

Leituras do Corpo
Dirigida por Christine Greiner

Coleção Leituras do Corpo

Antonin Artaud – teatro e ritual

CASSIANO SYDOW QUILICI

Do movimento ao verbo: desenvolvimento cognitivo e ação corporal

JUDITH NOGUEIRA

Leituras do corpo

CHRISTINE GREINER E CLAUDIA AMORIM (Orgs.)

Leituras da morte

CHRISTINE GREINER E CLAUDIA AMORIM (Orgs.)

Leituras do sexo

CHRISTINE GREINER E CLAUDIA AMORIM (Orgs.)

O Corpo: pistas para estudos indisciplinares

CHRISTINE GREINER

O Kuruma Ningyo e o teatro de animação japonês

MARCO SOUZA

O corpo em crise – novas pistas e o curto-circuito das representações

CHRISTINE GREINER

A Força do corpo humano

CHANTAL JAQUET



Imagens do Japão

Pesquisas, intervenções poéticas, provocações

CHRISTINE GREINER
MARCO SOUZA
(ORGS.)

JAPAN FOUNDATION 
SÃO PAULO


ANNABLUME

Infothes Informação e Tesouro

G839 Greiner, Christine, Org. Souza, Marco, Org.
Imagens do Japão: pesquisas, intervenções poéticas, provocações. / Organização de Christine Greiner e Marco Souza. – São Paulo: Annablume: Fundação Japão, 2011. (Coleção Leituras do Corpo). 192 p.; 14 x 21 cm

ISBN 978-85-391-0223-5

1. Linguagem do Corpo. 2. Comunicação. 3. Comunicação Não Verbal. 4. Corpomídia. 5. Fotografia. 6. Dança. 7. Cinema. 8. Arte Japonesa. 9. Arte Brasileira. 10. O Japão nas Telas. 11. Arte e Corpo. 12. O Japão no Brasil, o Brasil no Japão. I. Título. II. Série. III. Greiner, Cristina, Organizadora. IV. Souza, Marco, Organizador.

CDU 800.95

CDD 301.21

Catálogo elaborado por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

Imagens do Japão

Pesquisas. intervenções poéticas. provocações

Coordenação de produção: Ivan Antunes

Diagramação: Lívia C. L. Pereira

Revisão: Jandyra Lobo

Capa: Carlos Clémen

Imagem da capa: “E eu disse.” (2007), Companhia Flutuante/
Leticia Sekito, foto de Gil Grossi.

Finalização: Catarina Consentino

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Celia Maria Marinho de Azevedo

Gustavo Bernardo Krause

Cecília de Almeida Salles

Pedro Roberto Jacobi

Lucrecia D’Alessio Ferrara

Este livro foi publicado com apoio da Fundação Japão em São Paulo

1ª edição: março de 2011

© Christine Greiner, Marco Souza (orgs.)

ANNABLUME editora . comunicação

Rua M.M.D.C., 217 . Butantã

05510-021. São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax. (011) 3812-6764 – Televendas 3031-1754

www.annablume.com.br

Sumário

Introdução CHRISTINE GREINER	07
PARTE 1 - O JAPÃO NAS TELAS	11
Samurai Champloo: o tradicional remixado de Shinichiro Watanabe ROBERTA REGALCCE DE ALMEIDA	13
Imagens e Miragens: o espaço na tela e a subjetividade do espaço MARCO SOUZA	27
Limiar, imagem e corpo: política e estética em Ichi, o assassino, de Takashi Miike ANDRÉ KEIJI KUNIGAMI	41

PARTE 2 - ARTE E CORPO	53
A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente SHIGEMI INAGA, tradução de Marco Souza	55
Pornoerotismo e estética pop na arte japonesa JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA	87
Orientalismos, japonismos, pós-colonialismos – o papel do corpo na arte de viver junto CHRISTINE GREINER	99
Inquietações Poéticas: Butô, Kazuo Ohno. Dança Japonesa e Eu LETÍCIA SEKITO	111
Haiku, forma poética da modernidade AMALIA SATO	117
PARTE 3 - O JAPÃO NO BRASIL, O BRASIL NO JAPÃO	123
A recepção dos filmes japoneses nos cinemas da Liberdade ALEXANDRE KISHIMOTO	125
Reinvenção do “Japão inventado”: a experiência do coletivo de artistas moyashis no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil ERIKA KOBAYASHI	151
Do Kasato Maru ao porto digital: as identificações e a identidade comunicativa expressas em blogs de dekasseguis JULIANA KIYOMURA	161
O Instituto de Moralogia: uma etnografia de sentimentos e relações LETÍCIA NAGAO E RONAN ALVES PEREIRA	171
Sobre os autores	189

Introdução

Quando se chega ao extremo, o limite vira ponte.

Nem todos sabem, mas o Brasil não possui apenas a maior colônia de imigrantes e descendentes japoneses fora do Japão, como também o maior número de pesquisadores em estudos japoneses de toda a América Latina.

Os temas pesquisados variam muito e, desde 2000, graças à proliferação de estudos (acadêmicos e artísticos) e ao crescente interesse de algumas editoras, contamos com uma bibliografia bastante razoável.

O ano de 2008 foi particularmente importante devido às comemorações do centenário da imigração japonesa para o Brasil, que despertou novas iniciativas, inclusive no mercado editorial. Atualmente, encontram-se entre os títulos disponíveis: traduções de obras de literatura e poesia japonesa, pesquisas desenvolvidas por brasileiros em universidades que contam com centros de estudos (japoneses, asiáticos e orientais), livros autobiográficos de imigrantes

e manuais de divulgação acerca dos mais variados assuntos. Entre eles, destacam-se experiências no campo das artes do corpo, da língua e da literatura, da caligrafia, dos mangás e animês, tópicos referentes à cultura japonesa em geral, economia e negócios, audiovisual, gravuras, culinária, cerâmicas, pinturas, arranjos florais, religião e artes marciais.

Há também algumas traduções de pesquisas realizadas em outros países ocidentais sobre a cultura japonesa, mas esta tem sido uma iniciativa pontual, quase sempre promovida por professores brasileiros com recursos irrisórios, uma vez que não há apoios específicos para este tipo de projeto, o que inviabiliza, muitas vezes, a produção dos livros nas editoras universitárias. Mesmo esta coletânea está sendo viabilizada pelo esforço conjunto dos editores e colaboradores, com um orçamento mínimo, graças ao apoio da Fundação Japão de São Paulo e da Editora Annablume.

Como ocorre em todos os campos de conhecimento, o aumento quantitativo da produção nem sempre atesta a sua qualidade. E especificamente no que se refere à cultura japonesa, algumas obras ainda são influenciadas por abordagens que transitam entre a fascinação e o preconceito sutil. Para aprofundar esta discussão, a tradução do texto do professor Inaga Shigemi, para este volume, problematiza de maneira bastante aprofundada a questão da globalização na história da arte.

Assim, de modo geral, o objetivo desta coletânea não é avaliar a produção bibliográfica dos estudos japoneses no Brasil, nem organizar um panorama das traduções da cultura e da arte japonesa. A proposta é apresentar, lado a lado, estudos originais realizados por novíssimos pesquisadores e por professores mais experientes que observam o Japão a partir de diferentes ângulos de visão – tanto no que se refere às epistemologias escolhidas, como à sua localização geográfica, uma vez que foram convidados autores de diferentes Estados do Brasil e também da Argentina e do próprio Japão.

Divididos em três partes e um entreato, os textos transitam por eixos temáticos. Na primeira parte são apresentadas experiências transculturais veiculadas através das diversas telas: o remix da série de TV *Samurai Champloo*, de Shinichiro Watanabe (Roberta Regalce de Almeida); as implicações estéticas e políticas do cinema, de Takashi Miike (André Keiji Kunigami), e uma análise mais geral acerca da paisagem de telas do mundo atual (Marco Souza).

Na segunda parte são apresentadas questões provocativas sobre a arte e o corpo. Os debates analisam a globalização e os modos como a história da arte vem sendo abordada (Inaga Shigemi); o pornoerotismo da arte pop (Afonso

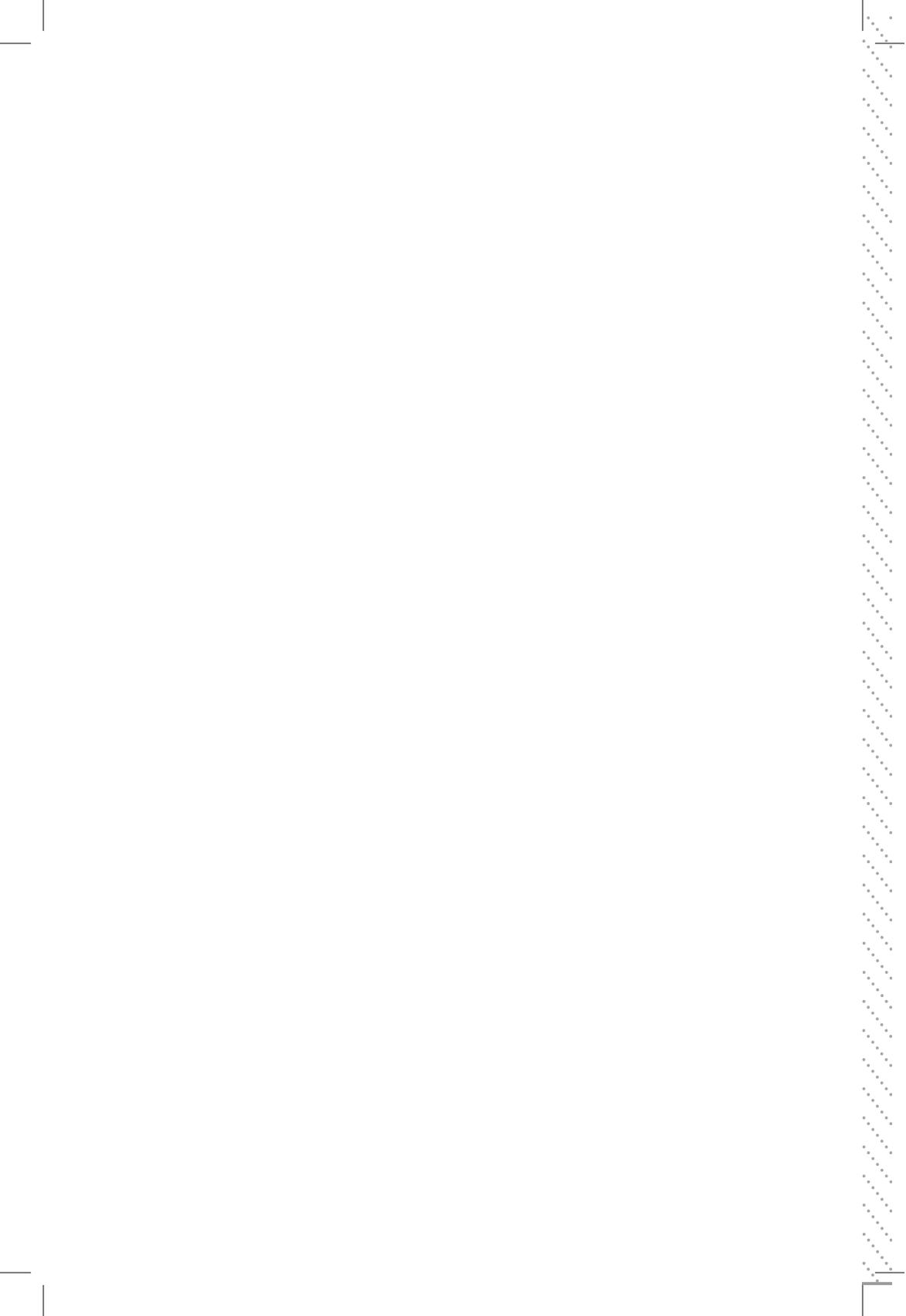
Medeiros); e a importância dos estudos do corpo na arte de viver junto (Christine Greiner).

No entretanto, incluem-se inquietações poéticas sobre a morte do mestre de *butô* Kazuo Ohno (Letícia Sekito) e o *Haiku* (Amalia Sato).

Na terceira e última parte, o foco são pesquisas de campo realizadas a partir das relações nipo-brasileiras, como a chegada dos filmes japoneses no bairro da Liberdade (Alexandre Kishimoto); as reinvenções da arte *pop* e as ocupações urbanas do coletivo *moyashi* (Erika Kobayashi); a articulação política dos *blogues* dos *dekasseguis* (Juliana Kiyomura); e a formação da *Moralogia* no Brasil (Letícia Nagao e Ronan Alves Pereira).

Em todos os textos e depoimentos, fica evidenciada a importância de uma renovação e de uma reelaboração culturais capazes de criar em outras formas de abordagem e outras ligações. Nas experiências mais extremas, o que poderia se configurar como um limite, finalmente torna-se ponte para abrir novos caminhos de diálogo e convivência, colaborando, acadêmica e poeticamente, com as novas comunidades que ainda estão por vir.

CHRISTINE GREINER



PARTE 1



O Japão nas Telas



Samurai Champloo:

o tradicional remixado de
Shinichiro Watanabe

ROBERTA REGALCCE DE ALMEIDA

INTRODUÇÃO

O uso original do termo remix surgiu nas pistas de dança ou ainda como uma faixa-bônus, em singles de determinadas bandas e artistas do mundo pop, ou em destaque na agenda cultural. É um produto pop, seu papel é o consumo imediato e a promoção de um espaço (no caso de pistas de dança), de eventos (parties, raves, etc.) de artistas e bandas. Historicamente, remete-se à música e à figura do DJ. Este personagem começou a ter destaque a partir do uso de ferramentas eletrônicas e depois computacionais na criação/produção, e até mesmo na performance de bandas e artistas. O uso de sintetizadores, baterias eletrônicas e mixers abre espaço para o DJ ser mais do que um orquestrador de setlist de uma rádio, casa noturna ou festa. A possibilidade de alterar as batidas, os ritmos e até a melodia das músicas originais pavimenta seu acesso a imprimir sua marca em novas versões.

O remix é um produto dirigido para ser reconhecido como tal, e quem o consome se diverte em tentar descobrir as portas de acesso expostas para num segundo momento entrar em contato com as fontes, chamadas de originais (BOURRIAUD, 2009, p.13). As perguntas que nascem desse cenário visam a entender se há uma autoria de fato no remix e se a remixagem tem autonomia suficiente para se tornar um produto tão importante quanto seu(s) original(ais). Há casos em que essa rivalidade eclode e a remixagem torna-se o produto de referência eclipsando suas fontes.

Uma estratégia recorrente no campo de estudos de comunicação é a compreensão sobre o processo de seleção de produtos midiáticos ou objetos de consumo, e a sua reapropriação em outras mídias e contextos, remixando-os e resignificando-os. Autores como Lev Manovich (2005), Eduardo Navas (2008), Nicolas Bourriaud (2009) e Lucia Santaella (2007) dedicaram-se a rastrear origens, funções e usos desse tipo de lógica remix.

O que esses autores afirmam é que o remix é um reflexo de movimentos artísticos em sintonia com o ambiente comunicacional e modos de produção industrial do começo do século XX, que se desenvolveram e evoluíram gerando acúmulo e sobre-exposição de produtos culturais, tais como livros, músicas, filmes, séries de TV, desenhos animados, histórias em quadrinhos, pinturas, fotografias, composições musicais, peças de teatro, etc.

Imersos nesse cenário comunicacional, esses materiais disponíveis transformaram a paisagem da sociedade globalizada no final do século XX em modos de compartilhamento (shareware), cuja dinâmica se desencadeia em seleção (searching/tags/keywords), apropriação (downloads/samplers), transformação (remix) e transmissão (uploads).

As remixagens, em sua lógica de apropriações (ou samplers) de diversas fontes conjugadas dentro de um mesmo produto, caracterizam-se pelo aspecto de filtragem e de deslocamento por entre contextos, estilos e autorias diversas.

Em síntese, as suas características são:

1. O remix é feito por quem está imerso no universo da cultura pop e dialoga diretamente com seus pares;
2. Seu processo criativo opera na lógica de seleção, apropriação de amostras, desconstrução e rearranjos desses elementos em outro(s) contexto(s), corpo(s) e forma(s);
3. Essas amostras ou samplers funcionam como fractais, pois um pedaço ou trecho de um produto cultural utilizado carrega consigo uma carga simbó-

- lica, que quando observada remete o leitor à sua origem pregressa, isto é, a amostra, ainda que diluída em outras, contém e nos remete à referência inicial do filme, da música, do estilo, do programa de TV, etc.;
4. O autor de remix não apaga os vestígios de onde tirou seus samplers. Ele convida o público a reconhecer e acessar as suas fontes. São planos de navegação de um aficionado (o autor) por cultura pop a outro (seu receptor);
 5. A assinatura ou estilo do autor de remix aparece em sua capacidade inventiva de mesclar elementos de fontes diversas e fazer com que a obra adquira uma autonomia própria. Não é uma questão de rivalizar com as fontes originais, mas de preservar, em sua composição, princípios organizativos coerentes que não agridam seu usuário. Em outras palavras, um filme pontuado pelo remix conta uma história própria, dentro da dinâmica usual que compõe um enredo de um filme, ainda que imerso nos samplers de diferentes fontes. Quentin Tarantino é um cineasta especializado em remix, como pode ser observado em *Kill Bill*, vols. I e II (2003);
 6. A efemeridade sempre foi a tônica do remix na cultura DJ e pode ser vista em outros nichos midiáticos. São obras de arte ou produtos que não raramente simbolizam uma época. Mas não se submetem a esta. O autor de remix é consciente disso e se vale das temporalidades que cria para compor e tecer novos arranjos;
 7. No remix, delimitações de gêneros e estilos são borrados. Há uma dificuldade para estabelecer inclusive rótulos que consigam limitá-las a um campo ou área de atuação determinados. Sua dinâmica transita entre formatos e padrões erigidos e impostos ao longo do tempo, desestabilizando-os.

A hipótese principal deste artigo é de que a marca do autor de remix aparece de fato em sua capacidade e habilidade de saber misturar, samplear, redefinir e ressignificar, conjugando contextos diversos em um corpo que possa adquirir qualquer forma ao transferir seu conteúdo sincrético, tornando a obra remixada uma ponte entre várias culturas, criando uma rede simbólica de interação e interconexão com outras representações. Neste sentido, a leitura de uma única obra permite trafegar por outras obras, revisitando-as, reconhecendo-as, recontando-as, em um jogo sógnico que redimensiona as fronteiras.

A série de animação japonesa em destaque – *Samurai Champloo* (2004), do diretor Shinichiro Watanabe – trafega dentro dessa lógica do remix, não se apropriando de trechos de outras obras, mas transitando no campo simbólico-midiático construído e produzido ao longo do século XX.

UM SAMURAI SEM CLÃ

Shinichiro Watanabe é de uma linhagem de diretores de séries de animês voltados para a televisão, que se dedicaram a temáticas modernas como *Serial Experiments Lain*, *Ghost in the Shell – Stand Alone Complex*, versão televisiva do clássico *Ghost in the Shell* (1995), de Mamoru Oshii, baseado no mangá de Masamune Shirow. *Witch Hunter Robin*, *Read or Die*, *Hellsing*, *Noir*, *Soul taker*, *Death Note* são alguns exemplos do teor pelo qual as séries tráfegaram, consolidando um entrecruzamento de vertentes referentes à cultura japonesa, tanto ao que tange à tecnologia e seus desdobramentos, como Inteligência Artificial e Realidade Virtual, quanto à religiosidade budista/taoísta, abrigoando ainda narrativas e estéticas encontradas no Ocidente, como histórias de detetives ou filmes noir, mostrando inclusive histórias de caça às bruxas e de vampiros, desenvolvendo interfaces entre diferentes gêneros, colocando-os como pontos convergentes dentro de novas releituras.

Para entender os aspectos pelos quais se processa o uso do remix em *Samurai Champloo* é preciso observar a série de TV anterior do mesmo autor. Foi com a série *Cowboy Bebop* (1998) que Watanabe inaugurou um estilo mais autoral tanto em direção quanto em narrativa e construção de personagens originais, gozando, portanto, de uma liberdade criativa nos rumos da série. Com 26 episódios foi ao ar primeiramente na TV Tokyo, e depois na TV Wowow em 1998 até 1999. *Cowboy Bebop* poderia ser rotulado como ficção científica, mas seria pouco preciso tal rótulo, não pelo fato de não seguir os moldes do gênero, porém por, ao longo dos episódios, Watanabe inserir e remixar diversos gêneros.

A série chama a atenção por propor, de forma deliberada e consciente, um desprendimento dos gêneros em que a releitura não preserva os moldes conceituais que sempre foram utilizados como parâmetros para situar o ambiente típico do drama (o tempo, o espaço e a ação específica de uma história). Mas ao invés disso, apropria-se de padrões já convencionados, contidos em obras da literatura, teatro, cinema e teledramaturgia ou produção seriada para TV, ressignificando-os em um novo ambiente midiático, sem barreiras ou fronteiras delimitadas entre os gêneros e os padrões dramáticos.

Daí o trocadilho que faz de Shinichiro Watanabe “um samurai sem um clã”, pois ele não segue um gênero, mas mistura todos os gêneros, dando-lhes novas formas. Não há uma submissão a padrões, criando um ambiente onde tradicional e moderno se metamorfoseiam. De fato, em *Cowboy Bebop* o au-

tor traz o remix como ponto de inflexão entre o imaginário dos produtos midiáticos e a sociedade japonesa, em uma tentativa de entender e explorar não só o Japão atual, mas o contexto mundial globalizado, entrecruzado e miscigenado referencialmente.

Na série, Watanabe opta por um desprendimento das convenções fechadas nelas mesmas e propõe o trânsito, o livre acesso, o navegar por entre as representações midiáticas sedimentadas ao longo das décadas, transformando-as em material disponível para delas se apropriar e misturá-las.

Existem referências marcantes nos filmes afro-americanos da década 1970 sobre mafiosos, a chamada *BlaxExploitation*. Na série, o destaque à máfia recai sobre uma espécie de Yakuza interplanetária chamada “Sindicato”. Há também homenagens a filmes de Sergio Leone e Stanley Kubrick, misturando as artes e suas obras célebres, indo da Pop Art ao Jazz, do Funk americano à música clássica, passando até os filmes noir da década de 1930, inserindo em um mesmo contexto religiões como o xamanismo e o budismo. Existem ainda diversas citações a estilos musicais como Blues, Samba, Heavy Metal, a bandas como Aerosmith, Queen, Stray Cats, Rolling Stones, Kiss, e a filmes clássicos como *Pierrot le Fou* (1965), de Jean-Luc Godard.

As referências ao Ocidente que Watanabe traz durante os vinte e seis episódios da série e sua interlocução com a cultura tanto tradicional quanto moderna japonesa, transmite a complexidade na qual o contexto cultural japonês está imerso desde o pós-guerra até os dias de hoje.

Aliás, para ilustrar melhor esse contexto, vale ressaltar os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra. Yoshikuni Igarashi (2000, pp. 167 e 169) discute bem esse momento ao relatar o choque cultural massivo que o Japão sofreu logo nos primeiros anos do pós-guerra, levando o país a uma mudança radical de costumes em um curto espaço de tempo, tentando não só reconstruir a nação, mas sua imagem perante o mundo e, principalmente, perante o próprio povo japonês. O que, de certa forma, passa pela dificuldade de vencer os traumas de uma guerra que teve seu fim marcado com a experiência de duas bombas atômicas, para logo em seguida ser redirecionado pelos inimigos americanos a um novo “american way of life” deixando cicatrizes difíceis de esquecer.

As imagens simbólicas e massivas de produtos midiáticos americanos em solo nipônico vão ter seu primeiro reflexo nas gerações que não sofreram diretamente as experiências e os efeitos da guerra, consolidando-se em uma referência indiscutível para um novo país, mais integrado ao mundo. O tradicional ou tudo que remetesse ao passado tinha seu valor diminuído nesse contexto (IGARASHI, id., p. 166), assim a ideia em torno de um novo recomeço

tentando apagar os erros do passado passava pelo crivo de aceitação de uma nova realidade agora mediada pelas imagens midiáticas.

A fim de entender esse fenômeno é providencial destacar o texto de Joel Black (2002, p.5), que evidencia certos traços de experiência que borram as delimitações entre realidade e ficção e se interpenetram de tal forma que nossas experiências cotidianas passam necessariamente pelas interfaces com as obras filmicas, a ponto de termos seus produtos como referências diretas em nossas vidas.

Para que o efeito de realidade torne-se crível, essa ficção tumultua o imaginário, impregna-se na cultura, flui pelas relações intersubjetivas, transfigura-se em diferentes contextos, até retornar ao seu palco de origem como material plausível, ou seja, “real”, em alguma obra midiática. Essa dinâmica faz Black questionar até que ponto vivemos nossas vidas fora de um contexto ficcional/dramático, ou até que ponto a realidade está contaminada pela presença onipresente de um imaginário fílmico e até mesmo televisivo/audiovisual, que faz com que as fronteiras entre elas, nos campos simbólico e cultural, sejam menos perceptivas. As respostas a tais questionamentos vão além do foco deste artigo, mas a princípio, o efeito colateral desse processo parece ser exatamente o remix.

No remix, o leitor é instigado a descobrir os elos e os links de ligação da obra remixada com as obras originais, como uma cultura de acesso a outros contextos, sobrepostos nas camadas. A dinâmica gira em torno das interconexões simbólicas e sua disposição na obra consumida. Como parte do procedimento remix, há nessas séries de animações, que parecem ter seu fundamento ligado aos aspectos narrativos e estéticos da linguagem do teatro tradicional japonês, o Kabuki.

O Animê parece ter absorvido muito das características do teatro Kabuki, como a ênfase nos personagens e sua visualidade; enredos ilógicos e cheios de fantasia; ação fragmentada; o clímax da história centralizado no conflito corporal dos personagens.

Assim, o foco dramático desloca-se para os personagens, colocando a trama mais como um cenário ou ambiente do que como uma força maior em que os personagens são tragados e envolvidos. Essa estética visual valoriza as poses dos heróis e vilões, e em alguns casos o fundo do quadro pouco importa. O efeito dessa forma de narrativa é sobrelevação dos protagonistas em relação à trama, tornando-se o grande momento dramático o confronto com os antagonistas.

Como tem sido muito usado nos animês, não há apenas uma contemplação da luta, mas um movimento visual de dentro da luta. Há uma supervalorização dos movimentos cênicos do confronto, pautados por imagens em

efeitos pictóricos, com ação fragmentada em que o tempo dramático torna-se elástico e belo. Cadenciado em um ritmo muitas vezes épico, ora lírico, ora frenético envolvendo o espectador, colocando-o em relação direta com o ponto-de-vista do herói, maximizando-o. O efeito no espectador é de êxtase, a realidade da luta não é questionada, o tempo dramático adquire uma intensidade que valoriza o protagonista e os antagonistas.

A interessante surpresa é observar nas duas séries de animação a confluência de duas vertentes que parecem díspares, mas que se integram de forma muito significativa dentro de uma proposta original e instigante: de um lado, a tradicionalidade da visualidade performática e fragmentada da encenação oriunda do Kabuki, e de outro, a dinâmica das miscigenações de um imaginário midiático fluídico e transmutante oriundo de remixagens com outras imagens contemporâneas.

O que chama a atenção em *Cowboy Bebop* é a sua inusitada transição de cenários/contextos culturais e midiáticos. Em uma analogia ao Kabuki, o herói trafega pelas referências midiáticas que se transmutam em seu deslocar, isto é, em seu caminho de samurai, os cenários mudam, e tudo está posto para o público ver: “O surpreendente é que tudo ocorre sem se fechar a cortina ou apagar as luzes, inteiramente à vista do público, que assiste maravilhado a todo o mecanismo real de mudança de cenas, aplaudindo entusiasticamente a cada desvelamento de um novo e arrebatador cenário.” (KUSANO, id., p. 125)

O que *Cowboy Bebop* revela é uma cultura que caminha em meio ao bombardeio midiático em que transita, preservando um núcleo tradicional de narrativa, que se desloca através de cenários permeados de referências culturais diversas, apontando para uma miríade de superfícies simbólicas, carregadas de sentido e história. Na verdade, Watanabe em sua releitura remixada mostra as características do herói japonês do final do século XX e começo do século XXI, e o contexto em que seu enredo está imerso.

Esse protagonista que trafega através de cenários midiáticos ocidentalizados já foi alvo e tema da arte pop de Takashi Murakami, que tem como linha mestra exatamente esse jogo entre a junção do Ocidente e a cultura japonesa em camadas autorreferenciais dispostas em superfícies cuja ambiguidade tem como função a denúncia da apatia do povo japonês perante o modo de vida americano e seus produtos midiáticos, ao mesmo tempo em que é uma obra a ser consumida, como um produto disponível no mercado.

Murakami e Watanabe olham para o horizonte atual do Japão, criam e refletem por meio de uma estética que beira ao non-sense dos gêneros e dos padrões estabelecidos, dificultando a utilização de rótulos ou categorias.

Essa aparente “não-fixidez” conceitual revela em que ambiente a cultura japonesa está imersa, uma vez que todas as artes, movimentos e produtos midiáticos estão disponíveis sem que haja uma compartimentação baseada em classificações norteadas pela história da arte ocidental. Tudo se mostra em camadas que se sobrepõem, em superfícies achatadas como se o horizonte fosse uma interface de um monitor em que se possam acessar todos os ambientes e mesclá-los sem nenhum impedimento, sem exigências e padronizações preestabelecidas.

Os discursos de Watanabe e de Murakami se entrecruzam na medida em que ambos despertam o olhar para o mesmo ponto, ou seja, a interpenetração e disseminação ostensiva da cultura ocidental na cultura japonesa. O senso comum identifica este remix como uma cultura da cópia, carente de originalidade, lançando muitos animês à sombra de animações da Disney, e até mesmo o cinema japonês sob a sombra de Hollywood. Evidentemente, trata-se de um sintoma de cegueira histórica.

Em Murakami (HEBDIGE, id., pp. 28 e 29), o discurso presente em seus primeiros manifestos é quase uma militância, uma guerrilha para despertar o povo japonês de uma aceitação de tudo que vem de fora. Com Watanabe, o que impera é a ironia latente interpretada e corporificada no protagonista da série, no caso de Cowboy Bebop, um herói ronin que conjuga sobre si tudo o que se consome (produtos midiáticos ocidentais) e tudo que tem valor para o povo japonês (tradição secular), e ao mesmo tempo depositados em uma mesma superfície – face, reflexo e imagem. Esse humor irônico é o elemento mais sutil durante todos os episódios de Cowboy Bebop. É sua forma de militância, sua marca autoral que pode ser confundida como carente de seriedade.

Se em Cowboy Bebop há uma evidente marca do entrelaçamento entre o imaginário midiático ocidental com a cultura japonesa, em Samurai Champloo (2004) há o que se poderia dizer de seu reverso: a tradicionalização da ocidentalização.

THE SONS OF BATTLECRY

Samurai Champloo é uma série que propõe uma releitura do Japão antigo, imputando a este características do Japão moderno em dois momentos históricos separados cronologicamente, mas linkados em um mesmo contexto.

Watanabe já deixa clara sua intenção ao utilizar “champloo” no título do animê, pois essa palavra vem do dialeto de Okinawa, “champuruu”, que

quer dizer mistura. A série tem 26 episódios e conta a história de dois samurais que cruzam todo o Japão ajudando uma garota a achar um samurai que cheira a girassóis; com esse enredo inusitado começa a viagem dos protagonistas.

O cenário é o período Edo, todavia, a série não possui nenhum compromisso com a verossimilhança. O diretor utiliza vários elementos como o hip-hop, o grafite, o break e a capoeira brasileira. Assim, ao mesmo tempo em que reconta um período histórico, estiliza-o, dando novas colorações e perspectivas à Era Tokugawa (1603-1867). A cada episódio Watanabe mostra um Japão que não existe mais, embalado a scratches de um DJ que parece samplear os contextos e os tempos.

Em *Cowboy Bebop* a ocidentalização é tratada com ironia e apresentada de forma ostensiva. Em *Samurai Champloo* esta ocidentalização é mostrada de forma marginal, marcadamente como uma cultura underground, que devido às características dos protagonistas, samurais ronins sem clã ou senhor, acabam frequentando esse tipo de ambiente.

A tradição, que antes estava nas entrelinhas da narrativa da série *Cowboy Bebop*, agora molda a estética das imagens que dialoga com os ukiyo-ê da mesma forma que a narrativa vai dialogar com a dramaturgia dos teatros tradicionais japoneses, principalmente as histórias de autores como Jisuke Sakurada I e Namboko Tsuruya IV, que se dedicaram ao estilo *kizewamono* (“dramas domésticos realistas”), descrevendo o mundo do crime e as camadas mais inferiores da sociedade da cidade de Edo, aliando a essas temáticas o apelo a uma plasticidade cênica viva, extremamente inventiva e hábil (KUSANO, 1993, pp. 216 e 217).

Assim, em *Samurai Champloo*, a tônica é a romantizada e idealizada Era Tokugawa, um contexto provido de uma aura que sob o olhar de Watanabe se torna ordinário e corriqueiro, desprovido dos encantos do período clássico da história do Japão, ao trazer seus protagonistas ao underground transfigurado, meio secular/meio pop, evitando o tradicional elitizado, preferindo um submundo sincrético e metamorfoseante, incrustado em um contexto rígido, pautado por códigos de conduta severos e fixos.

O entrecruzamento de contextos culturais ocorre exatamente nessa contradição entre os macros – a Era Tokugawa – e os micros – o underground –, mostrando tanto o submundo do crime, prostituição e corrupção (drama doméstico realista) da época quanto do grafite, hip hop, pop art.

Esse processo pode ser visto como uma tradicionalização do imaginário simbólico dos produtos midiáticos do Ocidente. Um processo de remixagem

menos ostensivo que o encontrado em Cowboy Bebop, pois ocorre dentro de horizontes delimitados – de lugar, tempo e drama – coincidente e coerente com o período dos xogunatos nipônicos, mas versando, com ironia, uma marginal e volátil cultura underground, que devido às misturas atemporais beiram ao nonsense. Todavia, a narrativa é rica e detentora de uma plasticidade pictórica envolvente, com grandes doses de sarcasmo e celebração a uma época que não existe mais, recontando-a com liberdade e ousadia, explorando temas pertinentes ao Japão clássico e ao Japão atual, em um discurso que dialoga com vários “Japões”.

Aliás, o ponto importante dessa narrativa são os embates e lutas ao longo desses episódios ao estilo teatral Chambara. O nome Chambara vem da junção chan-chan, bara-bara, que representam o barulho da lâmina quando corta a carne. Os combates obedecem a um ritmo específico que brinca sobre a espera seguida de trocas de espadas de forma violenta e rápida, acrescidos de esguichos de sangue no cenário durante a sequência, com o intuito de maximizar a dramaticidade do confronto. Na verdade, a narrativa visual converge frequentemente a uma grande batalha ou um Dai-Ketto (grande duelo). Habilidade acrobática é uma necessidade para o ator de Chambara. Essa graça física permite que o ator não apenas realize façanhas envolvendo rolar, saltar e se atirar, mas também permite que se adapte ao ambiente, utilizando-se paredes, mesas, cadeiras e outros objetos inanimados como suportes de improvisação que podem ser utilizados durante a aplicação das técnicas acrobáticas.

Essa tradicionalização remixada encontrada em Samurai Champloo pode ser observada ao elencar alguns episódios ao longo da série que ilustram com propriedade esse uso de apropriação e reutilização em novos contextos.

No primeiro episódio, por exemplo, são reveladas as interfaces de linguagens a serem trabalhadas durante a série, como a intervenção do hip hop na trilha sonora e na própria narrativa visual, ao utilizar a dinâmica do scratch nas transições entre lugares e tempos, indo em flashback (retrocedendo) e em flashforward (adiantando) a história por meio dessa técnica vista apenas nas remixagens em música eletrônica ou no hip hop. Porém, essa dinâmica se completa com o uso de certas características próprias da linguagem do vídeo, pois para dar visualidade ao scratch, Watanabe trabalha as distorções na imagem, típicas de quando se pausa, coloca ou para frente ou para trás o conteúdo de uma fita VHS em um videocassete, inclusive ouvem-se os grunhidos agudos comuns a esse processo.

Já o quinto episódio - Anarquia Artística -, começa explicando as criações, influências e inspirações de Van Gogh e Hishikawa Moronobu. Watanabe se apropria dessas duas figuras históricas e reconta a história dos ukiyo-e e

como uma das telas de Hishikawa vai parar em uma das telas de Van Gogh. Assim, o diretor reconta os fatos, obviamente que o ukiyo-e não existe no original de Van Gogh e nem muito menos a tela de Hishikawa. Não há, portanto, a pretensão de veracidade; há, sobretudo, uma liberdade de traçar relações entre esses fatos, de tramar uma conjectura, que por fim dá forma à ficção.

O oitavo episódio mostra um inusitado samurai com um topete, ao melhor estilo Elvis Presley, e sua busca para achar um samurai que usa óculos, cujo nome é Jin. Em sua apresentação ao público, ou antes de um confronto qualquer, este samurai se utiliza de um de seus servos, que faz um beat box no qual ele manda a sua rima. O beat box, na verdade, é a simulação da batida hip hop junto ao som de scratch por meio da voz, muito comum em disputas entre rappers nas ruas e guetos em duelos onde o vencedor é eleito pela sua capacidade de improvisar e ditar a melhor rima contra seu adversário.

Dessa forma, a batida do hip hop ganha visualidade no período Edo por meio da figura do samurai e seu servo, pois ao remixar esses contextos gueto/bushido/xogunato, colocando-os em uma mesma superfície dramática, Watanabe entrelaça esses elos como se fossem inerentes a um mesmo tempo e espaço histórico. É um remix cujo efeito não choca e nem causa estranhamento. Na realidade, a composição favorece o envolvimento do espectador à narrativa, exatamente por brincar com esses contextos de luta/conflito.

No décimo oitavo episódio - A Guerra das palavras -, o grafite é colocado nas ruas de Hiroshima do período Edo. Irmãos gêmeos, herdeiros de um famoso dojo, disputam quem é o melhor no traço. As espadas dão lugar ao pincel, assim o melhor samurai se torna o melhor grafiteiro. As disputas artísticas que preenchem as paredes dos grandes centros urbanos são trazidas à Era Togukawa.

Tudo começa com uma abertura inesperada, Jin, Fuu e Mugen em um conversível, assistindo em um drive-in o lançamento da segunda temporada de Samurai Champloo, mostrando-se em um trailer preto e branco os melhores momentos dos episódios anteriores. Após um Scratch visual há a abertura da série que termina com uma exposição sobre moda, design e tatuagem, aparecendo jovens com indumentárias da época, mas usadas de forma moderna, inclusive aparecem os cortes de cabelos como o moicano do movimento punk. Logo em seguida, os gêmeos que falam e gesticulam como rappers americanos, usam piercings e rimam suas falas, travam brigas no meio da rua. Eles lembram os gêmeos brasileiros que em 2007 pintaram um castelo da Escócia, e no episódio eles acabam pintando o castelo de Hiroshima em uma disputa para saber quem é mais ousado e quem tem o melhor estilo.

O interessante é ver os kanjis japoneses sendo estilizados, coloridos e transformados em diversos grafites criados pelos gêmeos ao longo dessa disputa. De fato, a junção da plasticidade do grafite e da língua japonesa em uma mesma imagem vai lidar com o encontro entre pintura, palavra e marca autoral, o que na verdade irá reger e dar tom da narrativa visual do episódio. Outro fato a ser destacado nesse episódio é a figura de Andy Warhol que, encantado pelo trabalho dos gêmeos nos muros e paredes dos edifícios de Hiroshima, passa o episódio inteiro em busca desses artistas, até que no final os encontra e sugere que sejam seus designers em Edo.

CONCLUSÃO

O que se pode observar ao longo das duas séries é a utilização da remixabilidade como método de articulação de imagens que abordam um entrecruzamento de fatos históricos com movimentos e linguagens artísticas diversas. A originalidade de Watanabe reside na ousadia de compor essas conexões sem perder a coerência de seus personagens e de seu discurso, tecendo uma crítica a uma sociedade bombardeada por informações e exposta ao excesso de produtos midiáticos.

Assim, a proposta da série analisada parece estar em brincar e jogar, propondo para isso devorar o que está em todo lugar: no cotidiano japonês, no imaginário secular, nas filmografias estrangeiras, no hip hop, associando-os ao som de um shamisen ou à coreografia eletrizante do Chambara advindo do Kabuki, etc. O fato de o remix aparecer como método e prática dessas formas livres de associações leva-nos ao ponto chave deste artigo.

Outro ponto importante é o caráter de jogo, brincadeira e ironia vinculado às remixagens. Esse aspecto revela o prazer do autor/fã que se diverte ao contar sua história tramando-a com outras, as quais lhe são importantes e merecem ser destacadas, homenageadas e citadas.

Assim, o remix é uma prática que pode estar associada ao prazer do consumo midiático e de uma consequente reutilização. O objeto simbólico midiático torna-se um produto manipulável, mostrando que aquilo que é admirado tende a ser reciclado, isto é, coletado, separado, triturado e reformado para outros usos, em outros corpos.

O remix parece tender a uma nova forma de relações entre autor e obra, entre produto consumido e obras originais, deslizando essas funções e defini-

ções em uma rede de interfaces que parece desembocar em um processo no qual não se sabe onde começa uma e termina outra. São fronteiras que surgem e aparecem borradas, diluídas. Para uns, esse é o cenário de uma crise, seja ela de direitos autorais ou de identidade. Porém, para outros, no caso Shinichiro Watanabe, é um cenário perfeito para: selecionar, apropriar, recriar, recontar, ressignificar e enfim remixar.

Ironicamente, as questões a respeito do futuro do remix só podem ser respondidas com outros remixes, em contínuo. De fato, esse é um processo em que não parece haver retorno.

Cowboy Bebop e Samurai Champloo são importantes por ilustrarem com propriedade os rumos para os quais o audiovisual tende a ir nesse começo de século XXI. As séries parecem lidar diretamente com discussões deflagradas no começo do século XX e que continuamente foram retomadas durante esse século a respeito da obra de arte e do valor da autoria em um contexto em que o estilo acabou perdendo sua força original, vinculada à figura do gênio ou do visionário.

Entretanto, apesar de serem remixagens, as duas séries carregam consigo um caráter visionário e provocativo por apontarem uma prática de construção de linguagem, expondo aquilo que aparenta estar nas entrelinhas da cultura pop japonesa globalizada, e que de certa forma também está impregnada na cultura ocidental.

Portanto, o jogo da remixagem acontece quando uma obra aponta para suas diferentes fontes, como se esse produto remixado fosse um mapa cheio de pistas. Assim, mais importante do que o sentido da obra são as outras obras, contextos e momentos históricos com os quais está dialogando, mostrando suas referências e seus percursos depositados e linkados em camadas (layers).

De fato, o fazer poético da remixabilidade está nesse ambiente de trocas e diálogo desse espectador/leitor por meio do remix, pois esse usuário inserido nessa modernidade líquida navega por ambientes, obras de arte, cidades, países, culturas, modas, filmes, séries de TV, músicas, gostos, etc. A remixagem tenta corporificar essa multiplicidade de fontes em uma identidade amalgamadora que mostra a diversidade em que o leitor está imerso (BOURRIAUD, id., p.48).

As duas séries de TV, Cowboy Bebop e Samurai Champloo, de Shinichiro Watanabe, trafegam dentro dessa lógica do remix. Produzem encontros inusitados que beiram ao non-sense, mas com modos operacionais inconfundíveis em seu uso e função, não sendo apenas uma colagem simbólica ou um emaranhado de citações justapostas. Ao contrário, tudo é tecido dentro de uma coerente rede de inter-relações em um mundo onde o remix é uma lei natural.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BLACK, Joel. *The Reality Effect, Film Culture and the Graphic Imperative*. New York: Routledge, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory: narratives of war in postwar japanese culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University, 2000.
- KAWAMOTO, Toshihiro. *COWBOY BEBOP, Illustrations: the wind*. Tokyo: Softbank Publishing, 2004.
- KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LOOSER, Thomas. *Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan*. Baltimore: Mechademia, 2006.
- LUYTEN, Sonia Bibe. *Manga, o Poder dos Quadrinhos Japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000.
- MANOVICH, Lev. (2005) *Remixability and Modularity*. Disponível em: <http://www.manovich.net>. Acesso em: 5/12/2009.
- MURAKAMI, Fuminobu. *Ideology and narrative in modern Japanese literature*. Vega Lux, 1996.
- NAVAS, Eduardo (2008) *The Author Function in Remix*. Disponível em: <http://remixtheory.net/>. Acesso em: 5/12/2010.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da modernidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SCHIMMEL, Paul (org.). *MURAKAMI*. Tokyo/New York: Kaikai Kiki, 2007.

Imagens e Miragens:

o espaço na tela e a
subjetividade do espaço

MARCO SOUZA

*A ilusão, qualquer que seja a causa que a produz,
arte ou ciência, sempre exerceu sobre o ser humano
uma grande sedução.*

Maurice Brincourt

Até o final do século XIX o conceito de espaço arquitetônico e urbano ocidental era desconhecido no Japão. Não havia na língua japonesa palavra que o denominasse. Apenas na era Meiji (1868-1912), quando as relações com o Ocidente se intensificaram é que, unindo os ideogramas *ku* e *kan*, o conceito de espaço foi introduzido como o termo *kukan*, que literalmente significa “lugar vazio”. Apesar de não expresso em palavras até a era moderna, os japoneses já possuíam um conceito de espaço na arte, onde o vazio era dominante. Numa das mais antigas práticas religiosas japonesas, o xintoísmo, as pedras e árvores eram adornadas com a *shimenawa*, formada por guirlandas de

papel, que define ao seu redor um espaço vazio do qual as pessoas não se aproximam. Foi na era medieval que a ideia de vazio e do nada foi reforçada pelos ensinamentos budistas que passaram para as artes. A pintura zen foi cedendo lugar ao vazio, que passou a ocupar a maior parte da superfície sob a forma de montanhas e nuvens representadas a distância. No decorrer do tempo a ideia de vazio foi sendo arraigada à mentalidade japonesa, inclusive na escrita. Na arte da caligrafia, o shodô surgiu como o *kūkaku* ou “traço imaginário”, com seu movimento do pincel no ar, que une traço a traço e desaparece ao final. No Japão, o vazio e a profundidade são qualidades na criação das artes e dos lugares. Através de tais exemplos tirados da história nipônica, ressalta-se como o espaço pode ser entendido como um dos elementos mais fundamentais da cultura e até mesmo de todo o universo. É assim que o termo espaço é amplamente utilizado para os mais diversificados fins, podendo designar o vazio entre galáxias, a distância entre dois lugares, a área de alguma superfície ou o volume de um objeto específico. Pode igualmente referir-se a determinadas sensações que podem estar também ligadas à compreensão de vazio. Portanto, o mais correto é reconhecer que o espaço fala no plural, e que o próprio termo veicula uma carga ambígua de significados.

Mas, do ponto de vista do entendimento do termo, são possíveis abordagens diversas, variando conforme o enfoque da análise. Em conhecimento corrente, exposto em qualquer dicionário, constata-se que o espaço é, entre outras definições: *distância entre dois pontos, ou área ou o volume entre limites determinados; lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área pode conter alguma coisa; extensão indefnida; extensão onde existe o sistema solar, as estrelas, as galáxias; período ou intervalo de tempo, vagar, demora, delonga*. Fica claro que todas essas acepções tratam de entidades absolutamente físicas, no sentido material, palpável. Afinal, é através do espaço que é possível perceber onde se está, onde se deve ou não entrar, o que se deve ou não percorrer e conhecer. É, portanto, um espaço físico e vivido. Nele, com efeito, verifica-se a presença de elementos fixos e variáveis, a proliferação de pontos de concentração e de esquadrinamento, a organização de linhas e trajetos, a expressão de movimentos que se encontram delimitados por pontos fixos, e a delimitação de superfícies dimensionais organizadas segundo um padrão.

Sendo assim, toda essa importância da presença do espaço afeta, conseqüentemente, qualquer instância da realidade humana. E é uma situação tão ampla, que envolve até mesmo os meios audiovisuais de comunicação de massa porquanto para tais meios, estas nomeações, estados e procedimentos espaciais

assumem, ainda, uma função e uma posição cruciais. Principalmente porque a conceituação e a formatação do espaço implicam uma série de questionamentos sobre as maneiras de encarar e de analisar as relações entre a imagem, o movimento e o sujeito, que ocupam as extensões de diferentes modelos de tela. Não é por acaso que a concepção audiovisual do espaço é fundamental por permitir, justamente, categorizar os processos de criação audiovisual como uma apropriação do espaço. Pois este tipo de meio, por ser uma prática multifacetada, depende da ordenação espacial das suas produções que só existem, realmente, por causa da aplicação do espaço que é captado, montado e mostrado à visão.

Por isto, a tela foi progressivamente sendo estruturada em uma variedade de superfícies e de tamanhos espacialmente organizados para condensar e receber a percepção (que envolve imagem, som e fala) do fruidor. É toda uma rede de ligações que promove a geração de produtos audiovisuais destinados a preencher, como objetos de consumo, os espaços das telas dispostas pelas projeções cinematográficas, pelas televisões, pelos computadores, pelos games, pelos monitores dos aviões comerciais, ônibus, metrô, carros, elevadores, e nos displays dos celulares, tablets, iPods, iPhones, iPads, Kindles.

Portanto, é possível até afirmar que, de certa maneira, a presença de uma tela que liga o indivíduo à sua fruição audiovisual tem como fundamento a subjetividade, e como base um espaço, que irão condicionar a regularidade de uma série de operações e de reações, que foram paulatinamente instituindo uma das organizações mais características das sociedades modernas. Entender a variedade audiovisual como um elemento das atuais estruturas sociais significa perceber como tal combinação de entretenimento e de arte resulta diretamente da construção de um espaço físico, social e cultural.

Ou seja, a delimitação de uma extensão própria valorizada tanto na representação da realidade quanto na expressão do imaginário, através de um jogo espaço-temporal de imagens e sons, só se completa e se imprime, de fato, na relação estabelecida entre o indivíduo e o que é oferecido pela tela. É isso o que faz com que a variedade audiovisual ocupe uma posição específica entre as instituições que compõem as sociedades contemporâneas. Assim, esta variedade deve ser compreendida sobretudo como um componente vital de aspectos mais amplos da vida moderna.

Desta maneira, o percurso progressivo da formação e da produção audiovisual instituiu, então, uma série de normas que — por mais que estejam passíveis de alguma variante ou de algum experimentalismo — acabam, exata-

mente, normatizando e direcionando as diversas matizes da produção audiovisual. Então, mesmo com as influências e modificações de todo um diversificado avanço técnico e temático, os variados gêneros da prática audiovisual (desde a sua especificação como um meio que depende de uma linguagem própria para se exprimir) trabalham, constantemente, em consonância com uma série de regras básicas que acabam ditando tanto suas formas quanto suas funções.

De fato, toda imagem em movimento é estruturada para ser assistida em algum tipo de tela. São imagens espacialmente articuladas para englobar e acionar a visão do fruidor de acordo com os limites tratados e mostrados no espaço da tela. A exata dosagem dessas oportunidades espaciais de diferentes medidas acaba imprimindo as possibilidades de deslocamento e de apreensão da percepção, e a consequente criação de pontos progressivos de atração que aparecem como uma série de posições espaciais transmitidas em sequência. A repetição ou alternância dessas combinações de acordo com o tipo de efeito ou de intenção pretendido pelas normas básicas da linguagem audiovisual estabelecem o ritmo e a ordem das imagens.

Na verdade, os elementos que compõem uma imagem em movimento apresentam a noção de que uma forma demarcada por limites altamente determinados é muito mais fixada do que outra sem limites específicos. Portanto, é indispensável perceber que o campo visual do fruidor define seus limites perceptivos de acordo com o espaço que as imagens ocupam na tela que assume, com isso, o papel de ponto de referência e de único canal de percepção definida da imagética audiovisual.

Neste sentido, a fruição de uma imagem em movimento não está baseada, unicamente, na:

Atenção para a forma humana. Tamanho, espaço, histórias, tudo é antropomórfico. Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo. (MULVEY, 1983: 442)

Dentro do espaço, por consequência, se desenvolve ou acontece algo, acontecem eventos. Eventos que pressupõem a intervenção de indivíduos, de ambientes e de objetos. Torna-se necessário, entretanto, fazer um acréscimo nestas afirmações. Principalmente porque não é apenas o espaço ocupado pela

forma humana que o fruidor procura. Mas é, sintomaticamente, a própria presença de um espaço ou até, mais ainda, a própria presença de um espaço de tela que possibilita essa procura. De certa forma, o espaço audiovisual não pode, em um certo grau, ser totalmente antropomorfizado porque ele não pode ser concebido como um corpo humano¹, mas sim como algo distinto dos corpos, algo, portanto, que os que recebe, que os contém e que os cerca, algo de natureza diferente. O fruidor segue o espaço porque o produto audiovisual não se explica apenas pelo movimento da imagem, mas igualmente pelo movimento da visão, da audição, enfim, da percepção.

O espaço da tela é justamente o campo perceptivo do fruidor em suas dimensões, e é evidente, então, que os lados e os formatos que limitam o espaço ocupado pela imagem se tornam as diretrizes fundamentais desse campo. No espaço da tela aparece uma série de espaços presentes nos diferentes ambientes e ordenações propostos pelas imagens em movimento. O objeto da percepção oferecido pela tela é sempre construído, é sempre exibido através de uma rede de relações. Por isto, entender a variedade da produção audiovisual significa entender, antes de mais nada, como ela divide e organiza o espaço do campo perceptivo a partir de um repertório característico.

Nestas condições, o espaço é conduzido nos meios audiovisuais como um fator de ordem que permite informar que a gênese da enunciação não é apenas o sujeito, a forma humana, já que todo enunciador é, ao mesmo tempo, “enunciatário” de um processo de disposições estruturadas pelas próprias características do meio audiovisual e representadas pelas singularidades do ambiente espacial. Dessa maneira, o sujeito fruidor, como um sujeito audiovisual, desempenha um papel ativo e construtivo para o qual os conceitos relativos ao espaço fundem-se com as ações da percepção.

Por isto, é necessário observar que o campo perceptivo do fruidor define seus limites de acordo com o espaço audiovisual que se transforma, assim, em uma espécie de espaço subjetivo. Subjetividade que surge e encontra suas condições de existência em uma determinada ordenação espacial de posições, de manifestações, de distâncias e de aproximações. Por outro lado, é preciso reconhecer que o espaço audiovisual não predetermina absolutamente, ele também representa uma construção em que se reconhecem ou não intencio-

1. É claro que existem conexões e influências entre o formato corpo humano e o formato urbano, que é, em si, uma maneira de organização espacial SENNETT, 2001. Mas é também uma conexão que difere claramente o que é corpo do que é espaço.

nalidades e dimensões espacialmente organizadas. Mas, ao mesmo tempo, ele significa, também, operar uma seleção, e disto deriva que essa seleção não pode deixar de pertencer a pontos de referência que tendem a coincidir com os pontos de referência aos quais o sujeito da percepção pertence.

Na cartografia audiovisual, o espaço é o mapa do fruidor porque não há imagem sem movimento nem movimento sem espaço. E tal espaço audiovisual pode ser dividido entre o que está compreendido no campo de visão do fruidor e o que está fora do campo de visão do fruidor. Ou seja, é um espaço constituído por tudo que o olho apreende na extensão da tela e mesmo pelo que o olho não apreende porque não está ainda colocado ou porque não está colocado na extensão na tela.

Tomemos um exemplo (...), extraído do filme de Buster Keaton, *The General*. Trata-se do plano em que se dá o encontro dos dois exércitos, às margens do rio, enquadrado por uma câmera em posição de picado (*plongée*) e aberta em plano geral. De repente, soldados inimigos surgem no primeiro plano (*foreground*), exageradamente aumentados em relação ao grupo anterior. O espectador então se dá conta da existência de um espaço que prolonga aquele que a tela exhibe, algo como uma elevação que domina o rio e que a posição da câmera nos impede de ver. Ele pode então intuir esse espaço que não vê e que o enquadramento mascara. A “quarta parede” se faz sentir como uma ausência, logo preenchida pelo fantasma que o espectador coloca em seu lugar. (MACHADO, 1996: 76)

É uma situação que ressalta, com isso, como o espectador não possui o espaço audiovisual, mas, de fato, o percorre, o vivencia e, literalmente, o assiste. Portanto, ao se tratar do espaço inerente à imagem audiovisual, é necessário ter noção das diferenças entre o espaço do campo, o espaço do extracampo, o espaço do quadro e o espaço do plano. A noção de espaço do campo é utilizada para fazer uma referência às entradas e saídas de personagens em cena, levando-se em conta a totalidade do espaço “miscênico”. O espaço do extracampo é o espaço “miscênico” fora da visão do espectador. Para a delimitação dos dois espaços, existe o quadro que se refere basicamente aos elementos dispostos em cena. O espaço do plano leva em consideração o tipo de enquadramento obtido pelo registro técnico da imagem. Apesar de todas essas diferenciações, a imagem audiovisual só passa a ser uma forma específica através da sua disposição pela superfície da tela. É só assim que ela adquire um “comportamento” es-

pacial de acordo com todos esses fatores que a compõem e também de acordo com as operações visual-perceptivas do fruidor.

Por meio da soma destas características é possível realizar uma série de experiências interessantes que são, exatamente, conduzidas por uma variação espacial direcionada por revelações, dilatações e contradições. Com efeito, em um filme de cinema como, por exemplo, *Playtime-Tempo de Diversão* (*Playtime*, 1967, França), a questão do espaço dita a própria narrativa. Os espaços do filme são complexos e contínuos, concebidos com um intento uniformizante que percorre um aeroporto, prédios de escritórios, um hospital, habitações, ruas, corredores estreitos, grandes janelas de vidro fumê, baias metálicas, tráfego intenso.

Em *Playtime*, os personagens se movem em conjunto de maneira espetacular, nos diversos pontos do espaço, realizam malabarismos e usam as mesmas tonalidades nas vestimentas, movimentando-se sobre cenários de cores frias pelas ruas de uma desgastada e gélida Paris (a Torre Eiffel é só reflexo em uma porta espelhada). São personagens que quase não emitem nenhum diálogo, nenhuma troca compreensível de palavras, as falas não dispensam o quadro, são grunhidos, notas musicais colocadas sem sincronia, e a montagem das cenas não faz o sentido da continuação, mas da perseguição de um gesto, de um objeto, de um animal, de uma pessoa ou de um movimento inesperado. Todos surgidos ao acaso e todos praticados pela extensão de um espaço.

Já em outro filme de cinema como *Dogville* (*Dogville*, 2003, Dinamarca), a definição do espaço da ação é diluída através de paredes simbólicas, de prédios e casas desenhados com giz no chão do tablado de um galpão que serve como uma espécie de planta de uma cidade em tamanho natural que condiciona a movimentação contida de todos os personagens. O entendimento do espaço “esvaziado” de *Dogville* depende da imaginação do fruidor como uma espécie de ponto de referência. Porque o espaço em *Dogville* engendra uma atmosfera que é simbolicamente um referente adequado dessa concepção de esvaziamento espacial, mas que, mesmo assim, envolve e estimula a percepção do espectador. Em mais outro filme de cinema como *Avatar* (*Avatar*, 2009, EUA), o espaço ultrapassa os limites da tela com a reinvenção digital do 3D; criando-se a sensação de dissolução da tela, o espectador se confunde com as imagens projetadas, as imagens não apenas parecem sair da tela, mas parecem formar um novo espaço em que o espectador e as imagens convivem e se contaminam.

Em uma série de televisão como *Plantão Médico* (*ER*, 1992-2009, EUA), a grande maioria das seqüências dos episódios acontece nas dependên-

cias de um hospital. Mas mesmo apesar dessa limitação espacial, o espaço consegue criar o efeito de uma movimentação contínua e sem limites definidos em que os personagens entram e saem sempre praticando algum tipo de ação urgente, algum tipo de ação que imprime a sensação de ser realizada em grandes espaços. Em outra série de televisão como *24 horas* (24, 2001-2010, EUA), a narrativa percorre simultaneamente uma multiplicidade de ambientes diferentes que se interpenetram e se sobrepõem. A tela da televisão é, em determinados momentos, fragmentada em quatro para mostrar diferentes sequências e ações. Só que aqui, entretanto, a articulação do espaço consegue criar um efeito contrário no qual a variedade espacial transmite, na verdade, uma sensação contínua de claustrofobia, de contenção, de falta de espaço. Em outra série de animação para a televisão como *Agente Paranoia* (*Mōsō Dairinin*, 2004-2005, Japão), o espaço se estende e se contrai de acordo com as memórias de cada personagem. A realidade e o sonho de cada um dos personagens se deconstrói e se reformata em uma série de alterações do espaço físico e mental.

Em um produto audiovisual como o criado para o meio digital (que, não por acaso, tem a alcunha de ciberespaço), a noção de espaço é o resultado de uma virtualização na qual ainda persistem as localizações físicas tanto na possibilidade de ação quanto na ação interativa do interator. Assim, em games como *The Sims*, *Tomb Raider*, *Final Fantasy*, *God of War III* e *Heavy Rain*, a ordenação do espaço do jogo não é direcionada para o interator, para o jogador, para o fruidor. Mas, de fato, para o próprio jogo, já que é o jogo (o espaço do jogo) que enreda o jogador, que o mantém no caminho da interação, que o mantém em jogo. A virtualização do espaço não representa, então, apenas objetos e sistemas criados e exibidos digitalmente. Representa também a elaboração e a transmissão de áreas espaciais ativas que demandam uma impressão de movimento (e todo movimento precisa de espaço) para que o fruidor possa navegar através das histórias, escolher o que, quando e como fazer dentro da trama, e se envolver com o contexto de cada game. Então, é essa sensação que o game transmite para o fruidor. A sensação de percurso de um espaço (mesmo que um espaço virtual) que permite ao interator não só sentir que está jogando, mas também ter uma espécie de percepção de que está direcionando o jogo ao se movimentar espacialmente.

Dessa maneira, a noção de virtualização do espaço permite um outro tipo de compreensão do espaço audiovisual. Pois, de acordo com os conceitos de Edmond Couchot, o virtual é resultado de uma evolução das técnicas de figuração que leva a uma ruptura com os modelos de representação. A imagem

virtual não mais representaria o real, ela o simularia. Esta concepção, todavia, é problemática, porque nenhuma arte reproduz com fidelidade o real. Cada meio de expressão artística representa a realidade em função dos processos de modelagem e de mediação que lhe são próprios; se a arte busca uma ilusão referencial, esta ilusão muda constantemente. Quando se define o virtual nos termos de uma imagem tecnicamente autorreferente que não reproduz o real preexistente, pode-se dizer que tanto a pintura, de todas as épocas, quanto o cinema, a televisão e o meio digital produzem imagens virtuais. Ou, por exemplo, em um caso mais extremo, em que o Google Street View e o Google Maps têm como função não reproduzir espaços de maneira fidedignamente real, mas justamente simular possibilidades de realidade a partir de captações reais.

A tela é uma mídia muito antiga que ocupou o olhar durante séculos como se fosse um ambiente que propaga e altera uma série de informações que estão tanto dentro quanto fora dela. Assim, a tela clássica da pintura estática se torna tela dinâmica do cinema, que por sua vez se transfigura em tela tempo real da televisão, para chegar na tela interativa do computador. Diferentes telas que, a despeito de uma aparente linearidade, possuem fisionomias próprias e interações particulares. Inseridas no cotidiano da maior parte do mundo contemporâneo, as telas talvez ocupem uma posição que se destaca e é, ao mesmo tempo, corriqueira no inicialmente já mencionado Japão, sendo possível citar como exemplo remoto, a maior diferença entre as casas ocidentais e as japonesas, que é a concepção das divisões. No Japão dividem-se os espaços tradicionais com *shoji* ou *fusuma*, não existindo fechaduras. *Shoji* é uma divisória de correr, com uma moldura feita de madeira lacada e coberta com telas de papel de arroz para deixar a luz entrar, ainda que esteja fechada. Existem também as divisórias *fusuma*, igualmente de correr, feitas de papel muito espesso emoldurado em madeira. Assim, uma divisória *shoji* ou *fusuma* é, a um tempo, arquitetura e decoração. Cada divisão pode funcionar como sala de estar, sala de jantar ou quarto de dormir. E basta remover as *shoji* ou *fusuma* para se obter uma divisão maior. Estes dois tipos de porta corredeira têm, então, como componente essencial, telas que não apenas delimitam o espaço, mas que, com o tempo, passam também a ser decoradas com pinturas, adereços e até caligrafia, criando uma combinação entre espaço e visualidade que se aprofundou com as telas tecnológicas.

As portas *shoji* trazem conceitos básicos da cultura japonesa que podem ser mais adequadamente explicados pelos diferentes significados e pelas diversas ligações que foram pouco a pouco sendo agregados às palavras japonesas

uchi (dentro) e *soto* (fora). Em diferentes dicionários de japonês é possível encontrar 457 verbetes com usos léxicos para o substantivo *uchi*, mas apenas 157 para *soto* (incluindo 8 para a sua forma sintática primeva *to*). Evidências sugerem que desde os primeiros textos escritos em japonês, *uchi* tem sido utilizado em uma variedade contextual muito maior do que *soto*. A relativa estabilidade morfológica que as duas palavras adquiriram com o passar do tempo indica que *uchi* é a mais solidamente estável, enquanto a evolução de *to* para *soto* só é verificada inicialmente a partir de textos dos períodos Nara (780-784 d.C.) e Heian (794-1192 d.C.). Os dois termos foram, então, sendo sedimentados, desenvolvidos e estendidos para contextos diversificados. É desta maneira que as expressões linguísticas da gramática japonesa nas quais se encontra *uchi* ou *soto* estão sempre ligadas com um sentido de orientação. É uma generalização que serve para projetar orientações em relação a pessoas, a objetos, e como eles estão relacionados no espaço, no tempo e uns com os outros. O detalhe mais destacado dessas variações gramaticais é, justamente, a possibilidade de elas serem aplicadas de acordo com situações diversas que envolvem desde o espacial e o físico até o social e o psicológico. Todas essas posições podem ser especificadas pelos termos *uchi* e *soto*, mas de acordo com um ponto comum que habitualmente se refere ao fato de existir alguma coisa que está relacionada de algum jeito com outra. A separação de espaço (dentro/fora) e a visualidade das portas *shoji* refletem um ambiente cotidiano que foi progressivamente se intensificando na sociedade japonesa.

No século XXI, a tela na cultura japonesa assume um papel que literalmente dilui o dentro e o fora, e que além da orientação, instaura uma imersão em uma sucessão quase infinita de telas no cotidiano japonês, em uma fluidez como o movimento correção de uma porta *shoji*. Telas de variados tamanhos povoam cada passo japonês, nas casas; High Definition e Cristal Líquido não são somente telas, mas o próprio espaço, o aeroporto e o metrô se comunicam através de telas, os GPS e DVD players são acessórios comuns nos carros, nas ruas, outdoors digitais, avisos luminosos, semáforos compõem o calçamento, e por todos os lados, pessoas com netbooks, celulares, iPhones, iPads, Kindles, lendo, falando, ouvindo, vendo imagens. Dentro e fora não se distinguem mais como espaços separados, as telas atuam como valores visuais que estendem e transformam os limites e as formas do espaço. No Japão, a imagem é tudo, as imagens que saem das telas são todo o espaço, as telas são indispensáveis ao ambiente japonês e criam, atualmente, a impressão de se experimentar o espaço simultaneamente, como alguém que faz parte dele e como uma espécie de observador externo.

Neste sentido, a representação do espaço audiovisual pela topologia da tela é sempre uma espécie de ilusão baseada na troca de experiências, de informações e de conhecimentos. Ou seja, o olhar do fruidor tem que estar disposto a ver para crer. Mas, na imagem audiovisual, ver para crer significa apreender as ações e as dimensões de imagens virtuais (do cinema, da TV ou do meio digital) que necessitam, basicamente, da atenção do fruidor ao que é relevante no espaço. A atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos olhos. Tudo se regula pela atenção e pela falta de atenção. Tudo que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos que são pautados por cores, superfícies, volumes, contrastes e ritmos visuais.

Só que existe uma distinção entre atenção voluntária e atenção involuntária. A atenção é voluntária quando o indivíduo é acercado das impressões como uma ideia preconcebida de onde quer colocar o foco. A observação do espaço fica impregnada de interesse pessoal e de ideias próprias. A escolha prévia do objetivo da atenção leva o fruidor a ignorar tudo o que não satisfaça aquele interesse específico. A atenção voluntária direciona a maneira de perceber o espaço. A atenção involuntária é muito diferente. A influência diretiva lhe é extrínseca, o foco de atenção é dado pelas coisas percebidas pelo indivíduo. Por exemplo, tudo que é barulhento, brilhante ou insólito atrai a atenção involuntária. Automaticamente, a percepção se volta para a apreensão destes efeitos e destas ocorrências. A atenção involuntária é direcionada pelo que acontece no espaço.

É evidente, então, que na imagem audiovisual são utilizados todos os meios cabíveis para não perder e sim atrair a atenção do fruidor. Mas mesmo assim, a atenção voluntária e a involuntária caminham sempre juntas. Só que no caso específico da imagem audiovisual, as duas são guiadas especialmente pelos sentidos da visão e da audição. Sendo a visão humana binocular, dá-se a convergência dos raios ópticos para um espaço determinado. A visão procura fixar os elementos que compõem o espaço, retendo a atenção sobretudo em alguns em detrimento de outros. A visão, portanto, vai oferecer uma memória maior que qualquer outro sentido.

Por isto, quando se vê um espaço pela primeira vez, uma só vez, a memória visual imagina e complementa o que falta. Enquanto ao se olhar por uma segunda vez, pode-se ver com mais nitidez para preencher os pontos parecidos e os que faltam no que foi visto anteriormente. A audição, por sua vez, permite sensações múltiplas, mais confusas do que a visão, não apresentando

a capacidade de focalizar como o faz a visão. É como se fosse uma esfera sem limites fixos. Não se trata, então, de um espaço pictórico, encaixado, mas sim dinâmico, em fluxo constante, criando suas próprias dimensões de momento em momento. A audição caracteriza-se, com isso, por não ter fronteiras rígidas e por ser indiferente a alguns elementos que compõem o espaço. A visão focaliza, localiza, abstrai, situando por necessidade cada detalhe do espaço, contra um fundo. A audição, porém, acolhe o som proveniente de qualquer direção.

A partir desta combinação entre atenção, visão, audição e posição de perspectiva do fruidor, se entende que a construção do espaço é o resultado de uma combinação simultânea entre o plano perceptivo e o plano da representação. Por isto, a fruição do espaço da imagem audiovisual acontece através de um estado perceptivo que é estruturado dentro de uma ordem que se processa, das relações topológicas iniciais para as relações projetivas e métricas posteriores, que são organizadas de acordo com o posicionamento diante da tela e com a coordenação da aproximação e do deslocamento dos elementos que compõem o espaço. Principalmente porque, seja ao vivo ou seja na tela, tudo isto acontece precisamente através do espaço. Já que:

Para apreender a informação do espaço, é necessário fragmentá-lo, transformando-o em lugar informado. É necessário ultrapassar aquela totalidade homogênea do espaço para descobrir seus lugares nos quais a informação se concretiza, na medida em que produz aprendizado e comportamento traduzidos nos seus signos, usos e hábitos. (...) O espaço se concretiza na e pela informação que o compreende e que o apreende. (FERRARA, 1993: 153)

É assim que o espaço audiovisual, do ponto de vista técnico, procede por justaposição e adição. Isto é, por uma ação conjunta que opera sobre um plano de semelhança com a realidade, mas com a possibilidade de uma transposição que é captada pela percepção e é traduzida como um mosaico por meio de diferentes relevos e perspectivas. Deste modo, a informação do espaço audiovisual é resultado de uma representação virtual e imagética que só acontece, de fato, por causa da troca e do estabelecimento de informações entre a percepção e este tipo de representação. Assim, o universo de possibilidades conhecidas dos meios audiovisuais remete diretamente não só a questões tecnológicas, mas igualmente ao universo simbólico da cultura.

Por este viés, torna-se cabível afirmar que existe até mesmo uma subjetividade do espaço, ou mais propriamente uma subjetividade da tela, pois o

conceito de subjetividade é passível de muitas interpretações. Fala-se em subjetividade, por exemplo, para designar um estado interno do indivíduo de caráter genérico. A consciência de um determinado objeto, o conjunto de pensamento, a expressão linguística, o campo semiótico do sujeito e tantas outras formas de externalização do conteúdo interno de um indivíduo ou de uma coletividade têm sido consideradas como expressão da subjetividade. Portanto, a subjetividade pode também ser entendida como um ponto de vista sobre o mundo, um ponto de vista que é construído pelo sujeito, mas que é, ao mesmo tempo, construído igualmente por determinadas características do ambiente sociocultural em interação com o sujeito. Com isso, a subjetividade não é, acima de tudo, uma estrutura que permanece inalterável e única através dos tempos.

Sendo assim, toda invenção pode, neste sentido, ser considerada social em suas causas, da mesma maneira que toda novidade inserida no campo social pode ser considerada subjetiva em suas causas. Ou seja, o espaço não é uma invenção humana, mas a sua percepção e a sua transposição para a imagem audiovisual e para o espaço da tela são, essencialmente, criações técnicas da inventividade humana. O mundo é partilhado e mediado por telas coloridas, brilhantes e cheias de movimento e ação. A tela (em todas as suas variações) é, atualmente, um componente corriqueiro do cotidiano humano. A tela é um espaço virtual que atua como um suporte e como uma presença do espaço. Algo que faz com que os vetores da experiência subjetiva contemporânea também estejam indissociavelmente associados com esse tipo de artefato tecnológico. A tela apresenta diferentes espaços e, assim, desencadeia um processo singular e ativo de comunicação e de imaginação. A simetria (e também a assimetria) entre a organização audiovisual e a organização do espaço é aquilo que constitui uma separação e também uma instauração de outro nível, que é materializado na tela ao assumir a posição de uma “imensa fábrica de subjetividade” que permite a vazão e sedimenta a divisão dos espaços audiovisuais entre o que aparece na tela e o que está fora dela. Afinal, não é por acaso que o ser humano, para compreender o que está ao seu redor, precisa criar um espaço, precisa ser “limitado” para conseguir enxergar tudo que está circunscrito pelo espaço. Com isso, a tela é uma indicação precisa de como existe uma necessidade física e cultural de se estabelecer um espaço, para que seja possível delimitar qual é o lugar do sujeito e qual a extensão subjetiva do espaço audiovisual.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2003.
- DARLEY, Andrew. *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London: Routledge, 2000.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *O Olhar Periférico*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.
- GARDIES, André. *L'espace au Cinéma*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1993.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (orgs.). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. London: Sage Publications, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Psicanálise & Cinema: sobre o Sujeito da Enunciação Cinematográfica*. In: CHALHUB, Samira (org.). *Psicanálise & Contemporâneo*. São Paulo: Hacker /CESPUC, 1996.
- _____. *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaio Hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck*. Trad. Marcelo Cuzzioli. São Paulo: Unesp/Itaú Cultural, 2003.
- ORTEGORA, Márcia Aparecida. *Desconstrução no Cinema Noir: entre o Espelho e o Congelamento das Imagens*. 2002. São Paulo. ECA-USP (Mestrado em Ciências da Comunicação).
- PARAÍSO, Ana Valentina Turri de Souza. *Do Outro Lado do Espelho: o Desvelamento do Duplo a partir da Experiência do Sujeito no Campo da Imagem*. 2002. São Paulo. PUC-SP (Mestrado em Comunicação e Semiótica)
- ROUSE, Richard. *Game Design: Theory and Practice*. Plano: Wordware Publishing, 2001.
- SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do Espaço: Diálogos em torno da Construção de uma Categoria*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Trad. Marcos Aarão Ruiz. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- WEBER, Samuel. *Mass Mediauras: Forms, Technics, Media*. Stanford: Stanford University, 1996.

Limiar, imagem e corpo:

política e estética em Ichi,
o Assassino, de Takashi Miike

ANDRÉ KEIJI KUNIGAMI

CINEMA JAPONÊS HOJE

Como dar conta do contemporâneo em um país de uma cultura cinematográfica como a japonesa, que carrega ícones de tradição e de nacionalismo que o consolidaram na memória coletiva e, em grande medida, contribuíram para a própria constituição de sua identidade moderna? No atual estágio do capitalismo mundial pós-industrial, observa-se uma nova configuração do fluxo simbólico, alavancado pelas ampliações dos espaços de circulação de capitais, corpos, imagens e identidades. Nessa nova configuração de uma suposta maior flexibilização das fronteiras, de fato, o que se observa é, em vez de uma “implosão” das identidades, uma “globalização” das identidades negociadas, permeabilidade entre núcleos locais e globais, nacionais e transnacionais, orientais e ocidentais. O caso do cinema japonês encontra-se entre um dos mais impressionantes, por também ser parte de um novo momento de profusão cultural advinda daquele país, que passou a exportar modelos de identidade (a exemplo, o fenômeno otaku), produtos de consumo visual e eventos marcados pela distribuição de

sofrimento urbano aleatório, como o caso dos hikikomoris – jovens que se trancam em casa por anos, consumindo jogos de videogame, desenhos animados e quadrinhos – responsáveis por um considerável número de crimes sem motivo aparente nas ruas das cidades japonesas. Alavancado por uma difusão também no cinema de outros lugares sob o mote do paroxismo urbano contemporâneo – a um exemplo, o filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) – parece que se apronta um novo lócus sobre o qual o “novo Japão” torna-se objeto de novas imagens-clichês; um Japão ultracapitalista do pop e do consumo intensificado.

Muito do que se vê de mais interessante da atual produção cinematográfica de lá, portanto, tem que dar conta de uma nova situação – sensória, histórica e ética – que se apresenta. “Dar conta” não no sentido de representar o presente: transformar em discurso literário ou em visibilidade imagética. Trabalhos como o do diretor Takashi Miike – acompanhado de outros como Shinya Tsukamoto, Hideaki Anno, Naomi Kawase e Shinji Aoyama – aparecem como uma reorganização política do sensível em uma nova condição – não meramente reativa e sim propositiva. Aqui, restringimos a reflexão a um filme de Miike, por ser este um rico e complexo objeto que parece atuar em diversas frentes a fim de uma possibilidade de cinema que não caísse na simples representação do mundo e na estética do diferente – agora o distinto super-tecnológico Japão proferido e visto na mídia.

ICHI, O ASSASSINO: DO SENSÍVEL DO CORPO AO VISÍVEL DO DISPOSITIVO

De que forma é possível constituir em imagens aquilo que resiste e que escapa ao poder de identificação e subjetivação? É esta uma possibilidade de fato? No caso de *Ichi, o Assassino* (*Koroshiya Ichi*, 2001), de Takashi Miike, encontramos uma miríade de procedimentos estéticos, na sua forma de criar os espaços, de representar os corpos e de evidenciar-se dispositivo. De uma imagem-representação e um corpo-identidade passa-se a uma imagem-apresentação e um corpo-matéria. O paradoxo deste filme é a constante autorreflexividade sem nunca se deixar abater por um distanciamento racionalista: é proposto um mergulho na imagem, que é narrativa e também plasticidade material. Não uma recusa absoluta: trata-se, portanto, de uma outra forma de

ser imagem e de ver imagem – evanescente como presença e pregnant como procedimento político-estético.

No filme deparamo-nos, à primeira vista, com uma encenação da violência de forma excessiva: “se uma coisa sobressalta em *Ichi, o Assassino*, é o seu conteúdo extremamente violento e as fortes reações que isso provocou em audiências e críticos”.² Os corpos e espaços engendrados no filme são corpos alterados, perfurados, dilacerados, em espaços fechados, impessoais e não construídos segundo noções de descrição espacial de orientação: são, antes, propostas de uma desorientação visual, experimentação ou “fascínio”, oscilante entre a autorreflexividade e a imersão na superfície da imagem. Centralmente encontramos, para além de uma representação violenta da violência, propostas estéticas que colocam em questão “a relação do espectador com a imagem”, sua forma de consumir imagens de violência.³

O uso do corpo (e suas partes), a variação de texturas (vídeo, granações, ruídos e saturações), aliados à intertextualidade, e o incessante deslocamento de olhares no filme são elementos centrais que nos levarão às seguintes perguntas, fundamentais para o que sugerimos ser da ordem de uma proposta estética e política de uma outra imagem aqui praticada: “O que é corpo? E o que é imagem? É partindo desses dois pontos que a representação fílmica é colocada em questão – não como “tema” ou “objeto”, mas antes como práxis ou experiência. Guiados por essas perguntas suscitadas pelo filme, é possível chegar à imagem que desnaturaliza os esquemas de território do Estado-Nação, do corpo funcional e esquadrinhado e da imagem da representação, sem no entanto haver a necessidade da descrença no cinema: é de ambiguidades – e não de dialéticas – que se trata aqui.

A narrativa gira em torno do universo da *yakuza* (máfia japonesa), atuante em *Shinjuku Kabukicho*, área de Tóquio. O líder de uma das facções, chamado Anjo, desaparece, ao que seu grupo reage com uma busca violenta liderada por Kakiyama (Tadanobu Asano), figura com cabelos descoloridos, roupas extravagantes e dois cortes no rosto, um em cada bochecha, por onde expele a fumaça dos cigarros que fuma. Eles buscam os responsáveis pelo seu desaparecimento – que nós sabemos de antemão ser um assassinato –, descobrindo ao final que o responsável é *Ichi* (Nao Omori), um assassino misterioso,

2. MES, Tom. *Agitator: the cinema of Takashi Miike*. Surrey: FAB, 2004, p.228. Todas as citações de Tom Mes são traduções livres do inglês.

3. Idem, p.228.

desconhecido, que não pertence ao sistema da máfia. Ichi é o personagem que complementa Kakihara no eixo narrativo, sendo um assassino tão violento quanto o último, mas ocupando a função de um matador mandado de Jiji (o também diretor Shinya Tsukamoto), que transita pelos mesmos ambientes, ex-yazuka.

O tema da vingança, tão caro ao cinema de gênero japonês, desde os jidaigeki de samurais até os filmes de yakuza que atualizaram a difusão do “código de ética” do samurai, aqui, aos poucos, vai sendo retorcido e invertido em uma ação que, entre tantas outras, coloca como questão central o fato de ser cinema dessas imagens. Saberemos, ao longo do filme, que Kakihara é um masoquista que estabeleceu uma relação de afetividade com Anjo por conta da dor que o chefe lhe infligia. Para além de uma relação sexualizada, transcendente ao corpo, contudo, trata-se do prazer imanente que a dor lhe causa, e a destreza com que Anjo conseguia produzi-la. “Quando você estiver machucando uma pessoa, não pense na dor que ela está sentido. Concentre-se no prazer de causar a dor. É a única forma de demonstrar compaixão pelo outro”, diz Kakihara para Karen (Alien Sun), em certo momento. A sua busca por Anjo, e depois por Ichi, a qual gera inúmeras torturas corporais e a sua expulsão da máfia, é revestida por uma característica corporal de buscar o agente que lhe proporcionava a dor. Ao saber da brutal morte de Anjo causada por Ichi – e da intensidade atroz dos assassinatos cometidos por este –, o objetivo de Kakihara passa a ser outro: menos vingar a morte de seu ex-chefe e mais achar Ichi para sofrer a dor que ele promete ser capaz de causar.

A IMAGEM DO CORPO E O CORPO DA IMAGEM

Kakihara efetua, ao longo do filme, uma série de torturas excessivas, na busca do culpado pelo desaparecimento de seu chefe. Pendura os corpos pela pele, queima com óleo quente, corta, fura, atravessa a sua superfície. Ichi, por sua vez, também promove uma série de assassinatos brutais, corta cabeças e membros dos corpos, faz explodir as vísceras e jorrar o sangue. Ao fim das cenas dos seus assassinatos, somos invariavelmente apresentados a ambientes onde os corpos extrapolaram seus limites, espalhando seus órgãos internos e sangue pelas paredes, teto e chão (de fato, em uma das primeiras sequências do filme já vemos um exemplo disto). O sêmen de Ichi na planta, de onde surge o letreiro com o título, parece já nos advertir sobre a natureza das imagens que se seguirão.

Essas cenas de violência extrema são enunciadas também de forma explícita. Diferente de um cinema que tende a obliterar os ápices de violência, como é o suspense hollywoodiano, que através de elipses monta a violência pelo seu entorno, utilizando recursos como a fotografia e a trilha sonora para criar a atmosfera de expectativa e de “fechem os olhos agora”, aqui não há essa preocupação: as imagens corpóreas são apresentadas em planos fechados e sem cortes.

Deve-se pensar aqui, a partir das imagens do filme, em uma experiência corporal que recusa a apreensão psicologizante, ou seja, recusa a crença numa transcendência, esta que, passada ao âmbito da leitura das imagens, conferiria sentido de alegoria como representação do real que está fora. Aqui a dor parece servir para o retorno a uma materialidade, afetividade imanente ao corpo em si, fazendo aderir a experiência corporal com a ética que propõe mesmo Kaki-hara, uma “compaixão corporal”. A partir dessas imagens, temos três camadas: o corpo diegético dos personagens, que se movem na ordem da experimentação; o corpo apresentado ao espectador como imagem; e a experimentação corporal proposta ao espectador pelas imagens do filme.

Em uma cena, vemos o corpo de Kano, que trabalhava com Jiji, após ser morto por Kakihara. Primeiro vemos um plano-detalle de um buraco, de onde escorre sangue. Vemos a espessura do sangue, o vermelho excessivo e o seu brilho, em leve escorrer viscoso. Na sequência, outro plano mais aberto revela ser o corpo de Kano, sem um olho, dentro de uma carcaça de um aparelho de televisão, jogado na rua junto a outros restos de eletrodomésticos. Passamos a saber que o buraco era a cavidade ocular vazia no seu rosto. No plano seguinte, pessoas passam em seu ritmo normal na rua, não percebendo o objeto-corpo no meio dos lixos urbanos. Em outro momento, em um ambiente pós-chacina promovida por Ichi, na qual vemos paredes e chão sujos de vísceras humanas espalhadas, Kakihara diz, segurando um pedaço de órgão humano que se encontrava espalhado pelo chão: “olhe, o corpo humano é feito de um tubo como este”. Não se trata de um corpo continente da interioridade, mas sim um corpo-cor, objeto, que desvela a potência da imagem. Ao mesmo tempo em que é indicada uma imanência no corpo – o tubo, a cor e a viscosidade –, coloca-se o corpo como o próprio espaço da cena, indicando um caminho para uma “visu- alidade háptica” através dessa própria materialidade, uma outra forma de ver: ver como tocar.⁴ Assim, a viscosidade do sangue vermelho dá-se a uma breve

4. MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. Partindo do que Deleuze e Guattari perceberam como uma percepção

retenção no olhar. A imagem do corpo, aqui, leva também a uma possibilidade de desvelamento e experimentação da própria imagem com(o) corpo.

Como Raymond Bellour atentou, “o texto do filme não cessa, efetivamente, de escapar à linguagem que o constitui”⁵. Sendo a sua característica irrevogável a movença, mas trazendo uma constituição também sígnica, podemos levar a afirmação de Bellour a um entendimento do filme como algo que não é nem um extremo nem outro, mas que se produz no limiar mesmo entre os dois. Por mais que tentasse propor uma outra ontologia do filme – Bellour falava do cinema em geral –, aqui percebemos um tipo de imagem que se coloca exatamente nesse limiar, entre a sua natureza de signo e a de sensação. Não como algo inexorável, Ichi, o Assassino parece fazer justamente do seu posicionamento limítrofe – admitindo e exacerbando a sua natureza de imagem movente, signo e sensação – um dos seus mais importantes posicionamentos políticos. Para isso, o filme de Miike, além da radical proposta de visibilidade dos corpos, consegue engendrar outras camadas de leitura e problematização, assim não se colocando dentro de uma estética do real. Se as imagens de um certo cinema contemporâneo – ver, por exemplo, o filme-sensação *Tropa de Elite* ou mesmo o boom dos documentários – adquire sua força no seu “choque de real”⁶, aqui este risco está longe. O distanciamento dessa estética se dá por alguns procedimentos no filme que permitem a desnaturalização das imagens e da sua visão.

háptica – menos submetida à evidência ótica, mais afeita ao tato –, Marks propõe uma possível *visualidade háptica*, assim a definindo: “a *percepção háptica* é usualmente definida como a combinação de funções táteis, cinestésicas [do movimento corporal] e proprioperceptivas, a forma como experimentamos o toque tanto na superfície como dentro dos nossos corpos. Na *visualidade háptica*, os próprios olhos funcionam como órgãos do toque. A visualidade háptica, um termo contraposto à visualidade óptica, alimenta-se de outras formas de experiência sensorial, primordialmente do toque e do cinestésico” (p.2, grifo do autor; tradução livre do inglês). Dessa forma, o *corpo* do espectador torna-se parte importante no processo de ver. A autora identifica no uso do vídeo feito por artistas contemporâneos, dentre eles o japonês Kazuo Hara, recursos propícios a essa forma de visualidade.

5. BELLOUR, Raymond. “Le Texte Introuvable” in *L'Analyse du Film*. Paris: Calmann-Lévy, 1995, pp. 35-41, p.39. Tradução livre do francês.
6. Cf. JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Beatriz Jaguaribe chama de “choque do real” uma certa estética advinda do realismo moderno, em renovado e amplo uso nos textos midiáticos contemporâneos, “uma produção de ‘realidades’ exacerbadas pelo realismo, pela propulsão do choque” (p.17), afetadas pela própria natureza informacional que lhes garante a velocidade de sua produção e de seu esquecimento, produzindo uma camada do imaginário contemporâneo.

Em uma primeira leitura, no nível do sensorio, salta à percepção o deslocamento do uso de efeitos especiais ou da computação gráfica que, no filme, distancia a imagem de qualquer intenção de realismo possível, junto com o trabalho de som, o qual funciona quase como um comentário irônico acerca das imagens: o corpo que se divide ao meio é acompanhado por um som risível, mais próximo dos desenhos animados (não à toa, já que o filme é adaptado de um mangá) do que dos noticiários de crime e suas “imagens amadoras” e hiper-realistas. Diferentemente do habitual, os efeitos especiais – visuais e sonoros – aqui contribuem menos para o cientificismo do olhar: em vez de tornar possível ver o detalhe invisível e “real” dos corpos, mostram o impossível alcançado pela hipermanipulação da imagem; expõem-na, dessa forma, como imagem técnica.

A espacialidade da grande cidade, território contemporâneo por excelência e emblema do “novo Japão” – sua nova imagem-clichê –, aqui aparece como espaço fugidio, rastreado, mas porém contendo a possibilidade de desterritorialização. Os espaços são o próprio traçado da cidade, cronotopo contemporâneo controlado: enclausurados, entre janelas e prédios, boates, becos, quartos de hotéis, pontos de aplicação de drogas (heroin spot, como eles chamam no filme), corredores, bares.

A câmera mostra espaços pouco afeitos à constituição do imaginário tradicional, extrapolando a lógica metonímico-simbolista do “isto é esta cultura”, muitas vezes configurando espaços que exigem dos corpos uma presença “meramente física” e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades dos seus ‘passantes”, como descreveu Bauman sobre a cidade contemporânea.⁷

EXPOSIÇÃO DO DISPOSITIVO: OLHAR E SER OLHADO

Ichi, diferentemente de Kakiyama, concentra seu prazer no “matar”: por isso Kakiyama o busca com tanto afincamento. Ele mata pessoas por um suposto

7. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.119. Assim Bauman descreve a relação entre indivíduo e espaço na *urbis* contemporânea.

“trauma” de adolescência: teria assistido a um estupro de uma menina por colegas da escola, evento que o teria levado à ambígua sensação de angústia moral e excitação sexual. Aos espectadores, esse episódio – apresentado já na sequência de abertura – é mostrado em imagens de vídeo, muito granuladas e desfocadas, repetidas em diversos momentos do filme, sempre quando Ichi está prestes a iniciar uma de suas atrocidades. O trauma de Ichi é, portanto, “em vídeo”. Voyeur e sádico, Ichi age em função dos comandos dados por Jiji, que aparece sempre como uma voz sem corpo, relacionando as pessoas a serem mortas no presente, aos seus colegas que o traumatizaram no passado. Se o trauma e a memória levariam à constituição de si e da identidade – aquilo que se é –, aqui, a própria identidade aparece como um dispositivo de poder.⁸

Se concebemos Ichi como, a princípio, o voyeur traumatizado – aquele que vê –, são as imagens em vídeo que indicam uma outra relação de forças entre os personagens. A voz de Jiji, usualmente através do telefone, é que dá os comandos a Ichi e o incita a matar. Em determinado momento do filme, em diálogo entre Jiji e Karen, somos informados de que as memórias de Ichi e o seu trauma são inexistentes, criados por Jiji para poder usufruir de sua habilidade de assassino. Não há trauma, apenas a imagem constituída – o vídeo – e as palavras que Jiji pronuncia para incitar Ichi. Do lugar habitual reservado ao vídeo, usualmente relacionado às imagens pessoais e de família, carregando em si um grão de passado e de memória – de real puro da experiência do sujeito, uso absorvido inclusive em filmes do mainstream e nas narrativas jornalísticas televisivas – essa mídia e estética aqui ganham outra força, tornada mais efetiva por conta justamente da sua aparência de real, sendo, no entanto, puro artifício – tanto como imagem processada quanto como acontecimento imaginado. Esta região limítrofe entre “olhar - ser olhado”, “produzir - ser produzido” e “ser - ser em imagem” fica bem explicitada na sequência que será analisada agora: Ichi é, acima de tudo, um sujeito observado.

Vemos um ambiente: o espaço interno de um prédio. Enquanto a câmera percorre, em movimentos soltos, esse espaço – adentra um corredor, atravessa uma porta – escutamos uma voz – trata-se de Jiji – que conversa com Ichi, convencendo-o a matar todo o grupo de Kakiyama. Ainda não vimos Ichi, mas vemos uma tela de televisão acendendo e mostrando imagens da sala onde se instalam homens a serem mortos. Em montagem paralela, enquanto a imagem

8. Cf. PIERS, Gerhart; SINGER, M.B. *Shame and Guilt: a Psychoanalytic and a Cultural Study*. Nova York: W.W. Norton&Company, 1971.

de vídeo em preto e branco do interior da sala exhibe os homens de Kakiyama em ações banais – conversando, jogando cartas – a imagem colorida em película continua a adentrar o apartamento, em movimentos que lembram o caminhar de uma pessoa.

Continuamos a adentrar o corredor, em película e em cores, e a ver as imagens dos homens, em vídeo em preto e branco. Ichi se revela, em película, atrás de uma parede, conversando ao telefone – a fonte da voz de Jiji – e olhando um televisor – as imagens em vídeo. Ele se diz incapaz de matar tantas pessoas ao mesmo tempo. Jiji responde incitando-o a fazê-lo, evocando as “memórias” dos seus traumas. Vemos a imagem em vídeo e, no plano seguinte, vemos Ichi novamente, em película e em cores. Agora, no entanto, algo mudou: o ângulo da câmera é um acentuado plongé, do alto da sala. Vemos Ichi e o exíguo espaço da sala quase por completo, de cima e de longe. Como uma câmera de vigilância. O plano seguinte é um close nos olhos de Ichi – ainda em película colorida: ele olha. Segue-se mais uma imagem em vídeo dos homens – ouvimos, enquanto isso, Jiji buscar relações para inserir esses homens nas memórias de Ichi, assim convencendo-o a matá-los. O que se segue já altera o esquema apresentado até então: voltamos ao enquadramento em plongé, só agora em película em preto e branco. Segue-se um close nos olhos de Ichi – mesmo enquadramento do close anterior, sem cores. Logo depois, um detalhe muito aproximado de um olho de Ichi, agora em vídeo sem cores: vemos as listras da tela, indicando obviamente a textura da imagem de vídeo – Ichi é olhado. Nesse momento, Ichi “reconhece” um de seus antigos agressores, inventados por Jiji como uma de suas memórias, e inicia-se a carnificina.

Ichi, do olhar voyeur que vê as imagens, aos poucos, é posto como também objeto visto: de película em cores, paulatinamente, a vídeo em preto e branco. Poderíamos dizer: de dado “real” – a identidade na qual se deve crer – para uma mera imagem – linhas e pixels, produções óticas – a identidade como efeito ótico. A sequência é representativa da interseção entre os usos das imagens e a narrativa, exercida ao longo do filme, para fins de uma política da imagem.

A imagem em vídeo abre-se, neste caso, para duas implicações: (1) o fato de ser “máscara”, imagem em si. Desta forma, ela abre uma visão tátil, ou “háptica”, junto com as tantas outras do filme: vemos sua textura, seus ruídos e sua materialidade; (2) essa imagem também pode ser vista de uma perspectiva histórica, já que na contemporaneidade o vídeo é a imagem que se difunde pelas telas disseminadas pelos espaços urbanos. Assim, numa segunda implica-

ção, há o fato de ser imagem vista, demandando um olhar que produz (subjetividade, significado).

COLOCAR-SE NO LIMIAR: POLÍTICA SENSÍVEL E A ADESÃO DA IMAGEM

Em conversa pelo aparelho de telefone celular, Kakihara, alguns momentos depois, falando com Jiji, diz: “pessoas como você, que ficam só olhando, não sabem de nada”. Jiji responde: “eu controlo tudo”. Junto com Ichi, a narrativa do filme pode ser entendida por essa triangulação que coloca Kakihara como corpo-prazer, Ichi como imagem-subjetividade e Jiji como o olho-dispositivo (já na sequência inicial, vemos Jiji revirando os olhos parado em uma rua da cidade). Nesse esquema, sem uma tomada de posição muito clara, o filme de Miike parece propor o movimento entre o que se narra (inteligibilidade) e o que se sente, trazendo à tona o que há de visível nos procedimentos de subjetivação e identificação implicados na relação que historicamente se estabeleceu entre espectador e imagens, apontando na experimentação da imagem e do corpo uma linha de fuga – sem nunca, no entanto, descartar o risível que há na representação da violência extremada. Não somente pessimista, o filme promove um movimento que vai e volta no caminho que leva da visibilidade dos corpos – corpo que é imagem, imagem que é artifício – à visibilidade dos dispositivos, sem ordenação extensiva, mas sim espalhando sua política sensível de forma não espacial, mas intensiva: assim se efetua a sua transfiguração da imagem-representação, gerando o seu ponto mais político, na ambiguidade que é própria do cinema.

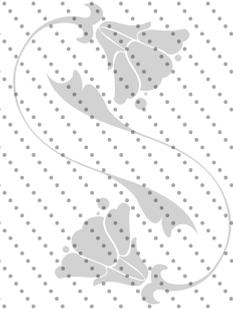
Se o filme se passa em uma Tóquio invisível, fincada do lado de fora dos acúmulos da tradição e da imagem-clichê do “cinema japonês”, com seus diálogos sem língua – fala-se japonês, inglês, chinês, com fluidez e sem que isso se transforme em uma “questão do problema de comunicação da grande metrópole” – e seus espaços desfigurados ou estilizados pelos fluxos da cidade (de capitais, de desejo, de vícios), o que salta mais na visada estética aqui buscada é o que se dá “no entorno” da enunciação. Ou melhor, de que forma esse “entorno” é possibilitado, é deixado existir. Ao fim, na cena sublime do topo do prédio – céu azul, luz cintilante e cidade quieta para a encenação – vemos o delírio de Kakihara, que se suicida (o prazer da dor no corpo) como substi-

tuição da expectativa frustrada por Ichi. Perdidos nos meandros da imagem, o filme se desdobra para fora de si, ambigualmente sem jamais ter saído. Um apontamento para uma exterioridade da enunciação, o filme indica uma chave para a saída ao “fora do pensamento” – pensamento que, aqui, é imagem. Um impensável da imagem exterior à própria imagem que, ao mesmo tempo que se deixa reter pela sua natureza irreduzível (corpos de textura, cor, ruídos e manipulações), alerta o olhar para a sua potência de “enganação”. Nesse movimento duplo, acaba expondo o seu “fora” possível. Não aderindo a experimentalismos formais exacerbados, o filme de Miike atua muito mais a partir de dentro – do código narrativo, da diegese enunciada – do que em um distanciamento formal ou brechtiano. Não a banalização da imagem violenta, aqui temos um procedimento de desvinculação paulatina dos liames que fazem a conexão entre imagem, corpo, sujeito e nação. Diferente do que Lúcia Nagib chamou de “realismo corpóreo” do cinema japonês, em que o corpo funcionaria como o lugar da possível não-mediação entre espectador e imagem, na chave da liberação dos indivíduos através do corpo, tornado quase real nas imagens – a aproximação do olhar nos corpos que fazem sexo em *Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, é o maior exemplo –, aqui o aspecto da mediação e todas as implicações históricas e políticas que isso abarca é em si uma condição de possibilidade estética.⁹ Se somos convocados a “experimentar visualmente”, essa experimentação é na e através da imagem – e não no corpo do ator. Portanto, em Ichi, trata-se de ver e imergir, sabendo-se imagem: uma indicação da possibilidade das imagens, quando tudo já é imagem.

9. NAGIB, Lúcia. *Nagisa Oshima e o Realismo Corpóreo*. Retirado da página da Revista Trópico: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1681,1.shl>, em 22 de setembro de 2007. Também publicado em GREINER, C. e AMORIM, C. (orgs.), *Leituras do Sexo*. São Paulo: Annablume, 2006.



PARTE 2



Arte e Corpo



A História da arte é globalizada?

Um comentário crítico de um ponto
de vista do extremo Oriente

SHIGEMI INAGA

TRADUÇÃO DE MARCÔ SOUZA

Representar a si mesmo em uma arena internacional não é uma tarefa fácil para um asiático que tem um emprego em período integral em seu país. O ano letivo no Japão começa no mês de abril e termina em março (e talvez seja também assim na China e na Coreia). Obrigações administrativas impedem nossos compatriotas de comparecerem a eventos que acontecem no Ocidente. Além disso, é quase impossível para qualquer estrangeiro imaginar os afazeres da sociedade japonesa a menos que se faça parte dela. Para qualquer um que está constantemente sobrecarregado e “atolado” no mercado doméstico da “citação literária”, é muito difícil atender a pedidos extras de fora. Além do que, para se entrar no ritmo do mercado ocidental, pede-se o uso de uma língua (inglês, para começar) que quase não se usa como meio de comunicação ou de escrita, tudo isto enquanto se está lecionando e pesquisando na Faculdade de Letras de universidades japonesas.

No mesmo instante em que um bate-papo estava sendo gravado na faculdade da Universidade Cork, do outro lado do planeta, eu estava dando uma conferência pública em um município japonês sobre os Painéis de Hiroshima, pinta-

dos pelos falecidos Sra. Toshi Maruki e Sr. Iri Maruki, da década de 1950 até a década de 1970. Esta série de murais serviu como máquina de propaganda para o movimento pacifista mundial durante o período da Guerra Fria e está agora em um museu privado dedicado ao casal de artistas. Os Painéis de Hiroshima ficaram internacionalmente célebres no Oriente e no Ocidente e foram muito divulgados através de um álbum editado por John Dower, um especialista em história moderna japonesa e autor do premiado livro *Abraçando a Derrota: o Japão na Esteira da Segunda Guerra Mundial*. Mesmo assim, no campo acadêmico da pesquisa histórica japonesa de arte, tais trabalhos, ainda atualmente, são raramente mencionados.¹⁰

Pode ser de algum interesse notar que a pesquisa histórica japonesa de arte enfatiza principalmente mestres antigos e inventários de peças budistas. Artistas contemporâneos com uma grande carga de conotações políticas têm sido rejeitados pela academia japonesa apesar (ou como consequência disto) das revoltas estudantis do final da década de 1960; e esta exclusão permanece até hoje. Aqueles que discutem a obra dos Maruki são vistos igualmente como ativistas (pelos velhos marxistas até a nova esquerda) ou como estudiosos interessados em estudos culturais – que o mainstream de historiadores de arte (homens, positivistas, e formalistas apolíticos) ainda tende a repudiar como uma intrusão contra o statu quo da pesquisa histórica de arte “normal”.

O destino dos trabalhos feitos na comemoração dos bombardeios atômicos poderia ter sido um assunto apropriado para o Vigésimo Primeiro Congresso Internacional de História da Arte em Amsterdã, em 1996. De fato, o tema principal do congresso foi “Memória e esquecimento”, e havia seções como “A Arte da Comemoração” e “O Memorial Moderno: Vitoriosos e Vítimas da Guerra”. Entretanto, nenhum orador japonês trouxe as memórias da guerra para a discussão. Ademais, somente quatro propostas de papers foram aceitas no total pelos membros da Associação Japonesa de História da Arte, que tem mais de dois mil e quinhentos membros. E por um estranho detalhe da seleção, as quatro propostas japonesas foram colocadas na seção de pôsteres, como uma distinção clara em relação às propostas feitas por professores e estudantes sediados na Europa e na América do Norte. A relutância japone-

10. John W. Dower and John Junkermann, *The Hiroshima Mural* (Kôdansha International Ltd., 1985); Kozawa Setsuko, *The Hiroshima Mural: The Depicted Memory, The Narrative Painting* (Tokyo: Iwanami Shoten, 2002); e Shigemi Inaga, “Between War Painting and Peace Painting”, *Aida* 113 and 114 (2005).

sa em falar e a indisposição ocidental em dar voz ao seu balbucio irrelevante são tendências consistentes na maioria dos encontros internacionais na área de Humanas (exceto por psicologia e algumas associações específicas para os estudos japoneses).

Esta pequena curiosidade, a título de introdução, será suficiente para sugerir as múltiplas dificuldades que uma história da arte globalizada deve enfrentar para ser uma disciplina rigorosa. Dividirei minha apresentação em três eixos, sendo mais ou menos fiel ao bate-papo na faculdade da Universidade de Cork. Primeiro, discutirei problemas institucionais relativos às disciplinas acadêmicas. Segundo, conformações espaço-temporais devem ser questionadas em conjunto com fronteiras geográficas. Terceiro, consignarei conceitualizações de termos críticos-chave, assim como a aplicabilidade deles, especialmente no que se refere às relações políticas de poder entre centro e periferia. Embora eu ofereça tantas referências quanto possível, é totalmente impossível enumerar todas. Contudo, confesso desde o começo que as notas são estritamente pessoais e que não sou capaz de cobrir, e nem sou qualificado para cobrir todos os campos que devem ser levados em consideração sob a rubrica da presente questão.

HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL E ARTES NÃO-OCIDENTAIS

O obstáculo mais proeminente para a globalização da pesquisa histórica de arte é o fato de que a Associação Internacional para a História da Arte (Comité **International** d'Histoire de l'**Art**/CIHA) não tem sido, e até agora continua assim, merecedora do seu nome. Na melhor das hipóteses, isto é uma associação internacional com presença internacional, dedicada principalmente ao estudo da história da arte ocidental. A chamada história da arte oriental pode ser incluída, esporádica e caprichosamente, no programa de pesquisa (graças, por exemplo, à iniciativa pessoal de Henri Focillon em 1921, apenas para citar um exemplo da época da fundação da entidade)¹¹. Mesmo a Ásia (e

11. Henri Focillon, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident*, "Actes du Congrès international d'histoire de l'art à Paris en 1921" (Paris, 1923). Ver também Sadao Fujihara, *L'Extrême-Orient* d'Henri Focillon, "La vie des Formes, Henri Focillon et les arts", (catálogo de exibição, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2004), pp. 241-48.

o Oriente, se preferirem) é um território reservado para “orientalistas”, na medida em que o conhecimento ocidental estiver interessado. O conhecimento profundo sobre o Oriente, elaborado pela tradição dos estudos orientais (o que Edward W. Said criticou como uma forma de usurpação colonial), é mantido ao alcance de um círculo íntimo de especialistas iniciados ¹².

Apesar do seu domínio em línguas orientais difíceis e em costumes sociais incompatíveis, a maioria dos orientalistas no Ocidente permaneceu, mais ou menos, na periferia do mundo erudito, embora sua modéstia, reserva e devoção para com suas especializações profissionais marginalizadas sejam ocasionalmente apreciadas como uma louvável qualificação no mundo acadêmico. Mesmo assim, eles raramente se atrevem a se aventurar fora de seu ambiente protegido para se comunicarem com o público comum (com algumas exceções como René Grousset, na França)¹³. Orgulhosos de sua especialização e interessados em autoproteção, eles tendem a criticar, desdenhosamente, o leigo acesso à torre de marfim de seu santuário acadêmico. E esta tendência de isolamento autoimposto foi mimetizada por orientalistas “nativos” no Oriente que não suspeitam como seu próprio comportamento é uma caricatura que oscila, inevitavelmente, entre o orgulho de autoridade doméstica na periferia, e a humilhação do informante estrangeiro no centro de uma hierarquia acadêmica.

De fato, a maioria dos estudiosos orientais, no topo do ranking no período pré-Segunda Guerra Mundial no Oriente, ficaram muito ocupados em acompanhar o desenvolvimento ocidental da disciplina nos próprios campos de pesquisa. Durante o período pré-guerra e até a década de 1970, cada estudioso japonês (que raramente eram estudiosas) que retornava do “centro” ocidental ostentava orgulhosamente a sua confiança nos mestres ocidentais em sinal de sua (dele ou dela) autoridade ¹⁴.

Nos estudos orientais, entretanto, a mesma atitude resulta, inevitavelmente, em uma alienação dupla e causa um duplo vínculo irritante. Enquanto no Ocidente espera-se por um comportamento próprio de autoridade e de respeito em história da arte japonesa, quando você retorna ao seu país de origem, você tem que manifestar o seu domínio perfeito nos mais recentes estudos

12. Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978). Tradução japonesa de Imasawa Noriko publicada Heibonsha em 1986, com um comentário importante de Sugita Hideaki.

13. René Grousset, *Bilan de l'histoire* (Paris: Plon, 1949).

14. Cf. Sukehiro Hirakawa, *Japan's Love-Hate Relationship with the West* (Kent: Global Oriental, 2005) dá uma visão nacionalista, mas virtuosa sobre o assunto.

ocidentais. Para piorar as coisas, grande parte dos estudiosos e amadores ocidentais prefere as estampas Ukiyo-ê, ao passo que esta categoria banalizada pelo imaginário coletivo no período final da era Tokugawa foi menosprezada e desdenhada pela classe japonesa de literatos e valorizada pelos estudiosos acadêmicos doutrinados no cânone clássico da arte ocidental.

A fim de fingir uma universalidade, fica-se forçado a negar o valor cultural da arte (a arte própria de cada um, por assim dizer) que tem sido altamente apreciada pelos próprios acadêmicos ocidentais. A ironia desta refração dupla pode ser creditada, em parte, ao intrincado complexo de inferioridade psicológica que os estudiosos japoneses do período pré-guerra não conseguiram superar e, pelo contrário, foram inábeis em conseguir revelar. Um mal-estar similar é sentido pelos historiadores de arte africanos, como pude ver nas duras críticas feitas à exposição do MoMA, Primitivismo no século XX¹⁵.

O outro lado da moeda se manifesta como uma afirmação nacionalista, característica da época da fundação da moderna história da arte japonesa. L'Histoire de l'art du Japon, o primeiro relato oficial acerca do Império do Sol Nascente, foi compilado na ocasião da Exposição Universal em Paris em 1990. Anteriormente, um guia rudimentar sobre cerâmicas japonesas foi publicado na Feira Mundial de Paris em 1878, no apogeu do japonismo, para satisfazer amadores europeus ansiosos por identificar suas cerâmicas japonesas. Mas, mesmo “artes e ofícios” (incluindo cerâmica) não foram suficientes para provar a existência das “Belas Artes” no império japonês. Algo equivalente ao período clássico grego tinha que ser “escavado” das esquecidas relíquias das antiguidades budistas. As primeiras tentativas de se fazer tal inventário aconteceram entre as décadas de 1880 e 1890; periodização relativa aos séculos VII e VIII. Os templos budistas de Nara e Quioto do século VII foram orgulhosamente apresentados em Paris de modo a retificar e a desacreditar o “equivoco” dos amadores ocidentais acerca da civilização japonesa¹⁶. Para se ter uma

15. Primitivism in 20th Century Art, catálogo de exibição, editado por William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1988). Tradução japonesa, com importante comentário crítico, de NōayYoshida Kenji, is: (Kyoto: Tankōsha, 1995). Ver depois James Clifford, *Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

16. Shigemi Inaga, “Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History”, in *Japanese Hermeneutics*, editado por Michael Marra (Honolulu: Hawai'i University Press, 2003), pp. 115-126. Estudos recentes revelaram que o Kanko Zusetsu (1877) de Ninagawa Noritane (1835-1882) contribuiu para a drástica mudança da visão ocidental acerca das cerâmicas japonesas no final da década de

visão clara da mudança de paradigma que L'Histoire de l'art du Japon (1990) tentou manifestar, basta olhar de relance sobre a descrição do ofício artesanal de um pintor. Hokusai foi lembrado por muitos amadores franceses como o ponto alto da história das pinturas japonesas como um todo, e ele virou um objeto de louvor no L'art japonais (1883) de Louis Gonse, e na monografia Hokusai (1896) de Edmond de Goncourt. Na L'Histoire de l'art du Japon, contudo, somente treze linhas foram impressas sobre a vida dele, colocando-o entre os artesãos de Ukiyo-ê e fabricantes de impressão¹⁷. Assim, o autêntico discurso sobre a história da arte japonesa, com um clamor por universalidade (no sentido de Eric Hobsbawm), foi reinventado para ocidentalizar o Japão de modo a atender à expectativa ocidental e para satisfazer a dignidade nacional.

Não é inútil, neste contexto, mencionar que na Índia contemporânea, especialmente em Calcutá, foram feitas tentativas para estabelecer uma “consciência nacional” sob o movimento nacionalista Swadeshi através do boicote de produtos britânicos. Como Partha Mitter e Tapai Guta-Thakurta mostram, isto aconteceu no contexto da noção de “indianismo essencial” divulgada principalmente por A.K. Coomaraswamy, E.B. Havell e a irmã Nivedita, de modo a fomentar uma nova história da arte indiana. Ao recusarem aceitar qualquer influência vinda de fora como fator benéfico para a história da arte indiana, eles minimizaram o valor das esculturas budistas Gandhara, muito apreciadas nos estudos ocidentais iniciais por causa da sua afinidade com o cânone greco-romano¹⁸.

Um autor japonês, Kakuzô Okakura (1863-1913, mais conhecido pelo pseudônimo de Tenshin), foi o encarregado pela editoria de L'Histoire de

1880. Ver Imai Yûko, “Changes in French Tastes for Japanese Ceramics”, *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, n° 16 (2004):101-127.

17. Shigemi Inaga, “Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History”, in *Japanese Hermeneutics*, editado por Michael Marra (Honolulu: Hawai'i University Press, 2003), pp. 115-126. Estudos recentes revelaram que o *Kanko Zusetsu* (1877) de Ninagawa Noritane (1835-1882) contribuiu para a drástica mudança da visão ocidental acerca das cerâmicas japonesas no final da década de 1880. Ver Imai Yûko, “Changes in French Tastes for Japanese Ceramics”, *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, n° 16 (2004):101-127.

18. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922* (Cambridge University Press, 1994); Tapati Guha-Thakurata, *The Making of New Indian Art* (Cambridge University Press, 1992); *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India* (Delhi: Permanent Black, 2004).

l'art du Japon e também esteve diretamente envolvido na formação nacionalista da história da arte da Índia por meio de seu livro, *The Ideals of the East* (1904), que finalizou durante a sua primeira estada na Índia. Incidentalmente, o livro termina com o slogan: “Vitória interior ou muita morte exterior.” Sendo um amigo íntimo de Isabella Stuart Gardner, Okakura contribuiu com a coleção e a organização do Departamento de Arte do Oriental do Museu de Belas Artes de Boston. Ele, claramente, tinha como intenção mostrar a herança cultural das civilizações orientais para o público ocidental, de modo a obter reconhecimento universal da história da arte oriental como uma companhia indispensável para a sua contraparte ocidental. Esta intenção foi também mantida por historiadores de arte oriental das gerações seguintes, que, como Henri Focillon, tentaram estabelecer uma história da arte universal através da síntese de estudos sobre Oriente e Ocidente durante a época cosmopolita entre as duas grandes guerras¹⁹.

Ainda assim, não deve ser negligenciado que no seu *Livro do Chá* (1906), Okakura manifesta claramente a sua má vontade em apresentar e apreciar arte oriental de maneira ocidental. Invocando escrituras taoístas e conceitos zen-budistas, Okakura tenta persuadir os leitores ocidentais que o culto oriental à estética espiritual e à beleza imaterial está em forte oposição à beleza física e material do Ocidente. Ele argumenta que o vazio da casa de chá é incompatível com a panóplia-exibição das coleções dos museus ocidentais, e a prática da cerimônia do chá não pode ser facilmente assimilável à apreciação ocidental de arte, que coloca uma ênfase excessiva na arte visual em detrimento dos outros quatro sentidos. Okakura também insiste no fato de que na história da arte asiática, as belas artes dificilmente podem ser distintas de arte e de artesanato, e ele, sem sucesso, criou o termo alternativo *Kogei* (artes refinadas) de modo a cobrir todos os tipos de criação artística manual²⁰. Assim, uma resistência teórica à inerente falácia que tentava globalizar a história da arte

19. Shigemi Inaga, “Un destin de pensée,” in *Approches critiques de la pensée japonaise XXe siècle*, editado por Livia Monnet (Montréal: Presses Universitaires de Montréal, 2003), 329-48.

20. Shigemi Inaga, “The Making of Museums and Collections in Modern Japan with Special Reference to the Construction of ‘Asian Art’ and ‘Japanese Art’,” “Interpreting Asian Cultures in Museum”, Simpósio Internacional no Museu Britânico, março de 2000 (não publicado; tradução japonesa, *Studia semiotica* 21, 2001, pp.75-101). O conceito de “artes e ofícios” de Okakura pode ser comparado com o *Medieval Sinhalese Art* (1908) de A.K. Coomaraswamy, aluz do medievalismo de William Morris

foi, manifestadamente, formulada pelo pioneiro da história da arte oriental no início do século XX.

HISTÓRIA DA ARTE COMO INSTITUIÇÃO E DISCIPLINAS ACADÊMICAS

Este trauma de nascimento, por assim dizer, foi reprimido durante o processo de institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica. E o reprimido iria retornar inevitavelmente, revelando obstáculos congênitos à globalização da disciplina. Foi em 1916 que a cadeira de história da arte foi inaugurada na Universidade Imperial de Tóquio, com Seiichi Taki (1873-1945) como o primeiro beneficiário. Muitas universidades imperiais no Japão adotaram esta prática (inclusive a Universidade de Keijô, em Seul em 1926, porque a Coreia foi anexada ao Japão desde 1910, enquanto na Universidade Imperial de Taihoku, em Taiwan, inaugurada em 1928, o departamento de história da arte ainda não tinha sido estabelecido). Há poucas cadeiras no período pré-guerra. Uma avaliação crítica dos estudos da era Meiji feita por Shûichi Kishiro (1989-?) em 1936, conta não mais do que 30 estudiosos cobrindo história da arte, arqueologia e estética, mas não há uma avaliação semelhante acerca dos anos seguintes²¹.

Entre estudiosos lendários de renome internacional, deixem-me mencionar somente três nomes. Sêgai Ômura (1826-1927) é conhecido por seus estudos sobre escultura chinesa e pintura; seus livros foram traduzidos para o chinês no período pré-guerra e servem como referência básica para peritos²². A moldura da história da arte oriental no Japão foi delimitada pela geração de Ômura, com seus fortes sobretons de antiquário, e que não tem sido questio-

21. Kishiro Shûichi, "Bijutsushi [Art History]", in *Development of History as a Science since Meiji Era*, editado por Rekishi Kyôiku Kenkyû Kai [Committee for the Historical Education Studies] (Tokyo: m g r N Shikai Shobô, 1933), pp. 247-323. [The Establishment and Development of the Discipline of Art History in Japan], (exclusivamente em japonês), apesar deste volume imenso (504 p.), a investigação se limita ao estágio inicial da disciplina e mostra a impossibilidade de qualquer visão global exaustiva.

22. Yoshida Chizuko, "ÔMURA Seigai no bijutsu hihyou", [Art Criticism by ÔMURA Seigai], [Bulletin of the Faculty of Fine Art, Tokyo national University of Fine Arts and Music], n.º. 26 (1994): 1-35.

nada até recentemente. Também deve ser indicado que na primeira série de *Selected Relics of Japanese Art* (Sinbi Taikan, 20 volumes, 1899-1908) em que Ômura colaborou, a explicação para cada placa foi dada em duas línguas (um estudioso em sânscrito, Junjirô Takakusu, 1866-1945, discípulo de Max Müller, escreveu comentários em inglês), mas nos volumes seguintes de *Selected Relics of Oriental Art* (Tôyô Bijutsu Taikan, 15 volumes, 1908-1918), o texto explicativo foi escrito unicamente em japonês. A longo prazo, a delimitação inicial da disciplina de história da arte oriental resultou em seu relativo isolamento dos estudiosos ocidentais, e contribuiu para a falta de interesse entre as gerações seguintes de japoneses nos estudos orientais sobre arte asiática moderna e contemporânea. Foi apenas em 1999 que o Museu Asiático Fukuoka foi inaugurado como o primeiro instituto público a tratar de arte asiática moderna e contemporânea.

O mais famoso historiador de arte japonês no Ocidente deve ser Yukio Yashiro (1890-1975), discípulo de Bernard Berenson. Yashiro publicou *Sandro Boticelli* (1925) em inglês, que permanece como uma imensa contribuição aos estudos de história da arte no Ocidente. Neste livro, Yashiro é conhecido por ter introduzido fotografias retocadas que realçam apenas os detalhes relevantes dos trabalhos para facilitar a identificação. Ele também é lembrado como o primeiro diretor do Instituto de Estudos de Arte (inaugurado em 1930). Depois, publicou sua principal obra, *Essences of Japanese Art* (1944/65), que discute as características nacionais de acordo com quatro temas: impressionista, decorativo, simbólico e sentimental. Fundamentado pelo largo arcabouço de conhecimento do autor e ligando o Oriente ao Ocidente, o livro tenta examinar um ramo de criação artística asiática pela perspectiva dos padrões universais da época. Parecendo aparentemente datada por sua aproximação nacionalista, esta síntese monumental valeria a pena ser escrutinada de modo a se verificar a possibilidade de uma história da arte global e a se detectar o limite de aplicabilidade dos critérios ocidentais. Contudo, o livro permanece inacessível aos estudiosos ocidentais porque ainda não foi traduzido²³. Deixem-me adicionar o nome de Shûjiro Shimada (1907-1994),

23. Ver Archive [sic] of Yashiro Yukio (Kamakura and Hayama: The Museum of Modern Art, 2005). Fujihara Sadao, 1920, "Internationalism and the Study of Art History: The International Relationship of the Art Historians in the 1920s and its Significance", (em japonês), *Art Forum* 21, n.º. 9 (2004): 90-95; Takashina Shûji, "Commentary" para Yashiro Yukio, [The Position of Japanese Art in the World], 1956 (Tokyo: Kôdansha, 1988), pp. 200-10.

que deu origem a uma geração de especialistas em história da arte chinesa e japonesa na Universidade Princeton, nos EUA, no período do pós-guerra. Sua contribuição, que é comparável à de Wen Fong, também deve ser julgada em termos de globalização da disciplina da história da arte asiática²⁴.

Entretanto, nenhum desses nomes (muito menos a multidão de estudiosos asiáticos) é mencionado nem na leitura agradável do *Geschichte der Kunstgeschichte* (1981) ou na *Histoire de l'histoire de l'art* (1986) de Germain Bazin, por conta de uma cegueira tripla estrutural. Primeiro, qualquer contribuição oriental para a pesquisa histórica da arte ocidental é, por definição, suplementar ou auxiliar. Segundo, o domínio dos estudos orientais não está incluído nas “histórias da história da arte”, sendo “história” aqui significando, implicitamente, “história da arte ocidental”, o que exclui, por definição, territórios orientais. E terceiro, contribuições rigorosas feitas por estudiosos orientais acerca da arte oriental em línguas orientais são, simplesmente, inexistentes para aqueles que não têm acesso às línguas utilizadas em questão (já que elas são “monopolizadas” por orientalistas).

Aqui o problema da língua utilizada deve ser reexaminado em relação aos periódicos das disciplinas. Okakura fundou a revista *Kokka* em 1889, seguindo o modelo da *Burlington Magazine* e da *Gazette des Beaux-Arts*, para tratar essencialmente de arte japonesa. Yashiro fundou outro periódico, *Bijutsu Kenkyû*, em 1932 (que estendia para arte oriental). Ambos permanecem como periódicos de pesquisa referentes. Ainda que fossem empreendimentos pioneiros na época de sua fundação, tais periódicos mantinham-se concentrados no inventário e na descrição de obras de arte individuais e prestaram pouca atenção ao desenvolvimento posterior nas discussões metodológicas. No período do pós-guerra, adicionou-se o *Bijutisushi* (*Journal of Art History*, como era chamado inicialmente e que foi fundado em 1949) da Sociedade Japonesa de História da Arte, que incluía arte ocidental. É verdade que a maioria destes periódicos inseriu sumários em inglês nos seus artigos principais. Ainda que a maioria destas publicações permaneça inacessível aos mais simples estudantes de história da arte no Ocidente, e isto é uma consequência lógica advinda do fato de que ninguém presta uma atenção séria a elas, exceto um limitado círculo de especialistas em estudos orientais. O mesmo pode ser dito sobre

24. John Rosenfield, “Japanese Art Studies in America since 1945”, in *The Postwar Development of Japanese Studies in the United States*, editado por Helen Hardacre (Leiden-Boston-Köln: Brill, 1998), 161-194.

periódicos chineses e coreanos que se encontram empilhados nas prateleiras das bibliotecas de pesquisa oriental-asiática.

Em que medida essas revistas se preocupam com a globalização da disciplina? Deve ser dito que a persistência da tradição autoimposta de análise formal e iconográfica destaca que elas permanecem alheias das considerações teóricas. Enquanto linguistas e estruturalistas saussurianos ainda estavam na moda na década de 1970 (Curso de Linguística Geral, 1916, foi traduzido para o japonês no início de 1928 e provocou um debate acadêmico no período do pré-guerra, e As Palavras e as Coisas, de Michel Foucault, 1967, foi traduzido para o japonês em 1974), tal aparato crítico não foi introduzido nos periódicos acadêmicos de história da arte até a década de 1990, e estudos ocidentais recentes sobre as funções sociais da arte e das instituições de arte têm sido muito negligenciados; eles têm sido vistos como simplesmente irrelevantes ao tipo de pesquisas sobre a história da arte conduzidas por especialistas em arte japonesa e oriental²⁵. Foi somente na década de 1990 que estudos de gênero foram introduzidos, principalmente por causa de historiadoras de arte feministas (a última importação ocidental, de Leeds e da América do Norte, e para acrescentar aqui, “como sempre!” seria politicamente incorreto), necessitando-se de uma reforma drástica na conservadora Associação Japonesa de História da Arte²⁶.

DUAS CAMADAS DE HISTÓRIA DA ARTE GLOBAL

Quando nos perguntamos: A História da Arte é Global?, precisamos dividir a pergunta em dois níveis. Primeiro, há as obras que constituem o

25. Para o mais recente desenvolvimento de pesquisa in história social da arte, conduzido no Japão entre 1985 e 1995, ver a visão crítica: Shigemi Inaga, “De l’artisan à l’artiste au seuil de la modernité japonaise”, *Sociologie de l’art*, n.º. 8 (1995): 47-61.

26. [Art and Gender], editado por Suzuki Tokiko, Chino Kaori e Mabuchi Akiko (Tokyo: Brücke, 1997); e *The Present, and the Discipline of Art History in Japan [1997] An International Symposium* (Tokyo: Tokyo National Research Institute of Cultural Properties/Heibonsha, 1999). Ver também minha revisão crítica e minha visão do simpósio, *Aida Extra* n.º. 25 (January 1998): 2-15. Ver Ayako Kano, “Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debates”, *Review of Japanese Culture and Society*, Center for Intercultural Studies and Education, Josai University, vol.XV (Dec.2003): 25-38. Ver também *Art and Gender 2, Intersecting Visions*, editado por T.Suzuki, A. Mabuchi, Ikeda Shinobu and Kim Hyeshin (Tokyo: Brücke, 2005).

corpo do que irei chamar de história da arte global. Segundo, há um nível de disciplinas que contribuem para o entendimento da história da arte global. Quase sempre os dois níveis são confusos. E pior, estudiosos ocidentais tendem a subestimar o fato de que a superposição destas duas camadas (objetos e agentes de pesquisa) em contextos geográficos e geopolíticos traz permutações resultantes extremamente complicadas. Sem entrar nos detalhes da história institucional, deixem-me fazer um comentário estatístico antes de analisar três problemas estruturais incorporados na disciplina até hoje.

Mesmo no período do pós-guerra, o número de cadeiras de história da arte tem sido relativamente limitado quando comparado à academia norte-americana. Entre noventa e nove universidades nacionais (a categoria “universidade nacional” se dissolveu em 2004), apenas oito têm um departamento de história da arte (e ocasionalmente estética). Muitas das principais universidades privadas e faculdades de belas artes (de um total de 989, consistindo em 526 universidades privadas e 463 faculdades privadas em 2003) estão equipadas com departamentos de história da arte. Porém, na maioria das universidades nacionais e municipais, uma educação histórica da arte está subordinada ao currículo da faculdade de educação. Relações de poder no mercado acadêmico devem ser cuidadosamente examinadas em termos de distribuição destas condições educacionais. Nas instituições ocidentais, é a história da arte ocidental que mantém posições dominantes cara a cara com os setores “relegados” a departamentos periféricos, com nomes como Linguagens e Culturas Asiáticas e Africanas, nos quais a disciplina de história da arte ocidental ocupa uma posição muito precária. No caso japonês, os três fatores seguintes são pertinentes para o entendimento desta questão.

Primeiro, a tripla justaposição de histórias da arte ocidentais, orientais e japonesa permanece uma estrutura básica dos estudos japoneses: a história da arte ocidental pode ser dividida em história da arte indiana (o que significa budismo antigo) e história da arte chinesa. Nos dois ramos (senão nos ramos de história da arte ocidental e japonesa), a era moderna é excluída por definição, apesar de ser parcialmente recuperada por não-historiadores, como linguistas e antropólogos que estudam a cultura das “minorias”. Porque há muito poucas cadeiras nas universidades nacionais, e a maioria dos institutos não pode arcar com os custos de ter um especialista em ambos os campos (China e Índia) de história da arte oriental. Os três ramos de arte ocidental, oriental e japonesa têm pouco em comum, exceto pela ilusória convicção de que pertencem a única e mesma comunidade de historiadores de arte.

Segundo, na maioria das principais universidades, história da arquitetura não é colocada na área de humanas, mas é ensinada no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Tecnologia (a mais recente reinterpretação japonesa é o modelo prussiano Technische Hochschule). Estudiosos da geração pioneira, como Chûta Itô (1867-1954), fundador da história da arquitetura mundial no Japão, e Tadashi Sekino (1867-1936), um engenheiro, arqueólogo infatigável e pesquisador experiente de túmulos e antiga arquitetura budista na Coreia e na China, trabalharam juntos com Ernest F. Fenollosa (1835-1908) e Okakura em suas investigações iniciais. Nos anos seguintes, por causa da especialização, a pesquisa histórica de arte no Japão perdeu contato com historiadores de arquitetura, e foi apenas em anos recentes que muitos projetos conjuntos em torno do museu da universidade reabilitaram esses pioneiros do esquecimento acadêmico e de um longo desprezo²⁷.

Terceiro, a afinidade entre história da arte e estética difere consideravelmente nas duas maiores instituições imperiais de Tóquio e Quioto; a divergência entre elas pode ser constatada por suas histórias. Enquanto os graduados do Departamento de História da Arte da Universidade de Tóquio mostram pouco interesse em estética, estudantes da Universidade de Quioto que se graduam em história ocidental discutem normalmente estética e filosofia ocidentais. Em Tóquio, estética e história da arte pertencem a departamentos diferentes (de história e de filosofia), que foram definitivamente separados desde 1996, enquanto em Quioto as duas disciplinas permanecem juntas (mas o futuro permanece incerto devido a uma recente investida de reformas institucionais).

Estes três fatores se interpenetram de modo a realçar o específico estilo acadêmico de cada instituição²⁸. Em acréscimo a estas condições iniciais, o chamado “isolamento vertical” das unidades acadêmicas japonesas é também relevante. Estudantes de história da arte japonesa e oriental com uma inclinação para os estudos de antiquário, estão mais interessados em uma aproximação positivista: eles se limitam à documentação e à análise biográfica e iconográfica e mostram pouco interesse nas recentes discussões metodológicas

27. Exposição, [Itô Chûta, An Architect's World], Tokyo, Watarium Museum; Ósaka, Kirin Plaza Ósaka, 2003. Ver [Do you know Itô Chûtaü], editado por Suzuki Hiroyuki (Matsudo: Ókokusha, 2003); e [SekinoTadashi, Asian Expeditions], (Tokyo: The University Museum and The University of Tokyo, 2005).

28. Shigemi Inaga, “The Invention of a Discipline and its Social Background: Art History in Westernizing Japan, A Critical (Re-)view”, 1998-2006.

do Ocidente. Estudantes de arte ocidental, pelo contrário, tendem a ser mais diretamente influenciados pelas últimas tendências intelectuais do Ocidente. Eles digerem, alegre e diligentemente, ideias vindas de fora (na medida em que estas teorias estejam na moda no Ocidente), e ainda costumam mostrar pouco interesse na arte japonesa. Por outro lado, estudantes de arte moderna japonesa não se sentem totalmente no direito de falar sobre estudos ocidentais por causa do seu domínio limitado em línguas estrangeiras. E terceiro, há pouca comunicação profissional entre estudantes que tratam de arte japonesa clássica e os que tratam de arte japonesa moderna.

Apesar destas divergências no interesse profissional, a academia japonesa como um todo tem mostrado uma extrema curiosidade quanto à informação que vem de fora. No período do pré-guerra, muitos estudantes de filosofia e estética estudaram na Alemanha, e depois da Segunda Guerra Mundial, os destinos deles se diversificaram. Muitos clássicos alemães sobre arte foram traduzidos para o japonês no período do pré-guerra. Por exemplo, o *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin ficou disponível no Japão no início de 1936, e o *Stilfragen* em 1942. Não se deve esquecer – já que o fato foi reprimido por tanto tempo – que muitos estudantes chineses do pré-guerra que estudaram no Japão tiveram acesso fácil a estas traduções japonesas. Um número considerável de livros ocidentais sobre estética e história da arte, tanto modernistas quanto marxistas, foram retraduzidos do japonês para o chinês durante o período de 1913 até 1949 na República da China. Estudos estáticos e biográficos, assim como pesquisas bibliográficas permanecem, por serem feitos acerca destas traduções do período do pré-guerra de livros ocidentais para o chinês.

Para encurtar uma história longa, deixem-me notar que a maioria dos clássicos em história da arte (Wölfflin, Riegl, Dvořak, Antal, Gantner, Wittkower, Hauser, Goldwater, Benesh, Francastel, Pevsner, Friedländer, Badt, Panosfky, Sedlmayr, Gombrich, etc.) estão disponíveis em japonês desde 1970 e foram integrados à luxuosa série da *Bijutsu Meicho Sensho* (Masterpieces in Art History, do editor Bijutsusha Iwasaki, e, naturalmente, a série não inclui nenhum autor não-ocidental!)²⁹. Mas permanece obscuro se os estudantes japoneses de graduação sempre acham essas traduções legíveis. Tais requisitos de leitura (como é habitual na América do Norte) não existem no currículo das universidades japonesas; estudantes das universidades mais renomadas ficam ansiosos por ler os livros das novas celebridades. Eric Auerbach, Euge-

29. A lista completa da série de Iwasaki Bijutsusha pode ser consultada no site <http://www.oi-bijutsukan.com/iwasaki-books.html>.

nio D'Ors, Ortega Y Gasset, G.R. Hocke, Carl Jung e George Steiner, para citar alguns, estavam nas listas de leitura dos estudantes de humanas no final da década de 1960. Clement Greenberg, Michael Fried, Harold Rosenberg e Nelson Goodman eram os nomes favoritos entre os estudantes de arte americana contemporânea e crítica de arte. Entre os autores britânicos, modernistas como Roger Fry, Clive Bell e Herbert Read ficaram bem conhecidos no Japão. A série de televisão *Civilização* de Kenneth Clark (1903-1983) foi um sucesso sem precedentes no final da década de 1960. Espectadores japoneses da época não tiveram nenhum ceticismo em relação ao eurocentrismo do programa e ficaram satisfeitos com a introdução correta feita por Shûji Takashina (1932-?); cada transmissão do programa era acrescida por ele com informações comparativas sobre arte e história contemporâneas japonesas. Trechos ilustrados dos livros de Clark figuraram entre as mais populares leituras nas classes de educação geral das universidades japonesas da década de 1970.

No final da década de 1970, a chamada “santíssima trindade” (marxismo althusseriano, linguística saussuriana e psicanálise lacaniana) estava disponível para os estudantes japoneses. Jurgis Baltrušaitis, René Huyghe, Hubert Damisch, Louis Marin, Jean-François Lyotard, Jean-Claude Lebensztejn, Pierre Bourdieu, Philippe Junod e Michael Thévoz (mas, não ainda, Daniel Arasse) estavam entre os autores franceses e francófonos, cujas traduções foram antecipadas por volta de 1980 por curiosos estudantes de teoria da estética e de história da arte. Um novo curso de “Cultura e Representações” foi inaugurado na década de 1980 no campus de Komaba, na Universidade de Tóquio, para onde Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault e Jean-François Lyotard, entre outros, foram convidados. A forte presença intelectual deste curso pós-estruturalista no campus de Komaba complementou as disciplinas mais autoritárias e conservadoras de estética e de história da arte no campus de Hongô. Listas de leitura mais ampliadas de cultura visual ocidental foram fornecidas sobretudo por Hiroshoi Takayama (1947-?) na metade da década de 1980; essas listas foram consumidas entusiasmadamente por jovens estudantes.

Um estudo crítico do exame de admissão para os pós-graduandos em história da arte nas últimas décadas fornece uma compreensão geral para uma possível forma de “História da Arte Global”. Embora muito mais conservador em aproximação metodológica que as listas de leitura voluntárias dos estudantes de estética, o departamento de história da arte parece tomar como certo que um conhecimento exaustivo da empírica “História da Arte Global” é um requisito básico para a admissão. Aos candidatos estudantes solicita-se emitir

descrições detalhadas de artistas e do trabalho deles selecionados arbitrariamente de uma área vasta que abrange história da arte do Ocidente ao Oriente e que se estende do período paleolítico na Ásia Menor até as pinturas chinesas e a iconografia budista. Na mesma medida, pode ser de algum interesse dar uma olhada na *Shinchô Encyclopedia of World Art* (1985), de modo a ter uma ideia da visão japonesa do “mundo da arte”. Sem estipular explicitamente nenhum critério editorial que possa governar a inclusão ou a omissão do que é posto em pauta, a enciclopédia apresenta uma imaginária “História da Arte Global”, concebida através da colaboração de mais de 500 especialistas japoneses. Incorporando mais do que 16.000 itens heterogêneos de arte e de artistas ocidentais, orientais e japoneses em um único volume, cria-se, sucessivamente, a ilusão de que a história global da arte é um universo fechado e completo.

Revistas mensais como *Geijutsu Shinjô* (Novas Correntes sobre Belas Artes, para dar uma tradução literal) são excepcionais, porquanto nenhuma outra publicação mensal no mundo cobre uma gama de tópicos tão variados em arte e em moda em um estilo jornalístico tão sofisticado. O único problema é que os textos são escritos em japonês e permanecem inacessíveis para quem não entende. Aqui a questão surge mais uma vez: a “História Global da Arte” que se busca é acessível apenas a leitores japoneses? Esta situação irônica me recorda a imaginária e ideal língua Marauí a que Umberto Eco sempre se refere. Ele diz que toda língua estrangeira pode ser traduzida para o Marauí, por causa de sua incrível flexibilidade, mas a língua Marauí não pode ser traduzida para nenhuma língua estrangeira. Ao se substituir japonês por Marauí, pode-se obter uma noção mais realista do que, afinal, se trata uma história da arte globalizada.

Em contrapartida a este pesadelo distópico da oculta globalização da história da arte global, pode ser uma boa ideia reavaliar a chamada “extemporaneidade” da situação chinesa. Vamos considerar Roland Barthes (1915-1980) como exemplo. Largamente traduzido para o japonês desde o final da década de 1960, em parte por causa do pessoal laço do autor com o Império dos Signos (1970), Barthes permaneceu praticamente desconhecido pelos intelectuais chineses antes de ser revelado para eles no início do século XXI. A noção de oposição binária acabou por se harmonizar com o dicotômico jeito de pensar chinês, e as críticas de Barthes sobre binarismos estruturalistas (especialmente sua introdução a termos terceiros, como ruído e significado flutuante e sua intoxicação com o prazer do texto, o subtítulo, ou o sabor do obtuso) não podiam ser mais fascinantes para os jovens especialistas chineses. Enquanto Bar-

thes em japonês (o que Kojève chamava de esnobismo puro) pode ser somente um objeto de nostalgia em conexão com o círculo íntimo de estudos franceses perto da virada para o século XXI, ele está sendo redescoberto e explorado na China pós-moderna, “Depois da Teoria” (como na frase de Terry Eagleton)³⁰.

CATEGORIAS DEFASADAS E CONFLITOS CONCEITUAIS

Barthes pode vir a ser um bom guia metonímico ou trampolim no pensamento acerca da aplicabilidade de certos conceitos críticos. O termo francês *écriture*, por causa de toda a sua ambiguidade, serve como uma varinha de condão, permitindo a Barthes conceitualizar o que ele acha ter descoberto no Império dos Signos – onde os signos são desprovidos de “significado” e o “significante” flutua na superfície da semiosfera, o que pode ser definido como a antípoda semiocracia francesa. Na sua famosa passagem sobre tempurá, o semiótico francês traça, intencionalmente, um paralelo entre o processo da prática caligráfica e a forma como o cozinheiro japonês que não cozinha (*cuisinier qui ne fait pas cuire*) prepara uma enguia (só que Barthes deve ter-se confundido porque enguia não é servida em barraca de tempurá). Aproximar-se da cultura do ideograma e da visualidade através de artifícios analíticos fonocêntricos é, por definição, uma tarefa impossível. *Écriture* parece designar tudo que escapa à bagagem teórica ocidental³¹.

A caligrafia, como exercício de *écriture*, possui um status social distinto nas esferas culturais sob a influência chinesa, e é dificilmente compatível com caligrafia no sentido ocidental. Na tradição literária do extremo Oriente, a caligrafia não é claramente distinguida da pintura que cobre letras e imagens ao mesmo tempo (tais termos como “letras” e “imagens” são, *in stricto sensu*, uma terminologia irrelevante, mas temos de confiar neles por conveniência).

30. Para os procedimentos em um recente simpósio internacional sobre Roland Barthes, realizado no Japão, com uma importante contribuição chinesa de L Dong Qiang, “Alors Barthes? Barthes et la Chine, un rendez-vous manqué”, Ver Roland Barthes, *Résonance des sens*, University of Tokyo, Center for Philosophy, Bulletin, n.º. 2 (2004).

31. Shigemi Inaga, [In search of The Golden Triangle: from Roland Barthes, *Résonance des sens*], *Aida* 97 (January 20, 2004) 32-35.

“Caligrafia e pintura” (shûhuà em chinês e shoga em japonês) são uma única categoria classificatória na conservação de bens culturais. Quando a definição acadêmica europeia de belas artes foi introduzida no Japão na década de 1880, isto provocou uma séria controvérsia. A questão sobre qual caligrafia deveria ser incluída ou excluída da categoria de belas artes era o ponto alto da discussão. A controvérsia foi, literalmente, uma “luta de classes” (como disse Pierre Bourdieu), na medida em que a luta pela classificação afetou diretamente as políticas de ocidentalização da administração de museus³².

A oposição ainda permanece nos dias de hoje. Nos últimos vinte anos, alguns historiadores de arte japoneses, especializados na história institucional da arte modernista japonesa, propõem que a disciplina de história da arte é uma invenção moderna e uma importação ocidental, porque, de acordo com eles, tal bagagem teórica correspondente não existia previamente no extremo Oriente (o raciocínio deles é uma espécie de Navalha de Occam!). A maioria dos especialistas chineses no Japão discorda furiosamente desta interpretação. Para eles, a gloriosa tradição chinesa estava perfeitamente equipada com um aparato de história da arte antes da intrusão das instituições ocidentais. Ignorar a história da escrita sobre arte no Extremo Oriente, e eliminar tal escrita da disciplina da história da arte, implicaria uma distorção hedionda da realidade histórica. Claramente, estes especialistas chineses concebem suas disciplinas em continuidade com a tradição ocidental, para a qual as instituições ocidentais permanecem como um adendo.

O diferente status social da caligrafia no Oriente e no Ocidente está no centro desta recente controvérsia. A questão lembra também que em muitos países não-ocidentais a categoria ocidental belas artes ainda não foi legitimada. Muitas tentativas foram feitas na Era Moderna para a implantação das belas artes do Ocidente em países não-ocidentais. Escolas de Belas Artes foram fundadas, exposições foram feitas, e esculturas públicas autorizadas. Tais investimentos causaram, quase sempre, reações nacionalistas. Em alguns casos, as iniciativas das belas artes têm sido vistas como atributos ou relíquias do imperialismo cultural ocidental; isto tem sido o caso na China continental, assim como em muitos países islâmicos. Tais boicotes a produtos ocidentais podem facilmente prejudicar a história da arte global.

32. Ogawa Hiromitsu, [Calligraphy and Painting versus Art: On the International Symposium “Today, Looking Back on Japanese Art History Studies”] *Bijutushi Ronsô*, n.º.14 (1997-8): 157-66. Também ver “The Invention of a Discipline”, nota 19 Cf. Anne-Marie Christin (éd.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia* (Paris : Flammarion, 2001).

Como é possível concretizar uma história da arte global, quando a própria definição do corpus das belas artes, ostensivamente para ser incluída na história da arte global está em disputa? Uma opção muito otimista e “imperial” pode ser declarar que o próprio critério é válido por todo o mundo, e para aplicá-lo globalmente para construir um “museé imaginaire” para a história da arte global. Não irei repetir aqui a crítica que fiz desta possibilidade na ocasião da exposição *Le Japon des avant-gardes*, no Centro Georges Pompidou, de 1986 até 1987. Ao eliminar sistematicamente todo domínio de criação artística onde nenhum equivalente pode ser encontrado na vanguarda ocidental, esta grande exibição ajudou o público francês a formar uma convicção firme, mas tautológica: tudo reconhecível como coparticipação da vanguarda no Japão é uma imitação ocidental: e tudo original no Japão não cai na categoria de vanguarda. Apenas o grupo Gutai atraiu o interesse do público francês porque tinha a influência da cena artística parisiense, e por consequência foi autorizado a posteriori. A coerência lógica da seleção na *Le Japon des avant-gardes* simbolizou perfeitamente a grandeza e a miséria da autointoxicação. A aplicação de uma categoria própria pré-fabricada à força por realidades estrangeiras, apenas atesta a incomensurabilidade mútua das culturas³³.

Conflitos similares continuam a aparecer enquanto as autoridades ocidentais forçarem a arte não-ocidental a deitar em uma cama procrustea, quer a cama seja assimiladora (como em *Magiciens de la Terre*, autorizada por Jean-Hubert Martin, que contribuiu para a invenção de “artistas” entre monges tibetanos e fabricantes de caixão ganenses) ou eliminatória (como na *Documenta* de Kassel, onde artistas de culturas orientais não-monoteístas foram, uma vez, considerados inapropriados)³⁴.

E ainda deve-se dizer que o asiático não é mais autorizado do que o ocidental para servir como juiz definitivo da cultura asiática. Uma visão estrangei-

33. Shigemi Inaga, “L'impossible avant-garde au Japon”, in *Connaissance et Réciprocité*, editado por Alain le Pichon (Louvain-la-neuve :Ciacó éditeur, 1988), pp.197-207. Em inglês, Margaret MacDonald, “The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World?: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange”, *Yearbook of Comparative and General Literature* 41 (1993): 67-75.

34. Jean-Hubert Martin, “Who is Afraid of Redskins, the Yellow Peril and Black Power?” in Wessel Reinink and Jeroen Stumple (ed.) *Memory and Oblivion, Proceedings of the XX-IXth International Congress of the History of Art*, (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999) pp. 961-64.

ra dentro de realidades desconhecidas é, às vezes, capaz de realizar descobertas afortunadas ao se olhar coisas sem referência. E o efeito de choque da zona de contato é um bom exemplo de das Unheimliche ou a Ostraniene de Jan Mukařofský, que se tornou o Verfremdung de Brecht. Tal momento pode se tornar transfigurativo. Uma descarga elétrica ou uma reação química acontece, entregando uma mensagem rica e salutar e lançando uma luz inesperada sobre um desejo político escondido – um desejo que qualquer tentativa de história da arte global deve tentar desestruturar³⁵. Isto traz o problema da aplicabilidade universal de certos conceitos operacionais.

TRADUÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS

Pelo entendimento kantiano, tempo e espaço são dois metaconceitos básicos nos quais as especificidades das esferas culturais devem ser articuladas. Este paradigma tem sido posto em questão na filosofia neokantiana. Desnecessário dizer que o ensaio inicial de Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, é fundamentado pela sua incompreensão da *Filosofia das Formas Simbólicas*, de Ernst Cassirer. Ele argumenta que a perspectiva linear da Renascença não é universal, mas é um laço cultural, mas seu argumento é simplesmente ilusório por causa da sua crença em uma aparente divergência de desenho em perspectiva a partir da projeção na retina humana³⁶. O argumento de Samuel Edgerton sobre a falta de racionalidade no pensamento chinês pré-moderno baseou-se na incapacidade chinesa em entender a perspectiva linear; como testemunha da incompreensão, uma ilustração inserida em uma enciclopédia chinesa. E ainda tem-se que fazer uma distinção clara entre a possibilidade potencial de pensamento racional e sua relevância para a sociedade. Além disso, a própria “racionalidade” muda de sentido no espaço e no tempo. A mecânica, por exemplo, não entra na categoria tradicional chinesa de “racionalidade”³⁷.

35. John Clark publicado por Asian Modern Art, (Honolulu: Hawai'i University Press, 1991).

36. Erwin Panofsky, “Die Perspektive als — Symbolische Form”, *Vorträge des Bibliothek Warburg*, 1924-5 (Leipzig-Berlin, 1927): 258-330, tradução japonesa de Kida Gen et al. (Tokyo: a. Or N Tetsugaku Shobô, 1993). Para S. Edgerton, ver “The Renaissance Artist as Quantifier”, in Margaret A. Hagen (ed.), *The Perception of Pictures* (New York: Academic Press Inc. 1980).

37. Ver Shigemi Inaga, “La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son

Como James Elkins salientou, o fato de o termo “espaço” não aparecer nos livros de arquitetura da Renascença atesta o fato de que o espaço kantiano é um metaconceito que permanece distante das preocupações dos artistas italianos dos Quattrocento. Não menos do que “espaço”, conceitos cujas categorias como “artista” ou “história da arte” são também projeções retrospectivas que interesses particulares adquiriram a posteriori da Renascença, como Michael Baxandall e Charles Hope, entre historiadores da arte, e Michel de Certeau, em um contexto diferente já salientaram³⁸. Ainda que isto não necessariamente previna a criação de uma categoria “anacrônica” de “belas artes” ou de “história da arte”, e de aplicá-las ao “nosso” campo de investigação (suposto como “nosso” território) de modo a destacar ações e eventos “pertinentes”.

Quando se trata do conceito de tempo, a advertência de Walter Benjamin parece indispensável, especialmente em historiografia: descontinuidade em história tende a ser ocultada pelo mesmo esforço de recapitulação do passado desacreditado. Reabilitação cria uma falsa continuidade que elimina as fases de ruptura onde a tradição foi interrompida. Logicamente, a própria interrupção é tornada visível pelo paradigma (no sentido de Thomas Kuhn) que a interrupção criou³⁹. O mesmo perigo está concomitante com qualquer tentativa de história da arte global.

Como ilustração, vamos analisar um caso chinês aqui onde o esforço por manter laços cronológicos subverte os códigos ocidentais de representação pictórica. Espectadores ocidentais ficam quase sempre maravilhados ao verem tantos selos imperiais cobrirem a superfície de preciosas pinturas chinesas, de tal forma que a paisagem retratada parece danificada ou quase obscurecida (es-

retour en France (1860-1910)”, *Actes de la recherches en science sociale* 79 (1983): 29-46.

38. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972; tradução japonesa por Shinozuka Fumio et al., (Heibonsha in 1989); Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975; tradução japonesa de Satô Kazuo (Hosei University Press, in 1996). (30)Ver Walter Benjamin, *Passage* (tradução japonesa de Imamura Hitoshi, Mishima Ken'ichi et al., (Iwanami Shoten, 11993-5, in 5 vols.); também Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris: Éditions du Seuil, 1998; tradução japonesa de Ishii Yôjirô (Fujiwara Shoten in 1995-6, in 2 vols.), p. 507, n. 38.

39. Ver Walter Benjamin, *Passage* (tradução japonesa de Imamura Hitoshi, Mishima Ken'ichi et al., (Iwanami Shoten, 11993-5, in 5 vols.); também Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris: Éditions du Seuil, 1998; tradução japonesa de Ishii Yôjirô (Fujiwara Shoten in 1995-6, in 2 vols.), p. 507, n. 38.

pecialmente no caso do imperador Gan Long). Para amadores europeus, isto pode ser apenas uma violação inadmissível na autonomia da realidade retratada. Ainda assim, para peritos chineses, a superposição de selos por gerações de proprietários reais pode ser uma garantia do respeito que foi sendo atribuído ao objeto. A paisagem obliterada parcialmente contém inscrições de camadas de autenticação cronológica. Tais inscrições e selos marcam um envolvimento em historicidade. Claro que tal explicação é raramente fornecida por peritos chineses no mercado doméstico. É somente em contato com ocidentais perplexos que o informante nativo é obrigado a fabricar a justificação em defesa de seus próprios costumes e práticas sociais.

Como o costume da inscrição imperial sugere, é uma questão aberta se a noção de “representação” é aplicável às pinturas de paisagem chinesas. O que está em questão é menos a representação da natureza e mais a representação da natureza interior (discutirei a irrelevância do termo “representação” abaixo). Consequentemente, o próprio plano da imagem não é considerado algo a ser visto: amadores preferem penetrar no espaço pictorial como se estivessem vagando pela paisagem retratada. Marguerite Yourcenar notou esse segredo ao narrar a história de um pintor oriental que desapareceu na própria pintura. Ainda que ela tenha escondido sua inspiração real (a recriação de uma lenda japonesa por Lafcadio Hearn) e resgatado a história como uma fantasia chinesa⁴⁰. Hiroshi Ônishi (1937-?), um antigo pesquisador e curador do Museu Metropolitano, tinha plena consciência dessas elisões e atribuições incorretas que leitores ocidentais comuns deixam passar. Na tradução japonesa de *Die Legend vom Künstler* (1934), de Ernst Kris e Otto Kurz, ele adicionou um extenso ensaio de cinquenta páginas sobre lendas chinesas e japonesas de artistas⁴¹. Infelizmente, lendas indianas, persas e árabes ainda não foram alvo de nenhuma coletânea. E também infelizmente, lamento dizer, a versão japonesa do adendo “globalizado” não pode ser re-traduzida em nenhuma língua ocidental.

40. Marguerite Yourcenar, *Les Nouvelles orientales*, reimpresso em *Oeuvres romanesques* (Paris: Gallimard, 1982), pp. 1.143-53; Shigemi Inaga, “The Painter Who disappeared in the Novel, Images of an Oriental Artist in European Literature” in *Text and Visuality, Word and Image Interactions III*, editado por Leo Hoek and Peter de Voogd, (Amsterdam: Rodopi, 1994), pp. 117-27. Ver Shigebumi Tsuji, “The Holy in the Dust: A Japanese View of Christendom’s Cult of the Non-Representational”, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, editado por Giselle de Nie et. al. (Utrecht: Brepols, 2005), pp. 185-209.

41. Ernst Kris and Otto Kurtz, *Die Legende vom Künstler, Ein geschichtlicher Versuch* (1934); tradução japonesa por Ônishi Hiroshi et al. (Tokyo: Pelikan sha, 1989).

Uma das frustrações que os orientais sentem diante de livros como *Termos Críticos da História da Arte* é um completo desdém com as tradições orientais⁴². Em *Termos Críticos*, o capítulo de David Summer sobre “Representação” não menciona a prática chinesa – uma omissão compreensível, mas, todavia, uma omissão. A experiência oriental apenas não se encaixa na discussão de “representação”, como se nada da Ásia fosse relevante neste contexto. Provavelmente, o único paliativo em línguas ocidentais é um paper de Tomonobu Imamichi (1923-?), que argumenta que há uma “relação complementar” entre as teorias estéticas do Ocidente e do Oriente. Ao passo que a tradição estética ocidental foi mudando de uma teoria clássica da representação (desde Platão) para o expressionismo moderno (em Wassily Kandinsky) no começo do século XX, a estética oriental mostra, quase simultaneamente, uma mudança reversa de uma veneração clássica de expressão pessoal (e, assim, não uma representação) para um credo moderno no tocante a representações realísticas. Ainda que atraente e compreensível como hipótese, este argumento baseia-se na própria crença do autor na aplicabilidade dos conceitos binários ocidentais em realidades orientais, e a compatibilidade de conceitos ocidentais e orientais. Pela própria natureza do argumento de Imamichi, sustentado por seu firme catolicismo, perde-se a possibilidade de uma verificação objetiva, e falta um quadro filológico próprio para comparação⁴³.

Se um estudante quer fazer uma comparação intercultural entre a perspectiva linear ocidental e a noção de “três distâncias” estabelecida por Kuo Hsi (ou Guō Xī na transcrição Pinyin; ca. 1120-90), por exemplo, ele ou ela pode ser requisitado a observar tais precauções filológicas elementares que Imamichi sacrificou diligentemente. De fato, uma filologia estrita tornaria impossível, simplesmente, a proposta de qualquer comparação intercultural: por isso, o isolamento dos orientalistas. Deve-se apontar também que comparações similares entre noções chinesas e ocidentais de construção espacial foram muito populares do final da década de 1920 até a década de 1940 na Chi-

42. *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson e Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 1996; tradução japonesa por Katō Tetsuhiro, Suzuki Hiroyuki et al. (Tokyo: Brücke, 2002).

43. Imamichi Tomonobu, “L’expression et son fondement logique”, *Revue internationale de philosophie* 52 (1961). A tradução em inglês está em *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, editado por Michael Marra (Honolulu: University Hawai’i Press, 1999), pp. 220-8. Imamichi Tomonobu, “Compatibilité et contrariété”, apresentado em *le Collège international de philosophie à Teheran in 1977*.

na e no Japão. No auge da autoconsciência nacionalista, intelectuais na Ásia estavam ocupados estabelecendo uma estética oriental que rivalizasse com a ocidental⁴⁴. O resultado foi um contraste muito esquemático entre uma superioridade ocidental assentada no trato analítico com o mundo material, e uma suposta superioridade oriental em uma aproximação espiritualmente holística.

Foi nesse contexto que a passagem de Guō Xī de *A Mensagem Sublime de Floresta e Córregos*, assim como a noção de Xiè Hè de “vibração rítmica do movimento vital” (qì yùn shēng dòng) foram apontadas como marcos do pensamento chinês e provas da superioridade oriental (porque elas, aparentemente, vieram antes de fórmulas equivalentes no Ocidente). Até mesmo a falta de poder explanatório dos antigos termos chineses não foi lembrada como um ponto fraco, mas foi apreciada como uma grande virtude. Pode-se bem discutir e medir o valor prático e o limite de eficiência da instrumentalização de tais conceitos orientais em comparação com terminologias ocidentais. Mas, não é menos importante ficar de olho nas motivações ideológicas que mobilizaram tais termos como contrapartes “relevantes” de conceitos ocidentais em um contexto histórico dado.

A importância de qì yùn shēng dòng (e a proposta tradução em inglês, “rítmica do movimento vital”, já demonstram a dificuldade e o perigo da migração semântica) foi reconhecida por sinologistas como Senichirō Ise (1891-1948), Raizō Sono (1891-1973, o tradutor do *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky), e Seigo Kinbara (1888-1958, que se vangloriou com orgulho de ter cunhado o termo “Estética Oriental”), assim como o teorista chinês Fēng ZǐKǎi (1898-1975). Tais estetas orientais localizaram o mais recente desenvolvimento em estética europeia na ideia de Theodor Lipps (1851-1914), de *Einfühlung*. Eles acharam ter reconhecido a afinidade com o qì yùn shēng dòng. Já fica evidente que Imamichi é devedor de tais estudiosos precedentes, mesmo que ele tenha acrescido alguma sofisticação necessária quando propõe a sua hipótese aos estetas ocidentais na década de 1960.

A noção de ma que Elkins sugere, também tem sido explorada por muitos japoneses de modo a comunicar uma sutil mais tangível noção que, entretanto, é dificilmente transmissível. Ma ga nunken (“há um buraco no ma”) sig-

44. Shigemi Inaga, “Images changeantes de l’art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l’esthétique orientale (1860-1940)”, *JTL:A Journal of the Faculty of Letters [The University of Tokyo, Aesthetics]* 29 (2006). Tradução coreana: “Japanese Art in Transition: How the West Perceived the Essence of Oriental Aesthetics”, *Art History Forum* 18 (2004): 171-97.

nifica “parecer bobo”. Ma ni au (“conhecer o ma”) significa “chegar ao destino a tempo” e também “destinar-se ao local”, relacionando tempo e espaço simultaneamente. Ma wo motasu (“acompanhar o ma”) significa “estar de bem com as circunstâncias”. O famoso arquiteto pós-modernista Arata Isozaki (1931-) escolheu o conceito de ma como termo-chave para uma exibição que ele organizou em Paris em 1978, chamada “Ma Espaço-Tempos”. Evitando cuidadosamente o perigo da mistificação de uma noção exótica, Isozaki tentou recriar os momentos onde a “fissura” emerge, como a noção de receptáculo (chôra) no Timaeus de Platão, entre realidades pré e pós-linguísticas, em uma anterior articulação entre chronos e “espaço-como-vazio”. Ao invés de forçar o ma em eixos coordenados cartesianos, Isozaki reverteu todo o processo de pensamento (daí sua recusa em confiar em termos como “entre lugar” ou “pausa”, que são apenas racionalizações retrospectivas) e nomeou cada uma das nove seções de subdivisões da exibição pegando termos familiares da experiência cotidiana em língua japonesa; cada um dos equivalentes franceses é, curiosamente, deficiente ou depreciado⁴⁵.

As reflexões conceituais de Augustin Berque que começam com *Vivre l’espace au Japon* (1981) são sugestivas para se entender o projeto de Isozaki. Ao reavaliar a aproximação “passo-a-passo” (pas-à-pas) com o ambiente de vida, em referência à “disponibilidade” de James J. Gibson, Berque clarifica os limites metodológicos da perspectiva ocidental geométrica de construção espacial, aproximando-se aqui da noção de Pradaksna como um itinerário ambulatorial em procissão. Com cada passo dado, a sua relação com outras realidades oscila. Berque chega à conclusão de que, na construção espacial japonesa, não são os agentes individuais da ação, mas o espaço intermediário da “mediação” que é valorizado de modo a garantir uma circulação semiótica ao se privilegiar o neologismo da “comunicação” (que é “dispor coisas a serem realizadas em comunhão”) de signos ao invés da “comunicação” verbal. Depois, Berque aprimorou a ideia como “médiance”⁴⁶.

É bastante curioso que propostas similares tenham sido adiantadas por muitos estudiosos japoneses e suas terminologias possam ser realocadas como

45. Isozaki Arata, [Japanese-ness in Architecture] (Tokyo: Kôdansha, 2003), pp. 83-105. Ver Isozaki, www.anycorp.com/, accessed February 2006.

46. Augustin Berque, *Vivre l’espace au Japon* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981). Ver também dele “La logique du lieu dépasse-t-elle la modernité” in *Approches critiques de la pensée japonaise XXe siècle*, editado por Monnet.

precedentes da hipersofisticação conceitual de Isozaki e Berque. Baseando-se em seu estudo acerca de filosofia germânica, Tsunejoshi Tsudzumi (1887-1981, Tsuneyoshi Tsuzumi na tradução Hepburn) cunhou o termo *Rahmenlosigkeit* (“desmolduração”) em seu *Die Kunst Japans* (1928), de modo a caracterizar as especificidades do estilo artístico japonês. Comparada com o *Kunstwollen* europeu em conjunto com a autonomia e a individualidade *Konstruktion*, a estética japonesa é coletiva e deficiente de uma distinção precisa entre dentro e fora. Tal desmolduração, de acordo com Tsudzumi, pode explicar muitas singularidades da arte japonesa, quer se trate da permeabilidade e fusão de diferentes gêneros no processo histórico de desenvolvimento artístico ou literário, ou se trate da livre combinação e superposição de diferentes camadas ou elementos na criação artística e musical, a qual uma geração posterior de teóricos no Ocidente chamaria de “intertextualidade” e “palimpsesto”⁴⁷. Pode-se detectar facilmente a razão do sucesso de sua publicação alemã ao se pensar na mudança do paradigma contemporâneo de Ernst Cassirer, descrita no monumental *Substanz Begriff und Funktionsbegriff* (1910), que Tsudzumi ilustrou, por assim dizer, com arte japonesa.

Teiji Itô (1922-?), estudante de arquitetura, também experimentou dificuldade em explicar algumas das características comuns dos artifícios espaciais japoneses para audiências de língua inglesa. Pela carência de um termo mais adequado, ele mobilizou terminologias como “espaço intermediário”, “zona cinzenta”, “entre lugar”, esse tipo de coisa que separa e liga muitas unidades espaciais⁴⁸ (39). Em uma visita ao Japão, Paul Claudel (1868-1955) ficou surpreso ao ver paredes de papel e portas deslizantes, que permitem a livre comunicação entre o interior e o jardim exterior, e que se pode ajustar de acordo com mudanças da luz do sol e de temperatura, ou adequar de acordo com as quatro estações. Estas possibilidades diversificadas de abertura e de grande e prática de adaptação são vistas quase como antípodas do rígido racionalismo francês. Ainda assim, Claudel as acha agradavelmente curiosas⁴⁹.

47. Tsudzumi Tsunejoshi, “Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils”, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Band 22, Heft 1 (1928); e Tsudzumi, *Die Kunst Japans* (Leipzig: Insel-Verlag, 1929); Adaptação japonesa pelo autor Kû(Tokyo, H89 E Shôkadô, 1933).

48. Itô Teiji, *The Garden of Japan* (Tokyo: Kôdansha International, 1984); (Tokyo: Kashima Shuppan-kai, 1988).

49. Claudel, “Ça et là”, *Connaissance de l'est* (Paris: Mercure de France, 1907/1913), pp.114-16.

A fase “ainda-não-separados” tempo e espaço, que a noção de ma designa, estava em boa sintonia com a fenomenologia, colocando-se de acordo com sua redução de uma moldura de abstração intelectual e com o restabelecimento do Lebenswelt. De fato, o Lebensraum nunca pode existir em separado da temporalidade. O sentido de “ser visto pela floresta”, que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) demonstrou no seu *O Olho e o Espírito* (1964), pode ser uma variação da experiência mística de “sendo-visto-por-Deus” que o santuário transmite para peregrinos itinerantes.

Nesse contexto, deixem-me citar Dagobert Frey (1883-1962), porque o seu *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft* (1949) tentou comparar diferentes aproximações à sacralidade dos monumentos representativos de esferas culturais primordiais e propor uma tipologia de figuras humanas em movimento ao analisar esculturas e estátuas. Para ser mais fiel à intenção inicial de Frey, contudo, a estreita definição de belas artes pode não ser o bastante. O intuitivo sentido de “ser tocado” está mais desenvolvido nas artes marciais, e um dos seus pensadores praticantes é Kenji Tokitsu (1947-?), o autor de *La voie du Karaté, pour une théorie des arts martiaux japonais* (1979). Tokitsu elabora a noção de ma em relação íntima com Haptonomia (a ciência e a arte do toque efetivo). Sem mistificar a experiência física no combate, ele demonstra, convincentemente, que o controle do entre lugar ao se estar diante de um oponente, que está em constante movimento, não pode ser reduzido a uma topologia matemática de poder e velocidade físicas. Ma wo yomu (“ler o ma”) se torna uma técnica essencial nas relações humanas⁵⁰.

“Kriegeskunst” pode também ter uma posição legítima na difundida conceituação de “Kunstwissenschaft”. Ninguém pode negar a possibilidade de que as artes marciais podem ser incluídas na história da arte global, talvez relacionado-as com as artes do corpo. Ter consciência dessa possibilidade pode ser, afinal de contas, extremamente “tocante”, já que ambas ocasionam o “toque”.

50. Kenji Tokitsu, *La voie du karaté- pour une théorie des arts martiaux japonais* (Paris: Seul, 1978); *Les katas: arts martiaux & transformations sociales au Japon* (Paris: DêsIris, 2002).

ELUSIVIDADE DE UMA ÓRBITA ELÍPTICA

Para encerrar meu demorado comentário, duas observações são necessárias.

Primeiro, a ideia de apropriação de conceitos estrangeiros alcançar a renovação de um discurso próprio é uma estratégia comum no Ocidente. Richard Muther (1860-1909), no seu *Geschichte der Malerie im 19; e Jahrhundert* (1893-1894) e Julius Meier-Graefe (1867-1935), em *Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst* (1904) inseriram capítulos sobre arte japonesa entre seus capítulos sobre realismo e impressionismo ocidental. Estes não são, é claro, simples subterfúgios para simular uma história da arte global; ambos os autores estavam convencidos de que a intervenção do japonismo era indispensável para o desenvolvimento do impressionismo. Além disso, na interpretação deles, a tradição europeia foi renovada pelo impacto com o Extremo Oriente. O mesmo pode ser dito do fauvismo e do cubismo, a experiência de Matisse no Marrocos, e o impacto da arte africana em Picasso. No mesmo sentido, a estratégia de Hubert Damisch (1927-?) de ir contra a imagens chinesas no seu *Traité du trait* (1995), parece retrair fielmente o mesmo (!) esquema tradicional de dialética europeia no nível metodológico do discurso crítico.

Não é minha intenção acusar isto de eurocentrismo, autoengrandecimento ou autojustificação. Mas não sou da opinião de que uma apropriação do outro para benefício próprio possa levar a uma história da arte global. Este seria um limite para uma história da arte? Felizmente, a aproximação de Damisch, que se autoqualifica como um “analfabeto visual”, o alivia da tentação de usurpar o outro. Pode-se, facilmente, traçar aqui um paralelo com o desconhecimento confessado por Roland Barthes por causa da suposta impenetrabilidade do Japão. Referindo-se à noção barthesiana *punctum* em oposição à noção de *studium*, Damisch concentra sua atenção na marcação da linha de ruptura inicial (*trait-brisure*), que não pode se manifestar sem danificar a própria condição de sua manifestação. Ao se referir ao ato inicial da articulação do universo, que retraça a origem da obscura escritura entalhada em um casco de tartaruga da dinastia Yin, Damisch mostra sua expectativa por uma outra história da arte que é resolutamente diferente (*l’attente d’une histoire résolument autre*), uma história que emerge através da fissura que dissolve a continuidade monolítica (*solution de continuité*) de uma ilusória história da arte global⁵¹.

51. Hubert Damisch, *Traité du trait* (Paris :Réunion des Musées nationaux, 1995) pp.19-38,

Eu também demonstrei que a maioria desses conceitos teóricos emergiu do contato de autores com ambientes estrangeiros e audiências inexperientes. Noções como *ma*, *Rahmenlosigkeit*, “zona cinzenta”, e “espaço intermediário” não devem ser cunhadas ou mobilizadas senão pelo interesse dos autores em explicar alguma coisa para estrangeiros que estão, principalmente, em uma posição linguística dominante. As coisas que precisam de explicação são tão familiares para os “nativos” (que ocupam uma posição linguística subordinada) que eles não prestam uma atenção especial a elas. O “andaime conceitual” de estudos ocidentais contribuiu, portanto, para a invenção de tais terminologias. De fato, tem sido, sobretudo, a atenção ocidental que trouxe a exploração de terminologias estrangeiras “importantes” (sempre “relevantes” para as discussões dos estudos ocidentais) para o próprio benefício do Ocidente (que, não necessariamente, faz mal a esse estudiosos não-ocidentais já “contaminados” pelos estudos ocidentais, inclusive o presente autor).

Deve-se ter cuidado com as distorções ao se extrair essa terminologia de seus contextos geradores pelo bem-estar de sua aplicação global. A tentação de “uma história da arte expandida e mais inclusiva” contém o pecado original da universalização. Por exemplo, Isovaki não quis mostrar a exibição *ma* no Japão, porque ele achou que seria tautológico apresentá-la lá. Isto poderia despertar a suspeita japonesa acerca do fetichismo hiperbólico francês a respeito de coisas japonesas. Tais clamores franceses de possessão do último nível de julgamento (*la dernière instance*) de juízo de valor estético podem ser acusados de arrogância por culturas locais. Em contraste, deve-se notar que termos básicos (no Ocidente) como “expressão” e “representação” perdem, subitamente, sua estabilidade semântica e sua segurança metodológica quando confrontados com outras realidades construídas com gramáticas e sintaxes diferentes, e articuladas com vocabulários e taxonomias totalmente diferentes.

Em uma tradução de uma língua fonográfica indo-europeia para a língua chinesa, baseada em ideogramas, a paradigmática rede de vocabulários é quase que completamente recombinação, se não, inteiramente destruída. As confusões devastadoras que ocorrem no processo de transmissão são dificilmente notadas pelos usuários comuns, que se satisfazem com uma comunica-

182-88. Ver Shigemi Inaga, “La blessure créatrice entre poterie et la sculpture, ou Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l’avant-garde occidentale” (lido no simpósio internacional *La Rencontre du Japon et de l’Europe: Images d’une Découverte* (Strasbourg, Université Marc Bloch, 8 déc. 2005).

ção prática. Mesmo quem é bilíngue tende a esquecer a brecha que percorre constantemente, porque tradução convencional paralisa a consciência crítica. Mas alguém que está localizado – um proficiente falante de japonês, imprensado entre um falante de chinês e um falante de inglês – pode ser capaz de auxiliar na travessia de fronteiras impossíveis.

Escondidos embaixo de uma comunicação aparentemente normal, dois campos quase incompatíveis estão frequentemente se chocando um com o outro. A rede de etimologia em línguas europeias pode dificilmente sobreviver quando remodelada em combinações de ideogramas chineses. Os dois sistemas não podem ser relacionados sem uma quase completa remodelação da distribuição semântica. Em chinês, a relação entre “apresentação” e “representação” não é mais visível; o que é pior, a distinção conceitual é quase sempre confusa porque os termos são dificilmente diferenciados um do outro. A junção de “expressão” e “impressão” não pode ser apreendida se a pronúncia original não for fornecida em parênteses – e isto fica aparte das confusões que surgem entre traduções chinesas, japonesas e coreanas. As qualificações e os ajustes inevitáveis tornam o entendimento de discussões filosóficas muito difícil, porque as oposições binárias são com frequência alteradas e dissolvidas em novos níveis de oposições binárias chinesas convencionais. Estudiosos orientais nacionalistas que só dominam a terminologia chinesa acreditam, quase sempre e erroneamente, que seus próprios pares binários chineses convencionais são global ou intercruzadamente válidos e facilmente traduzíveis, e eles tendem a tomar a falha de tradução como uma prova da “invasão cultural do imperialismo ocidental”.

É fácil falar sobre “deslocamento” (como James Clifford faz), “heterotopia” (como Michel Foucault) ou “contingência” (como no termo de Richard Rorty), mas, vivenciá-lo é bem diferente. Pelo menos, falando linguisticamente, e pelo menos para algum tipo de tradução intercultural de consciência oriental filológica, a utopia da História da Arte Global pode perpetuamente estar orbitando em paralelo ao local elusivo de uma elipse cujos dois centros são o Ocidente e os chineses⁵² (43). Sem querer fetichizar conceitos elusivos vindos de fora (ao menos, simultaneamente, tenho que dizer que as palavras

52. Ver Tanaka Jun, “Aby Warburg: Das Labyrinth des Gedächtnisses” (Tokyo: Seidosha, 2001) pp. 237-244. Ver Art History Forum, número especial em “Depiction and Description,” editado por Shigemi Inaga 20 (2005), publicado por Korean Center for Art Studies.

baudelafricanas “contingência”, “transitório” e “elusivo” sintetizam a estética japonesa e atestam a sua modernité), deve-se reconhecer, de uma vez por todas, que a noção de uma História da Arte Global é, em si mesma, altamente elusiva e conceitualmente elíptica (movendo-se eternamente em uma órbita elíptica), assim como a versão japonesa de uma História da Arte Global permanece elusiva e elíptica para os espectadores ocidentais.



Pornoerotismo e estética pop na arte japonesa

JOSÉ AFONSO MEDEIROS DE SOUZA

Arte ou pornografia? Esta é a pergunta que alguns teóricos fazem quando o assunto é a expressão visual da sexualidade. Tal questão, formulada desta maneira, induz a uma única resposta: se é arte, não é pornografia ou, se é pornografia, não pode ser considerada arte. Além de um maniqueísmo atroz, a questão também embute juízos de valores estabelecidos a priori.

O fato é que a arte sempre privilegiou a representação do corpo e, consequentemente, da sexualidade. Entretanto, se a representação do corpo encontrou respaldo nas histórias canônicas da arte, o mesmo não aconteceu com a manifestação explícita da sexualidade – apesar da volumosa produção deste tema em todas as épocas e convenientemente “esquecida” por muitos historiadores. Foi dessa maneira que a pornografia tornou-se um conceito alheio à história da arte e qualquer representação da sensualidade foi caracterizada como erotismo – um conceito que, mesmo na arte contemporânea, tenta camuflar as produções artísticas de caráter claramente obsceno e pornográfico.

Um olhar mais atento e demorado sobre a trajetória do corpo na arte e na cultura visual nos faz perceber que nem a arte é tão “pura” que não se deixe

contaminar pela pornografia e nem a pornografia é tão “suja” que não prevarique constantemente com a arte. Se pornografia não é arte, certamente existem muitos exemplos de arte pornográfica. Aliás, “arte” e “pornografia” são valores que oscilam e se redefinem constantemente nos tempos e nos espaços.

Em sua origem grega, o termo “pórnos” referia-se à prostituição e nem esta nem a pornografia eram consideradas atividades ilegais ou imorais. O significado de “obscenidade, indecência, licenciosidade, despudor, libertinagem e imoralidade” que o termo pornografia foi adquirindo ao longo dos séculos na cultura ocidental é fruto, dentre outras coisas, da tradição judaico-cristã e do modo de organização da sociedade capitalista. Desta maneira, não é difícil entender porque muitos estudiosos utilizam um conceito expandido de “erotismo” para referirem-se à expressão do corpo e da sexualidade e, comumente, evitam a ideia (ou o conceito) de pornografia no campo da arte. Assim, construiu-se uma diferença nada sutil entre erotismo e pornografia na arte: enquanto o erotismo contribuiu sobremaneira para a sublimação do corpo e da sexualidade, a pornografia insiste no fato de que somos feitos essencialmente de corporeidade. Esta última afirmação deve ser matizada. Há exemplos de erotismo que recusam a sublimação do corpo, assim como há exemplos de pornografia que expressam contraditoriamente a despersonalização da sexualidade.

Isto posto, podemos afirmar que as fronteiras entre erotismo e pornografia na arte – se existem – são tênues, rarefeitas, líquidas e flutuantes, o que nos faz preferir o termo “pornoerotismo” como identificador dessa questão na arte e na cultura visual.

A arte japonesa é um exemplo candente da impossibilidade de diferenciação entre pornografia e erotismo. A mesma situação de não-imoralidade da pornografia e da prostituição verificada na cultura grega clássica pode ser observada (guardadas as devidas proporções) na cultura japonesa no período que vai do século XVI ao XIX, apesar da renitente censura dos sucessivos xogunatos Tokugawa, sempre atentos à “corrupção dos costumes”. Mas essa censura do xogunato japonês não pode ser comparada à censura imposta aos artistas europeus nesse mesmo período, inclusive através da Inquisição.

Um dos motivos dessa diferença entre Europa e Japão na recepção das produções artísticas pornoeróticas se encontra nas classes que patrocinavam e consumiam arte. Na Europa, as classes dominantes (clero, nobreza e aristocracia) eram, ao mesmo tempo, patrocinadoras e consumidoras de arte, impondo à produção artística um rígido controle estético e moral, mesmo que, no interior dessas classes, os preceitos morais fossem extremamente frouxos e

esgarçados. Grosso modo, tratava-se de uma moralidade para o consumo externo, de aparências. No Japão, os comerciantes (um dos estratos mais baixos na hierarquia social) tornaram-se indutores e consumidores de boa parte da arte produzida no período, sobretudo do kabuki e do ukiyoe. Sem códigos morais rígidos (como o dos samurais), o gosto estético e luxurioso popular ficou estampado literalmente na arte do período.

Além do mais, a abordagem do sexo (“assuntos de travesseiro”) na arte japonesa é uma constante, acima de tudo na literatura. Os prazeres do corpo nunca foram considerados como pecado ou aberração na cultura nipônica. Séculos de interação entre xintoísmo e budismo, entre cultura autóctone e alienígena – numa autêntica antropofagia – construíram uma cultura de tolerância e até mesmo de cultivo privilegiado da sensualidade e do hedonismo, particularmente no período Edo (1600-1868).

Essa percepção é corroborada pelo conceito de ukiyo, presente em muitas das produções estéticas dessa época e ainda hoje latentes na cultura japonesa.

Originalmente, ukiyo (aflição + mundo) era uma expressão de origem budista que denotava a transitoriedade, a fugacidade, as vicissitudes e, conseqüentemente, o sofrimento e as penas da vida terrena – em síntese, a aflição advinda do caráter ilusório da permanência. Em meados do século XVII, trocando-se o primeiro ideograma, ukiyo (flutuar + mundo) passou a significar “mundo flutuante” para designar também as características da nova cultura cidadina, calcada no culto ao prazer, ao “aqui-e-agora” e, assim, o termo passou a conotar o que está na moda, o chique, o erótico, o hedonístico, a luxúria, o picante e o malicioso. O escritor Asai Ryoi (?-1691), em sua obra *Contos do Mundo Flutuante* (*Ukiyo Monogatari*), descreve as nuances do termo:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas do bordo; cantar canções, beber vinho, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não preocupar-se minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as atribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio: isto é o que chamamos de mundo flutuante (ukiyo) (trad. de Richard Lane apud Stanley-Baker, 2000, p. 188).

Essa definição de Asai Ryoi pode parecer uma busca desenfreada pelo prazer ou uma indução à fuga das atribulações do cotidiano. Mas ela embute também o apreço milenar dos japoneses pela contemplação e pela vivência de

experiências estéticas em “mundos paralelos”, não infectados pela rígida estratificação social vigente nesse período – a referência à natureza, onde tudo se torna expressão e adquire significado, não se dá por acaso.

As pinturas e gravuras ukiyoe (“cenas do mundo flutuante”) retratam o mundo da sociedade secular, dos prazeres, do divertimento e da sensualidade e, assim, promovem a subversão de alguns dos valores morais e estéticos presentes na rígida hierarquia social da época. O ukiyoe privilegiou, através da metáfora, da paródia e do pastiche, o prosaico e o mundano das várias manifestações da cultura popular: as lutas de sumô, as peças kabuki e kyogen, as casas de chá, a zona das cortesãs, os festivais, as paisagens citadinas e interioranas, os mitos, as guerras e os conflitos históricos. Impressas em folhas avulsas, em álbuns (séries) ou em forma de manuais e almanaques, as gravuras ukiyoe plasmaram o “pop” da época e eram vendidas praticamente em qualquer esquina das grandes cidades – de tão populares, foram pirateadas por editores inescrupulosos que lançavam publicações baratas, muitas vezes omitindo o nome do artista e o título da série original.

Graças à gravura, gueixas, cortesãs, atores kabuki e atletas do sumô tornaram-se verdadeiras estrelas desse mundo pop. Suas maneiras, penteados e figurinos eram copiados pela população, que colecionava as gravuras com retratos dessas “divas” da época. Guardando-se as devidas proporções, nesse período as gravuras tinham o mesmo tipo de apelo e divulgação popular que hoje é verificado no mangá, no animê, nas revistas e nos jornais – eram crônicas visuais da cultura urbana e popular japonesa, sobretudo em grandes cidades como Kyoto, Naniwa (Osaka) e Edo (Tokyo).

De “capital dos guerreiros” (tendo o castelo do xogun como centro nevrálgico), Edo transformou-se rapidamente em centro hegemônico, não só política, como culturalmente. Yoshiwara (o bairro “dos prazeres”) concentrava algumas das mais importantes casas de chá, residências de cortesãs e gueixas e teatros kabuki, passagem e parada obrigatória para os mais importantes personagens da cultura popular japonesa da época. E foi em meio a esse cenário e personagens que surgiu o edokko (“cria/filho de Edo”).

De filhos de comerciantes desprestigiados socialmente (a “plebe rude” por excelência), os edokko rapidamente se tornaram sinônimo de força de caráter, poder econômico e refinamento cultural – o termo ainda é usado contemporaneamente como distintivo do caráter metropolitano dos nativos de Tokyo. Embora o poder e o prestígio dos samurais tenham se mantido praticamente intactos até a Reforma Meiji (1868), foram os filhos da burguesia

comercial que imprimiram os valores culturais mais relevantes para a definição da sociedade da época – seja nas artes, na moda ou nos costumes. Em geral, a sensibilidade estética dos habitantes de Edo pode ser expressa através do conceito de *iki*. Citando Kuki Shuzo e Aso Isoji, Matsunosuke Ishiyama define *iki* através de três elementos: a “força de caráter” (*hari*), o “fascínio” (*bitai*) e a “urbanidade” (*akanuke*).

Hari era um ideal de comportamento, de galanteria ‘cool’ e simples, de destreza social que resiste aos contatos e compromissos indevidos (Matsunosuke, 1997, p. 54). Esse ideal igualitário era observado no distrito de Yoshiwara, onde até mesmo os samurais se divertiam, deixando suas armas fora do recinto.

Bitai implicava num tipo de erotismo, mas o mais importante era a manutenção da sensação de encanto e charme. Qualquer atitude fingida de classe alta [...] era considerada tabu. O flerte e o coquetismo eram permitidos, desde que permanecessem imaculados de qualquer vulgaridade ou devassidão (Matsunosuke, 1997, p. 54).

A qualidade do *akanuke* exigia um ar despretenso, uma familiaridade profunda com todos os aspectos da vida e um personagem indiferente e despretenso. Cosméticos, quando usados, deviam ser claros e luminosos. O ideal de beleza não estava no exagero, pois deveria parecer agradável mesmo que não estivesse em sua forma perfeita. Designs de listras eram preferíveis em detrimento de elaborados padrões florais; as cores tendiam para os tons claros, sobretudo os tons terra (Matsunosuke, 1997, p. 54).

Nada deveria ser direto, enfático ou grosseiro. Ao contrário, o comportamento dos *eddoko*, em consonância com o gosto estético expresso pelo conceito de *iki*, deveria privilegiar a simplicidade, a despreensão de proeminência social, o conhecimento da vida e um erotismo não ostensivo, baseado no charme e no encanto “naturais”. Os conceitos de *iki* e *ukiyo* estavam nos alicerces do comportamento dessa nova classe emergente, refletindo-se na moda, na literatura, nas artes visuais e nas artes cênicas. Entretanto, é necessário assinalar que esses conceitos refletiam, sobretudo, a força da consciência estética das *gueixas* e *cortesãs* de Edo, senhoras das artes, do refinamento, da elegância, do entretenimento e do erotismo – eram elas, apropriadamente, as *prima-donas*

da época; idolatradas e respeitadas, com absoluta consciência da influência que exerciam.

A devassidão e o exagero que a nova sensibilidade estética propunha evitar não pode ser confundida com a condenação da pornografia nos moldes ocidentais. De fato, as publicações pornográficas eram comuns e populares no período Edo, vendidas em qualquer esquina e colecionadas, constituindo-se em boa parte da produção dos artistas da época.

Esse cultivo da sensualidade e do hedonismo é plenamente verificável na gravura japonesa. O pornoerotismo perpassa explicitamente um gênero específico de gravura e pintura ukiyoe: a shunga (literalmente, “imagens de primavera”), também conhecida como makurae (“imagens de travesseiro”) ou higa (“imagens secretas”).

Cenas de sexo explícito e despudoradas em incontáveis variações são o tema único das shunga. O humor, o pastiche, o bizarro e a beleza são os enfoques privilegiados em cenas de alcova ou ao ar livre, de acordo com a sensibilidade e os códigos estéticos específicos de cada estação do ano, muitas vezes ilustrando obras literárias. Não havia artista renomado que não abordasse o tema e assim, a gravura shunga não era considerada um gênero menor ou atividade de artistas sequiosos de fácil popularidade, e nem sua venda e distribuição eram restringidas ou censuradas – diferentemente do status praticamente clandestino que a gravura pornoerótica tinha na Europa ocidental, nessa mesma época.

Suzuki Harunobu (1724-1770), Isoda Koryusai (1735-1790), Torii Kiyonaga (1751-1815), Katsushika Hokusai (1760-1849), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Utagawa Toyokuni (1769-1825), Kikugawa Eizan (1787-1867), Keisai Eisen (1790-1848), Utagawa Kunisada (1786-1865), Utagawa Kuniyoshi (c.1797-1861) e Ando Hiroshige (1797-1858) são alguns dos grandes mestres do ukiyoe que abordaram o exercício pleno da sexualidade em todas as suas variantes.

Um aspecto importante da gravura shunga é que ela não utiliza o recurso aos deuses, aos heróis ou aos personagens históricos. Diferentemente do pornoerotismo verificado na arte ocidental do mesmo período (disfarçado muitas vezes na pele do mito), a fornicação é uma prática humana e corriqueira, com todas as variações possíveis e imagináveis sobre o assunto: cenas românticas, de estupro, de adultério, de sodomia, de incesto... Não existe pecado do lado de lá do Oriente. A expressão do desejo, da sedução e da luxúria não é privilégio de uma classe social ou de gênero. Ao contrário, comerciantes e camponeses são flagrados em cenas picantes tanto quanto samurais, cortesãs e gueixas.

A riqueza de detalhes anatômicos, do cenário e do figurino, aliada à variedade de posições e práticas sexuais são características importantes da gravura shunga, de tal maneira que Marco Fagioli (1997), citando Richard Lane, afirmou que essas gravuras constituem-se em documentos que atestam o gosto e o costume da época e que, através delas, se pode escrever a história da moralidade no Japão. E, de fato, as gravuras são tão diretas em seu realismo pornográfico que, para um leitor menos atento, pode parecer que os japoneses do período não faziam outra coisa a não ser fornicar intensa e constantemente. Mas devemos lembrar que o exercício da sensualidade e do desejo – da corporeidade, enfim – era coisa do “mundo flutuante”, daquele mundo que, em certa medida, era estética e formalmente alheio às vicissitudes do cotidiano.

Embora a heteronormatividade seja relevante nesse tipo de gravura, não são incomuns as cenas de homoafetividade. Os yaro eram rapazes que emulavam o jeito de ser, comportar-se e vestir-se das cortesãs e gueixas, e muitas casas de chá admitiam sua presença, para o deleite dos clientes aficionados. Certamente, a proibição de atuação das atrizes e, posteriormente, de rapazes em papéis femininos no kabuki – por despertarem a volúpia dos espectadores e disputas por seus favores sexuais – contribuiu favoravelmente para a proeminência de cortesãs, gueixas e yaros.

Quando afirmamos que as gravuras shunga eram realistas, não estamos nos referindo ao realismo fotográfico, de caráter documental. Os efeitos de cor, o primado da linha, os planos definidos sem a recorrência estrita à perspectiva euclidiana e a ausência do contraste abrupto entre luz e sombra conferem a essas imagens uma expressividade única, calcada na percepção do distanciamento existente entre signo e objeto. Ou seja, são signos claramente icônicos, reveladores do gosto e da estética luxuriosa da época, e não signos indiciais de caráter estritamente documental.

As genitais comumente aparecem superdimensionadas, com riquezas de detalhes que conferem à cena uma estética ao mesmo tempo realista e expressionista. Nesse sentido, as gravuras shunga foram as precursoras daquela característica típica do mangá e do animê contemporâneo: o superdimensionamento de um detalhe do corpo, de modo a explorar as várias facetas expressivas dos personagens. São cenas de uma vivacidade impressionante, com corpos quase nunca expostos completamente.

Obviamente, as shunga eram utilizadas como objetos de excitação para deleites privados, mas também eram utilizadas como material “pedagógico”, já que era comum que os álbuns de shunga fossem dados como presente de casamento para serem usados como manuais na lua de mel.

A partir da segunda metade do século XIX, as gravuras japonesas ganharam o mundo, ajudando a fomentar o “japonismo” – um verdadeiro tsunami da cultura japonesa que percorreu boa parte da Europa. As gravuras ukiyoe representaram um sopro de criatividade e excelência técnica para muitos artistas europeus, particularmente os franceses, e foram colecionadas e expostas massivamente. A influência da gravura japonesa (inclusive da shunga) na arte e na cultura europeias entre o final do século XIX e o início do 20, ainda está por ser devidamente contada e só encontra paralelo na atual “invasão” do mangá e do animê na cultura ocidental contemporânea.

Façamos um recorte no tempo e no espaço. Da cidade de Edo na virada dos séculos XVIII/XIX para a cidade de Tokyo, na transição entre os séculos XX e XXI; da capital do “Império dos Sentidos” (Nagisa Oshima) à capital do “Império dos Signos” (Roland Barthes), Tokyo é a maior metrópole do planeta, centro de referência tecnológica, do design, da moda e da arte contemporânea.

Duas gerações de artistas transitam em meio a referências pop, expressando o pornoerotismo a partir do amálgama entre tradições japonesas e ocidentais – o furor antropofágico dos japoneses ainda é visível e determinante.

Araki Nobuyoshi (1940), Shimada Yoshiko (1959), Murakami Takashi (1962), Aida Mokoto (1965), Mr. (1969), Suzuki Ryoko (1970), Mizuno Junko (1973), Hamaguchi Ken (1975), Kumikata Mahomi (1979) e Yamaguchi Noriko (1983) são apenas alguns dos artistas que, na contemporaneidade, trabalham essencialmente com referências da cultura visual pop.

Araki Nobuyoshi (um edokko genuíno) é um dos mais profícuos fotógrafos japoneses, tendo publicado mais de 350 livros. Sua vida e obra foram registradas no documentário Arakimentari (2005), de Travis Klose. Sentimental Journey, Tokyo Lucky Hole e Shino são alguns de seus trabalhos onde o pornoerotismo está em primeiro plano.

Tokyo Lucky Hole (publicado pela Taschen em 2005) é uma série de fotografias tendo as ruas e os motéis baratos de Tokyo como cenário; nestes, Araki retrata modelos amadoras (escolhidas através de anúncios dos classificados dos jornais) em plena atividade sexual com seus clientes – o que fez com que alguns críticos definissem essa série como “não artística, meras imagens de pornografia ordinária”. De fato, o realismo nu e cru dessas fotos aparentemente despretensiosas (sem efeitos “artísticos” de cosmética “erótica”), mexeu com muitas sensibilidades pudicas. Nesse sentido, a série de Araki também provocou debates críticos acirrados sobre as fronteiras entre erotismo e pornografia

na arte. Entretanto, Tokyo Lucky Hole é também um prolífico diálogo com a gravura shunga, particularmente no que diz respeito à abordagem da sexualidade em sua plenitude, como parte do “mundo flutuante” (onde os entraves moralistas não têm vez). A obra de Araki tem influenciado muitos artistas em todo o mundo – Garotas de Tóquio, de Frédéric Boilet (2006) é apenas um exemplo – e faz parte do acervo da Tate de Londres e do Museu de Arte Moderna de São Francisco, dentre outros importantes museus.

O universo onírico da obra de Murakami Takashi (também um edokko) está firmemente calcado no mangá, no animê, na ilustração e na cultura de massas contemporânea, tendo uma produção prolífica em pintura, escultura, instalação, vídeo e mídias digitais. Murakami expressou muitas vezes o seu fascínio pela cultura otaku – que originalmente significava “sua casa ou lar” (um tratamento respeitoso), mas que modernamente se refere (às vezes de maneira pejorativa) a todo e qualquer fã obsessivo por algo, particularmente pelo mangá, pelo animê e pelo fetichismo sexual – e que ele acredita ser o aspecto mais representativo da cultura japonesa contemporânea. O próprio autor caracteriza sua obra como Poku (pop + otaku) e criou o conceito de superflat que, segundo Yamaguchi Yumi (2007), é

(...) um conceito desenvolvido por Takashi Murakami, no qual ele argumenta que todas as obras criativas sobre uma superfície plana são ‘hiperbidimensional’ ou ‘superflat’, e que este termo também pode ser usado para descrever a superficialidade da cultura de consumo japonês.

As referências ao consumo, à cultura pop e à cultura de massas, embora sejam uma constante na obra de Murakami, não definem exclusivamente os rumos de sua estética. Comumente caracterizado como um mix de influências de Warhol, Oldenburg, Lichtenstein e dos mestres do animê e do mangá, Murakami também expressa em sua obra um quê de onírico, nonsense e surrealismo, comparáveis à expressão gráfica e colorida de Juan Miró – acrescentando-se, ainda, uma fina ironia e uma sensualidade delirante.

Crítico feroz dos rumos que a arte japonesa tomou no pós-guerra (por emular a hierarquia paralizante do sistema das “belas artes” ocidentais) e coerente com sua visão contrária aos maniqueísmos estéticos que opõem “alta cultura” e “baixa cultura” (ou “grande arte” e “arte menor”) e em conformidade com a tradição cultural japonesa (onde esse tipo de hierarquia jamais existiu), Murakami expõe e vende suas produções também em livrarias, lojas de brin-

quedos e de doces e... nas lojas da Luois Vuitton – sua produção também inclui sapatos, peças de vestuário, bolsas, brinquedos, livros e mais uma infinidade de itens de consumo e Murakami não diferencia, em sua produção, as funções de artista e designer. Seus críticos vêm em sua obra o cinismo típico dos artistas da pop arte, além de um gosto pelo kitsch reempacotado para o mercado de arte.

Hiropon (1997) e My Lonesome Cowboy (1998) são duas obras paradigmáticas do “pornopop” de Murakami. Hiropon é uma escultura em óleo e acrílica sobre fiberglass e resina sintética, em grande dimensão (223.5cm x 104 x 122cm), que mostra uma personagem adolescente típica do mangá (há versões diferentes na cor do cabelo e do minúsculo sutiã), espremendo seus portentosos seios e esguichando um rio de leite, que a envolve como se a personagem estivesse brincando de “pular corda”. My Lonesome Cowboy também é uma escultura em fiberglass e resina sintética, pintada a óleo e acrílica, de grandes dimensões, com versões diferenciadas na cor dos cabelos e dos olhos. Um adolescente, com todas as características de personagem de mangá, é mostrado no ápice da masturbação, esguichando seu esperma (que rodopia no ar, em forma de laço de cowboy). Essa obra foi vendida por mais de 15 milhões de dólares na Sotheby’s.

A sensualidade expressa nessas obras não caracteriza uma atitude obscena. Ao contrário, Hiropon e My Lonesome Cowboy expõem um nonsense que raramente poderia ser definido como pura picardia.

Reconhecido internacionalmente e com obras no acervo de vários museus importantes, Murakami ganhou o prêmio da seção norte-americana da International Association of Art Critics em 2006, pela exposição Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture, realizada em New York no ano anterior. Uma retrospectiva das obras de Murakami pode ser vista atualmente (2010) no Palácio de Versalhes.

Aida Makoto é uma das enfant terrible da arte contemporânea japonesa. Sua abordagem do sadomasoquismo, suas sátiras políticas, seu humor peculiar (na fronteira do absurdo), suas adolescentes despudoradas e a variedade de mídias e suportes que utiliza (sempre com excelência técnica), são perturbadores e deixam perplexos críticos, curadores e colecionadores dos quatro cantos do mundo.

Sua The Giant Member Fuji versus King Ghidora (acrílica sobre acetato, 1993) combina o estilo e a estética da gravura ukiyoe com referências às séries televisivas Ultraman e Godzilla (exemplos definitivos da estética e da cultura trash). Nessa pintura, King Ghidora (monstro de três cabeças) penetra

e devora Fuji Akiko (membro da polícia científica de Utraman), mas a cena toda é uma clara referência à Kinoe no komatsu (“Pinheiro Jovem”, c.1820), conhecidíssima narrativa ilustrada com gravuras shunga de Katsushika Hokusai, onde uma mulher aparece em pleno deleite luxurioso com dois polvos; o menor deles, envolvendo seu pescoço e seus seios, beija-a languidamente; o polvo maior pratica cunnilingus na personagem docemente entregue aos prazeres proporcionados pelos monstros.

O pornoerotismo na arte japonesa é só a parte emersa de um iceberg gigantesco. A parte submersa, mas não invisível, é formada pela cultura hentai. Hentai significa “metamorfose” e também conota “pornografia ou perversão sexual”. Embora hentai possa ser traduzido como “tara” ou “perversão”, esses significados não têm, no Japão, o viés de “sujo” ou “doentio”. O termo hentai denomina (em mangás, animês e jogos eletrônicos) toda a produção pornográfica voltada para o público adulto e subdivide-se em vários subgêneros: kemono (animais e feras, reais ou imaginários), futanari (hermafroditas), loli-kon (meninas jovens), shota-kon (meninos jovens), yaoi (gays), yuri (lésbicas) e guro (grotesco, bizarro).

A vertiginosa produção de mangás e animês – segundo alguns cálculos, o hentai equivale a 50% dessa produção – invade a indústria internacional de entretenimento, com tribos de otakus espalhadas por todos os cantos do planeta. A influência do desenho japonês nos quadrinhos e na animação espalha-se por todo o mundo, tornando-se a parte mais visível de um fenômeno que poderíamos chamar de “japonismo” contemporâneo. Akira (1988), de Otomo Katsuhiro, Tonari no Totoro (1988) e Mononoke Hime (1997), de Miyazaki Hayao, e Pokemon (1996), de Tajiri Satoshi e Sugimori Ken, dentre muitos outros exemplos, contribuíram enormemente para o fascínio que a cultura visual japonesa exerce na atualidade.

Parte da visibilidade e do prestígio adquiridos pelos artistas japoneses na atualidade decorrem dessa influência que a cultura pop japonesa imprime sobre a mundialização das culturas de massa e digital. O mix de mídias, os links entre o tradicional e o contemporâneo, o pastiche, a ironia, o pop, o nonsense, a sexualidade explícita ou implícita e a liquidificação das fronteiras entre arte, artesanato e design são aspectos relevantes da produção artística contemporânea no Japão. A insistência de alguns teóricos em enquadrar essa produção sob a perspectiva dos valores artísticos e estéticos canonizados (e etnocêntricos) é uma atitude canhestra e reveladora da ignorância sobre a longa tradição da arte japonesa.

Finalmente, há que se assinalar que a classificação em categorias como erótico e pornográfico na arte é fruto, também, da discriminação entre “alta cultura” e “baixa cultura”, entre “grande arte” e “arte menor”. Diante do panorama oferecido pela arte contemporânea e seu avassalador atravessamento de fronteiras, essas classificações não fazem mais nenhum sentido e, muito menos, oferecem subsídios conceituais operacionalizáveis na crítica, na filosofia e na história da arte.

Torna-se necessário, portanto, um alargamento do olhar que nos permita desconstruir pontos de vista mofados e impenitentes, particularmente os que insistem na dualidade opositiva, tão característica da tradição do pensamento ocidental. Talvez um olhar mais atento sobre a arte produzida no Japão nos propicie essa necessária revisão, já que a arte japonesa jamais pagou tributo às classificações binárias e maniqueístas.

REFERÊNCIAS

- BOILET, Frédéric. *Garotas de Tóquio*. São Paulo: Conrad, 2006.
- FAGIOLI, Marco. *Shunga: the erotic art of Japan*. New York: Universe Publishing, 1998.
- HENSHELL, Kenneth. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- KELTS, Roland. *Japanamerica: how Japanese pop culture has invaded the U.S.* New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- LLOYD, Fran (ed.). *Consuming bodies – sex and contemporary Japanese art*. London: Reaktion Books, 2002.
- MACWILLIAMS, Mark W. (ed.). *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk (New York): East Gate Book, 2008.
- MATSUNOSUKE, Nishiyama. *Edo culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai’i, 1997.
- MEDEIROS, Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: Funape, 2008.
- STANLEY-BAKER, Joan. *Japan: a history on art*. London: Thames & Hudson, 2000.
- UNO, Shunichi et al. (eds.). *Nihonshi jiten*. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1997.
- YAMAGUCHI, Yumi. *Warriors of art: a guide to contemporary Japanese artists*. Tokyo: Kodansha International, 2007.

Orientalismos, japonismos, pós-colonialismos – o papel do corpo na arte de viver junto

CHRISTINE GREINER

A partir da II Guerra Mundial, muitos estudos têm se voltado ao tema da alteridade cultural, sobretudo no seu aspecto mais político. As pesquisas começam, não raramente, por um histórico das grandes navegações até chegar às migrações do mundo pós-colonial. Apesar da diversidade de grades teóricas e aspectos abordados (quase sempre psicanalíticos, antropológicos e sociais), raramente o foco tem sido o corpo. Este continua, quase sempre, invisível nas teias do discurso ou, quando muito, aparece como “veículo da cultura”, uma de suas interpretações mais tradicionais e banais. Tratar da alteridade na cultura significa discutir o encontro com o “outro”. Há escalas de aproximação e jogos de inversão incessantes. Como isso acontece, por que algumas questões são mantidas nas sombras e como o corpo é biologicamente equipado para perceber o seu entorno são assuntos que pedem por uma discussão mais atenta, uma vez que iluminam de outra forma questões da vida cotidiana, como a formação de comunidades e possíveis estratégias para se (re)aprender a viver junto. A etnologia e a antropologia apresentam uma longa trajetória de indagações acerca da necessidade de se reconhecer a singularidade das diversas culturas.

Autores como Leroi-Gourham, Marcel Mauss, Norbert Elias, Victor Turner e Levi-Strauss, entre outros, dedicaram-se a investigar os diferentes modos de organização das comunidades que elegeram para estudar, abordando de maneira direta ou indireta os jogos de poder inevitavelmente presentes diante de toda situação de exposição à alteridade.

Nas últimas quatro décadas, a discussão tornou-se cada vez mais política, sendo que um dos campos mais polêmicos de investigação de relacionamentos foi nomeado “orientalismo” e, desde 1980, faz parte dos chamados estudos pós-coloniais – um campo bastante diverso de estudos que viraram uma crítica epistemológica às concepções dominantes de modernidade. Alguns tópicos presentes nesta discussão dizem respeito ao remapeamento geopolítico do mundo, às relações de poder e de autoridade, aos novos espaços de convivência, ao desfazimento da noção hegemônica de nação e às diásporas e processos migratórios que continuam em ação no mundo. Junto com estes novos mapeamentos emergem imagens visíveis e invisíveis, fundamentalmente organizadas no e pelo corpo.

Para compreender este processo e identificar a sua abrangência, é interessante observar que, no passado, orientalista era o especialista versado em línguas e literaturas do Oriente, sendo que o Oriente dos séculos XVIII e XIX incluía a Turquia, a Síria, a Palestina, a Mesopotâmia e a Arábia. Mais tarde, a Ásia entrou no mapa, incluindo-se a Índia, a China e o Japão e, em seguida, os outros países.

No decorrer dos últimos três séculos, embora continuasse a se referir ao “outro”, o termo orientalismo se pluralizou. A leitura do “outro” passou a ser entendida de maneiras muito distintas: como uma aproximação (a comunicação com o outro), uma imitação (o fetiche pelo outro), uma devoração (a apropriação do outro) e uma exposição (a abertura para o outro).

Muitas vezes, todas estas estratégias foram reunidas, agindo simultaneamente, apesar das aparentes contradições. Assim, algumas publicações têm refeito o percurso semântico, político e filosófico do tema, buscando esclarecer algumas das principais complexidades envolvidas. Para arriscar uma aproximação com esse vastíssimo campo de estudos destaquei, para começar, dois livros e uma tese.

O primeiro livro foi escrito por John MacKenzie (*Orientalism, history, theory and the arts*, 1995) e faz uma introdução política e artística ao tema. No mundo das artes, orientalismo foi usado para identificar um “estilo” e, até mesmo, uma certa qualidade associada ao que se julgava ser as “noções orientais”.

MacKenzie diz que, ao final do século XVIII, as chamadas noções orientais ganharam novo significado amparado pelo contexto da dominação britânica na Índia. Tratava-se da preservação “conservadora e romântica” das leis muçulmanas e do hinduísmo como fundamentos da ordem social tradicional. Neste caso, seria mais do que um estilo, um modo de pensar. A insistência na preservação de princípios foi obviamente uma tentativa de manter uma integridade da cultura em detrimento das exigências do colonizador. No entanto, entre 1830 e 1835, tudo foi por água abaixo porque a abordagem anglicana passou a ser imposta pelo Conselho Supremo em Calcutá e todo o sistema educacional indiano foi suplantado pelo inglês.

Mackenzie destaca ainda algumas experiências orientalistas voltadas especialmente para a arquitetura, o design, a música e o teatro. Os modos como os modelos estéticos foram admirados e, ao mesmo tempo, comercializados, também demonstram relações claras de poder. Sob o estigma do exotismo, as manifestações foram rapidamente transformadas em produtos comercializáveis, alienadas de seu contexto e categorizadas à luz de uma história da arte que, de fato, não se referia a nenhuma delas. Embora MacKenzie não analise especificamente as artes do corpo, suas conclusões podem ser facilmente aplicadas neste contexto. Sobretudo a partir do final do século XIX, a Europa passou a admirar e experimentar o teatro e a dança asiática, banalizando, quase sempre, toda e qualquer especificidade. O oriental era um antípoda e fosse admirado, temido ou indesejado, estaria sempre em uma posição distante.

O segundo livro que gostaria de mencionar foi organizado por Alexander Lyon Macfie (*Orientalism, a reader*, 2000). Coleta as fontes primárias conceituais e os artigos mais polêmicos, assim como críticas, ensaios históricos e aplicações a temas específicos (como feminismo e educação) e os seus desdobramentos mais atuais. Até a Segunda Grande Guerra, o autor explica que os significados para a palavra orientalismo, conforme verbete do Dicionário Oxford, mantiveram-se intactos. Em compensação, nos vinte anos que se seguiram, o termo passou a se referir a “instituições corporativas designadas a lidar com o Oriente” e, aos poucos, tornou-se sinônimo de um estilo de pensamento, baseado em uma distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente. Para muitos, foi compreendido como uma ideologia usada para subjugar negros, árabes, mulheres e outros grupos invariavelmente privados de seus direitos. MacKenzie explica que isso fez da palavra orientalismo uma das mais usadas por alguns especialistas que viviam em países orientais ou haviam migrado do Oriente para o Ocidente. Entre os mais importantes

estavam Anouar Abdel-Malek, sociólogo egípcio, ligado ao CNRS de Paris; A.L.Tibawi, inicialmente estudante sírio de história da Arábia e, mais tarde, professor em Harvard; e Edward Said, que iniciou suas pesquisas como estudante palestino de Inglês e Literatura Comparada, atuando anos depois na Universidade Columbia de Nova York. Após 1980, ou seja, quando os estudos do orientalismo foram concebidos também como pós-colonialismos, somaram-se a estes autores muitos outros, como Homi Bhabha, Gayatri C. Spivak, Stuart Hall e Paul Gilroy. Isso porque, além das discussões orientalistas, agrupavam-se nesta nova referência epistemológica, autores de pelo menos três correntes: o pós-estruturalismo, o pós-modernismo e os estudos culturais.

Há evidentemente muitos outros nomes, mas o que nos interessa no momento é entender como estes estudos mostraram-se ambivalentes e foram vistos com resistência, acusados de estar criando “novos imperialismos”. O argumento usado como contrapartida foi o de que após um período rápido de descolonização, com a independência da Índia em 1947, da Algéria em 1952, da retirada britânica do Egito em 1954, além de muitos outros movimentos na Ásia e na África nos anos 1950 e 1960, ficou claro que existia a possibilidade de desafiar a hegemonia europeia, não apenas a partir de estratégias militares ou paramilitares, mas também na esfera intelectual.

Diante desse novo panorama, Macfie explica que o orientalismo acabou sendo lançado em quatro frentes: como instrumento do imperialismo, designado para assegurar a colonização e a escravatura de partes do Terceiro Mundo, como modo de entender e interpretar o Islã e o nacionalismo árabe, como identidade corporativa e sistema hegemônico saturado; e, finalmente, como justificativa para a síndrome das crenças, atitudes e teorias, afetando a geografia, a economia e a sociologia do Oriente.

Como se tratava de uma disputa intelectual, os fundamentos teóricos dos principais autores para discutir tudo isso se tornaram decisivos, embora variassem bastante entre si. Algumas das fontes mais importantes foram: Karl Marx (e suas reflexões sobre o capitalismo e a luta de classes), Jacques Derrida (e a proposta de desconstrução), Antonio Gramsci (e o conceito de hegemonia cultural), Michel Foucault (e as suas análises sobre formação de discurso, relações de poder, criação de diferentes campos epistemológicos), assim como os filósofos Hegel e Nietzsche, em especial no que diz respeito aos seus entendimentos (absolutamente diversos entre si) acerca do que seriam as relações entre sujeitos.

A pertinência destas pesquisas no que se refere ao “Terceiro Mundo” (nomeação que também passou a ser duramente criticada) apresentou diferen-

tes familiaridades. No prefácio que escreveu para a tradução de alguns de seus ensaios publicados no Brasil, o pensador indiano Aijaz Ahmad explicou que há ressonâncias importantes entre a Índia e o Brasil. Por exemplo, os dois países são os maiores nos respectivos continentes e foram colonizados de modo ostensivo a ponto de usar línguas inicialmente importadas da Europa. Ironicamente, foi em grande parte a riqueza roubada da América Latina que compôs os recursos financeiros que tornaram possível a colonização europeia da Índia. E ainda, segundo Ahmad, tanto a Índia como o Brasil caracterizavam-se por grandes variações geográficas e sociológicas, mas nenhuma das formações nacionais se encaixou com facilidade nas teorias de nação e nacionalismo originárias da Europa e tornadas paradigmáticas em outros países. Há ainda outras familiaridades que o autor reconhece no que diz respeito à desigualdade social e, neste sentido, um aspecto conceitual que parece ainda mais relevante. O próprio termo “Terceiro Mundo”, cunhado na França, reunia América do Sul, Ásia e África, tendo como ponto de partida justamente os processos de descolonização e a natureza insurgente de um nacionalismo anticolonial. As teorias culturais que emergiram, sobretudo a partir de 1960, não resolveram o impasse político. O enfoque não seria apenas um forte aspecto da organização e da comunicação social, mas uma “instância determinante”. Neste sentido, Ahmad considera estas iniciativas a-históricas, necessitando de um estudo mais “singularizado” para entender melhor os processos. No caso da Índia e do Brasil, por exemplo, ambos foram colonizados, mas o Brasil teve como colonizador o mais pobre e agrícola dos países europeus, enquanto a Índia foi colonizada pela Grã-Bretanha, que seria o berço da Revolução Industrial. Poucos países da África e da Ásia vivenciaram o tipo de colonialismo de ocupação que foi a norma para os americanos; e tampouco vivenciaram a sociedade escravocrata como no Brasil. Só após a Segunda Grande Guerra alguns países da Ásia e da África se tornaram independentes, e a dissolução do regime de apartheid no maior país africano é ainda bastante recente.

Por todas essas questões, tornou-se questionável classificar hoje certas experiências (inclusive a brasileira) a partir de termos como “Terceiro Mundo”, “país periférico” ou mesmo “vítima do pós-colonialismo”, tão citados nos últimos vinte anos. Dentre outros fatores, a guerra de descolonização da América Latina não é posterior à Segunda Grande Guerra, como ocorreu em boa parte da Ásia e da África. São situações diferentes tanto em termos de cronologia como da história do desenvolvimento do capitalismo e do imperialismo. É necessário evitar as generalizações e tomar cuidado especial com a importação de

vocabulários e terminologias, nem sempre ajustados aos contextos específicos. Isto porque a importação de conceitos envolve, inevitavelmente, a importação dos problemas e das questões que os originaram.

JOGOS DE AMBIVALÊNCIA

No Brasil, nunca tivemos uma discussão significativa sobre a questão do orientalismo ou do pós-colonialismo. Isto não significa que o tema da alteridade não tenha feito parte da nossa cultura, estando o tempo todo presente. No entanto, pela própria lógica barroca e as mestiçagens que nos geraram, os sentidos do que seria “viver junto” e lidar com as diferenças seguiram caminhos muito diversos. Como explicou Sarduy (1972: 183), o barroco reflete a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, as mestiçagens, o fim do logos absoluto, a carnavalização.

No caso brasileiro, uma tentativa de lidar com o tema da alteridade cultural foi o Manifesto Antropófago, rediscutido em 1950 na tese “A crise da Filosofia Messiânica”, que o poeta Oswald de Andrade escreveu para o concurso da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. O texto ajuda a compreender porque algumas questões foram pertinentes ao Brasil, mas se organizaram a partir de caminhos bastante distintos e específicos.

Andrade partiu da antropofagia ritual, um fenômeno encontrado na América entre os povos astecas, maias e incas, que Cristóvão Colombo descreveu com uma frase: “comiam los hombres”. No entanto, desde o início parecia claro que não se tratava de comer por fome ou gula, e sim de um rito para exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo. Tratava-se de algo que caracterizou a primeira fase da humanidade e que significava muito mais do que diziam os jesuítas e colonizadores. A operação metafísica ligada à antropofagia ritual tinha uma peculiaridade, que era a aptidão para transformar tabu em totem, o valor oposto em valor favorável. Esta nada mais era do que a própria natureza da vida. O tabu representava o intocável, o limite, “o outro”.

Tendo como possível ponto de partida a tese e o manifesto oswaldiano, não criamos no Brasil um campo de estudos a exemplo de outros países, fundamentado nas pesquisas coloniais e pós-coloniais decorrentes do período pós-Segunda Grande Guerra. A polaridade nunca se estabeleceu entre Primeiro e Terceiro Mundo ou Ocidente dominador e Oriente distante, mas sim entre matriarcado e patriarcado, cultura antropofágica e cultura messiânica.

A ruptura histórica com o mundo matriarcal havia nos consumido quando o homem deixou de devorar o homem para torná-lo seu escravo. No processo, uma classe passou a se sobrepor a outras e, como explica Oswald, “a um mundo sem compromisso com Deus sucedeu o mundo dependente do ser supremo”. E como seria possível sobreviver em condições subumanas sem a cultura messiânica?

Amálio Pinheiro (2006) explica que há um tipo de antropofagia reincidente não só entre nós no Brasil, mas em toda a América Latina. Ele menciona o poeta argentino Oliverio Girondo, que explicou como latino-americanos possuem o melhor estômago do mundo, capaz de digerir, e digerir bem, arenques setentrionais, cuscus oriental ou churrascos de Angola. A poesia entre latino-americanos sempre mostrou grande afinidade com a culinária, desde a época da colônia, como foi o caso de Gregório de Matos e suas citações multilíngues.

A dificuldade no Brasil e em qualquer uma das outras colônias espalhadas pelo mundo, sempre foi a imposição do “outro”. Uma ação corpórea e presencial que não foi, evidentemente, de mão única, mas testemunhou a relação de ambivalência entre colonizados e colonizadores. O homem cordial brasileiro engoliu a talagadas a alteridade, o que não significa que não tenha vivido (e viva até hoje) as tensões e jogos de poder nela envolvidos.

Mais recentemente, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2009) sugeriu que uma das questões fundamentais que acometem muitas disciplinas, e particularmente a antropologia – que é o seu campo de estudo, relaciona-se à dualidade sujeito-objeto. Assim como os pressupostos da psicanálise foram questionados por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* (1968), Viveiros de Castro propõe o *Anti-Narciso*, repensando em sua própria vida e profissão. Isto porque o antropólogo tradicional, assim como outros pesquisadores, coloca-se perante as comunidades que estuda, como um sujeito diante de um objeto. É deste pedestal, como sujeito narcísico, que observa o objeto a ser analisado. A proposta de Viveiros de Castro é abandonar a noção tradicional de “imaginar uma experiência”, optando por “experimentar a imaginação”. Neste sentido, a produção deixaria de ser o principal objeto a ser analisado.

Não é nada fácil mudar as metodologias tradicionais. No entanto, parece uma atitude necessária diante das crises políticas que evidenciam cada vez mais a clivagem moderna que insistiu em separar natureza e cultura, humanidade e animalidade, civilização e barbárie. O perspectivismo ameríndio, estudado por Viveiros de Castro, aponta novas direções, reconhecendo condições comuns, estados de ser onde corpos e nomes, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados num mesmo ambiente pré-subjetivo ou pré-objetivo.

Outro pesquisador que tem se dedicado a aprofundar essa questão é o já citado Homi Bhabha (2003), cujos questionamentos despertam interesse cada vez maior entre nós. Segundo Bhabha, o efeito da mimese do colonizador na autoridade do discurso colonial é profundo e perturbador. O sonho da civilização pós-iluminista alienou a sua própria linguagem de liberdade e produziu outro conhecimento de suas normas. A ambivalência que informa essa estratégia pode ser reconhecida, por exemplo, em Locke, no seu segundo tratado, que fragmenta para revelar as limitações da liberdade no duplo sentido do uso da palavra escravo. Primeiro simplesmente descrevendo-a como lugar da forma legítima de propriedade, e depois como exercício ilegítimo do poder. O que está entre os dois é aquilo que é imaginado. Todas as rupturas e fragmentações do discurso não simplesmente rompem com ele, mas o transformam em uma presença parcial, incompleta e, por vezes, até virtual. É como se a emergência do colonial fosse dependente da sua representação sobre limitação estratégica ou proibição dentro do próprio discurso autoritário. O sucesso da apropriação colonial depende da proliferação de objetos inapropriados que asseguram a sua falha de estratégia, então a mimese pode ser, ao mesmo tempo, semelhança e ameaça.

A Bhabha parece interessar particularmente esse deslocamento do olhar disciplinado, onde o observador torna-se o observado e a identidade é rearticulada a partir da representação parcial. Assim, o desejo da imitação colonial pode não ter um objeto, mas sempre apresenta estratégias objetivas e metonímias da presença. Neste sentido, vale a pena mencionar também a pesquisadora Peggy Phelan, que publicou em 1993 um livro fundamental para esta discussão, uma vez que propôs como ontologia da performance (a ação que se constrói enquanto acontece) um debate sobre “representação sem reprodução”. A performance de um corpo seria uma espécie de ontologia da sua subjetividade que se configura como ela mesma através do próprio desaparecimento. Assim, no que diz respeito ao corpo, a repetição de uma performance seria sempre marcada pela diferença, uma vez que não existiria repetição de fato, mesmo quando o objetivo parece ser o de imitar o outro. O reconhecimento da repetição que nunca é tal e qual o que está sendo repetido, é a representação parcial discutida por Bhabha. Os documentos da performance (na arte e na vida) seriam, neste sentido, apenas um encorajamento para a memória se tornar presente, mas sempre de maneira fragmentada.

Uma experiência exemplar, lembra Phelan, foi a do Gardner Museum de Boston, cujas obras foram roubadas em 1990. A artista francesa Sophie Calle entrevistou visitantes e membros do museu, documentando as descrições

que estes faziam das peças roubadas, e depois montou uma exposição exibindo as fotografias das peças ausentes e os relatos lado a lado, sugerindo assim que a descrição das obras era uma forma de continuar a presença delas. Sua descrição se tornaria a expressão de resistência do pensamento. Sophie Calle indagou, a partir da experiência, quando ver e esquecer o objeto por si mesmo pode ser uma conexão para outros significados e associações. A descrição não reproduz o objeto, mas ajuda a reestruturar o esforço e lembrar o que foi perdido. Neste sentido, o desaparecimento é sempre vivenciado mesmo quando as obras não são roubadas, ou ainda, quando estamos diante do objeto. A parcialidade e a precariedade são inerentes. Colocar memórias no lugar de pinturas é indagar até que ponto fantasmas da memória são equivalentes à coleção permanente das grandes obras.

Uma das maneiras mais eficientes para conectar esses traços de invisibilidade e desaparecimento presentes em todo relacionamento de alteridade é a sua própria construção teórica. A dificuldade de lidar com o outro não decorre daquilo que lá está, mas é preciso reconhecer que a alteridade nasce na formulação do pensamento e não apenas da sua implementação (num modo de dançar, comer ou discursar).

Bhabha observa que existe uma pressuposição inicial de que a teoria seja uma linguagem da elite, daqueles que são privilegiados. Entre a metateorização europeia e a experiência radical, engajada, ativista do Terceiro Mundo, surge mais uma vez a imagem especular das polaridades concebidas sobretudo no século XIX, como aquela que aprofundou a fissura entre Oriente e Ocidente. Em nome do progresso, ideologias imperialistas de caráter excludente, amparadas pela relação “eu e o outro”, foram criadas através de práticas culturais oposicionais. Afinal, o eu e o outro podem ser muitos: os que sabem e os que não sabem, os que sabem na teoria, os que sabem na prática, os que sabem há mais tempo, os que começaram a saber. O que parece importante reconhecer é que a diferença nasce sempre antes de se dar a ver.

O “outro” pode facilmente se tornar o depósito de fechamento das grandes teorias como uma espécie de corpo dócil da diferença que apenas reproduz relações de dominação. Por isso é importante perceber que há uma diferença entre lidar com o campo da diferença cultural e o da diversidade cultural. A diversidade cultural é um objeto epistemológico, enquanto a diferença cultural é o processo de enunciação da cultura como conhecível algo adequado a um sistema de identificação cultural.

O problema está em como, ao significar o presente, algo que vem sendo repetido e traduzido em nome da tradição organiza-se normalmente como

uma estratégia de representação da autoridade. Bhabha dirá que a presença de um terceiro espaço é a condição necessária para a articulação da diferença cultural. O entre-lugar evita a política de polaridade, fazendo-nos emergir como os outros de nós mesmos. Como observa Boaventura de Souza Santos, o pensamento ocidental é fundamentalmente abissal, amparado por polaridades, e é por isto que a dualidade Ocidente e Oriente se apresenta, ainda hoje, como a fissura mais profunda do mundo contemporâneo.

É através do fluxo de imagens que a condição colonial aparece na sua forma mais velada e profunda. Estudos recentes da percepção (Greiner, 2010) evidenciam que só é possível olhar para o outro enquanto percebemos a nós mesmos, o que impede, de saída, uma visão imparcial, objetiva.

NO CONTEXTO INTELECTUAL JAPONÊS

Assim, quando o foco para discutir a alteridade é o corpo, a chave da discussão é o reconhecimento de que o corpo é corpomídia e não um veículo, um recipiente ou um meio de comunicação que apenas transmite informações e não as produz.

Tal investigação tem muitos antecedentes no âmbito das culturas orientais. Shigehisa Kuriyama (1999) fez um estudo comparativo entre as concepções do corpo na China e no Ocidente, explicando que a diferença fundamental é que a noção de corpo na China nunca foi um substantivo e aparece descrita de uma forma mais próxima às qualidades da existência, caracterizadas pela descrição de posturas, de atitudes, de gestos como, por exemplo: corpo sentado, corpo em pé, corpo andando, corpo risonho, corpo que chora, corpo doente, e assim por diante.

Como explica o filósofo japonês Yasuo Yuasa (1987), no Japão e na China isso decorre do entendimento de que a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela disciplina (shugîyo) e a formação (keiko) propriamente dita. É apenas depois de adotar esse ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, o debate sempre parte de uma aliança entre teoria e prática. Yuasa chama a atenção para a obra de Tetsurô Watsuji (1889-1960), esclarecendo que para investigar a ideia de ser humano, precisamos antes de mais nada prestar atenção no “entre” (aidagara) no qual as pessoas se localizam. Este “entre” são os vários relacionamentos da nossa vida e é justamente esta rede de relações

que parece prover a humanidade com significados sociais. O homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial às relações que aí se organizam. Comentaristas de Watsuji têm observado que a sua “filosofia da pessoa” capturou bem os padrões característicos de comportamento e pensamento do japonês, no sentido de chamar a atenção para esta dependência (*amae*). A própria palavra pessoa, em japonês, “ningen”, é composta por dois caracteres, o primeiro significa pessoa ou homem e o segundo é espaço ou entre. Este “entre” significa, no sentido físico, uma distância espacial separando uma coisa em relação a outra. Existir no espaço é o significado primário da existência humana, e o “entre” seria a extensão de um espaço subjetivo corporificado (*shutaiteki*). Não aparece, portanto, uma dualidade entre natureza e cultura para o entendimento deste espaço do qual fala Watsuji. Mente-corpo-ambiente existiriam como uma unidade inseparável. O “entre” é uma mediação.

Em termos de percepção (e a percepção do “outro”), aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo elas se colocam em relação, ou melhor, são criadas conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza. Na realidade B, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada. O estado da mente é uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com autoconsciência. Esses estados são gerados o tempo todo e não são necessariamente visíveis.

No que se refere à alteridade, trazer a discussão do corpo para iluminar as tensões salientadas pelos estudos do orientalismo nos processos de tradução cultural significa singularizar, e ao mesmo tempo, explicitar os jogos de poder na medida em que o foco passa a ser o entre-lugar, as conexões, as mudanças de estado e não o “ou um ou outro”. Cada ação, cada escolha é carregada de possibilidades e exclusões.

Não se trata, evidentemente, de uma tarefa simples. O deslocamento de foco da análise dos produtos e sujeitos da cultura para o processo cognitivo que os organiza, ampara-se em uma outra mudança epistemológica radical que possibilitaria a transformação dos exercícios de autoridade para ações de disponibilização. A dificuldade é explicada em várias frentes. A filosofia política proposta por autores como Giorgio Agamben (2000) sinaliza que se abrir para o outro é sempre morrer um pouco, abrir mão do que parecia pronto e certo, em função do que está sempre em transformação.

A perda faz parte da troca. Por isso parece cada vez mais difícil lidar com a alteridade no mundo contemporâneo, onde só tem valor o que é visível, imediato e cumulativo. Ao mesmo tempo, as experiências que resistem e insistem na abertura de entre-lugares tornam-se cada vez mais importantes. Elas ressignificam as fissuras, insistindo em preservar uma certa crueza que obriga a atravessar molduras convencionais, mantendo o calafrio na espinha e um certo assombro diante de todo o resto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Means without end, Notes on Politics*. translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GREINER, Christine. *O Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo, in *Corpo e Moda, por uma compreensão do contemporâneo*. Ana Claudia de Oliveira e Kathia Castilho (orgs.). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- KURIYAMA, Shigehisa. *The expressiveness of the body*. NY: Zone Books, 1999.
- MACFIE, Alexander Lyon (ed.). *Orientalism, a reader*. New York University, 2000.
- MacKenzie, John M. *Orientalism: history, theory and the arts*. Manchester University, 1995.
- NOYS, Benjamin. *The Culture of Death*. New York: Berg, 2005.
- PINHEIRO, José Amalio de Branco. Mídia e Mestiçagem, in *Comunicação & Cultura .Campo Grande* Uniderp, 2006.
- SARDUY, Severo. Barroco y neobarroco, in *América Latina en su literatura*. C.Fernandez Moerno (org.). Mexico: SigloXXI, 1972.
- SANTOS, Boaventura de Souza e Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010.
- YUASA, Yasuo. *The Body*. NY: Suny Books, 1987.

Inquietações Poéticas:

Butô, Kazuo Ohno, Dança
Japonesa e Eu?

LETÍCIA SEKITO

Não me lembro exatamente da primeira vez que ouvi falar sobre butô, mas me lembro de ter uma pequena imagem feita na cabeça de algo que era estranho, misterioso, subversivo e japonês.

Diferentemente de muitos brasileiros, eu primeiro ouvi falar da dança butô e somente depois de Kazuo Ohno. Aqui no Brasil, Kazuo Ohno, butô e dança moderna japonesa são coisas que quase se confundem ou se fundem na maioria das vezes. E disso eu fui me apercebendo devagar.

Por volta de 1996/1997, quando tinha acabado de voltar da minha formação em dança realizada em Lisboa, no estúdio que hoje conhecemos como *C.E.M. – Centro em Movimento*, dirigido por Sofia Neuparth, comecei a me apresentar com pequenos solos e performances e fui sendo surpreendida por determinadas reações do público:

“Você faz butô?”, “O gestual das suas mãos parecem ser de dança japonesa...”, “Há algo no seu movimento que me lembra o butô. É butô?” E isso era muito estranho para mim.

Sempre respondi que realmente nunca fiz butô, que trabalhava com dança

contemporânea, improvisação. Hoje, a única coisa que posso dizer é que o meu querido professor e artista Peter Michael Dietz (com quem estudei durante cinco anos em Lisboa) fez – entre várias outras coisas – parte de uma companhia dinamarquesa, a DanceLab, que trabalha no viés do butô. Mas confesso que, no fim dos anos 90, eu nem sabia exatamente o que seria esse butô tão presente no imaginário dos artistas aqui no Brasil. Comecei a me incomodar com isso e percebi que tinha de me aproximar desse butô, para saber porque havia pessoas que enxergavam essa conexão com o meu dançar.

Tive sorte. Em 1997, conheci o Kazuo Ohno meio de surpresa. Para ser mais exata, conheci um Kazuo presente no frenesi das pessoas que o esperavam encontrar para um workshop e espetáculo, no SESC Consolação, em São Paulo.

Confesso que fiquei muito cética e desconfiada com aquela comoção e sensação de idolatria diante de um artista que boa parte das pessoas ainda não tinha visto. Me perguntava: será que todas estas pessoas realmente conhecem o trabalho do Kazuo? Será que já estiveram com ele mesmo? Ou seria a força do fenômeno “fama que antecede a experiência”? Ou este arrebatamento se deveria ao caráter exótico de um artista vindo lá do Japão, terra distante e já venerada pelo Ocidente, que faz uma dança outra, uma dança “fresca” aos nossos olhos de turista?

Curioso foi o workshop. Parecia que estava tão perto e tão distante do Ohno san. Acho que, por um lado, eu me sentia um pouco à parte do todo porque havia uma sensação mista de deslumbramento, respeito, expectativa preconcebida na sala, e isso me desconcertava um pouco. Por outro lado, era complicado irmos recebendo algumas instruções mediadas de Ohno para seu filho Yoshito Ohno, de seu filho para o tradutor, e finalmente do tradutor para nós, numerosos na sala. Sem contar que a duração do workshop foi curta, curtíssima. Trabalhamos com tudo muito simples, explorando imagens/metáforas, sensação do corpo para o movimento, imaginação, improvisação. Me lembro da imagem de uma flor que desabrocha. Muito simples. Nada muito revelador. Tranquilo. Simples.

Mas à noite, teatro lotado, público “expectando”, momento da apresentação de Kazuo, sempre acompanhado de seu filho Yoshito.

Mudança.

No momento em que o vi dançar realmente pude sentir e conhecer o outro Kazuo, o artista. O seu estar mudou o lugar, mudou concretamente o estar da maioria das pessoas, pelo menos daquelas que foram atraídas e envolvidas pela sua energia sincera, forte e amorosa.

Kazuo vibrava numa sintonia diferenciada, onde a expressão de pessoa, de arte, de comunicação e de existência plena se concretizavam num dançar/ser sincero e belo. E ainda muito mais. Patéticas parecem minhas palavras ao tentar descrever o que seria aquela dança ou o artista. Naquela apresentação, ao mesmo tempo nada “grandiosa” ou “espetacular”, no sentido que costumamos dar a um acontecimento cênico, mas incrivelmente poderosa. Algo que faz a diferença no mundo.

Eu poderia parar por aqui. Mas há outros Kazuos que se foram revelando com o tempo. O meu, nosso tempo. E o curioso é que fui conhecendo estes outros Kazuos aqui em São Paulo, longe do Japão, em diversas atividades artísticas, palestras e cursos realizados na Fundação Japão, no SESC São Paulo, ou em algum evento relacionado ao butô, e sobretudo, com a pesquisa da professora Christine Greiner e do *Centro de Estudos Orientais*, que me ajudou a abrir caminhos para novas perguntas, novos desfrutes e enriquecedores olhares sobre: o corpo japonês, o butô, o próprio Kazuo e Tatsumi Hijkata, Min Tanaka e outros artistas deste movimento ligados ao cinema e teatro, à fotografia (Eikoh Hosoe), à literatura e à poesia, e especialmente a uma reflexão sobre os contextos cultural-artísticos e político-sociais do butô no Brasil e no mundo.

Não somente eu, mas várias outras pessoas conheceram e vão conhecer ainda um outro Kazuo: o Kazuo Memorável, documentado através de registros em vídeos, fotos e em testemunhos de artistas, pessoas próximas, alunos e admiradores, sem falar do mundo virtual, no próprio *site do seu estúdio*, no youtube e aqui no idança.

Mas há um Kazuo que recentemente está mais presente e que me assusta muito mais do que me estranha.

É o “Kazuo Ohno-Selo de Garantia”, que faz parceria com o “Butô-Selo de Garantia”. Não é de agora, mas com o falecimento de Kazuo, temos de observar muito bem como seu nome é e será citado, usado e divulgado.

Agora como nunca ele é selo de garantia, é marca.

Vemos muito disso por aí: no Youtube, nos currículos artísticos, em projetos de pessoas que fizeram um workshop de um dia, uma semana ou um mês e que dizem que dançaram com Kazuo Ohno, ou aqueles que se mascaram com maquiagem branca, fazem movimentos lentos, espasmódicos, “sofridos”, que dançam a vida/morte, o útero/a mãe/natureza, e cedem ao devaneio e aos “impulsos internos” e que por isso, dizem: faço butô. E se por sorte ainda têm “olhos puxados”, daí é garantia total. “É Kazuo, é butô, é de vanguarda? Pode consumir.”

Muita nebulosidade neste momento.

Que tal irmos com calma?

Butô foi um movimento artístico de vanguarda. Surgiu num contexto bastante específico em uma Tóquio pós-guerra, nos anos 50 do século passado, envolvendo artistas da dança, do teatro, da performance, do cinema, da literatura e das artes visuais. A repercussão do movimento foi forte, mas desagradável no Japão; muitos artistas para não passar fome ou para cuidar da sua saúde emigraram para o Ocidente, para o lugar onde o butô obteve um forte reconhecimento. Os artistas se adaptaram e se reinventaram em terras estrangeiras.

Mudanças.

Outro momento para o butô. Os artistas mudaram.

Mas o Ocidente ainda não se cansa de etiquetar dançarinos japoneses em “butoh dancers”, mesmo quando os próprios artistas não se veem como tais.

Agora o butô vê seus precursores Hijikata e Ohno falecidos. E agora temos Kazuo Ohno – Selo de Garantia, ou como já ouvi falar Kazuo Ohno – “uma grife”.

Como se configura o butô hoje em dia?

Será possível se fazer butô hoje em dia?

De que butô estamos falando?

Kazuo Ohno não se interessou em desenvolver um sistema de aprendizado do seu butô, e generosamente compartilhava sua experiência de vida e arte com quem quisesse participar de suas aulas abertas e gratuitas. Não pensava em “ensinar butô” a ninguém, e não nos deixando um método seu, como fez Hijikata em seu “butô-kabuki, (...) um possível método de ensino e de formação de jovens artistas”, talvez tenhamos que nos contentar em ficar com vestígios e rastros valiosos; os felizardos que puderam ver Kazuo em cena guardarão em seus corpos memórias de um lindo Kazuo.

Talvez o nome do evento “Vestígios do Butô”, realizado em 2004, também no SESC Consolação, nos dê uma boa pista sobre o futuro do butô. E talvez não seja interessante ficarmos procurando por “fazedores de butô”, ou nos “herdeiros do butô Kazuo Ohno” (ai, que medo!).

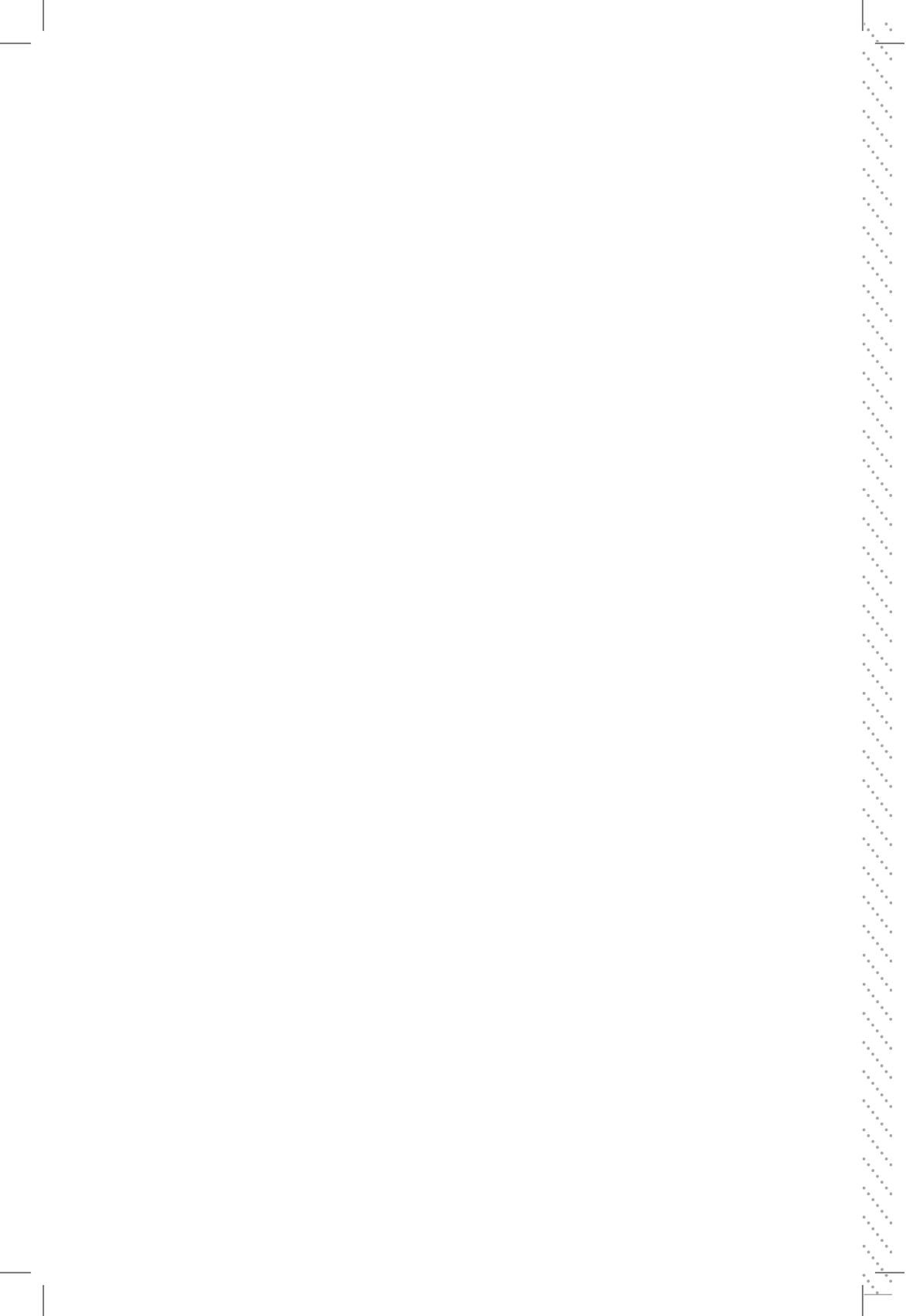
Em uma conversa muito interessante como a pesquisadora Christine Greiner, apresentei a dúvida de como olhar para o butô hoje, já que sabemos que não é por copiar os movimentos lentos com concentração de energia interna do movimento ou pintar o corpo de branco e lidar com os temas da morte/vida, “dançar uma flor ou pedra”, ou seja, copiar uma “estética butô” para se fazer butô.

O que nos resta hoje?

Memórias, vestígios, traduções, aproximações, conversações?!...

Talvez pudéssemos observar trabalhos artísticos que possam dialogar, se conectar, se tocar com a questão do “corpo em crise”, mas querer ser, fazer, ter butô na sua dança? Talvez seja um grande equívoco a ser evitado.

Momento difícil, reconhecer a perda.



Haiku, forma poética da modernidade

AMALIA SATO

Já faz parte do vocabulário cotidiano de todas as línguas, com milhões de praticantes, o ritmo 5-7-5 do haiku: é um exercício de aprendizado de escrita nas escolas ou nas habituais práticas poéticas de concursos.

Registrar as etapas de sua consolidação, como uma forma poética breve no Japão durante a era Meiji, corrobora esta afirmação: o haikai como uma unidade poética, que consiste em três linhas de 5-7-5 sílabas, é um conceito original do Japão moderno expandido para todo o planeta, e que se tornou um fenômeno do século XX como prática poética e contemporânea.

Shiki, o poeta da era Meiji, teórico do haikai como é praticado atualmente, 5-7-5.

O teórico do haiku, como é praticado hoje, foi Masaoka Shiki (1867-1902). Um dos primeiros bungakusha (literatos) modernos, estudioso aplicado das formas tradicionais, as reescrevia em modelos conceituais, com elementos das teorias ocidentais. Foi assim que ele ficou interessado nas ideias de Herbert Spencer na Filosofia de Estilos, particularmente a noção de sua “economia de energia mental”, que teve como objetivo implementar a resolução de um haikai.

Para imprimir autonomia ao hokku, estrofe inicial considerada em si mesma, separá-la da cadeia (renku) foi a decisão revolucionária de Shiki. A nova forma que ele chamou de haiku, obcecou-o a tal ponto que em 1892, quando ele estava inspirado, escrevia na tela de papel da sua lâmpada.

Outro conceito trabalhado por Shiki foi shasei ou realismo, “descrição da vida”, que foi inculcado pelo seu amigo Fusetsu Nakamura (1866-1943), pintor fascinado por materiais e técnicas ocidentais de ilusão. Quando, em 1901, Fusetsu começou a viajar pela Europa, Shiki, sabendo que a tuberculose o estava consumindo, escreveu em *Uma Gota de Tinta* algumas linhas em homenagem ao amigo: “Lembro-me como um sonho da primeira vez que o vi. Quando comprovo como as minhas opiniões e gostos foram desenvolvidos sob sua tutela, e quanto também como sua vida mudou desde aqueles dias, eu percebo que o nosso encontro, que então parecia natural, na verdade significou uma mudança fundamental em nossas vidas.” As ideias que entusiasma Fusetsu refletem as do seu mestre Asai Chu (1856-1907) que, por sua vez, transmitiu os ensinamentos de Antonio Fontanesi (1818-1882), importante pintor italiano de paisagens, que foi convidado pelo governo japonês para ser professor, e ficou apenas dois anos nas ilhas. De acordo com anotações feitas por seus alunos, ele repetia: “O método básico da pintura ocidental é, acima de tudo, a maneira correta, em seguida, o equilíbrio de cor e, por último, imaginar sempre, ao pintar, que se está olhando para uma bela cena por uma janela.”

Por outro lado, o cientificismo das novas teorias da visão, com base em dados da fisiologia do olho, favoreceu a contextualização das imagens, estimulando uma espécie de pureza de percepção.

No entanto, nas considerações programáticas de Shiki há também um toque elegíaco: ele se sentia, equivocadamente, como promotor de uma forma que suspeitava ser efêmera, incapaz de resistir aos avanços das tendências modernas na literatura, especialmente o muito badalado triunfo do romance, que imitava a complexidade estrutural do romance francês ou russo do século XIX. O ensaio de Shooyo Tsubouchi (1859-1935), *A teoria do romance*, que exaltava a mimese ocidental, o havia impressionado e o alertou para um poder esmagador que poderia acabar com as formas poéticas tradicionais.

Nostálgica foi também sua revisão da literatura japonesa a partir de suas preferências: a entronização do espírito masculino (masuraoburi), especificamente para a antologia *Manyo* do século VIII – um provável eco do nacionalismo beligerante que provocou a guerra com a China – o espírito crítico da literatura cortesã do século X, a revitalização de Buso, a revisão crítica de

Basho. Dos recursos extraídos das virtudes samurai de honestidade e de integridade: a graça nobre (kooshoo yuubi) e a descrição exata (ari no mama ni utsusu) pareciam imprescindíveis para salvar o haiku da realidade ignóbil da era moderna, da incompetência dos professores e da popularização banal da forma. E assim, a teoria matemática de permutações o fazia prever uma extinção não muito distante no tempo.

Sua pregação por uma nova prática da visão cumpriu dolorosamente o mesmo: arrasado por uma tuberculose que adquiriu quando trabalhava como correspondente de guerra na China durante os seus últimos anos, o poeta escreveu o que viu do seu leito: Diário de um peão, Diário de uma gota de tinta, Notas dispersas da cama de um paciente, A cama do enfermo de seis pés são um registro do que aconteceu em seu quarto.

O Realismo e o Naturalismo que tanto incomodaram os criadores da era Meiji deram origem, por um lado, à reivindicação de uma nova análise da realidade externa (o haiku de Shiki), e por outro, à introspecção mais extrema na novela do Eu (shishoosetsu), com a sua transmissão de uma voz que encanta em estados interiores, sem interrupção. Uma maneira peculiar de aproveitar as ideias desses movimentos europeus.

ANTES DE SHIKI: O MUNDO DE EDO, O MUNDO DO HAICAI Renga

Acorrentado a poemas em conjunto com um espírito brincalhão, como um show de inteligência e humor, torcendo poemas para escapar da gravidade de tanka (poema cortês 5-7-5-7-7) para relaxar em homenagem à etimologia da hai: conciliação entre as duplas. Retornar à prática medieval de hana-no-renga-moto – os poemas escritos sob as flores. Humor (kokkei) e reconhecimento entre colegas (aisatsu) eram as características essenciais. Ogyuu Sorai (1666-1782), filósofo confucionista que definiu tendências \neg como diretor, ele nem sequer foi consultado para a punição dos samurais, 47 famosos que vingaram seu mestre – idealizada uma terra dividida em lotes como um jogo de tabuleiro de ir privado, que não teve qualquer efeito na ordem do público, com um exercício da liberdade intelectual em cada uma dessas divisões. Foram os ronin ou gerentes samurai sem mestre, de muitas dessas situações de expansão espiritual das comunidades, com estruturas abertas que ignoravam

a rigidez das aulas, onde os traços psicológicos unificados, juntamente com apelidos e gestos excêntricos, o Hobbies, eram um desenvolvimento altamente valorizado no mundo urbano. A existência de grupos (REN) que partilhavam um interesse especial era parte do desenvolvimento de um “pacificado”. Uma dessas experiências de convivência criativa tem sido a documentação que está a cinco noites de observação lunar Nanpoo, organizada pela Ota (1749-1823) em 1779, um evento envolvendo setenta pessoas e narrado em Lunar Dew.

O haikai foi bem integrado na era Tokugawa, nas opiniões de peritos, pagamentos, e nas diferentes formas de estimular a sequência de execução dos versos. Enfim, foi uma arte de massa que capturou perfeitamente a subsequente importância do governo Meiji, o qual criou a posição oficial do instrutor de haikai.

BASHO, UMA FIGURA EXCEPCIONAL NO MUNDO DO HAICAI

Basho deixou uma marca pessoal no mundo do haikai ao trazer conceitos a partir da poesia da Corte para este gênero popular. Também usou a retórica dos mestres chineses da dinastia Tang (séculos sétimo ao nono d.C.), os poetas Tu Fu, Li Po e Po-chu-i, e os poetas e Sogi Saigyô do XII e XV, para fornecer ao haikai uma maior profundidade: o poeta solitário, o sábio da capela, a caminhada dos peregrinos, o professor magnético com os discípulos ainda mais excêntricos do que ele – são as imagens que provoca.

O fanatismo extraliterário que a figura de Basho despertou, entronizado como uma espécie de distribuidor de lições de vida, irritava Shiki, que apreciava Buson (1716-1784). Buson, um letrado, bunjinga que se gabava de ser um desfrutador hiperesteticista e diletante em oposição a qualquer tipo de especialização, cujas estrofes se sustentavam como gravuras na série de versos.

HAIKU OCIDENTAL

Existem duas entradas para o reconhecimento do haikai no Ocidente: através da língua francesa, com a sua passagem para o modernismo e com as vanguardas latino-americanas e espanholas, e através da língua inglesa, com

características distintas do exotismo da primeira onda, a partir dos escritos de Ernest Fenollosa ou da programada divulgação de Okakura Kakuzo.

Em 1902, Basil Hall Chamberlain publicou uma monografia, *O Epigrama Poético Japonês*, em que se descrevia a língua japonesa como inferior e de prosódia infantil, mas é inegável seu trabalho como tradutor, além de Lafcadio Hearn e Revon Michel, que também ajudaram a espalhar os clássicos em pleno auge de um triunfante Japão que havia derrotado a Rússia.

Os imagistas, Pound, os modernistas, ou mais tarde, os vanguardistas do século XX, como o mexicano José Juan Tablada, tomaram do haiku o coloquialismo, o jogo verbal, o brilho brincalhão da greguería, uma nova espontaneidade na forma de se expressar em linguagem antiga. Do mesmo modo que os poetas japoneses se renovaram com as grandes estrofes dos hinos religiosos protestantes ou dos poemas simbolistas (Bin Ueda foi um tradutor dedicado ao simbolismo), assim os modernos do Ocidente se sentiram atraídos pelo sentido aberto, objetivo e antiverborrágico do haiku.

E acho que o relato que melhor representa tal desejo de renovação é a cena de 1912, sobre a qual Ezra Pound escreveu, e que é quase um haibun para seu inesquecível poema haiku: Em uma Estação de Metrô.

Três anos atrás, em Paris, deixando o metrô na estação de La Concorde, vi um rosto bonito e depois outro e outro... E eu procurei durante todo o dia as palavras para o que isto significava para mim... E esta noite... De repente, encontrei a expressão... Não em palavras, mas em pedaços repentinos de cor. Foi isto – um padrão ou quase um padrão se, através disto, entendemos algo com uma repetição. Mas foram palavras, o começo para mim de uma nova linguagem em cor.

The apparition of these faces in a crowd,
Petals on a wet, black bough.

A aparição desses rostos na multidão,
Pétalas em um galho preto molhado.

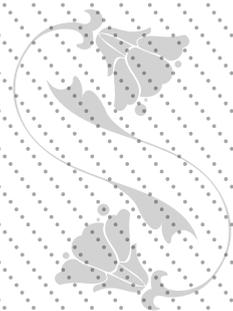
O recurso japonês de sobrepor imagens diferentes (toriiawase), apontado por Fenollosa em seus livros, dando suporte à noção poundiana de imagem: “Um complexo intelectual e emocional em um instante de tempo. Sua aparência é o que nos dá uma sensação de libertação, uma sensação de liberdade em relação aos limites de tempo e espaço: a sensação de súbito crescimento que experimentamos diante das grandes obras.

Nos Estados Unidos, os beatniks na década de 1950 também aderiram à prática do haikai; o Zen Budismo difundido por Daisetz Suzuki e sua definição do haikai “como um poema sem Eu”, os livros de Alan Watts, Blyth, com seus quatro volumes dedicados ao haiku e para quem “O Haikai é Zen”, de modo que todos contribuíram para instalar não só a escrita, mas também a oralidade associada com a fala arrastada, os ritmos do bebop ou o uivo.

E na tradição francesa, Roland Barthes, assim como Fosco Maraini antes, encontra sinais escritos dispersos e prontos para ser descobertos, e “a suspensão de sentido” do haikai do Império dos Signos, o levará a dar a função de nota de acionamento de um futuro romance que nunca escreverá.

São os nomes de Haroldo de Campos, Paulo Leminski, e muitos outros no Brasil, e Jorge Luis Borges e Mario Benedetti, da Argentina e Uruguai, e muitos outros poetas, para ampliar e dar novos desdobramentos a uma prática já existente, que suscita uma sensação de clara modernidade e que acontece há mais de um século.

PARTE 3



O Japão no Brasil, o Brasil no Japão



A recepção dos filmes japoneses nos cinemas da Liberdade

ALEXANDRE KISHIMOTO

Este artigo tem como objetivo apresentar alguns resultados da pesquisa intitulada “A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade”, desenvolvida por mim junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. Após uma breve caracterização do foco e do método da pesquisa, abordarei alguns aspectos da atuação dos empreendedores de cinema ambulante que percorriam cidades do interior paulista exibindo filmes japoneses. Em seguida, descreverei as salas de cinema “fixas” do bairro paulistano da Liberdade, os gêneros de filmes mais característicos exibidos em cada uma delas, bem como a relação destas com as companhias cinematográficas japonesas, das quais eram exibidoras exclusivas. Outra questão que será aqui discutida é a da catarse, ou do choro coletivo provocado pelas sessões de filmes japoneses no pós-guerra, fato que estaria relacionado à atuação dessas sessões de cinema para a reconciliação entre os grupos vitoristas e derrotistas. Por fim, comentarei sobre algumas características da recepção dos filmes japoneses na cidade de São Paulo, decorrente de seu lugar único entre as metrópoles ocidentais no tocante à exibição de filmes dessa cinematografia.

A PESQUISA

Do início dos anos 1950 até o final da década de 1980, quatro salas de cinema, localizadas no bairro paulistano da Liberdade, exibiram apenas filmes japoneses para um público formado por japoneses e nikkeis residentes no Estado de São Paulo, e também por estudantes, artistas e intelectuais não-nikkeis.⁵³ O foco desta investigação são os significados locais atribuídos pelos públicos nikkei e não-nikkei aos filmes japoneses, às salas de cinema da Liberdade e à experiência de frequentá-las.

Embora o tema da pesquisa seja o cinema japonês, não se pretendeu elaborar uma reconstituição pormenorizada da história dos filmes japoneses em São Paulo, ou ainda um trabalho em que o próprio pesquisador realiza uma análise de um conjunto de filmes. A pesquisa concentrou-se na recepção dos filmes japoneses na cidade de São Paulo, isto é, como estes filmes foram recebidos e interpretados pelos espectadores paulistanos.

Haveria um ponto de vista local sobre o cinema japonês diferente da maneira como ele é recebido e interpretado em outros lugares? Qual é a implicação de o Estado de São Paulo abrigar “a maior das colônias japonesas fora do Japão” com relação à oferta de filmes japoneses? Qual teria sido o papel dessas salas para a crescente apreciação do cinema japonês pelo público de cinema paulistano? Estas eram algumas questões que a pesquisa pretendia responder.

Em termos de método, as experiências vividas e as histórias narradas que compõem o trabalho foram acessadas por meio de entrevistas com quinze antigos frequentadores dos cinemas da Liberdade. Uma limitação do pesquisador – o desconhecimento da língua japonesa – fez com que a quase totalidade das entrevistas fosse feita apenas com os públicos nikkei e não-nikkei, e é por isto que a pesquisa se concentra nas lembranças destes públicos (foi realizada apenas uma única entrevista com um imigrante japonês). Descreve-se a experiência da geração dos imigrantes com os filmes japoneses a partir de textos escritos por alguns deles e pelas falas dos outros públicos.

Além dos depoimentos dos espectadores, outra fonte de pesquisa foram os artigos publicados em jornais da época por críticos paulistanos de cinema, como Paulo Emílio Sales Gomes, Jairo Ferreira e Rubem Biáfóra. Bus-

53. O termo *nikkei* designa todas as pessoas de ascendência japonesa no Brasil, distinguindo-as da geração dos imigrantes, tratados aqui como *japoneses*. Não-*nikkei* refere-se aos brasileiros sem ascendência japonesa.

cando o ponto de vista local, as interpretações dos espectadores e de críticos paulistanos foram contrastadas com textos e críticas de alguns historiadores internacionais de cinema japonês, como Donald Richie, Tadao Sato e Maria Roberta Novielli.

No caso do público japonês e nikkei, as experiências vividas nas salas de cinema foram articuladas com a história de vida dos entrevistados e com as trajetórias de suas famílias. A partir do conceito de memória coletiva (Halbwachs, [1950] 1990 e Bosi, 1994), a pesquisa focalizou a memória como fenômeno social, articulando as lembranças dos entrevistados com os grupos com os quais se relacionavam. Isto se constitui como um dos objetivos desta investigação: perceber, a partir de relatos pessoais, os grupos com os quais os entrevistados frequentavam os cinemas da Liberdade: a família, os grupos de amigos ou vizinhos, os colegas de escola, os parceiros de trabalho ou os integrantes de um mesmo movimento artístico.

PROJEÇÕES AMBULANTES DE CINEMA JAPONÊS

As primeiras exibições de filmes japoneses no Brasil ocorreram na região oeste do Estado de São Paulo, dezoito anos após a chegada das primeiras famílias de imigrantes japoneses a bordo do navio Kasato Maru, em 1908. Segundo Tomoo Handa, em seu livro de memórias, os caminhões de cinema ambulante começaram a aparecer nos núcleos rurais de colônia japonesa entre 1926 e 1927⁵⁴. Os filmes exibidos naquela época correspondiam à fase dos filmes silenciosos do cinema japonês: documentários, noticiários ou filmes de ficção de curta duração eram projetados pelos ambulantes nas fazendas de café, onde havia concentração de japoneses (Kobori, 1997: 142).

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, no Japão, o surgimento e a atuação do benshi ou katsuben (o orador das imagens que marcham) “fez do espetáculo cinematográfico alguma coisa de essencialmente diferente do que era no resto do mundo” (Gomes, [1957a] 1981: 173). O katsuben era um profissional que se instalava ao lado da tela para explicar ou comentar as imagens. Para

54. No artigo “Roho Nippaku Shinema sha,” Kimiyasu Hirata afirma que a estreia do primeiro filme japonês exibido no Brasil ocorreu em 1927, na colônia Vila Nova (linha de trem Noroeste). Trazido por dois monges da Nichirenshu de Kumamoto e intitulado *Nichiren Shonin* (*Mestre Nichiren*), o filme abordava a vida do fundador dessa ordem budista (Hirata, 1986).

o pesquisador japonês Shuhei Hosokawa⁵⁵, eles não eram apenas leitores, pois também interpretavam vários papéis, além da arte dramática do kabuki. Se o recurso ao narrador foi recorrente na história do cinema mundial de 1900 a 1910, no Japão a profissão dos katsuben se desenvolveria até o início da década de 1930, como uma modalidade de arte.

No Brasil, as sessões de cinema ambulante ocorriam geralmente em locais sem rede de luz elétrica. Para funcionar, o motor do projetor era ligado a um gerador que, por sua vez, era acionado pelo movimento da roda do automóvel do projetor (Handa, 1987). Somando-se projetor, gramofone e gerador, transportava-se quase uma tonelada de equipamento. Como no Japão, nos anos 1920 e 1930, as exposições de filmes japoneses no interior paulista contavam com a atuação dos katsuben, e alguns deles chegaram a gozar de fama no Brasil. Além de artista e pesquisador, Handa foi um imigrante japonês que trabalhou como colono numa fazenda paulista e aqui ele descreve uma sessão de cinema ambulante no meio rural:

Durante as sessões, estendia-se um pano branco que servia como tela e, à sua frente, no chão, um outro pano, usado nas colheitas, para o público se sentar. Lá atrás, fazia-se funcionar o motor do caminhão e era em meio ao seu barulho que se faziam as projeções. A época era de cinema mudo. Havia então o orador que, usando diferentes impostações, narrava o filme. Não raro o rolo se rompia exatamente no clímax. Enquanto consertavam a fita, o público tomava uns tragos da pinga que havia trazido de casa. Se os filmes fossem curtos, havia duas sessões. Ao invés de ingressos, pagavam-se contribuições: cinco mil réis, colocados num envelope assinado, para que o nome de cada colaborador fosse anunciado, precedido da frase: “Vamos proceder aos agradecimentos pelas contribuições recebidas.” O montante arrecadado variava de um mínimo de 60 a um máximo de 75 mil réis, que os promotores diziam ser o suficiente (Handa, [1970] 1987: 488).

Este período foi marcado pela atuação de dois pioneiros do cinema japonês no País: Masaichi Sato e Kimiyasu Hirata. Em 1929 Sato fundou, na cidade de Bauru, a Nippaku Shinema-sha, que importava longa-metragens do

55. Em palestra ministrada na Fundação Japão (São Paulo) em 9 de agosto de 2007, intitulada *Cinemaya Percorre o Brasil*. A palestra foi traduzida simultaneamente por Yuko Takeda P. de Arruda e registrada em vídeo pelo autor.

Japão, e percorrendo as linhas ferroviárias Noroeste, Paulista, Sorocabana e Mogiana, realizava exibições nas colônias japonesas espalhadas pelo interior do Estado (Rodrigues, 1995). A respeito desta circulação de filmes pelos núcleos de colonização japonesa ligados pelas estradas de ferro, dizia-se na época que o filme “fazia a linha” (Gatti, 2008: 34). Projecionista ambulante que atuava em conjunto com Sato, em 1935 Kimiyasu Hirata fundou outra distribuidora de filmes japoneses, a Nippon Eiga Kogyo. Num texto publicado em 1986 ele relembra: “Quando a luz se projetava na tela, principalmente as crianças gritavam de alegria. Para nós, era a maior felicidade.” A Nippaku Shinema-sha e a Nippon Eiga Kogyo teriam sido as distribuidoras responsáveis por grande parte dos filmes japoneses exibidos no Brasil antes da Segunda Guerra Mundial (Kobori, 1997: 143).

Em 1933, a Nippaku Shinema-sha mudou seu escritório para a capital, promovendo sessões de filmes japoneses em clubes e escolas da comunidade, e depois no antigo Cine Theatro São Paulo, situado no bairro da Liberdade (Rodrigues, 1995). Em algumas fotografias que retratam o público dessas sessões é possível observar o cuidado das pessoas com a vestimenta – os homens trajando terno e gravata, as mulheres de vestido e chapéu, semelhante ao decoro observado nas salas da Cinelândia Paulista na década seguinte. Tratava-se ainda de um programa familiar, como se nota pelas muitas crianças presentes nas sessões.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial provocou uma interrupção na distribuição e exibição do cinema japonês justamente no momento em que ele estava consolidado, com companhias exibidoras específicas e programação constante na capital e no interior (idem). Kimiyasu Hirata afirma que nessa época não só foram proibidas as exibições, como também todas as cópias e equipamentos de projeção foram confiscados pelo governo (Hirata, 1986).

No pós-guerra, a retomada das sessões de cinema japonês se deu, não sem percalços, em três diferentes pontos da cidade: no Teatro Fênix, na Vila Mariana; no Cine Brasil, em Pinheiros; e no antigo Cine São Francisco, mantido por frades franciscanos no salão paroquial da Igreja do Largo São Francisco (Hirata, 1986, 226). A retomada das sessões nesses locais refletiu a concentração dos japoneses e nikkeis nessas três regiões: centro (região do Mercado Central da Rua Cantareira e do primeiro bairro japonês na Rua Conde de Sarzedas), Pinheiros e Vila Mariana (bairros Saúde, São Judas e Jabaquara).

Em 1946, um ano após o fim da guerra, Kimiyasu Hirata, da Nippon Eiga Kogyo, fez a primeira tentativa de reativação das exibições de filmes japoneses no País, ao preparar o lançamento do filme *Vida de artista* [Ruten] (1937, Buntaro Futagawa). No entanto, distúrbios envolvendo o assassinato de lideranças das colônias japonesas do Estado de São Paulo, por membros da

Shindo Renmei, inviabilizaram a empreitada. Hirata voltou a se aliar então a Masaichi Sato, seu ex-parceiro dos tempos do cinema ambulante e depois concorrente, e juntos criaram outra empresa distribuidora, a Nippaku Kogyo. Com a nova associação, Vida de artista estreou nos três locais citados, um ano depois, com casa lotada (Kobori, 1997).

Como visto, após a transferência do escritório da Nippaku Shinemasha de Bauru para São Paulo, em 1933, a empresa pass a promover sessões na capital. Além das sessões no bairro da Liberdade, no Cine Theatro São Paulo, o circuito das projeções ambulantes incluía exibições em escolas japonesas de Cotia, Jaguaré e Vargem Grande Paulista; na Cooperativa Agrícola de Cotia, em Pinheiros; na Cooperativa de Mogi das Cruzes e em chácaras nos bairros Morumbi e Brooklin (Hirata, 1986).

No pós-guerra, o circuito de projeções ambulantes continuou funcionando, e uma prova de sua vitalidade foi a inauguração, em 1953, no mesmo ano do luxuoso Cine Niterói, do Cine Brasilândia: um galpão de madeira que abrigou o primeiro cinema da Vila Nova Brasilândia, bairro da zona norte de São Paulo (Simões: 1982). Este cinema foi construído pelos japoneses e nikkais residentes na região.

Segundo a cineasta e pesquisadora Olga Futemma (1986: 79), a presença dos ambulantes nos *kaikans* das cidades do interior era fundamental para a continuidade de circulação dos filmes: em 1959, em plena "época áurea" dos cinemas da Liberdade, a distribuidora do Cine Nippon contava com quatro funcionários ambulantes, e a Toei tinha um projetor próprio para essas sessões. Ricardo Gonçalves, tradutor dos filmes da Toho, fala da importância do circuito de projeções nas cidades do interior paulista na década de 1960:

Tínhamos os escritórios centrais aqui em São Paulo, da Toho, da Shochiku, etc., e as redes no interior; então havia exibidores que atuavam nas cidades do interior com colônia japonesa, alugavam cinemas ou então arrumavam um projetor e passavam os filmes nos *kaikans*, nos centros sociais. Grande parte dos clientes da Toho eram estes exibidores do interior que vinham periodicamente a São Paulo e alugavam os filmes, que eram despachados por via rodoviária ou por trem.⁵⁶

O funcionamento dos cinemas da Liberdade e a instalação dos escritórios das companhias cinematográficas japonesas na capital paulista alteraram a

56. Conforme depoimento concedido por Ricardo Mário Gonçalves ao autor, em 22 de abril de 2009.

dinâmica de circulação dos filmes japoneses no Estado. Segundo Hirata (1986), nas décadas de 1930 e 1940, as empresas distribuidoras brasileiras compravam cópias de filmes japoneses de segunda mão, que eram exibidas primeiro nas regiões das linhas Noroeste, Mogiana e Paulista, e só depois chegavam à cidade de São Paulo. No pós-guerra, a parceria entre Hirata e Sato durou até 1952. A separação teria se dado devido a divergências na condução dos negócios: ainda naquela época, a maioria dos filmes era recomprada da Nichibei Shinema-sha, de Los Angeles (EUA), ou seja, eram cópias “velhas e desgastadas”.

Ao montar a sua empresa, a Nippon Filmes, Hirata centraria esforços na importação direta junto a diversas produtoras japonesas, como a Daiei e a Shochiku. O sucesso comercial das sessões promovidas por empresas como a de Hirata levou as companhias japonesas (Toho, Shochiku, Nikkatsu e Toei) a abrirem distribuidoras no País, transformando as salas da Liberdade em cinemas exclusivos. A partir daí a dinâmica de circulação se inverteu: cópias novas, de filmes contemporâneos, eram exibidas antes em São Paulo, no bairro da Liberdade, seguindo depois para as projeções ambulantes nas outras regiões da capital e nas cidades do interior paulista.

O CINE NITERÓI E A RETOMADA DO BAIRRO JAPONÊS

Inaugurado em 23 de julho de 1953 por Yoshikazu Tanaka, o Cine Niterói é considerado a primeira sala de cinema voltada exclusivamente à exibição de filmes japoneses no Brasil. A partir de 1961, passou a exibir filmes da companhia cinematográfica Toei, caracterizando sua programação pelos filmes de samurai e de aventura, além de filmes com “estrelas” da música japonesa, como Misora Hibari, e os filmes de yakuza, que fizeram sucesso de 1965 a 1975 (Futemma, 1986 e Rodrigues, 1995). O prédio em que se localizava contava ainda com um restaurante japonês, um hotel e um salão de eventos, funcionando então como um centro cultural, com exposições de pintura, ikebana, bailes de carnaval, etc.

O prédio Niterói foi um empreendimento familiar. Para a sua construção, a família Tanaka vendeu todos os seus negócios e propriedades: a fazenda de café, o comércio de secos e molhados e a serralheria que mantinham no norte do Paraná.⁵⁷

57. Conforme entrevista concedida ao autor por Sussumu Tanaka e Zelinda Tanaka, respectivamente irmão e sobrinha de Yoshikazu, em março de 2009.

Em pesquisas acadêmicas e relatos de comerciantes do bairro há um consenso sobre a importância do surgimento do Cine Niterói para a formação e a consolidação do comércio japonês na região da Rua Galvão Bueno e da Praça da Liberdade, bem como para a caracterização da Liberdade como bairro japonês (Negawa, 2000 e Kobayashi, 2005).

Com a entrada do Brasil na guerra, em 1942, a primeira região do País a receber ordem de evacuação foi a da Rua Conde de Sarzedas e arredores, o primeiro bairro japonês do centro. Este fato provocou uma dispersão dos japoneses e nikkeis pela cidade. O pesquisador Sachio Negawa aponta o estabelecimento do Prédio Niterói como o primeiro dos três eventos determinantes para o desenvolvimento da Liberdade como bairro japonês⁵⁸. A partir do ano seguinte à inauguração do cinema, lojas como Chá Flora, Ikeda, Nishitani, Doceria Niterói, Bar Kimura e Restaurante Asahi, entre outras, foram inauguradas na Galvão Bueno (Negawa, 2000: 45).

E do que se lembram os frequentadores do Cine Niterói?

São Paulo, 1955. Quase todos os sábados, o mesmo ritual: a família se aprontando, o táxi grande, onde eu ia em pé sobre os meus quatro anos, o saguão do Cine Niterói na Rua Galvão Bueno. E então acontecia: depositavam-me na bilheteria do cinema, junto da funcionária nissei extremamente gentil, colocavam uma caixinha amarela de caramelos nas minhas mãos, despediam-se e eu os via atravessar a cortina verde que nos separaria por duas horas. As espiadas breves que eu dava lá para dentro me falavam de um mundo escuro e altas vozes falando em japonês. De repente as cortinas se abriam e eu reencontrava a família e, estranho, todos me pareciam transformados: minha mãe saía às vezes enxugando lágrimas; meu pai, pensativo; minhas irmãs comentando os atores (Olga Futemma, 1986: 79).

Este relato foi extraído de um texto publicado na revista Filme e Cultura, em 1986, em que a cineasta e pesquisadora Olga Futemma analisa a decadência do cinema japonês na Liberdade, que na época contava com apenas duas salas em funcionamento, o Cine Niterói e o Cine Joia, que encerrariam suas atividades nos anos seguintes. Em 2008, Olga me concedeu uma entrevista.

58. Junto com a inauguração do Bunkyo em 1964, e a abertura da estação de metrô Liberdade em 1975 (Negawa, 2000).

ta narrando o episódio quase com as mesmas palavras. Do fragmento exposto acima, vários elementos chamam a atenção: o fato de que ir ao cinema era um ritual, e um ritual familiar; a identidade entre a futura espectadora de cinema e a funcionária *nissei*⁵⁹, um dos marcadores de diferença dessas salas em relação às demais; e a aparente confirmação da dimensão ritual do cinema: após a imersão da família num ambiente apartado e escuro, povoado por vozes estranhas, todos saíam transformados. Notável também é a evocação das diferentes formas de apreensão que um filme possibilita: emocional, no caso da mãe; reflexiva, para o pai; e na chave do star system (sistema de estrelas), para as irmãs.

Cinco anos depois, a mesma menina que ficava esperando a família na bilheteria daquele cinema arriscou uma operação clandestina para assistir a um filme pela primeira vez na vida. Após um dia inteiro ensaiando “Eu tenho 10 anos” diante do porteiro, acabou entregando sua idade: “Eu tenho 9”. Talvez surpreso com a falta de malícia da menina (a quem devia conhecer), ele a deixou entrar. Olga recorda de se perguntar na época: “Que tipo de filme uma pessoa de 9 anos não pode ver e outra de 10 pode? E era um filme de espada-chim, muito violento, e eu lembro dos braços sendo cortados.”⁶⁰

Outra experiência infantil relacionada ao Cine Niterói é relembrada por Jo Takahashi. Ele se lembra de ter assistido nesse cinema um filme de ninja chamado *Akai kage-bôshi* (1962, Shigehiro Ozawa), traduzido provavelmente como *Sombra Vermelha*. O colorido, a ação e os efeitos especiais do filme, e não sua violência, impressionaram o espectador menino. “E, claro, assim como ainda hoje, a molecada gosta de ninja; na época, para nós, era um fascínio muito grande aqueles efeitos, que a gente chama de tokusatsu (...) virava um assunto nosso, da molecada, de sete e oito anos.”

De acordo com Keiko McDonald (1990), no pós-guerra, o retorno à independência nacional japonesa, com a assinatura do Tratado de Paz de São Francisco, em 1951, teve um efeito direto nos aspectos comerciais e artísticos do cinema japonês. Os filmes de época (*jidaigeki*), em especiais filmes de lutas de espada (*chanbara*), que haviam sido quase totalmente banidos durante o governo de ocupação norte-americana, voltariam a cativar sua saudosa audiência.

A Toei, companhia cinematográfica criada em 1951, tomou a dianteira com algumas significativas inovações: em primeiro lugar, adaptou o gênero

59. O termo *nissei* aqui empregado designa a segunda geração, isto é, os filhos dos imigrantes japoneses nascidos no Brasil.

60. Depoimento de Olga Futemma concedido ao autor em 24/6/2008.

jidaigeki ao vasto e novo mercado das crianças e dos adolescentes. A lembrança de Olga Futemma acerca do primeiro filme assistido na vida, um filme de samurai com censura de dez anos, bem como a de Jo Takahashi, que aos sete ou oito anos assistiu ao filme Akai kage-bôshi, ambos no Cine Niterói, relacionam-se com esse novo foco adotado pela companhia:

O Niterói era um cinema de construção tradicional, era imenso, devia ter uns 1.200, 1.300 lugares entre plateia, balcão e uma sala de espera, que dava pra ter outro cinema pequeno na sala de espera. Ele ficava naquele espaço onde hoje passa a continuação do Minhocão, que tem o Viaduto Galvão Bueno. Naquele espaço era o Cine Niterói; ele foi desapropriado pra construção da Radial Leste. Era o cinema que pessoalmente eu mais gostava, como arquitetura e tudo. (...) Eu acho que a sala mais luxuosa era do Niterói, que exibia os filmes da Toei. Eu gostava muito, tinha uma construção mais clássica, parecia um pouco o Marabá, teto alto, tela enorme, eu gostava muito do Niterói. Uma sala de espera muito bonita, era na Galvão Bueno a entrada dele (Alfredo Sternheim).⁶¹

O Cine Niterói, eu acho que foi o cinema mais luxuoso. O Cine Niterói da Galvão Bueno tinha uma lotação muito grande, algo em torno de 1.500, se não me engano. Na entrada, eles davam de cortesia um refresco colorido, que parecia um ki-suco mas não era, era mais gostoso. Até agora não sei do que era feito, mas era muito gostoso e era de graça (risos). Tinha loja de discos dentro do cinema. E sempre tinha um ikebana, que era um diferencial dos cinemas japoneses (Jo Takahashi).⁶²

Eu lembro que do lado subia a escada e tinha um restaurante que a gente frequentava. Depois de assistir ao filme a gente ia lá, mas não todas as vezes. Eu lembro que na entrada tinha um cartaz bem grande. Colocava-se bem na frente para mostrar que filme estava passando e eu acho que a bilheteria era do lado direito. (...) A sala era bem grande, tinha em cima também. E lotava! Fazia fila, fila assim até... hoje tem aquela ponte, então ficava a ponte inteira, ficava tudo de fila para entrar no cinema, no Niterói (Marina Narahara).⁶³

61. Depoimento concedido por Alfredo Sternheim ao autor em 24 de março de 2008.

62. Conforme depoimento concedido por Jo Takahashi ao autor em 19 de março e 1 de abril de 2009.

63. Marina Narahara foi entrevistada pelo autor em maio de 2008.

Cinema luxuoso, cartaz grande na frente anunciando o filme em exibição, refresco colorido de graça na entrada, loja de discos de música no saguão, ikebana (arranjo floral), gentis funcionários nisseis e imensas filas no quarteirão são imagens associadas ao Cine Niterói (e não aos filmes exibidos lá), recriadas por alguns de seus antigos frequentadores.

CINE TOKYO E DEPOIS... CINE NIKKATSU: A ONDA JOVEM

O Cine Tokyo foi inaugurado em 1954 na Rua São Joaquim, pelo grupo ligado à empresa importadora de filmes Nanbei Kogyo. Era um empreendimento constituído por vários sócios, inspirado no sucesso do prédio Niterói: o novo prédio abrigaria também um hotel, um restaurante e a sala de cinema, onde seriam realizados bailes. Mas, ao contrário do Niterói, faltaram os recursos para finalizar o prédio, e apenas o cinema funcionou no início.

Com a instalação do escritório da Toho no Brasil, em 1958, este cinema passou a exhibir exclusivamente os lançamentos desta companhia cinematográfica japonesa. Em 1962, o jornalista Kokuro Mizumoto, que dirigia o São Paulo Shimbun, um dos principais jornais nikkeis de São Paulo, alugou a sala do Cine Tokyo, que passou a se chamar Cine Nikkatsu, transformando-a em cinema exclusivo da companhia cinematográfica de mesmo nome (Gamo, 2006: 32). Por um período de cinco anos foram lançados filmes de novos diretores, como Shohei Imamura, Ko Nakahira e Seijun Suzuki, da geração de cineastas conhecida como *nouvelle vague* japonesa. Atores como Yujiro Ishihara fizeram enorme sucesso nesta época. Segundo relato de José Fioroni Rodrigues, cinéfilo e pesquisador, os filmes da Nikkatsu eram os preferidos dos jovens, que lotavam o cinema aos domingos.

Marina Narahara não guarda lembranças desta sala de cinema, apenas dos filmes e dos atores:

Não assistia outros filmes em outros lugares, não tenho lembrança. Só assistia aos filmes japoneses, só ia ao Cine Niterói e depois ao Cine Nikkatsu, por causa desse galã, desse ator que eu sou fã até hoje, Yujiro Ishihara. Como era a sala não lembro nada. Eu lembro que quando eu fui assistir pela primeira vez o filme *Orewa materusen* era proibido para 14 anos, eu tinha 12, aí levei o meu irmão e passei, porque era muito fã dele. Aí não me barraram. [E era forte o filme?] Ah, porque o

filme era de briga, de sangue e sempre ele é o mocinho. Era forte nesse sentido. [...] Teve uma vez que eu entrei meio dia e saí às seis horas da tarde, três vezes em seguida assisti a um filme dele: Yoru no Kiba. Um filme que assisti assim, fiquei lá, de tanto que eu era fã [risos] (Marina Narahara).

O cineasta Carlos Reichenbach foi um dos frequentadores não-nikkeis mais assíduos dos cinemas do bairro da Liberdade. Indagado sobre as diferenças entre os públicos dos cinemas do bairro, ele se refere aos frequentadores do Cine Nikkatsu como um público mais adulto:

Curiosamente havia uma diferença de público. Era curioso porque nitidamente você tinha um público mais sofisticado no Cine Niterói e um público mais popular no Cine Joia, e o Nikkatsu foi um cinema que ficou muito marcado pelos filmes de teor adulto, que tinha um público muito específico. Não sei te explicitar por que mais japoneses frequentavam o Cine Nikkatsu, apesar de ser um cinema que exibia muitos filmes adultos. Porque foi no Nikkatsu que eu vi pela primeira vez um filme do Seijun Suzuki: Portal da carne, e depois História de uma prostituta. Ele e o Shohei Imamura faziam uma cinematografia mais adulta. [...] Eu ia pelo menos duas ou três vezes por semana. Tinha aquela coisa que eu gostava de frequentar alguns cinemas pela assiduidade mesmo: entrava um filme novo no Niterói, no Nippon, eu ia lá. De vez em quando, no Joia, você tinha que escolher um pouco os filmes porque passava muita merda, muito filme de carregaço. O próprio Nikkatsu era um cinema em que você não ia ver todos os filmes. Eu ia ao Nikkatsu ver filmes do Imamura. Os filmes do Seijun Suzuki etc. e tal, eu ia ver na primeira sessão” (Carlos Reichenbach).⁶⁴

Desde o fim da década de 1960 até meados dos anos 1970, Reichenbach participou de um movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Marginal ou de Invenção, junto com outros cineastas como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias, Jairo Ferreira e João Callegaro. Para além das diferenças de estilos e posturas dos realizadores, o crítico e pesquisador Ismail Xavier (2001) assinala como traço comum a afirmação incisiva

64. Depoimento concedido por Carlos Reichenbach ao autor em 8/4/2009.

de um cinema realizado com orçamento mínimo, sem concessões, autoral e agressivo, descartando certas utopias do Cinema Novo quanto ao sentido da intervenção política. Em *Vozes da Boca*, Alessandro Gamo (2006: 11) destaca algumas referências cinematográficas do grupo: “Eram pessoas com uma bagagem cultural diversificada, frequentadores de escolas ou seminários de cinema, cineclubes, carregadas de referências do cinema mundial, como a produção B americana, os filmes franceses da *nouvelle vague* e o cinema japonês.”

Reichenbach afirma a influência dos cineastas japoneses Imamura, Masumura, Mizoguchi e Sugawa na realização de filmes seus, como *Lílian M. relatório confidencial* (1975); *Amor, palavra prostituta* (1980); *Anjos do arrabalde* (1986), entre outros. A afinidade entre os filmes assistidos nos cinemas da Liberdade nos anos de formação do cineasta com o espírito do grupo do Cinema Marginal estaria relacionada com o gosto pelo choque, o questionamento dos valores morais vigentes em ambas as sociedades e com a afirmação do modo de produção independente. Lúcia Nagib (1993: 15) inicia sua descrição da *nouvelle vague* japonesa da seguinte forma: “Os tabus da moral, do sexo e da política foram atacados, os princípios comerciais desprezados, as convenções narrativas estilhaçadas. Como que arrastados numa só corrente, os velhos estúdios cinematográficos naufragaram, enquanto nascia o cinema independente.”

Além do Cine Nikkatsu, havia outro ponto de conexão entre os filmes e as ideias dos jovens cineastas japoneses e brasileiros: em 1966, a convite do jornalista e editor Mizumoto, Orlando Parolini, poeta, jornalista e pesquisador de cinema japonês, passou a assinar uma coluna semanal sobre cinema na seção em português do jornal São Paulo Shimbun, convidando em seguida o amigo e crítico de cinema Jairo Ferreira para escreverem juntos. De 1967 a 1972, Jairo redigiu sozinho as críticas de cinema, contando com a colaboração de outros cineastas do grupo. Inicialmente, por orientação do editor, a coluna abordava preferencialmente o cinema japonês, mas foi aos poucos abrindo espaço para as produções dos jovens cineastas paulistas (Gamo, 2006). Em Ishihara e a juventude, artigo publicado janeiro em 1967, temos uma amostra de como a conexão estabelecida no Cine Nikkatsu entre os diferentes contextos era reforçada na coluna de Jairo:

Exploração da juventude, há pouco exibido no Cine Nikkatsu, vem confirmar a nossa alegria quanto a Shintaro Ishihara, o rebelde maldito e nebuloso de *O Amor aos Vinte Anos e Almas Sedentas*. Estamos

diante de um filme escrito por um jovem e interpretado por jovens, mas é conveniente lembrar *Condenado pela Consciência*, fita do jovem Uchida – um exemplo para a nossa geração – que transpira juventude aos 70 anos. (...) Ser revolucionário não é só empunhar cartazes de protestos contra a guerra do Vietnã ou contra o fascismo nacional: ser revolucionário é também reconhecer a função de fitas como Explosão da juventude em nossa realidade cotidiana. Eis então uma convergência entre a realidade japonesa e a brasileira, mostrada por Ishihara através de suas preocupações com o destino da juventude (Ferreira, [1967a] 2006: 33).

CINE NIPPON: FILMES PARA CHORAR

Em 1959, foi inaugurado o Cine Nippon, da Nippon Filmes, empresa de distribuição cinematográfica de Kimiyasu Hirata (Rodrigues, 1995). Localizado na Rua Santa Luzia, o Cine Nippon exibia as produções da Shochiku, a maior das produtoras japonesas do sistema dos grandes estúdios (Nagib, 1993: 21).

Desde 1958, Tsuyoshi Mizumoto, um comerciante bem-sucedido, proprietário das Casas Mizumoto, mantinha negociações com a Shochiku, importando no ano seguinte um lote de 15 filmes. Num texto publicado em 1986, ele relata que o desejo inicial era ter o Cine Joia como exibidor exclusivo da empresa, mas com o acordo firmado entre esta sala e a Toho, fechou contrato com o Cine Nippon. A Shochiku Filmes do Brasil era constituída em 1961 de Mizumoto como presidente e de um representante do Japão. Em seus vinte anos de atividade, de 61 a 81, a empresa teria importado 732 filmes. Após 20 anos, devido aos problemas de segurança na região, a Shochiku trocou finalmente o Cine Nippon pelo Cine Joia (Mizumoto, 1986).

Segundo Mizumoto, além da programação dos lançamentos de filmes, eram realizados shows com atores e cantores japoneses, eventos que atraíam muitos fãs. Em janeiro de 1966, a Shochiku promoveu a vinda de Miyuki Kuwano, que além de São Paulo, se apresentou em Mogi das Cruzes, Marília, Presidente Prudente e Londrina. O relato da experiência pessoal do crítico de cinema Alfredo Sternheim com a visita da atriz, dá uma ideia do sucesso dessas ações:

A Shochiku um dia trouxe a Miyuki Kuwano, que era a estrela número um da companhia, uma gracinha de moça, bonita, e eu sei que fui

entrevistá-la para O Estado de S. Paulo no aeroporto de Congonhas, e tinha uma multidão da colônia que a polícia teve que fazer cordão de isolamento. Para eu conseguir chegar até a sala onde ela ia ficar e dar uma rápida entrevista exclusiva, foi um esforço, tinha que mostrar a credencial para a polícia, e aí veio o diretor da Shochiku falar com a polícia: 'Não, ele pode entrar.' E a multidão gritando, pedindo autógrafos e olhando pra mim e dizendo: 'Quem é esse cara que furou a fila?' Foi muito legal. Foi em 1966, eu ia fazer 23 anos. Fui a um cocktail oferecido pelo consulado japonês, depois da exibição de gala, no Cine Coral, para convidados e tudo. Foi muito bonito.

Os filmes produzidos pela Shochiku e exibidos no Cine Nippon, de cineastas como Keisuke Kinoshita, Yasujiro Ozu, Heinosuke Gosho e Yôji Yamada, são classificados como cult por Carlos Reichenbach; tradicionalistas ou dramas familiares, por Olga Fudemma; cinema intimista japonês, pelo cineasta Walter Hugo Khouri (1997); dramas intimistas, por Alfredo Sternheim; e como melodramas, por Jo Takahashi. Essa diversidade das elaborações sobre um mesmo conjunto de filmes, assistido em uma mesma sala, não é contraditória, mas reveladora dos diversos processos interpretativos envolvidos na recepção cinematográfica.

Para Marina Narahara, os filmes mais representativos da Shochiku eram os da série *É triste ser homem*. Segundo Takahashi, até seu fechamento, foram exibidos trinta episódios da série no Cine Nippon. De 1969 a 1995, foram produzidos 46 episódios da série dirigidos por Yôji Yamada com o ator Kiyoshi Atsumi. Segundo José Fioroni Rodrigues, *É triste ser homem* tornou-se a maior série de filmes do cinema mundial. Jo Takahashi fala da disposição da mãe ao choro, causada pelo sentimentalismo dos filmes da Shochiku:

Será que era um público mais feminino que frequentava o Cine Nippon?

É bem possível. Senhoras. A minha mãe gostava muito, a minha mãe gostava e ela já ia preparada para chorar. As senhoras japonesas, parece que gostavam de filmes para chorar e a Shochiku fazia isso muito bem.

No Japão do período anterior à Segunda Guerra, a Shochiku viveu uma fase de ouro com a realização de um repertório de melodramas e histórias de amor direcionado ao público feminino. Os filmes desse gênero permaneciam extremamente populares no pós-guerra (Novielli, [2001] 2007: 116).

Em 1957, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes ([1957b] 1981: 179) identificou o “sentimentalismo lacrimoso” como a marca registrada do estilo de Tóquio, dos filmes sobre assuntos contemporâneos (os *gendaigeki*) produzidos na capital japonesa, onde funcionavam os estúdios da Shochiku. Essa característica identificada pelo crítico nos filmes japoneses repercutia também nas sessões do bairro da Liberdade, de acordo com Ricardo Gonçalves: “essa imagem eu tinha desde os tempos de menino: o cinema japonês era um lugar que se vai para chorar: chorar de saudade, chorar de pena, chorar de dó, uma série de coisas”.

No relato de Olga Fudemma, a qualidade da sala e da projeção é enfatizada:

O Cine Nippon foi um furor, no tipo de organização, no tipo de luxo para nós, com lanterninhas, moças de casquete, de *tailleur*, indicando o lugar. Ficava na Rua Santa Luzia. [Era o mais luxuoso dos quatro?] Sim. Porque o Cine Joia já existia, o Cine Niterói foi o pioneiro, o Nikkatsu ali na Rua São Joaquim eu não tenho nenhuma lembrança forte, agora o Cine Nippon tinha, além das moças que levavam as senhoras até os lugares... lanterninha sempre tinha, mas essas eram distintas, lembro que eu ficava olhando. E não era uma descida, tinha degrau, portanto um certo conforto para o visionamento do filme. Não sei porque fiquei com essa ideia que o Nippon tinha um conforto diferente.

CINE JOIA: RIQUEZA NA TELA E DECADÊNCIA NA SALA

Situado na Praça Carlos Gomes, o Cine Joia foi inaugurado em 1952, mas não como cinema japonês. Segundo Sternheim, ele havia sido construído como cinema de bairro pela Companhia Serrador. Das quatro salas da Liberdade, era a construção mais antiga e comportava 987 espectadores (Fudemma, 1986: 80). Em 1959, ocorreu a transformação deste cinema em exibidor exclusivo dos filmes da Toho, que passou a alugá-lo.

Por quase vinte anos, de 1959 a 1978, o Cine Joia exibiu cerca de 722 filmes dessa companhia, que contava com diretores de prestígio internacional como Mikio Naruse, Eizo Sugawa e Akira Kurosawa. Com o fechamento do Cine Nippon em 1980, a Shochiku passou a exhibir seus filmes no Joia até 1987. Nestes sete anos o cinema passou a se chamar Cine Shochiku.

Nas memórias sobre esse cinema há uma contradição entre a qualidade das produções exibidas – os filmes premiados internacionalmente, como os da dupla Toshiro Mifune e Akira Kurosawa – e a precariedade e decadência da sala:

As salas eram grandes, relativamente confortáveis. Só aquela do Cine Joia que lembro que era horrível, porque era muito pequena e cheirava mal. Tinha um banheiro lá que eu acho que eles limpavam uma vez a cada quinze dias. Então, naquele cinema realmente passavam filmes interessantes, mas a sala em si era muito precária (Eunice Yokota).⁶⁵

O Cine Joia era o mais plano, dos cinemas ele era o mais desconfortável. Eu lembro que as cadeiras eram de madeira muito fina, então uma pessoa que sentava atrás e botava o joelho ou o pé, você já sentia. Mas era lá que passava os filmes do Kurosawa. Então dos cinemas é talvez o que tenha exibido o maior número de filmes de arte. Depois eu fiquei sabendo que foi o cinema predileto do Walter Hugo Khouri e do Walter Salles (Jo Takahashi).

O Cine Joia era o Kayama Yuzo. (Passavam os filmes dele aí?) Os filmes dele, da Toho. E no Cine Joia passava Toshiro Mifune também, eu lembro. Mifune Toshiro e filmes do Kurosawa passavam. Akahige (Barba ruiva), maravilhoso! (Marina Narahara)

A associação imediata entre as salas de cinema e as companhias cinematográficas, na fala de Marina, mostra que a transformação dessas salas em cinemas exclusivos, exibindo por décadas apenas filmes de determinado estúdio, criou uma forte identidade entre as salas e o cinema de gênero produzido pelas companhias japonesas segundo as mesmas fórmulas de sucesso: filmes de samurai e de yakuza da Toei no Cine Niterói; juvenis e de jovens cineastas no Cine Nikkatsu; tradicionalistas e melodramas da Shochiku no cine Nippon; e os de época e de realizadores consagrados da Toho, no Cine Joia.

65. Conforme depoimento concedido por Eunice Yokota ao autor em 10 de março de 2008.

SESSÕES LACRIMAIS: O CINEMA COMO CATARSE

Eunice Yokota comenta sobre suas primeiras lembranças do cinema japonês: as idas com a mãe às sessões vespertinas do Cine São Francisco, em 1948 ou 1949. Ela se recorda que, pelo fato de o cinema ser numa dependência da igreja, uma coisa extraoficial, não havia um controle de idade para entrar na sala. Como as mães não tinham com quem deixar seus filhos, “muita gente ia com nenê de colo e a criança começava a chorar”. Eunice não entendia bem os filmes, porque eram falados em japonês e não havia legendas. Mas em sua lembrança não eram apenas as crianças de colo que choravam, mas todos os presentes naquelas sessões:

As minhas primeiras lembranças de cinema japonês foram na lá no Largo São Francisco. Lá passavam filmes japoneses, só que não era assim com regularidade, de repente tinha, de repente não tinha, devia sair nos jornais e meus pais gostavam muito de cinema. Não sei se eles gostavam porque não existia uma outra forma de ter contato com o Japão, com a cultura japonesa. Mas eles sempre se interessavam muito e me levavam junto. Eu me lembro que desde os sete, oito anos eu ia nessas sessões, que em geral eram aquelas sessões totalmente lacrimais. Porque eram aqueles filmes tristes, quanto mais tristes melhor. Porque eram sobre a guerra também, que tinha acabado de acontecer, e eram como novelas mesmo, tinham capítulos e capítulos. Tinha um filme que se chamava A mãe, que tinha dez filmes, vinham um atrás do outro. Mas era uma desgraça atrás da outra, uma sessão de choro [risos]. Mas aquilo era catártico para os japoneses. Você ia lá e chorava, chorava todo mundo junto. Eu dizia pra minha mãe que eu não queria ir, porque os filmes eram muitos tristes. Mas eu acho que ela não tinha com quem me deixar, então ela falava: - Vamos lá! Aí eu tinha que ir (Eunice Yokota).

Ricardo Gonçalves recorda-se do mesmo efeito de choro causado pelos filmes sobre a guerra nas mães de alguns de seus colegas do colégio Roosevelt na década de 1950: “Isso eu percebi em alguns colegas meus do ginásial, que diziam que as mães choravam muito quando viam certos filmes de guerra.” Mas essa mesma característica percebida por Ricardo nos filmes japoneses, “fazer a gente chorar copiosamente”, levou outros colegas nikkeis a detestarem esses filmes: “O cinema japonês é choradeira!” Um desses colegas, que na épo-

ca do ginásio sentava-se na carteira atrás de Gonçalves, ao saber de seu gosto pelos filmes japoneses, zombava: “Como é que você pode gostar desta porcaria de cinema japonês? Isso não vale nada!”

A cineasta e pesquisadora Olga Futemma recorda-se também dos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos no Japão e exibidos nos cinemas da Liberdade. Ela se lembra notadamente de um filme com a atriz Hideko Takamine no papel de uma mãe que perde o filho que foi lutar na guerra, neste caso, do lado dos Aliados. Assim como Eunice e Ricardo, Olga Futemma faz referência à função ou efeito catártico desempenhado pelos filmes japoneses, especialmente aqueles sobre a Segunda Guerra Mundial, que provocavam uma reflexão sobre o papel do Japão na guerra nas conversas de seus pais:

Eu vi muitos filmes sobre guerra, porque houve um trabalho do Japão de produzir muitos filmes sobre a guerra, com uma mensagem em geral humanista em prol da paz, mostrando mesmo os horrores dela. Eu vi muitos filmes sobre kamikaze, e lembro que eu falava: - Meu Deus, de novo é filme de mãe chorando porque o filho ia ser soldado, piloto de avião e não ia mais voltar. Aprendi a buscar os filmes da Takamine Hideko. Tem um filme com ela que se passa no Havaí, ela tem um filho que vai lutar contra os japoneses, porque eles estão no Havaí, território americano, e ele volta doente e morre. Quando ele está já desfalecendo, ela, vestida de maneira muito simples de camponesa, para alegrar o filho começa a dançar um hula-hula. Eu achei de uma beleza! É desses filmes que as pessoas que hoje têm a idade que eu tinha, provavelmente vejam esses filmes e falem: -Ah, meu Deus, que melodrama! Mas funcionava, porque eu acho que nós éramos espectadores mais inocentes. E fazia bem, pelo menos nas conversas dos meus pais havia uma reflexão do papel do Japão na guerra. Além de ser uma cinematografia inquestionavelmente bela, tinha essa função catártica também, que o pessoal da colônia viveu intensamente.

Por um lado, conforme lembrado por Olga, houve o esforço de diversos cineastas japoneses de elaborar representações cinematográficas sobre episódios da guerra, abordando questões como a dor sofrida pela perda de familiares, ou refletindo criticamente sobre alguns valores tradicionais, como a obediência incondicional à hierarquia e ao militarismo.

No Brasil, por outro lado, os imigrantes e seus descendentes, privados de seus meios de comunicação próprios e passando por outras experiên-

cias trágicas, discordaram violentamente entre si com relação à situação real do Japão ao final da guerra. Para alguns historiadores que trataram do tema, como Jeffrey Lesser (2001) e Roney Cytrynowicz (2000), uma das principais causas desse conflito foi a desestruturação das colônias japonesas decorrente de medidas do governo, como a proibição do funcionamento das escolas em língua japonesa e a proibição da publicação de jornais nipo-brasileiros, o que provocou o isolamento dos imigrantes, não apenas do Japão, como também do próprio Brasil, uma vez que esses jornais eram uma das únicas fontes de notícias no meio rural.

Essas tensões levaram ao aparecimento de diversas sociedades secretas que combinavam o nacionalismo japonês com a afirmação de uma identidade nipo-brasileira. Dentre elas, a Shindo Renmei foi a mais poderosa e tinha como objetivo o restabelecimento das escolas japonesas e a preservação da língua, da cultura e da religião entre os nikkeis. Em dezembro de 1945, a organização afirmava ter cinquenta mil filiados que acreditavam que o Japão havia vencido a guerra⁶⁶.

Mesmo após a queda de Getúlio Vargas e do Estado Novo, a imprensa japonesa continuou proibida. Nessa situação, Lesser enfatiza a importância do monopólio da informação para o crescimento da Shindo Renmei: “As circulares e os jornais clandestinos do grupo eram distribuídos a partir de 64 escritórios distritais, e encontrava uma audiência ávida entre os muitos imigrantes educados para acreditar na superioridade e na invencibilidade do Japão.” A ideia de que as notícias da derrota japonesa eram peças de propaganda norte-americana era reiterada em seus jornais semanais (Lesser, 2001: 241-242). O autor descreve o saldo da ação armada da Equipe Especial de Ataque (tokkottai) e do Esquadrão Suicida (kesshitai), cujo objetivo era assassinar aqueles que se manifestavam contra o movimento:

Entre março e setembro de 1946, dezesseis esclarecidos foram mortos, incluindo o chefe da seção japonesa do consulado-geral da Suécia e

66. Roney Cytrynowicz cita dados do livro *Uma Epopéia Moderna: 80 anos de Imigração Japonesa para o Brasil* (Comissão de Elaboração da História dos 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil, 1992), de que a Shindo Renmei teria congregado no pós-guerra vinte mil famílias, somando mais de cem mil pessoas no Estado de São Paulo. Para o advogado da organização, Herculano Neves, outras organizações que não cometeram atos violentos mobilizariam outros cem mil integrantes (Cytrynowicz, 2001: 166).

um antigo coronel do exército, que havia sido diretor da Cooperativa Agrícola de Cotia. Trinta makegumi [derrotistas] foram gravemente feridos e centenas de outros receberam ameaças de morte trazendo a marca do Shindo Renmei, uma caveira com ossos em cruz. Muitos cultivadores de seda, de algodão e de hortelã tiveram suas casas e campos destruídos” (Idem, 244).

Essa divisão dos japoneses e nikkeis em derrotistas e vitoristas perdurou por um período de 8 a 10 anos, de 1945 até pelo menos 1953, mesmo ano em que foi inaugurada a primeira sala de cinema da Liberdade. Neste contexto, a retomada do fluxo de filmes japoneses ao Estado de São Paulo constituiu uma fonte segura e confiável de informações sobre o Japão, pois se tratava de filmes escritos, dirigidos e protagonizados por japoneses, muitos destes abordando a guerra e trazendo informações sobre o que teria se passado realmente no Japão. José Fioroni Rodrigues recorda-se do primeiro filme “novo” trazido no pós-guerra, *A volta dos cinco camaradas a Tóquio* (Tokyo gonin otoko, 1945), exibido no Cine São Francisco em 1948: “A fita foi feita em 1945 e mostrava Tóquio arrasada, quase sem casas, tudo em destroços. Mas o interessante é que foi feita em tom otimista, era uma comédia” (Kobayashi, 2005: 18). Nos filmes, essa aprendizagem era realizada essencialmente por meio das emoções, daí a lembrança do choro.

Esta catarse ou choro coletivo nas sessões dos filmes sobre a guerra, ao lado do imenso sucesso de público dos cinemas da Liberdade, e ainda o papel desempenhado pelo Cine Niterói na reconstituição da sociabilidade dos japoneses e nikkeis no bairro da Liberdade, levaram-me à formulação da seguinte hipótese: de que as exposições públicas dos filmes japoneses no pós-guerra – tanto aquelas promovidas pelas companhias de exibição itinerante no Cine São Francisco, em bairros da capital e em cidades do interior paulista, quanto as sessões do Cine Niterói e do Cine Tokyo – desempenharam um papel decisivo para a reconciliação dos imigrantes japoneses e seus descendentes no Estado de São Paulo, junto com outros episódios analisados por historiadores e por memorialistas⁶⁷.

67. A formulação da referida hipótese inspira-se no conceito de *drama social* formulado pelo antropólogo Victor Turner ([1974] 2008). Entre os acontecimentos que teriam contribuído para a reconciliação entre os japoneses e *nikkeis* são citados: a arrecadação de donativos para as vítimas japonesas da guerra (Handa, 1987 e Lesser, 2001); o questionamento público

SINGULARIDADE DE SÃO PAULO

A década de 1950 é considerada a “época de ouro” do cinema japonês, em que a produção de mais de 500 filmes por ano fez do Japão o maior produtor de cinema do mundo, à frente dos Estados Unidos e da Índia (Nagib, 2005). A pesquisadora Lúcia Nagib chama a atenção para uma diferença entre os sistemas de estúdio japonês e norte-americano quanto à orientação da produção de suas indústrias cinematográficas:

Nos Estados Unidos, o cinema sempre teve uma orientação industrial decididamente voltada para o mercado internacional. No Japão, se o cinema conseguiu em alguns momentos penetrar nos países vizinhos da Ásia ou mesmo nas colônias japonesas no exterior (como a do Brasil), sua principal meta era o mercado interno. Tratava-se de um cinema aut centrado, dirigido basicamente para públicos japoneses, mesmo quando, em meados da década de 1950, alcançou a cifra admirável de mais de 500 filmes ao ano [...] (Nagib, 1993: 20).

O reconhecimento internacional do cinema japonês teve início com a conquista do Leão de Ouro (Prêmio de Melhor Filme) do Festival de Veneza de 1951, por *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. Em 1952, o filme ganharia ainda o Oscar (Academy Award) de Melhor Filme Estrangeiro entre outros prêmios, fazendo dele, por um certo tempo, o filme asiático mais assistido no Ocidente (Richie, 2005: 139). Nos anos seguintes e no rastro de *Rashomon*, vários filmes japoneses conquistaram prêmios nos principais festivais de cinema do mundo: dois filmes dirigidos por Kenji Mizoguchi, *Oharu: A vida de uma cortesã* [1952], e *Contos da lua vaga depois da chuva* [1953], foram agraciados com o Leão de Prata no Festival de Veneza, o que na época equivalia ao reconhecimento pela segunda colocação na competição internacional; o mesmo prêmio foi conquistado em 1954 por *Os sete samurais* (1954), dirigido por

dos Peixes Voadores (equipe de natação japonesa que se apresentou em cidades paulistas) à tese dos vitoristas, seguido da campanha difamatória contra os nadadores, promovida pela Shindo Renmei, e a marginalização desta organização junto aos japoneses e *nikkeis* (Lesser, 2001); a visita do grão-mestre da Higashi Honganji às cidades paulistas e paranaenses (depoimento de Ricardo Gonçalves); participação dos japoneses e descendentes nas comemorações do IV Centenário (Handa, 1987 e Lesser, 2001).

Kurosawa; no mesmo ano, o filme *A porta do inferno* (1953, Teinosuke Kinugasa), seria laureado com o prêmio máximo do Festival de Cannes, a Palma de Ouro, concedida ao vencedor da competição (Internet Movie Database).

Em São Paulo, *Rashomon* foi exibido em 1952 no Cine Odeon, e em dezembro do mesmo ano, no Cine Ipiranga. Em 1954, o filme *Os sete samurais* estreou nesta mesma sala de cinema, após a conquista do prêmio de Veneza (Almeida Salles, 1988). *Contos da lua vaga depois da chuva* foi exibido na cidade de São Paulo em 1963, numa sessão especial promovida pela recém-inaugurada Sociedade Amigos da Cinemateca, da Cinemateca Brasileira (Ohno, 1964: 24). Num dos primeiros livros no Brasil sobre o cinema japonês, publicado em 1963, João Ribeiro menciona que apenas dois filmes de Teinosuke Kinugasa seriam conhecidos no País: *O crime da quinta* e *Ases do trapézio*. Nesse livro, não há nenhuma menção ao filme *A porta do inferno*, nem na seção “Filmes de Samurai”. Não foram encontrados indícios de que esses filmes premiados internacionalmente tenham sido exibidos nos cinemas da Liberdade.

Como observado nos exemplos citados, a estratégia adotada pelos representantes das companhias japonesas em São Paulo foi de promover a exibição dos filmes premiados internacionalmente em cinemas fora da Liberdade, isto é, nas salas da Cinelândia (como Broadway, Rosário, Ipiranga, Marrocos) ou nas do circuito de cinema de arte (como o Cine Coral e o Cine Scala), com a expectativa de reprodução local do sucesso internacional alcançado por esses filmes.

Maria Roberta Novielli ([2001] 2007), pesquisadora e professora da Universidade Ca’Foscari de Veneza, chama a atenção para a relação entre o direcionamento dos *jidaigeki* (ou filmes de época) para os festivais e mercados cinematográficos ocidentais, com a imagem exótica do Japão que era apresentada por esses filmes. O cinema japonês exportado seria quase exclusivamente o de época.

As comédias, como *Tambor Roto*, de Keisuke Kinoshita, que estreou no Cine Niterói em 1953, não teriam sido distribuídas na Europa, assim como os *gendaijeki* (ou dramas contemporâneos) de cineastas como Yasujiro Ozu e Mikio Naruse (Novielli, *idem*), cujo filme *Sofrimento* (*Sobo*), por exemplo, teria sido exibido no Cine Theatro São Paulo já em 1940 (Ohno, 1964). Para Walter Hugo Khouri (1997), a exibição de obras do cinema intimista japonês nas salas da Liberdade é o que conferiria singularidade à cidade de São Paulo, em relação aos outros grandes centros cinematográficos do mundo.

José Fioroni Rodrigues, Walter Hugo Khoury e Rubem Biáfora estabeleceram um primeiro contato com o cinema japonês no final da década de

1940, no Cine São Francisco. Em texto de 1997, Khoury refere-se a um grupo de brasileiros que frequentavam essa sala, já aficionados pelo cinema japonês, consistindo em jornalistas, críticos, universitários e cinéfilos. Ele afirma o pioneirismo da crítica cinematográfica de Rubem Biáfara na atenção dispensada ao cinema japonês, do qual partilhavam o gosto pela linha intimista: “A influência dos intimistas da linha Goshō-Ozu-Naruse pode ser percebida no cinema de Rubem Biáfara [...] que foi um dos primeiros, senão o primeiro, a chamar a atenção para o cinema japonês, desde o primeiro momento de sua aparição, em sua coluna ‘Indicações da semana.’”

Certos filmes, como a série Miyamoto Musashi, de Tomu Uchida, ou os filmes dos cineastas Eizo Sugawa e Tadashi Imai, adquiriram junto ao público e à crítica paulistana um prestígio que não alcançariam em outros lugares do mundo, mesmo no Japão.

Segundo levantamento de José Fioroni Rodrigues, de 1948 a 1988, período de funcionamento dos cinemas da Liberdade, foram exibidos 2.620 filmes japoneses na cidade de São Paulo. De uma média de 30 lançamentos por ano em São Paulo nos anos 50, com a instalação dos escritórios das companhias japonesas na cidade, de 1960 a 1973 foram lançados anualmente mais de cem filmes, tendo o pico ocorrido em 63, ano em que 166 filmes japoneses foram exibidos na capital paulista (Moribe, 1991).

A cidade de São Paulo, pela grande concentração de japoneses e nikkeis, contou com uma oferta de filmes japoneses significativamente maior, mais diversa e menos filtrada que de outros mercados cinematográficos ocidentais. Os filmes exibidos nas salas da Liberdade constituíam uma produção muito mais vasta do que os filmes de época premiados nos festivais internacionais de cinema. A grande diversidade de filmes oferecida pelos cinemas da Liberdade fez com que os diferentes grupos de espectadores não-nikkeis, que tinham diferentes preferências estéticas, ideológicas, etárias, etc., apreciassem diferentes tipos de filmes japoneses.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz. “Os Sete Samurais”. In: BENDER, F. C.; LAURITO, Ilka Brunhilde (orgs.) *Cinema e verdade*. Francisco Luiz de Almeida Salles. São Paulo: Companhia das Letras e Cinemateca Brasileira, 1988.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração/ Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Jairo. *Jairo Ferreira e convidados especiais – Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Fundação Padre Anchieta, 2006.

FUTEMMA, Olga. “As salas japonesas no bairro da Liberdade”. *Revista Filme Cultural*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, 47, pp. 79-81.

GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Tese de doutorado - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

GATTI, André. *Cultura, identidade e diversidade cinematográficas: o caso São Paulo, o cinema japonês e as suas salas de exibição*. FACOM. São Paulo: FACOM/FAAP, 2008, n° 19, pp. 30-41.

GOMES, Paulo Emílio Salles. “Singularidade do Japão” (3/8/1957). “Atualidade Japonesa” (10/8/1957). “Três mestres japoneses” (17/08/1957). In: *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981, pp. 171-183.

GRUPO DE ESTUDOS FÍLMICOS. O filme japonês. São Paulo: . *Revista Matemática*, 1963.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.

HANDA, Tomoo. *O imigrante japonês – História de sua vida no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

HIRATA, Kimayasu. “Roho, Nippaku Shinema sha”. In: *Coronia Gueinoshi [História da Arte da Colônia]*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1986, pp. 217-230.

HOSOKAWA, Shuhei. *Cinemaya Burajiru wo iku [O cinema japonês vai ao Brasil]*. Tóquio: Shinchosha, 1998.

KHOURI, Walter Hugo. “Influências do cinema japonês na concepção cinematográfica de diretores brasileiros”. In: ABE OI, Célia (org.). *Cultura Japonesa*. São Paulo: Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil-Japão, [1994] 1997.

KOBAYASHI, Eliza Mayumi. *O herói do Japão. História(s) do Cine Niterói*. Trabalho de Conclusão de Curso - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

KOBORI, Edna. “O cinema japonês em São Paulo” In: ABE OI, Célia (org.). *Cultura Japonesa*. São Paulo: Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997.

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001.

McDONALD, Keiko. “Japan”. In: LENT, John A. *The Asian Film Industry*. Texas: First University of Texas Edition, 1990, pp. 34-60.

MIZUMOTO, Tsuyoshi. “Shochiku (Narayama Bushi-ko) de Shinshyutsu” e “Sem-pai no guiyoseki ni keii”. In: *Coronia Gueinoshi [História da Arte da Colônia]*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1986, pp. 255-258 e 271-272.

MORIBE, Patrícia. *Nas telas da Liberdade: dos grandes clássicos ao trash*. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1991.

MOTTA, Carlos M. (org.). *Críticas de Rubem Biáfora. A coragem de ser*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

NAGIB, Lúcia. *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas: Unicamp, 1993.

_____. “Towards a positive definition of World Cinema”. In: LIM, Song Hwee e DENNISON, Stephanie (orgs.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower, 2005, pp. 30-37.

NEGAWA, Sachio. *Formação e transformação do bairro oriental. Um aspecto da história da imigração asiática da cidade de São Paulo, 1915-2000*. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, São Paulo, 2000.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: UnB, 2007 [2001].

OHNO, Massao. *Cinema Japonês*. São Paulo: Massao Ohno /Cinemateca Brasileira, 1964.

OSHIDA, Masao. “Toho ga guiyokai ni shimpu ‘shinfuu’”. In: *Coronia Gueinoshi [História da Arte da Colônia]*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1986, pp. 237-245.

RICHE, Donald. *A hundred years of Japanese film*. Tóquio: Kodansha Internacional, [2001] 2005.

RODRIGUES, José Fioroni. “Panorama geral do cinema japonês e sua época de ouro”. *Revista USP*. São Paulo: CCS-USP, 1995, 27[Dossiê Brasil-Japão], pp. 165-169.

SIMÕES, Inimá. *As salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Divisão de pesquisa – CCSP-SMC, 1982.

TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas. Ação Simbólica na Sociedade Humana*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008 [1974].

Reinvenção do “Japão inventado”:

a experiência do coletivo de artistas moyashis no
Centenário da Imigração Japonesa no Brasil

ERIKA KOBAYASHI

Pegamos carona rumo a uma viagem em busca da memória construída nestes cem anos. Nas paisagens, encontramos a memória do agora. A memória pra frente. Memória daquilo que sequer conhecemos e que se reflete como um sonho translúcido de um Japão longe. O que aqui se projeta é um Japão perto, presente e brasileiro.

Texto de curadoria da ação “Invasão moyashis”, que integrou a Semana Cultural Brasil-Japão realizada em junho de 2008.

Na lista dos 45 artistas que integraram ações do coletivo moyashis entre 2006 e 2008, menos de dez deles já tinham pisado de fato em território japonês. Alguns o fizeram depois de 2008, ano em que se encerraram as atividades do coletivo. Uma vez atingido seu objetivo – levar ao Centenário da Imigração Japonesa no Brasil a discussão sobre produção e difusão da “cultura japonesa” produzida por artistas contemporâneos brasileiros – os moyashis deixaram de atuar em conjunto.

A “memória daquilo que sequer conhecemos”, que aparece no texto de curadoria da ação “Invasão moyashis” na Semana Cultural Brasil-Japão⁶⁸, reflete exatamente o fato de os moyashis se apropriarem de imagens de um Japão distante em sua produção artística. Um Japão que se formou no imaginário de brasileiros a partir de estereótipos e símbolos que aqui chegaram por meio de manifestações culturais japonesas tanto tradicionais (trazidas pelos imigrantes que começaram a chegar ao Brasil em 1908, como ikebana e cerimônia do chá, entre outras) quanto contemporâneas (influenciadas pelo pop, animê e mangá, e absorvidas pela internet).

Foi em 2006 que as idealizadoras do movimento, a designer Flavia Yumi Sakai e eu, que até então atuava apenas como jornalista, paralelamente a uma busca de identificação com as raízes culturais de nossos avós, detectamos referências da estética japonesa no trabalho de alguns ilustradores brasileiros. Propusemos assim um primeiro exercício coletivo e convidamos 10 artistas a revisitarem a cultura japonesa em um de seus símbolos mais divulgados e conhecidos no mundo – o tsunami de Hiroshige⁶⁹ – e a fazerem uma releitura desta célebre xilogravura produzida no século XIX, pensando que as imagens produzidas seriam inseridas em um contexto urbano (São Paulo) e contemporâneo (século XXI). Devido ao baixo custo, as ilustrações produzidas foram expostas na forma de stickers e lambe-lambes em muros da Vila Madalena, bairro de São Paulo, em ação filmada e difundida no youtube⁷⁰, antecipando o que viria a ser a proposta do grupo: uma renovação daquilo que é conhecido como “cultura japonesa” no Brasil. Os moyashis atuaram na maioria das vezes utilizando táticas de guerrilha cultural, ocupando e invadindo espaços urbanos públicos e se espalhando por meios virtuais, como blog, youtube e flickr.

Depois desta, outras três séries foram desenvolvidas coletivamente, propondo releituras de outros temas simbólicos da cultura japonesa, como sakura (“flor de cerejeira”), gohan (“arroz”) e hashi (“ponte”). As ilustrações foram

68. Evento comemorativo oficial do ano do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, a Semana Cultural Brasil-Japão aconteceu no Centro de Convenções do Anhembi entre 13 e 22 de junho de 2008. Foi o mais completo panorama de cultura, artes e tecnologia promovido neste ano comemorativo e teve a curadoria de Jo Takahashi. A Semana Cultural Brasil-Japão reuniu um público de 200 mil pessoas em dez dias de evento.

69. *A Grande Onda de Kanagawa (Kanagawa oki namiura)* é a primeira da série de xilogravuras intitulada *Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*, produzidas entre 1830 e 1932.

70. A ação pode ser vista neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=fowvA0-bMUs>.

exibidas em muros, saraus, fóruns e ações culturais que tiveram como tema central a “cultura japonesa” produzida no Brasil entre os anos de 2006 e 2008.

Mais do que representar o chavão da “ponte entre tradição e modernidade”, a criação artística dos moyashis conseguiu transpor o modelo de “Japão inventado”. A compreensão do significado dessa expressão se baseia em teoria lançada pelo antropólogo Koichi Mori, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Na matéria “Sorry, Liberdade”, publicada em uma edição comemorativa da Editora Abril dos 100 anos da imigração japonesa no Brasil, Mori prega a não-existência de uma cultura japonesa no Brasil. A teoria do antropólogo derruba o que o público brasileiro reconhece como cultura japonesa autêntica, ou seja, as artes do do (“caminho”), como cerimônia do chá ikebana, shodô, sumiê, e outras manifestações em que se incluem festivais comemorativos, culinária e origami. Sua leitura aponta para uma nova cultura híbrida, uma cultura brasileira de origem japonesa ou nipo-brasileira.

A cultura japonesa deslocada não configura “cultura japonesa”. Isso acontece porque os nikkeis (descendentes de japoneses no Brasil) criaram uma cultura étnica com referências japonesas e brasileiras. (...) Quando uma cultura migra para outros países, ela é modificada porque sofre intervenções locais e também porque resgata elementos de distintas regiões do lugar de origem, como se fosse uma colcha de retalhos.⁷¹

Disso se conclui que os moyashis atingiram o grande público incorporando a cultura nipo-brasileira em seus trabalhos e mesclando-a com temas e referências japonesas contemporâneas (como a cultura pop japonesa, que chegou ao Brasil importada, via Europa e Estados Unidos), reinventando um Japão inventado. A primeira ação do grupo no ano em que se comemorou o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil contou com novos olhares sobre a questão, a partir do trabalho de 38 artistas brasileiros (descendentes ou não de japoneses) e alguns japoneses nômades espalhados pelo mundo (moradores de cidades como Paris, Sydney e Tóquio). O coletivo apresentou suas criações na exposição “Invasão Tsunami”, que integrou o 4º Bunka Matsuri, realizado entre 24 e 25 de maio de 2008 no Bunkyo – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa.

71. MANFRINATTO, Ana. “Sorry, Liberdade”. In: *Especial 100 anos da imigração japonesa – as surpreendentes histórias do povo que ajudou a mudar o Brasil*. São Paulo: Abril, 2008, p. 8.

As obras, realizadas sobre painéis de MDF⁷² e expostas no saguão de entrada do prédio do Bunkyo, localizado no bairro da Liberdade, em São Paulo, reuniram uma diversidade de técnicas, temas e formas de expressão, de lambe-lambes com ilustrações de artistas que fizeram releituras de símbolos tradicionais japoneses (as 4 séries de stickers sobre os temas tsunami, sakura, gohan e hashi), passando pelo graffiti kawaii⁷³ de Thais Ueda (Hana-bi), a instalação sensorial de papéis de Flavia Sakai, as páginas ampliadas do quadrinho O catador de batatas e o filho da costureira⁷⁴, de Bruno D'Angelo e Ricardo Giassetti, aplicação de desenhos e stickers de Patrícia Toyama e Letícia Shinotsuka, a releitura do shibari⁷⁵ em painel de Carlo Giovani e na instalação do artista plástico Fernando Saiki, até chegar na performance de uma cerimônia de chá contemporânea por mim realizada. O contraste foi tamanho em relação às outras manifestações artísticas exibidas em outros andares do prédio, que em apenas 2 dias de evento, a exposição “Invasão Tsunami” teve 5 incursões de mídia espontânea em jornais televisivos das emissoras Globo e Globonews.

DO HIBRIDISMO À IDENTIFICAÇÃO

Um aspecto bastante proeminente na construção da cultura japonesa autêntica, o hibridismo, aparece na análise do trabalho dos moyashis em leituras sobre temporalidade, conceito e cultura.

Ecos do passado e da tradição nos ajudam a entender a atualização de imagens pelos moyashis e podem ser encontrados tanto nos temas abordados

72. Sigla de *medium density fibreboard*, conhecido no mercado brasileiro como MDF ou compensado de madeira.

73. Surgido nos anos 80, este fenômeno da cultura japonesa valoriza o estilo “fofo” tanto no desenho de personagens da cultura pop quanto no comportamento de jovens garotas.

74. O livro *O catador de batatas e o filho da costureira*, do ilustrador Bruno D'Angelo e do roteirista Ricardo Giassetti, traz duas histórias sobre a imigração japonesa no Brasil, construída com base em fatos reais e intensa pesquisa histórica. O livro bilíngue foi publicado em agosto de 2008 pela Editora JBC e oficialmente reconhecido como um dos projetos comemorativos do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil.

75. Palavra que se tornou comum fora do Japão para designar um estilo japonês de *bondage*, fetiche que tem como fonte de prazer a imobilização do parceiro utilizando técnicas de amarração.

pelos artistas – juntamente com temas do presente – e em seu processo de produção artística segundo estes dois eixos temporais. Em *O livro do chá*, escrito em 1906, o autor Kakuzo Okakura descreve a construção do aposento de chá segundo o princípio da “vitalidade da arte”: “A arte, para ser plenamente apreciada, deve ser fiel à vida contemporânea.”⁷⁶

O resgate da “vitalidade da arte”, nas obras do coletivo moyashis, faz ressonância no discurso do sociólogo Michel Maffesoli, que transfere às manifestações estéticas em geral o caráter de “mistura orgânica”⁷⁷ de elementos arcaicos com outros mais contemporâneos.

Não necessariamente conscientes, as memórias que ficam acumuladas funcionam como uma “forma que informa” em profundidade as maneiras de ser e de pensar sem que o ato racional presida em seu desenvolvimento.⁷⁸

Do ponto de vista conceitual, o hibridismo aparece no processo de formação do nome do grupo, uma vez que acrescentamos o sufixo “s” à palavra japonesa moyashi⁷⁹ para realizar a flexão gramática de número, conferindo à palavra o caráter de plural, e, portanto, coletivo. O nome do grupo, que surgiu espontaneamente durante trocas de e-mails, teve sua legitimação pelo artista japonês Tadashi Endo, em sua passagem pelo Brasil em outubro de 2006. Ao reconhecer o termo, ele compreendeu de imediato a atitude embutida por trás do nome: shoshin (“mente de principiante”), que aparece no caminho filosófico e espiritual japonês. No caso dos moyashis, a atitude shoshin é aplicada ao conceito do coletivo: artistas em constante processo evolutivo no sentido de acompanhar tendências estéticas e não se fixar apenas em expressões culturais do passado.

Em relação ao hibridismo cultural nas ações do coletivo de artistas moyashis, podemos dizer que ele atinge o cruzamento de culturas (sendo que uma delas, a japonesa, já carrega o hibridismo no processo de sua formação) e

76. OKAKURA Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008, p. 77.

77. MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990, p. 14.

78. Idem.. *Elogio à razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 98.

79. “Broto de feijão”, ingrediente utilizado na culinária japonesa e apreciado especialmente nos lares de famílias de descendentes de japoneses no Brasil.

sua tradução (e aí, sim, sorry, liberdade) para o contexto em que ela se insere – o brasileiro, caracterizado não apenas como de um País formado de identidades culturais diversas (desde a sua formação até a chegada dos imigrantes de várias nacionalidades a partir do século XIX), com forte sincretismo religioso e, sobretudo, que possui como marco inicial de uma expressão artística autêntica o movimento modernista de 22, que pregava a atitude antropofágica em relação às vanguardas artísticas europeias que chegavam ao Brasil.

No caso do Japão, o que notamos no processo de construção cultural em diversos momentos históricos é a assimilação seletiva de elementos provenientes do estrangeiro, conservando aspectos essenciais, conforme observou o físico japonês Yukawa Hideki, o primeiro de sua nacionalidade a receber o Prêmio Nobel em 1949:

Apenas elementos familiares ao clima japonês são assimilados e os não-familiares deixam de ser apreciados. Assim, condições existentes continuam intocadas e imutáveis para garantir a estabilidade de elementos tradicionais.⁸⁰

O que Yukawa propõe neste trecho citado é a capacidade do povo japonês de digerir, editar e transformar fragmentos de outras culturas, conferindo-lhes um “estilo japonês”. Em uma leitura mais atualizada deste processo, chegamos ao termo “falsos estrangeiros”⁸¹, introduzido pelo crítico de cinema Donald Richie, para designar os japoneses que têm uma imagem física e comportamental ocidentalizada (tendência que se inicia no final do século XX no Japão e que, a partir de então, passou a ser exportada para o mundo todo). Apesar de ter grande expressividade no mundo da moda e da produção artística, a leitura de Richie é bastante coerente com a de Yukawa, pois, mesmo no final do século XX e início do século XXI, esses falsos estrangeiros continuam mantendo sua essência japonesa.

Quanto ao surgimento desta tendência, ela revela especificamente em relação ao Japão uma crise identitária que comporta duas faces distintas e que

80. YUKAWA, Hideki. Modern trend of Western civilization and cultural peculiarities in Japan. In: MOORE, Charles A. *The Japanese mind: essentials of Japanese philosophy and culture*. Honolulu: University of Hawaii, 1967, pp. 52-65, p. 57.

81. RICHIE, Donald. *The image factory, fads and fashions in Japan*. Londres: Reaktion, 2003, p. 165.

surgiu com a crise econômica e social nos anos 90, como revela a pesquisadora francesa Charlène Veillon:

A crise identitária japonesa comporta duas faces distintas: uma primeira que diz respeito ao culto da pesquisa de uma identidade nas origens do Japão, ou seja, a busca da “nacionalidade” nipônica. E uma segunda que engloba as interrogações nascida da crise econômica e social dos anos 90: ela não interroga o passado, mas seu futuro. Qual é a identidade da nova geração japonesa?⁸²

Podemos então finalmente traçar um paralelo com os moyashis, principalmente os artistas do grupo que são descendentes de imigrantes japoneses (a maioria da terceira geração, sansei) que, por não se identificarem com o “Japão inventado” em suas expressões artísticas tidas como “tradicionais”, saíram à procura de um discurso novo a fim de reinventá-lo. Os artistas do coletivo se sentem mais próximos da visão do artista Takashi Murakami, que projeta uma opção ao que pode ser considerado tipicamente japonês ao trazer para sua obra uma forte influência da cultura pop japonesa, introduzindo em seus trabalhos a estética “POKU” para definir a fusão do pop com o universo otaku⁸³. O POKU está inserido no que o próprio Murakami denominou de “novo japonismo”⁸⁴.

Ele direciona seu olhar mais precisamente ao que constitui, segundo ele, “verdadeiramente e tipicamente” a arte japonesa depois do período Edo até os dias de hoje. Ele também tem como intenção mostrar como as temporalidades passado-presente-futuro se mesclam à manifestações da cultura popular, principalmente a animação japonesa.⁸⁵

82. VEILLON, Charlène. *L'art contemporain japonais: une quête d'identité – de 1990 à nos jours*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 16.

83. Termo que começou a ser empregado no final dos anos 80 para se referir (muitas vezes de maneira pejorativa) a jovens fanáticos colecionadores de elementos da cultura pop (mangá, anime, videogame, computadores, etc.).

84. MURAKAMI, Takashi. *Kaikai Kiki, Fondation Cartier pour l'art contemporain*. Paris, junho 2002, p. 102.

85. VEILLON (2008), *op. cit.*, p. 22.

Neste caso, a lógica que prevalece na relação entre os moyashis e o Japão vai além da questão do hibridismo cultural e abre caminho para uma breve análise sociológica sobre as razões determinantes para a formação de comunidades: o compartilhamento do afeto, do emocional, é que leva os indivíduos a encontrarem uma razão para estar juntos. A conexão se dá a partir de uma estética comum em que a imagem se torna o grande canalizador de uma comunicação coletiva. O pertencimento ao grupo, o reconhecimento no outro obedece então à lógica da “identificação” segundo a proposição do sociólogo Michel Maffesoli, em que o “cimento” social se forma a partir de uma emoção estética. No caso dos moyashis, na “cultura japonesa”,

O fio vermelho que os une é o deslizamento progressivo da identidade em direção à identificação.⁸⁶

Essa leitura permite a abertura do grupo para abrigar o trabalho de artistas que não se encontravam no Brasil, ou não eram brasileiros, ou até mesmo japoneses que possuíam uma busca semelhante à dos brotos. Em diversas entrevistas concedidas pelo coletivo moyashis em 2008, a definição oficial do nome do grupo: “artistas brasileiros, descendentes ou não de japoneses, que propõem uma releitura da ‘cultura japonesa’ produzida no Brasil”. Mas nos próprios eventos que aconteciam simultaneamente às entrevistas, havia a assinatura de japoneses (como da fotógrafa Maiko Miyazaki e da ilustradora Kanako, que despontou na França em 2008 como revelação através do site “My Little Paris”⁸⁷), e até mesmo de avatares, como Jen Blackhawk, estilista de bolsas do Second Life, que figurou um clipe-animação exibido em uma das exposições e contribuiu para a concepção da “arte aplicada”, outra inovação do coletivo, que levou os lambe-lambes dos muros da cidade e tapumes para o revestimento da superfície na decoração de interiores. Dessa necessidade surgiu a TAG “over moyashi”, para ir além da definição inicial recitada nas entrevistas concedidas à mídia pelos moyashis⁸⁸, e dar conta de uma diversidade de artistas que se tangenciam em uma proposta comum, independentemente da sua nacionalidade ou lugar onde vivem. E é antes de tudo na França, mais precisa-

86. Idem, p. 22.

87. www.mylittleparis.com.

88. Foram cerca de 60 incursões de mídia espontânea entre 2006 e 2008.

mente da jornalista e especialista em arte erótica japonesa Agnes Giard, que é possível pinçar um resumo desta ação cultural de caráter efêmero: “a estética antiga da impermanência se junta à cultura da instantaneidade”⁸⁹.

Artistas que fizeram parte dos eventos promovidos pelo coletivo de artistas moyashis (2006-2008): Amanda Grazini (ilustração e graffiti), Amílcar Oliveira (ilustração), Bruno D’Angelo (ilustração, quadrinho), Bwokaa (ilustração), Camilo Carrara (música), Carlo Giovani (ilustração), Cauê Ito (fotografia), Daniel Kenzo Ogushi (DKO – desenho, arte aplicada), Daniela Pico-ral (fotografia, arte aplicada), Erika Kobayashi (Kikks/poesia, performance, arte aplicada), Erika Kobayashi (ilustradora – ilustração, animação e cinema), Fernanda Rabelo (cinema), Fernando Saiki (animação, ilustração, instalação, xilogravura, arte aplicada), Flavia Sakai (ilustração, instalação, fotografia, arte aplicada), Gil Tokio (ilustração), Guilherme Maranhão (fotografia, arte aplicada), Isabelle Somma (ilustração), Jen Blackhawk (animação, arte aplicada), Juliana Lopes (ilustração), Juliana Vidigal (ilustração), Kako (ilustração), Kanako Kuno (ilustração), Keiji Kunagami (cinema), Letícia Sekito (dança, performance), Letícia Shinotsuka (ilustração, arte aplicada), Mai Fujimoto (instalação), Maiko Miyazaki (fotografia), Marcio Esquivel (ilustração), Marina Perez Simão (ilustração), Marta Teixeira (ilustração), Massashi Hossonno (animação), Miguel Sanches (ilustração, arte aplicada), NIK (ilustração), Olga Mendonça (ilustração), Patrícia Toyama (ilustração), Plínio Júnior (ilustração, fotografia, arte aplicada), Rachel Hoshino (ilustração), Renato Leal (ilustração), Ricardo Giassetti (quadrinho), Rodolfo Nakakubo (ilustração, instalação), Rodrigo Silveira (ilustração), Sofia Kamatani (arte aplicada), Tamako Yoshimoto (ikebana), Thais Ueda (Hana-bi/ilustração e grafite), Valdir Canado (Postit/ilustração).

89. A frase integra a missão da Japan Pink Inc. (www.japinc.org), site da jornalista Agnes Giard.



Do Kasato Maru ao porto digital: as identificações e a identidade comunicativa expressas em blogs de dekasseguis

JULIANA KIYOMURA

INTRODUÇÃO

De maneira interdisciplinar, este artigo baseia-se em minha dissertação que trabalha com os blogs escritos por dekasseguis analisando esta prática comunicativa proporcionada pela web 2.0⁹⁰.

O termo blog (ou *weblog*) foi usado pela primeira vez em 1997, quando Jorn Borger se referiu ao jornal eletrônico *RobotWisdom*. Com isto, o norte-americano juntava o termo *web* com *log* (diário ou bloco de anotações). Neste perí-

90. Web 2.0: Nome dado à Internet em sua versão mais interativa e de fácil usabilidade na qual os usuários podem gerar notícias, publicar fotos, vídeos e compartilhar informações com todos os demais internautas que expressam o mesmo interesse, sem necessitar de uma compreensão da linguagem de programação. De acordo com Howard Rheingold (2000), a web 2.0 traz não só uma nova tecnologia baseada na facilidade técnica, como promove uma mudança na própria cultura baseada no compartilhamento e colaboração para a manutenção do conteúdo existente na rede digital.

odo se iniciava a prática cujo acesso se tornou mais difundido, dois anos mais tarde, quando para se ter e alimentar um blog já não era necessário entender da linguagem de programação, pois a ferramenta se tornou mais amigável, de fácil usabilidade e acessível a todos os internautas que quisessem compartilhar ideias, fotos com reflexões, análises de textos e todo o ponto subjetivo que interliga gostos comuns com outros usuários na Internet.

De acordo com Fabio Malini (2007, p.236), o formato mais tradicional de blog se estrutura em conteúdos breves, atualizados continuamente, uma ou até várias vezes ao dia, e apresenta uma ordem cronológica inversa (no topo do site, nota mais recente com hora e data), além da presença de muita referência que leva a conteúdo de outros sites (hiperlinks). O blog é um dos primeiros meios de comunicação trazidos pela Internet que possibilitam a comunicação ativa entre autor e leitor, por meio do espaço de debate possibilitado pela publicação de comentários.

No ciberespaço o que mantém os laços de uma comunidade não é a territorialidade, nacionalidade ou demais aspectos da sociologia clássica. Porém, assim como Weber (1987) coloca na base da formação da comunidade a afetividade, estes agrupamentos virtuais se baseiam em interesses comuns que são mantidos graças a uma constante interatividade.

Além disso, a Internet promove a aproximação de pessoas, de internautas em torno de interesses comuns, seja pela história de vida ou mesmo pela argumentação usada pelo blogueiro de kassegui ou ex-dekassegui. Nos blogs analisados há uma base comum mantida pela identificação que move a coletividade formada ao seu redor. São as identificações que unem não apenas blogueiros ou leitores internautas que acompanham estas páginas pessoais, mas atenuam também as diferenças que existem quando um dos fatores de diferenciação é a territorialidade.

O Brasil recebeu um dos maiores contingentes de japoneses no início do século XX, e isto contribuiu para o fato de o País ser hoje uma das maiores comunidades de descendentes fora do Japão. Hoje, os nipo-brasileiros representam a terceira maior população estrangeira localizada no Japão, ficando atrás apenas dos chineses e coreanos.

Também, este público de kassegui tem acesso à tecnologia de modo muito mais imediato se comparado à população geral brasileira. Isto se deve por estarem em uma área não só consumidora, mas ao mesmo tempo produtora de novas tecnologias, além de terem salários mais elevados do que a média geral da população no Brasil, o que favorece a criação de novos hábitos impulsionados pela relação consumista de parte da população japonesa.

Ademais, os conceitos de Lúkacs se mostram aplicáveis à contemporaneidade ao dizer que “[...] estudar o trabalho e a tecnologia corresponde a investigar a cultura daqueles que têm acesso imediato à realidade [...]” (PINTO:2005:7). Os dekasseguis, afora se adaptarem às novas realidades geográficas e político-econômicas, são inseridos em um novo contexto comunicativo presente nesta situação social-tecnológica (MEYROWITZ:1985).

PERSPECTIVA TEÓRICA

A tecnologia, impulsionada pelo avanço computacional, dinamizou a mediação do meio técnico em nossas relações sociais. Através das informações rotineiramente trocadas entre celulares, smartphones, notepads, notebooks e demais meios móveis temos, segundo Manuel Castells (2000:43), formas eletrônicas de extensão humana que já se mantêm incorporadas e essenciais à vida social e se constituem no cerne da sociedade, por ele determinada de “sociedade em rede”.

As formas de manifestação e crescimento em uma sociedade em rede podem também ser percebidas por meio de uma segunda metáfora apresentada por Deleuze e Guattari (1997) – o rizoma. Não seguindo uma ordem planejada, mas antes crescendo de maneira caótica, disforme, incontrolável, sobretudo interligada, a metáfora rizomática traz consigo a ideia de conexão.

Desde Turkle (1997:178) e Rheingold (2002), temas como atitude, perfil e identidade de usuários na web vêm sendo investigados. Turkle se fixa muito na análise da incorporação das ferramentas ao invés da relação das comunidades virtuais e na separação entre o virtual e o real; em seu trabalho a autora ressalta que, nas redes, a identidade se mostra fluida e múltipla, caracterizando um sujeito em constante processo de adaptação.

Ainda de acordo com Turkle e Stuart Hall, o fato de o sujeito ser processual faz com que ele também se fragmente e possua múltiplos laços de atuação e interesse, compartilhando distintos focos de atenção. Esta é uma das características que Stuart Hall (2001:13) atribui à contemporaneidade, já que “[...] passamos a ser confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. Estas expressões de identidade são também acompanhadas pelo movimento de apropriação da tecnologia social no ciberespaço, configurando um movimento de multiplicidade e diversidade

de inúmeros pequenos grupos cujas vozes se conectam e se transformam em ações sociais.

Meyrowitz (1985) sugere que a interação social não está dependente de um cenário físico e estático, responsável pela ambientação da percepção, mas da simples realidade de uma telepresença capaz de modificar a natureza dos comportamentos e interações. Com a telepresença, as mídias eletrônicas trazem um novo tipo de relação entre espaço social e pessoas. As diversas audiências são chamadas a interagir num mesmo espaço, híbrido, formado por múltiplas interfaces de interação. “A natureza da interação não é determinada pelo meio ambiente físico enquanto tal. Mas pelos modelos de fluxos informativos.” (MEYROWITZ, 1985:75).

Os blogs, as comunidades virtuais, bem como as demais ferramentas disponíveis na Internet possibilitam uma comunicação em constante processo de construção e remodelamento. Os atores principais não são apenas os que formulam o conteúdo e criam a programação responsável pela arquitetura dos sites e projetos online, mas os que dele usufruem. Mais que virtuais, as comunidades encontradas e disponibilizadas na rede digital caracterizam-se pela mediação com a cultura local e a adequação a estas necessidades.

OS BLOGS ESCOLHIDOS

Para esta pesquisa, foram escolhidos oito blogs, todos de dekasseguis, em um universo por nós levantado de 121 blogs ativos produzidos por esse grupo. Importante lembrar que o ambiente comunicativo nos quais coexistem os blogs, denominado de “blogosfera”, está em constante crescimento e desativação de endereços, sendo este número uma estimativa baseada no critério de alimentação de conteúdo, manutenção de página, representatividade e presença em ambiente digital, além de manter-se em atividade até, pelo menos, 18 de junho de 2009, quando se finalizou o período de observação de existência e coleta destas páginas pessoais.

A adoção deste universo seguiu por meio do critério de checagem e verificação da quantidade de itens presentes nos sistemas de busca (Search Engine) Google, Altavista, Yahoo, Opera, Bing, Cuil, UOL-Buscas, Technorati e Blogblogs. Já o valor para a escolha final dos oitos blogs analisados deveu-se à maior quantia de visitas, vizinhança na rede digital e tempo de existência da atividade do blogueiro. Sobre o perfil dos blogueiros escolhidos, a faixa etária

está entre 23 e 41 anos, predominando o sexo masculino, o que se assemelha não só à idade como predominância de gênero, tanto em relação ao perfil do imigrante nipo-brasileiro que hoje está no Japão como também do perfil tido como média de autor na blogosfera.

Por ser uma análise de fundo qualitativo, buscamos compreender o sujeito da ação, sua relação com o meio comunicativo (a esfera digital) e a interação que formava diante do outro (no caso, o comentarista e leitor de seu blog, o qual é visto em nossa dissertação como coautor da produção de conteúdo e semântica).

RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto 100 anos atrás, no início da imigração japonesa no Brasil, os primeiros imigrantes japoneses levavam um mês para chegar à nova terra, hoje o nipo-brasileiro percorre, de avião, o trajeto inverso em 24 horas. As cartas que atravessam os mares até chegar ao outro continente, hoje já não são tão demoradas. Porém, as mãos que as recebem continuam ansiosas por notícias. Muito tempo depois, por meio dos blogs, o imediatismo se faz presente. E não apenas a pessoa distante escreve para sua família, mas conquista novos amigos ao publicar na Internet sua impressão perante a realidade deparada. Novas amizades são criadas nos mais distintos territórios geográficos e todas elas unidas graças à afetividade, à identificação pelo interesse comum.

As fronteiras físicas perdem espaço para o desterritorializado existente e imanente à web. A Internet aproxima seres unidos pelas mesmas afetividades, por identificações que transpõem o conceito weberiano de territorialidade. Por meio da subjetividade do discurso presente nos blogs, foi possível fazer o percurso também histórico da população de kasségui e da realidade que hoje vive. Blogueiros acabam ganhando notoriedade e reputação na web, formando ao seu redor uma pequena (mas fiel e significativa) audiência, sendo a fonte geradora e construtora da informação.

A partir da concretização de sua reputação perante os leitores e co-autores das páginas, os blogs passam a atuar como mídia e fonte de notícias, rompendo a hegemonia da atuação da mídia de massa. No caso deste artigo baseado em nossa dissertação, tal fato mostrou-se presente na mobilização de blogueiros e seus leitores, os quais repassavam hiperlinks sobre passeatas, palestras e agências de emprego durante o período da crise econômica, quando

o índice de desemprego principalmente entre os imigrantes se tornou preocupante, tanto para o governo brasileiro, quanto para o japonês.

Debatidas nas redes sociais da Internet, as discussões, no caso dos blogueiros e do grupo de *dekassegui* analisados, propiciaram o encontro presencial dos autores em rede, ganhando as ruas no formato de passeatas e manifestações pacíficas. Assim, a situação social tecnológica (MEYROWITZ:1985) também é afirmada atenuando barreiras entre a tecnologia e o homem.

Em *O Japão e eu, meu Japão é muito mais legal* (2008), Ewerthon Tóbace comenta este caminho de ida que, um dia, fora feito ao contrário: “Um dia, meu avô resolveu enfrentar o desconhecido. Chegou ao Brasil de mala e cuia, sem falar a língua e lá criou os filhos. Agora faço o caminho inverso e, a cada dia, descubro o fascínio da ‘Terra do Sol Nascente’. Para o alto e avante!” Nele, o blogueiro compartilha fatos trazidos como jornalista, porém interpretados a partir de uma ótica pessoal e particular que o nomeia de blogueiro. É justamente esta ótica que o diferenciou, em seu blog *Janela Dekassegui*, entre os demais repórteres e participantes do projeto da Editora Abril para a comemoração dos 100 anos Brasil-Japão.

O fenômeno de *dekassegui* também passou por uma reconfiguração tanto baseado no perfil destes migrantes, como ainda no objetivo e tempo de estadia por eles determinados. Herika Miyashiro e Luiza Hidemi, autoras de *Fragmentos e Dekassegui*, são exemplos destas mudanças. Por um lado, a primeira chegou ao Japão, no início da década de 1990, quando a mão-de-obra estrangeira era bem remunerada, as leis de controle de imigração tinham acabado de entrar em vigor fazendo com que os estrangeiros legalizados tivessem um maior amparo social, mas, ao mesmo tempo, sem provir de uma prestação de serviços e atendimento, uma “raiz”, voltada especificamente para o seu grupo migrante. Além disso, após 18 anos, a blogueira já se encontra plenamente estabelecida no Japão. Em suas postagens, a autora de *Fragmentos* registra seu cotidiano e relação com as filhas, a amizade com de *dekassegui* e muitos japoneses, os hábitos daquele país que já não são mais vistos com estranhamento ou novidade, a eficiência do sistema de educação infantil japonês.

Por outro lado, Luiza Hidemi é a típica representante desta fase mais atual de imigrantes nipo-brasileiros. Jovem, casada com um não-descendente, sem domínio amplo da língua e sem período fixado para retornar (apesar de ansiar pela volta ao Brasil), a autora de *Dekassegui* já encontra comodidades que a blogueira anterior não via quando chegou ao Japão. Hoje existe um comércio étnico (PORTES: 2001) e uma ampla presença de brasileiros em cidades

como Aichi, Toyohasi, Gifu, entre outras, fazendo com que o próprio governo local use um sistema de sinalização bilíngue.

Nos 360 *posts* lidos e 36 analisados, nos oito blogs escolhidos, percebemos a comunicação e o laço social existentes entre eles. As temáticas, dispostas em tags, também fortalecem a existência de uma comunidade social digital ao se mobilizarem pelos mesmos interesses: choque cultural, imigração, cotidiano, leis trabalhistas, universo de kassegui.

Com esta nova situação social-tecnológica existente e verificada nos blogs, o distanciamento da relação homem-máquina é menor, assim como as afetividades ganham um novo traço para a sua manutenção. Do Kasato Maru ao porto digital, a identidade midiática mantida pelos de kasseguis não necessita de deslocamento físico, já que o deslocamento de informações e conhecimentos é constantemente aprimorado na rede digital. O deslocamento, tanto cognitivo quanto informativo ou até mesmo sensível, é mantido vivo e pulsante porque a Internet traz esta nova forma de aproximação afetiva.

Neste sentido, um valioso indicativo verificado em 100% dos blogs analisados é que o trabalhador nipo-brasileiro ali retratado se dirige ao Japão em busca de trabalho (motivação econômica como a principal), e grande parte justifica a migração – quando interrogado logo que chega àquele país, pela busca de sua identidade. Ao conviver com a sociedade japonesa, já não é chamado de “japonês”, mas de brasileiro, um estrangeiro com características físicas (fenotípicas) semelhantes ao oriental. Entretanto, seus costumes diferem (e muitas vezes se chocam), já que provêm de uma herança cultural distinta e de raiz miscigenada, próprias da cultura brasileira. Assim, percebemos que o que se encontra em questão não é a sua identidade no sentido sociológico tradicional (e, com isto, a procura pelas raízes étnicas), mas sua identificação (ou não) com a cultura daquele arquipélago. Seguindo este raciocínio não cabe, portanto, dizer “retorno” ao Japão, porque a motivação destes imigrantes é predominantemente econômica e por haver uma identificação com (alguns) costumes ao serem traduzidos e (re)adaptados à carga cultural acumulada pelo indivíduo.

Porém, se tomarmos como ponto de análise a Ciência da Comunicação, é possível falar que a relação social-tecnológica estabelecida pelo digital proporciona uma mobilização da identidade comunicativa destes de kasseguis em torno de um comum midiático. Tomando como base o conceito de Appadurai (1996), a partir do momento em que o movimento migratório transnacional destes trabalhadores está estabelecido (e no caso já existe há mais de vinte anos), uma mídia específica e voltada para este público gera uma rede-

finição simbólica trazida pelos contatos interculturais e suas trocas híbridas, caracterizando a existência do mediascape.

Primeiro pela mídia massiva, mas principalmente potencializada pelo digital, a identidade midiática torna-se responsável pela manutenção da identidade de classe e da cultura traduzida para a nova realidade que habita. No blog, como não há separação entre emissor e receptor, a construção da identidade midiática está em constante processo de manutenção por meio da tradução (CANCLINI:2007) e de sua releitura.

Assim, através da (e pela) web 2.0 e suas redes sociais como o blog, estes locais são hoje habitáveis e construídos por todos, potencializando a circulação de práticas de reflexão, debate e apropriação dos discursos que transitam nas esferas públicas. Apropriação e adaptação ao ocorrer em função de uma cultura híbrida própria do grupo imigrante e em contexto de transnacionalismo determinado.

Logo, do Brasil seguiu não apenas mão-de-obra para movimentar a economia japonesa (e globalizada), mas principalmente de cá seguiram sujeitos que movimentam e produzem narrativas únicas, com todo o cargo de propriedade e autoridade sobre esta nova realidade vivida em nossa contemporaneidade. De cá seguiram atores que, na rede e em rede, transpõem diferenças regionais e culturais, criando novas perspectivas sobre a própria questão da identidade e suas identificações.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996. (Public Worlds, 1).

CANCLINI, Nestor García. *A globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; 1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: . 34, 1997 (Coleção Trans).

DE KERCKHOVE, Derrick. *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade de electrónica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MALINI, Fábio. *O comunismo das redes: sistema midiático p2p. colaboração em rede e novas políticas de comunicação em rede*. Tese (Doutorado em Comunicação). UFRJ, 2007.

PINTO, Álvaro Vieira. *O conceito de tecnologia*. 2. ed. São Paulo: Contraponto, 2005, v. 1.

RHEINGOLD, Howard. *Smart mobs: the next social revolution*. Cambridge: Basic Books, 2002.

_____, *The virtual communities: homesteading on the electronic frontier*. Revised Edition. Cambridge: MIT, 2000. Disponível em: <http://www.well.com/~hlr/vcbook/> Acesso em: 10 out. 2010.

TURKLE, Sherry. *Vida no ecrã: a identidade na era da Internet*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

WEBER, Max. *Conceitos básicos de sociologia*. São Paulo: Moraes, 1987.

Os blogs analisados

A VIAGEM DE SHIGUES. Autor: Gabriel Shiguemoto. <http://shigues.wordpress.com/>

BAHKA GIRL. Autora: Romina Sato. <http://bahka.blogspot.com/>

DEKASEGUI. Autora: Luiza Hidemi. <http://hidemi-dekasegui.blogspot.com/>

FRAGMENTOS. Autora: Herika Miyashiro. <http://herikamiya.blogspot.com/>

INSIDE TOKYO. Autor: Claudio Urayama. <http://insidetokyo.blogspot.com>

JANELA DEKASSEGUI. Autor: Ewerthon Tobace. http://www.japao100.com.br/blog_janeladekasegui/

MUNDO GEEK. Autor: Claudio Urayama <http://mundogeek.jp>

O JAPÃO E EU- meu Japão é muito mais legal. Autor: Ewerthon Tobace <http://nihonsugoi.blogspot.com/>



O Instituto de Moralogia: uma etnografia de sentimentos e relações

LETÍCIA NAGAO
RONAN ALVES PEREIRA

INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto de um trabalho de campo feito por Letícia Nagao sob orientação de Ronan A. Pereira, que está sendo realizado em Brasília, São Paulo e Mogi das Cruzes (SP). Busca-se registrar aqui alguns elementos que podem ser importantes para compreender o que é “Moralogia” sob o aspecto de conceitos, práticas, relações e instituição. Nesse sentido, com alguns comentários e descrições, possíveis a partir da experiência etnográfica, são elencados significados que “moral suprema” pode assumir para as pessoas envolvidas nas atividades e reuniões do Instituto de Moralogia (jap., モラロジー研究所 Morarōjii Kenkyūjo), fundado em 1926 pelo educador japonês Chikurō Hiroike 千九郎 廣池 (1866-1938).

A compreensão dos princípios e práticas da Moralogia, a partir das publicações acadêmicas disponíveis, permite inserir, em termos de instituição e prática, a iniciativa de Chikurō Hiroike no contexto das novas religiões japonesas. No caso do interesse específico por Brasília, tem-se por base um ma-

peamento das instituições ético-religiosas japonesas (Pereira, 2008), onde o Instituto de Moralogia é colocado em uma categoria especial (sonota *その他*) de grupos que não se encaixam nem na categoria das religiões tradicionais nem na das novas.⁹¹

Compreender religião no contexto japonês, ou ainda a religiosidade japonesa, não é tarefa simples, pois há uma facilidade enorme de agregação, de forma não-hierárquica e não-excludente na vida das pessoas e na esfera de realidades que, por insistência ou falta de termo melhor, chamamos de religiosa. Por outro lado, muitos desses elementos simplesmente não são, em si, “religião”. A estratégia adotada aqui foi deliberadamente fugir dos dilemas “é ou não é religião” e “o que é religião, afinal?” com o objetivo de apresentar alguns conceitos e modos de viver e ver a vida que estão, de diversas maneiras, conectados com Deus, sentimentos, sinceridade, amor, moral, Japão, Brasil, rituais (no sentido de treinamentos) e até mesmo religião, mas que não precisam ser definidos, sistematizados ou classificados para ser entendidos.

CHIKURÔ HIROIKE E A MORALOGIA NO JAPÃO

O Instituto de Moralogia é uma fundação de educação social instituída em 1926 por Chikurô Hiroike (1866-1938). Os termos *dôtoku kagaku* 道徳科学 (“ciência da moral”) ou *morarojii* モラロジー (“Moralogia”) foram usados primeiramente na obra de Hiroike, *Dôtoku Kagaku no Ronbun* 道徳科学の論文 (“Tratado sobre a Ciência da Moral: Primeira tentativa de estabelecer a Moralogia como uma nova ciência”). Originalmente publicada dois anos após ter sido concluída em 1926, apenas recentemente, em 2002, esta obra de nove volumes foi traduzida para o inglês como *Towards Supreme Morality: an Attempt to Establish the New Science of Moralogy*.

De acordo com um site relacionado com o Instituto de Moralogia (<http://hirokiamanaka.sites.uol.com.br/Moralogia.html>), há cerca de 60.000 membros no Japão. As atividades promovidas envolvem três ramos de atividade: pesquisa acadêmica (Research Center for Moral Science), educação básica

91. Embora o estudo das religiões japonesas no Brasil ainda seja um campo relativamente recente e com muitas potencialidades a explorar, já há disponível vasta bibliografia de referência. Ver, por exemplo, listagem incluída no artigo de Pereira (2007).

e superior (The Hiroike Institute of Education, composto por Reitaku University, Reitaku Junior e Senior High Schools, Reitaku Mizunami Junior e Senior High Schools, Reitaku Kindergarten) e atividades sociais de educação vitalícia, como reuniões, cursos e palestras (Institute of Moralogy). Fora do Japão, o maior número de participantes está no Brasil. Mas o Instituto também está presente nos Estados Unidos, Taiwan, Coreia do Sul e Nigéria.

O estabelecimento da “Moralogia”, como ciência, instituto e/ou prática, tem uma ligação direta com a biografia de todas as pessoas envolvidas em sua criação e manutenção, tanto no Japão quanto no Brasil. A biografia de seu fundador, em particular, é um ponto de conexão com o contexto social e político no Japão do final do século XIX e começo do século XX que, embora muito mais complexo do que poderia ser abordado em um artigo, envolve elementos, ao menos, da abertura para o Ocidente; do surgimento dos novos movimentos ético-religiosos japoneses; e das políticas de promoção da educação moral e do “Xintoísmo Estatal” (Kokka Shintô 国家神道), iniciadas no Período Meiji (1868-1912).

A vida de Chikurô Hiroike e seu envolvimento com a educação moral estão inseridos no contexto de surgimento de novos movimentos religiosos no Japão, a partir da segunda metade do Período Tokugawa (1600-1868). O comerciante Baigan Ishida (1685-1744), por exemplo, fundou o movimento Shingaku 心学 (lit. “Educação do Coração-Mente”), ao misturar preceitos morais confucionistas, práticas de meditação budista e veneração aos deuses xintoístas (kami 神). A ideia básica era tornar o autoaprimoramento (self-cultivation) acessível às camadas populares, através de pregadores itinerantes que percorriam as cidades e os vilarejos rurais. Outro exemplo é o movimento Hôtoku 報徳 (lit. “Virtude da retribuição às dívidas e obrigações”) fundado por Sontoku Ninomiya (1787-1856). Este “sábio camponês” almejava elevar moralmente a classe camponesa, e seu movimento desempenhou papel crucial na formação da moralidade popular dos japoneses na transição do século XIX para o XX. Talvez uma das principais influências de Ninomiya no movimento de Chikurô Hiroike tenha sido a ênfase na dívida das pessoas em relação aos deuses, à natureza e aos antepassados, sendo que uma das maneiras de se “quitar” tal dívida seria através da sinceridade e da transparência moral⁹².

92. Sontoku Ninomiya é expressamente mencionado nos escritos de Chikurô Hiroike como “fundador de uma forma de ensinamento moral no Japão do começo do século XIX” (Hiroike, 1928, p. 64) e uma passagem de sua vida, o episódio do rastelo, é utilizada como um exemplo de prática da moral suprema.

Ao longo do processo de modernização e da formação de um Estado-Nação japonês (*nation building*), na Era Meiji (1868–1912) houve uma série de iniciativas com vistas a facilitar a transição de uma sociedade feudal para uma moderna, assim como constituir as bases morais e de sustentação de um governo expansionista, cada vez mais dominado pelo ultranacionalismo e militarismo. No âmbito oficial, o governo estabeleceu uma religião civil-nacionalista, centrada na figura do imperador e no culto às divindades xintoístas, que passou a ser conhecida como “Xintoísmo Estatal” (*Kokka Shintô* 国家神道). Ao mesmo tempo, foi organizado um meticuloso sistema ritual-religioso e público, relacionado com a corte e a reverência ao imperador, incluindo pomposos desfiles, rituais nacionais para o império, eventos escolares em ocasiões especiais, feriados nacionais, entre outros. Um novo sistema educacional foi implantado e, nas escolas, o decreto imperial sobre a educação (1890) ganhou uma aura sagrada, e sua leitura obrigatória passou a combinar-se com o culto à imagem do imperador e à canção *Kimigayo*⁹³, dando suporte ao *Kokka Shintô* para criar cidadãos leais, devotados, patrióticos e unidos. Este decreto imperial previa cursos de educação moral e história nacional.

Intelectuais, pró e contra a adoção de valores ocidentais, também participaram ativamente do debate sobre a modernização do país. Muitos acadêmicos e educadores concordavam com o papel central da moralidade como elemento edificante e unificador do povo. O educador e político Shigeki Nishimura (1828-1902) foi um deles. Nishimura fundou em 1876 uma sociedade para o treinamento ético-moral (*Nihon Kôdôkai* 日本弘道会, posteriormente 日本講道会), por interpretar que os valores morais seriam imprescindíveis para o Japão entrar no mundo moderno. Neste ponto podemos relacionar a iniciativa e as preocupações de Chikurô Hiroike com sua experiência como educador e o importante momento de mudança nas políticas educacionais – o que inclui a importância da moral e do autoaprimoramento no esforço de ser japonês e bom cidadão – que presenciou.

93. A letra do hino *kimigayo* 君が代 é um poema composto no Período Heian (784-1185), porém a melodia foi-lhe adicionada somente no final do século XIX. Este hino e a bandeira nacional (*hinomaru* 日の丸 ou, literalmente, “o círculo do sol”) tornaram-se os símbolos formais do Estado moderno japonês. Tendo em vista que ambos foram estabelecidos e utilizados durante o período militarista e imperialista japonês, do final do século XIX até a II Guerra Mundial, mesmo nos dias de hoje há muita controvérsia sobre o uso oficial desses símbolos.

Também é possível traçar semelhanças entre as intenções, proposições e ações de Hiroike, que se fazem atuais nas atividades do Instituto de Moralogia, etnografadas no Brasil, e a “visão de mundo das novas religiões japonesas”. Helen Hardacre (1988), ao apresentar, com base em suas experiências etnográficas, elementos do que ela denomina “a visão de mundo das novas religiões japonesas”, busca deslocar a atenção dos aspectos cosmológicos para a ação e para os modos como as pessoas se apropriam das ideias religiosas. Neste sentido, nos diferentes contextos religiosos do Japão, ela pôde perceber algumas recorrências: 1) a percepção de que “os outros são espelhos”; 2) a troca de gratidão e retribuição de favores; 3) o objetivo de alcançar a sinceridade; e 4. a aderência a (opção por) caminhos de autoaprimoramento (self-cultivation). Assim, a análise da autora permite mapear algumas conexões e semelhanças entre as práticas propostas por Chikurô Hiroike e a visão de mundo das novas religiões por ela delineada, que permeou o contexto social de elaboração dessa nova ciência.

De muitos modos os pontos levantados estão contemplados nos princípios da Moralogia, que são – ainda que soe truísmo, é preciso reforçar – princípios de ação em relações de empatia – relações maleáveis em que o outro é sempre muito importante, e é também um espelho. Ou seja, os termos da relação sempre podem ser modificados a partir de uma iniciativa do indivíduo, que tem efeitos diretos nas atitudes do outro. São ações que envolvem gratidão, sinceridade; e cada uma delas tem impacto não apenas no presente e na outra pessoa, mas também e especialmente na formação do caráter. E isso constitui uma via de autoaprimoramento.

A conexão com o contexto de surgimento da Moralogia pode ser pensada a partir da ênfase de Hiroike nos sentimentos e intenções implícitas nas ações, como algo que se relaciona com sua experiência de cura quando do seu envolvimento com a Tenrikyô 天理教, uma religião fundada pela dona de casa Miki Nakayama (1798-1887), e se conecta à linha geral dos propósitos do Instituto, com o da realidade das novas religiões. Retomando os elementos da visão de mundo supracitados, podemos conectar a Moralogia com autoaprimoramento, a agência do indivíduo⁹⁴, a conexão mútua e dinâmica entre as

94. O termo “agência” é usado tanto nas publicações do Instituto de Moralogia como em publicações acadêmicas de teoria antropológica. Ele evoca inúmeras discussões e envolve uma complexidade que não poderá ser abordada ao longo deste artigo. No entanto, é preciso esclarecer que o termo é mantido (usado) numa tentativa de transmitir os modos de autonomia do indivíduo percebidos no contexto da Moralogia. Nesse sentido, agência remete ao

pessoas, a natureza e o universo, e a atenção dada à atitude mental em termos fenomenológicos de concepção cambiável da realidade. A felicidade está condicionada pelo modo como as situações são encaradas; ou seja, há como manipular a realidade em nosso favor. Essa é uma das mensagens contidas na publicação “Estado Mental para uma Vida Radiante”: “O que determina a extensão da felicidade ou infelicidade é a nossa atitude mental do dia-a-dia” (Instituto de Moralogia do Brasil, 2004, p. 25). A proposta é internalizar os conceitos e torná-los um elemento da sinceridade e das boas intenções implícitas nas ações da “moral suprema” – formadora do caráter que se aperfeiçoa em cada ato.

A MORALOGIA NO BRASIL

De acordo com o senhor Kitagawa (em comunicação pessoal, Cerimônia do Ortolino, 4-7-2010), desde 1958 aconteciam no Brasil encontros e reuniões de moralogianos japoneses que emigraram para este País. Em 1964, uma comitiva de funcionários do Instituto de Moralogia fez uma visita aos membros do Brasil, que se mostraram dispostos a dar prosseguimento às reuniões e aos estudos da Moralogia aqui. Na maioria dos casos, a presente ligação com a Moralogia é, assim como no momento da fundação da Sociedade de Moralogia do Brasil em 1972, a continuidade de uma relação que teve início ainda no Japão, com parte da história da estruturação das atividades do Instituto aqui no Brasil. Neste contexto, são muitos os vínculos familiares – que envolvem muitas vezes a participação de três gerações – e os reencontros de conterrâneos, já que alguns vieram para o Brasil no mesmo navio. As atividades no Brasil estão ligadas à educação social e vitalícia. Não houve criação de escolas regulares ou centros de pesquisa no Brasil, a despeito de haver vínculo de muitos membros com o The Hiroike Institute of Education.

poder de agir e efetuar transformações – não apesar dos contextos e condicionantes sociais, mas a partir deles. As experiências vividas e a história de cada pessoa e seus contextos sociais não são vistos necessariamente como constrangimentos à ação individual. São condições ou pontos de partida, que devem ser reconhecidos e assumidos, mas não se constituem restrições que não podem ser transpostas pelo poder do indivíduo de agir e transformar sua vida e seu destino. Este destino se constitui continuamente em cada ato e somente pode ser mudado através da ação imbuída de intenção, efetivada exclusivamente pelo indivíduo.

A sede social do Instituto fica na cidade de São Paulo e a sede de campo (“Centro de Aprendizagem Vitalícia de Itapeti”), na cidade de Mogi das Cruzes (SP). As reuniões das seccionais são domiciliares, e têm geralmente periodicidade quinzenal. Há uma programação anual de cursos intensivos e seminários que acontecem no Centro de Aprendizagem Vitalícia de Itapeti. Neste Centro há integração dos membros de diferentes regiões e gerações. Membros, coordenadores e participantes são, em sua grande maioria, voluntários, imigrantes japoneses ou seus descendentes. Boa parte das atividades é conduzida em japonês e há poucas publicações em português. Em 1982, a Sociedade passou a denominar-se Instituto de Moralogia do Brasil.

Em termos institucionais, trata-se, segundo o estatuto, de uma sociedade civil sem fins lucrativos e apolítica, que tem por objetivo a promoção do aperfeiçoamento cultural, social, educacional e moral do homem. Sua estrutura organizacional é composta por três regionais e mais de quinze seccionais. Fora dos Estados de São Paulo e Paraná, há apenas uma seccional no Distrito Federal, indicando concentração organizacional nos locais de maior presença nikkei no Brasil. Alguns participantes contam que anteriormente, na década de 1990, havia também a frequente participação de argentinos, bolivianos e peruanos nos cursos intensivos.

A ETNOGRAFIA

A etnografia realizada até o momento tem como base a participação nos encontros que acontecem em Brasília e também em cursos e eventos na cidade de São Paulo e em Mogi das Cruzes (SP). No Distrito Federal, as reuniões ocorrem nas casas das famílias Kitahara, Hasebe e Ogasavara, que constituem o núcleo das atividades no Distrito Federal desde seu início, no começo da década de 1980. O senhor Takeshi Hasebe, um dos pioneiros da Moralogia no Distrito Federal, estudou no Colégio Moralogia no Japão. Seu pai era coordenador de encontros e reuniões do Instituto. No Brasil, participou ativamente da estruturação do Instituto em São Paulo e inclusive da construção do primeiro prédio do Itapety Center. Há ainda a família Fukushi, que participa das atividades desde o começo da década de 1990. Ademais, sempre há a presença de participantes não-nikkeis, que são geralmente amigos e amigas de moralogianos, convidados a conhecer as atividades do Instituto. Muitos participam com bastante assiduidade, mas nem todos na condição de *iji-in* 維持員 ou “membro sociomantenedor”.

Os encontros geralmente não seguem um cronograma rígido ou um programa institucional estrito. São reuniões com temas relacionados à Moralogia e à biografia de Chikurô Hiroike, que tem como objetivo subsidiar a prática da moral suprema. Nos cursos intensivos há uma intenção de apresentar a Moralogia como conceito, ciência, instituição e especialmente como prática. Mesmo sendo estruturado em aulas, discussões e muitas outras atividades que utilizam vídeos e publicações institucionais, um dos elementos centrais do curso é o relato pessoal, onde convidados buscam explicar, a seu modo e a partir de suas próprias experiências, o que é Moralogia. Nesses momentos percebe-se a multiplicidade de significados que o termo pode ter, de acordo com a vivência de cada um. Ele ganha sentidos que são também lembranças de experiências e parte de uma trajetória.

O FOCO EM SENTIMENTOS E RELAÇÕES

Assim, de muitas formas, frequentar as reuniões e encontros do Instituto de Moralogia pode significar, entre outras coisas, a partilha de memórias, histórias e experiências, o estreitamento de vínculos familiares, o aperfeiçoamento do caráter, uma maneira de manter uma postura otimista diante dos acontecimentos, uma aprendizagem de práticas muito úteis ao enfrentamento das dificuldades da vida ou, ainda, um modo de estar mais perto/menos longe do Japão. Além disso, os ensinamentos da Moralogia ajudam a ver o mundo de uma forma positivamente diferente e a prestar mais atenção nos sentimentos e intenções colocados nas ações cotidianas.

Na primeira conversa com o senhor João Yutaka Kitahara (comunicação pessoal, 15-1-2010), um dos responsáveis por promover atividades da Moralogia na seccional de Brasília, ele fez algumas comparações entre as atividades do Instituto de Moralogia e as da Associação Cultural Nova Acrópole⁹⁵, com a intenção de fornecer uma explicação mais clara da diferença entre Moralogia e

95. A Nova Acrópole é uma associação cultural fundada na Argentina em 1957, pelo professor Jorge Angel Livraga Rizzi, que promove ações sociais e culturais. “Atualmente, está presente em mais de 50 países e reúne mais de 10.000 membros ativos e centenas de milhares de simpatizantes, que se expressam em mais de quinze idiomas e representam uma ampla gama de convicções religiosas, origens étnicas e heranças culturais em um esplendoroso exemplo de convivência e compreensão” (Nova Acrópole, site oficial).

religião. Na Nova Acrópole se aborda de forma semelhante (no sentido de ser um estudo, ter caráter programático e não envolver orações ou endereçamentos diretos a Deus) um dos elementos da Moralogia, que é a filosofia grega a partir do pensamento socrático. No entanto, o foco da Moralogia transcende o escopo estritamente filosófico e busca englobar os pontos comuns dos conhecimentos transmitidos pelos grandes mestres da humanidade, por meio de suas posturas éticas, e de outros elementos. Nesse sentido, as questões estudadas na Moralogia são atinentes às relações que se estabelecem entre as pessoas e à busca de como harmonizá-las, compreendê-las e modificá-las a partir de si – através de uma transformação intencional que envolve estudo, práticas cotidianas e posturas diante dos acontecimentos. Isto promove a elevação do caráter, no âmbito individual⁹⁶, e a verdadeira felicidade, no âmbito da humanidade como um todo. Sendo assim, de muitos modos, o foco está nas relações entre pessoas, na agência de cada um, na transformação de si e das relações que se estabelece, pautadas especialmente nas práticas cotidianas e atitudes mentais:

Nós não conseguimos ocultar para sempre a ação da nossa mente – pensamentos e sentimentos. O amor, a bondade, assim como a raiva e o ódio são transmitidos naturalmente através das palavras, expressões faciais ou atitudes, e serão naturalmente percebidos pelos outros e pelas pessoas ao nosso redor (Instituto de Moralogia do Brasil, 2004, p. 23).

Embora a Moralogia não seja uma religião⁹⁷, há nessas transformações um modo de conexão com Deus, que se dá pela humanidade, se efetua nas relações cotidianas e pelos sentimentos e relações. É preciso observar que não se trata necessariamente de “não ser religião”, por não conter aspectos ou elementos que geralmente estão presentes em instituições religiosas, mas de uma percepção de igualdade entre ciência, religião e a sabedoria comum aos mestres

96. Indivíduo aqui se entende em um sentido diferente. Cada um conecta-se aos outros em uma relação constitutiva e de relativa dependência, de *crecimento interior mútuo*. Esse conceito é melhor explicado no capítulo sete da publicação que é utilizada atualmente como bibliografia principal dos cursos intensivos (Instituto de Moralogia do Brasil, 2001).

97. Essa afirmação é feita a partir da recorrência desse entendimento nas conversas com membros do Instituto. No entanto, é importante compreender que a afirmação não é um pressuposto, uma vez que nosso estudo ainda precisa ser aprofundado e, entre os membros, existam diferentes posições com relação ao assunto.

da humanidade – Buda, Jesus, Sócrates, Confúcio e Amaterasu Oomikami⁹⁸ -- que tem como base a benevolência e foi sistematizada por Chikurô Hiroike como “Moral Suprema”. Em outras palavras, “A Moralogia encoraja a adoção de um tipo de abordagem pluralística, uma combinação, por exemplo, de disciplinas religiosa, filosófica, científica, educacional e outras, na investigação de problemas ético-morais e sua solução” (Hiroike, 1928, p. 361).

Assim, para saber o que é Moralogia, não basta ouvir palestras, ler livros, entender conceitos. É preciso admiração, sentimento, tempo e prática, imbuída de intenções sinceras. Como afirmou diversas vezes a senhora Alice Kibe, uma participante nikkei de um dos cursos intensivos, na Moralogia “é sentimento” (comunicação pessoal, 173º Curso Intensivo de Moralogia, Mogi das Cruzes, janeiro de 2010). Como mencionado anteriormente, existem momentos de explicação e estudo sistemático da obra de Chikurô Hiroike e da Moralogia como ciência – algo essencial para que a prática tenha sentido. Todavia, grande ênfase é colocada nas limitações desses estudos. O aprendizado pleno, o entendimento efetivo se dá, também e principalmente, pela experiência e não envolve apenas o conhecimento. Demanda vivências, sentimentos, admiração, empatia. Implica um esforço sincero de tornar-se melhor, aperfeiçoar o caráter (autoaprimoramento). Aprender os ensinamentos da Moralogia é senti-los, praticá-los e ser capaz de ver e perceber muitos elementos que antes não eram evidentes, estavam apenas implícitos.

Compreender a Moralogia não implica ser capaz de explicar ou definir o que é. É sentir o entendimento, perceber claramente mudanças no modo de ver as pessoas e o mundo, efetuadas a partir da prática. Não são apenas modos diferentes de encarar as relações que estabelecemos, são modos diferentes de relacionar-se com tudo e todos. Nos termos de Chikurô Hiroike, esse contraste conecta-se com as diferenças entre a “moral comum” e a “moral suprema”. A moral comum está relacionada aos costumes, leis e regras sociais que geralmente seguimos, mas que nem sempre são praticados com os sentimentos

98. *Amaterasu Oomikami* 天照大神／天照大御神 é a Deusa do Sol, uma das mais importantes divindades do panteão xintoísta. De acordo com a mitologia japonesa, ela teria nascido do olho esquerdo da divindade Izanagi-no-mikoto イザナギの命 e seria ancestral da família imperial do Japão. Hiroike ponderou que Deus sempre esteve atuante no Universo; porém, seu poder e modo de atuação somente passaram a ser percebidos e compreendidos pela humanidade através dos grandes mestres e sábios. No caso japonês, sempre houve a crença nas divindades criadoras do Universo e na percepção de Amaterasu como a encarnação desse espírito divino primordial (Hiroike, 1928, p. 100).

e intenções implícitos na moral suprema. A moral comum, de um modo geral, conecta-se ao egoísmo, que nos é inerente, e ao sentimento de autopreservação. A moral suprema, por sua vez, conecta-se à benevolência, sentimento de amor presente nos ensinamentos dos grandes mestres da humanidade. A “moral suprema” se dá pela empatia, gratidão, admiração, sinceridade e amor na relação com as pessoas; supõe uma relação com o outro que não passa pelo social, passa pelo outro apenas; propõe preocupar-se menos com as regras e leis e mais com as pessoas, com cada uma delas⁹⁹.

Nesse contexto de compreensão da moral suprema, perceber os sentimentos de gratidão às pessoas é muito importante, uma vez que não sou apenas eu, sou todas e cada uma das pessoas que encontro e que me ajudam a todo momento. Perceber-se constitutivamente conectado ao outro significa compreender que uma ação direcionada ao outro tem efeitos em si, e ser assim capaz de agir com benevolência, ser sincero nos atos de doação, que se configuram inicialmente como gestos de gratidão¹⁰⁰.

De modo geral, em termos de apresentação, há três perspectivas da Moralologia que podem ser delineadas: 1) Moralologia em seu aspecto conceitual, como ciência, sistematizada por Chikurô Hiroike; 2) Moralologia como prática, metonímia de moral suprema, experiência na vida; 3) Moralologia como instituição, local de atividades e intenções substancializadas. De fato, essas separações não são necessárias, mas podem, talvez, elucidar as relações que permeiam experiências nos contextos da etnografia. A sistematização de uma nova ciência, a criação de um instituto e a prática da “moral suprema” estão interconectadas entre si e diretamente ligadas aos sentimentos de sinceridade e felicidade, e à transformação nas relações entre pessoas e na percepção do mundo. Nesse sentido, essas perspectivas marcam não apenas os significados de Moralologia, mas também sua continuidade. No que tange à prática, há cinco princípios:

99. Nesse sentido, a mentira, utilizada como um exemplo para facilitar a compreensão desse ponto durante as discussões dos encontros do Centro de Itapeti, não é algo errado se motivada por uma intenção de ajudar as pessoas ou de melhorar a relação (com e) entre elas. Assim, a moral suprema é relativa, pautada pelo contexto da relação e não pela moral comum, que se constitui das atitudes social ou tradicionalmente aceitas.

100. Isso aumenta a percepção da agência, ou poder de interferência ou relativa insujeição, que cada um possui na constituição da realidade e das relações e nos impactos constitutivos que elas efetuam. Sendo assim, preocupar-se primeiramente com o outro é um modo de agir sobre si, pois a sinceridade dos gestos de doação e preocupação com todas as pessoas é um dos modos de tornar-se melhor e sentir felicidade.

- i. Princípio da renúncia ao egoísmo;
- ii. Princípio da benevolência;
- iii. Princípio da precedência do dever;
- iv. Princípio do ortolino; e
- v. Princípio da iluminação e salvação dos homens.

Todos os princípios estão conectados à sabedoria transmitida pelos grandes mestres da humanidade – que não constitui um mero conhecimento ou um conjunto de regras. Os princípios e ensinamentos da Moralogia são, entre outras coisas, modos de perceber a vida e relacionar-se com a realidade, que geram felicidade. Como aponta Chikurô Hiroike, muito dos registros das vidas dos mestres foi sistematizado por discípulos e transformado em conhecimento institucional, dogmas religiosos. Mas, no caso da Moralogia, o que se busca não é seguir um modo específico de ação amparado em um mestre, em uma busca por salvação baseada em dogmas. Trata-se de perceber as múltiplas conexões entre as ações dos mestres e os pontos comuns entre eles, que podem ser resumidos ou colocados em termos de benevolência ou amor. Nesse sentido, os estudos de Hiroike buscam demonstrar o modo como todos esses ensinamentos estão em plena coerência, pois, em essência, não diferem. Não são práticas ensinadas ou doutrinas impostas, são modos de viver admirados. A admiração dos gestos e atitudes dos ortolinos¹⁰¹ – que são os mestres da humanidade, governantes, pais, professores e todas as pessoas que de alguma forma colaboram para a existência de cada pessoa e da própria realidade – é um modo de assimilar a sabedoria e praticá-la.

A renúncia ao egoísmo não é algo que se efetue por eliminação. Não há como extirpar o egoísmo, visto que ele nos é inerente (e conecta-se diretamente com nossa necessidade de proteção e preservação da vida). A diminuição do egoísmo é um efeito direto do aumento do sentimento de benevolência. Então, os esforços não se dirigem para o aniquilamento do egoísmo, mas para

101. Em termos gerais, *ortolinos* são benfeitores que nos sucederam e se configuram como parte constituinte de nossa existência, em uma linha inquebrável de sucessão na qual estamos conectados e foco de gratidão advinda da percepção de nossa existência. Esse termo incorpora as noções tradicionais e complementares japonesas de *on* 恩 e *giri* 義理. *On* implica a ideia de “dívida” ou “obrigações” que contraímos ao nos relacionarmos com as pessoas e com o mundo, a começar pelos familiares que nos deram a vida. *Giri* é a obrigação social de nos sacrificarmos e nos doarmos nas relações, particularmente com indivíduos que se suponha ter ascendência social sobre nós.

o aumento da benevolência. Os atos e sentimentos de benevolência, por sua vez, estão ligados a uma concepção, já mencionada, de indivíduo que é, em sua constituição e existência, conectado e dependente da humanidade e da natureza. As relações entre humanos, pautadas pela benevolência, são relações de crescimento interior mútuo. Isto significa que, de muitos modos, nenhum indivíduo é autônomo em um sentido estrito; toda e cada vida está condicionada às demais vidas e elementos existentes no mundo desde a concepção. A existência constitui-se permanentemente de inúmeras relações anteriores e concomitantes que a configuram de modo diferenciado.

Conceber o mundo desse modo implica observar os muitos vínculos e processos que estão implícitos no presente ou real. Uma fruta não é algo dado. Houve antes a semente, a intenção do plantio, o cuidado do agricultor, a chuva da natureza, o transporte, o comerciante e um emaranhado de relações para o qual devemos atentar e ser gratos. Cada ser humano conecta-se com seus pais, ancestrais, humanidade e mundo, em um ciclo de multiplicação desses emaranhados de relações e condicionantes de sua existência e da possibilidade de sua vida. Não houvesse o amor e cuidado dos pais, de quem dependemos essencialmente, não estaríamos aqui. Há que se agradecer e reconhecer tudo que recebemos e somos. Na verdade, os sentimentos de gratidão, benevolência, oyakôkô 親孝行 (devoção aos pais) e makoto 誠 (sinceridade, honestidade, pureza de alma), implicam-se mutuamente e conectam-se diretamente com os princípios mencionados acima.

Perceber-se conectado à humanidade e ao mundo de modo constitutivo e partícipe engendra um sentimento de profunda gratidão pela vida e pela existência do mundo em razão da multiplicação infinita de elementos implícitos – no real e em si – gerada pela visão dessas singulares conexões que poderiam simplesmente não ter acontecido, mas aconteceram, e em nosso benefício.

Não obstante, sentir-se parte do mundo nesses termos – de (inter)dependência constitutiva que gera gratidão – é um elemento concorrente para a internalização do “princípio de precedência do dever”. Este princípio está ancorado, por um lado, em uma atitude de gratidão (hōon 報恩 em japonês) diante dos benefícios que nos foram concedidos por Deus e pelas pessoas; por outro lado, em uma conduta moral prática que busca retribuir tais benefícios (Hiroike, 1928, p. 62). A situação de receptor de doações de amor por parte da família e antepassados, e dos benefícios da natureza que desfrutamos gratuitamente nos coloca em uma situação de “dívida congênita” com os ortolinos. Entretanto, não se trata de uma simples dívida, uma vez que ela vem

acompanhada de uma gratidão intensa. O sentimento de gratidão pela vida e pelo mundo gera uma vontade sincera e espontânea de retribuição.

Vale ressaltar que essa dependência não é unívoca e determinante; ela relaciona-se com o sentido de crescimento interior mútuo e, por este motivo, multiplica a agência do indivíduo, uma vez que ele não é apenas um resultado de inúmeras conexões. O indivíduo é um agente – é responsável e sua ação é determinante – na constituição contínua de si, dos outros e da sociedade. O crescimento interior mútuo se dá a partir de cada indivíduo, mas em uma relação de mútua e múltipla constituição¹⁰². Assim, o fato de estarmos “constantemente conscientes da ligação entre seres humanos e a origem da vida nos proporcionará uma atitude ativa e criativa voltada para a humanidade” (Hiroike, 1928, p. 143).

Ademais, as ações feitas pelo e para o outro são também ações para si. Renunciar ao egoísmo, como colocado no primeiro princípio, não é sinônimo de anular o ego ou esquecer-se de si. Trata-se de uma concepção de mistura e conexão partícipe com os condicionamentos imbricados nas relações e que envolvem os indivíduos das relações em um continuum de elevação do caráter e felicidade da humanidade. É uma espécie de autonomia inerente e dependente ao mesmo tempo. O indivíduo é autônomo como agente determinante e único responsável pela construção (em termos cognitivos e conceituais, sua atitude mental) cotidiana de si e de sua realidade (que não necessariamente se separam) e dependente enquanto estiver conectado constitutivamente a ela. Em termos gramaticais, é sujeito e objeto de suas ações, uma vez que ambos (indivíduo e realidade, envolvendo os outros e a sociedade como um todo) se constituem nas relações de cada ação¹⁰³. Assim, as relações entre pessoas não passam necessariamente pela abstração do social ou por uma moral divina. A instituição está menos no âmbito das crenças e dos conceitos e mais na disciplina das práticas e na preferência por intenções e sentimentos entendidos como nobres.

102. Para compreender a noção de crescimento interior mútuo é preciso antes compreender/retomar a “percepção de que os outros são espelhos”. Nesse sentido, uma mudança que se opera no âmbito do indivíduo modifica substancialmente a relação e também o outro.

103. *Relações de cada ação* é um modo de fazer menção aos muitos elementos que constituem o presente, ou seja, cada ação é o resultado de inúmeros acontecimentos, atitudes e decisões tomadas anteriormente.

CONEXÕES FINAIS

As experiências vividas na pesquisa e os ensinamentos de todas as pessoas envolvidas com e pela Moralogia permitem compreender que uma das questões centrais no Instituto é a felicidade, que não se separa de benevolência e, em muitos aspectos, é um amor empático por todas as pessoas e coisas. Nesse sentido, a prática envolve um cuidado com o outro, e imbuir cada ação com boas intenções e sentimentos genuínos não exclui outras práticas ou outros entendimentos do mundo, e se estende a todas as relações e esferas da vida.

A Moralogia, nos motivos de sua sistematização por Chikurô Hiroike e na sua prática diária de muitas das pessoas que buscam praticar a moral suprema, é um esforço de promover felicidade. Segundo Chikurô Hiroike, há uma relação de causalidade entre “moral suprema” e felicidade (Ide, 2002, p.11; Hiroike, 1928, p. 173). Sua principal crítica às teorias sociais sobre moral é que elas têm como pressuposto que o comportamento moral se dá em função da sociedade e em detrimento do indivíduo – e de sua felicidade. Assim, o diferencial – em relação às teorias de Auguste Comte, Émile Durkheim e George Simmel, por exemplo (Hiroike, 1928, pp. 3, 101, 191, 412-417) – dessa nova ciência é a demonstração de efeitos das práticas da “moral suprema”, e busca agregar elementos que não envolvem apenas explicações “racionais” ou “intelectuais”. Compreender a relação entre benevolência, sinceridade e felicidade demanda vivê-la, praticá-la com a ajuda da ciência sistematizada por Chikurô Hiroike e os princípios da prática da “moral suprema” propostos por ele.

A sinceridade é a base da felicidade e das práticas morais. A percepção dos elementos implícitos em cada relação gera intensa gratidão. Esta gratidão é fonte da sinceridade nas ações de amor e empatia para com todas as pessoas e coisas, e também da felicidade que essas ações geram. Perceber que um doce saboroso contém o trabalho de inúmeras pessoas, o carinho de quem o preparou redimensiona e agrega um novo valor ao mesmo doce, que é, assim, apreciado não só pelo seu sabor, mas por todos os acontecimentos e relações de que ele é feito. O doce deixa de ser ordinário. Esta transformação não é apenas do doce, é especialmente uma transformação do modo como se percebe o mundo e como estamos conectados com ele. As pessoas e suas ações também são sempre vistas na perspectiva das relações estabelecidas. Há um esforço de vislumbrar os elementos e pessoas que compõem o contexto da ação e as trajetórias de cada um envolvido. O vislumbre da extraordinariedade de tudo que nos cerca e de tudo que somos e da singularidade de cada pessoa faz com que

possamos nos sentir gratos por existir. Esse vislumbre não é algo que se possa explicar, é preciso sentir.

É por esse motivo que a intenção nas entrelinhas deste artigo foi mostrar, ainda que de forma limitada, que muitas coisas estão presentes nas reuniões da Moralogia: conexões entre as experiências das pessoas; novos entendimentos de diversos conceitos – educação, moral e sinceridade, por exemplo – permeados pelos princípios e práticas da “moral suprema” e pelas intenções, erudição e contexto do intelectual Chikurô Hiroike, que fundou o Instituto no começo do século passado; contatos com o Japão – nas lembranças, na experiência de ser imigrante, na recepção de Moralogia nas pessoas do Japão que visitam o Brasil, ou mesmo em viagens para conhecer a sede do Instituto lá; relações de admiração e também muitos sentimentos. Vislumbrar esses elementos é um começo de empatia, essencial para compreender as experiências no Instituto de Moralogia, a prática da “moral suprema” e as diferentes esferas da vida que ela pode afetar.

REFERÊNCIAS

HARDACRE, Helen. *Kurozumikyo and the new religions of Japan*. Princeton: Princeton University, 1988.

HIROIKE, Chikurô. *Towards Supreme Morality: an attempt to establish the New Science Moralogy*. Kashiwa-shi, Chiba-ken: The Institute of Moralogy, 1928 [2002], 3 v.

IDE, Hajime. *The Legacy of Chikuro Hiroike*. International Conference of Moral Science, Kashiwa-shi (Japão): The Institute of Moralogy, 5-9 de agosto de 2002. Disponível em: <http://rc.moralogy.jp/rc-e/2002ICEM_contents.htm>. Acesso em: 18-11-2010.

INSTITUTO DE MORALOGIA DO BRASIL (Ed.). *Paradigmas para o Milênio de Respeito Mútuo*. Tradução do original japonês “Jita o Ikasu Michi – Gokei no Seiki o Hiraku”. São Paulo: Instituto de Moralogia do Brasil, 2001.

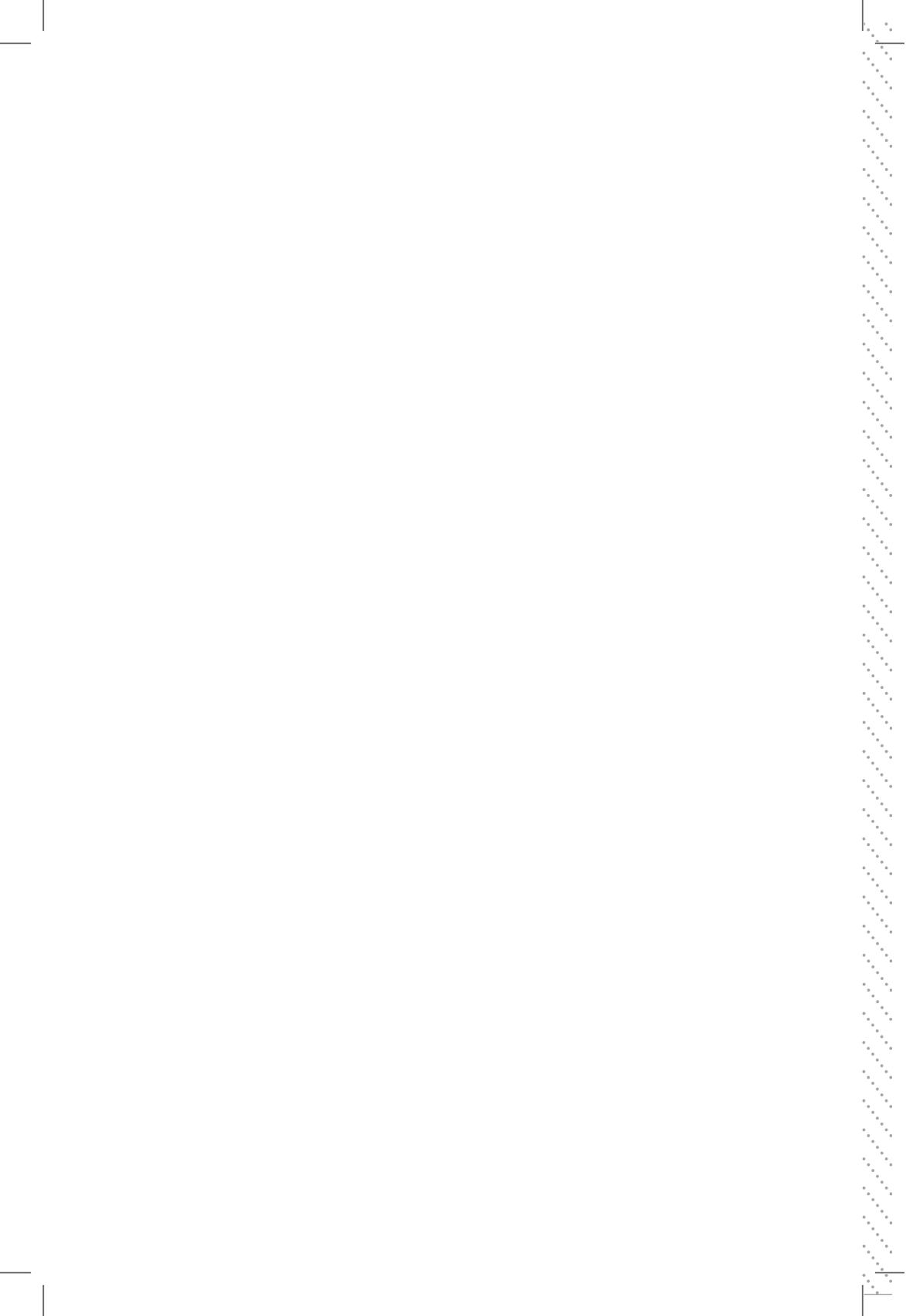
_____. *Estado Mental para uma Vida Radiante*. Tradução provisória da versão inglesa “Heart, Mind and Enhancement of Life”. São Paulo: Instituto de Moralogia do Brasil, junho de 2004.

Nova Acrópole. Site oficial: <<http://www.nova-acropole.org.br/institucional/index.html>>. Acesso em: 18-11-2010.

PEREIRA, Ronan Alves. Una transnacionalización religiosa ignorada: el estudio y la situación actual de las religiones japonesas en Brasil. In: Carozzi, María Julia; Cernadas, César Ceriani (eds.). *Ciencias Sociales y Religión en América Latina: Perspectivas en Debate*. Buenos Aires: Biblos/ ACSR, 2007, pp. 199-222.

_____. Instituições Ético-religiosas Japonesas no Distrito Federal. In: Shigeru HAYASHI (coord.). *Centenário da Imigração Japonesa no Brasil e Cinquentenário da Presença Nipo-Brasileira em Brasília*. Brasília: FEANBRA/Federação das Associações Nipo-Brasileiras do Centro Oeste, 2008, pp. 271-88.

Que é Instituto de Moralogia? Disponível em: <<http://hirokiyamanaka.sites.uol.com.br/Moralogia.html>>. Acesso em: 25-8-2010.



Sobre os autores

Roberta Regalce de Almeida é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora do Senac

Marco Souza é jornalista, doutor em Comunicação e Semiótica, vice-coordenador do Centro de Estudos Orientais (CEO/PUC-SP) e autor do livro *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês* (Annablume, 2005).

André Keiji Kunigami é mestre em Comunicação e Imagem pela Universidade Federal Fluminense, onde defendeu a dissertação *A Imagem do Cinema Japonês: Política e Ética do Olhar e do Corpo*, em 2009, sob orientação do professor Dr. João Luiz Vieira. Esteve na Universidade de Quioto entre 2009 e 2010, como estudante pesquisador.

Inaga Shigemi é professor no International Research Center for Japanese Studies, em Quioto, no Japão, onde se especializou em literatura comparada e cultura, e história de intercâmbio cultural. Depois de receber os seus diplomas

de bacharel e mestre pela Universidade de Tóquio, Inaga concluiu seu doutorado pela Universidade de Paris VII (Regime Nouveau). Foi então nomeado professor adjunto na Faculdade de Letras da Universidade de Tóquio e, posteriormente, professor associado da Universidade de Mie, no Japão. Inaga é autor de vários livros e artigos.

José Afonso Medeiros Souza é professor associado do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Graduou-se em Educação Artística/Artes Plásticas pela UFPA e realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Shizuoka, Japão (especialização em História da Arte e mestrado em Arte-Educação), e na PUC/SP (doutorado em Comunicação e Semiótica) – este último sob orientação de Philadelpho Menezes e Lucia Santaella. Foi cofundador, vice-presidente e presidente da Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (1989-1991) e vice-presidente da Federação de Arte-Educadores do Brasil (1990-1992). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas desde 1999, atualmente exerce a função de diretor-geral do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Christine Greiner é professora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP. Ensina nos cursos de Comunicação das Artes do Corpo e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora dos livros *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares* (2005), *Butô, pensamento em evolução* (1998) e *Teatro Nô e o Ocidente* (2000), além de outros artigos e conferências publicados no Brasil e no exterior. Dirige a coleção de livros *Leituras do Corpo*, na Editora Annablume, desde 2003.

Letícia Sekito é diretora e dançarina da *Companhia Flutuante*, trabalha com dança contemporânea, performance, e dialoga com a música, as artes visuais e cinema.

Amalia Sato é profesora de Letras (UBA) e edita a revista *Tokonoma* desde 1994. Traduziu, entre outros autores, Sei Shonagon, Clarice Lispector, Yasunari Kawabata, Haroldo de Campos, Mori Ogai, Natsume Soseki.

Alexandre Kishimoto é antropólogo e integrante do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) da Universidade de São Paulo.

Erika Kobayashi é jornalista e pesquisa cultura japonesa. Obteve seu mestrado em Sociologia das Sociedades Contemporâneas pela Universidade René Descartes (Paris V – Sorbonne) na França e foi uma das idealizadoras do coletivo de artistas **moyashis**.

Juliana Kiyomura é analista de Informação na Bireme/ Opas/OMS (Organização Mundial da Saúde). Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, jornalista pela PUC-SP, bacharel em Letras pela FFLCH/USP e extensão em comunicação digital pelo IICS. Pesquisadora em cibercultura e hibridação cultural (Cultural Studies), contribuiu na coletânea bilíngue “O Brasil do Sol Nascente” (2010), Editora Biluma. Foi bolsista, no mestrado, pela Fundação da USP (FUSP).

Letícia Nagao é bacharel em Antropologia pela Universidade de Brasília.

Ronan Alves Pereira é professor de Estudos Japoneses na Universidade de Brasília, com mestrado em Antropologia Cultural pela Universidade de Tóquio (1989) e doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2001). Foi pesquisador ou professor-visitante no Japão, Estados Unidos e Nova Zelândia. É autor de *Japanese Religions in and Beyond Japanese Diaspora* (2007, com Matsuoka Hideaki) e *Possessão por Espírito e Inovação Cultural: a Experiência Religiosa das Japonesas Miki Nakayama e Nao Deguchi* (1992), além de vários artigos sobre temas afins.

