



## JAPÃO E OCIDENTE: MOBILIDADE, APROPRIAÇÃO E RELEITURA

Michiko Okano – UNIFESP

**RESUMO:** O diálogo tecido entre dois ecossistemas – Oriente, no nosso caso o Japão, e o Ocidente – situado em dois períodos: a Era Edo 1603-1868) e a Era Meiji (1868-1912) é um tema que merece discussão, sobretudo porque se pode observar a mobilidade e suas consequências culturais de duas perspectivas diferentes. Na Era Edo, tal circulação era limitada, mas nem por isso deixava de existir uma brecha para a conexão entre os dois hemisférios. Na Era Meiji, o Japão abriu os portos para as nações estrangeiras e houve, então, não só uma intensa apropriação da cultura ocidental, mas sua releitura no Japão. No sentido oposto, o Ocidente ora se viu seduzido pelo *ukiyo-e* e *netsuke* japoneses, estimulado pelo exotismo de uma terra distante, ora personagens como Fenollosa defendiam a arte tradicional nipônica, a fim de promover a sua revalorização pelos próprios japoneses.

**Palavras-Chaves:** Japão e Ocidente, arte japonesa, Era Edo, Era Meiji, japonismo.

**ABSTRACT:** *The dialogue between two ecosystems – East, in our case Japan, and West – situated in two periods: the Edo Era (1603-1868) and Meiji Era 1868-1912), is a topic that deserves discussion especially because it is possible to observe the mobility of people, objects, information and their cultural consequences in two different perspectives. In Edo Era, this mobility was limited, but nonetheless there was a gap allowing the connection between the two hemispheres. In Meiji Era, Japan opens its harbors to foreign nations and there was an intense appropriation and re-reading of Western culture in Japan. On the opposite side, the West felt seduced by Japanese ukiyo-e and netsuke, stimulated by the exoticism of a distant land. However, simultaneously, scholars such as Fenollosa defended traditional Japanese art, with the intention of promoting its revalorization by the Japanese themselves.*

**Key-words:** *Japan and Western, Japanese art, Edo Era, Meiji Era, Japonism.*

Oriente e Ocidente parecem excluir-se mutuamente, apesar dos amplos intercâmbios e interdependências econômicas, culturais e políticas presentes na contemporaneidade. É clássico o estudo de Edward W. Said (1998) que aborda o Oriente como uma invenção do Ocidente, isto é, uma estratégia para definir e dominar o “outro” ambientado no Oriente Médio (Said, 1998). Outros autores de estudos pós-colonialistas como o indiano Homi Bhabha (1998) traz o Oriente à luz do discurso colonial britânico da Índia do século XIX. Para ele, o “outro” perde “o seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu

próprio discurso institucional e oposicional”, e o Oriente é considerado o “horizonte exegético da diferença, nunca o agente ativo da articulação” (BHABHA, 2010:59).

O Japão participa dessa construção ocidental da definição do Oriente como “outro”, no entanto, o fato de não ter sido colônia em nenhum momento da história, apesar da ocupação norte-americana após a Segunda Guerra Mundial, traz algumas singularidades para o país.

Além disso, a mobilidade do mundo globalizado, seja de pessoas em uma curta permanência, como a do turista à busca do museu de imagens, seja em um contexto migratório, propõe novas relações entre Ocidente e Oriente. Tal representação contemporânea é também fruto da aparição de um novo espaço-tempo na contemporaneidade. Cada vez mais o tempo se acelera e o espaço não se limita a um ponto terrestre e, portanto, físico, mas cria extensões nas telas do computador, do *tablet* e do celular. Ocorrem, assim, deslocamentos de espaços, nem sempre físicos, que originam a circulação e a uniformização de ideias, informações, conhecimentos, objetos, enfim, movimentos característicos da era globalizada. Desse modo, tal mobilidade “sobremoderna” (Auge: 2010, p.15) cria imagens de um Oriente que não são as mesmas dos séculos anteriores. Não são mais as paisagens exóticas de um mundo distante, nem um objeto de fetiche de um universo desconhecido, mas imagens que se encontram presentes — nos filmes, nas telas do computador, nos *games*, nos *animês* e nos *mangás* — no cenário da globalização.

Na era moderna, na segunda metade do século XIX, a mobilidade entre o Japão e o Ocidente era muito restrita, pois o país nipônico permaneceu isolado por aproximadamente 250 anos. Contudo, sempre existiu uma pequena, mas nem por isso desprezível, brecha no sistema, que permitiu a transmissão da cultura e arte ocidentais por intermédio de uma pequena ilha no sul do país, onde os holandeses, e apenas eles, tinham a autorização de entrada. A circulação de pessoas, mesmo em número reduzido, sempre propicia uma troca de objetos, imagens e informações, seja pela curiosidade do olhar externo, seja pelo retorno monetário que esse fluxo possa trazer.

Todavia, o amplo trânsito entre Japão e Ocidente ocorreu a partir de 1868, quando a porta de intercâmbio cultural foi aberta, com o início da Era Meiji. Nesse contexto social e político de ocidentalização japonesa, alguns estrangeiros se deslocaram para o Japão e tornaram-se verdadeiros embaixadores de divulgação da arte japonesa no exterior.

É oportuno lembrar que, para os japoneses, a ocidentalização foi sinônimo de modernização e a tradição foi depreciada nesse momento, perante o novo e estrangeiro, sinônimo de progresso econômico e cultural que atraía a atenção e o interesse do povo nipônico.

No outro lado do hemisfério, a Europa alimentava um interesse pela cultura do Extremo Oriente, por meio das exposições oficiais internacionais realizadas em Londres em 1862, antes mesmo da Era Meiji e, posteriormente, em Paris, em 1876, 1878 e 1889. Esses eventos trouxeram como consequência a valorização da “arte aplicada” no Ocidente, visto que as obras apresentadas nas exposições eram predominantemente objetos considerados pelos japoneses legítimas obras de arte. O fascínio pelas xilogravuras *ukiyo-e* é conhecido, inclusive, por renomados artistas como Toulouse Lautrec, Vincent van Gogh ou Claude Monet, que entraram em contato com tais trabalhos ora pelo âmbito oficial, ora pelo recurso paralelo.

Há, portanto, uma sedução dupla ocasionada pelo desenvolvimento do canal de comunicação entre os continentes: o Japão encanta-se com a cultura ocidental, adotando-a como um modelo a ser seguido e os ocidentais veem-se seduzidos pela xilogravura *ukiyo-e* e pela escultura *netsuke*. É necessário observar que essas obras são produtos resultantes de alta qualidade e tradição dos artesãos japoneses e de uma arte viva do cotidiano citadino da Era Edo, quando se compreendia a arte artesanal *kogei* como uma refinada “arte”, em nível de equivalência com as belas-artes, sem hierarquias entre as duas formas artísticas.

### **Ocidente no Oriente**

O contato entre o Ocidente e o Japão iniciou-se no século XVI, na época das grandes navegações, quando os portugueses aportaram em Tanegashima, Kyûshû, e introduziram a arma de fogo na terra em que se utilizava *katana* para a luta. As pinturas de muitos biombos apresentavam como tema os estrangeiros, com seus

navios e com suas vestimentas antes nunca vistas. Na Era Edo (1603-1868) foi a vez dos holandeses, que possuíam uma especial autorização do governo para entrar no Japão, na ilha Dejima, também em Kyûshû, no momento em que os portos estavam fechados para as nações estrangeiras (1639-1854).

Nessa isolada Era Edo japonesa, merece destaque a figura do médico alemão Philipp Franz Balthasar von Siebold (1796 –1866) que foi o primeiro europeu a ensinar a medicina ocidental aos japoneses, além de estudar a fauna e flora nipônicas. Siebold veio para o Japão em 1823, a serviço da Holanda e permaneceu por seis anos, vindo a casar com uma japonesa, com quem teve uma filha. O médico obteve uma especial permissão do shogunato para transitar livremente pelo território japonês, o que era proibido para os demais holandeses. Entretanto, acabou sendo expulso em 1829, acusado de ser espião russo, por ter sido descoberto um navio naufragado com um mapa e inúmeras obras de arte japonesas. Era assim que a arte japonesa, apesar do isolamento, circulou aos países ocidentais. Sabe-se que Siebold retornou ao Japão em 1859 e também em 1862, quando mais obras podem ter cruzado os mares do oceano Pacífico.

Essa pequena fresta aberta no sul do Japão permitiu também que obras de arte ocidentais chegassem às mãos dos artistas de *ukiyo-e*. É possível verificar, desde as obras de Okumura Masanobu (1686-1764), da primeira fase, até o renomado Katsushika Hokusai (1760-1849), o uso da perspectiva ou, ainda, da escrita caligráfica japonesa na horizontal, como se imitasse o alfabeto. Aliás, a famosa xilogravura “Ondas de Kanagawa”, de Hokusai, é fruto dessa combinação entre Ocidente e Oriente e, talvez por essa razão, seja uma das preferidas do público ocidental.

Com a abertura dos portos na Era Meiji (1868-1912), adotou-se a política de modernização no Japão, por meio da introdução dos pensamentos e técnicas ocidentais. Houve, assim, uma busca excessiva do progresso, no sentido de recuperar o atraso técnico observado perante o Ocidente. Os pensamentos éticos e religiosos eram enquadrados aos moldes filosóficos ocidentais e a arte adquiriu outra semântica, instaurando a separação entre artes plásticas e aplicadas. Estas últimas passaram a ser consideradas inferiores às primeiras.

O Oriente, no nosso caso o Japão, copiava o Ocidente. Foi fundada a primeira escola de artes, *Kôbu Bijutsu Gakkô (Escola de Arte Tecnológica)*, em Tóquio, no ano de 1876, a qual teve uma vida curta e foi fechada em 1883. Tal escola, que se estabeleceu sob a jurisdição do Ministério da Indústria, tinha como objetivo:

Transformar o tradicional artesanato japonês, por meio da introdução de tecnologias modernas ocidentais; permitir aos estudantes aprender as teorias e práticas do realismo europeu; suprir as faltas da arte japonesa e alcançar o padrão superior da escola de arte européia. (KUMAMOTO, 1964)

Assim, os japoneses começaram a aprender a pintar os objetos tão fidedignos quanto possível àquilo que se projetava aos olhos humanos. Criou-se, desse modo, uma fantasia de que a representação mimética e realística do mundo era superior às técnicas japonesas que sempre desconsideraram esse quesito, na esperança de que esse modo de pensar e representar o mundo levaria o país a um desenvolvimento almejado.

Nesse cenário sociopolítico, professores estrangeiros foram convidados pelo governo para ministrarem aulas no Japão. Foi nessa *Escola de Arte Tecnológica* que três professores italianos foram convidados para dar aula — Antonio Fontanesi (desenho e pintura), Vincenzo Ragusa (escultura) e Giovanni Vincenzo Cappelletti (pintura, geometria e arquitetura) — e os japoneses aprenderam efetivamente o método ocidental de pintura — a perspectiva, a projeção, a anatomia, a coloração, o claro-escuro e a utilização da tinta a óleo. Ocidentalizou-se a arte ao se adotar esse modo de representação geométrica e matemática, signo de um mundo regido pela ciência, que, de acordo com Panofsky (1999), é a representação da centralidade europeia e do antropocentrismo por meio da adoção de um ponto de fuga único, ao assumir o olho humano — e apenas um olho — como ponto de convergência de todas as visualidades.

No entanto, a mobilidade fez-se também num outro sentido. Justamente nessa época, muitos artistas japoneses, não satisfeitos apenas com aulas desses professores ou, ainda, com o fechamento da escola, começaram a viajar a países ocidentais, principalmente a Paris, a fim de vivenciar o tão sonhado ambiente artístico europeu como o renomado artista Kuroda Seiki (1866-1924), em 1884.

Quatro anos após o fechamento de *Escola de Arte Tecnológica*, em 1887, foi fundada a *Academia de Belas Artes de Tokyo* (embrião da atual *Universidade de Artes de Tokyo*) que, em oposição à escola anterior, adotou a arte tradicional japonesa como base curricular, abolindo-se qualquer aprendizagem sobre a pintura ocidental.

É curiosa a construção de uma instituição voltada ao ensino da arte tradicional japonesa no momento em que todos os olhares se direcionavam para o Ocidente. Isso ocorreu em razão da presença e atuação de um olhar externo, desnaturalizado e livre da fascinação ocidental vigente na época. Duas figuras importantes associaram-se para tal propósito: o americano Ernest Fenollosa e o japonês Okakura Tenshin.

Ernest Francisco Fenollosa, chegou ao Japão em 1878 a convite do zoólogo também norte-americano Edward S. Morse para lecionar economia política e filosofia na *Universidade Imperial de Tóquio*. Viveu por 12 anos no Japão, até 1890, tornando-se um entusiástico orientalista: converteu-se ao budismo e ganhou o nome budista Tei-Shin, como também o nome Kano Yeitan Masanobu da clássica Academia de Arte Kano, o que era muito raro para um estrangeiro.

Viagens a Nara e Kyoto, juntamente com Okakura, para elaborar o inventário do tesouro nacional japonês, permitiram a Fenollosa o contato com as melhores obras de arte japonesas, fato que o levou a reconhecer a superioridade da arte nipônica. É oportuno lembrar que ele não foi favorável à seleção de *ukiyo-e* como símbolo da arte japonesa, idealizado pelos franceses que nunca haviam estado no Japão, ou, ainda, que lá estiveram por um curto período. Tanto Fenollosa, quanto o médico americano William Sturgis Bigelow e o professor de anatomia inglês William Anderson, todos colecionadores de arte japonesa, haviam incorporado e respeitado os julgamentos acadêmicos japoneses da arte, diferentemente dos franceses, que haviam desenvolvido o gosto pelo exotismo do Extremo Oriente.

Okakura Tenshin, historiador e crítico da arte, foi aluno de Fenollosa e trabalhou com ele, o que lhe permitiu adquirir o seu olhar — aquele que valoriza a arte japonesa no momento em que o encanto pelo Ocidente estava no seu auge. Foi assim que Okakura fundou, em 1887, a *Academia de Belas Artes de Tokyo* e pregou

a necessidade do resgate da tradição japonesa. Todavia, não pôde evitar a exigência de ensino da arte ocidental em 1896, e contratou professores japoneses que tinham adquirido a técnica, como Kuroda Seiki, que havia viajado para Paris e estudado na Academia de Artes de Raphael Collin. Okakura pediu demissão um pouco mais tarde, juntamente com outros professores e fundaram *Nihon Bijutuin* (Instituto de Arte) onde continuaram o desenvolvimento da arte tradicional japonesa.

Com base na contraposição do novo e do tradicional, existiam no Japão dois estilos de pintura: de um lado, o estilo de arte denominado *yôga* (洋 *yô* = ocidente 画 *ga* = pintura), nomenclatura adotada a partir de 1907, que são as pinturas em estilo ocidental produzidas por artistas japoneses, e por outro, o *nihonga* (日本 *nihon* = Japão 画 *ga* = pintura). Esse nome *nihonga* surgiu em uma palestra ministrada por Fenollosa, na qual ele citou “*Japanese paintings*” em comparação às pinturas ocidentais, vocábulo este que Okakura traduziu como *nihonga*. É necessário observar que “*Japanese paintings*” possui também outra tradução: *yamato-e*, palavra da Era Heian (794-1185). A pintura japonesa recebe, assim, nomes distintos na sua construção relacional com o “outro”: *yamato-e*, em relação a *kara-e* (pinturas chinesas) e *nihonga* em contraposição à *yôga* na Era Meiji. Desse modo, *yamato-e* não é sinônimo de *nihonga*, são estilos diferentes de épocas distintas, apesar de serem ambos traduzidos como *Japanese paintings*.

Contudo, mesmo em se tratando de *nihonga*, semânticas diferentes podem ser atribuídas a essa arte de acordo com a época analisada. Por exemplo, no início, *nihonga* era a pintura que tinha como suporte o biombo ou o papel artesanal *washi* ou seda, que poderiam estar colados em *kakejiku* (rolos de tecido), cujos temas eram os elementos da natureza como flores, pássaros, lua, etc., e utilizavam materiais como tintas *sumi*, cola *nikawa*, pigmentos minerais (pedras, corais) e *gofun*. Era fácil, portanto, diferenciar *nihonga* de *yôga*, que eram pinturas a óleo cujo tema era predominantemente paisagens ou mulheres nuas.

Contudo, já no século XX, a fronteira entre os dois estilos ficou mais diluída: ao passo que os artistas do *nihonga* introduziram alguns elementos ocidentais como técnicas da perspectiva e do claro escuro, os do *yôga* também passaram a

“niponizar” as obras, ora adotando os temas japoneses, ora introduzindo as técnicas e materiais japoneses como o *nikawa* para fixação de tintas.

Assim, na Era Meiji, com a modernização e ocidentalização que são acontecimentos simultâneos no Japão, surgiram movimentos da oposição que lutaram pela preservação do estilo japonês. A introdução do *yôga* trouxe como consequência a denominação da pintura tradicional japonesa *nihonga*, que, aos poucos, contaminada pela introdução da cultura ocidental, misturou-se, de tal modo, que existem obras as quais é difícil identificar se pertencem a um ou outro estilo – seriam obras híbridas, de acordo com Nestor Canclini (2000).

## **ORIENTE no OCIDENTE**

A primeira compilação de arte japonesa destinada ao Ocidente, *L'Histoire de l'art du Japon*, foi publicada na ocasião da Exposição Universal de Paris em 1900. Havia, anteriormente, um guia de cerâmica japonesa publicado na Exposição Universal de Paris de 1878, no qual se deu a tentativa de evidenciar os templos budistas de Nara e Kyoto do século VII e VIII, elementos estes que não foram capazes de exercer uma atração ao público ocidental. A sedução do olhar ocidental fez-se pela obra de Katsushika Hokusai apresentada no *L'histoire de l'art du Japon*, encantando os franceses, como Louis Gonse e Demond Gouncout nas décadas de 80 e 90 do século XIX.

Contudo, aproximadamente uma década antes da abertura dos portos japoneses (1868), o escoamento das obras de arte japonesas para o Ocidente já era notado, por exemplo, na aquisição do livro *Manga* de Hokusai, coleção de *sketches* de paisagens, fauna, flora e cenas do cotidiano dos japoneses, publicado em 15 volumes, por Félix Bracquemond em 1857 (Wichmann, 1981). Aproximadamente dez anos depois, o crítico de arte Philippe Burty avalia a xilogravura japonesa como superior à chinesa ou à litogravura europeia na sua obra *Chefs-d'oeuvre des Arts industriels* em 1866, fazendo referência à mesma obra de Hokusai, adquirida por Bracquemond. Burty comparou-a a “Watteau na sua elegância, a Daumier na sua energia, a Goya na sua fantasia e a Eugène Delacroix no seu movimento” (Inaga, 2003:77-78). Ernest Chesneau foi também outro crítico de arte que elogiou a obra de Hokusai, principalmente pela riqueza da expressão espontânea, pelos detalhes da descrição e pela técnica simples, mas habilidosa. Nota-se, assim, a importância



de Katsushika Hokusai na divulgação das xilogravuras *ukiyo-e* no Ocidente, sobretudo da obra *Manga*.

Verifica-se o interesse dos artistas dessa época pelas gravuras japonesas, por exemplo, na ambientação do *Retrato de Émile Zola* (1867-68) de Edouard Manet ou nos retratos de mulheres ocidentais vestidas de *kimono* como *Madame Monet in a kimono* (1876) de Claude Monet, para citar alguns dos exemplos das décadas de 1860 e 1870. Não apenas o *ukiyo-e*, mas também o leque, o *kimono*, o *kabuki* e a cerâmica constituem essas imagens selecionadas para o diálogo entre o Ocidente e o Japão, conectadas ao Japonismo.

A década de 1880 foi um período bastante frutífero desse movimento, no qual se destacaram figuras de franceses como Louis Gonse, que organizou uma exposição em 1883 no *Musée Japonais Temporaire* e publicou o livro *L'art japonais*, a primeira tentativa de síntese da arte japonesa no mundo; Samuel Bing, colecionador e comerciante, que editou, em 1888, o periódico *Le Japon artistique*, não somente em francês, mas também em alemão e inglês, além de organizar uma exposição, em 1890, na *École de Beaux-Arts*, com 763 xilogravuras; Théodore Duret, que fez uma viagem a vários países asiáticos, inclusive o Japão onde permaneceu por dois meses, junto com o banqueiro e colecionador italiano de arte asiática Henri Cernuschi. Coincidia também com um momento ideal para os colecionadores irem ao Japão, visto que o olhar japonês estava direcionado para o Ocidente, o que facilitava a compra das obras tradicionais desse país a preços módicos. Duret publicou, dez anos mais tarde, um artigo denominado *L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokousai* na reconhecida revista de arte *Gazette des Beaux-Arts*, em que considera o artista um dos grandes desenhistas japoneses.

Essa “febre” pode ser percebida em obras como *Lily Grenier in a kimono* (1888) de Henri Toulouse Lautrec ou nas cópias de *ukiyo-e* realizadas a óleo por Van Gogh: *Japonaiserie: tree in bloom* e *Japonaiserie: the bridge*, ambas reproduções da xilogravura de Ando Hiroshige produzidas no mesmo período (1886-88).

*Ukiyo-e* provocou interesses e mudanças não apenas nas obras de alguns pintores impressionistas, mas, mais tarde, na Art Nouveau, fundamentalmente no que diz respeito ao estímulo da criação de um realismo simbólico, abstrato e não mimético. Émile Gallé e os irmãos Daum, especializados na arte com vidro, são alguns dos exemplos de artistas que utilizaram os símbolos do Extremo Oriente.

Com a abertura das suas portas para o Ocidente, o Japão reconheceu a necessidade de marcar a sua própria imagem, que deveria ser peculiarmente japonesa, isto é, diferente da arte chinesa. A seleção de tais imagens foi realizada no processo de mão dupla, não apenas pelos próprios japoneses, mas também pelos ocidentais que ditavam, como vimos, a sua preferência. *Ukiyo-e* encaixava-se exatamente num modelo de arte que satisfazia tanto o Japão quanto o Ocidente, pois se tratava de um produto de exportação essencialmente japonês, de fácil transporte e de preços acessíveis, o que facilitava o comércio desse tipo de obra, que traz em si o exotismo de uma terra longínqua.

No entanto, vale lembrar que a arte do *ukiyo-e* não era considerada particularmente “arte tradicional” pelos próprios japoneses, pois, na época, estava inserida na cultura popular dos cidadãos da Era Edo. Como ressalta Canclini (2000:205) o popular é visto como excluído, associado ao pré-moderno:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

Ser popular era não ser reconhecido e conservado. Assim, a obra *ukiyo-e* era ora utilizada como papel de embrulho, modo pelo qual os ocidentais dizem tê-lo conhecido, ora perfazia a função de cartaz de um ator de *kabuki* ou de lutador de *sumô*, ora era consultada como material didático sexual.

Passar de um elemento popular, pertencente ao inculto para o reconhecimento no outro lado do hemisfério como símbolo da arte japonesa, ainda por um país de referência e modelo do progresso cultural e econômico, trouxe uma completa releitura do *ukiyo-e*, acompanhada de um deslocamento de valores e geração de novos significados. Era necessário corresponder à expectativa

estrangeira bem como assegurar a dignidade nacional ao conquistar um *status* de qualificação e nível de igualdade no campo artístico perante os gigantes do continente europeu.

Além desse fato, o *ukiyo-e* é um produto híbrido entre belas artes e artes aplicadas: há a idealização e o desenho por um autor que se torna obra final por intermédio do trabalho de artesãos especialistas em gravar e, ainda, por outro que imprime com grande precisão as múltiplas cores utilizadas na xilogravura. Ademais, era produto da reprodutibilidade técnica, conforme análise do conhecido texto de Benjamin (1936), portanto sem a aura das obras artísticas que refletia a unicidade da obra de arte.

Essa valorização da arte aplicada trazida pelo *ukiyo-e*, no Ocidente, associa-se com a intenção política dos republicanos Burty e Chesneau ao provocarem o conservadorismo da *Academia de Belas Artes* e, desse modo, um diálogo foi estabelecido entre o *ukiyo-e* e o movimento denominado *Société des graveurs et aquafortistes*. (Inaga, 2003:78) Assim, verifica-se que a idealização ocidental do *ukiyo-e* não foi apenas fruto do exotismo oriental, mas também um casamento com a estratégia política interna francesa.

Dessa forma, é possível entender porque o *ukiyo-e* foi enaltecido justamente na França. Acrescenta-se a isso a existência de um ambiente ideal para o desenvolvimento do gosto pelo exotismo de uma terra estrangeira, uma vez que os franceses pouco conheciam o Japão, diferentemente de estudiosos como E. Fenollosa ou W. Anderson, que já tinham o seu olhar ocidental contagiado pela atmosfera japonesa.

Outra obra de arte que conquistou o olhar ocidental foi a minúscula escultura denominada *netsuke*. Trata-se de um objeto que, atado por meio da corda ao *inrô* (estojo para carregar remédio) ou às bolsinhas de tabaco, prendia-os à faixa *obi*. Acredita-se que tenha sido utilizado no final do século XVI no Japão, mas a sua larga produção pelos artesãos japoneses ocorre no século XVII. As suas primeiras aparições no Ocidente foram na Exposição Universal de Paris de 1867 e na de Viena em 1873. Alguns anos mais tarde, em 1880, o *Museum of Fine Arts of Boston* fez uma exposição de *netsuke* que foi considerada “*the finest example of every*

*department of Japanese art as its best period and would find a welcome place in any European museum*". (MORSE, 2001:11) Muitos personagens já mencionados no texto venderam ou doaram obras para o museu: Edward Sylvester Morse, que convidou Fenollosa ao Japão, vendeu sua coleção de mais de cinco mil objetos de *netsuke* em 1887 e Willian Sturgis Bigelow doou alguns da sua coleção de 625 *netsuke* em 1911 e emprestou obras para a realização de exposições.

É interessante notar que o gosto ocidental por essa miniescultura fez que a maioria dos *netsuke* se deslocasse para o Ocidente, restando poucos nas terras japonesas. Uma das raras exceções é a coleção de Iwasaki Yanosuke (1851-1908), que foi presidente do Banco do Japão e da companhia Mitsubishi. Provavelmente o fato de ele ter estado nos Estados Unidos em 1873 fez que ele cultivasse um olhar e um gosto diferente dos japoneses que viviam no seu país, para os quais *netsuke*, da mesma forma que *ukiyo-e*, era um objeto do cotidiano.

## **JAPÃO-OCIDENTE: RELEITURAS**

O diálogo Japão-Occidente efetiva-se de modo intenso, em duas direções na Era Meiji, mas de modo diferente. Ao passo que o Japão se apropriou da arte ocidental como um modelo superior, signo do progresso, o Occidente assimilou a arte japonesa fascinada pelo exotismo. Conforme o filósofo japonês Karatani Kojin (2004), o encanto de uma cultura superior de outro, alimentado pelo exotismo de uma terra desconhecida, só se efetiva ao considerá-la cientificamente inferior. Assim, *ukiyo-e* só foi alvo de atração e fascínio europeus porque o Japão era considerado uma civilização inferior.

Por um lado, a introdução do Occidente no Japão provocou uma profunda mudança no modo de ver, pensar e viver dos japoneses, que persiste até o mundo contemporâneo. De outro lado, a assimilação do Japão pelo Occidente, não tão radical como ocorreu nas terras nipônicas, seduziu alguns artistas europeus, particularmente os impressionistas e os artistas-artesãos de Art Nouveau.

O papel exercido por personagens como Siebold, Burty, Chesneau, Duret, Cernuschi, Bigelow, Anderson, Fenollosa e Okakura foi fundamental para a entrada do Japão no Occidente, seja por meio de um olhar estrangeiro encantado pelo exotismo aliado ao aspecto comercial, seja por uma leitura e compreensão

aprofundada da arte japonesa que incita a revalorização dos elementos tradicionais, seja por uma ação particular, como a de Okakura. Foram esses estudiosos os responsáveis pela circulação de objetos de arte japonesa no Ocidente, sem os quais não haveria hoje a coleção japonesa no *Museum of Fine Arts*, em Boston, EUA, *British Museum* em Londres, Inglaterra, *National Museum of Ethnology* em Leiden, Holanda, *State Museum of Ethnology* em Munique, Alemanha ou, ainda, *Musée Cernuschi* em Paris, França.

O deslocamento humano por espaços geográficos pode acarretar, assim, circulação de objetos, mesmo num período de fechamento dos portos do Japão. A vivência de homens numa terra estrangeira produz visibilidades que os olhos naturalizados não são capazes de ver. É o caso da trajetória do artista japonês Chu Asai que, em 1900, foi para a França movido pela aspiração de aprender as técnicas europeias e permaneceu no Ocidente por dois anos. Não obstante, o que ele viu na França foi o encanto dos ocidentais pela arte japonesa, na época em que o Japonismo era o assunto de interesse dos artistas europeus. Tal fato fez Asai reconhecer o valor da sua própria tradição, motivo pelo qual, quando ele voltou ao Japão, lecionou não somente a técnica europeia, mas também a arte decorativa japonesa. Foi sob a influência e orientação de Asai que os seus discípulos, os renomados Yasui Sotaro e Umehara Ryuzaburo, criaram um estilo japonês de pintura a óleo.

Assim, a mobilidade e o conhecimento do “outro” proporcionam maior consciência da própria identidade, muitas vezes, uma descoberta da beleza do próprio universo não perceptível pela sua proximidade.

O semioticista russo Iúri Lotman apresenta uma visão construtiva para o encontro de culturas distintas, visto que todo e qualquer sistema cultural jamais poderá ser entendido como um sistema isolado e acabado. Lotman salienta a função catalisadora que o processo de encontro de elementos díspares pode acarretar e evidencia a produção de novos sentidos que se apresenta pelo deslocamento ocorrido, porque toda vez que muda o contexto, o signo tece relações diferenciadas e, como consequência, sofre modificações. Há, desse modo, a geração de novos sentidos que enriquecem a cultura que recebe a influência de outra distinta, com quem perfaz um diálogo.

O encontro Japão-Occidente trouxe a criação de zonas fronteiriças de intercâmbio muito ricas e peculiares: o *yôga* que não existe no Occidente e o *nihonga* que não havia no Japão antes desse contato. A introdução de um novo código provoca a reordenação e redefinição do sistema, podendo assim a fronteira ser entendida, conforme Lotman, como “tradutores filtros bilingües pasando a través de los cuales um texto se traduce a outro language” (Lotman, 1996). Trata-se da compreensão da cultura como uma unidade básica ecossistêmica, isto é, como um sistema de organismos vivos, dinâmicos e ativos que se encontram sempre em movimento e transformação, e assim, as culturas contaminariam outras e deixariam ser contaminadas por outras, com constantes atualizações. O diálogo entre o Japão e o Occidente pode ser um exemplo dessa preciosa troca de informações que é possível num sistema aberto, compreendido numa perspectiva multidimensional e preche de interações, capaz de pensar e agir “como a natureza”, estimular as “contaminações” e desencadear processo de “fertilização” mútua. Assim, o Oriente pode estar cada vez mais próximo do Occidente e o Occidente, do Oriente.

## NOTAS

<sup>1</sup> Diferentemente da vivência no Japão dos americanos E. F. Fenollosa, por 12 anos (1878-1890), W. S. Bigelow, por sete anos (1873-1880), ou do inglês W. Anderson, por sete anos (1882-1889), os franceses T. Duret e H. Cernuschi passaram apenas três meses (1872), como um dos destinos da viagem pelo continente asiático.

<sup>2</sup> *Sumi* é a tinta produzida da fuligem de substâncias minerais ou vegetais como o pinheiro.

<sup>3</sup> *Nikawa* é uma espécie de cola produzida com peles e ossos de peixes e animais.

<sup>4</sup> *Gofun* é pó de carbonato de cálcio, feito de ostras e conchas.

<sup>5</sup> Foi inaugurada a exposição *Seis séculos de pintura chinesa* — Coleção do Musée Cernuschi, Paris, na Pinacoteca do Estado de São Paulo no dia 4 de maio de 2013.

PS: A grafia dos nomes dos japoneses foram escritos na forma original, em ordem de sobrenome e nome.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Por uma atropologia da mobilidade**. Trad. de Bruno César Cavalcanti, Rachel Rocha de Almeida Barros. Maceió: UNESP, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

EARLE, Joe. **Netsuke**: fantasy and reality in Japanese miniature sculpture. Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 2001.

INAGA, Shigemi. The Making of Hokusai's reputation in the context of Japonisme. **Japan Review**, n.15, p.77-100, 2003.

KARATANI, Kojin. **Nêshon to Bigaku** (Nação e estética). Karatani Kojin Shu. Vol.4. Tokyo: Iwanami Shoten: 2004.

KUMAMOTO, Kenjiro. **Kindai nihon bijutsu no kenkyu** (Estudo sobre a arte japonesa moderna). Tokyo, Okurasho Insatsukyoku: 1964.

LOTMAN, Iúri. **La Semiosfera I**. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1996.

LOTMAN, Iúri. **La Semiosfera II**. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1998.

MORSE, Anne Nishimura. Netsuke at the Museum of Fine Arts, Boston. In: EARLE, Joe. **Netsuke**: fantasy and reality in Japanese miniature sculpture. Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 2001. p.11-15.

NARUSAWA, Akira. The failure of modern Japan: The decline in traditional arts and culture. In HIRANO, Ken'ichiro (ed). **The state and cultural transformation** – perspectives from East Asia. Tokyo, United Nations University Press: 1993.

PANOFSKY, Erwin. **Perspectiva como forma simbólica**. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

TAKASHINA, Shuji. **Nihon bijutsu o miru me** – Higashi to nishi no deai (O olhar sobre a arte japonesa – o encontro entre o Oriente e o Ocidente). Tokyo, Iwanami Shoten: 2009.  
 \_\_\_\_\_ . **Nihon Kindai Bijutsushiron** (A teoria da história da arte moderna japonesa). Tokyo, Chikuma Shobô: 2006.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

TSUJI, Nobuo. **Nihon Bijutsu no Rekishi** (A história da arte japonesa). Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppankai: 2009.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme**: the Japanese influence on Western Art since 1858. London: Thames and Hudson, 1981.

### **Michiko Okano**

Arquiteta formada pela FAU-USP e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Foi professora de língua japonesa na Aliança Cultural Brasil Japão, de 1986 a 1999, e assessora cultural sênior da Fundação Japão, de 1995 a 2009. É atualmente professora de História da Arte da Ásia na Universidade Federal São Paulo.