da obra. Em poucas palavras, a civilização ocidental se preocupa mais com a matéria, ao passo que a oriental, mais com o espírito (YODA, 2007).

De acordo com KORHONEN (2001), as sociedades asiáticas eram bastante avançadas em termos de cultura social, amantes da paz e harmoniosas; ao mesmo tempo, prezavam a individualidade, permitindo às pessoas terem espaço para desenvolver seus próprios espaços criativos; isso explicaria porque as principais formas de expressão da espiritualidade humana se originaram da Ásia, como as religiões e as artes, por exemplo.

Ainda no texto “Natureza na Pintura Asiática Oriental”, mencionado no item 2.4., Okakura faz o seguinte comentário:

[...] As técnicas dos pintores orientais ajudam a determinar o seu modo de abordar a natureza. Se me permitem generalizar, eu diria que a arte oriental é pictórica; a arte ocidental possui um certo quê de escultura. A arte oriental é linear; a arte ocidental se encanta com a expressão da modelagem; a arte oriental representa duas dimensões, ao passo que a ocidental, três. Desde a época dos primeiros italianos, a pintura ocidental passou a se expressar em luz e sombra. No oriente, passou a ser atribuído maior sentido ao chiaroscuro a partir da dinastia Sung, mas, mesmo assim, a arte oriental sempre se manteve verdadeira à sua origem linear. Eles dizem que, antigamente, quirografia e pintura eram uma coisa só. A China se deleitava com hieróglifos, seus ideogramas eram pictóricos; sua pintura era quirográfica. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 149. Tradução nossa).

Podemos notar aqui diferenças importantes entre Oriente e Ocidente, especificamente no que tange às técnicas adotadas. Para exemplificar o comentário acima, tomemos como exemplo duas obras representativas:

Figura 32: *Erudito no Prado*”, pintura chinesa, séc. XI

Figura 33: *Auto retrato*, Rembrandt (1659)

A figura 32 é um clássico exemplo de pintura oriental: um quadro chinês, da época da dinastia Sung, que reúne não só elementos pictóricos como quirográficos, também. Geralmente, esses ideogramas representavam um poema, ou uma descrição da cena que estava representada no quadro. Por serem ideogramas, também possuem um aspecto pictórico, e talvez por essa razão não entram em desarmonia com o conteúdo puramente imagético do restante da obra.

Já na figura 33, temos um quadro de um dos mestres da técnica do *chiaroscuro*: Rembrandt. Contemplando esta obra, podemos notar claramente a noção de “um certo quê de escultura”, mencionada por Okakura, numa tentativa de deixar o retrato o mais próximo possível da figura humana real. Em comparação com a figura da pintura chinesa, o autorretrato de Rembrandt é muitas vezes mais realista; chegamos a perceber as rugas no rosto do pintor, e as proporções de seu corpo são bastante próximas às proporções reais, sem falar da noção de profundidade/perspectiva, garantindo uma sensação de tridimensionalidade, conferida justamente pelo efeito de luz e sombra. No quadro chinês,

não há nenhuma preocupação em se retratar fidedignamente o tal “erudito”; sabemos que se trata de uma figura masculina, mas é apenas uma menção a esta. Não há uso da técnica de *chiaroscuro*, tampouco a noção de três dimensões; e notamos claramente que os ideogramas são elementos fundamentais da composição da obra, em harmonia com o figurativo.

No trecho a seguir, Okakura aponta a razão pela qual a arte oriental se apresenta assim:

[...] na pintura, o trabalho em pincel tem muito a ver com a nossa concepção de natureza. A beleza da habilidade de um desenhista não está apenas na capacidade de desenhar o objeto de fato, mas também na beleza abstrata que reside na força da pincelada. Esta representação da linha, essa expressão em duas dimensões, não se restringe à China e ao Japão, mas é característica distintiva de toda a arte asiática. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 150. Tradução nossa).

Conforme vimos anteriormente, quando analisamos a forma como a natureza é encarada na pintura asiática, não há uma tentativa de se representar com exatidão os diversos temas possíveis; é valorizado algo que ele define como “a força da pincelada”. O uso de tinta é muito mais meticuloso, porque cada traço feito com o pincel é importantíssimo; não por mera economia, mas porque cada traço é sagrado, permitindo ao artista colocar seu espírito e vigor. Muitas vezes, trata-se de pinceladas contínuas, firmes e precisas, fruto de muita prática e anos de experimentações, e que manifestam, assim, a própria firmeza de caráter do artista. Isto concederia à obra uma “beleza abstrata”, que vai além das formas propriamente ditas.

Outra diferença de prática, no oriente, diz respeito à maneira pela qual nós abordamos a natureza. Não desenhamos a partir de modelos, mas a partir da memória. O treinamento de um artista é memorizar, primeiramente, a partir das obras de arte, e depois a partir da natureza. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 150. Tradução nossa).

Este é mais um ponto de diferenciação entre oriente e ocidente, no que tange à forma como a natureza é retratada, e que justificaria também a ausência de se buscar o retrato fiel do objeto: a pintura não se dá pela observação de modelos, e sim pela visão

subjetiva, oriunda da memória do artista, que, invariavelmente, vai priorizar certos elementos em detrimento de outros; somente por isso, o afastamento do objeto real é evidente. E ele continua: antes de memorizar a natureza em si, o artista incipiente começa por imitar obras de arte já consagradas de mestres antecessores seus; isso também, por si só, já garante subjetividade, uma vez que há um intermediário entre o aspirante e o objeto em si.

Por fim, ainda dentro da comparação entre arte ocidental e oriental, escolhemos um trecho de “Problemas Modernos na Pintura”:

Eu, pertencendo aos níveis mais humildes dos conservadores, acho deplorável que as tradições das pinturas chinesas e japonesas devam ser ignoradas por completo. Não quero dizer que não deveríamos estudar os métodos ocidentais, mas sim que devemos adicioná-los ao nosso próprio método de expressão. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 79. Tradução nossa).

Aqui, é interessante perceber que ele se define como um conservador, por um lado, defendendo as tradições das pinturas japonesa e chinesa; por outro – e gostaríamos de frisar este ponto –, ele mostra que nem tudo da arte e dos métodos ocidentais deve ser colocado de lado. Eles também são necessários, desde que incorporados ao modo peculiar de ser japonês, contribuindo para a evolução da pintura genuinamente nacional. Esta é uma característica inerente à cultura japonesa: ela absorve elementos de fora, adaptando-os à sua maneira de pensar, e transforma-os em uma outra coisa. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a entrada de toda a cultura budista, vinda da China, que ganhou nova roupagem ao entrar em contato com o arcabouço cultural nipônico.

2.7. Arte-educação

Conforme vimos, com detalhes, no capítulo I deste trabalho, uma das principais atuações de Okakura no campo da educação⁴¹ foi como professor de História da Arte e Estética. Ele foi um dos precursores da Escola de Belas-Artes de Tóquio, e sua atuação se deu mais no campo teórico e estético do que em termos de aplicação prática de técnicas de pintura.

Uma de suas importantes contribuições no sentido de promover discussões mais acadêmicas sobre a arte japonesa foi o lançamento da revista *Kokka* (Flores da Nação), em 1889. Esta publicação começou em um formato luxuoso, para um público especializado, e foi a primeira do gênero no país, apontando as teorias de estudiosos do ramo (YODA, 2007). Contudo, pouco após o falecimento de Okakura, a revista tomou outros rumos editoriais, e acabou se convertendo em um veículo de crítica à academia fundada por Okakura e seus discípulos, dizendo que o trabalho deles fora um completo fracasso (SHIGEMI, 2009).

Já no final da década de 1890, Okakura tinha a intenção de ampliar o ensino de arte no Japão, planejando abrir uma Escola de Belas-Artes em Kyoto, diversas escolas técnicas e museus espalhados pelo país. Contudo, essas demandas não foram atendidas pelo governo da época, o que lhe gerou uma certa frustração. (MURAI e LIPIT, 2012)

Neste item 2.7, contudo, mais do que falar de sua atuação em território japonês, vamos focar em seu papel de traduzir a arte oriental para um público que, até então, pouco tinha contato com ela: o norte-americano.

Isso se deu principalmente quando Okakura trabalhava como curador do Departamento de Artes Chinesa e Japonesa do Museu de Belas-Artes de Boston. Na época, ele ministrava palestras sobre temas específicos relacionados à arte oriental, com o objetivo de instruir o público do museu sobre os pontos diferenciais da estética de seu continente de origem.

⁴¹ Utilizamos aqui a palavra “educação” porque, mais do que apenas transmitir conhecimentos sobre a história da arte oriental, Okakura procurava incutir em seus alunos a importância de se valorizar a cultura asiática, sobretudo a japonesa, e deixava claro a missão deles no sentido de garantir a identidade da pintura nipônica.

Um pouco antes dessa fase, em 1904, quando da palestra “Problemas Modernos na Pintura”, mencionada no item 2.1., Okakura teve a missão de levar ao público da Exposição Universal de Saint Louis uma demonstração da arte japonesa, não só com obras mas também com preleções:

A moderna arte-educação não é totalmente uma dádiva, como geralmente supõe-se que ela é. É verdade que as academias e os museus revelaram o que antes era secreto. Também é verdade que a instrução sistemática permitiu que se superasse a aparentemente desnecessária dificuldade de aprendizagem. Mas os acadêmicos de arte não conseguem partilhar os benefícios do método antigo. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 73. Tradução nossa).

Aqui, ele contrasta a forma antiga e a nova de se aprender arte. Antes, isto se dava por meio da relação mestre-discípulo, na qual o aspirante aprende observando atentamente seu mestre, imitando não só sua técnica como também sua postura e exemplo como ser humano; só depois de ficar algum tempo nessa posição é que ele começaria a ter certa autonomia para criar suas próprias obras. Não havia, portanto, uma metodologia e didática sistematizadas, um método formal; o aprendizado se dava pela observação e imitação, dentro do conceito de 体で覚える (*karada de oboeru*; em sentido literal, “aprender com o corpo”, podendo ser entendido como “tornar-se um mestre, em determinado campo, por meio da experiência”). É um método bastante diferente e, por vezes, mais difícil que o método ocidental, mas que traz uma profundidade incrível para o discípulo, talvez inimaginável para o público não familiarizado com o tema.

Com a introdução dos métodos modernos, assinalados aqui por “academias” e “museus”, tentou-se unificar e sistematizar as diferentes escolas e os vários estilos espalhados pelo Japão com o objetivo de se levar uma formação mais “completa” para os aprendizes de pintura. Mas, nesse processo, houve uma padronização na formação, que se tornou mais rasa, gerando pintores menos firmes – não necessariamente em termos de técnica, mas de personalidade, mesmo:

[...] A tortura das cores e a submissão ao mestre, por mais irritante que pudesse ter sido, eram os instrumentos para desenvolver a fibra moral da mente artística. O contato constante com o mestre produtor e a participação nos detalhes de sua obra eram os melhores meios de se obter inspiração dentro da complexa produção como um todo. Era a

casa-vida da arte, que nenhuma escola-vida pode substituir. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 74. Tradução nossa).

Notamos que Okakura faz uma analogia bastante interessante: o método tradicional seria a “casa-vida da arte”, ao passo que o moderno não passa de “escola-vida”. O que poderíamos apreender disso? Em nosso lar é onde aprendemos os valores, os costumes, o que há de mais profundo e importante em nossas vidas; é onde deveríamos aprender as bases para nos tornarmos seres humanos de verdade. Por melhor que seja a escola que se frequente, ela nunca substituirá o que se aprende em casa. Assim como nossos pais são rigorosos em nossa formação, nos chamando a atenção e nos repreendendo, quando necessário, quando se aprendia no contato com um mestre, o simples ato de se submeter ao superior, num exercício de controlar o próprio ego, ia moldando o caráter do estudante, e ele ia obtendo os meios para se chegar a uma capacidade profunda e complexa de criar, paulatinamente.

A arte educação (N.T.: entendida como educação pela arte), como é normalmente conduzida, é destrutiva para a individualidade. Sua natureza sistemática faz vigorar uma regra uniforme sobre todos. E, a facilidade dos métodos modernos isenta o estudante daquele treinamento rigoroso, que conferia o acabamento dos antigos mestres. Até mesmo o uso universal de fotografias, que se tornou um importante fator dos trabalhos artísticos hoje em dia, salva o artista da necessidade de se copiar arduamente as obras primas, o que era o ponto essencial do ensino tradicional. Quem que não é pintor, hoje em dia? Temos tantos amadores que não há grandes mestres. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 74. Tradução nossa).

Percebemos aqui o tom crítico de Okakura. Um dos pontos que ele mais prezava, ao se falar em processo criativo, era a individualidade; Fenollosa também afirmava isso, proclamando a estética como expressão da individualidade (MITTEAU, 2013). Somente através dela poderia ser manifestada a verdadeira criatividade e genialidade; com meios de formação uniformes, tal como uma linha de produção, fica muito mais difícil surgirem mestres, justamente porque o nível de exigência do novo método é muitas vezes menor do que o tradicional. Se por um lado entrar no terreno da pintura ficou mais acessível, o solo ficou mais árido para frutificar verdadeiros gênios criativos.

Conforme falamos no início deste item 2.7., vamos falar agora de um exemplo concreto da atuação de Okakura como um arte-educador em território norte-americano.

Na época, graças à sua função no Museu de Belas-Artes de Boston, uma das tarefas dele era zelar pelo grande acervo de obras asiáticas do museu. É preciso que lembremos das condições da época: o transporte das obras da Ásia até o Novo Mundo não era o mais adequado, as condições de armazenagem no museu não eram as ideais e, além disso, as características climáticas da região do museu eram diferentes das do local de origem da maioria das peças. Era necessário tomar providências no sentido de preservá-las e impedir sua deterioração.

Graças a essa demanda, Okakura convidou senhoras costureiras para prepararem capas de seda para envolverem as obras, a fim de protegê-las. Mas sua intenção não era apenas contar com o serviço delas; ele queria passar todo espírito com que esse trabalho deveria ser feito, demonstrando a importância desse serviço e mostrando a elas quão preciosas e sagradas eram aquelas obras, de diferentes procedências e épocas (VALDRIGUE, 2014).

As capas seriam feitas sob medida e, para isso, cada senhora iria “adotar” uma obra, estabelecendo com esta um vínculo profundo, o que seria possível graças a explicações de Okakura e sua equipe sobre o significado e valor de cada trabalho, bem como palestras sobre a história, a mitologia, a religião, a poesia e outras formas de manifestação artística que permeiam o contexto das obras.

Ele inicia sua orientação às senhoras com a seguinte frase: *A arte não precisa de administração, e sim de adoração. Por isso, este nosso apelo.* (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 88. Tradução nossa). Daí, podemos perceber que sua intenção era fazer com que as costureiras se apaixonassem pelas obras e, conseqüentemente, pela arte como um todo.

O que nos encorajou a pedir os serviços de seus nobres dedos foi pedir que as senhoras se juntem a nós na veneração da arte. Desejamos que vocês não apenas vistam os objetos com seda, mas com sua compaixão. Para nós, a linha é um símbolo de afeto – que une coração com coração. O ideograma chinês para costurar é uma linha que se encontra. O afeto se encontra para poder completar a vestimenta da humanidade. É apenas por meio da compaixão que podemos compreender o belo. Arte é

comunhão de mentes com mentes. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 90. Tradução nossa).

Neste trecho, ele faz menção ao ideograma de 縫う (*nu'u*, “costurar”), formado pelos ideogramas de 糸 (*ito*, “fio”) e 逢う (*au*, “encontrar”), fazendo uma alusão ao fato de que a linha da costura promoverá o encontro de coração com coração – no caso, das senhoras costureiras com as obras de arte que cada uma adotará, e desta com todas as pessoas que irão entrar em contato com ela –. Assim, o que ele frisa neste ponto é que a arte deve ser feita com afeto e compaixão, não apenas por mera forma.

Okakura chegou também a criticar certos colecionadores de sua época que colecionavam obras de arte como uma maneira de demonstrar poder, e não com o devido respeito que elas mereciam:

Nos bons e velhos tempos antes da abertura do Japão (um evento que causou tanta convulsão social e econômica que permitiu que esses tesouros saíssem de nosso país), e mesmo hoje em dia, dentre os nossos verdadeiros amantes de arte, eles eram tratados com um respeito próximo da veneração. Para nós, o dono de uma obra de arte é seu zelador e servo, não seu mestre. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 89. Tradução nossa)

Aqui, mais uma crítica à exploração da arte como mera forma de investimento ou demonstração de status. Okakura aponta a forma como a arte deve ser encarada: quase como algo sagrado, objeto de culto e a qual todos devem se submeter, especialmente quem tem condições de adquiri-la. Em outras palavras, nós é que devemos servir à arte, e não o contrário.

Por fim, ainda em seu apelo às senhoras costureiras, ele faz o seguinte comentário:

Tenho uma esperança secreta de que esses encontros possam ser o início da ressurreição do culto à arte, por tanto tempo negligenciada por causa da correria da vida moderna social. Estamos perdendo a religião porque não temos tempo para meditar; estamos perdendo a arte porque não temos tempo para contemplar. Esquecemos de que apenas em paz poderíamos invocar o Puro, e de que na tranquilidade poderíamos nos aproximar do Belo. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 91. Tradução nossa)

Ele frisa com que espírito devemos nos relacionar com a arte: quase como um culto, com profundo respeito, contemplando-a e investindo nela o tempo que ela merece. Ele inclusive aponta conceitos absolutos como o “Puro” e o “Belo”, e que seria possível nos aproximarmos deles se estivermos com uma disposição mental correta, o que implica não sucumbir ao ritmo frenético da modernidade, que exige que as tarefas sejam realizadas de maneira cada vez mais produtiva e no menor tempo possível. A lógica da arte é outra: não é possível fruí-la de verdade se não nos submetemos ao seu próprio tempo, em estado de paz interior e despreocupado de questões materiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 2

Neste capítulo II, conhecemos um pouco mais sobre os conceitos e princípios que nortearam a trajetória de Okakura, demonstrando as principais matrizes que compõem seu pensamento estético.

De um lado, percebemos que ele possui uma base estética hegeliana idealista, herdada de Fenollosa; por outro, ele representa toda uma tradição cultural asiática, com elementos do budismo, do taoísmo, confucionismo e do xintoísmo. Devido à sua formação privilegiada, ele teve a oportunidade de penetrar nesses dois universos, fazendo a ponte entre um e outro.

É importante frisar também que tomamos como material de análise parte da produção de Okakura visando o público ocidental; é por isso que os contrastes entre Oriente e Ocidente, ao longo deste capítulo, são frequentes. Percebemos, assim, que o desafio dele era grande: traduzir, para uma cultura bastante diversa, a cultura milenar de sua origem – em uma época em que esse tipo de iniciativa ainda era pouco usual.

Contudo, não podemos negar o seu trabalho como educador, historiador e sistematizador cultural no Japão, que se deu graças não só a seus conhecimentos da cultura local, mas também à toda bagagem e repertório ocidental que ele adquiriu. Isso porque, não bastava conhecer bem a realidade cultural japonesa: foi preciso utilizar o know-how ocidental para que pudesse ser possível propor algo que ainda não existia no Japão.

Ao término deste capítulo, percebemos que a grande intenção de Okakura era preservar a essência da arte, colocando-a na posição que lhe é devida, acima das intempéries dos tempos modernos. Seu valor e importância seriam transcendentais; é essa transcendentalidade, tão presente em obras-primas orientais (notadamente as japonesas), que ele defendia e pregava aos quatro cantos como atributo que deve ser alcançado pelos artistas ao elaborarem seus trabalhos.

Capítulo 3 – Influências de Okakura em Mokichi Okada

No último capítulo deste trabalho, será abordada a influência de Okakura em outra relevante figura japonesa: Mokichi Okada. Religioso, poeta, calígrafo, pintor, idealizador de uma academia de Ikebana (Academia Sanguetsu), proponente do método de Agricultura Natural, arquiteto, colecionador de arte... estas foram algumas de suas atribuições.

Uma das principais realizações de Okada, enquanto vivo, foi ter fundado a Igreja Messiânica Mundial; conforme mencionado anteriormente, foi graças ao contato com esta religião que tivemos a oportunidade de conhecer a arte japonesa e as ações não só do próprio Okada como as de Okakura também. Dessa forma, poderíamos dizer que, por meio da expansão das ações de Okada pelo mundo, ocorre uma internacionalização de Okakura.

Ao término deste capítulo, vamos perceber que Okada se dedicou bastante à arte, e considerava-a inclusive como uma forma de promover o desenvolvimento integral do ser humano. Ainda, ficará evidente a influência dos ideais de Okakura na maneira como Okada encara a arte e suas diversas manifestações.

As ações de Okada eram voltadas para seu ideal de criar um mundo em que os homens possam viver em harmonia, com saúde e desfrutar de alegria, em meio à uma vida artística; é em suas ações para a concretização desta última que focamos aqui. Mostraremos um pouco de sua trajetória, de que forma se deu seu contato com Okakura, algumas de suas principais ideias e convicções sobre a arte e, por fim, suas maiores realizações no sentido de preservar a arte japonesa, e mais do que isso: defender a arte genuína, que permite a elevação do caráter tanto de quem a produz como de quem a aprecia.

3.1. A paixão de Mokichi Okada pelas artes japonesas

3.1.1. Breve biografia de Okada

Figura 34: Mokichi Okada (1882-1955)

Mokichi Okada nasceu em 23 de dezembro de 1882, em pleno período Meiji, quando Okakura já atuava no Ministério da Educação, com o objetivo de sistematizar a arte japonesa e proteger suas obras.

Na infância, Mokichi Okada possuía um físico fraco, e não tinha condições de brincar normalmente, como as outras crianças. Preferia, então, ler livros e fazer desenhos; por isso, desde cedo, tomou gosto pelos estudos.

Um de seus primeiros sonhos de vida foi o de se tornar pintor. Para isso, contando com o apoio da família, ele entrou, em setembro de 1897, então com 14 anos, no curso preparatório da Escola de Belas-Artes de Tóquio, que contava, na época, com Okakura como diretor. Podemos perceber sua predileção pelas artes por meio do seguinte trecho, de um artigo seu, intitulado “O Paraíso é o Mundo do Belo”:

Desde jovem eu gostava de tudo que dissesse respeito ao Belo. [...] quando dispunha de tempo, pintava quadros. Sempre que me era possível, visitava museus e exposições. Na primavera, apreciava as flores, e no outono, o bordo. (OKADA 2005, vol. 5, p. 64)

Mas ele não teve condições de dar sequência a essa formação: acabou sendo diagnosticado com uma doença maligna nos olhos, e orientado a forçar o mínimo possível sua vista. Havia, até então, cursado poucos meses do curso de preparação.

Aos vinte anos, ele tinha um objetivo: abrir uma loja de antiguidades com seu pai, Kisaburō. Para isso, costumava ir à Ginza, bairro conhecido de Tóquio, para comprar algumas peças e mostrar para seu pai. Com isso, ele foi apurando sua percepção artística e capacidade de avaliar as obras. Contudo, o sonho de abrir aquela loja acabou não se concretizando: seu pai faleceu cedo, não dando tempo de estabelecê-la.

Mesmo assim, Kisaburō conseguiu transmitir a Mokichi e também a seu filho mais velho, Takejirō, a aptidão artística e o gosto pelas belas-artes. O irmão mais velho de Mokichi era comerciante de miudezas, mas pintava quadros em estilo japonês nas horas vagas.

Figura 35: Estojo de Escrita com Oito Pontes, de Ogata Kōrin, exemplo de obra elaborada com a técnica do maki-e (séc. XVIII)

Após algum tempo, com a saúde um pouco melhor, Okada se interessou em aprender a fazer o maki-e (蒔絵, literalmente, “desenho semeado” – veja figura 35, à esquerda): técnica de artesanato tipicamente japonesa na qual passam-se várias mãos de laca em um objeto de madeira; depois, é elaborada uma estampa, também com laca e, antes que essa espécie de verniz seque, espalha-

se diversos tipos de materiais, que conferem diferentes tipos de ornamentos: pó de ouro, prata, chumbo ou outros metais em pó, e inclusive madrepérola.

Ele aprendeu todo o processo de elaboração das obras, começando pelo desenho da peça até o acabamento. Chegou inclusive a mostrar alguns de seus trabalhos em uma exposição de belas-artes em Ueno (na mesma região onde ficava a Escola de Belas-Artes de Tóquio); estes foram muito bem recebidos pelo público. Mas, por uma fatalidade, Okada acabou sofrendo um pequeno acidente: cortou o nervo do dedo indicador da mão direita. Como esta é uma técnica que exige um movimento motor muito fino das mãos, este acontecimento impossibilitou-o completamente de continuar a praticar esta arte.

Em determinada fase de sua vida, após uma trajetória de sucesso e alguns revezes como comerciante e em sua vida pessoal, Okada se voltou completamente para o trabalho missionário, com a intenção de ajudar o maior número possível de pessoas a serem felizes. Foi durante o desenvolvimento desse trabalho que ele passou a considerar a arte uma ferramenta fundamental para a evolução do ser humano.

Passou a pintar imagens com temas religiosos e elaborar caligrafias, e entregava aos seus seguidores, para que se tornassem mais felizes e abençoados. Além disso,

incentivava o contato deles com a arte criada pela natureza e pelo homem, para que pudessem ter sentimentos mais elevados e contagiassem as pessoas ao seu redor.

Ele faleceu em 10 de fevereiro de 1955, vendo vários de seus objetivos concretizados, e deixando um legado para as gerações posteriores, não só no campo religioso como também no artístico.

3.1.2. Contato de Okada com Okakura

Conforme vimos no item anterior, quando Okada ingressou no curso preparatório da Escola de Belas-Artes de Tóquio, Okakura era o diretor, e inclusive lecionava como professor de História da Arte. Este fora o primeiro contato de Okada com seus ideais, que permeavam toda proposta daquela escola. É bastante provável que Okada tenha participado de preleções de Okakura.

Mesmo ficando impossibilitado de dar sequência ao curso, Okada continuou um entusiasta de arte, e aquilo que havia começado a aprender na escola não ficou esquecido. Após vários anos, quando ele já era um empresário de relativo sucesso à frente da Loja Okada, e graças a seu espírito de buscar inovações no desenho de suas obras, foi fazer uma visita a Okakura, que, na época, estava em Izura, junto com seus principais discípulos, se empenhando pela elaboração de uma nova pintura japonesa.

Assim discorreu Okada sobre o encontro:

[...] Naquela época, graças às circunstâncias, tive a oportunidade de me encontrar com aquele mestre [Okakura]. Ele me falou sobre suas aspirações em relação à pintura japonesa, e eu aprendi muito com ele; percebi que não era uma pessoa comum. Nesse dia, passei a noite em claro conversando com os pintores Kanzan Shimomura e Buzan Kimura. Kanzan disse: “O propósito do professor Tenshin, ao construir a Escola de Belas-Artes, era fazer reviver Kōrin na era moderna; portanto, nossa verdadeira intenção é não utilizar linhas. Hoje, dizem que nossa pintura é de estilo mōrōtai e tratam-nos com desprezo; mais cedo ou mais tarde, indubitavelmente, virá a época em que seremos reconhecidos.” [...] (OKADA 1995, vol. 6, p. 302. Tradução nossa).

Podemos perceber que Okada respeitava Okakura e seus discípulos como mestres, e foi até o local deles buscar orientação sobre arte. Em que medida esse encontro foi tão relevante a ponto de influenciar consideravelmente o pensamento de Okada no que diz respeito à arte? É o que pretendemos mostrar ao longo deste capítulo, analisando o que Okada nos deixou escrito sobre o assunto e suas realizações.

Percebemos no trecho acima que Okada concordava com a linha estética que a Academia de Belas-Artes do Japão seguia, especialmente na importância que eles atribuíam a Kōrin e à pintura sem linhas. Nas palavras de Okakura, *Apesar de o estilo individual de nossos membros diferir bastante, seguimos a linha deixada por Morikage e Kōrin, no período Tokugawa inicial, como proposta principal*. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 57. Tradução nossa). Ou seja: apesar de cada pintor vir de uma tradição de escola diferente, possuindo, assim, suas peculiaridades, todos tinham como congruência o estilo de Kusumi Morikage (1620-1690) (*figura 36, abaixo*) e Kōrin, ambos do século XVII. Notamos aqui, realmente, uma tendência a valorizar a estética tradicional nipônica.

Figura 36: "Mantendo-se fresco debaixo da glória-da-noite" - Kusumi Morikage (séc. XVII)

Sobre Kōrin, Okada também disse:

[...] Dentro da escola Rinpa, tanto Kōetsu⁴², como Sōtatsu⁴³, Kōho⁴⁴ e Kenzan⁴⁵ possuem pontos positivos, mas Kōrin decididamente supera todos eles. Não existe outra pintura que, além de simples, apreenda o estado real das coisas. [...] até então, a pintura japonesa estava presa à forma tradicional chinesa, e ele rompeu resolutamente com isso. Ele acabou abandonando o método de pintura que usa linhas, [...] revolucionando o estilo de desenho vigente até então. (OKADA 1995, vol. 6, p.303. Tradução nossa).

Ao lermos este trecho, podemos notar o tamanho da admiração de Okada por Kōrin (*ver figura 41, na página 116*), reconhecendo-o como um dos mais importantes artistas japoneses. Ele menciona também o motivo pelo qual admira o estilo desse artista: ele não usava linhas, iniciativa que foi seguida pelos discípulos de Okakura, notadamente Taikan Yokoyama e Shunsō Hishida, que chegaram a ter seu estilo taxado de *mōrōtai*. Ainda, Okada ressalta o ponto de que foi Kōrin que rompeu com o predomínio do estilo chinês no Japão, permitindo que pudesse surgir um estilo genuinamente nipônico. Assim, poderíamos dizer que este pintor foi um dos precursores do *nihonga*. Além disso, a influência de Kōrin ultrapassou as fronteiras japonesas: TAUT (1980), citado por NISHIKAWA (1993, p. 139, tradução nossa), afirma que foi Kōrin quem deu origem ao Jugendstil, estilo de arquitetura e design alemão equivalente ao Art Nouveau.

42 Hon'ami Kōetsu (本阿弥 光悦), 1558-1637, pintor, poeta, calígrafo, ceramista e mestre de Cerimônia do Chá japonês (*ver figura 37, na página seguinte*).

43 Tawaraya Sōtatsu (俵屋 宗達), artista japonês, um dos precursores da Escola Rinpa, juntamente com Kōetsu (*ver figura 38, na página seguinte*).

44 Hon'ami Kōho (本阿弥光甫), 1600-1682, pintor, calígrafo, escultor, ceramista e mestre da Cerimônia do Chá, neto de Kōetsu (*ver figura 39, na página 116*).

45 Ogata Kenzan (尾形 乾山), 1663-1743, ceramista e pintor japonês, irmão mais novo de Kōrin (*ver figura 40, na página 116*).

Figura 37: Caligrafia dos Poemas da Shinkokin-Wakashu em papel decorado com cervos - Hon'ami Kōetsu (séc. XVII)

Figura 38: Biombo do romance Genji Monogatari - Tawaraya Sōtatsu (séc. XVII)

Figura 39: Peônia, Glicínea e Acer - Hon'ami Kōho (séc. XVII)

Figura 40: Ameixeira e malva-rosa - Ogata Kenzan (séc. XVIII)

Figura 41: Biombo de Íris - Ogata Kōrin (séc. XVIII)

Okada teceu também comentários elogiosos aos museus norte-americanos, especialmente em relação ao Museu de Belas-Artes de Boston, reconhecendo a importância de Okakura para com esta instituição:

[...] o melhor mesmo é o Museu de Belas-Artes de Boston, que é considerado o maior em termos de obras de arte do Japão. Isso se deve ao fato de Tenshin Okakura ter atuado no período Meiji como diretor daquele museu e ter reunido grande número de obras excelentes. [...] Como resultado disso, o acervo do Museu de Belas-Artes de Boston tornou-se o que ora podemos observar. (OKADA 1995, vol. 10, p. 27. Tradução nossa).

Até aqui, apontamos citações diretas de Okakura feitas por Mokichi Okada. No próximo item, 3.2, vamos mostrar pontos semelhantes e distintos entre as visões dos dois pensadores, levando em consideração os diferentes papéis que cada um teve na promoção e defesa da cultura japonesa.

3.2. Visão de Okada sobre a arte

Agora, iremos mostrar a visão de Okada sobre a arte, que foi se desenvolvendo ao longo de muitos anos de estudo e prática artística. Apesar de não constar registros de contatos mais prolongados com Okakura (apenas os que foram mencionados no início deste capítulo), perceberemos neste item que há muitos pontos em comum na forma como os dois desenvolveram seu pensamento estético, geralmente no sentido de se valorizar a arte japonesa. Após o início de sua trajetória religiosa, percebendo que a arte ocuparia um papel central em suas atividades, ele buscou estudar por conta própria diversos estilos artísticos japoneses, chineses e coreanos, chegando a um nível de erudição incomum na época, e conseguindo ser capaz de conversar com qualquer artista com muita propriedade.

Um ponto importante, que deve ser mencionado, é que o ápice da atuação dos dois se deu em momentos distintos do Japão. O auge da breve carreira de Okakura (lembrando que ele faleceu com 50 anos, apenas) se deu no período Meiji, ao passo que o apogeu de Okada ocorreu no período Shōwa (1926-1989), especialmente após o fim da II Guerra Mundial.

Em termos de momento histórico, no primeiro, o Japão se consolidava como uma das grandes potências mundiais, conquistando diversos territórios asiáticos; no segundo, o Japão havia sido derrotado, e o próprio orgulho do povo japonês havia sido ferido. Todavia, em ambos os períodos, havia uma necessidade de se defender a cultura genuína nipônica: no primeiro, porque a ocidentalização excessiva era uma ameaça, e no segundo, porque a autoestima do país ficara abalada. Em meio a estes ambientes socioculturais, os dois se empenharam pelo ideal de mostrar as belezas da cultura japonesa ao mundo, e também em assegurar que seu próprio povo pudesse ter orgulho de sua produção artística.

Vamos analisar, a seguir, alguns dos principais temas tratados por Okada em seus escritos, fazendo comparações com Okakura e, na medida do possível, identificando pontos de contato ou afastamento entre ambos.

3.2.1. O papel da arte e do artista

Este é um dos temas nos quais Okada depositou a maior importância, dentro das discussões sobre arte: para que ela serve, e qual é a responsabilidade do artista, independentemente de sua forma de atuação. Conforme já indicado anteriormente, para ele, a arte tinha uma função intimamente ligada ao aumento do bem-estar do ser humano, como percebemos no trecho que segue:

[...] o objetivo da fé é polir a alma e purificar os sentimentos. Existem três maneiras para conseguirmos isso: pelo sofrimento oriundo não só de abstinência ou penitências, mas também de danos e catástrofes; pela soma de méritos e virtudes e pela elevação da alma por influência da arte de alto nível. Dentre elas, o caminho mais rápido é este último. E não existe nada melhor, pois nossa alma vai sendo polida imperceptível e prazerosamente. [...] (OKADA 2005, vol. 5, p. 86)

Aqui, é interessante notar que ele associa o contato com obras de arte e a fé que se professa. Mas em que sentido ele utiliza a palavra fé? Em japonês, o termo utilizado é 信仰 (*shinkō*), que pode ser entendido como “*Confiar em uma existência que transcende a experiência e o conhecimento, entregando-se a si próprio em uma postura subjetiva.*” (dicionário Daijirin, editora Sanseido, tradução nossa). Ele associa dois objetivos a esse ato de confiar: polir a alma (魂を磨き, *tamashii wo migaki*) e purificar os sentimentos (心を清める, *kokoro wo kiyomeru*), que resultaria em felicidade, paz e tranquilidade para aquele que os praticar. Neste trabalho, vamos focar na terceira forma que ele apresenta para conseguir alcançar esses objetivos: a “elevação da alma por influência da arte de alto nível”, que é o “caminho mais rápido” e permite que a alma seja “polida imperceptível e prazerosamente”.

É importante frisar que Okakura também acreditava em princípio semelhante. De acordo com TANAKA (1994), Okakura afirma também que a arte é a representação mais próxima do espírito humano universal; ela permitiria a união de vários espíritos em torno dela, promovendo a transcendência do indivíduo. Ela atuaria, então, da mesma forma que a religião, levando ao enobrecimento da humanidade.

O que seria uma “arte de alto nível”? É aquela elaborada por um artista de personalidade nobre, que deixa impregnada em sua criação suas virtudes. Okakura nos dá uma pista sobre o assunto, no trecho que segue:

O valor de uma pintura está no homem que conversa com você por trás dos pigmentos. Está na qualidade de sua entonação, que nós respondemos para sua personalidade, não na altura do tom nem no alcance de sua voz. Que intensa personalidade impregna as sedas e telas dos antigos mestres, cujos nomes não sabemos e cujas datas são motivo até de controvérsia arqueológica! Quem, dentre os reconhecidos grandes pintores, tanto do ocidente como do oriente, nunca chamou nossa atenção diretamente, sem importar a distância de tempo e raça? (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 62. Tradução nossa).

Okakura discorre sobre a influência que a personalidade do artista exerce sobre todos aqueles que entram em contato com suas obras, uma vez que aquela fica impregnada em tudo o que ele cria. Os mestres antigos seriam tão grandiosos e especiais que seu poder de impressionar positivamente as pessoas continuaria presente, independentemente de época ou país, transpondo até barreiras culturais.

Por sua vez, Mokichi Okada afirma que o verdadeiro sentido da arte é não só desenvolver o intelecto humano, mas também transmitir a vibração espiritual do autor da obra àqueles que a apreciam, elevando a espiritualidade destes – desde que, é claro, o autor seja uma pessoa virtuosa, que possa influenciar positivamente as pessoas. Isso se aplica não só aos pintores, mas também aos literatos, músicos, atores, dançarinos e a todos os outros artistas. Cumprir a missão de artista é cativar o coração do povo, contribuindo para eliminar a selvageria do caráter das pessoas e enriquecer o nível cultural das mesmas (OKADA, 1995).

Assim, Okada vai além, e aponta um possível resultado da influência da personalidade do artista: se esta for considerada nobre, promoverá a melhora no próprio caráter e no nível cultural do fruidor, estimulando a eliminação de suas características negativas. CANNATELLA (1992), por sua vez, afirma que a arte, quando utilizada como instrumento de educação, reforça a cultura estética, fazendo com que o mundo seja mais cooperativo, inclusivo e inteligente, uma vez que permite que a pessoa se abra para encarar a vida de maneiras diferentes; a arte desenvolve nossas dimensões social, moral,

econômico e intelectual, permitindo uma consciência mais equilibrada do nosso bem-estar.

Mas como se dá essa influência, em termos mais concretos? Na visão de Okada,

[...] Falando mais claro, as vibrações espirituais emitidas pela alma do artista tocarão a sensibilidade das pessoas através das obras literárias, da pintura, dos instrumentos musicais, dos cantos, das danças, etc. Em outras palavras: haverá uma sólida ligação entre o espírito do artista e o espírito de quem apreciar suas obras. Se o caráter daquele for baixo, o das pessoas também se degradará; obviamente, se for um caráter elevado, terá o efeito contrário. Eis a importância da Arte. O artista deve funcionar como orientador espiritual do povo. Neste sentido, não seria exagero afirmar que uma parte da responsabilidade do aumento do mal social cabe aos artistas. [...] (OKADA 2005, vol. 5, p. 59)

Notamos, assim, que independentemente da forma de manifestação artística e dos meios utilizados, há uma influência invisível do artista para com aqueles que apreciam sua obra. Assim, o artista é como um sacerdote, e precisa estar consciente desse seu papel na sociedade. É por isso que, mais do que se preocupar em ver suas obras vendidas e obter sucesso e reconhecimento, a intenção do artista, ao elaborar uma obra, deve ser o desejo sincero de fazer com que aqueles que entrem em contato com ela possam ficar mais felizes. Por outro lado, se sua intenção for motivada por desejos egoísticos, este seu sentimento ficará impregnado em sua criação, e seus fruidores receberão essa influência nociva, estimulando seu egoísmo, também.

Ainda sobre a missão e responsabilidade dos artistas, Okada discorre:

[...] É claro que existem artistas excelentes, mas a maior parte se esquece da sua responsabilidade, ou melhor, não tem nenhuma consciência dela. Além do mais, eles constituem um problema, pois, tendo-se como criaturas superiores, fazem o que bem entendem sem a menor vergonha. Acham que, agindo de acordo com sua própria vontade, estão manifestando sua personalidade e seu caráter de gênio. A sociedade, por sua vez, os superestima, considerando-os pessoas especiais, e aprova quase tudo que eles fazem. Por isso, sua mania de grandeza torna-se ainda maior. É preciso, todavia, que o caráter dos

artistas seja muito mais elevado que o das pessoas comuns. [...] (OKADA 2005, vol. 5, p. 59)

Como a sociedade acaba corroborando com seus comportamentos muitas vezes excêntricos e até esdrúxulos, os artistas vão inflando cada vez mais seus egos e perdendo a consciência de seu papel social.

É claro que a técnica é importante; contudo, mais do que buscar a forma ideal de desenho e pintura, o artista deve se esforçar em adquirir firmeza de caráter, para que possa oferecer boas influências para aqueles que apreciam sua arte:

A beleza da habilidade de um desenhista não está apenas na capacidade de desenhar o objeto de fato, mas também na beleza abstrata que reside na força da pincelada. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 150. Tradução nossa).

Este trecho, abordado anteriormente no capítulo 2, pode ser perfeitamente complementado pela visão de Okada sobre o assunto:

[...] De qualquer forma, no caso de ideogramas, o que deve ser levado em conta não é a técnica ou a habilidade, mas o caráter do indivíduo, pois, nas caligrafias de pessoas eminentes, mesmo que a forma não seja muito boa, em algum ponto se observa uma qualidade inestimável. A esse respeito, desejo dar uma interpretação sob o ponto de vista do espírito. Na caligrafia fica impressa, espiritualmente, a personalidade do autor; dessa forma, por meio do frequente contato visual com essas obras, a pessoa acaba sendo influenciada por essa personalidade. Nesse ponto se encontra a nobreza da caligrafia: esta não terá valor se não for da autoria de pessoas eminentes ou de grande personalidade. [...] (OKADA 1995, vol. 6, p. 312. Tradução nossa).

Agora, aplicando sua teoria especificamente ao caso das caligrafias, Okada é categórico: uma caligrafia só pode ser apreciada se tiver sido feita por alguém de personalidade elevada.

Para concluir este item, gostaríamos de apontar a crítica que Okada faz ao predomínio da ciência no mundo contemporâneo, que encontra ressonância na visão de Okakura, demonstrada no item 2.1. deste trabalho:

[...] O mundo contemporâneo pensa que tudo pode ser resolvido pela Ciência. Entretanto, embora quase ninguém chegue a perceber, existem diversas coisas importantes que a Ciência não consegue resolver. Analisemos a Arte, por exemplo. A pintura e as mais diversas expressões artísticas, como a literatura, a música, o cinema e até o teatro, possuem algum teor científico, mas não é preciso dizer que estão quase totalmente fundamentadas no conjunto da genialidade, inteligência, consciência e esforço do homem. Todos sabem o quanto a Arte é necessária para a sociedade humana. Se ela não existisse, a vida seria seca e sem sabor, como se estivéssemos dentro de uma cela de pedra. [...] Pensando dessa forma, poderão concluir que até a Ciência é uma parte da Arte e entender, portanto, que ela tem uma função auxiliar. Assim, é por demais evidente que há uma ligação inseparável da Arte com a vida do homem. (OKADA 2005, vol. 5, p. 57 e 58)

Claramente, Okada coloca a arte numa posição acima da ciência, dizendo que esta última auxilia o trabalho daquela. É o que Okakura diz quando afirma que devemos, de fato, adorar a arte, não apenas procurar estudar sua sistematização, e também que mais do que administração (estudo), a arte precisa de adoração, algo que foge da esfera científica. Essa adoração faz parte da vida humana, conferindo a esta sabor, colorido e alegria.

3.2.2. Relação entre arte e religião

Apesar de terem atuado em diferentes campos de atividade, tanto para Okakura como para Okada, há uma relação intrínseca entre religião e arte, sendo praticamente impossível dissociar uma da outra. E essa relação existe desde que estas duas fundamentais atividades humanas surgiram.

Para Okakura,

[...] A religião foi tida como a maior inspiração para a arte. Frequentemente, afirma-se que a perda do zelo religioso foi a causa da decadência da arte. Mas a arte é, por si só, uma religião. O simples fato de se pintar um tema sagrado não constitui a sacralidade do quadro. Apenas a nobreza inerente e a atitude devocional da mente do artista em relação ao cosmos podem rotulá-lo de um pintor religioso. Acredita-se que no quadro de bambus de Huang Tingjian (1045-1105) encontra-se todo o mistério do taoísmo. [...] (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 71. Tradução nossa).

Neste trecho, ele aponta a relação bastante próxima entre arte e religião, e afirma que a verdadeira arte não pode ser dissociada da religião. Podemos notar também a diferença como a questão religiosa é considerada no Extremo Oriente: não é algo tão definido quanto no Ocidente, voltado para um Deus único, não implicando necessariamente uma forma de adoração, e nem mesmo uma noção de Deus. A religiosidade permearia todas as atividades humanas, numa tentativa de se transcender o mundano, e a arte não escapa disso. É por isso que, mesmo não se tratando de um tema necessariamente religioso, há uma reverência a algo que transcende tudo: o cosmos, materializado nas inúmeras manifestações da natureza e da vida.

Além disso, podemos perceber a importância que Okakura dava ao tema ao saber que ele fez uma preleção no Museu de Boston, em 13 de abril de 1911, intitulada “Religiões na Arte Asiática Oriental”. Nela, Okakura demonstra a influência das principais religiões asiáticas no movimento artístico oriental, focando nas três maiores religiões da região: Confucionismo, Budismo e Taoísmo. Ele afirma que esses três grandes movimentos sempre coexistiram de maneira harmoniosa, graças a uma tolerância

espiritual que permitiu a eles se desenvolverem juntos; as ideias de Confúcio se aplicam principalmente às questões éticas, as de Lao Zi (autor de *Tao Te Ching*, uma das principais obras do taoísmo) ao campo da estética e as de Buda à religião. Dessa forma, a vida cotidiana se baseia no confucionismo, a vida artística no taoísmo e os rituais de passagem dizem respeito ao budismo. (OKAKURA 1984).

Por sua vez, Okada considera que a religião e a arte não podem ser separadas, já que a finalidade da religião é construir o paraíso terrestre, que será um mundo isento de conflitos, no qual o ser humano se ocupará com a arte e suas diversas formas. Assim, para chegar a este objetivo, a religião precisa atuar no campo artístico. (OKADA, 1995). Além disso, ele argumenta que a religião é a própria mãe da arte, havendo, conseqüentemente, uma profunda relação entre elas (OKADA, 2005).

O conceito atual de que Religião está desligada da Arte parece-me um grande equívoco. Enobrecer os sentimentos do homem e enriquecer-lhe a vida, proporcionando-lhe alegria e sentido, é a missão da Arte. [...] A Arte é a representação do Belo. Mas por que será que ela foi negligenciada até os nossos dias? [...] como houve muitos monges que divulgaram doutrinas adotando a simplicidade e o ascetismo, certamente nasceu o conceito de que não há nenhuma relação entre a Arte e a Religião. (OKADA 2005, vol. 5, p. 53)

É interessante que, neste trecho, Okada aponta um outro fator que acarretou a dissociação entre arte e religião: os próprios religiosos optaram por negar o lado artístico em suas práticas, através do ascetismo e da frugalidade extrema.

Com o advento da modernidade e o declínio da importância da religião, a arte foi gradativamente se afastando da influência religiosa, até que acabou por se dissociar quase que completamente. Será que isso explicaria por que os artistas passaram a não ter mais um comprometimento com a elevação do caráter daqueles que apreciam suas obras, preocupando-se apenas em manifestar seu ego?

O verdadeiro trabalho do pintor é elevar o nível de sentimento do homem, tornando-o cada vez mais virtuoso e belo. Naturalmente, a manifestação da individualidade, a vontade de produzir livremente e também o tema são importantes, mas, se um certo limite for

ultrapassado, perder-se-á todo o sentido. (OKADA 1995, vol. 9, p. 287.
Tradução nossa)

É preciso, assim, um equilíbrio entre a subjetividade de se representar a individualidade e a objetividade de ter consciência de seu papel na sociedade, por parte do artista. Este equilíbrio viria por meio de um profundo aprimoramento pessoal, no sentido de se conseguir controlar os instintos egoísticos e colocar sempre, em primeiro lugar, o bem-estar daquele que apreciará a obra. Esse seria o verdadeiro sentido da existência de um artista.

3.2.3. Ocidente e Oriente⁴⁶

Notamos, no pensamento de Okakura, uma forte tendência a valorizar o que era japonês, até mesmo uma tentativa de se proclamar a superioridade nipônica, o que poderia gerar a impressão de que ele desprezava a cultura ocidental.

Na verdade, se procurarmos analisá-lo com um pouco mais de profundidade, apreenderemos que sua real intenção era de valorizar a integração de todos os povos, que implicaria na valorização do próprio gênero humano.

Não quero dizer que não deveríamos estudar os métodos ocidentais, e sim que devemos adicioná-los ao nosso próprio método de expressão. [...] o equipamento mental da pintura japonesa precisa se fortalecer por meio do acréscimo dos ideais mundiais. Só podemos nos tornar mais humanos quando nos tornamos mais universais. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 79. Tradução nossa).

Talvez por ter ciência da forte tendência do povo japonês de se isolar – até mesmo por causa das características geográficas e físicas do país –, e ele mesmo tendo sido um “ponto fora da curva”, nesse quesito, por ter feito várias viagens para o exterior – em uma época em que essa atitude ainda era muito incipiente, no Japão – Okakura afirma neste trecho a importância de nos tornarmos universais, ou seja, de estarmos abertos a novas ideias, para que possamos ser mais humanos. Assim, no caso específico da pintura, a pintura ocidental ganharia com a oriental, no sentido de que buscaria expressar, de forma mais intensa, a essência das coisas; e a pintura oriental aprenderia com a ocidental seu aparato de elaboração peculiar.

Por sua vez, Okada pensa sobre o assunto da seguinte forma:

[...] É errado distinguir um ser do outro identificando-os como japonês, chinês ou de outra nacionalidade qualquer. A verdade é que enquanto cada povo tiver o pensamento de que, se o seu próprio país estiver bem,

⁴⁶ É necessário salientar que, ao longo deste trabalho, utilizamos os conceitos gerais de “Ocidente” (entendido como Europa e América, mas especialmente o primeiro) e “Oriente” (Índia, a Ásia Oriental e o Extremo Oriente, compreendendo China, Coreia e Japão).

não interessa como estejam os demais, será impossível conseguir-se a paz mundial. [...] (OKADA 2005, vol. 5, p. 162)

Aqui, ele extrapola a esfera da arte e leva a discussão para o plano geopolítico, dizendo que todos os povos precisam pensar no bem mundial, e não só de seu próprio país. Poderíamos afirmar, assim, que Okada vai além do ponto de vista de Okakura, falando não só sob o ponto de vista do povo japonês, mas sim de todos os povos. E ele afirma também que, após a II Guerra Mundial, era preciso que o país abandonasse ideais limitados, e que surgisse um conceito que abrangesse tudo, que pudesse ser realmente considerado mundial: o universalismo.

Falando especificamente sobre o campo da arte, Okakura faz um comentário bastante pertinente, mostrando que a arte oriental busca algo mais do que representar o belo:

Outro ponto de distinção da arte oriental é que ela não está interessada na beleza por si só. A busca pela arte não é pelo que é belo, e sim pelo que é interessante. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 148. Tradução nossa)

Mais do que procurar expressar o belo⁴⁷, os artistas orientais almejam retratar o que é interessante na vida, no reconhecimento do que nós já havíamos sentido e que se encontra em nossa memória; assim, o artista traria essas memórias para um plano mais elevado, atribuindo-lhe um novo e mais amplo significado, que vai muito além do “meramente bonito”.

Neste ponto, Okada contrasta ligeiramente com a visão de Okakura, uma vez que, para ele, a arte deve, sim, buscar representar o que é belo: *A arte é a representação do belo* (OKADA 2005). Mas esse belo não consiste apenas em forma e técnica apuradas; ele se manifesta apenas quando há virtudes por trás da obra, oriundas da personalidade do artista.

[...] Originariamente, a verdadeira alma da pintura está em sua nobreza e excelência. Essas características são encontradas em abundância na pintura oriental, mas na pintura ocidental são escassas, ou melhor,

⁴⁷ Mais uma vez, lembramos que, quando Okakura se refere à arte ocidental, ele não leva em conta a arte abstrata, e sim os cânones estéticos ocidentais tradicionais.

praticamente inexistentes. (OKADA 1995, vol. 9, p. 287. Tradução nossa)

Notamos, dessa forma, que o que Okakura mais valoriza é aquilo que é esteticamente interessante, e Okada, o que é virtuoso. Mesmo com essas diferenças, eles concordam quando afirmam que a arte oriental é a que mais se destaca, em relação a esses atributos. Ao mesmo tempo, eles reconhecem o valor das influências ocidentais, afirmando ser necessário respeitá-las.

3.2.4. Sobre a arte japonesa moderna

Neste item, cabe frisar que há mais de quarenta anos de distância separando as análises dos dois autores que aqui estudamos. A maior parte dos textos de Okakura data da primeira década do século XX, enquanto que os artigos de Okada são, em sua maioria, da década de 1950.

De acordo com OKANO (2013), no decorrer daquele século, a fronteira entre os estilos *nihonga* e *yōga* passou a ser mais frouxa, havendo uma mescla de técnicas e temáticas ocidentais e orientais em ambos os estilos. Em outras palavras, havia pintores de *nihonga* que passavam a usar materiais ocidentais, por exemplo, e artistas de *yōga* que decidiram utilizar materiais e temas típicos japoneses. Segundo GUTH (1996), o próprio governo japonês passou a encorajar as discussões e intercâmbios entre esses dois grupos, permitindo surgir novas oportunidades artísticas, num espaço dinâmico.

Isso significa que o cenário do mundo da arte japonês no qual Okakura e Okada estavam inseridos era substancialmente diferente; notamos até um certo saudosismo no discurso de Okada, quando ele faz menção ao auge da atuação de Okakura, a Academia de Belas-Artes do Japão e seus principais pintores, que buscavam conservar uma certa “pureza” em sua busca por uma pintura genuinamente japonesa.

[...] Sempre que penso no atual mundo das belas-artes, principalmente o mundo da pintura, realmente não posso deixar de lamentar. Isso porque me parece que os próprios pintores não compreendem, nem um pouco, o que deveria ser a verdadeira pintura. [...] Os pintores, que, orgulhosamente, pintam esse tipo de obras, não estão manifestando a sua individualidade, mas sim, vendendo, forçosamente, o seu subjetivismo. A exposição de seus quadros, ao invés de elevar a alma das pessoas que as apreciam, faz justamente o contrário. Cada vez que olho para pinturas desse tipo, eu me sinto constrangido, pelo desperdício das telas e das tintas. [...] os pintores japoneses de hoje são, em sua maioria, indiferentes à essência dessa pintura. Atualmente, restam poucos pintores célebres, já de idade avançada, e os pintores jovens têm a tendência acentuada de seguir a pintura ocidental. (OKADA 1995, vol. 9, p. 287. Tradução nossa)

Este trecho foi extraído de um artigo de Okada intitulado “Teoria de Jikan⁴⁸ sobre pintura”, escrito em 1951. Reparamos que há uma dura crítica por parte dele, especialmente no que tange à postura com que os pintores de sua época elaboravam seus trabalhos, mais preocupados em expressar sua subjetividade do que em influenciar positivamente as pessoas. Por meio deste comentário, inferimos que, já na época em que o artigo foi escrito, era grande o número de pintores que não eram mais comprometidos com a “essência” da pintura – que estaria intimamente ligada ao desejo de, por meio da obra, elevar o caráter daqueles que entrarem em contato com ela – e que se preocupavam apenas em manifestar sua subjetividade. Com o avanço do século XX, a liberdade artística foi aumentando cada vez mais, até chegar-se ao ponto de o artista sentir-se completamente à vontade para colocar o que quisesse na tela.

Em outro artigo, Okada relembra com saudosismo das primeiras exposições nas quais os pintores da Academia de Belas-Artes do Japão participaram, e critica os rumos que a pintura japonesa seguia na época (década de 1950). O ponto que mais o preocupava é que os pintores já não valorizavam o vigor das pinceladas, que constituem o próprio espírito das obras; conseqüentemente, estas ficam esvaziadas, parecendo existências nulas. Neste ponto, encontramos consonância com Okakura, quando este fala que *cada traço tem seu próprio momento de vida e morte* (OKAKURA 2007, p. 109, tradução nossa). A obra-prima seria aquela, então, plena de vida, cujos traços pulsam a vibração espiritual do artista.

Okada comenta: *O "Palácio do Belo" da pintura japonesa, construído durante mais de mil anos, começou a desmoronar neste momento. Contudo, a questão é ainda mais séria, pois estão querendo edificar, em seu lugar, o "Palácio do Ocidente".* (OKADA 1995, vol. 11, p. 55. Tradução nossa). A que será que ele se refere quando menciona a expressão “O Palácio do Belo”? Provavelmente, em sentido abstrato, a todo o processo de evolução pelo qual a pintura japonesa teve de passar, de mais de mil anos (desde a introdução da arte budista, com o Príncipe Shōtoku⁴⁹), que estava ameaçado pelo “Palácio do Ocidente”, uma analogia à hegemonia dos valores ocidentais em sua época. Isso significa que, além de Okada também compartilhar da opinião de Okakura, fica claro

⁴⁸ Jikan era um pseudônimo utilizado por Okada.

⁴⁹ O Príncipe Shōtoku (574-622) regeu o Japão de 593 a 622. Foi responsável por introduzir no país o budismo e o confucionismo, e também de promulgar a Constituição em Dezessete Artigos, de preceitos budistas e confucionistas.

que a pintura japonesa continuou ameaçada pelo domínio ocidental, mesmo após quase quarenta anos da morte de Okakura.

Okada continua em sua crítica à pintura de sua época:

Eu acho que o fato dos pintores atuais usarem traços e cores desnecessariamente, e cobrirem por completo a tela, até mesmo partes insignificantes, torna a obra vulgar [...] [os pintores] devem alcançar o nível de conseguir expor com poucas palavras uma infinidade de pensamentos. [...] (OKADA 1995, vol. 6, p. 306. Tradução nossa.)

Este ponto também é compartilhado entre os dois pensadores: a obra de arte esteticamente interessante é aquela que deixa detalhes subentendidos, não a que mostra tudo. Quanto maior o poder de síntese de um artista, maior será o valor de seu trabalho. Retomamos uma citação de Okakura do item 2.2. deste trabalho: *Nada é tão condenado por nós quanto uma pintura que não deixa a imaginação do observador atuar. Chamamos esta pintura de “sobrecarregada”. É como um homem que não inspira confiança.* (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 148. Tradução nossa). Quanto menos elementos, maior é o poder de sugestão: isso é que torna a obra cativante e renova sua carga simbólica, atribuindo-lhe atemporalidade.

Mas Okada também tece elogios a pintores de sua época, notadamente aqueles que seguiam a linha da Academia de Okakura. É o que notamos no trecho que segue:

Como pintores renomados da época moderna, podemos apontar Hōgai, Gahō e Shunsō; na atualidade, temos três pintores: Seihō, Taikan e Gyokudō. Sob certo aspecto, ninguém consegue imitar o grande talento de Seihō. Em relação à sua técnica realista, influenciado por viagens ao exterior, ele adotou os matizes da pintura ocidental e, no que se refere ao senso aguçado de apreensão das coisas e à habilidade de expressão, até hoje não houve pintor que se equiparasse a ele [...] A seguir, vou falar de Taikan. A pintura desse grande mestre do estilo musen (sem linhas) possui um certo desprendimento das coisas mundanas. [...] Ele chama a atenção por seu atrevimento sem cair na vulgaridade, tanto com relação à sua técnica como na expressão dos objetos. [...] O único ponto lamentável é que seus temas são limitados. Quanto a Shunsō, poderíamos dizer que ele seria a “esposa” de Taikan, já que suas obras são de estilo agradável; a suavidade de sua pintura assemelha-se a

brincar num campo durante a primavera. (OKADA 1995, vol. 6, p. 307. Tradução nossa.)

Figura 42: Gato malhado - Takeuchi Seihō (1924)

É interessante notar que Okada faz comentários com propriedade, como um verdadeiro crítico de arte, sobre os pintores escolhidos: Taikan e Shunsō, discípulos diretos de Okakura, e Takeuchi Seihō (1864-1942) (*figura 42, à esquerda*), que apesar de não ter seguido diretamente Okakura, foi influenciado pela Escola Kanō e é considerado um dos mestres do *nihonga*.

Por meio dos comentários que ele tece referindo-se a Seihō, notamos que Okada não era totalmente avesso às influências ocidentais, desde que essas não dominassem o estilo do pintor. Também parece muito pertinente a análise que ele faz das obras de Taikan e Shunsō, afirmando que um complementa o outro: enquanto o primeiro é atrevido e desprendido, o segundo é suave e lúdico. Se voltarmos à trajetória dos dois (que foram os principais expoentes do estilo *musen*, sem linhas), perceberemos que eles atuaram, de fato, em dupla, conseguindo obter grande sucesso ao apresentarem um estilo inovador, após passarem por severas críticas do meio artístico (conforme vimos no item 1.2.3. deste trabalho).

3.3. Ações de Okada em prol da disseminação da arte

3.3.1. Aquisição de obras de arte

De acordo com o que dissemos anteriormente, desde muito jovem, Okada foi incentivado por seu pai, Kisaburō, a entrar em contato com obras de arte e apurar seu senso estético. O sonho dos dois era abrir uma loja de antiguidades, mas este acabou não se concretizando, devido à morte do pai.

Algum tempo depois, já tendo despertado para sua missão religiosa, Okada continuou cultivando sua predileção pela arte, mas esta ganhou uma dimensão muito mais profunda: não apenas por mera fruição, mas sim um recurso para o desenvolvimento espiritual e material das pessoas. Contudo, isso só seria possível se fossem obras de arte de qualidade, feitas por artistas de personalidade nobre.

Tendo este ideal bastante firme, ele passou a se empenhar em colecionar essas obras, especialmente algumas obras-primas japonesas, a fim de propiciar o contato do maior número possível de pessoas com elas, democratizando seu acesso. Até então, no Japão, poder contemplar obras de arte típicas do país era algo extremamente elitizado e restrito; adquirindo as obras, Okada poderia expô-las à vontade, sem qualquer limitação.

[...] Embora o Japão, desde um passado bem remoto, sempre tivesse possuído grande número de magníficas obras de arte, que nunca deixaram nada a desejar em relação às de qualquer outro país, até hoje elas estavam nas mãos da classe dominante [...] Só de vez em quando essas obras eram expostas e, assim mesmo, a um limitado número de pessoas. Portanto, em termos mais claros, vigorava, até algum tempo atrás, o monopólio das belas-artes, produto do pensamento feudalista dos japoneses. (OKADA 2005, vol. 5, p. 77)

Seu desejo era, portanto, acabar de vez com as heranças feudais com relação ao acesso à arte no país. Neste ponto, notamos a originalidade da iniciativa de Okada, em relação à proposta de Okakura. Indiscutivelmente, este teve um papel fundamental na organização de todo o patrimônio cultural japonês, mas não conseguimos perceber um desejo de que o acesso a este patrimônio fosse disponibilizado a todo o povo. Poderíamos afirmar que, neste sentido, as ações dos dois pensadores se complementam? Acreditamos que sim, já que enquanto uma das maiores preocupações de Okakura foi levar a arte oriental e japonesa para o exterior (especialmente os EUA), a de Okada foi de fazer com que todos os japoneses, sem distinção de classes, pudessem reconhecer o real valor dessa arte e recebessem as boas influências das obras de qualidade elevada.

Para descrever as condições da época em que Okada conseguiu amearhar grande parte das obras de seu acervo, escolhemos um trecho de um de seus artigos, de 1952.

Naquela época, o Japão estava passando por uma transformação até então nunca vista. Os nobres, os milionários, os senhores feudais, os grandes grupos econômicos, enfim, todos aqueles que ocupavam posições privilegiadas foram despojados delas de uma só vez. Premidos pelas dificuldades financeiras, eles viram-se obrigados a desfazer-se das caligrafias, quadros e antiguidades de valor artístico que eram tesouros de família desde a época de seus ancestrais. (OKADA 2005, vol. 5, p. 78)

Poderíamos dizer que a própria conjuntura da época conspirou a favor da empreitada de Okada, que conseguiu adquirir obras de qualidade excelente a preços baixos. Ele chega inclusive a comprar as xilogravuras da série “Cinquenta e três estações de Tokaidō” (東海道五十三次 – *Tokaidō Gojūsantsugi*), de Hiroshige (1797-1858) (figura 43, à direita), de um vendedor que

Figura 43: Cinquenta e três estações de Tokaidō – Nihonbashi (séc. XIX)

esperava há mais de quarenta anos encontrá-las para fazer negócio, e finalmente as

encontra para vendê-las para Okada. Além disso, o valor pedido era extremamente baixo, o que deixou Okada ainda mais alegre.

Foi graças ao fato de ter conseguido colecionar muitas obras que Okada pôde estabelecer um museu de belas-artes, na cidade de Hakone, que é o tema do nosso próximo item.

3.3.2. Construção do Museu de Belas-Artes de Hakone

Como medida concreta para que um grande número de pessoas pudesse contemplar obras de arte consideradas de nível elevado, após ter conseguido amearhar um grande número de peças, Okada começou a construir um museu de belas-artes na cidade de Hakone, em um projeto totalmente elaborado por ele. Seu terreno foi adquirido em 1944, e as construções começaram de fato em 1951; foi inaugurado com menos de um ano de obras, em 1952.

Figura 44: Museu de Belas-Artes de Hakone, projetado por Mokichi Okada.

A intenção de Okada era suprir uma lacuna que ele identificou no Japão de sua época: não havia nenhuma instituição deste tipo que tivesse em suas exposições obras de arte genuinamente japonesas. Apesar de ser um museu de pequeno porte – tinha uma área construída de 880 m² –, tinha como objetivo fazer com que os visitantes japoneses resgassem a

excelência da arte de seu país, e que os estrangeiros se sentissem admirados por tanta beleza (OKADA, 1995) (*vide figura 44, acima*).

Por meio da apreciação das obras de arte, cuidadosamente escolhidas, Okada tinha a seguinte intenção, voltando-se para o público leigo:

Até agora, as críticas relacionadas às belas-artes, em sua maioria, vieram sendo feitas por especialistas, e por isso eram esclarecedoras e profundas. Contudo, acho que existem nelas muitos pontos desnecessários e maçantes às pessoas em geral. Assim, gostaria de explicar para as pessoas que, apreciando as obras de arte, possam ter despertado seu interesse por elas e aprender a apreciá-las. Ficarei feliz se as minhas palavras servirem de referência para aqueles que estão desejando ingressar no caminho das belas-artes. (OKADA 1995, vol. 10, p. 27. Tradução nossa).

Neste trecho, percebemos uma característica que era bastante marcante nele: seu pragmatismo, aqui aplicado ao campo da apreciação artística. É claro que há eruditos que buscam conhecer profundamente a arte e o estudo artístico sistematizado, mas para o público em geral, não é necessário ir tão a fundo, assim; basta que estas tenham interesse em fruir a arte e aprender como apreciá-las na prática, no dia a dia. Assim, ele não se importava apenas com os já iniciados, mas principalmente com aqueles que ainda não haviam despertado para os encantos da fruição de arte.

Além disso, ele tinha em mente também a formação dos novos artistas japoneses, conforme podemos ver no trecho que segue:

[...] Os artistas japoneses estão mostrando um enorme desejo de ter como referência as obras-primas de arte da antiguidade. Pode-se dizer, no entanto, que quase não existem estabelecimentos que satisfaçam essa aspiração. [...] enquanto há inúmeras obras de arte raras e excelentes, atualmente no Japão, guardadas sem uso, no fundo de armazéns dos grupos financeiros e das classes privilegiadas, por outro lado, há também muitos artistas e apreciadores apaixonados por essas obras; é imprescindível, portanto, uma organização que possa ligar esses dois lados. ". (OKADA 1995, vol. 9, p. 150. Tradução nossa)

Okada não admitia que obras de arte excelentes, em poder das classes privilegiadas economicamente, constassem apenas como patrimônio de endinheirados; elas deveriam cumprir sua função social, não só para com os leigos, mas também com relação àqueles que aspiravam entrar neste mundo. Desse modo, ele se colocou como mediador entre aqueles que dispunham das obras e aqueles que procuravam utilizá-las como objeto de estudo e aperfeiçoamento artístico.

3.3.3. Suishō-den (Palácio de Cristal) e o Rokkakudō (Vila Hexagonal)

Em 1954, foi inaugurado, em Atami, uma construção que sintetiza muito do que Mokichi Okada acreditava, e se empenhou em vida: o Palácio de Cristal (水晶殿 – Suishōden) (*figura 45, abaixo*). De acordo com o que vimos anteriormente, a proposta dele era promover o desenvolvimento espiritual e material do ser humano, construindo um mundo melhor. Neste mundo vindouro, tudo será mais belo, especialmente o que as pessoas guardam em seu íntimo mais profundo: seus sentimentos. Como no poema de Okada: “*O mundo onde não é possível/Ocultar nenhum crime ou pecado/Chama-se Mundo Cristalino.*” (OKADA, 1995). Assim, ele associa à imagem do cristal perfeito, totalmente transparente e translúcido, a forma como iremos interagir com nosso semelhante e com nossos próprios sentimentos.

Figura 45: O Palácio de Cristal, Atami, Japão.

O projeto do Palácio de Cristal foi totalmente elaborado por Okada, que mesmo não tendo estudado Arquitetura formalmente, conseguiu fazê-lo com espantosa destreza. Sua intenção era de que o maior número de pessoas possível pudesse se deleitar com essa construção, apreciando a paisagem da baía de Sagami, que pode ser avistada a partir do terreno.

De acordo com RIBEIRO 2009, o Palácio de Cristal (*figura 46, à direita*), que tinha “*fachada semicircular, sem pilares, composta apenas por grandes painéis de acrílico que iam do piso ao teto, exigia uma cobertura semicircular com 11 metros de raio em balanço, somente apoiada na parte de trás.*”

Figura 46: Aspecto da lateral externa do Palácio.

Foi construído em menos de três meses, e foi a última construção acompanhada por Okada, uma vez que ele veio a falecer poucos meses depois de sua inauguração. Chegou a ser visitado por vários estudiosos do mundo arquitetônico da época, pelas soluções pouco usuais encontradas por ele.

Em que medida poderíamos aproximar o Palácio de Cristal com o Rokkakudō (六角堂, “Vila Hexagonal”), que foi projetado por Okakura e mencionado no item 1.3.1 deste trabalho? Em primeiro lugar, pelo fato de que ambos foram construídos de maneira bastante original pelos dois pensadores que analisamos aqui, mesmo não se tratando de arquitetos profissionais.

Okakura tinha um princípio filosófico taoísta por trás desse projeto: poder observar a Onda que se movimenta perpetuamente, e que é o princípio que rege o universo. Ao idealizar a Vila Hexagonal (*figura 47, abaixo*), levou em consideração, basicamente, três pontos (KOIZUMI, 2011):

- O estilo chinês 亭 (em japonês, lê-se como *tei*) de arquitetura, presente em diversas construções chinesas, coreanas, vietnamitas e em outros países asiáticos, que permite uma total integração com a natureza e usado geralmente em pequenas construções (como é caso da Vila);

Figura 47: Vila Hexagonal em vista externa. Izura, Japão.

- O estilo dos templos budistas: conforme mencionado no capítulo 1 deste trabalho, uma das inspirações de Okakura foi o Yumedono – Pavilhão dos Sonhos – do templo Hōryūji, de Nara;

Figura 48: Aspecto interno da Vila Hexagonal, na qual podemos ver o *toko no ma*, ao fundo e no centro.

- E o conceito das Salas de Chá, especialmente por causa do *toko no ma*⁵⁰ (figura 48, à esquerda), inexistente em pavilhões de templos budistas, onde Okakura costumava apreciar o chá enquanto observava a belíssima paisagem de Izura, que era complementada por obras que ele colocava na parede deste cômodo.

Tanto o Palácio de Cristal como a Vila Hexagonal encontram-se em perfeita harmonia e simbiose com a natureza e paisagem de seus locais, e conduzem aqueles que o visitam a uma atmosfera de meditação e contemplação. A visão panorâmica do mar, que pode ser fruída a partir de ambos os locais, leva o contemplador a uma interação única com a natureza.

Como contrastes, enquanto a intenção de Okada era estender a beleza do Palácio de Cristal e seus arredores a muitas pessoas (inclusive estrangeiros, fazendo desta construção um marco no turismo japonês), Okakura edificou a Vila Hexagonal visando a introspecção, como um local para suas reflexões sobre o futuro da pintura japonesa. Foi nesse local que ele pôde amadurecer seu pensamento, e que propiciou suas reflexões sobre temas como a Cerimônia do Chá, o taoísmo e o budismo, presentes em sua obra *O Livro do Chá* (SHIMIZU, 2010).

Além disso, Okada se inspirou em um estilo moderno e pouco usual, ao passo que Okakura teve as influências da cultura tradicional japonesa e asiática, conforme mencionamos acima.

⁵⁰ Nas casas japonesas, é a parte considerada mais nobre, com uma reentrância, que fica mais elevada que o assoalho e geralmente toma toda uma parede. Nele, penduram-se pinturas de rolo ou caligrafias, e utiliza-se pequenos arranjos florais como ornamentação.

De qualquer forma, são duas obras belíssimas, demonstrando o caráter visionário de seus idealizadores e sua originalidade. Além disso, estão intimamente ligadas ao desejo e intenção de seus autores para com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO 3

Com o final deste capítulo, ficou evidente que Mokichi Okada, apesar de não ter tido um contato tão próximo com Okakura, concordou e seguiu grande parte de suas ideias e ideais artísticos. Ele se empenhou bastante não só pela proteção da identidade da arte japonesa, mas também para que os japoneses pudessem elevar sua espiritualidade e nível de bem-estar por meio do contato com obras de arte elaboradas por artistas conscientes de sua missão.

Apesar do campo de atuação de Okada ter sido distinto de Okakura, não atuando exclusivamente no mundo artístico, sua contribuição para as belas-artes japonesas também foi relevante, impedindo obras consideradas de grande valor cultural do país de serem negociadas no exterior, construindo um museu voltado especialmente para as artes japonesas e deixando inúmeros artigos, nos quais ele procura orientar as pessoas sobre a importância de se ter contato com arte de nível elevado. Além disso, ele acreditava que era fundamental o estabelecimento de locais que reunissem os elementos artísticos mencionados ao longo deste capítulo para deleitar as pessoas: os Solos Sagrados. Enquanto vivo, Okada adquiriu terrenos em Hakone, Atami e Kyoto, para a construção desses espaços de contemplação, todos com belos jardins.

Apresentamos, assim, tanto suas ações concretas como seus principais conceitos em relação ao tema, que continuam influenciando milhares de discípulos em todo o mundo. A religião fundada por ele possui ampla atuação, com presença em quase cem países e aproximadamente dois milhões de pessoas que seguem o estilo de vida de Okada. Aqui, podemos mencionar um diferencial importante de Okada: apesar de valorizar bastante a arte nipônica, ele frisava a importância da arte de alto nível, independentemente da nacionalidade dessa obra. Este ponto é enfatizado no trabalho que é realizado atualmente por seus discípulos no mundo todo.

Por fim, escolhemos uma frase que sintetiza muito bem o pensamento de Okada com relação à maneira como ele encarava o Japão: [...] *não tenho outro objetivo senão o de fazer aflorar a natureza intrínseca do Japão, ou seja, a de País do Belo e Paraíso do Mundo*. (OKADA 2005, vol. 5, p. 76). Ele acreditava que cada país tinha um papel, dentro do arranjo mundial, e o do Japão era de apresentar a beleza da natureza e a criada pelo ser

humano, e não o de dominar outros países com um exército poderoso⁵¹. Os japoneses foram incumbidos dessa missão, e por isso era natural que fossem dotados de capacidade artística excepcional, se comparados a outros povos.

⁵¹ Lembremos que grande parte de seus artigos sobre arte foram escrito logo depois da II Guerra Mundial, na qual o Japão foi duramente derrotado e viu o fim de suas ambições imperialistas.

Reflexões Finais

Ao fim deste trabalho, pudemos conhecer um pouco da trajetória de Kakuzō Okakura, e tudo que ele fez em prol da arte japonesa, oriental e, sob um ponto de vista mais amplo, pela arte como um todo. Além disso, apresentamos Mokichi Okada, que mesmo não atuando diretamente no campo artístico, pode ser considerado um seguidor dos ideais de Okakura, tendo se empenhado em levar adiante sua proposta.

Apesar de nosso foco ter sido a atuação dos dois no Japão, na verdade, percebemos que eles não defenderam apenas a arte japonesa; eles tinham a intenção de salvaguardar a essência da arte, aquela que é plena de boas intenções e sentimentos e que transcende épocas e culturas, podendo ser considerada universal. Nesse sentido, seria possível realizar novas pesquisas aumentando o escopo de análise para outros países (incluindo o Brasil).

Como verdadeiros defensores dessa arte, eles se propuseram a combater a loucura desenfreada que vivemos nos tempos modernos, que dificulta chegarmos a um estado de serenidade de espírito e nos afasta do que é mais nobre em nossas vidas:

Estamos perdendo a religião porque não temos tempo para meditar; estamos perdendo a arte porque não temos tempo para contemplar. Esquecemos de que apenas em paz poderíamos invocar o Puro, e de que na tranquilidade poderíamos nos aproximar do Belo. (OKAKURA 1984, vol. 2, p. 91. Tradução nossa)

Não temos tempo. “Estou muito ocupado, pode ser outra hora?”; é das frases que mais ouvimos (e emitimos), especialmente quando se trata de investir tempo em coisas tão intangíveis como a religião e a arte. É interessante que, se analisarmos o ideograma japonês que representa o “estar ocupado” (忙), ele é composto de duas partes: 心 (*kokoro*), que significa “espírito”, “mente”, “coração”, “sentimento”, e 亡 (*bō*), que representa “morrer”, “desaparecer”. Ou seja: quando estamos ocupados, nosso sentimento desaparece. Colocamos a produtividade em primeiro lugar, e entramos em um estado mental que passa muito longe do “estar em paz” e “tranquilo”, mencionados no trecho acima. Para conseguirmos realmente contemplar o Belo, ou pelo menos chegar próximo

dele, é preciso sair da noção de tempo corriqueira e entrar em uma outra, em um estado de meditação.

Outro ponto importante, defendido pelos dois pensadores, é a premente necessidade de que os artistas se conscientizem de sua missão e responsabilidade para com a sociedade. Cabe a eles serem agentes qualificados no sentido de contrabalançar o sistema frenético no qual estamos inseridos, garantindo a seus espectadores momentos de fruição que o façam sair da lógica de mercado que governa o mundo. Por outro lado, cabe aos espectadores, de fato, serem firmes e não aceitar qualquer arte como Arte; precisam ser exigentes, e valorizar apenas aquilo que lhes traga boas influências e aumento de bem-estar.

Nesse sentido, é preciso democratizar o acesso à arte de qualidade; este foi um diferencial de Okada, ao construir o museu de Hakone, permitindo que os japoneses tivessem contato com obras elevadas de seu próprio país. Os espectadores só poderão se tornar mais exigentes se conhecerem melhor a arte; é por isso que precisamos incentivar muito mais a arte e a educação em nosso país (afinal, não somos a “pátria educadora”?).

Por fim, fica o nosso apelo para que o ideal de Okakura, herdado por Okada, não seja esquecido: de que, mesmo com todo o consumismo desenfreado que assola nossa sociedade, a essência da arte não seja esquecida, nem pelos artistas e nem por todos aqueles que apreciam as diversas manifestações artísticas.

Bibliografia

BITO, M., WATANABE, A. A chronological outline of Japanese history - Tokyo: International Society for Educational Information, 1990.

CANNATELLA, H. Education Through Art. Philosophy of Education Society of Great Britain (Sociedade da Filosofia da Educação da Grã Bretanha), 1992.

CHEUNG, C. Educating Rita: the case of Japanese Philosophy. Whither Japanese Philosophy? III - Reflections through other Eyes (Onde está a Filosofia Japonesa? III - Reflexões através de outros Olhos). UTCP (The University of Tokyo Center for Philosophy), P. 55-68. 2011.

CHIKAAITO, S. *Nihonbijutsu no saikō - Ma no Geijutsu to Imaji* (Repensando as Belas-Artes Japonesas - Arte do "Espaço" e Imagem). VIII Encontro de Pesquisadores de Arte Moderna. Museu de Arte Moderna Nacional de Kyoto, 1998.

CHING-PING, L. *Geijutsu to Shūkyō no hamoni – chazen'ichimi wo megutte* (Harmonia entre Arte e Religião: Chazen ichimi). Journal of Japanese Literature and Language in Taiwan 23 (Periódico de Literatura e Língua Japonesa em Taiwan). Japanese Language and Literature Association of Taiwan (Associação de Língua e Literatura Japonesas de Taiwan). Junho de 2008.

CLARK, J. Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism. East Asian History (História da Ásia Oriental), periódico publicado pelo Australian Centre on China in the World (Centro Australiano sobre a China no Mundo). No. 29, junho de 2005, p. 1-38.

CONANT, E. P., RIMER, J. T., OWYOUNG, S. Nihonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968 - Weatherhill, 1996.

FENOLLOSA, E. F. Epochs of Chinese and Japanese Art. Vol. 1 e 2, Editora Frederick A. Stokes Co. Londres, 1912.

FERREIRA, G. P. “O conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, ideia e verdade”. In Lable 13(2011), São João del-Rei, p.81-90.

FLOWER, D. That Double-Bolted Land Japan. The Hudson Review, vol. 57, no. 1, 2004.

FMO-MOA (Ed.). Luz do Oriente: Biografia de Mokichi Okada - Vol. 1~3. SP: Fundação Mokichi Okada, 1999~2003.

FUJIHARA, S. *Anri Foshiyon no Bigaku/Bijutsushigaku ni okeru Okakura Tenshin no Eikyō* (Influência de Tenshin Okakura no Pensamento Estético e de História da Arte de Henri Focillon). Bigakukai, 52, p. 15-28. Bigakukai, setembro de 2001.

GUTH, C. M. E. Japan 1868-1945 - Art, Architecture, and National Identity. Art Journal, Vol. 55, 3a edição. Taylor and Francis, 1996.

HAGIHARA, E. *"Cha no hon" de miru, bi no michi - mizukara de umeru kyō* (O Caminho do Belo, visto no "Livro do Chá" - o "vazio" que nasce de si mesmo). Revista PLUS i no. 10, Universidade de Kanagawa, Março de 2014.

HIROSHIGE, Y. *Chadō no eigo* (Língua inglesa na Cerimônia do Chá). Estudos Ingleses e Americanos no. 37, p. 31-46. Universidade Feminina Bunkyo, 2002.

HIROTA, D. Okakura Tenshin's Conception of “Being in the World”. Harvard University Center for the Study of World Religions (Centro de Estudos das Religiões do Mundo, Universidade de Harvard). 2011.

HOLCA, I. Around The World With A Book: Okakura Kakuzō's The Book Of Tea And Its Transformations. Analele Universitatii Crestine Dimitrie Cantemir, Seria Stiintele Limbii, Literaturii si Didactica predarii, n. 1, p. 85-103, 2013.

ISHIDA, T. *Kano Hōgai no koki sakuhin to Fenorosa* (As últimas obras de Hogai Kano e Fenollosa). *Revista dos Estudos de Interação Cultural da Ásia Oriental*, no. 5, p. 407-423. Universidade Kansai, fevereiro de 2012.

ISSHIKI, Y. *Okakura Tenshin "Cha no Hon" ni okeru bigaku no purakushisuteki seikaku ni tsuite* (O caráter prático da Estética contida no "Livro do Chá", de Tenshin Okakura). Relatório do 54o Congresso Nacional da Sociedade Japonesa de Estética, p. 52, dezembro de 2003.

ITO, S. *Nihonjin no Shizenkan: Jomon kara Gendai Kagaku made* (A visão sobre a natureza do japonês: desde o período Jomon até a Ciência Moderna). Kawade Shobo Shinsha, 1ª edição, Tóquio, 1995.

KARATANI, K. *Teihon Karatani Kojishū (4) Neshon to Bigaku* (Estética e Nação 4 – Coletânea Kojin Karatani – versão final). Iwanami Shoten, 1ª edição, Tóquio, 2004.

KASULIS, T. P. Japanese Philosophy in the English-speaking World. "Japanese Philosophy Abroad" (Filosofia Japonesa no exterior), ed. James W. Heisig, Nanzan Institute for Religion and Culture (Instituto Nanzan para Religião e Cultura), 2004.

KIKUCHI, H. *Meiji shiwa: jiken to jinbutsu* (Sobre o período Meiji: Acontecimentos e Personagens). Editora Hanyosha, 1944.

KIM, C. R. East Meets West: Japonisme In The Discourse Of Colonialism In The Development Of Modern Art. Dissertação submetida à Faculdade de Bufallo, Universidade Estadual de Nova York, atendendo parcialmente aos requisitos para obtenção do grau de mestre em Artes. Nova York, 2012.

KOIZUMI, S. *Okakura Tenshin Iseki Kenshōkai no seiritsu (sono ichi): "Fūkei" to Kuroda Hoshin wo chūshin toshite* (O estabelecimento da Sociedade em Honra aos Méritos de Tenshin Okakura): Especialmente sobre Fukei e Hoshin Kuroda (Parte 1). Boletim Izura no. 8, p. 41-50, Universidade Ibaraki. 2001.

KOIZUMI, S. *Rokkakudo no fukkō he mukete* (Voltando-se para a Recuperação do Rokkakudo). JOYOARC, 2011.

KORHONEN, P. The Geography of Okakura Tenshin. International Research Center for Japanese Studies (Centro de Pesquisa Internacional de Estudos Japoneses), Japan Review, 13, p. 107-128. Kyoto, 2001.

KUMADA, Y. "*Okakura Tenshin to Izura*" *shuppan kinen kōen* > *Tenshin to Rokkakudo: Chūgoku kenchiku taiken wo chūshin ni chakusōgen wo saguru* ("Tenshin Okakura e Izura" - Conferência de Lançamento: Tenshin e o Rokkakudo: Relação com a Arquitetura Chinesa). Boletim Izura no. 5, p. 9-28, Universidade Ibaraki. 1998.

KUSUMOTO, M. *Okakura Tenshin ni miru Bankokuhakurankai to Ibunkakōryū* (Exposição Universal e Intercâmbio Cultural sob o ponto de vista de Tenshin Okakura). Gengo bunka no. 9, p. 71-80, Universidade Aichi Shukutoku, março de 2001.

MATSUMIYA, H. *Okakura Tenshin to Teikoku hakubutsukan* (Tenshin Okakura e o Museu Imperial). Ritsumeikan economic review: the bi-monthly journal of Ritsumeikan University (Jornal bimestral de Economia, da Universidade Ritsumeikan), 50, p. 660-679. Dezembro de 2001.

MATSUMOTO, T. Okakura Tenshin. Revista de Artes Liberais, Universidade de Artes e Ciência de Nagoia, No. 5, p. 21-31, Fevereiro de 2009.

MITTEAU, A. L'universalisme de l'esthétique chez Okakura Kakuzō (dit Tenshin) et Ernest Fenollosa : critique et actualité (O universalismo da estética de Okakura Kakuzō (vulgo Tenshin) e Ernest Fenollosa: crítica e atualidade). Ebisu (em série), 50 - Outono-Inverno de 2013. URL: <http://ebisu.revues.org/1138>

MURAI, N., LIPPIT, Y. Okakura Kakuzō: A Reintroduction. Review of Japanese Culture and Society, Vol. 24, p. 1-14. Universidade do Havaí, 2012.

NAKAE, A. *Meiji jidai no runesansu gainen, Tenshin to Chōgyū* (Definições de Renascença do Período Meiji, por Tenshin Okakura e Chōgyū Takayama). Coletânea de Dissertações de Ciências Humanas vol. 23, p. 1-23, Universidade da Província de Osaka, 2005.

NINOMIYA-IGARASHI, M. Drawn Toward India: Okakura Kakuzō's Interpretation Of Rājendralāla Mitra's Work In His Construction Of Pan-Asianism And The History of Japanese Art. Dissertação submetida à Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, atendendo parcialmente aos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Filosofia no Departamento de Arte (História da Arte). Chapel Hill, 2010.

NISHIKAWA, N. Two Interpretations of Japanese Culture. Traduzido do japonês para o inglês por Mikiko Murata. Conferência Internacional sobre Identidade Japonesa, Universidade Australiana, Setembro de 1993.

NOMOTO, A. *Zenki Nippon Bijutsuin Chihō Junkai Tenrankai: Tenshin no Kangaeta Bijutsu to Shakai* (Exposições Itinerantes Locais do Período Inicial do Academia de Belas-Artes do Japão: Belas-Artes e sociedades na visão de Tenshin). Boletim Izura no. 5, p. 29-88, Universidade Ibaraki. 1998.

OGURA, T. *Tenshin to sono deshi tachi – Meiji no bijutsukai* (Tenshin e seus discípulos – O círculo das belas-artes do período Meiji). Revista Izunome, no. 44 a 56. Sekai Kyusei Kyo, Izunome Kyodan, Atami, 2000-2003.

OHWADA, N. *Bosuton Bijutsukan ni miru Okakura Kakuzō (Tenshin) zanzō: 2011 nen haru no "chadōguten" tenji wo moto ni* (O Legado de Kakuzō (Tenshin) Okakura no Museu de Belas-Artes de Boston: Baseado na Exposição "Utensílios de Chá" (Primavera de 2011). Boletim do Departamento de Sociologia, Antropologia e Filosofia da Universidade de Osaka, no. 34, p. 193-210. 2013.

OKADA, M. Coletânea Alicerce do Paraíso. São Paulo: FMO, vol. 1 a 5, 2005.

OKADA, M. *Kami no Geijutsu* [A Arte de Deus]. In: OKADA MOKICHI ZENSHU HENSHU IIN KAI. Okada Mokichi Zenshu - chojutsu hen. [Obras Completas de Mokichi Okada - Artigos]. Vol. 7. Atami: Matsumoto Yasushi (Repres.), 1995.

OKADA, M. *Nihon bijutsu to sono shōrai* [As belas-artes do Japão e seu futuro]. In: OKADA MOKICHI ZENSHU HENSHU IIN KAI. Okada Mokichi Zenshu - chojutsu hen. [Obras Completas de Mokichi Okada - Artigos]. Vol. 6. Atami: Matsumoto Yasushi (Repres.), 1995.

OKADA, M. *Nihon wa bunka no kumitate kōjō* [O Japão é uma fábrica de montagem de culturas]. In: OKADA MOKICHI ZENSHU HENSHU IIN KAI. Okada Mokichi Zenshu - chojutsu hen. [Obras Completas de Mokichi Okada - Artigos]. Vol. 11. Atami: Matsumoto Yasushi (Repres.), 1995.

OKADA, M. *Nihon no shimei* [A missão do Japão]. In: OKADA MOKICHI ZENSHU HENSHU IIN KAI. Okada Mokichi Zenshu - kouwa hen. [Obras Completas de Mokichi Okada - Palestras]. Vol. 11. Atami: Matsumoto Yasushi (Repres.), 1995.

OKADA, M. Ogata Kōrin [Kōrin Ogata]. In: OKADA MOKICHI ZENSHU HENSHU IIN KAI. Okada Mokichi Zenshu - chojutsu hen. [Obras Completas de Mokichi Okada - Artigos]. Vol. 6. Atami: Matsumoto Yasushi (Repres.), 1995.

OKAKURA, K. *Tenshin Zenshū* (Coletânea Completa de Tenshin Okakura). Nippon Bijutsu In (Academia de Belas-Artes do Japão), 1922.

OKAKURA, K. *Dōkyō* (Taoísmo). In: Kokugo Kyotei vol. 1 (Currículo de Ensino de Japonês), Universidade Keio, 1940.

OKAKURA, K. *Okakura Tenshin Sensei Ryakuden* (Breve Biografia do Professor Tenshin Okakura). Okakura Tenshin Iseki Kenshokai (Sociedade em Honra aos Méritos de Tenshin Okakura), 1942.

OKAKURA, K. Modern Problems in Painting - in: OKAKURA KAKUZŌ COLLECTED ENGLISH WRITINGS [Coletânea de Obras em Inglês de Kakuzō Okakura]. Vol. 2. Heibonsha Limited, 1984.

OKAKURA, K. "*Okakura Tenshin to Izura*" *shuppan kinen kōen* > Tenshin to Indo ("Tenshin Okakura e Izura" - Conferência de Lançamento: Tenshin e Índia). Boletim Izura no. 5, p. 1-8, Universidade Ibaraki. 1998.

OKAKURA, K. The Awakening of Japan - Adamant Media Corporation, 2001.

OKAKURA, K. The ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan – Stone Bridge Press, 2007.

OKAKURA, K. O livro do chá. Prefácio e posfácio de Hounsai Genshitsu Sen. Tradução Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

OKANO, M. Japão E Ocidente: Mobilidade, Apropriação E Releitura. 22o Encontro Nacional Anpap - Ecossistemas Estéticos. Pará, Outubro de 2013.

ONO-DESCOMBES, Y. Les deux exotismes : la stratégie d'acculturation de Tenshin Okakura dans le Japon de l'époque de Meiji (1868-1912) (Os dois exotismos: a estratégia de aculturação de Tenshin Okakura no Japão no período Meiji (1868-1912). I : Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui, (sob a direção de Françoise Aubès e Françoise Morcillo), Paris, Klincksiek, 2011 : 41-49.

RACEL, M. N. Okakura Kakuzō's Art History: Cross-Cultural Encounters, Hegelian Dialectics and Darwinian Evolution. The Asian review of World Histories (A revisão Asiática da História Mundial) - The Asian Association of World Historians (Associação Asiática de Historiadores Mundiais), 2:1. p. 17-45, Janeiro de 2014.

RIBEIRO, C. R. S. Um protótipo do paraíso à brasileira: convergências e divergências entre o solo sagrado de Guarapiranga da Igreja Messiânica Mundial do Brasil e os solos sagrados originais da Igreja Messiânica. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião, PUC-SP, 2009.

SHIGEMI, I. L'impact d'Okakura Kakuzō (Tenshin) sur le développement de l'histoire de l'art en Inde et au Japon au début du XX siècle (O impacto de Kakuzō (Tenshin) Okakura no desenvolvimento da história da arte na Índia e no Japão no início do século XX. Approches critiques de la pensée japonaise du XXe siècle (Abordagens críticas do pensamento japonês do século XX), Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, pp.329-348, pp.553-555.

SHIGEMI, I. Sister Nivedita and Her Kali The Mother, The Web of Indian Life, and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality. International Research Center for Japanese Studies (Centro de Pesquisa Internacional de Estudos Japoneses), Japan Review, 16, p. 129-159. Kyoto, 2004.

SHIGEMI, I. The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901–1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpō, and Nandalal Bose. International Research Center for Japanese Studies (Centro de Pesquisa Internacional de Estudos Japoneses), Japan Review, 21, p. 149-181. Kyoto, 2009.

SHIMIZU, E. *Nichibei ni okeru "haha naru mono" no hyōshō - Okakura Tenshin to sono shūhen ni tsuite* (Representação de "Maternidade" no Japão e nos EUA - A respeito de Tenshin Okakura e seus companheiros. F-GENS Journal no. 2, p. 99-106, Universidade Ochanomizu. Setembro de 2004.

SHIMIZU, E. *Nippon Bijutsuin no Izura iten ni kansuru hito kōsatsu: Okakura Kakuzō no nettowaku kōchiku to Yaguchi Katsuichi no yakuwari* (Considerações sobre a mudança do Academia de Belas-Artes do Japão para Izura: A construção de sua rede de contatos e o papel de Katsuichi Noguchi). Boletim Anual do Centro de Estudos Comparados Japoneses de Educação Vol. 7, p. 301-308. Universidade Ochanomizu, Março de 2011.

SHIMIZU, E. *Okakura Kakuzō to Indo: tenkaiten toshite no tōin* (Kakuzō Okakura e Índia: Viagem à Índia como um ponto de mudança em sua vida). Estudos de Humanidades da Universidade Ibaraki, vol. 3, p. 13-33. 2011.

SHIMIZU, E. *Okakura Tenshin no kenshō wo megutte: Izura, Akakura, Fukui wo chūshin ni* (Reconhecendo o valor de Tenshin Okakura: Eventos celebrados em Izura, Akakura e Fukui). Boletim Izura no. 17, p. 1-25, Universidade Ibaraki. 2010.

SNODGRASS, J. Exhibiting Meiji Modernity: Japanese Art At The Columbian Exposition. East Asian History, periódico publicado pelo Australian Centre on China in the World. No. 31, p. 75-100, 2006.

SUZUMURA, Y. *"Tōyō no risō" ni okeru Okakura Kakuzō no Ajiaron no Kōzō* (A Construção de uma Teoria sobre a Ásia presente no "Ideais do Oriente", de Kakuzō Okakura.) Relatório sobre a Formação dos Estudos Internacionais sobre o Japão - Adoção do 21st Century COE Program (Programa COE do Século XXI) no 10, p. 69-82 - Centro dos Estudos Internacionais sobre o Japão, da Universidade Hosei. Março de 2013.

TAKADA, Y. I privilegi culturali di cui godono gli Italiani, forse senza rendersene conto: il punto di vista di uno straniero (Os privilégios culturais dos quais os italianos desfrutam, talvez sem se dar conta: o ponto de vista de um estrangeiro.) Universidade de Turim, Faculdade de Letras. 2010.

TAKATA, T. *Fenorosa Ikō to Ezura Paundo - sono jujū no nichiji ni tsuite* (Manuscritos de Fenollosa e Ezra Pound - sobre a data de suas transmissões). Kindaibungeisha, 1995. Revista da Faculdade para Mulheres Atomi Gakuen no. 16, p. 99-128, Universidade Atomi, 1983.

TANAKA, S. Imaging History: Inscribing Belief in the Nation. The Journal of Asian Studies 53 (Periódico de Estudos Asiáticos), no. 1. Associação de Estudos Asiáticos. Fevereiro de 1994.

TOGO, T. *The Book of Tea ni okeru eigo no tokuchō - Okakura Tenshin no shiteki sakui* (Particularidades do inglês utilizado no "Livro do Chá" - A intenção poética de Tenshin Okakura). *Mejiro Journal of Humanities* (Revista Mejiro de Humanidades), no. 2, p. 143-158. Universidade Mejiro, 2005.

TSUNEMICHI, K. *Geijutsu Kyōiku no Ayumi - Okakura Tenshinten* (Progresso da Educação em Arte - Exposição de Tenshin Okakura). Universidade de Arte de Tóquio, colóquio. Novembro de 2007.

VALDRIGUE, A. O cuidado na arte-educação: exemplo de Kakuzō Okakura e as senhoras costureiras do Museu de Belas-Artes de Boston. *Saberes em Ação*, vol. 4, p. 32-51. Faculdade Messiânica, São Paulo, 2014.

WATANABE, M. *Kindai ni okeru nihonjin no shizenkan - seiyō to no hikaku ni oite* (A visão sobre a natureza do japonês moderno - uma comparação com a visão ocidental). In: ITO, S. *Nihonjin no Shizenkan* (Visão sobre a natureza do japonês), p. 329-370, Ed. Kawade Shobo Shinsha, 1995.

WESTON, V. *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle* - Center for Japanese Studies University of Michigan, 2003.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908.....	18
Figura 2: Comparação entre nihonga (à esquerda, de Shōen Uemura, 1875-1949) e yōga (à direita, de Seiki Kuroda, 1866-1924). Observa-se que os temas são semelhantes, mas as técnicas, bastante distintas.....	18
Figura 3: Biombo do Pinheiro e da Ilha, de Ogata Kōrin (1658-1716), uma das obras do acervo de Fenollosa	19
Figura 4: Túmulo de Fenollosa, no templo Hōmyōin, Otsu.....	20
Figura 5: “Leões”, Hōgai Kanō (1886)	21
Figura 6: Guse Kannon, Yumedono, Templo Hōryūji, Nara, Séc. VII.....	23
Figura 7: Rokumeikan, um dos símbolos da ocidentalização do período Meiji.	24
Figura 8: Escola de Belas-Artes de Tóquio, quando da sua fundação.	26
Figura 9: 十六羅漢圖 – “Os dezesseis Arhats”, de Gahō Hashimoto	34
Figura 10: Kutsugen, de Taikan Yokoyama (1898)	35
Figura 11: Jya’i (Cremação”), de Kanzan Shimomura (1898)	35
Figura 12: Rabindranath Tagore, na época em que visitou o Japão (1917)	39
Figura 13: Rokkakudō (Vila Hexagonal), província de Ibaraki	41
Figura 14: Obra de Yukihiro Yasuda (1884-1978).....	43
Figura 15: Okakura pescando em Izura, um de seus hobbies. Os trajes desta foto, de inspiração taoísta, foram desenhados pelo próprio Okakura.	44
Figura 16: Akebono iro (“Cor salmão”) – Taikan (1907)	52
Figura 17: Ki no Aida no Aki (“Outono por entre as árvores”) – Kanzan (1907)	52
Figura 18: Ahō Gōka (“Fogo estúpido que acaba com o mundo”) – Buzan (1907)	52
Figura 19: Bodhisattva Genju – Shunsō (1907)	52
Figura 20: Ohara goko (Viagem do Imperador à Ohara) – Kanzan (1908)	53
Figura 21: Giō Gijo – Buzan (1908)	53
Figura 22: Ryūtō, de Taikan, exposta na 3ª Buntan (1909).....	54
Figura 23: Kuroki Neko (Gato Preto) – Shunsō (1910).....	54
Figura 24: Sepultura de Okakura (Tóquio)	57
Figura 25: Tenshin Reisha, construído em homenagem à Okakura e seus colegas da Academia de Belas-Artes	58
Figura 26: Esquema que contrasta a tendência monista oriental de se concentrar e voltar-se para dentro, com bastante profundidade, e a tendência dualista ocidental, que leva a um movimento centrífugo, permitindo uma pluralidade de expressões	70
Figura 27: “Pavão e Pavo” - Ōkyō Maruyama (séc. XVIII).....	77
Figura 28: Estátua de Ashura, considerada Tesouro Nacional japonês (séc. VIII).....	89
Figura 29: “Kannon como Mãe misericordiosa”, Hōgai Kanō (1883).....	90
Figura 30: Amaterasu Oomikami, Santuário Moto Ise	91
Figura 31: Paisagem de inverno – Sesshū (1486)	94
Figura 32: Erudito no Prado”, pintura chinesa, séc. XI.....	97
Figura 33: Auto retrato, Rembrandt (1659).....	97
Figura 34: Mokichi Okada (1882-1955)	108
Figura 35: Estojo de Escrita com Oito Pontes, de Ogata Kōrin, exemplo de obra elaborada com a técnica do maki-e (séc. XVIII)	109

Figura 36: "Mantendo-se fresco debaixo da glória-da-noite" - Kusumi Morikage (séc. XVII)	112
Figura 37: Caligrafia dos Poemas da Shinkokin-Wakashu em papel decorado com cervos - Hon'ami Kōetsu (séc. XVII)	114
Figura 38: Biombo do romance Genji Monogatari - Tawaraya Sōtatsu (séc. XVII)	114
Figura 39: Peônia, Glicínea e Acer - Hon'ami Kōho (séc. XVII)	115
Figura 40: Ameixeira e malva-rosa - Ogata Kenzan (séc. XVIII)	115
Figura 41: Biombo de Íris - Ogata Kōrin (séc. XVIII)	115
Figura 42: Gato malhado - Takeuchi Seihō (1924)	132
Figura 43: Cinquenta e três estações de Tokaidō – Nihonbashi (séc. XIX)	134
Figura 44: Museu de Belas-Artes de Hakone, projetado por Mokichi Okada.	136
Figura 45: O Palácio de Cristal, Atami, Japão.	138
Figura 46: Aspecto da lateral externa do Palácio.	139
Figura 47: Vila Hexagonal em vista externa. Izura, Japão.	139
Figura 48: Aspecto interno da Vila Hexagonal, na qual podemos ver o toko no ma, ao fundo e no centro.	140

Anexos

Anexo I - PROBLEMAS MODERNOS NA PINTURA

(CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTES E CIÊNCIA)

UNIVERSITY ALLIANCE - LOXDOX NEW YORK - 1906

[Kakuzo Okakura, nascido em Tóquio, Japão, em 1863. Graduado na Universidade de Tóquio. Diretor da Escola de Belas-Artes de Tóquio, entre 1890 e 1898. Membro da Comissão Arqueológica do Governo Imperial japonês, entre 1888-1905...]

Senhor presidente, senhoras e senhores. Ao agradecer aos senhores a honra que me foi concedida, por ter sido convidado a palestrar sobre os "problemas modernos na pintura", sou obrigado a dizer que os encaro com grande receio. Mal completaram cinquenta anos desde que nós, crianças do Japão, fomos admitidos pelo comitê nas nações, graças à ocasião em que sua primeira embaixada estabeleceu relações com a gente, por meio do Comodoro Perry. Desde aquele momento, o nome EUA tem sido associado por nós com o que há de melhor na cultura ocidental. Ficamos tão acostumados a sentar sob seus pés para ouvir seus discursos que de fato parece estranho que alguém possa encarar sua culta plateia. A única razão que me leva a ter coragem para fazer um esforço tão heroico se deve à minha crença na sua honrada cortesia e à simpatia demonstrada pelos senhores por tudo que diz respeito ao meu país. Meu intento levará em conta principalmente os problemas sob o ponto de vista do Japão. É uma confissão, e, consequentemente, um apelo - um apelo, e, consequentemente, um protesto. Protestos costumam ser cansativos. E acho que não preciso nem dizer que meu domínio imperfeito de sua língua vai exigir mais ainda da paciência dos senhores.

Talvez haja um toque de humor na situação, se considerarmos que as dificuldades atuais da pintura japonesa se devem, em parte, ao fato de os senhores terem introduzido

as luzes e sombras de uma existência nacional moderna. Pode ser que uma cruel retribuição tenha recaído sobre os senhores, por terem de emprestar seus ouvidos para minha incompetente apresentação dos problemas que os senhores mesmo são a remota e inocente causa. E devo adiantar que não haverá nada de novo ou instrutivo no que irei submeter à consideração dos senhores. Tantas coisas já foram ditas por brilhantes pensadores norte-americanos e europeus que meu discurso pode não apresentar nenhum valor especial, exceto pelo fato de que é proveniente do Extremo Oriente.

Espero, contudo, que o ponto de vista oriental não seja de todo destituído de interesse para os senhores. A sua pintura moderna, e as circunstâncias sob as quais ela é criada, ainda são encaradas por nós de maneira contrária ao pano de fundo de nossas próprias tradições antigas. Nossos critérios podem não parecer ortodoxos aos seus olhos, mas pelo menos eles representam os padrões de preferências que guiaram as tentativas estéticas na Índia, China, Coreia e Japão ao longo desses antiquados séculos. Se, por acaso, no discorrer da minha explanação, meus comentários sobre o estado da pintura no ocidente soarem impertinentes, peço que os senhores se recordem de que estou falando como alguém que veio do oriente.

Gostaria ainda que lembrassem que minhas críticas não são ditadas pelo meu anseio de respeito pela arte ocidental, forçando, como ela faz em todas as suas fases, a homenagem inconsciente do deslumbramento, quando não sempre de admiração. Nossa atitude reverencial perante todas as verdadeiras expressões artísticas pode ser explicada pelo nosso antigo axioma de se aproximar de uma pintura como alguém que está na presença de um grande príncipe. Foi-nos ensinado a prostrar-nos até mesmo para um vaso de flores antes de examinar a beleza do arranjo.

Em primeiro lugar, gostaria de fazer uma distinção entre os problemas que concernem o pintor individual e aqueles que dizem respeito à sociedade. Na nossa concepção oriental de arte, as questões técnicas pertencem ao próprio pintor. O público não tem o direito de determinar o que será do presente ou do futuro. A individualidade dos esforços artísticos impede que um estranho se intrometa em seus métodos. O próprio pintor é apenas parcialmente consciente do segredo que faz dele um mestre, já que cada nova ideia impõe seus próprios modos e leis. O momento em que ele formula seus segredos ocorre quando ele entra na velhice e na morte. Porque a beleza é a alegria da eterna juventude da mente criativa. E é o compartilhamento da alegria do artista em sua

descoberta de uma vida que despertou novamente no universo que constitui o amor pela arte, para nós. Um de nossos monges pintores do período Ashikaga (1337-1573), no século XIV, afirmava que a arte é o Samadhi da jocosidade da alma humana. De fato, é a magnífica inocência dos gênios brincalhões, excessivamente egoísta para ser exclusiva, que torna toda grande arte tão inacessível e tão convidativa para todos.

A arte nada mais é do que a expressão da mente individual. Um pintor chinês do século VI definiu pintura como o movimento do espírito dele no ritmo das coisas. Outro chinês, da Dinastia Sung (século XI), no estilo epigramático característico daquela época, chamou-a de a mente na ponta do pincel. Apreciação de arte é sempre uma comunhão de mentes. O valor de uma pintura está no homem que conversa com você por trás dos pigmentos. Está na qualidade de sua entonação, que nós respondemos para sua personalidade, não na altura do tom nem no alcance de sua voz. Que intensa personalidade impregna as sedas e telas dos antigos mestres, cujos nomes não sabemos e cujas datas são motivo até de controvérsia arqueológica! Quem, dentre os reconhecidos grandes pintores, tanto do ocidente como do oriente, nunca chamou nossa atenção diretamente, sem importar a distância de tempo e raça? A linguagem deles é necessariamente diferente. Alguns podem estar na sequência confuciana de brancos, alguns na sequência italiana de marrons; alguns na sequência francesa de azuis, mas por trás desse véu está a mente, sempre ávida para contar sua própria história. A especialidade dos peritos está baseada na grande individualidade do mestre, que o distingue do falsificador e do copista.

A fraqueza comum a toda humanidade é querer dar conselho quando não se pede. A sociedade sempre esteve pronta para invadir o santuário da arte. O patronato, com sua costumeira presunção, sempre impôs sua autoridade em um campo onde o ouro não poderia chegar. Tudo que a crítica pública conseguiu, com a melhor das intenções do mundo, foi se fazer de ridícula, por tentar interferir em questões nas quais o pintor deve ser o único juiz. Por que acorrentar o espírito-dragão da arte? É evanescente e sempre vivo, e divino em suas transformações. Terá sido um grego que disse que definia certos limites na arte pelo que ele havia feito? Os gênios napoleônicos do pincel estão constantemente conquistando vitórias, não se importando com as estratégias dogmáticas dos acadêmicos. O principal crítico da Inglaterra moderna tem sido ironicamente censurado por sua exagerada depreciação em relação a Whistler, tido por ele como alguém que deveria ser lembrado pelo que falhou em compreender. O destino das

discussões estéticas depende do tendão de Aquiles da arte, e por isso precisa encontrar o ponto vulnerável de ataque. Podemos ruskinizar apenas o passado.

Se me permitirem colocar um ponto, os próprios mestres podem ser considerados responsáveis por permitir que a sociedade frustrasse o papel espontâneo dos artistas recentes. A personalidade deles era tão grandiosa que deixou impressões duradouras nos cânones da beleza, a tal ponto que qualquer desvio das noções aceitas certamente será visto sob suspeita. A arte passou a confiar na sociedade e, como ocorre quando isso acontece, acontecem situações extremas. Em nome da chamada familiaridade, o mundo ficou desrespeitoso em relação à arte, e ficou à vontade para ditar quando deveria venerar, e criticar quando deveria compreender. Isso não significa que o público não deveria falar, e sim que ele deveria entender melhor. Não é que a sociedade não deva ficar entretida, e sim que deveria aproveitar mais. Ficamos penalizados por perceber o quanto de compaixão estética real se perdeu nos jargões das conversas de estúdio.

A mesma individualidade da arte, que torna seu problema tão subjetivo para o artista, ao mesmo tempo, desafia uma classificação no tempo. Chego a duvidar se poderíamos falar em “problemas modernos” na pintura com um nível mínimo de precisão ou proveito. Os problemas com os quais o pintor se confronta hoje em dia sempre estiveram com ele, desde os tempos em que ele desenhou os primeiros fragmentos de ossos de mastodonte, nas cavernas dos leões.

É evidente que a história da pintura significa o constante acréscimo das questões relacionadas às linhas, luz e cores, até que, hoje em dia, o maquinário complexo exige um gigantesco intelecto para fazê-lo funcionar. A etapa que parte dos contornos simbólicos dos pintores do início do período Nara até a profundidade e intensidade dos concentrados poemas à tinta do século XV, a mudança dos desenhos arcaicos dos vasos etruscos para o mistério das equações de cores da forma como foram concebidas pelo seu mestre vivo, John LaFarge (1835-1910), mostram tanto contraste que chegam a parecer totalmente diferentes. Ao mesmo tempo, a agonia e a alegria dos pintores recentes também foi compartilhada pelos artistas primitivos. Todos eles pertencem à mesma irmandade do pincel; com paciência infinita, devotaram-se ao ajuste de estilos e materiais para poder criar e aplacar a busca pela beleza. Não se pode pensar que as tarefas de uma época anterior eram mais leves porque eram mais simples. O fardo do esforço artístico deve ter sido proporcionalmente o mesmo, já que o desejo de seus verdadeiros seguidores é dar o

máximo de si. A vida é eterna, assim como a arte. O antigo e o moderno se encontram dentro de nós mesmos, na nebulosa fronteira onde o ontem se separa do amanhã.

Nesta era de classificação, costumamos esquecer que o fluxo eterno da vida nos une com nossos predecessores. Classificar é, acima de tudo, uma conveniência para que possamos organizar nossos pensamentos; como todo objeto da conveniência, acaba se tornando algo incômodo. A mente científica moderna se considera apta a conseguir conquistar a matéria simplesmente por rotulá-la. Mas as definições são limitações, e consequentemente barreiras para nossa percepção mais profunda. Um poeta japonês do século XVII escreveu que nós sentimos a frieza das coisas em nossos lábios como um sopro de outono sempre que começamos a falar. Lao Zi, em sua suprema adoração pelo não-falável, afirmou que a realidade de uma casa não está no teto nem nas paredes, mas nos espaços que são criados por eles. A realidade da pintura está na sua beleza inata, não nos nomes de escolas ou períodos que nós adoramos organizar nas estantes de nossa consciência histórica.

As definições como Escola Clássica, Romântica ou Realista são principalmente aplicadas para os grandes mestres, uma vez que eles representam um e todos esses modos. Em certa medida, são um anacronismo, porque transcendem todo o tempo. Cada um deles constitui um mundo à parte em si mesmo, refletindo as fórmulas universais com as fases particulares da vida ao seu redor. A época pertence a eles tanto quanto eles mesmos pertencem à época.

Diz-se que o romantismo é a característica distintiva da arte moderna. Mas quais dos chamados mestres clássicos que não foram românticos? Se esse termo significa individualismo, a expressão do sujeito, ao invés de ideais impessoais, deve ser então a propriedade comum, ou melhor, a própria essência de todos os esforços criativos. Se o termo significa o lado emocional do impulso artístico, em oposição ao intelectual, ou então o que gera prazer aos sentidos, que representam respectivamente o clássico ou o realista, é ainda um nome para a própria arte, porque arte é emoção.

Uma pintura é o próprio homem, com suas infinitas suscetibilidades com relação aos pensamentos de outro homem e da natureza à sua volta. É sua redação sobre o mundo, e que pode ser de protesto ou de consentimento. Delacroix (1798-1863) é considerado o auge do romantismo moderno. Mas será que não vemos nele uma grande mente artística multi talentosa? Ele é um artista. Ele é um Delacroix.

Por outro lado, as pessoas estão acostumadas a afirmar que o realismo é a insígnia da pintura moderna. Não há realismo na arte no sentido estrito da palavra, uma vez que a arte é uma sugestão por natureza, não uma apresentação da natureza por si só. Podemos perceber que há uma grande convencionalidade até mesmo nos impressionistas franceses, que são tidos como a última palavra em realismo. Suas melhores produções merecem respeito, não pela capacidade de pintar a luz do sol, mas no valor da nova poesia que eles conseguem expressar por meio de sua técnica ao ar livre. A ideia de divisão de cor existia bem antes do impressionismo moderno – estou bem informado? -, já em Titian.

Realismo poderia não ser a característica especial da pintura moderna. Em todas as épocas e em todas as nações, qual pintura não evidenciaria o desejo de ser verdadeira por natureza? A relação do artista com a natureza foi definida desde o momento em que a arte surgiu. O clima da região onde ele produzia, a quantidade de luz, a paisagem, o trabalho dos homens, suas memórias hereditárias, as ideias morais e científicas de sua época, concebidas para dar-lhe confiança no universo, tudo isso determinou o caráter de sua representação. Seu instinto sempre foi o de gravar o que havia sido visto, ou o que imaginava ter visto em volta dele. Temos de lembrar que o que nos parece simbólico, nas formas arcaicas de pintura era considerado altamente representativo. Os primeiros registros de pintura, tanto no Oriente como no Ocidente, refletem a admiração pelo realismo. Temos histórias que, acredito, vocês também possuem, como a de um quadro de frutas tão maravilhoso que um pássaro chegou e as bicou, ou de cavalos tão reais que relinchavam à noite e sempre corriam das paredes.

Apesar de o desenvolvimento da pintura em diferentes países ter criado métodos distintos de se abordar a natureza, a relação original com ela nunca foi rompida. Porque a natureza é uma parte da arte, assim como o corpo é parte da alma. Um escritor da dinastia Sung nos chamou a atenção sobre essa relação quando comentou que alguém admira uma paisagem por ser parecida com uma pintura, e uma pintura porque é parecida com uma paisagem real. Ao mesmo tempo, a arte é uma interpretação da natureza, e a natureza é um comentário sobre a arte. Os tipos de beleza física masculina e feminina que têm sido fonte de inspiração dos grandes mestres são, por sua vez, determinados pelos ideais que eles definem para as sucessivas gerações. As ondas tornaram-se Kōrin para a gente assim como as sombras tornaram-se Rembrandt para vocês.

Não sei se me faço claro para vocês. Tentei dizer que os problemas de um pintor são individuais e subjetivos, que o método utilizado para expressar sua personalidade encontra-se inteiramente no artista, e não permite nenhuma interferência de fora. Espero que tenha conseguido transmitir-lhes a ideia de que, em se tratando de pintura, as questões que podemos discutir proficuamente não tratam de temas como ser mais idealistas ou menos realistas, ou se o artista deveria criar usando “este esquema de cores”, ou “aquele tom de luz”. Isso tudo pertence exclusivamente ao pintor, e ele é bem capaz de cuidar disso sozinho.

Então, qual é o lado objetivo desta questão? Quais são os problemas modernos da pintura que são adequados para a sociedade discutir? Digo que é a própria relação da pintura com a sociedade, que regula as condições sob as quais a arte é produzida. Se ela não pode afirmar o artista, pode afirmar o homem. Se não pode ditar sua técnica, pode prover os temas e, até certo ponto, seus ideais. Está na compreensão secreta entre o artista e a plateia que deleita ambos. É a humanidade que reverbera tanto os acordes da arte como os corações das pessoas. Quanto mais humano for o chamado, mais universal e profunda será a resposta.

Contudo, as condições sociológicas não foram sempre favoráveis ao livre desenvolvimento da arte; que frequentemente, ameaçaram acabar com sua existência e, por vezes, foram bem-sucedidas em fazer isso. É graças a isso que os grandes mestres são tão raros. De fato, é um tributo à virilidade do instinto artístico que nós deveríamos ter, nem que fosse um pouco. As vidas desses mestres, tanto no oriente como no ocidente, mostraram lutas e vitórias memoráveis sobre as circunstâncias. Anfitriões sofreram e sucumbiram pela tirania social. Anfitriões estão sofrendo e sucumbindo ao seu destino.

Nada nos toca mais do que as linhas desgastadas no rosto de um grande pintor, porque elas são traços de sua peleja não com a sua arte, mas com o mundo. Um é a alegria e o consolo, o outro é um eterno tormento. O antagonismo entre os dois está nas leis de suas existências. A arte é a esfera da liberdade, e a sociedade, das convenções. O vulgar sempre ressentido o ideal. A sociedade sempre tem, de algum modo, medo do artista vivo. Ela começa a aplaudir quando seus ouvidos estão surdos – e lhe oferece flores quando ele está enterrado em seu túmulo com segurança. O sucesso e a popularidade do pintor vivo, em vários casos, são sinais de baixo nível espiritual. Isso porque, quando mais alto se elevar a mente artística, maior será a possibilidade de mal-entendidos locais ou

contemporâneos. Até mesmo na perfeição de Rafael ou no nobre conforto de Rubens somos tentados a perder a sublimidade da atormentada alma de Michelangelo.

A sociedade não foi prejudicial apenas para os mestres individuais, mas também, em certas ocasiões, se deu ao luxo de destruir cega e totalmente escolas de pintura. Frequentemente, mudanças políticas decretaram tragédias. A guerra já destruiu muitos jardins de beleza. Com o devido respeito às interessantes qualidades da arte alemã, não podemos deixar de contemplar a enorme devastação sofrida por ela durante as longas guerras religiosas da Reforma. Depois de Dürer (1471-1528), parece que não surgiu nenhum pintor daquele calibre, e a raça teutônica passou a ser caracterizada como “mente auditiva” por outras nações mais bem-aventuradas. Flamengos, holandeses, italianos, espanhóis, todos tiveram sua parcela de consequências desastrosas de suas convulsões nacionais. A Revolução Francesa, apesar de ter trazido muitos efeitos positivos, foi também um duro golpe à excelência tradicional. Com esses apontamentos, estamos apenas nos referindo a alguns exemplos das constantes perseguições que a sociedade europeia perpetrrou à arte, desde os tempos dos gregos.

A arte oriental também teve uma ampla gama dessas catástrofes. Como exemplo, a conquista da China pelos mongóis, no século XIII, trouxe um súbito declínio à arte chinesa, do qual ela nunca conseguiu se recuperar. Como, sem dúvida, é do conhecimento dos senhores, quando ocorreu essa calamidade, a pintura chinesa estava em sua época mais brilhante. Foi na dinastia Sung, muito rica em inspirações poéticas e filosóficas. Foi o período em que o Confucionismo evoluiu para um novo sentido, por meio da síntese com os ideais taoístas e budistas. Foi quando a China estava quebrando as cascas de seu antigo formalismo, e experimentos políticos e econômicos foram feitos em vasta escala. Os senhores devem lembrar que a maravilhosa porcelana chinesa era o produto especial desse período de atividade universal.

A pintura era a arte do período Sung. Os chineses posteriores e nós, japoneses, devemos aos mestres dessa época o elevado conceito de qualidade da linha, ou da manipulação da luz e atmosfera dentro da condensada área de tratamento da tinta. Antes deles, a pintura chinesa era bonita no seu repouso, com a imponente completude de estilo que vemos no que restou das primeiras pinturas indianas ou das pinturas greco-romanas. Os artistas Sung emanciparam a arte asiática desse classicismo para voltar o olhar para a

poesia do movimento, buscando novos sentidos para a vida nos aspectos íntimos da natureza.

É sempre um erro generalizar sobre a arte em função da época, mas mais ainda no período Sung, quando cada artista era uma escola em si mesmo. Eu iria entediá-los se enumerasse os nomes de ilustres pintores como Ririomin, Beigensho, Bayen, Riokai, Choshikio ou Mokkei, porque talvez eles não signifiquem muito para os senhores. Gostaria apenas de chamar a atenção para a série de pinturas de santos budistas de propriedade do Museu de Boston que, apesar de não conter obras de mestres reconhecidos, são belos espécimes do período Sung tardio. Os senhores irão encontrar a expressão de mentes artísticas de nível elevado, podendo ser comparadas aos primeiros italianos.

Mas que pena! Todas essas brilhantes conquistas da “Iluminação” Sung foram interrompidas no seu auge pelo advento das conquistas mongóis. Seu governo bárbaro destruiu a vitalidade da civilização nativa, e a pintura mal teve chance de sobreviver. A partir daquele momento, caiu em decadência, aliviada aqui e ali por alguns gênios excepcionais. Mas não foram apenas os mongóis que causaram tamanho desastre à arte chinesa. Os manchus vieram novamente pelo Norte e impuseram outro governo estrangeiro. Guerras e distúrbios nunca deixaram de atormentar os pintores chineses. O que é considerado representativo da arte chinesa hoje não passa de uma pequena sombra do que era na gloriosa era dos mestres Tang e Sung.

No Japão, graças à sua posição insular, fomos salvos do desastre mongol que tanto assolou a arte chinesa. Porém, houve ocasiões em que as guerras civis foram responsáveis por destruir centros locais de arte. Uma das maiores, que afetou todo o país, foi a guerra do Shogunato Ashikaga, que se prolongou com algumas poucas pausas por praticamente cem anos, até o século XV. Ela destruiu Kyoto e Nara, as capitais antigas que acumulavam a arte e o artesanato desde os tempos antigos. A escola de pinturas em retrato que culminou com Nobuzane (Nobuzane Fujiwara, 1176–1265) e as viris representações da vida contemporânea vistas nos makimono da escola Tosa foram a força vital antes desse período sanguinário. O vigor dos pintores budistas foi afetado apenas ligeiramente, já que os esplêndidos kakemonos, geralmente atribuídos a Kose Kanaoka (do século IV), foram, em sua maioria, produzidos dentro dos dois séculos dessa crise. Mas no caos incessante do período Ashikaga tardio, os artistas não tinham como ir em busca de suas vocações. Os monastérios, que eram os viveiros da pintura, foram queimados, ou tiveram

seus moradores dispersos. Os pintores hereditários da corte perderam suas funções, uma vez que a própria corte estava sofrendo com os infortúnios de guerras contínuas. Qualquer um que esteja familiarizado com a história da arte japonesa perceberá como nossa arte se reveste de um aspecto totalmente novo após a restauração da paz. Evoluiu para fases novas e interessantes; mas as antigas tradições dos Kasuga e dos Tosa foram perdidas para sempre.

As calamidades impostas à arte pelas condições sociais não terminam por aqui. Mesmo nos dias de paz, podemos perceber que o assim chamado encorajamento não foi, nem de longe, uma dádiva para a arte. A autocomplacência da sociedade permite que ela acredite que o mecenato é tudo. Pelo contrário, a palavra “mecenato” é, por si só, um insulto. Queremos simpatia, não condescendência. Se a sociedade realmente se importasse com uma arte de bom nível, deveria abordá-la com o devido respeito, assim como com todas as nobres funções da vida. Como está, a pintura foi frequentemente associada à degradação da sociedade. Foi isso que fez o grande pintor do período Tang, Yenripon, dizer para seus filhos que ele iria renegá-los se viessem a aprender a pintar.

Maeterlinck disse que, se as flores tivessem asas, quando um homem se aproximasse, elas sairiam voando. Eu não as culparia se elas algum dia voassem, fugindo das crueldades da floricultura. A arte, que é a flor do pensamento, também não tem asas. Suas raízes estão atadas à humanidade. É doloroso pensar que, agora, ela foi aparada, cortada e torturada por mãos insensíveis para ser confinada a um vasilhame, para admiração temporária. Su Shi, um poeta do período Sung, apontou: “O ser humano não tem vergonha de vestir-se de flores, mas o que será que elas sentem?” Se acreditarmos no conceito budista de carma, as flores devem ter cometido crimes terríveis em suas vidas anteriores! Esperamos que os pintores tenham uma encarnação melhor da próxima vez.

A religião foi tida como a maior inspiração para a arte. Frequentemente, afirma-se que a perda do zelo religioso foi a causa da decadência da arte. Mas a arte é, por si só, uma religião. O simples fato de se pintar um tema sagrado não constitui a sacralidade do quadro. Apenas a nobreza inerente e a atitude devocional da mente do artista em relação ao cosmos podem rotulá-lo de um pintor religioso. Acredita-se que no quadro de bambus de Huang Tingjian encontra-se todo o mistério do taoísmo. As representações estereotipadas de temas cristãos e budistas que, lamentamos em dizer, existem aos montes, não são apenas uma paródia sobre religião mas também uma caricatura da própria arte.

Aqui, podemos ver outro exemplo de mecenato fora do lugar certo, onde até mesmo a religião fez a arte de criada, tirando-a de sua expressão legítima.

Novamente, as ambições de reis e soberanos levaram-nos a usar a arte para sua própria glorificação. Seus trabalhos monumentais não são o patrocínio da arte, e sim de si mesmos. O mesmo espírito de auto-importância os moveu, assim como o fez com a moderna burguesia, encorajando os retratos pictóricos. O instinto é natural mas não favorável para a elevação dos ideais artísticos. Nas centenas de telas douradas do período Momoyama, encontramos o tédio magnífico que caracteriza as obras de Eitoku Kanō (1543-1590), pintor da corte do Napoleão japonês. Nas paredes de Versailles, sentimos a elaborada insipidez de Horace Vernet (1789-1863), o historiador do Taiko Hideyoshi da Europa.

A sociedade, posando de mecenas, esquece que sua verdadeira função é a de mãe. Raramente, foi permitido à arte abrigar-se em seu seio. O mau comportamento da arte, nascida com sua personalidade inata, fez com que ela fosse tratada como uma enteada. Só houve dias de pujança para pintura quando os pintores tinham um lugar reconhecido no esquema social. Antigamente, a pintura era ora um tipo de comércio, ora uma ocupação dos religiosos. Os grandes mestres pertenciam a associações, quando não a mosteiros. Eram Bellinis, ou Fra Angelicos.

No oriente, onde a profissão hereditária é um importante elemento da sociedade, a associação dá lugar à família. Nosso antigo mestre era um rebento dos Tosas, ou um monge, um Eshin Sozu ou um Chōdensu. O próprio monasticismo protegeu as irmandades de pintores, porque, no rigoroso formalismo da vida oriental, a capa budista conferia os meios para a libertação das restrições impostas pela sociedade. Os senhores podem notar que os Kanōs sempre tinham títulos eclesiásticos, e que Hokusai tinha a cabeça raspada.

Mas não podemos dizer que as condições que, no passado, propiciaram, tanto a pintores italianos como japoneses, um lugar reconhecido na sociedade, possam ser consideradas ideais ou perfeitas. Estou simplesmente ressaltando o fato de que a posição ocupada pela arte não era como é hoje em dia: algo anômalo. A dificuldade nos tempos atuais é que a sociedade rompeu a antiga harmonia, e não oferece nada para substituí-la. A academia e os institutos são pobres suplentes para as associações medievais ou para o

monasticismo japonês – que foram os grupos que mantiveram as tradições e mobiliaram uma casa para a arte.

O espírito moderno, ao emancipar o homem, exilou o artista. O pintor de hoje em dia não tem uma função reconhecida no esquema social. Ele pode estar mais próximo à natureza, mas está mais distante da humanidade. Será que não notamos quão intensamente humanas são as pinturas de todos os grandes mestres? E será que não percebemos quão distantes e frias são as produções modernas? A arte pela arte é um lamento da boemia.

Se olharmos superficialmente, poderia parecer que nunca houve uma época em que a arte foi colocada numa posição tão honrada quanto a atual, na Europa ou nos EUA. As mais altas distinções sociais são concedidas ao pintor bem-sucedido, e sua remuneração é incomparavelmente maior que aquela que o grande mestre recebia. Porém, é duvidoso se ele consegue desfrutar do carinho e das estimulantes influências que a comunidade e seus irmãos de trabalho lhe proporcionavam no passado. A própria falta de acabamento e refinamento em suas obras demonstra a diferença entre o novo e o velho. É relevante que na França, onde a relação entre o artista e a comunidade é mantida em melhores condições do que qualquer outro lugar no ocidente, e onde as tradições ainda estão unidas graças a seu “Instituto”, encontramos as mais vitais realizações contemporâneas.

A moderna educação em arte não é totalmente uma dádiva, como geralmente supõe-se que ela é. É verdade que as academias e os museus revelaram o que antes era secreto. Também é verdade que a instrução sistemática permitiu que se superasse a aparentemente desnecessária dificuldade de aprendizagem. Mas os acadêmicos de arte não conseguem partilhar os benefícios do método antigo. A tortura das cores e a submissão ao mestre, por mais irritante que pudesse ter sido, eram os instrumentos para desenvolver a fibra moral da mente artística. O contato constante com o mestre produtor e a participação nos detalhes de sua obra eram os melhores meios de se obter inspiração dentro da complexa produção como um todo. Era a casa-vida da arte, que nenhuma escola-vida pode substituir. O ensino de arte, como é normalmente conduzido, é destrutivo para a individualidade. Sua natureza sistemática faz vigorar uma regra uniforme sobre todos. E, a facilidade dos métodos modernos isenta o estudante daquele treinamento rigoroso, que conferia o acabamento dos antigos mestres. Até mesmo o uso universal de fotografias, que tornou-se um importante fator dos trabalhos artísticos hoje em dia, salva o artista da necessidade de se copiar arduamente as obras primas, o que era o ponto essencial do ensino tradicional.

Quem que não é pintor, hoje em dia? Temos tantos amadores que não há grandes mestres. Fizemos tanto por nós mesmos que há muito pouco nos outros.

Nós, do oriente, frequentemente nos perguntamos se a sua sociedade se importa com a arte. Parece que os senhores não querem arte, e sim decoração – decoração no sentido de subjugar a beleza em prol da exposição. Na corrida pela riqueza, não há tempo para contemplar uma pintura por muito tempo. Na competição pelo luxo, o critério não é que as coisas devam ser mais interessantes, e sim mais caras. Os pintores que preenchem as paredes não são os da sua escolha, mas sim aqueles apontados pela moda. Como você pode esperar compaixão da arte se não oferece isso para ela? Sob essas condições, a arte pode retaliar tanto com uma bajulação incipiente ou com um bruto sarcasmo. Enquanto isso, a verdadeira arte chora. Não deixem que minhas palavras ofendam os senhores. O Japão é ávido em seguir seus passos, e estão aprendendo rapidamente a não se importar com a arte.

As condições sociais do Japão moderno deixaram graves problemas na arte dela. Realmente, é com tristeza que eu abordo esse tema, uma vez que, no presente momento, a pintura japonesa está ameaçada de ser destruída totalmente. O perigo se deve aos efeitos das séries de guerras que nos perturbaram continuamente desde o meio do século passado, e também à ocidentalização da vida nacional. A vinda da embaixada norte-americana em 1853 precipitou a revolução que iria terminar na Restauração, restituindo as regras clássicas do Mikado em 1868. Este movimento foi o resultado da Renascença Japonesa, que começou no século XVIII, para trazer de volta a consciência da época anterior aos xogunatos. Toda a energia de nossos estudos ficou concentrada nas pesquisas e reconstrução da literatura e das artes do período Nara e início do período Kyoto, que ficaram por tanto tempo ocultas, durante o período feudal - especialmente durante as longas guerras dos Ashikagas, que já mencionamos anteriormente. A primeira metade do século passado foi marcada pelo surgimento de uma escola clássica de pintura, resultante desse renascimento do conhecimento antigo. Foi uma época rica em atividades artísticas, em todos os ramos. Até mesmo a antiquada escola Kano conseguiu nova inspiração pelo retorno de Sesshu e um estudo renovado dos mestres Sung. A escola Bunjin, no estilo característico do período Ming tardio e do início da dinastia Manchu, estava a todo vapor. Kyoto era famosa graças aos nomes de Ōkyo, Goshun e Ganku. Hokusai viveu até 1848. Mas as agitações políticas que arrebataram a nação direcionaram nossas energias para outros canais além da arte. A ameaça de complicações estrangeiras se somava ao conflito

para derrubada do xogunato Tokugawa. O brilho da espada e o lampejo da pólvora estavam diante dos olhos das pessoas por volta de 1860. Kyoto e Edo foram os principais centros de comoção, e o país todo estava intranquilo. Revoltas em várias províncias culminaram com a guerra civil generalizada, que começou na cercania de Kyoto e convulsionou a nação de Kyūshū a Ezo. Foi nessa época que os tesouros artísticos dos daimios foram dispersos para formar os ornamentos de museus ocidentais, e quando a pintura budista e as esculturas dos monastérios foram brutalmente destruídas no zêlo errôneo dos convertidos ao xintoísmo.

É de partir o coração ouvir histórias sobre queimar maravilhosas peças de laca para retirar o ouro contido nelas, porque ninguém poderia adquirir o que era considerado um luxo naquele momento de calamidade universal. Pintores tiveram de abandonar sua profissão. Aqueles que não seguiram as guerras tiveram que batalhar para sobreviver, por meio de rudes trabalhos manuais.

A Restauração foi concluída em 1868, ano marcado pela derrota do último remanescente do exército do xogunato, que foi submetido à autoridade dos imperialistas. Foi nesse ano que a Sua Majestade, o atual imperador, assumiu o trono e inaugurou a política iluminada que deu ao Japão um lugar na família das nações. Mas a fricção necessária por causa do ajuste entre as antigas e as novas condições sociais e econômicas era uma fonte de perturbação constante. Tivemos tumultos e rebeliões - a última, a Rebelião Satsuma, em 1878, foi de natureza bem séria. Depois dela, a paz foi garantida, e a arte teve chance de sobreviver. Em 1882, nós tivemos nossa primeira exposição nacional de pintura. Mas a comunidade estava por demais envolvida em resolver os problemas do industrialismo moderno para mostrar qualquer compaixão pelo renascimento da arte. Os maiores esforços dos líderes estavam voltados para a estruturação e aplicação do governo constitucional, e a revogação de jurisdição extraterritorial imposta a nós por poderes estrangeiros.

Outro grande escoamento de nossos recursos e intelecto foi a organização do exército e da marinha para assegurar nossa independência, uma vez que nossa existência como nação estava ameaçada pela agressão continental na nossa legítima linha de defesa. Antes de mais nada, precisávamos sobreviver, antes de pintar. Em 1894-95 tivemos a Guerra contra a China. Atualmente, estamos em meio a uma batalha mortal com uma das nações europeias mais poderosas militarmente.

A devastação trazida pela guerra é ruim por si só, mas no Japão temos a difícil tarefa de encarar as forças antagonistas que a própria paz trouxe para nos abater. Refiro-me ao violento ataque da arte ocidental na nossa pintura nacional. Uma grande batalha está se processando entre nós, na competição pela supremacia entre os ideais orientais e ocidentais. Quais serão os resultados, apenas o tempo pode determinar. Sou ciente de que amantes sinceros da arte no ocidente sempre nos encorajaram, de modo enfático, a preservar nosso estilo nacional. Ouvi vários se perguntando por que deveríamos imitá-los na pintura, como fazemos com todo o resto. Os senhores devem lembrar, contudo, que nossa adoção integral de seus métodos de vida e cultura não foi apenas uma questão de escolha, e sim de necessidade. A palavra "modernização" significa a ocidentalização do mundo. O mapa da Ásia irá revelar o sombrio destino das antigas civilizações que sucumbiram ao feitiço do industrialismo, comercialismo, imperialismo que o espírito moderno lançou sobre elas. Parece quase que imperativo ter de montar no carro de Juggernaut, a menos que se queira ser esmagado por suas rodas. Socialmente, nosso apoio à pintura, assim como a todos os outros aspectos da vida, está dividido em dois campos: o assim-chamado progressista e o conservador. O primeiro acredita na aceitação da cultura ocidental por completo; o último, com restrições. Para os advogados da ocidentalização integral do Japão, a civilização oriental parece estar em um estágio de desenvolvimento inferior, comparando-se com a ocidental. Quanto mais assimilarmos os métodos estrangeiros, mais nos elevaremos na escala da humanidade. Eles apontam o estado das nações asiáticas e o sucesso do Japão em manter sua existência como nação pelo fato preciso de reconhecer a supremacia do ocidente, e afirmam que a civilização é um desenvolvimento homogêneo que desafia o ecletismo em quaisquer de suas fases. Para eles, a pintura japonesa é como os arcos e flechas de nossas guerras primitivas - não podem ser toleradas, nessa época de explosivos e encouraçados.

Por outro lado, os conservadores afirmam que a civilização asiática não deve ser desprezada; sua concepção sobre a harmonia da vida é tão preciosa quanto o espírito científico e a habilidade de organização do ocidente. Para eles, a sociedade ocidental não é, necessariamente, o exemplo perfeito a ser imitado por toda a humanidade. Eles acreditam na homogeneidade da civilização, mas que a verdadeira homogeneidade deve ser o resultado de uma realização a partir de dentro, não um acúmulo de questões exteriores. Para eles, as pinturas japonesas não são, de forma alguma, as armas tolas com

as quais elas são comparadas, mas sim uma potente máquina inventada para desenvolver um tipo especial de guerra estética.

Gostaria de dizer, com essa associação, que a arte japonesa ainda não foi apresentada sob sua luz verdadeira para as nações de fora. Com exceção dos poucos que fizeram um estudo especial do assunto, ou daqueles que, com verdadeira compreensão sobre o belo, puderam entrar nesse espírito, o verdadeiro significado da nossa pintura nacional parece não ter sido captado pelo público ocidental em geral. Nossa pintura ainda é conhecida pelos senhores por meio das gravuras coloridas da escola popular, e as flores e figuras de pássaros que representam a beleza, mas não a seriedade de nossos esforços artísticos. Imploro aos senhores que saibam que nas obras de nossos mestres há uma filosofia de vida e uma religião de beleza tão profundas quanto aquelas que fizeram surgir as suas criações. O modo de expressão é diferente, mas a intensidade da emoção é a mesma.

Há uma certa fase da pintura japonesa que é difícil para a compreensão ocidental, devido à sua natureza bastante oriental. A tendência monista do pensamento oriental levou à concentração, em algo que, para os senhores, leva à expansão. A noção microcósmica de sua filosofia posterior inclusive acentuou a tendência de se expressar por meio dos mais simples meios as ideias mais complexas. Em alguns casos, cores e sombreados foram descartados no ímpeto de se preservar a pureza da ideia. Não é simbolismo, e sim sugestão infinita. Não se trata da simplicidade da criança, mas a direitura de um gênio. Uma pintura de paisagem de Kakei ou Sesshū é o mundo por si só, repleta do sentido da vida. Sem exemplos concretos diante de nós, é difícil fazer-me ser compreendido. Fazendo uma analogia, a auto-completude desses mestres é, na sua própria maneira, a auto-completude que os senhores encontram na Mona Lisa, de Leonardo, ou no Retrato de Herman Doomer, de Rembrandt.

O fato de que esses poemas concentrados foram apreciados pela nossa sociedade é prova de nossa cultura. Isso mostrou a habilidade do público em apoiar e preencher o pano de fundo que o artista intencionalmente não completou. O público era tão pintor quanto o próprio, porque ambos eram necessários para completar a ideia. Isso faz parte de uma época em que a cerimônia do chá era praticada universalmente, como uma séria tentativa de tornar perfeita a arte da simpatia. Sem sombra de dúvida, os senhores sabem que a cerimônia do chá é chamada de cerimônia porque ela não é uma cerimônia. Era um método vital para se perceber a apreciação harmoniosa dos fatos da vida mundana. O

convidado e o anfitrião são igualmente chamados para criar a unidade da sala e o ritmo da conversa.

Não afirmo que a pintura japonesa sempre conseguiu manter um padrão elevado. Assim como a cerimônia do chá, frequentemente, torna-se formal e sem sentido. Sentimos a fadiga do impulso artístico, ao invés de sua virilidade. Mas o culto ao que é sugestivo tem sido parte integral de nossa consciência artística. O ideal sempre esteve lá, por mais que tenhamos falhado em nos aproximar dele.

O conservador pensa que é uma grande pena perder esses ideais antigos. Eu, pertencendo aos níveis mais humildes dos conservadores, acho deplorável que as tradições das pinturas chinesas e japonesas devam ser ignoradas por completo. Não quero dizer que não deveríamos estudar os métodos ocidentais, mas sim que devemos adicioná-los ao nosso próprio método de expressão. E também não desejo que nós não assimilamos a riqueza de ideias que a civilização dos senhores acumulou. Pelo contrário, o equipamento mental da pintura japonesa precisa se fortalecer por meio do acréscimo dos ideais mundiais. Só podemos nos tornar mais humanos quando nos tornamos mais universais. O valor de uma sugestão está na profundidade do pensamento que ela expressa. O que eu gostaria é protestar contra a atitude de imitação, que é tão destrutiva para a individualidade.

A arrebatadora inundação dos ideais ocidentais trouxe consequências desastrosas, mas sua destruição poderia ter sido relativamente pequena, se não tivesse sido acompanhada do industrialismo moderno. Talvez a arte ocidental também esteja sofrendo com os efeitos do industrialismo, mas, para nós, sua ameaça é ainda mais séria, porque ela ataca os baluartes de nossa antiga vida econômica. Para nós, parece que o industrialismo está fazendo a arte de serviço, assim como a religião e a glorificação pessoal o fizeram no passado. A competição impõe a monotonia da moda, ao invés da variedade da vida. O objetivo é o barateamento, não o Belo. A indiferença democrática do mercado carimba tudo com o selo da equidade vulgar. No lugar dos trabalhos feitos à mão, nos quais sentimos o calor do toque humano, mesmo nas obras dos trabalhadores mais humildes, somos confrontados com o toque de sangue frio da máquina. O hábito mecânico da época apanha o artista e faz com que ele esqueça que sua única razão para existir é ser o "um", não o "muitos". Ele é impelido não a criar, e sim a multiplicar. A pintura está se tornando muito mais um tema para as mãos do que para a mente.

A tarefa de se preservar a pintura japonesa contra todas essas influências antagonistas não é fácil. Não é de se surpreender o fato de termos produzido, nos últimos anos, uma nova escola de pintura nacional. Nossa esperança no futuro está na tenacidade da raça japonesa que tem mantido intacta sua individualidade desde os primórdios da história. Duas gerações não podem mudar as idiossincrasias de vinte séculos. A parte principal de nossas tradições permanece ainda praticamente ilesa. Nos últimos anos, há uma notável tendência a um reconhecimento mais profundo sobre o que há de melhor em nossa cultura antiga. Estamos felizes em ver, nos sacrifícios heroicos de nosso povo, na presente guerra, que o espírito do antigo Japão não está morto. Nossa maior esperança está exatamente na vitalidade que a arte tem por si só, que a permite prosperar mesmo com as várias adversidades que ela encontrou no passado. Um orgulho sombrio nos anima ao encararmos as enormes dificuldades que a sociedade moderna impôs a nós. No momento, nos sentimos como os únicos guardiões da herança artística da Ásia. A batalha precisa ser travada até o fim.

Talvez, tenha parecido para os senhores que eu pinte em cores escuras demais os problemas modernos da arte. Mas há um lado mais claro dessa questão. A própria sociedade ocidental está despertando para um melhor entendimento sobre esse problema. O suspense no qual as atividades artísticas se encontram no momento atual trouxe à tona a ansiosa investigação de sérios pensadores sobre a causa da decadência universal. É tempo, realmente, de começarmos a trabalhar em prol do verdadeiro ajuste da sociedade com a arte. Ficarei mais do que grato se minhas palavras serviram para chamar a atenção dos senhores para a grave natureza da situação no oriente. Em nome da humanidade, conclamo a irmandade de artistas e amantes da arte para uma solução para esses problemas mundiais.

Anexo II - A NATUREZA E O VALOR DA EXPERTISE ORIENTAL

(baseado na palestra dada no Museu de Belas Artes, Boston, em 6 de abril de 1911)

O tema sobre o qual falarei hoje seja talvez um pouco acadêmico, mas é muito importante, e peço a bondade dos senhores para essa discussão.

Qual é a natureza do conhecimento que possuímos sobre a arte oriental? Como obtivemos esse conhecimento, e qual o seu valor? É essencial, antes de entrarmos em qualquer estudo de arte oriental, saber em que base estamos. As pessoas, vocês devem ter percebido, sempre nos assustam com uma grande coleção de nomes de artistas que elas possuem em suas mentes.

Eles falam de grandes dignatários da arte como se fossem íntimos deles, e, quando temos de confessar que não tivemos a sorte de conhecer esses mestres pessoalmente, eles pensam que somos ignorantes ou impostores, talvez. Mas eles têm razões para assustá-los com esses nomes. Nosso povo no oriente também tenta impressionar por meio disso, como se o domínio de nomes, por si só, constituísse a conquista da arte. Gostaria, assim, de lhes dizer, hoje, como eles se tornaram familiares a essa coleção de nomes, e que valor deve ser atribuído a esse conhecimento.

Para começar, é evidente que a China possui uma história muito antiga e, muito antes da era cristã, a partir dos séculos VI ou V a. C., havia vários filósofos chineses que discutiam sobre arte, assim como fizeram Sócrates, Platão e Aristóteles, que eram seus contemporâneos. Mas eles não tentaram elaborar uma história da arte; eles eram antigos demais para serem arqueologistas. A crítica real começou na China por volta do fim do século V, quando começaram a ser escritos importantes ensaios sobre arte.

Hsieh Ho (Xie He, século V), chamado de Shakaku no Japão, instituiu os primeiros critérios importantes das realizações artísticas. Ele propôs seis cânones da arte e dividiu os artistas em seis classes; os que haviam alcançado todos os cânones, tornando-se mestres neles, eram considerados de primeira classe, e assim por diante.

Seus sucessores emularam seu exemplo, tentando estabelecer várias divisões das escolas e classificação dos artistas, separando estes em três classes. Em primeiro lugar,

vinha a classe “divina”, capaz de alcançar o que estava além dos esforços humanos; os homens verdadeiramente geniais, que trabalham livre e desimpedidamente e que estão sempre certos. Em segundo lugar, vinha a classe “ideal”, daqueles capazes de concretizar seus próprios ideais. Apesar de não serem divinos como a primeira classe, eles poderiam ir tão longe quanto os esforços humanos podem alcançar. A terceira era chamada de classe “capaz”, daqueles mestres que faziam bem, até onde seus talentos os levavam.

A crítica artística continuou a se desenvolver até a dinastia Tang, quando foi compilado um registro regular de obras de arte, o que, sob o ponto de vista moderno, foi algo muito admirável. Chan Yen-yuan, ou Chō Gen-en, como nós o chamamos, escreveu um registro de pinturas famosas de várias dinastias. Ele começa com um resumo da história do passado e percebe as mudanças pelas quais a coleção imperial passou. A partir desse relato, aprendemos que essas coleções, das Dinastias do Sul, eram muito, muito boas. Consta que, no fim da dinastia Liang, ou seja, da Dinastia do Sul, quando o Palácio Imperial foi cercado pelo inimigo, o imperador tentou queimar suas coleções, que continham figuras memoráveis e outros tesouros. Ele morreu em meio às chamas; mas o general das forças de oposição resgatou um grande número de obras-primas. Dizem que seiscentas carruagens foram preenchidas com importantes pinturas e caligrafias, que ficaram preservadas.

O imperador Sui, que derrotou Ch’em, preparou em uma parte de seu palácio dois grandes pavilhões, um para caligrafias e outro para pinturas. Essa é a primeira menção, no oriente, de algo parecido com um museu. Um relato contemporâneo sobre o que havia neste Palácio e em outros enumera obras de 371 pintores.

Na dinastia Sung, como os senhores devem saber, houve um grande ressurgimento dos estudos antigos. A China retornou aos seus ideais confucionistas antigos após cinco ou seis séculos de budismo, e a pesquisa por coisas antigas suscitou o interesse pela arte. Por ordem do imperador, muitas publicações sobre arte foram compiladas. Dentre elas, houve uma – a bem conhecida Hsuan-hwa-Poh-ku-t’u – na qual foram classificadas e anotadas todas as obras de bronze daquele período. Outra publicação – o Hsuan-hwa Hua-pu –, é dedicada à pintura, com registro das vidas e obras de vários artistas.

Outra obra, chamada Ku-yū-t’u, o Livro dos Jades Antigos, relata sobre belos espécimes feitos dessa pedra. Essas foram as primeiras publicações imperiais sobre arte, publicadas na dinastia Sung, dentre as quais há a grande enciclopédia sobre pintura e

caligrafia pelo imperador Hui-tsung, e também Poh-ku-t'u, mencionado acima, compilado no início do século XII.

Na dinastia Ming, que veio após essa, a mesma pesquisa foi ainda mais longe, e em um campo mais amplo. Temos, agora, pela primeira vez, trabalhos sobre porcelana, laca e outras artes, que até então estavam negligenciadas. O povo de Ming era grande colecionador de obras de arte. Toda família, em qualquer nível social, tinha sua coleção. Quando as filhas da família casavam, era costume que parte de seu dote deveria ser em pinturas. Para fazer jus a esse costume, muitas cópias de trabalhos antigos eram feitas, e é por isso que encontramos na China tantos milhares de cópias, todas possuindo nomes de grandes mestres – um fato que, em última instância, levou ao fracasso de colecionadores, quando elas chegaram ao mercado.

Na dinastia Ming, houve um grande avanço nas críticas artísticas. Os confucionistas eruditos começaram a aparecer no fim do período Ming e continuaram a se desenvolver por toda essa dinastia. O método característico deles era direcionar todas as suas dúvidas para as inscrições em bronze e pedras, ao invés de buscarem os comentaristas da dinastia Sung. Eles procuraram provar tudo a partir das próprias obras, ao invés dos livros; este método abriu um grande panorama no estudo de história da arte. Os eruditos atuais estão fazendo um grande trabalho por meios similares, e tem conseguido, cada vez mais, ter domínio da linguagem arcaica da China. Há hoje, em Pequim, pessoas que conseguem ler corretamente caracteres antigos que os maiores eruditos não eram capazes de decifrar de modo algum. Isto serviu de grande ajuda à expertise chinesa. No momento, no país, há dois jornais de arqueologia de circulação privada, feitos para a troca de ideias entre esses estudiosos.

Mas uma das desvantagens da arqueologia chinesa é que a arte é encarada com uma apologia. De acordo com o confucionismo, ou melhor, no sentido ulterior inferido a partir do confucionismo, tudo que não tivesse um fim moral estava errado e fora do lugar. Pinturas e esculturas que não fossem devotadas à delineação de cenas desse tipo, conduzindo a atos morais bons, eram condenadas. Pintar em nome do prazer era tido como um pecado. Influenciados por essa concepção um tanto puritana, os autores de todos aqueles primeiros trabalhos faziam apologia por escreverem sobre arte. Por exemplo, o prefácio imperial dizia: “Não iríamos nos aventurar nessas pesquisas exceto pelo fato de que elas nos ensinam e reforçam algo sobre o modo de ser de todos os sábios; nos damos

ao luxo de fazer esses estudos porque são frutíferos, nessa época” etc. Assim, a atitude dos estudiosos chineses não foi sempre séria ou, de qualquer forma, eles fizeram da crítica artística uma questão secundária, uma parte complementar dos estudos.

Podemos dizer que uma segunda desvantagem da crítica chinesa é a sua indiferença com relação à arte religiosa. Após o renascimento confucionista, quando os chineses tentaram se desvencilhar do jugo do budismo, eles naturalmente não apreciavam a arte de caráter religioso, nem mesmo a arte taoísta; assim, todo o campo de arte budista foi deixado totalmente fora do escopo das críticas.

Uma terceira desvantagem seria o respeito chinês pelas tradições. Eles são uma raça conservadora em tudo, especialmente no que tange às questões de aprendizado. Quando um autor antigo formula uma lei, é difícil para qualquer um tentar passar por cima dela; geralmente, os autores aceitam a conclusão ortodoxa. Dessa maneira, era quase impossível para os estudiosos chineses considerar qualquer visão mais ampla sobre um assunto do que aquela com a qual eles já estavam acostumados.

Uma quarta desvantagem deriva da maneira com que as coleções chinesas são mantidas: evitando sua exposição. É muito difícil contemplar as coleções deles. O objetivo em se manter as coleções de forma secreta era prevenir o roubo, tanto da parte do imperador como dos funcionários do governo. Tão logo uma grande obra de arte era conhecida, havia sempre o perigo de uma ordem imperial para que fosse dada de presente ao imperador, ou talvez o governador local pediria para tomá-la emprestada por tempo indeterminado. Assim, é com grande dificuldade que os estudantes se aproximavam das coleções chinesas.

Se tiver sorte o bastante para ter acesso a uma, o proprietário mostra primeiro as obras mais fracas, e nunca antes da terceira ou quarta visita ele mostraria seus reais tesouros. Dessa maneira, se estiver com pressa, você vai embora com a impressão de que não havia nada para ser visto, enquanto que, se você ganhar a confiança do proprietário, ele poderá lhe mostrar muitas que são excelentes. Por causa disso, alguns estudantes foram levados a dizer que não há coleções louváveis na China, quando, na realidade, a dificuldade está em apreciá-las. Esse obstáculo, esse hábito de manter secretas as coleções, impedia sobremaneira o estudo comparativo de arte pelo arqueólogo chinês.

Como eu disse, há duas escolas de crítica chinesa. A primeira é aquela dos eruditos ortodoxos que apoiam as críticas literárias de Ming. Eles não aceitam os métodos de observação introduzidos pelos arqueólogos modernos. Esses estudantes modernos, contudo, são os arqueólogos científicos. Assim, na China, você não pode esperar que cada homem, mesmo um perito, esteja no lado certo. A maioria das pessoas e dos vendedores são da escola antiga; entre as duas, é muito difícil para um ocidental escolher.

No Japão, a arte começou com a introdução do budismo. Foi somente depois de muito tempo que qualquer tentativa foi feita para se escrever sobre a história da arte. Enquanto isso, as obras de arte eram mantidas religiosamente sagradas nos monastérios, como objeto de adoração, e assim foram todas estudadas e comentadas. No século VIII, um decreto imperial pedia que os antigos monastérios devessem fazer um inventário de seus tesouros. Daquele momento em diante, os funcionários do governo os inspecionavam regularmente e, dessa forma, constataram que elas eram mantidas de maneira adequada. É interessante, após mil ou mil e cem anos, descobrir quão preciosos esses inventários são. Eles contêm o tamanho, a descrição e até o peso dos objetos; são anotações que impressionam, pela exatidão minuciosa. Essas condições perduraram até o século XI, quando o poder da Casa Imperial declinou e foi suplantado pelo regime dos daimios. Mas os monastérios sempre foram poderosos. Eles mantinham seus tesouros seguramente guardados. No regime feudal, os xóguns eram grandes patronos da arte e tinham grandes coleções, as quais ficavam sob responsabilidade dos mestres do chá.

Como vocês devem saber, os mestres do chá não apenas serviam chá, como o faziam de uma forma bastante artística. Esses mestres eram frequentemente grandes artistas, alguns grandes pintores. Sōami (falecido em 1525), o mestre de um dos xóguns, escreveu o primeiro catálogo de sua coleção, que hoje é uma obra considerada padrão. Depois, outros mestres, a partir do período Ashikaga até hoje, deram sequência. O conhecimento deles era muito amplo, porque deles era exigido que soubessem tudo que pode ser utilizado em uma cerimônia do chá. Eles tinham de saber sobre cerâmica. As maiores autoridades em cerâmica são, ou costumavam ser, os mestres do chá. Eles tinham pleno conhecimento do assunto. Tinham de entender de trabalhos com metal, de fundição de chaleiras, e sobre trabalhos em laca, que poderiam ser usados na cerimônia. Tinham que conhecer tudo sobre pinturas, que também poderiam ser utilizadas na mesma ocasião. Dessa forma, o mestre do chá se tornava um expert em vários campos.

Mas, novamente, uma desvantagem para a expertise do mestre do chá é que ele estava interessado apenas nas coisas que diziam respeito à cerimônia. Fora daquilo, seus interesses inexistiam; assim, com relação à pintura budista, por exemplo, que poderia não ter relação com a sala de chá, eles eram ignorantes, assim como com várias outras coisas.

Além dos mestres do chá, sob o antigo regime, tínhamos famílias de críticos hereditários. Eram, em sua maioria, artistas, pintores ou escultores em metal, etc. Eles eram obrigados a fornecer objetos de arte sob o comando do daimio, e também tinham de ser responsáveis pelas coleções dos príncipes; eram ensinados a ser proficientes nas críticas de obras de arte. Era parte de suas tarefas. Dentre essas famílias, nota-se a de Kohitsu. Seu nome significa “Antigas escrituras”, alguém devotado ao criticismo de obras consagradas pelo tempo e produtos da pena. Originalmente, essa vocação começou pelo trabalho de um tipo de perito, cuja atividade era criticar os manuscritos, o mesmo que se tem hoje, para identificar assinaturas. O criticismo era uma necessidade durante as guerras feudais, quando os guerreiros, quando assinavam suas alianças, poderiam não estar sendo verdadeiros; frequentemente, eram falsos. Os críticos precisavam ver que um homem não era um traidor de seu senhor feudal, ou então que nenhum homem seria processado por falsas acusações, o que costumava acontecer com frequência. Eles tinham de estar familiarizados com a escrita de todos os príncipes importantes do reino, e identificá-las.

Um tempo depois, na época pacífica, o criticismo hereditário se propagou, e foi aplicado às caligrafias antigas e até às pinturas. Ao pupilo, eram dadas cerca de 200 caligrafias antigas, para estudo. Elas deveriam ser memorizadas com seus nomes e respectivos períodos. Depois, os nomes eram escondidos e era pedido aos pupilos para que adivinhassem de quem eram; após passar neste teste, era concedido a eles o privilégio de praticar o criticismo. Isso era chamado de Kiwame ou julgamento, e a capacidade de cada um era certificada por um diploma.

Como vocês sabem, os Kanō foram uma grande família de pintores e também de críticos. Muitas pinturas foram enviadas para os cuidados e inspeção deles, e eles também emitiam certificados de autenticidade. Na escola Kanō, o núcleo interno era composto de quatro famílias, enquanto que os outros Kanō eram formados por 16 famílias. Todos eles se mantinham ocupados pintando e elaborando críticas.

A família Tosa, outra grande escola de pintores, junto com sua subdivisão, os Sumiyoshi, dedicavam-se ao criticismo das pinturas Tosa. Os Gotō, que trabalhavam com

metal, eram responsáveis por todo o criticismo aos trabalhos em metal; os Hon'namis, pelas críticas em espadas. Eles se ocuparam com a modernização necessária para a restauração, em 1868.

Todas as pinturas importantes possuem certificados anexados a elas. Esses certificados ainda são emitidos, mas muito poucas pessoas, com exceção dos negociantes, que acreditam firmemente neles, lhes dão importância. São os negociantes que mantêm a tradição das escolas antigas.

As desvantagens dessas críticas hereditárias são de vários tipos. Todos eram muito bem versados em seus próprios assuntos, não há dúvida sobre isso; mas eles eram especializados de maneira limitada. Os Kohitsu e os Sumiyoshi tinham suas esferas de criticismo, que lhes serviam. Além disso, ninguém poderia passar por cima das ideias familiares em seus estudos. Cada um era amarrado aos precedentes estabelecidos anteriormente pela sua própria escola. Por exemplo: quando um Kanō emitia um certificado, e se a mesma pintura aparecesse posteriormente, seu neto, mesmo sabendo que a inscrição estivesse errada, não se atreveria a mudá-la, porque a honra da família seria prejudicada. E o interesse deles também não ia além de um certo período. Eles não se davam ao trabalho de aprender sobre novas escolas de artistas. Eram artistas e não eruditos, e suas conclusões eram sempre um pouco prejudicadas, devido à sua falta de estudos.

E há também os sentimentos dos proprietários, que devem ser levados em consideração. Não sei se isto ocorre aqui também, mas as pessoas no oriente não gostam de ouvir a verdade sobre suas posses; por isso, os críticos são muito cuidadosos ao dizer, para qualquer um, que sua pintura é ruim. Geralmente, eles deixam a obra passar, e muitos erros surgem por causa disso. Porém, às vezes, e talvez em vários casos, eles adotam um sistema no qual, sem dizer que uma obra de arte é ruim, sua espuriedade fica bastante conhecida entre os especialistas. Há várias maneiras de se escrever um certificado, e às vezes, escreve-se de tal forma para que, para os iniciados, não haja valor algum. Por exemplo, um certificado pode dizer: “Esta é uma obra de --, de acordo com a adscrição”, o que é uma forma de se dizer que é muito ruim. Outro poderia dizer: “Esta é uma pintura bastante aceitável”, que significava que ela não era tão ruim, como a anterior, mas também não era boa. Há muitas maneiras de se expressar nossas opiniões sem machucar o sentimento das outras pessoas.

No século XVIII, ocorreu uma grande mudança no Japão. Mudança essa que, no fim do século XIX, levou finalmente à restauração, quando o regime feudal foi derrubado e o Imperador retomou seus direitos antigos. Essa mudança foi acompanhada por um grande reforço da consciência histórica e deu um ímpeto notável aos estudos do passado. A era pré-feudal, ou seja, antes da época de Kamakura, com seus memoriais do regime imperial, tornou-se o centro de interesse. Naturalmente, o movimento se estendeu à arqueologia, e em meados do século XVIII, surgiu uma escola de arqueólogos muito cultos e ativos. As autoridades de Tokugawa ainda não sabiam aonde esse movimento iria levar; eles até encorajaram este aprendizado. Em 1780-90, por volta dessa época, os principais ministros de Tokugawa instituíram, pela primeira vez, uma comissão para relatar os registros antigos de Nara. O resultado foi um trabalho memorável, chamado de Shūkojussu, no qual vários tesouros antigos são apresentados. Foi uma grande revelação, naqueles dias, e marca o início da moderna arqueologia artística. E é uma curiosa coincidência, já que, naquela época, Winckelmann também estava estabelecendo a fundação da arqueologia clássica na Europa. Desde aquela época, muitos estudiosos vieram buscando ativamente essas investigações. Um século depois, em 1862 [sic], vieram a restauração e a guerra civil, não sem trazer efeitos prejudiciais no aprendizado, por um tempo, e causando grandes danos à arte, em particular, ainda que devêssemos dizer que o campo para a arte antiga foi todo aberto. Os monastérios tornaram-se acessíveis. Várias de suas coleções foram dispersas e, pela primeira vez, os estudantes ficaram frente a frente com toda a extensão da arte oriental.

Aí, vieram a ciência e os métodos ocidentais, prestando seu auxílio ao estudo do passado. O impulso para voltar à história antiga nunca se abateu, e já em 1872 o gabinete estabeleceu o Departamento de História; este trabalho é conduzido agora pela Universidade de Tóquio. A tarefa deste departamento era reunir e copiar todas as caligrafias antigas ainda não publicadas, das coleções dos daimios, dos monastérios e de toda a parte. Esse trabalho vem sendo feito há trinta anos e trouxe uma vasta quantidade de dados compilados, disponíveis ao público. Dessa forma, em nenhum outro período da história nossos eruditos receberam tão rico material para reconstruir o passado.

Uma comissão imperial foi estabelecida depois, primeiro sob a tutela da casa imperial e, agora, ligada ao ministro do interior, para registrar, catalogar e estudar as coleções dos templos. Essas duas comissões foram importantes elementos para formar a arqueologia japonesa. Seus interesses não se limitavam ao Japão em si, e eles puderam

trabalhar na China, contando com a assistência de arqueólogos chineses, em algumas ocasiões. A Coreia também proporcionou um rico campo para suas pesquisas. Os esforços dos eruditos ocidentais também contribuíram para o novo movimento. Em nosso campo, qualquer que seja a divergência deles conosco, não há dúvida de que nos ajudaram a nos aproximar do assunto com um zelo revigorado e, talvez, com uma abordagem mais organizada. Quiçá, a academia europeia ainda precise conquistar seus louros no estudo das artes chinesa e japonesa, mas já recebeu honrarias na Índia e no oriente próximo. Uma vez que os indianos lidam mais com filosofia do que com história, mais com ideias do que com fatos, foi sorte dos ingleses terem sido os primeiros no ramo a construir a história da arte indiana. Estamos em grande débito com eles. Os nomes de Cunningham e Ferguson não devem ser esquecidos, apesar de várias de suas conclusões serem passíveis de questionamentos. Neste momento, um bostoniano está trabalhando na Índia como diretor do Museu de Calcutá, fazendo grandes descobertas no Panjabe. Refiro-me ao sr. Spooner.

Outras nações também contribuíram, recentemente, para o nosso conhecimento sobre a Índia e o Turquistão chinês. Há também alguns japoneses fazendo escavações no Turquistão, mas ainda não publicaram os resultados de suas descobertas, que certamente são muito interessantes. É esperado que saibamos, em breve, por meio de suas muitas pesquisas, como a arte indiana passou gradativamente pelo Turquistão chinês e entrou na China.

Neste momento, estamos, assim, no caminho para se chegar a conclusões de importância fundamental na história da arte oriental asiática. É verdade que nosso conhecimento ainda está em sua infância. Mas, agora somos capazes de esboçar nossa história da arte, sem erros e de maneira integral, não como fenômenos isolados na Índia, China e Japão. Talvez tenha sido sorte que o movimento tenha começado no Japão, porque o país detém a chave para toda a arte asiática. Ele nunca foi tomado por conquistadores estrangeiros, e vem preservando intacta toda sua herança artística asiática desde o século XVII. Simbolicamente, podemos ver, em ordem consecutiva, todos as diferentes etapas que ocorreram no desenvolvimento da arte asiática, e podemos complementar esse conhecimento com os fragmentos que ainda existem na China ou em outros lugares.

Anexo III - NATUREZA NA PINTURA ASIÁTICA ORIENTAL

(Palestra dada no Museu de Belas Artes de Boston, em 4 de maio de 1911)

Meu tema envolve um amplo campo de pesquisa: estou prestes a definir as diferenças entre a arte oriental e a ocidental. Mas isto deve ser abordado com cuidado, porque a arte oriental é variada e possui várias fases. Em nossa terminologia, nós também temos tendências e épocas idealistas, românticas e realistas. Seria falso dizer que a arte oriental é idealista, assim como não seria verdadeiro dizer que a arte ocidental é realista. Nessa era de classificação, nós gostamos de definir as coisas; os termos que utilizamos para definir as diferentes expressões do impulso artístico são, talvez, estranhos à sua natureza, às vezes até enganosos. A mente artística é tão complexa e sintética que desafia a análise. O artista sempre possui os ânimos românticos, idealistas e realistas, ao mesmo tempo. A criança, que desenha figuras em sua escrivaninha, ou o índio, que desenha representações simples em sua tenda – da mesma forma que nós, simbolicamente – consideram suas criações plenas de verdade. Em todos os momentos em que a arte chegou a um nível elevado de desenvolvimento, essas fases antigas – a idealista, a romântica e a realista – sempre estiveram presentes. Consideramos Rembrandt, com todo seu realismo, amplo, de certa maneira; Turner, com suas paisagens idealistas, é próximo à natureza. Seria forçado chamar os flamengos de realistas porque eles são muito verdadeiros, ou os chineses de idealistas porque pintam paisagens tão etéreas.

A pintura do extremo oriente, com sua grande reverência pelo desenho puro, possui, ao mesmo tempo, um profundo respeito pela natureza. Nas obras de Han Fei, um filósofo chinês que viveu quatro séculos antes de Cristo, há uma discussão sobre a dificuldade comparativa entre se pintar o sobrenatural e o mundano. É fácil, ele diz, pintar anjos e demônios, porque ninguém poderia julgar se eles estão corretos; mas é difícil pintar um cavalo ou um cão, porque todos poderiam perceber seus erros. Diz-se que Ts`ao-pu-h`ing, um artista que viveu no século II de nossa era, deixou cair, acidentalmente, uma gota de tinta em uma pintura sua. Para cobrir seu erro, transformou a gota em uma mosca, e foi tão bem-sucedido que as pessoas tentavam tirá-la da pintura. Durante a dinastia Tang, há muitas histórias, como talvez os senhores já devem ter ouvido, de pássaros que vinham bicar as uvas nas paredes pintadas, ou de doninhas e outros bichos

tentando capturar peixes pintados. Han-kuan, um artista Tang celebrado por suas pinturas de cavalos, foi perguntado pelo imperador chinês: “Quem é o seu mestre, para você conseguir pintar tão bem assim?”, ao que ele respondeu: “Senhor, todos os cavalos nos estábulos de Vossa Majestade são meus mestres”. E talvez os senhores se lembrem que Sesshū, o grande pintor japonês do século XVIII, foi para a China, durante a dinastia Ming, em busca de alguém que pudesse ensiná-lo a pintar. Ele se decepcionou quanto a essa busca, mas retornou dizendo: “Encontrei excelentes mestres nas montanhas e rios chineses.”

De onde surgiu todo esse entusiasmo pela natureza? Os artistas orientais não chegaram aos mesmos resultados ao descrever a natureza como os seus artistas o fizeram. Porém, a Natureza é a mesma, em todo lugar. Por que haveria então expressões tão distintas dela? A razão talvez possa ser encontrada na diferença de atitude mental, em relação à natureza, entre o ocidente e o oriente, em sua concepção de arte, seus métodos e nas convenções que cada sociedade impôs em sua própria arte.

A atitude mental em relação à natureza não é a mesma no ocidente e no oriente. Para a mente oriental, a natureza é uma máscara sob a qual a realidade está escondida. A forma exterior somente é importante se revelar o espírito interior. Acho que devo lhes contar a parábola do cavalo: “Uma vez, um rei na China estava desejoso em encontrar o corcel mais rápido do reino, e escolheu Poh-loh, um homem famoso pelo seu conhecimento no assunto, para procurá-lo. Poh-loh foi até muito longe, por todo o país, quando finalmente, em um certo pasto, encontrou o que procurava. Ele retornou e relatou: “Encontrei uma égua de pelo castanho-avermelhado que é o cavalo mais perfeito que eu já vi.” O rei ficou muito contente e mandou seus representantes, carregados de tesouros, em busca do animal. O mensageiro chegou ao pasto e disse: “Onde está o corcel que Poh-loh escolheu para o rei?”, e lhes foi mostrado um garanhão, de cor castanho clara. E era esse o mesmo cavalo; quando eles o levaram, ficou comprovado que era o corcel mais magnífico do reino. Poh-loh não se preocupou com a cor ou o sexo; para ele, o que era realmente vital no animal era sua rapidez, que ele viu corretamente através da máscara das coisas. E esta é a atitude da mente oriental com relação à natureza. O real está dentro da aparência. Mentes ordinárias, que não olham além da superfície, podem ver a cor do cavalo – o sexo do cavalo -, mas são incapazes de discernir sobre a sua real velocidade. O verdadeiro conhecimento surge nesse significado mais profundo das coisas, e a arte que apresenta isso se esforça para captar esse espírito interior.

A forma pela qual os artistas orientais abordam a forma humana é significativa. A figura humana, por exemplo, é um disfarce. Que relação o homem interior possui com o homem exterior? O mais belo dos senhores geralmente possui os pensamentos mais malvados, e os menos atraentes, os ideais mais elevados e generosos. Que criatura absurda é o homem, que fala sobre coisas espirituais e universais e, ao mesmo tempo, duas ou três vezes ao dia insere comida por meio de uma abertura em sua cabeça, sendo sujeito a todas as variedades de limitações físicas! O retrato pictórico nunca ocupou um lugar eminente em nossa arte. Por que deveríamos perpetuar essa coisa evanescente, esse berço e ninho de luxúria e desejos maus? Não desejamos glorificar o corpo humano como os gregos o fizeram, ou em fazer uma reverência especial ao homem como a imagem de Deus. O nu não tem nenhum apelo para nós. Não concebemos, dessa forma, nenhum tipo ideal de beleza humana. Não temos um Apolo Belvedere, nem uma Vênus de Milo. O homem exterior não é mais importante do que outras manifestações de natureza exterior – árvores, pedras, águas. Toda natureza exterior é uma máscara. As árvores que vemos diante de nós apresentam as forças da natureza lutando por meio delas. Não apenas as folhas e galhos são importantes; como em tudo, na natureza, o que é importante é a alegria da vida correndo através dessas formas e se esforçando em obter maiores feitos. O artista oriental tentava captar da natureza o que era essencial. Ele não se prendia a todos os detalhes, e sim escolhia o que pensava ser o mais importante. Sua obra era, então, um ensaio sobre a natureza, ao invés de uma imitação dela. Ele pintava o que lhe interessava, nada além disso. Os senhores devem ter percebido que nossos artistas geralmente deixam o fundo das pinturas vazio. Para alguns, pode parecer estranho um cavaleiro galopando no ar, ou uma flor crescendo em um campo dourado, sem nenhuma sugestão de solo, onde ficaria sua raiz. Alguns críticos europeus consideram a pintura japonesa como desenho. Talvez, a definição técnica de desenho seja de algo que não tenha fundo, mas os artistas chineses ou japoneses, quando queriam o fundo – quando este era parte integrante de suas concepções –, nunca hesitavam em colocá-lo. A eliminação de detalhes na arte oriental se encontra também no sentido do valor da sugestão, na representação. Arte é um jogo para ser jogado por duas pessoas. O artista apenas dá a sugestão para que a imaginação do espectador se satisfaça e a revele. Deixando as coisas não ditas, a arte convida o observador a se aproximar e preencher a lacuna, para que ele possa sentir a alegria de fazer parte desse banquete artístico. Nada é tão condenado por nós quanto uma pintura que não deixa a imaginação do observador atuar. Chamamos esta pintura de “sobrecarregada”. É como um homem que não inspira confiança.

Outro ponto de distinção da arte oriental é que ela não está interessada na beleza por si só. A busca pela arte não é pelo que é belo, e sim pelo que é interessante. Em todo o âmbito da crítica oriental, raramente os senhores encontrarão uma pintura sendo elogiada porque é bonita, e sim porque ela é esteticamente interessante. O termo japonês para artístico, “omoshiroi”, não é equivalente à palavra “interessante”, e sim derivado de uma palavra que significa “de rosto branco”. Sua origem é bastante peculiar. A história do mundo é contada nos seguintes termos: “Uma vez, a Deusa do Sol ficou enjoada do mundo. Havia muitas coisas que a aborreciam, e ela se retirou para uma caverna, deixando o mundo todo na escuridão. Os deuses se reuniram e tentaram incitá-la a sair de seu retiro. Eles dançaram e cantaram até que a Deusa do Sol surgiu; quando o primeiro raio rompeu a escuridão, os deuses, que antes não estavam enxergando nada, reconheceram que seus rostos estavam brancos.” É significativo que uma palavra que remeta a essa lenda de reconhecimento possa ser usada para expressar o deleite artístico. Porque o prazer que obtemos da arte está no reconhecimento, na redescoberta do que nós mesmos havíamos sentido. Encontramos nossas memórias despertadas por um artista, em um plano superior e com um significado mais amplo, e nos regozijamos. Assim, toda e qualquer coisa pode se tornar interessante e artística nas mãos de um mestre. Não temos tipos ideais de beleza e, conseqüentemente, nem a assim chamada proporção áurea, nem regras de proporção que definam a excelência artística.

Os métodos técnicos dos pintores orientais ajudam a determinar o seu modo de abordar a natureza. Se me permitem generalizar, eu diria que a arte oriental é pictórica; a arte ocidental possui um certo quê de escultura. A arte oriental é linear; a arte ocidental se encanta com a expressão da modelagem; a arte oriental representa duas dimensões, ao passo que a ocidental, três. Desde a época dos primeiros italianos, a pintura ocidental passou a se expressar em luz e sombra. No oriente, passou a ser atribuído maior sentido ao *chiaroscuro* a partir da dinastia Sung, mas, mesmo assim, a arte oriental sempre se manteve verdadeira à sua origem linear. Eles dizem que, antigamente, quirografia e pintura eram uma coisa só. A China se deleitava com hieróglifos, seus ideogramas eram pictóricos; sua pintura era quirográfica. Talvez, no início, não houvesse distinção entre os dois modos de expressar o pensamento e, mesmo hoje em dia, uma excelente letra de mão é tão admirada quanto uma música de linha pura, que ocupa o posto mais alto na classificação da arte oriental. E, na pintura, o trabalho em pincel têm muito a ver com a nossa concepção de natureza. A beleza da habilidade de um desenhista não está apenas

na capacidade de desenhar o objeto de fato, mas também na beleza abstrata que reside na força da pincelada. Esta representação da linha, essa expressão em duas dimensões, não se restringe à China e ao Japão, mas é característica distintiva de toda a arte asiática. Na arte persa temos um exemplo de como a forma linear pode produzir grande beleza, e na arte bizantina, descobrimos que a arte em duas dimensões produziu resultados maravilhosos. De fato, ao se pintar e desenhar em uma superfície, talvez seja mais natural, fácil e legítimo trabalhar em duas dimensões, ao invés de três.

Outra diferença de prática, no oriente, diz respeito à maneira pela qual nós abordamos a natureza. Não desenhamos a partir de modelos, mas a partir da memória. O treinamento de um artista é memorizar, primeiramente, a partir das obras de arte, e depois a partir da natureza. Ele faz estudos cuidadosos e toma nota de tudo que vê. Na escola Kanō de pintura japonesa, o estudante nunca é autorizado a tomar o café da manhã sem antes terminar seu caderno de esboços. E, depois, eles devem ser todos jogados fora, porque são apenas anotações para que ele se lembre. Quando ele cria, é com a ajuda desse conhecimento, embora não o utilize diretamente. Isso faz toda a diferença na atitude pela qual os artistas orientais abordam a natureza.

Há histórias maravilhosas sobre a maneira pela qual nossos artistas observam a natureza. Li Gonglin, um grande pintor chinês, era um mestre da dinastia Sung. Era um exímio desenhista de cavalos, e tão imbuído com o espírito deles que, por fim, seus estudos fizeram com que ele pensasse como um equino. Até que seu professor budista lhe advertiu que, se ele continuasse com esse empenho, seu destino, na próxima encarnação, seria o de nascer como um cavalo. Assim, ele desistiu de seu tema favorito e se tornou um excelente retratista.

Há também a história de outro pintor chinês, tão habilidoso em desenhar tigres que, quando estava no estúdio, sozinho, ele andava de quatro, urrava e agia como um deles. Ele se sentia e agia como um tigre, e isso fazia com que ele os desenhasse tão bem. Ainda, havia um mestre que era um pintor especial de insetos, e estudava a vida deles meticulosamente. Ele os mantinha em gaiolas e os estudava, mas sentiu que mesmo isso não era natural o bastante. Assim, ele adentrou as matas e permaneceu junto com os insetos, até conseguir se identificar com um deles; finalmente, conseguiu desenhá-los. É o mesmo ao se pintar bambus. É muito difícil desenhar um bambu em movimento. O artista observa ele se movimentando com o vento sob o luar, por meio das telas de papel

em seu estúdio; à medida em que se move para lá e para cá, ele o estuda, até que, finalmente, obtém a forma do seu movimento: com o balançar de um lado para o outro, com o vento.

Talvez os senhores se lembrem da história de Ōkyo, o pintor japonês que era notável pelas suas pinturas de animais. Ele sempre ansiava por oportunidades de estudar a vida de animais selvagens, quando estes estavam livres. Um dia, um montanhês veio até ele e lhe disse: “Tem um javali dormindo em meu campo. Você não gostaria de ir vê-lo?”. O artista ficou muito contente e foi até lá, para apreciá-lo. Lembrou o que viu e depois pintou o javali dormindo. Quando o montanhês viu a pintura, disse: “Senhor, há algo de errado com esse javali. Ele parece doente.” O artista respondeu: “Você não gostaria de ir ver o que aconteceu com o javali, no seu campo?”. Assim, o montanhês foi averiguar o que tinha ocorrido, no que descobriu que o animal havia morrido alguns dias antes. Esse é um exemplo que ilustra o quanto esses artistas eram grandes estudiosos da natureza, apesar de nunca desenharem diretamente a partir dela, e sim a partir do que guardavam em suas mentes.

As diferentes convenções adotadas no oriente na representação de temas sobrenaturais e naturais enfatizam esta diferença na atitude de nossa arte em relação à natureza. Essas convenções não são apenas diferentes das suas, mas geralmente foram submetidas a mudanças inclusive em nós mesmos, ao longo dos séculos. Por exemplo, há uma acentuada diferença na concepção dos deuses. Os senhores perceberão que, em nossas pinturas, os deuses são, às vezes, seres monstruosos, com três cabeças, três olhos e seis braços, e assim por diante. O ocidente, que vem seguindo a tradição dos gregos, concebe Deus como um homem idealizado; mas, para o oriental, por que um deus não poderia ser um não-humano? Por que não poderíamos ter um deus com seis braços e três olhos, já que ele é um deus, e não um homem? Supõe-se que Buda tinha trinta e dois atributos que o distinguiam dos mortais comuns. Alguns deles eram o frisado espiral em sua cabeça, seus braços, que chegavam abaixo de seus joelhos, sua enorme estatura, sua cor dourada, redes entre seus dedos, e tudo isso. Os senhores percebem que as divindades no oriente foram concebidas como coisas completamente diferentes dos homens? Assim, na definição dos deuses, os senhores acharão impossível chegar a um tipo abstrato.

Os esboços de Kuan-yin geralmente transmitem a ideia de que essa divindade é uma espécie de madonna; mas, se prestarem atenção, notarão que ela nunca é representada

com seios. A divindade era considerada também um personagem muito pitoresco, um tipo bastante distinto do homem. A sugestão feminina sempre interessou artistas em outros países, mas é notável como os tipos e sua moda mudam. Durante a dinastia Han, na China, eles gostavam de Buda como um personagem muito magro e rijo. Ele é descrito como um ser capaz de dançar na palma da mão de um homem, por ser leve como uma pena. Este tipo pode ser visto em algumas das figuras desse museu. Elas são remanescentes desse estilo etéreo de beleza. Por outro lado, a dinastia Tang gostava da beleza plenamente desenvolvida. Talvez tenha sido a influência dos idealistas indianos que trouxe esse tipo como favorito. Os artistas da dinastia Sung chinesa voltaram para o tipo antigo de beleza feminina. Eles gostavam do tipo comprido e esbelto, mas mantiveram, para o formato da cabeça, a ideia Tang. A senhora chinesa, como os senhores já devem ter percebido, raspava todo seu cabelo da frente, fazendo de sua testa um arco. Isso era para corresponder a um ideal, de tornar o rosto redondo como a lua. No Japão, nesse sentido, seguimos ambos os ideais. Tivemos a dama esbelta e também a senhora de beleza plena. Mas, nos períodos posteriores, após o século XVIII, quando nosso teatro passou a ser encenado exclusivamente por homens, inclusive nos papéis de heroína, os rostos das damas são representados como masculinos na escola popular de pintura. Por outro lado, a quiromancia, a fisionomia e outras ciências, nas quais a sorte das pessoas era dita a partir de formas do corpo humano, impressionaram tanto a pintura chinesa a ponto de influenciar seus tipos.

Com relação às paisagens, o oriente chegou a um ideal bastante elevado, mais elevado até do que no ocidente, talvez. Há muita literatura sobre pintura de paisagens, mais do que aquela devotada à pintura de figura humana. Essas discussões mencionam vários tipos de paisagem, dentre os quais os senhores podem distinguir dois – a paisagem feita puramente para ser apreciada, e a paisagem que nos convida a caminhar por ela. A paisagem para visão – para apreciação – era uma expressão do tipo espiritual. Demonstrava seu voo pela natureza, sua liberdade na natureza, que se encontra além de tudo. Não deveria ser tocada, porque não pode ser conspurcada com seus pés. Apesar de uma paisagem assim não ser religiosa, merecia ser reverenciada profundamente, tanto quanto qualquer outro desenho de temas religiosos. Por outro lado, a paisagem pela qual era possível caminhar era parte de você mesmo; você está inteiramente dentro dela. Pode-se brincar com a natureza e com a apreciação, por exemplo, de uma tela em cujas águas velozes de um riacho podemos entrar, prazerosamente.

Esses têm sido os ânimos da arte oriental com relação à natureza. A influência da arte ocidental começou a ser sentida na China durante a dinastia Ming. Desde então, uma certa escola tem seguido sua trilha, desenhando em termos de luz e sombra. Uma nova escola no Japão está esforçando em aprender os métodos ocidentais, e adotou completamente os modos europeus de desenhar. Mas parece que, em sua natureza fundamental, as duas artes são tão vastamente diferentes que, exceto em poucos pontos relevantes, elas nunca se tornarão uma só. E seria uma calamidade perder a grande arte asiática do passado. Ultimamente, no Japão, um forte movimento tem como objetivo reviver nossos ideais antigos; já formou dois ou três artistas que podem reivindicar um posto entre os mestres antigos. Através da influência de coleções como essa, reunidas neste museu, a América também pode ajudar a manter vivo o espírito da antiga arte oriental.