

ESTÉTICA ALEMÃ E JAPONESA

K. Ludwig Pfeiffer
Universidade de Siegen

I. A Produtividade dos Clichês?

Os argumentos seguintes são simples. Estão preocupados com diferenças simples, mas, acredito, significativas. Tentei dizer algo, de modo breve e certamente obscuro, sobre esse traço significativo no meu último parágrafo.

Mantive também o meu título tão simples e não-comprometedor quanto possível. Isso é porque a comparação é uma parte inevitável da conceitualização, certamente também em questões culturais e estéticas. Ela também nos induz aos piores tipos de tentação: generalizações, estereótipos e clichês. Uma vez intensamente questionados, começam a se estilhaçar, somente para, logo depois, reafirmarem-se de modos diferentes. Tudo parece estar em todos os lugares, em todos os tempos, de modos mais diversos. Mas tudo também parece diferente de todo o resto. Permitam assim que eu me prenda a Gilles Deleuze, que, na sua discussão sobre a “crise da ação-imagem” no cinema (especialmente norte-americano), substituiu a oposição autenticidade/ estereótipo pela produtividade do clichê: “(...) a questão é de como algum tipo de entidade é mantida unida num mundo sem totalidade, sem relações em cadeia. A resposta é simples: são *clichês*, nada mais (...) essas imagens que flutuam livres, esses clichês anônimos circulam no mundo amplamente, mas penetram cada um de nós e constituem nossos mundos interiores (...) todos nos tornamos clichês no meio de outros clichês”¹. Não há dúvida de que algo semelhante à *estética comparativa*² tem aparecido como um conceito e um programa no Ocidente desde o final do século XIX. Mais ou menos no mesmo período, a estética (*bigaku*) foi estabelecida como um conceito, como uma disciplina acadêmica e filosófica no Japão. Desde que isso aconteceu sob o impacto de uma forçada “modernização” / ocidentalização (termos certamente bastante problemáticos), podemos estar certos de que a estética japonesa foi,

quase por definição, comparativa também. E realmente: uma das distinções impostas, através da pressão teórica ocidental, sobre a antiga (des)ordem das questões estéticas – misturadas como amiúde apareciam e ainda aparecem com a religião, o ritual e os ofícios, de um lado, e, por outro lado, com efeitos estéticos crus, sutis e quase intangíveis - foi a distinção entre a propositividade [purposiveness] e a praticidade do fazer artístico (*geijutsu*) e a idealidade da(s) criação(ões) artística(s) (*geijutsu*). Nishi Amane (1829-1897), considerado amiúde como um dos primeiros teóricos estéticos no sentido moderno, sentiu-se compelido, por exemplo, a cunhar 787 termos filosóficos e estéticos que não se podia encontrar nos dicionários japoneses antes de 1874³. Mas qual o interesse de tudo isso? A estética alemã fora mais ou menos ou pelo menos implicitamente comparativa desde Hegel. Além do mais, mais sistematicamente, o Hegel eurocêntrico e realmente germanocêntrico, em sua forte tendência performativa para as artes teatrais, em seu questionamento da *sustentabilidade* do poder estético na poesia/literatura, pode ter sido mais oriental do que muitos dos professos amantes ocidentais das “chinoiseries” no Iluminismo, dos seguidores do “Japonisme” do século XIX, e, em geral, de muitos “orientalistas” de um tipo ou outro. (Não acho, entretanto, que a crítica de Said, por exemplo, tenha sido muito convincente).

Ao apontar as deficiências do natural em todos os níveis, Hegel insistiu na necessidade da arte na (re)apresentação ou performance daquilo que ele considerava como a vivacidade vital e ideal da vida. Sabemos que Adorno criticou-o por essa ostentação de “das Naturschöne” em favor de “das Kunstschöne”. Mas talvez Adorno – como Lukács, o qual, a despeito de sua consciência de uma pluralidade das esferas estéticas, rebaixou a música, a arquitetura, as artes manuais, a jardinagem, o cinema, a questões limítrofes da mimesis estética – devesse ter pensado melhor por que ele próprio tinha tanto problema com formas de arte moderna como o Jazz – ou por que ele ocasionalmente sentia que um dia realmente lindo e ensolarado na Itália pode fazer você esquecer a arte. Harold Brodsky, em uma de suas *Stories in an Almost Classical Mode*, estendeu esta idéia a fim de incluir a percepção daquilo que parece a alguém uma mulher perfeitamente bela: “Vê-la ao sol era ver o marxismo morrer (...) Parecia-me que Orra era a prova de que a vida era um fenômeno terrível de imediatez de superfície.”

Hegel teria estacado nesta passagem. Ele teria descoberto rugas ou defeitos similares na beleza de Orra. Conseqüentemente, ele provavelmente não lhe teria concedido a idealidade da vivacidade (vivo). Mas ele não teria tido a mesma recusa com relação às razões aduzidas por Schiller e por muitos estetas europeus alemães subseqüentes: ou seja, de que qualquer mistura do estético e do erótico, do belo e do atrativo, estava proibido. Ainda assim: tivesse Hegel vivido no século XX, teria sido ele capaz de descrever um filme japonês *contemporâneo* em termos de uma estética japonesa ou pré-ocidental mais ou menos *tradicional*?

É muito difícil para o espectador ocidental médio apreciar *aware* [= *mono no aware* – talvez: apreciação enfática, tingida de tristeza, com a beleza efêmera na natureza, na vida e na arte] dos temas de Ozu ou o *wabi* [talvez: um tipo de beleza simples, austera e um estado mental sereno, transcendental] de sua técnica, e menos ainda distinguir entre os estados do *furyu* [refere-se ao gosto refinado de uma pessoa sofisticada, cultivada e as obras de arte e outras coisas associadas a uma tal pessoa]. O próprio dicionário japonês-inglês fracassa em tentar definir ou delimitar os gêmeos estéticos de *sabi* [apesar dessa impossibilidade de definição, talvez: elementos estetizados da idade avançada, solidão, resignação, a atração da pátina, embora os elementos coloridos da cultura Edo (1600-1868) não estejam excluídos] e *wabi*. Simplesmente porque o espectador ocidental é incapaz de fazer distinção entre *sabi*, *waabi*, *aware* e *yugen* [talvez: uma mistura entre a beleza de

superfície e a beleza profundamente espiritualizada] nos filmes de Ozu, ele não deveria erroneamente pensar que Ozu busca uma única emoção básica, como é o caso em boa parte do realismo psicológico ocidental. O codas [sic; códigos?] dos filmes de Ozu são impressionantemente complexos, e a diferença entre uma tomada estática de um vaso, um *tatami* e o Monte Fuji pode significar a diferença entre *sabi*, *wabi* e *aware*. Quando a tomada estática de um vaso é mostrada em *Alta Primavera*, evoca *wabi*, mas, quando a mesma tomada é “repetida” mais adiante no filme, conota também *aware* e *yugen*.⁴

II. Analogias Traiçoeiras

Yoshimoto criticou severamente Schrader por esse inventário escolástico e mecânico das pretensas qualidades estéticas japonesas. E, realmente, uma classificação como essa parece sua própria paródia. Mas será possível evitar totalmente esses procedimentos? Ou só podemos evitar alguns estereótipos se os substituirmos por outros? O esforço laborioso em apagar diferenças, mesmo diferenças com caráter de clichê, resulta facilmente no seu endurecimento ou na afirmação de novos clichês. De qualquer modo, a coleção de Schrader de termos estéticos especificamente – e supostamente – japoneses poderia ser expandida. Que se pense nas noções de Zeami sobre as qualidades do Nô e em efeitos como *kokoro*, seu cerne num vasto sentido metafórico, como *hana*, a flor, o vagaroso brotar da beleza sugestiva e presentacional.

Além do mais, todas essas noções, mesmo que tenham sido introduzidas para descrever efeitos estéticos nas obras de arte ou ainda sua performance, transbordam continuamente para aqueles domínios que os ocidentais considerariam freqüentemente como domínios não-estéticos da vida. Isso é particularmente verdadeiro com respeito ao termo *iki*, propagado por Kuki Shûzô, no qual a coqueteria, a compostura e a resignação e seu efeito de “elegância” tornam-se ingredientes maiores de um estilo estético de vida. Como a combinação *wabi* e *sabi*, *iki* aparece freqüentemente associado a *sui*, um conceito “Osaka” implicando talvez uma forma de elegância mais colorida, mas menos erotizada. Seja como for: os conceitos negociam o cultivado intercâmbio e jogo da sensibilidade sofisticada e da sensualidade controlada.

Agora, podemos com justiça pensar que os sistemas alemães e europeus forjaram tradicionalmente pelo menos algumas qualidades análogas: as paixões racionais na antiga teoria e no drama, o belo, o sublime, a graça, a tensão “estética”, em Hölderlin, entre o cálculo poético e o ritmo de idéias sugerindo a intensidade distanciada do significado. Todas essas noções parecem ser conceitos para o estético como algo que não pode, ou não pode suficientemente, ser conceitualmente dominado. Há também fenômenos, como o cômico, o trágico ou ainda aqueles casos limite do grotesco e assim por diante, nos quais os esforços definidores parecem ter tido mais sucesso.

Mas duas tendências ainda lançam dúvidas quanto ao alcance de possíveis analogias. Uma é que a própria possibilidade – na sua forma tanto pura como forte – de certos fenômenos estéticos parece ter sido esmagada pelo impacto da história social e cultural na Europa. O declínio do trágico, iniciando-se, como pensou Schelling, com Eurípides e a “morte da tragédia (George Steiner)” são casos cruciais, se não sem solução. Em Schiller, a graça – a forma fundamental da beleza como movimento – cede lugar, mais ou menos, à dignidade, à aceitação do fardo da vida; o jogo, originalmente concebido como a única atividade humana completa, é duplamente restrita à beleza. Cabe-nos jogar (brincar) com a beleza, e só com a beleza.

A outra tendência européia é igualmente problemática. Qualquer sistema estético pressupõe uma idéia de natureza, de beleza natural em que a diferença distintiva de arte se

baseia. Certamente, houve muita conversa sobre o colapso de tais distinções. A despeito dessa tese da indiscernibilidade, são feitos esforços para identificar as obras de arte e de ver nelas as melhores encarnações dos valores estéticos⁵. Os filósofos estetas atuais podem olhar para o céu e admirar uma formação de nuvem; podem conceder que existe uma habilidade geral para o sentimento estético. Mas a distinção entre percepção estética e não-estética é ainda exemplificada sobretudo com a ajuda das chamadas obras de arte⁶.

III. Indiscernibilidade ou Fim da Arte de uma Espécie Diferente?

Dada a história da estética europeia, especialmente alemã, a atual busca daquilo que, ao mesmo tempo, aparece como uma atividade condenada a terminar, é quase inevitável. Será possível realmente condensar essa história naquilo que Josef Simon chamou “as bases lógicas da estética europeia”⁷.

Assim como a estética europeia parece estar ou parece ter estado repleta até as bordas com a noção aristotélica de *mimesis* e com seus contínuos ajustes, seu ponto lógico (e histórico também) de partida é a idéia judaico-cristã da criação. A idéia da criação está também por detrás do esforço da física de encontrar os constituintes últimos do cosmos – outra atividade fadada ao fracasso, porque qualquer solução irá apenas provocar novas questões antropomórficas sobre o que está atrás, embaixo, em cima ou dentro.

A criação é *essencialmente* um bem, uma perfeita criação. Entretanto, os seres humanos são cerceados e assediados pelo pecado (original). Portanto, *empiricamente e praticamente*, esse mundo é mais ou menos um mundo mau. Por muito tempo, a arte deverá entrar em cena, para sugerir, freqüentemente ao lado da religião, para *figurar logo adiante*, de modo verbal ou de outros modos, um mundo melhor em face da falência da moralidade em *constituir* um mundo melhor. Essa é uma pintura extremamente simplificada. Mas ela parece subjazer suas mais complexas ramificações. Similarmente, por mais confusa que possa nos parecer a recepção da *Poética* aristotélica e possivelmente do próprio Aristóteles: a poesia / literatura vem à existência, já em Aristóteles, como a imitação, que é certamente (também) a invenção da ação humana forjada pelo caráter. O caráter na poesia / literatura, entretanto, isto é, o caráter de uma pessoa apenas, é mais geral, e, portanto, também esteticamente mais poderoso do que na vida real, porque é um retrato mais claro e complexo das faculdades humanas e sua atualização. Ademais, num sentido profundo, os caracteres estéticos são bons caracteres. Não são joguetes da influência arbitrária, mas seres humanos que encontram o mundo e que trazem consigo o potencial plenamente desenvolvido de suas faculdades⁸. Em outras palavras, também em Aristóteles já se encontra a pedra de toque de uma realidade, seja ela social, seja ela o caráter humano, diante da qual a arte deve se colocar e adotar alguma posição.

Entretanto, qualquer atividade que é singularizada para um propósito especial, cedo ou tarde tende a se constelar em sistema e com freqüência enrijece em sistema. Ela se estabiliza e procede como uma seqüência de operações reguladas fundamentalmente por aquilo que desenvolve e codifica como suas próprias regras. Ressoando e respondendo à mudança histórica, uma complexidade interna evolui no interior da arte que, a longo prazo, transforma em contra-senso a irradiação estética projetiva de um mundo ideal, da idéia (do bem, do geral, do provável, do belo, do crível), importantes tarefas estas que foram confiadas à arte por muito tempo, pelo menos oficialmente. Impulsionado pela sua dinâmica interna e pela mudança externa, o conceito de arte deve então ser reespecificado continuamente – até o ponto em que tais reespecificações parecem ter se tornado impossíveis. A tese da indiscernibilidade assume seu lugar. Mesmo assim, não parece que temos grandes problemas em identificar obras de arte mesmo hoje. Apesar de todas as

fastidiosas “provocações” e de todos os *enfants terribles* da arte, há muitos e muitos fatores – tradições estéticas às quais as obras pelo menos aludem, forças de mercado, modos de apresentação, até mesmo o fugidio, aparentemente irracional poder do apelo do tempo, etc – que tomam conta disso. É verdade: quando as obras de arte ganham a tarefa de encarnar o estético, surgem a todo momento casos limites. Hoje, a mídia moderna no Ocidente tem oferecido vários e vários exemplos. A possível degeneração da estética em teoria da mídia fez com que muitos mergulhassem na depressão e fez com que muitos ficassem eufóricos. Mas aumentos e eliminações sempre aconteceram no tocante ao “cânon” estético, a lista de obras de arte aceita como tal para períodos mais vastos. O que realmente aconteceu (creio) é que nossas relações com as obras de arte individualizadas, ou seja, com o que é aceito ou declarado como tal, mudou. A obsolescência, no final do século XVIII, de efeitos retóricos e estéticos bem regulados, o declínio da poética (normativa) desencadeou uma procura febril por formas de comunicação vital – em contraste com modos e códigos sociais de comunicação. É impressionante, por exemplo, ver pessoas, entre as quais alguns poetas, garimpando uma linguagem original e autêntica naquele período. Os códigos sociais e midiáticos, bombardeando-nos com cada vez mais “informação”, nos dizem cada vez menos. Como conseqüência, a arte, enquanto mergulha e se perde em sua própria complexidade, é altamente tentada a identificar-se ou a confundir-se com modos de comunicação mais autênticos e vitais.

A autêntica comunicação, entretanto, é esmagada entre a arrogância dos códigos, dos padrões racionais, de um lado, e, por outro lado, entre as linguagens míticas e as encantatórias performances do indizível. A estética é a identificação teórica destes compromissos instáveis, subseqüentemente singularizados como e chamados de obras de arte. Que isso é apenas um compromisso instável é sugerido, por exemplo, pelo papel ambíguo do sublime na maioria dos sistemas estéticos. Kant o restringira aos fenômenos naturais, à matemática e – à guerra. Hegel, num capítulo breve, reconhece uma arte do sublime, mas a transforma num departamento da religião. A arte sublime usa o mundo somente como material, como acessórios celebratórios para o louvor a Deus⁹. Adorno, que registra a “transplantação” do sublime em arte depois de Kant, reforça a ambigüidade. De um lado, como em Hegel, o sublime marca a “ocupação” da arte pela teologia. Por outro lado, o sublime parece cair no ridículo. Assim, de modo não intencional, a posição de Kant apresenta a “verdade” de que (a natureza ilusória, representacional) da arte (burguesa) não pode realmente lidar com o poder sublime¹⁰.

O imenso prestígio das assim chamadas tradições clássicas – ou seja, tradições em grande parte inventadas a partir da Renascença até o século XVIII – contribui muito para uma certa estabilização relativamente prolongada do compromisso. Em virtude da hegemonia da filosofia, a estética inicia epistemologicamente, assegurando algum espaço para o valor cognitivo dos sentidos (a *Aesthetica* de Baumgarten). Numa época em que a ciência se impõe e torna-se sempre mais imponente, esse é um empreendimento precário. Portanto, a ênfase estética muito cedo volta-se para aquelas formas supostamente irrefutáveis de evidência e de impacto que eludem o endurecimento da abordagem científica. Subitamente parece haver um domínio da arte (objetos) para o qual os sistemas estéticos fornecem a ordenação conceitual. Tomamos a arte burguesa, mas também, na procura febril por um signo natural esteticamente manifesto e incorrupto, a arte como religião, as religiões da arte, os movimentos semelhantes à arte por um valor intrinsecamente artístico. Os prêmios Nobel para a literatura coroam e trivializam esses esforços e os transformam em paródia.

Desde o início, contudo, há uma lacuna entre as soluções conceituais (por mais inconclusivas que sejam) e a abrangência dos possíveis objetos de arte. Há fricções entre as

percepções de bom gosto da arte e as interpretações mais ou menos sensitivas /sensíveis, ambos dentro dessas e entre essas. A despeito de todos os esforços dedicados a manter o cânon mesmo hoje (Harold Bloom, os muitos e variados esforços para estabelecer listas de obras-primas da Antigüidade até o presente), esse cânon e, com ele, a relevância dos seus espécimens nunca foi realmente levados a sério.

É *esse* o ponto da noção de Hegel sobre o fim da arte – ao meu ver ainda um ponto muito mais importante do que a “galeria dos indiscerníveis”¹¹ dos filósofos contemporâneos. Hegel sabia perfeitamente bem como identificar o que lhe parecia como (as tradições das) obras de arte. Em contraste com Kant – que conhecia romances populares, mas os tratava como não-mencionáveis em sua *Crítica do Juízo*, ele era capaz de localizar até romances sistematicamente no domínio da arte. Mas, duvidando da persistência do poético como um valor meramente verbal, ele cruelmente escarneia os romances como jogos de criança. Nos romances, o fim da arte como uma forma suprema do espírito humano era por demais evidente. Para ser breve: uma vez que somos constantemente impelidos a dizer o que é arte, não nos ajoelhamos mais diante de seus espécimens concretos. Na verdade, temos dificuldade de entender por que as pessoas tiveram, no passado, de se ajoelhar.

Em vez disso, louvamos, criticamos, condenamos; ficamos fascinados, encantados, absortos, surpresos, incomodados, enojados, entediados. Mas não nos ajoelhamos, nem nos curvamos.

IV. “Japonisme” novamente, desta vez teórico.

Esse *não* é o caso no Japão. É difícil negar, qualquer que seja o grau de clichê, que, num sentido estrito, o mundo na conceptualização extremo-oriental não é nem cosmos, nem criação. É claro, há diferentes mitos de origem e de início. Mas estes não produzem séculos de interpretação teórica. Em vez disso, os seres humanos são parte de um mundo que de algum modo veio à existência. Eles estão pasmos com o assombroso poder das forças naturais. Esse poder, a fim de não se tornar avassalador, demandam a atenção humana inteira às suas operações e ao seu impacto, e não em função de seu preciso status ontológico. Uma das mais importantes obras japonesas modernas de filosofia é um livro de Watsuji Tetsuro (1889-1960) sobre a teoria climática e suas implicações para as culturas orientais e ocidentais¹². Na Europa, tais esforços, ainda praticados no século XVIII, foram mais tarde desacreditados. No Japão, a reserva científica com respeito ao impacto climático e natural é, em face dos terremotos, tufões e da exuberante fertilidade da natureza, mais difícil de manter. A natureza crua está ameaçando, e é preciso enfrentar tudo isso. Em condições subtropicais, não há aqui lugar para a sublimidade do romantismo europeu da natureza. Em vez disso, há uma necessidade premente de se distanciar do impacto incessante das forças naturais e de se resignar – o clichê do fatalismo – se todos os esforços fracassam. A indústria japonesa da construção destacou-se na tarefa de se distanciar a natureza crua muito bem. Para os padrões ocidentais, as conseqüências estéticas são consternadoras.

Por analogia, um teólogo disse, há pouca vontade de se voltar à sofisticação ontológica quando se olha para o mundo de uma piscina nos complexos japoneses de fontes termais. Para ser bela e atraente, a natureza deve ser domada antes. O monte Fuji é tão importante e excepcional, porque ele oferece a imagem da própria natureza controlada. Isso também é verdade da lua (não do sol, que é ameaçador no seu poder). Olhar para a lua se tornou um entretenimento algo estético, mas também que pode ser facilmente parodiado. Em contraste, Watsuji fala da docilidade geral, da racionalidade da natureza na

Europa, especialmente na Grécia, seu freqüente fechamento ao pastoral¹³. Aqui, na Europa, o processo da doma e do controle teve lugar uma vez e para todo o sempre no passado remoto. Talvez o controle da selvageria humana é até mesmo encenada na arte grega, por exemplo, nas *Bacantes* de Eurípidés. No Oriente, o esforço de domar deve continuar sempre, a todo o momento: a natureza deve ser eliminada a fim de criar espaço para um conceito de natureza como formas envolvendo sentimentos sutis. Esse conceito é em grande parte estético. Ele relaciona, como Susanne Langer disse para a arte (ocidental), forma e sentimento. O espaço intermediário - entre natureza crua e disponível, natureza estetizada - tornou-se a pedra de toque mais importante também para a arquitetura do Japão, prefigurado na esteira do *tatami*, cuja referência é o corpo humano¹⁴. Os fenômenos naturais, então, para serem relevantes, devem ter sido distanciados. Há continuidade entre seres humanos e natureza somente se há também um corte distintivo claro (“corte distintivo na continuidade”). A melhor evidência para isso é se podem ser sujeitados, com sucesso, a um humano, numa escala que é também - e especialmente - estética e formalizada. O distanciamento formalizado também se aplica a seres humanos. Isso significa que uma ênfase no ritualístico como atuações (enactments) distanciadas e esteticamente sugestivas no domínio da (assim chamada) arte e da (assim chamada) vida permaneceu muito mais importante ali do que no Ocidente. Com efeito, Nishi Amane pensava que a estética pudesse substituir o ritual cuja efetividade estava ameaçada pelo fortalecimento da lei abstrata, não-ritualística e não-estética¹⁵.

Mesmo em *iki*, o jogo entre ritual interpessoal (trivializado, por exemplo, no “flerte” ocidental) e a estética é óbvio. De acordo com Kuki, a fala de uma dama deveria se assemelhar a um médio-soprano com um toque de tristeza. Os movimentos devem tender à dança. Não deve haver nenhuma artificialidade ostensiva. Mas muita prática e atenção estética foram certamente usados aqui. *Iki* não é nunca apenas um “fenômeno da consciência”, o corpo, por sua vez, não é simples substância nem um princípio metafísico. Desenvolve-se como um processo de estilização que o aproxima das máscaras sobre as quais, em *Mascaras e Pessoas [Masks and Persons]*, Watsuji também escreveu¹⁶. Eu mencionaria, como um aparte, que a interação de grupo entre artistas (*bundan*) é provavelmente também uma questão muito mais organizada no Japão do que nos círculos ocidentais correspondentes.

Se as obras de arte no Japão são classificadas também conforme o gênero, a estrutura interna e aspectos afins - e de modo mais rigoroso e talvez com mais freqüência - é para ter certeza que produzirão efeitos específicos. Porque tais efeitos são difíceis de verbalizar, eles devem ser agenciados/ encenados de modo preciso. Eis porque analogias rituais, ou seja, gêneros performativos são ainda esteticamente privilegiados. No caso do Monte Fuji, a lua e os botões da cerejeira, as estações serão normalmente a forma natural do ritual, produzindo performativamente a forma estética adequada.

Nesse sentido, a definibilidade dos gêneros não resulta tanto da preocupação em definir obras de arte. Origina-se antes das tradições de performance que, mesmo hoje, estão estreitamente ligadas com as famílias e as escolas especialmente nos antigos - muito antigos - gêneros teatrais como Bunraku (o teatro de bonecos), o Kabuki e o Nô. Mais sistematicamente: os efeitos estéticos estão ligados aos “modos da arte” (*geidô*). Aqui, parece que estou caindo no pior dos clichês. Mas simplesmente não há nenhum substituto para sua ubiqüidade nas artes teatrais, nas suas maneiras performativas para compor flores, perfumes, para seguir os rituais do chá e de alimentação, assim como no modo de escrever e nas artes marciais. Em outras palavras: “Assim, os gêneros das maneiras artísticas (art-way) cobrem a maior parte dos campos da cultura japonesa tradicional¹⁷.”

O título de Ohaschi indica que ele está - somos tentados a dizê-lo, é claro - não apenas preocupado com a tradição. Peter Pörtner, um dos mais sensitivos e sensíveis manipuladores da diferença entre diferença e clichê, expandiu esses modos-da-arte (art-ways) para uma (a?) relação japonesa com as “coisas” (*mono*), incluindo suas variedades eletrônicas contemporâneas. É uma relação que outros talvez vejam como uma oscilação entre estetização, jogo (para os ocidentais às vezes “jogo infantil”) e fetichismo. Mas colocamos o seguinte ponto: a relação difere dos extremos do representacionalismo e da arte pela arte, do lado estético, das coisas neutralizadas no mundo-da-vida, por outro lado, para os quais a arte e a teoria ocidentais tenderam. A lista de coisas estetizadas (uma página completa) em Pörtner, que ele próprio tirou de uma história cultural das coisas japonesas, de 1998, é esmagadora: inclui leques, espelhos, pentes, vários tipos de roupas, sapatos, guarda-chuvas, assim como palitos para comer e para espalitar os dentes. Uma análise comparativa das “wrapping cultures” foi escrita por Joy Hendry e publicado pela Oxford University Press em 1995.

Pörtner apegase ao mesmo pressuposto “lógico” de Simon: o abismo entre a criação e as criaturas ocidentais, a cópias caídas e imperfeitas do seu criador, e a participação ritualística oriental no mundo, seu distanciamento estético da natureza, é largo e intransponível¹⁸. Assim como os termos estéticos se aplicam à arte, eles também caracterizam, no Japão, um estilo de vida. A arte e a vida são claramente distintos em muitos sentidos. Mas também estão ligadas ao espectro dos efeitos ritualísticos e estéticos. Eis porque, realmente, o esvaecimento, o desvanecer-se da beleza (da flor da cerejeira? – por que não assumir o clichê sentimental, também?) é uma categoria estética fundamental para ambos¹⁹. Conheço apenas um esforço alemão para ir tão longe, ao que parece não muito influente. Oskar Becker, num *Festschrift* para Husserl de todos os lugares (o olhar fenomenológico certamente aspirando à duradoura dignidade científica) falou sobre a fragilidade do estético (o belo no seu uso mais tradicional). Becker, escrevendo logo depois da morte de Proust e do *Ser e o Nada* de Heidegger, durante os anos vinte do século passado, marcados pelo existencialismo estético, conectou essa idéia da fragilidade, da volatilidade e do esvaecimento estéticos, com a noção do artista como aventureiro. Um outro Oscar (Wilde) nos faz também refletir. Em seu *Decay of Lying*, sua fórmula para os modos incorretos da arte ocidental de afirmar tanto sua relevância cultural como sua diferença essencial em relação à vida em geral, Wilde postula um jogo original do estético como livre decoração. A vida, ele imagina, que é uma criação caída que necessita de reparo, fascina-se com o assombro do estético, assume a dianteira e finalmente dirige o estético a um terreno selvagem. Ali, o estético luta freneticamente tanto para retornar à vida como para manter-se unicamente como arte. O dandy ocidental, em contraste com o praticante de *iki* do Barão Kuki, é uma forma forçada de unir a criação da arte e a performance do eu.

A aventura estética pode facilmente não dar certo. No Ocidente, podemos olhar as páginas de *Tragic History of Literature*, de Walter Muschg. No Japão, a falência da ritualização estética na arte e/ou na vida provocou com muito mais frequência o ritual derradeiro: o suicídio. Wilde, tendo pago um preço relativamente alto pelo papel de artista dandy por um bocado de tempo, tentou até o último minuto não pagar um preço mais elevado: a perda de controle estético na morte. No Japão, a estetização pode ser tentada, mas, no fracasso tanto da arte como na vida, no horrendo sofrimento físico que o suicídio ritualístico do *seppuku* demanda, também pode ficar totalmente deslocada. Akutagawa, mencionando o suicídio de Kleist e a tentativa de Racine de se afogar nas águas do Sena, escreve uma nota a um antigo amigo como um post-scritum para a sua *Vida de um Tolo*, ou seja, a vida de um escritor, assegurando-lhe de que seu suicídio pelo menos não excitará nojo estético. O

Japão não é o país por excelência do suicídio (**acento**). As estatísticas são numericamente comuns. Mesmo assim, na análise de Robert Pinguet, por exemplo, o suicídio é parte de um “phénoménisme instintif et primordial” estetizado e ritualizado. Contrasta muito com o que Pinguet chama de “hamletismo ocidental” e seu “mal-estar conjuntural” na arte, cultura e civilização²⁰.

IV. Diferenças e Clichês - novamente

Seria incorreto tomar essas colocações de modo sério e sombrio demais. Servem também para ilustrar a diferença entre a tendência ocidental, muitas vezes patética, para o trágico e o manejo distanciado do estético como falência vital. Há, com certeza, uma boa quantidade de *pathos* em algumas escolas (!) japonesas de escritura como o “confessional” da escola que se concentra em romances do eu. Akutagawa, entretanto, aponta – e provavelmente justifica, que Kleist e Racine não estavam realmente *sozinhos* quando cometeram ou tentaram suicídio, Racine, por exemplo, estando acompanhado por Molière e Boileau (não chequei a informação). O *pathos* deriva de testemunhas e da comunicação.

Consciente de um possível solo comum ou de uma situação idêntica, Akutagawa afirma a diferença. O mesmo acontece com a estética. No momento de sua maior exposição a conceitos e modelos ocidentais, incluindo, p.e., *Philosophy of the Beautiful*, de Eduard von Hartmann, o pensamento japonês dá uma guinada em direção aos seus próprios, antigos e modernizados modelos de estética. É impressionante em que grau a presença da estética alemã, em Takayama Chogyû e em Mori Ôgai, p.e., está restrita a esforços de tradução e paráfrase (com frequência inacabados e incompletos, às vezes, não publicados)²¹. Derrida aparentemente teve de se submeter a uma experiência desse tipo quando pensou que poderia ensinar os japoneses a desconstruir. Karatani Kôjin (de novo, de um jeito tipicamente japonês, com um outro intelectual japonês discordando, por sua vez) lhe disse que, não tendo tido o tipo de construções ocidentais, não havia nenhuma necessidade e ocasião para desmantelá-las. Um tipo “nativo” de desconstrução, ele garantiu a Derrida, estava já em curso, de qualquer modo²². O que significa isso, afinal? Nas negociações das oposições e dos traços comuns, as diferenças permanecerão ou se afirmarão a si mesmas. Essa seria uma conclusão trivial e tediosa, mais ou menos pressuposta desde o início, não fosse pelo “fato” de que aquelas tensões, para não dizer oposições, nas orientações da teoria estética, refletem tensões na prática das artes e da mídia. Como não nos ajoelhamos quando somos confrontados com qualquer um dos casos, nosso bem-estar (well-being) não depende muito disso. Uma vez, contudo, que eles continuam ligados, de algum modo, direta ou indiretamente, com nossas vidas, nosso bem-sentir (well-feeling) se liga a isso estreitamente.

Tradução de Lawrence Flores Pereira

Notas

¹ *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit 1983, chap. 12, German ed. p. 279.

² Cf. Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart, eds., *Komparative Ästhetik*, Köln: edition chora 2000.

³ Cf. Michele Marra, ed., *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press 1999, p. 25, cf. p. 17, seguido por outras seleções, o editor autodenominando agora, numa mudança carregada de implicações comparativas, Michael F. Marra, sobre *A History of Modern Japanese Aesthetics*, 2001 e *Japanese Hermeneutics*, 2002.

⁴ Paul Schrader, citado por Mitsuhiro Yoshimoto, *kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham and London: Duke University Press 2000, p. 14 f.

⁵ Cf. a combinação desses aspectos na discussão feita por Monika Betzler, “Wie kann ein Kunstwerk identifiziert werden? Zum Problem der Unterscheidbarkeit von Kunst-Gegenständen”, in Elberfeld/Wohlfart, 357-369, com discussões especialmente de Goodman, Danto, e seus críticos.

⁶ Refiro-me aqui, por exemplo, a *Ästhetik des Erscheinens*, de Martin Seel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 [2000].

⁷ “Die logischen Grundlagen der europäischen Ästhetik”, in Elberfeld/Wohlfart, 299-317, especialmente p. 300 filosofia.

⁸ Cf. a sutil análise feita por Arbogast Schmitt, *Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik* (1451 a 36-b11, in: Jörg Schöner/Ulrike Zeuch, eds., *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, New York. Walter de Gruyter 2004, 65-95, especialmente, pp. 84, 86, 89 f. 95. Para a confusão na recepção de Aristóteles, ver pp. 65-72.

⁹ Aesthetics, II. 2.

¹⁰ Ästhetische Theorie, pp. 292-295.

¹¹ R. Wollheim; ver Betzler, p. 358, fn. 3, ver também “Farewell to Danto and Goodman” de J. Margolis, Betzler, p. 363, fn. 12.

¹² *Climate and Culture*, Engl, ed. 1961. Watsuji ousou criticar repetidamente Heidegger, não obstante a preocupação deste com o ser-no-mundo, por não prestar atenção suficiente ao lugar e ao clima. Cf. Prefácio para *Climate and Culture, and Rinrigaku [Ethics]*, chap. 9: “The Spatiality of a Human Being”.

¹³ *Climate and Culture*, p. 75-79.

¹⁴ Peter Pörtner, ver abaixo.

¹⁵ Marra, ed., *Modern Japanese Aesthetics*, p. 19.

¹⁶ Ver Marra, ed., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, pp. 337-339.

¹⁷ Ohaschi Ryosuke, *The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity*. Art-Way, Iki and Cut-Continuance, in: Marra, ed., 25-35.

¹⁸ Peter Pörtner, “*mono. Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan*”, in: Elberfeld/ Wohlfart, 211-226, especialmente pp. 214-220. Pörtner, p. 220, também deixa bem claro que, por exemplo, a preocupação de Rilke com as “coisas”, o desejo de libertá-las de suas funções representativas e representacionais, mantém-se profundamente “vetero-europeu”. Isso se aplicaria também, acredito, ao júbilo teórico com o qual Baudrillard saldou a fuga das coisas de seus sentidos. Cf. também p. 223 para a diferença entre *mono no aware* e o *Ach!* de Kleist com suas ênfases teológicas.

¹⁹ Pörtner, p. 223.

²⁰ *La mort volontaire au Japon*, Paris. Gallimard, 1984.

²¹ Para um retrato mais diferenciado, ver Michael Siemer, “Konkrete Abstraktionen. Takayama Chogyû und die Entwicklung einer eigenständigen japanischen Ästhetik im Japan der 1890 er Jahre und die Verarbeitung ästhetischer Theorien des Westens”, in: *Japanstudien*, 8 (1996), 53-76, e Bruno Lewin, “Mori Ôgai and German Aesthetics”, in: Marra, *A History of Modern Japanese Aesthetics*, 68-94.

²² Cf. Marilyn Ivy, “Critical Texts, Mass Artifacts: The Consumptio of Knowledge in Postmodern Japan”, in: Masao Miyoshi e H. Descartes Harootunian, eds., *Postmodern and Japan*, Durham and London: Duke University Press 1989, 21-46, pp. 40-42.