

ESTESIAS E ANESTESIAS EM MATRIMÔNIOS CULTURAIS: NOTAS SOBRE CORPO E COTIDIANO ENTRE O JAPÃO E O OCIDENTE

José Afonso Medeiros / Universidade Federal do Pará

RESUMO

O presente estudo, partindo do caráter etnocêntrico da Estética em seu nascedouro no século XVIII, discute os modos de superação desse caráter a partir de dois princípios estésicos verificáveis nas relações artístico-culturais entre Oriente e Ocidente desde meados do século XIX: (1) o sentimento estético da natureza imerso no cotidiano; e (2) a estesia erótica e a sublimação do corpo. Para tanto, considera-se aportes conceituais tanto de estetas (Katya Mandoki, Arthur Danto, Jacques Rancière, Michel Maffesoli e Kakuzō Okakura) quanto de artistas (Junichirō Tanizaki, Takashi Murakami, Issa Kobayashi, Marguerite Yourcenar e Walt Whitman). Por fim, propõe-se, à luz daquelas relações, a desconstrução do conceito de “patrimônio cultural”.

PALAVRAS-CHAVE

estética comparada; Oriente e Ocidente; arte e estesia.

RESUMEN

En este estudio, empezando desde el carácter etnocéntrico de la Estética en su nacimiento en el siglo XVIII, se analizan las formas de superar este carácter a partir de dos principios estésicos verificables en las relaciones artísticas y culturales entre Oriente y Occidente desde mediados del siglo XIX: (1) el sentimiento estético de la naturaleza inmerso en la vida diaria; y (2) la aesthesia erótica y la sublimación del cuerpo. Para tal fin, se considera aportes conceptuales de estetas (Katya Mandoki, Arthur Danto, Jacques Rancière, Michel Maffesoli y Kakuzo Okakura) y artistas (Junichiro Tanizaki, Takashi Murakami, Issa Kobayashi, Marguerite Yourcenar y Walt Whitman). Por último, se propone, a la luz de estas relaciones, la desconstrucción del concepto de "patrimonio cultural".

PALABRAS CLAVE

estética comparada; Oriente y Occidente; arte y aesthesia.

A história da filosofia no Ocidente, desde os gregos dos séculos V e IV a.C., é também a história da expansão filosófica sobre outros sistemas de pensamento e expressão. A doutrina socrático-platônica, espalhando-se sobre a política, a educação, as ciências e as artes, tem como perspectiva seu projeto ideal-racionalista (encarnado no ideal do rei-filósofo) de colonização e catequese de diversos saberes e é inegável que esse projeto filosófico de reordenação e hierarquia do conhecimento em seus próprios termos logrou sucesso por, pelo menos, dois mil anos – a própria influência das ideias platônicas e aristotélicas sobre a teologia cristã atesta essa pretensão hegemônica e universalista. Foi nesse sentido que a Filosofia erigiu-se como “conhecimento do todo”. A consciência pós-colonial nos continentes das ideias deu seus primeiros passos justamente no alvorecer da modernidade (séculos XV e XVI), quando as ciências e as artes passaram a defender suas respectivas autonomias arqueológicas e epistemológicas.

Toda área disciplinar do conhecimento que foi instituída (ou reorganizada) na chamada Idade Moderna Ocidental (do século XV ao XIX, coincidente com a evolução do capitalismo) se deu em meio a dois movimentos: de um lado, foram estabelecidas suas fronteiras, seus objetos e seus métodos, numa espécie de “nacionalismo” destinado a impedir a ingerência de outras áreas, evitando ao máximo o sincretismo entre saberes; de outro lado, remontou-se uma genealogia específica de ideias e personagens para consumo próprio, um discurso histórico que tanto revela os patriarcas da disciplina (raríssimas matriarcas), quanto dá sustentação às particularidades identitárias da cultura daquela área de conhecimento. A história do conhecimento no Ocidente é, sobretudo, uma luta esganiçada pelo poder sobre a consciência humana e é notório o fato que desde o século XIX o imperialismo científico, treinado pela própria filosofia com as armas da razão instrumental, vem impondo sucessivas baixas nos acampamentos filosóficos – toda tirania, mais cedo ou mais tarde, experimenta seu próprio veneno.

Como disciplina específica, a Estética foi arquitetada pela Filosofia somente no século XVIII (no chamado “Século das Luzes”) a partir de Baumgarten (1714–1762), exatamente naqueles mesmos termos de constituição das ciências modernas (especificação de suas fronteiras e remontagem de uma genealogia própria),

reivindicando para si um latifúndio (a beleza na arte e na natureza), um método (o escrutínio filosófico dialético-racional) e um objeto (o conhecimento do sensível em oposição ao conhecimento do inteligível). Nessa constituição, ignorou-se peremptoriamente as artes e as ideias estéticas não europeias e não haveria nenhum problema nisso se a pretensão da nova disciplina não fosse a universalidade de seus objetos e juízos. Além do mais, uma das funções não confessadas da estética desde Platão (cf. Arthur Danto, 2014) era o de destituir a arte como forma de conhecimento inteligível, exilando-a no campo do conhecimento sensível e do “desinteresse” do juízo de gosto. Mesmo que a Estética tenha sido obrigada ainda em seu nascedouro a espriar seus domínios para além do belo – assumindo outras categorias como o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco etc. –, ainda assim ela não abriu mão de seu caráter etnocêntrico.

No contexto da cultura europeia, é interessante notar que justamente no período em que artistas e cientistas passam a reivindicar a autonomia e a validade de suas respectivas visões de mundo, aspirando ao mesmo status intelectual desfrutado pela religião e pela filosofia, esta última tenha observado um silêncio obsequioso no campo das ideias estéticas. Diferentemente de Sócrates, Platão e Aristóteles (que tentaram dar conta da exuberância cultural de seu tempo) ou de Agostinho e Tomás de Aquino (que tentaram conectar algumas ideias estéticas com a evolução social e doutrinária do cristianismo), a filosofia não engendrou nenhuma teoria estética importante nos séculos correspondentes ao Renascimento e ao Barroco. Por um momento, a voz do artista soou mais alta que a do filósofo: não há, na chamada “estética renascentista” nenhum protagonismo filosófico estrito. Pelo menos naquele momento, a filosofia silenciou diante da arte, mas a resposta contundente do filósofo, mesmo que tardia, se deu a partir do nascimento disciplinar da Estética e relampeja ainda em pleno século XX. Eis dois exemplos:

Além disso, nem sempre os testemunhos dos artistas sobre a sua arte são dignos de atenção [...], requerem uma peneirada, uma escolha, um dimensionamento que lhes restitua o seu exato significado e revele seu possível alcance no campo da estética. *É sempre necessário, para este fim, a ulterior intervenção do filósofo, até no caso de observações já predispostas a acolher o olhar filosófico que as organizará numa verdadeira estética propriamente dita.* (PAREYSON, 1966/1997, p. 7, grifos meus)

Com efeito, a imensa maioria está certa de que a arte, em última instância, é um tipo de conhecimento. Precisamente aqueles que têm reservas quanto a isto *devem se defender da convicção espontânea de que o artista “tem algo para dizer”*, e de que a função de sua obra é nos comunicar alguma ideia, noção, emoção ou sentimento, quase da mesma maneira como, por meio da escrita, um homem informa seus semelhantes sobre o que se passa no seu espírito. [...] O presente livro, ao contrário, repousa sobre a firme e inveterada convicção do autor de que *a arte não é um tipo de conhecimento*, senão que depende de uma ordem distinta da do conhecer – no caso, a ordem do fazer – ou, se é que podemos nos expressar assim, da “factividade”. (GILSON, 1963/2010, p. 7, grifos meus)

Se, como querem Pareyson e Gilson (ecoando Platão e assimilados), os artistas são parcamente instruídos no “olhar filosófico”, pode-se retrucar que os filósofos também ignoram a especificidade do “olhar artístico”. Essa constatação, por si só, deveria colocar sob suspeita, no campo da arte, qualquer consideração que não esteja familiarizada com o tipo de raciocínio que é inerente às artes. Mas, como o filósofo assumiu a postura de deidade colonizadora do conhecimento (sendo substituído pelo cientista nessa função), o artista colonizado nem sempre se dá conta dos métodos com os quais sua própria identidade é surrupiada, desnaturalizada e substituída. Em suma, a filosofia, bem como todas as disciplinas que tem a arte como foco privilegiado (história, antropologia, sociologia, psicologia, comunicação e educação) não podem viver da presunção de exclusividade na interpretação do fenômeno artístico e muito menos prescindir da colaboração e do diálogo com os profissionais da arte.

Pode-se argumentar que o pensamento pós-colonial nas artes já tem cinco séculos, mas seus efeitos tornaram-se mais agudos no século XX, a partir das reflexões de muitos artistas como Oswald de Andrade, Joseph Kosuth, Barnett Neuman, Joseph Beuys e Takashi Murakami, dentre outros, e de estetas como Arthur Danto (2014), Peter Osborne (2010), Michel Maffesoli (1996), Kakuzō Okakura (1996), Herbert Marcuse (2007), Katya Mandoki (2013), Jacques Rancière (2005) e Terry Eagleton (1990) que, em conjunto e de forma crítica, promovem a desconstrução dos pilares da estética ortodoxa. Nesse cenário, o campo da arte vem borrando continuamente suas fronteiras (agora fluidas) com outros campos do saber, ao mesmo tempo em que o terreno da estética vem sendo reconfigurado através da

ampliação/desdobramento dos conceitos estéticos e do foco da filosofia da arte em atividades criadoras específicas (cinema, fotografia, quadrinhos, design, games etc). Com o auxílio direto ou indireto dos autores acima citados, quero tecer neste estudo algumas considerações sobre estética comparada, sob duas perspectivas que, creio, evitam a naturalização do discurso colonizador: a atitude antropofágica diante da epistemologia da arte e a superação de visões sistêmicas antitéticas através daquilo que denominamos de ecossistemas estéticos, aludidos em outra oportunidade (cf. MEDEIROS & PIMENTEL, 2013).

Katya Mandoki descortina outra perspectiva, menos antropomorfa e etnocentrada e mais ecossistêmica. Observando que a Estética tem habitado as alturas do espírito desde que Platão fixou o Belo (junto com o Bem e a Verdade) no cume do mundo das Ideias e citando Longino, Hegel e Dewey como exemplos de defensores da superioridade do sublime e da beleza sobre o ordinário cotidiano, Mandoki segue pontuando, logo no prólogo de sua obra:

Y ahí sigue la estética para buena parte del discurso filosófico: en las alturas. Al observar al mundo desde arriba, esta filosofía de la verticalidad ubica predeciblemente al espíritu en lo alto y a la materia abajo, al arte arriba y a la naturaleza abajo, a lo racional encima y lo emocional abajo. Ocurre que tal enaltecimiento de la estética a cumbres tan excelsas encubre su pecado original: la evidencia creciente y embarazosa de que el sentido de belleza pudiera provenir más bien desde abajo, de las partes nobles. Juzgar lo bello puede ser menos obra del espíritu que del cuerpo, menos resultado de la cultura que de la naturaleza y menos virtud que luxuria. Vale entonces partir desde el origen de toda posibilidad de estesis en lo vivo, lo celular, lo vegetal, lo animal y lo humano. Por ello, hay que explorarla desde abajo. También hay que hacerlo desde atrás. No enfilaremos al futuro al que apuntaron exaltadamente las vanguardias artísticas en sus fogosos manifiestos utópicos del siglo XX para conducir la humanidad hacia el triunfo del Arte. [...] Llevamos la estética en todo el cuerpo: en los sentidos, emociones y preferencias a lo largo y ancho de nuestra evolución. (MANDOKI, 2013, pp. 9-10)

Dando um passo atrás para melhor compreender a sensibilidade estética no contemporâneo, neste preâmbulo Mandoki descarrega seu arsenal bélico contra a suposta superioridade do espírito, da virtude e da cultura no juízo de beleza e propõe uma estética (ou filosofia) da horizontalidade ao apontar para “a evidência crescente e embaraçosa de que o sentido de beleza poderia vir, ao contrário, desde

abaixo, das partes mais nobres” (o corpo, a natureza e a luxúria) e, nesse sentido, promover uma revisão que passe ao largo da ideologia triunfante da arte promovida pelas vanguardas do início do século XX, pois “trazemos a estética em todo o corpo: nos sentidos, emoções e preferências, no comprimento e na largura de nossa evolução”.

A proposta de Mandoki nos faz perceber o quanto a estética europeia ortodoxa perdeu ao promover a dicotomia entre corpo e espírito (ou entre emoção e razão) e, por isso, negligenciou peremptoriamente preciosas contribuições de outras culturas. Neste ensaio, pretendo dar esse “passo atrás” sugerido pela esteta mexicana, voltando aos estudos de estética comparada entre Japão e Ocidente (Europa e Estados Unidos) a partir de dois princípios ao mesmo tempo convergentes e diferenciados entre essas duas culturas e considerando justamente aquilo que foi negligenciado por aquela estética filosófica (o corpo, a natureza e a luxúria): 1) O sentimento estético da natureza imerso no cotidiano; 2) A estesia erótica e a sublimação do corpo. Como pano de fundo, tenho em vista os enfrentamentos artístico-estéticos entre Oriente e Ocidente desde meados do século XIX (o ocidentalismo de um lado e o japonismo de outro) e a sensibilidade multicultural que a arte vem desenvolvendo desde o início do século XX.

O sentimento estético da natureza imerso no cotidiano

Embora a estética europeia tenha surgido com o intuito de ser a “ciência do belo na natureza e na arte”, logo ela foi reconfigurada: primeiro por Kant, que deslocou seu objeto para algo mais preliminar (as condições do juízo de gosto) e depois por Hegel, que limitou-a ao estudo da beleza na arte. Neste redimensionamento, a natureza e o cotidiano foram relegados ao limbo da estética ortodoxa, de modo que o que podemos chamar de uma estética do cotidiano e da natureza foi iniciada não por filósofos ocidentais, mas por artistas em geral e estetas orientais em particular.

“Canto de grillo. El ruido en el orinal se hace más débil en la noche.” (ISSA, 1991, p. 62). Envelhecido e enfermo, Issa Kobayashi (1763–1828) extrai poesia do tênue ruído de sua própria urina gotejando em relação simbiótica com o canto do grilo e a noite. O encanto do evento insignificante, na natureza e no cotidiano, é sublinhado

por Kobayashi sem nenhuma consideração metafísica ou alguma preleção do tipo causa e efeito ou quaisquer lamentos pela transitoriedade da vida: tão somente a estesia diante da decrepitude do corpo sobreposta ao desenrolar dos fatos do dia e da natureza (neste caso, o outono). Esse sentimento de conluio entre corpo, cotidiano e natureza, de pertencimento conjunto e de co-laboração da experiência estética tem sido uma constante na cultura japonesa.

Creio que uma folha de erva não vale menos que a jornada das estrelas,
E que a formiga não é menos perfeita, nem um grão de areia, nem um ovo de carriça.
E que o sapo é uma obra-prima para o mais exigente,
E que as amoras silvestres adornariam os salões do Céu,
E que a mínima articulação da minha mão escarnece de toda a maquinaria,
E que a vaca ruminando com a cabeça baixa supera qualquer estátua,
E que um rato é milagre suficiente para fazer vacilar milhões de infiéis. (WHITMAN, 1992, p. 77)

Walt Whitman (1819–1892) caçoa da arte e da cultura diante da natureza – “o sapo é uma obra-prima”; “a mínima articulação da minha mão escarnece de toda a maquinaria”; “a vaca ruminando com a cabeça baixa supera qualquer estátua” –, ao mesmo tempo em que faz uma ode à percepção da beleza e à experiência estética que pululam no cotidiano. Aparentemente, o poeta japonês e o poeta estadunidense falam do mesmo sentimento diante da natureza: tanto um quanto outro vislumbram a estesia imersa no cotidiano e na carnalidade, mas, além disso, Whitman denuncia a percepção estética moldada pela suposta superioridade do sentimento de beleza provocado pela arte e reitera o sentimento da natureza como algo maior que o sentimento da arte, diferenciando duas formas de prazer estético. Issa, ao contrário, simplesmente conecta a obra da natureza com o fazer humano, sem distinções valorativas que hierarquizem sentimentos. De fato, para os nipônicos o prazer estético não se distingue em duas formas de estesia (a da natureza e a do humano) porque o humano é parte indissociável da natureza. O jardim zen-budista, o bonsai, a ikebana e a contemplação da floração das cerejeiras, para ficarmos em apenas alguns exemplos bem conhecidos, atestam a indiferenciação da experiência estética expressa no conceito de *mono no aware* (que significa literalmente “a comoção ou o sentimento patético das coisas”), termo fundamental da estética japonesa que indica

a beleza do efêmero e a comoção diante da fragilidade das coisas; *mono no aware wo kanjiru* refere-se à sensibilidade diante da beleza fugaz da natureza.

Nessas sutilezas pode-se perceber distinções precisas entre os modos estéticos de nipônicos e ocidentais. Em síntese, a diferenciação hierárquica do estatuto da beleza entre arte e natureza (ou entre cultura e natureza), presente na configuração disciplinar da estética filosófica nos séculos XVIII e XIX, não faz nenhum sentido para os japoneses do mesmo período. Que fique bem claro: não estou afirmando que os japoneses não distinguem a obra humana da obra da natureza; o que estou dizendo é que estas encontram-se profundamente imbricadas na experiência estética e, por isso mesmo, não se sublinha hierarquias entre a beleza natural e a beleza artística, como bem podemos perceber em *Elogio da sombra* de Junichirō Tanizaki: “Chegando a este ponto, damo-nos conta de que a nossa cozinha se harmoniza com a sombra, que entre ela e a escuridão existem laços indestrutíveis” (TANIZAKI, 2008, p. 82). Aliás, em *Elogio da sombra* se descortina um verdadeiro tratado de estética comparada. Corroborando esse tipo de percepção na cultura contemporânea, Michel Maffesoli (1996) reivindica um estatuto ampliado da estética que dê conta da ideia de belo aplicada não somente às grandes obras da cultura, mas ao próprio domínio da vida de maneira que o sensível seja percebido na cotidianidade e o artístico-estético seja integrado aos hábitos e objetos da vida ordinária.

A estesia erótica e a sublimação do corpo

As teorias estéticas no Ocidente privilegiaram um corpo cingido entre razão e emoção ou entre o sensitivo e o intelectual. Só muito recentemente as neurociências vêm desconstruindo essa dicotomia, mas os artistas e os estetas orientais jamais foram abduzidos por essa falácia. Em japonês, o termo/ideograma *kokoro* significa tanto “coração” quanto “mente, espírito, sentimentos, emoções e pensamentos”, numa clara antecipação milenar daquilo que António Damásio vem chamando de “corpo cerebralizado ou cérebro corporificado” (*apud* MEDEIROS, 2011). Vejamos exemplos do corpo como suporte e objeto da arte:

Marina Abramovic instala-se numa cadeira qualquer diante de uma mesa qualquer, vestida com uma túnica (branca, preta ou vermelha) que deixa à mostra somente as mãos e a cabeça e, no mais absoluto silêncio, expõe-se à curiosidade de qualquer transeunte que se disponha a fitá-la por um curto ou longo período de tempo, mas que não pode tocá-la (*The Artist Is Present*, MoMA, NY, março-maio de 2010). Completamente estática (majestática?), Abramovic é a artista, é o processo performático e é a obra: dá-se literalmente como obra/objeto para a contemplação de quem quer que seja, inclusive do ex-namorado; como toda performance, retira-se da relação autor-fruidor a intermediação da representação: o corpo é simplesmente apresentado, mas a interdição ao toque estabelece um distanciamento que reitera, de alguma maneira, sua condição de obra em processo de estetização. A performance estabelece um jogo entre o exposto/visível e interdito/invisível; entre a presença e a interdição de significações mediadas pelo verbal ou gestual. Consequentemente, há algo de sublimação do corpo/objeto e de incompletude da experiência estética; a obra e a experiência, acontecendo no interior do museu e distante da ordinariedade cotidiana, reforçam tanto o sublime quanto a sublimação da ação.

Essa performance nos remete ao estatuto do corpo na arte, à sua condição simultânea de sujeito e objeto e ao caráter eminentemente físico da estesia. Onde podemos encontrar as raízes da performance que tem o próprio corpo do artista como suporte artístico e objeto de deleite estético? Uma dessas fontes históricas encontra-se, certamente, em outra performer que também cobria quase todo o corpo, em outra senhora cujo corpo era tanto o processo performático quanto a obra: a geisha! A palavra geisha (芸者), resultado da conjunção de *gei* (芸, arte) com *sha* (者, pessoa), significa literalmente artista e embora essa performatividade tenha sido levada ao cúmulo da sofisticação pelas mulheres, não era incomum que homens também exercessem essa função. Sua fama no período Edo era tamanha que pode-se assinalar que elas iniciaram, junto com os atores kabuki, o culto à celebridade no Japão, pois não só eram imitadas por mulheres de todas as classes, como eram “retratadas” em estampas colecionadas pelos inúmeros fãs e, muitas vezes, forneciam os figurinos luxuosos para os atores *onna-gata* do kabuki. Uma geisha passava por um longo período de formação que incluía as artes da caligrafia, da

música, da dança, da poesia e dos jogos eróticos. Diferentemente da *yūjo* (遊女, “mulheres para brincar”), da qual derivou e tornou-se a sofisticação suprema, a geisha surgiu em meados do século XVIII e era distinguida por sua graça, sutileza, seu fazer simbólico altamente codificado (praticamente inacessível a não iniciados) e seu status social. Segundo a tradição, habitavam um mundo à parte chamado de *karyūkai* (花柳界, “o mundo da flor e do salgueiro”). Esse mundo não era frequentado exclusivamente por homens e é importante ressaltar que nem todas elas praticavam sexo com os clientes da casa de chá e nem sempre a sessão de entretenimento terminava sob o aconchego do futon e do tatami. De qualquer maneira, qual o problema em se conceber o exercício da sexualidade como performance artística?

Partir da performance de Abramovic e chegar na performance da geisha pode parecer desproposital, já que os respectivos contextos históricos e culturais são muito distintos. Entretanto, Jacques Rancière (2005) assinala que princípios de artisticidade na contemporaneidade dialogam com o “não-artístico” do passado e, nesse sentido, ambas as performances são reveladoras dos modos como o corpo, produtor e veículo da estesia, é tratado em cada universo artístico, mesmo nos dias de hoje. No Ocidente, o corpo nu aparece, é revelado e exposto, mas não para o toque, não para a plenitude erótica. O corpo foi estetizado e sublimado nas artes visuais europeias, tornando-se talvez o sinônimo mais importante de beleza artística, mas de beleza utópica e em devir, intocável, exposto para o deleite dos olhos e não da pele. No Japão, ele foi não só revelado (embora raramente completamente nu), mas exposto ao prazer, ao toque, ao deleite erótico com todas as suas estesias. Referindo-se ao fascínio de Yukio Mishima (1925–1970) pela figura de São Sebastião, Marguerite Yourcenar afirma:

A excitação provocada pela pintura barroca italiana se compreende melhor devido ao fato de a arte japonesa mesmo em suas estampas eróticas, não ter conhecido, como a nossa, a glorificação do nu. Esse corpo musculoso, porém exausto, prostrado no abandono quase voluptuoso da agonia, nenhuma imagem de samurai moribundo teria transmitido: os heróis do Japão antigo amam e morrem em sua carapaça de seda e aço”. (YOURCENAR, 1987, p. 12)

Yourcenar usou as palavras precisas (a “glorificação do nu”) que nos faz perceber o quanto essa glorificação aproxima-se sorratamente da sublimação... Citando Freud em *Mal-estar na civilização*, Henri-Pierre Jeudy sugere que “O interesse pelo corpo humano idealizado como objeto estético depende do atrativo sexual. A beleza do corpo humano passa por um meio de sublimação do desejo sexual, já que ela permite ao sujeito controlar a desordem de seus impulsos” (JEUDI, 2002, p. 24). É justamente essa estetização do corpo como meio de sua própria sublimação que não encontra eco na estética japonesa e, nisso, difere do tratamento dado ao corpo no ocidente europeu e estadunidense. Mas Yourcenar tem alguma razão ao notar que “os heróis do Japão antigo amam e morrem em sua carapaça de seda e aço”, pois, de fato, não há na arte japonesa uma glorificação do nu nos moldes ocidentais. A nudez exposta em todo o seu esplendor na arte ocidental se contrapõe à maneira velada que o nu assume na arte japonesa, mas é necessário reconhecer, na mesma medida, que a explicitação da sexualidade na arte japonesa se distancia consideravelmente da sublimação do desejo na arte ocidental. E não precisamos ir tão longe no passado para perceber isso: não à toa, Shigeko Kubota (1937) performava suas *Vagina Painting* (Perpetual Fluxus Festival, julho de 1965, Nova York) à vista de todos, enquanto Vito Acconci (1940) escondia-se sob uma rampa para performar sua fantasia masturbatória (*Seedbed*, 15 a 29 de janeiro de 1971, Galeria Sonnabend, Nova York). Da mesma maneira, há uma substancial distância entre as representações pornoeróticas de *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) e de *O Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). São modos bem distintos de representar, apresentar e expor o corpo e seus desejos.

Matrimônios culturais

No Japão, como em várias outras culturas orientais, o corpo, a luxúria, o cotidiano e a natureza nunca foram dissociados da experiência estética provocada pela natureza ou pela arte. Essa distinção só começa a aparecer quando a cultura japonesa inicia, na segunda metade do século XIX e depois de um longo isolamento, um novo ciclo de miscigenação, desta vez com o ocidente europeu e estadunidense. É nesse momento que surgem conceitos como *bijutsu* (美術, beleza + técnica = belas-artes) e *geijutsu* (芸術, arte + técnica = arte em geral) – note-se que, em

ambos os termos, as traduções respeitaram o sentido original de *tékhnē* dos gregos. O termo *bijutsu*, em particular, surgiu como tradução oficial do governo japonês por volta de 1872 quando da participação japonesa na Exposição Universal de Viena, a partir do termo alemão *schöne kunste* (belas-artes). Mesmo que esses termos/conceitos tenham sido introduzidos na cultura japonesa como reflexos da diferenciação entre “artes maiores” e “artes menores” ou entre “arte” e “artesanato” típico da história da arte europeia desde o Renascimento e embora, grosso modo, designassem originalmente a pintura, a escultura, a música, a literatura e o teatro nos moldes europeus, o instinto antropofágico dos japoneses tratou de ressignificá-los, de modo que abrangessem os múltiplos sentidos que a arte japonesa carrega tradicionalmente. Takashi Murakami (1962), um dos mais celebrados artistas do Japão na contemporaneidade, adverte que

O conceito de "liberdade" nestes vários termos para a arte no Japão (*geijutsu*, *bijutsu*, *art*) não é liberdade no sentido de descobrir a si mesmo e, em seguida, examinar o próprio ambiente a partir dessa perspectiva. No contexto japonês, o termo “liberdade” refere-se a um estado completamente em branco como o de um recém-nascido: sem limites, sem relações com o sistema, sem informações previamente instaladas. É como uma lousa em branco”. (MURAKAMI, 2001, p. 14)

Murakami, cuja obra continua fornecendo exemplos de não sublimação do corpo e de indistinção entre arte e artesanaria ou entre popular e erudito, reitera nessa citação os modos de sobrevivência estética no Japão que foram sendo constituídos ao longo de séculos de intercursos culturais (primeiro com a China e a Coréia) e que tem como característica a capacidade de desterritorializar, deglutir e ressignificar conceitos alienígenas sem necessariamente prescindir de sua própria etno-estesiologia.

Outros exemplos de diálogos interculturais no campo da arte, particularmente entre o Japão, a Europa e a América, já foram tratados em várias oportunidades e compõem sorrateiramente nas entrelinhas deste estudo. Mas é necessário assinalar que o nomadismo humano fez com que a circulação de ideias, utensílios, vestuários, deuses, artes, ciências, alimentos e estilos de vida fossem compartilhados e configurassem uma tessitura comum à toda a humanidade, muitas

vezes às custas de extermínios os mais variados. Uma das fontes mais contundentes da exclusão cultural é, justamente, a noção de patrimônio.

Cabe agora, diante da amplitude dos territórios da arte configurados aquém e além das fronteiras nacionais desde o final do século XIX, tecer algumas digressões sobre a noção de patrimônio cultural. Não se pode falar atualmente em multiculturalismo para além das visões colonialistas sem que se enfrente essa carga poderosa que o termo “patrimônio” carrega – na verdade, não se pode nem mesmo falar de pós-colonialismos político-culturais sem desconstruir esse conceito. É preciso demolir a noção de patrimônio. “Patrimônio” tem um sentido muito arraigado de paternalismo, patriarcado, monoteísmos de crença e de gênero, de pátria, de nacionalismo, de pátrio-poder, de herança patrilinear, de acumulação do capital político, econômico e simbólico, de poder disciplinar e verticalizado, de latifúndio, de cerceamento e de exclusão territorial. O conceito de patrimônio está profundamente comprometido com tudo aquilo que caracteriza a deferência à hegemonia masculina e, por isso, já não se pode utilizá-lo como sinônimo dos intercursos, sincretismos, miscigenações, fricções e amálgamas presentes em toda e qualquer cultura. Toda e qualquer memória ou herança cultural é muito mais fruto de relações do que de hermafroditismos e, portanto, o termo “matrimônio cultural” vem bem a calhar à denominação de qualquer traço comum a duas ou mais culturas, já que pressupõe, justamente, acasalamentos (consentidos ou não), trocas corporais, miscigenações, mutualidades, gestações e parcerias que permitem a sobrevivência, mesmo considerando-se as diversas assimetrias que toda relação matrimonial comporta. Não se trata, obviamente, de apenas substituir um termo pelo outro, mas de precisar uma mutação conceitual que sai da verticalidade sistêmica e instala-se na horizontalidade ecossistêmica. Ainda há, claro, quem sustente hegemonias entre saberes e culturas, mas o campo da criação artístico-estética em todas as suas latitudes e longitudes vem insistindo na contradição das hegemonias há pelo menos um século e meio. Kakuzō Okakura, atento observador das relações entre Ocidente e Oriente, já dizia: “O ardor da tarde ilumina os bambus, as fontes murmuram com gosto, o sussurro dos pinheiros escuta-se na nossa chaleira. Sonhemos com a evanescência, e demoremo-nos na bela tolice das coisas” (OKAKURA, 1998, p. 18).

Referências

- BERQUE, Augustin (dir.). *Dictionnaire de la civilisation japonaise*. Paris: Éditions Hazan, 1994.
- DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo – o que é filosofar sobre a arte?* São Paulo: É Realizações, 2010.
- ISSA, Kobayashi. *Cinquenta haikus*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1991.
- JEUDI, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MANDOKI, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- MEDEIROS, Afonso; PIMENTEL, Lucia. *Ecosistemas estéticos*. In: MEDEIROS, Afonso; HAMOY, Idanise (orgs.) *Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap*. Belém: PPGartes/ICA/UFPA, 2013.
- MEDEIROS, Afonso. *Corpo, conhecimento e poder nos territórios da arte*. In: *Anais do XXI Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil, 2011*. São Luis: Faeb / Editora da UFMA, 2011. v. 1.
- MURAKAMI, Takashi. *Superflat*. Tokyo: Madora, 2001.
- OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Lisboa: Cotovia, 1998.
- OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética – ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia (Espanha): Cendeac, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimental; Ed. 34, 2005.
- TANIZAKI, Junichirō. *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.
- WHITMAN, Walt. *Canto de mim mesmo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mishima ou a visão do vazio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Afonso Medeiros

Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas pela UFPA, especialista em História da Arte e mestre em Arte-Educação pela Universidade de Shizuoka (Japão), doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.