

Leituras do Corpo no Japão

e suas diásporas cognitivas

Christine Greiner

Março 2015

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Celia Tomimatsu pelas aulas de japonês e pela ajuda fundamental com a transliteração dos termos japoneses, a inserção dos caracteres e todas as revisões.

Agradeço também a Michiko Okano pelas preciosas sugestões ao manuscrito final.

À Lucrécia D'Alessio Ferrara sou muitíssimo grata pela orientação para a apresentação da tese e do memorial circunstanciado.

A Marco Souza e Cecilia Saito agradeço pela amizade e acompanhamento de diferentes etapas do manuscrito; assim como a toda turma do Centro de Estudos Orientais. Sem esta rede afetiva a pesquisa não teria chegado neste ponto.

A Eugenio Trivinho e Rogerio da Costa serei eternamente grata, por terem me ajudado a viabilizar a viagem ao Japão, em 2014. À Rosa Hercoles agradeço a ajuda fundamental para organizar o concurso de livre-docência e à Helena Katz por tudo, sempre.

A Fernando Saiki, não tenho palavras para agradecer a linda capa e, nem tampouco, à Ana Amelia Genioli, pela ajuda essencial com a concepção visual dos exemplares, a leitura do manuscrito e por ter me apresentado Vera Mariotti. Sem vocês eu não teria conseguido.

Por fim, agradeço a minha família que sempre me apoiou, suportando longos períodos de ausência e ouvindo centenas de histórias sobre o Japão.

Esta pesquisa contou com o apoio da bolsa de produtividade científica PQ2 do CNPq.

Dedicatória

Para meu pai, Kurt Greiner,
que escolheu o Ocidente mas me fez sonhar com o Oriente.

Cronologia da História do Japão

Introdução

A picada do inseto

Primeiros Mapas

Medicina chinesa e budismo Mahayana
O trançado e a transmissão da sabedoria
A natureza e o ser para a vida
Outras palavras para outras coisas

Nacionalismo e Excentricidade

Nas águas do mar Amarelo
O estigma do corpo nacional
Práticas de resistência política
A estética como tecnologia de transformação

Circuitos Midiáticos

Cicatrizes da (anti) modernidade
O terremoto de 1923
O nascimento da cultura de massa
As garotas modernas
Erótico, grotesco e nonsense

Vestígios da Guerra

O personagem Hirohito
A reconstrução simbólica das ruínas
Radicais, pornográficos e subversivos

Ações Performativas

Okamoto Tarō: Arte é explosão!

Hijikata Tatsumi: Arte é reinvenção do corpo!

Murakami Takashi: Arte é mercadoria!

Fantasma fora da Máquina

O boom dos salões de beleza

As ambivalências do J-World

A geração dos *parasite single*, *hikikomori*, *walking poor*, *freeter* e *net-café refugees*

Em Busca das Diásporas Cognitivas

Murmúrios e reverberações

Novas palavras para não coisas

Bibliografia

Nota sobre a transliteração

Os termos japoneses aparecem romanizados de acordo com o sistema Hepburn. Alguns termos tradicionais foram escritos na versão romanizada e com os caracteres.

As palavras estrangeiras (escritas em katakana) e as de uso comum (escritas em hiragana) aparecem, quase sempre, apenas na versão romanizada.

Obras de arte e lugares, assim como os nomes de autores e livros, também são citados apenas em versão romanizada.

Os nomes próprios seguem a convenção (sobrenome e nome).

Cronologia da História do Japão

Não há unanimidade em relação à cronologia da história do Japão. No que se refere aos períodos mais antigos, aparecem várias discrepâncias conforme as fontes utilizadas, como observaram os editores dos seis volumes organizados pela consagrada Universidade de Cambridge (*The Cambridge History of Japan*, 1989- 1999). Logo no início, eles explicam que as datas mais antigas, referentes à história do Japão e da Coreia, apresentam divergências entre as documentações, diferentemente da história da China, cujos dados parecem mais consistentes.

Tendo em vista as experiências que escolhi analisar, acabei optando por uma cronologia mais enxuta, baseada na do professor Benito Ortolani para a história do teatro japonês (*The Japanese Theater, from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, 1990). O único dado que acrescentei foi a data de início do período Jōmon, que havia sido omitida pelo autor.

Pré-História e Período Primitivo (Genshi)	Jōmon	10.500 - 250 a.C.
	Yayoi	250 a.C. - 300
	Kofun	300 - 710
Período Antigo (Kodai)	Yamato	300 - 710
	Nara	710 - 794
	Heian	794 - 1192
Período Medieval (Chūsei)	Kamakura	1192 - 1333
	Muromachi ou Ashikaga	1333 - 1573
	(Namboku 1336 – 1392, Sengoku 1467 - 1568)	
Começo do Período Moderno (Kinsei)	Azuchi-Momoyama	1568 - 1600
	Edo ou Tokugawa	1603 - 1867
Período Moderno (Kindai)	Meiji	1868 - 1912
	Taishō	1912 - 1926
	Shōwa	1926 - 1989
	Heisei	1989 – hoje

São Paulo, 2015

Era um dia de verão quente e seco.

*Do pequeno terraço, em um apartamento abarrotado de livros
e pilhas de papel, eu só conseguia ver o céu poluído e prédios em construção.*

*Os operários descansavam na sombra e, por um momento,
senti inveja daquela tranquilidade.*

*Foi quando, subitamente, as colinas de Kyôto
atravessaram o meu pensamento.*

Uma cidade dentro da outra.

O vazio e o caos no tempo de uma mesma respiração...

Introdução

A picada do inseto

Certo dia, depois de viver mais de cinquenta anos no Japão, o escritor e crítico de cinema Donald Richie (1924-2013) concluiu que algumas pessoas se apaixonam pela cultura japonesa como se fossem picadas por um inseto (*Japanese Bug*) e contaminadas para sempre. Foi o que aconteceu comigo. Eu me dei conta do significado incomensurável do Japão em minha vida, em uma manhã de 2004, quando trabalhava em meu escritório no Centro Nichibunken de Kyôto. Naquele dia, ao contemplar as montanhas cobertas de névoa e sol, percebi que compomos nossa história, pouco a pouco, e só assim podemos reinventar e compartilhar nossas vidas em tempos e lugares diferentes.

Ao organizar o material que reuni durante os últimos anos, criei um roteiro para promover cruzamentos entre bibliografias produzidas por acadêmicos, debates propostos por artistas e curadores, performances, filmes, reportagens, documentários e algumas experiências pessoais.

Na abertura dos capítulos, há fragmentos das minhas notas de viagem e um breve resumo do que será analisado a seguir. É importante salientar que não se trata de um panorama geral da história do corpo no Japão. Há uma escolha metodológica para abordar alguns momentos desta história, através das leituras do corpo que foram concebidas a partir dos deslocamentos de pesquisadores ocidentais que foram estudar no Japão e dos pesquisadores japoneses que transitaram pelo Ocidente.

As *diásporas cognitivas* às quais me refiro no título, nem sempre se constituíram como diálogos culturais ou confrontos. Elas migram como *cadeias perceptivas*, sem respeitar fronteiras epistemológicas e culturais.

Não foi nada fácil lidar com todas essas questões. Ao iniciar a redação final deste manuscrito, em fevereiro de 2014, comecei a me sentir muito angustiada e cheguei a desmaiar na estação Shin-Ôsaka. Neste dia, eu tinha em mãos uma coletânea de textos de Lafcadio Hearn, um dos escritores mais conhecidos entre os ocidentais que se aventuraram pelo Japão. Ao recobrar a consciência e juntar tudo que havia se espalhado pelo chão, o livro estava aberto em uma das primeiras páginas do prefácio, no qual Donald Richie explicava que, no final de sua vida e praticamente cego, Hearn concluiu que não pretendia analisar coisa alguma. Não lhe interessava traçar um perfil ou definição do que seria o povo japonês, embora tenha sido esta a pauta encomendada pela revista *Harper's*, em 1890, quando foi enviado pela primeira vez ao Japão. Quatorze anos depois, muita coisa havia mudado e parecia-lhe mais do que suficiente testemunhar a experiência de ter vivido ali, naquele lugar, com aquelas pessoas, sem buscar nenhum tipo de conclusão.

Atravessei a plataforma amontoada de gente, sentindo as falas de Richie e Hearn pulsando em meu corpo ainda debilitado.

Uma felicidade desconhecida me fez seguir em frente.

Kyôto, novembro de 1995

*As folhas do final do outono cobriam o caminho até o topo da montanha
onde estava a casa de chá.*

*Quando anoitece, os murmúrios da floresta de bambu e dos fantasmas
que vivem no lago, confundem-se com o vento.*

Em Arashiyama, cores e sonoridades vibram profundamente no corpo.

Primeiros mapas

As concepções mais antigas de corpo no Japão foram importadas da Índia e da China. A partir da chegada de estrangeiros (missionários e orientalistas), surgiram ainda novas possibilidades de leituras. Em todas as práticas e definições há referências a duas noções primordiais: a impermanência e a aliança entre natureza e cultura.

Medicina chinesa e budismo Mahayana

Os dois sistemas que nortearam as primeiras concepções de corpo no Japão foram o Budismo Mahayana e a Medicina Chinesa. O primeiro, em certo sentido, serviu como veículo de transmissão das ideias do segundo e fez do corpo um tópico muito complexo e, desde o início, culturalmente híbrido.

De fato, a própria medicina chinesa já era uma combinação de muitos sistemas terapêuticos que funcionavam como correspondências sistemáticas. Paul Unschuld (1985) explica que, durante o período de 3.500 anos que tem início no século 15 a.C., a medicina Chinesa foi concebida a partir de diferentes práticas como a terapia oracular, a medicina dos demônios, o shamanismo religioso, terapias a partir do uso de drogas, medicina budista e medicina de correspondência sistemática. Apenas recentemente foram absorvidos procedimentos da medicina moderna ocidental, mas isso não significa que os praticantes tenham trocado sistemas antigos por novos. A diversidade de conceitos e práticas foi mantida, quase sempre, sem substituição dos procedimentos.

Unschuld identifica dois princípios que permearam os modos de atuação da medicina chinesa: a causa e efeito entre fenômenos correspondentes; e a causa e efeito entre fenômenos não correspondentes.

O primeiro princípio era baseado no reconhecimento de que a manifestação de um fenômeno correspondia sempre a outro. Tal correspondência podia ser mágica ou sistemática. Um exemplo de correspondência mágica seria entre uma pessoa e uma boneca

parecida com ela. Sob certas circunstâncias, acreditava-se que tudo que se fazia com a boneca, a pessoa poderia sentir. Já na correspondência sistemática, todo fenômeno abstrato seria categorizado a partir de dois (teoria yin yang) ou cinco princípios (teoria da mutação). Esta teoria da mutação aplicada à medicina é extremamente complexa, tendo como tema central a mutação de todas as coisas em ciclos próprios no universo, o que significa ligar a terra ao céu e aos cinco elementos (madeira, fogo, terra, metal e água). Várias escolas de pensamento atuaram simultaneamente, constituindo um intrincado sistema de correspondências metafóricas que não será detalhado aqui. O aspecto que me interessa destacar é a indissolúvel aliança entre natureza e cultura que foi transmitida aos japoneses, norteando as concepções de corpo, algumas práticas medicinais e treinamentos artísticos presentes até hoje na cultura japonesa.

Neste sentido, o segundo princípio da medicina chinesa é exemplar. Parte da constatação de que fenômenos, tangíveis ou não, coexistem independentemente e podem, sob certas circunstâncias, exercer influências uns sobre os outros. Assim, homens e espíritos partilhavam um mesmo ambiente. Seriam fenômenos separados, sem relações intrínsecas, mas que poderiam interferir assim como os humanos estabelecem relações com o vento, com as comidas e com os germes. Estas relações costumam ser temporárias e recorrentes no que diz respeito aos encontros entre fenômenos individuais e a soma de fenômenos que constituem o universo. No caso das intervenções de fenômenos supranaturais, destacam-se as negociações com ancestrais, espíritos, demônios e, em alguns casos, a geração de leis transcendentais. Já as causas atribuídas a fenômenos naturais seriam comidas e bebidas, ar e vento, neve e misturas, calor e frio, parasitas, vírus e bactérias, entre outros.

Estes dois princípios da medicina chinesa foram fundamentais para entender a ocorrência de doenças e todo o desenvolvimento de intervenções terapêuticas, esclarecendo que a medicina na China nunca foi apenas um sistema de técnicas e procedimentos, mas sim, uma *história de ideias*. Como esclarece Unschuld (ibid), esta conexão entre práticas e ideias tornou impossível separar instâncias reconhecidas por sua fisicalidade (neve por exemplo) daquelas de natureza espiritual (ancestrais) e social (crise política).

No Japão, a dinâmica das práticas medicinais seguiu esses mesmos princípios. Havia uma congruência entre doutrinas terapêuticas particulares e ideologias sociopolíticas. Pode-se dizer que os conceitos terapêuticos eram sempre sociais (Unschuld, ibid: 12) e as mudanças nos conceitos dominantes para a causa das doenças costumava acontecer simultaneamente às mudanças sociopolíticas. De certa forma, a reorganização social sempre foi refletida no pensamento médico, alimentando um fluxo de informações entre esferas internas e externas. No que diz respeito ao corpo, isso significava um fluxo entre o ambiente interno do organismo e o externo. A princípio, o ambiente externo corresponderia sobretudo ao

entorno, mas em certas situações, incluía também instâncias mais amplas, relativas ao universo, por exemplo.

A China é um país continental. Segundo Fung Yu-Lan (1976:16), para os antigos chineses a terra era o mundo, o que significaria “tudo abaixo do céu” e “tudo dentro dos quatro mares”. Nota-se, portanto, a importância da natureza para a organização do pensamento na China.

Um caso exemplar eram os tratados do vento. Kuriyama Shigehisa (1994) afirma que há poucas coisas no mundo mais perigosas do que o vento para a Medicina Chinesa. Ele pode causar dores de cabeça, vômitos, tonturas, perda da fala e assim por diante. “Ferido pelo vento” (*shangfeng* 賞風) um paciente pode queimar de febre e “derrubado pelo vento” (*zhongfeng* 中風), entrar em coma subitamente. O vento pode causar também loucura e morte.

Pode-se dizer que, na cultura chinesa, o vento permeou o entendimento de quase todas as aflições do corpo e os diferentes modos de compreender o mundo (da medicina à meteorologia), orientando também concepções de espaço e tempo, poesia e política, geografia e a própria noção de si mesmo. Kuriyama indagou, com particular interesse, qual seria a relação entre os ventos do corpo e os ventos do ambiente, que estão presentes em diversos manuscritos antigos. Durante a sua visita em nosso Centro de Estudos Orientais da PUC-SP, em outubro de 2012, explicou que a questão da saúde e da doença, relacionada à vida e à morte, não é a mesma entre as práticas asiáticas e as ocidentais. Embora no Ocidente seja comum atribuir a necessidade de equilíbrio para obtenção da saúde, na China é muito mais importante fazer parte do fluxo do que estar em equilíbrio. É este “estar no fluxo” que marca a relação entre dentro e fora do corpo. Assim, percebe-se que o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos.

Os ventos são citados desde as primeiras discussões da era *Shang* (século 18 ao 12 a.C.) até os clássicos da medicina da dinastia *Han* (206 a.C. a 220 d.C.), estando sempre intimamente relacionados à concepção de corpo. Adivinhos da era *Shang* indagavam se o vento vinha do leste ou do oeste, se trazia a chuva ou outras instabilidades climáticas. Para estes sábios, os ventos não eram apenas movimentos do ar, mas identificavam-se com divindades. Muitos sacrifícios foram realizados para evocá-los. De certa forma, os ventos tornaram-se a expressão primária de um espaço divinamente ordenado e dinâmico capaz de governar as miríades do mundo e a sensibilidade dos seres vivos. Portanto, os ventos não assombravam a imaginação *Shang* apenas como um fenômeno meteorológico vago, mas como ventos especificamente localizados no leste e no sul, no oeste e no norte. Isto poderia orientar as ações mais propícias para quem precisava caçar ou para direcionar como o

soberano deveria começar a sua caminhada. Certas brisas agitavam especialmente os insetos. Cavalos e vacas acometidos pelo vento eram estimulados à urgência do acasalamento.

Kuriyama concluiu que refletir sobre o vento significava contemplar o mistério da mudança. Este seria, de fato, um tema que atravessa toda a história da imaginação chinesa. Isso porque, o vento não apenas causava mudanças mas era, ele mesmo, mudança e movimento, invisível mas ubíquo em sua influência, inspirando temor e profunda admiração e dando voz e intuição aos segredos mais profundos da medicina que estavam no enigma de *como um estado de ser se transforma em outro*.

Os shamãs da era *Shang* faziam sacrifícios para apaziguar os quatro ventos (relativos aos quatro pontos cardeais) e uma das razões pelas quais agiam assim, era para evitar as doenças ligadas diretamente à infelicidade dos ancestrais, norteadoras de males como dores de cabeça e febres.

No século 6 a.C. os procedimentos começaram a se transformar. Ao invés das menções aos ancestrais, eram levadas em conta seis influências: yin (陰), yang (陽), vento, chuva, obscuridade e brilho. Estas seriam essenciais ao funcionamento do mundo, mas em excesso poderiam causar doenças. Muito yin resultaria em doenças frias, muito yang em febre. Muito vento poderia ocasionar doenças nos membros. Muita chuva acarretava doenças abdominais. A escuridão induzia a desilusões e o excesso de brilho a problemas da mente.

Apesar de certos padrões comuns, havia contrastes entre os tratamentos. Os médicos da era *Shang* investigavam os espíritos sobrenaturais e os da era *Han* analisavam as forças da natureza, por isso surgiram diferenças em relação à medicina clássica. É preciso observar que a medicina arcaica, muito anterior ao período pré-socrático ocidental, não era uma ciência que observava ou manipulava o corpo humano. A negociação mais importante era com os ancestrais. É só na medicina clássica que os estudos da doença e do corpo tornam-se inseparáveis. Eles não desprezavam a influência do vento ou do frio, mas consideravam que a pessoa só ficava predisposta à doença se o corpo estivesse vulnerável.

Assim, a medicina clássica definiu as doenças e seus graus de seriedade não apenas pelo descompasso sazonal (um pulso de inverno na primavera seria patológico) mas também pela relação entre paciente e tempo cósmico. A questão da individuação na China clássica nunca teve uma base ontológica. A natureza do si mesmo sempre foi processual e em fluxo como a natureza.

Os ventos incorporavam também a regularidade da natureza: sopravam em oito direções e dirigiam o ano através de quatro estações. A análise clássica da doença introduziu ainda novos conceitos como os de ventos bons, ventos maus, caos e vazio.

A pele seria dividida em respiração interior e ventos externos. As principais doenças atacavam a pele e penetravam no corpo através dos poros. Por isso, poros fechados garantiam a vitalidade, demarcando e salvaguardando o si-mesmo do caos exterior. Nos textos medievais dizia-se que havia 84 mil poros na pele, mas os mais estudados eram os escolhidos pela prática da acupuntura, conhecidos como *xue* (buraco ou caverna 穴). Este termo aparece relacionado também aos mitos de origem dos ventos nos buracos da terra. De acordo com uma lenda chinesa, os ventos aparecem quando o pássaro (*feng* 風) emerge da caverna (*fengxue* 風穴). Em outra versão, as quatro direções do vento eram provenientes de quatro cavernas das quais se originavam os ventos cardeais. As passagens do vento pareciam sempre mediadas pela respiração pessoal e cósmica. Representavam a microestrutura da conexão humana com o tempo do universo. Mais do que um modelo de Medicina Chinesa, a atenção extraordinária devotada à pele e seus orifícios espelhava a interdependência entre a concepção chinesa de corpo e a imaginação dos ventos. Não se tratava de uma cristalização da oposição entre fora e dentro do corpo, mas de uma consciência distinta do corpo. Esta consciência estaria sempre relacionada ao exterior, mas não se confundia com ele.

Há uma tentação para tratar o vento como uma simples metáfora, sobretudo quando se identifica o vento com a noção de mudança e de passagem do tempo. Mas a atenção que os médicos chineses davam à pele e aos poros mostra que, se quisermos abordar o vento a partir de metáforas, é importante que não sejam simplesmente figuras de linguagem, mas *metáforas corporais ou metáforas cognitivas*.¹ Isso porque, a imaginação do vento sempre nasceu de uma experiência concreta de espaço orientado e lugar localizado. A respiração pessoal também sempre foi inseparável da respiração cósmica. Assim, a característica de todos os ventos (interiores e exteriores ao corpo) seria a de reter uma contingência caótica e a possibilidade de soprar em novas e inesperadas direções.

Esta é outra diferença importante com a medicina ocidental que, habitualmente, considera a respiração vinculada ao pulmão e não ao resto do corpo. Na Ásia, respirar nunca foi uma habilidade restrita à boca, nariz e pulmões. Especialmente na Índia, a respiração sempre foi praticada pelo corpo todo, sobretudo nas partes baixas. Respirar é uma ação mental. Segundo Kuriyama, existem ainda muitas outras leituras singulares das habilidades corporais. No Ocidente, há uma tendência para reconhecer as ações cognitivas e afetivas nas partes mais altas do corpo, respectivamente, no cérebro e no coração. Mas nas representações chinesas há outros índices. É possível, por exemplo, encontrar imagens nas

¹ Dois autores que tem se dedicado, desde os anos 1980, a estudar as metáforas cognitivas no Ocidente são George Lakoff e Mark Johnson. Eles têm publicado livros e artigos nos quais propõem que a metáfora não é apenas uma figura de linguagem, mas pode ser reconhecida como o operador primário da cognição, acionada pelo sistema sensoriomotor.

quais a parte de baixo do corpo de um homem é ilustrada com nuvens, sinalizando a sintonia com o cosmos. Cognition, afetos e saúde estariam neste mesmo fluxo.

Isso também é importante para compreender os modos como alguns destes entendimentos chegaram ao Japão. Sempre houve uma grande diversidade de práticas trazidas pelas comunidades chinesas expatriadas, como foi o caso dos rituais shamânicos e dos exorcismos de demônios, além de muitos sincretismos com a medicina ocidental e outras culturas orientais. Ainda hoje há, por exemplo, números espantosos de curandeiros espalhados por cidades como Tōkyō e Kyōto. Mary Picone (1989) explica como a ideia de corpo no Japão é bastante marcada por estas representações que derivam de interpretações leigas ou de curandeiros populares. Segundo a pesquisadora, estas podem ser reconhecidas como fontes de representações “autenticamente japonesas”, mesmo tendo sido importadas e transformadas durante os processos de tradução de uma cultura à outra.

No Ocidente, as primeiras tentativas de lidar com essas representações sugerem um conceito “holístico” de corpo que se oporia ao dualismo cartesiano. Diz-se que na Ásia (sobretudo Índia, China e Japão), o corpo não é tratado separadamente da mente e a saúde é condição tanto espiritual como orgânica. Mas ao observar a medicina chinesa ou *kanpō* (漢方), que seria a tradução japonesa, Picone verifica que o holismo assume significados diferentes. Não se trata de uma relação causal entre estados corporais e fatores externos ou da ideia de que exista um todo que seja mais do que a soma das partes. O que ocorre é uma espécie de contextualização do corpo através de diferentes estados simultâneos que, por sua vez, operam representações distintas de corpo. Não são representações unívocas, nem existem laços causais entre dentro e fora ou entre a parte e o todo. Admitir que os aspectos ou partes do corpo são pensados como interrelacionados, significa reconhecer que ele é apenas um elemento em um universo de relações. O médico costuma reconhecer um padrão de desequilíbrio em um corpo, mas nunca vai considerá-lo como se fosse um todo composto por certas substâncias. A sua descrição está mais para atributos, fluxos e ações. As classificações são relacionais e não limitadas aos processos fisiológicos. São extensivas a direcionamentos do corpo no espaço, com respeito a estações, cores, tempos, estilos de governo, condição social etc.²

² Yuasa (1989:196) explica que há modos distintos de lidar com a noção de dualismo. O método cartesiano buscava explicar como algo que não tem extensão corpórea (alma) age sobre aquilo que tem (corpo). Já nas culturas asiáticas haveria outras questões. Um exemplo que explicita a relação entre mente e matéria ou alma e corpo, é o próprio treino. O treino seria um aprimoramento da consciência das conexões, por isso, dualismo neste contexto, teria mais a ver com a especificidade dos processos que ocorrem dentro do corpo e as especificidades que ocorrem no entorno (o ambiente onde o corpo está ou, em algumas circunstâncias, o universo). Mas é importante notar que tudo isso ocorre simultaneamente. Ou seja: estes processos (de dentro e de fora) não podem ser apartados e o que os

Portanto, estudar o corpo significa identificar como um corpo se reconhece e é capaz de seguir o fluxo em sintonia com o ambiente. Neste sentido, são criadas metáforas corporais bastante singulares para descrever estas relações. Não se trata da metáfora cartesiana do “fantasma na máquina”, como formulou Gilbert Ryle a partir dos estudos de René Descartes. O problema da relação entre corpo e mente no Japão nunca foi reduzido à inserção de uma substância não extensa dentro de um corpo máquina, como explicaram Picone e Yuasa. A partir de analogias muito particulares, diferentes níveis de realidade constituem-se uns aos outros³.

Neste contexto, a doença não é uma condição derivada de uma causa comum nem pode ser curada em indivíduos diferentes da mesma maneira. O médico *kanpō* pode reconhecer um único padrão (*fūchō* 風潮) em cada paciente embora os componentes gerais do corpo e suas relações reflitam os componentes do universo de uma maneira mais geral. Seria inapropriado dizer que na medicina chinesa e na japonesa o corpo é composto por certas substâncias, conforme os entendimentos de Descartes e de Aristóteles, entre outros.⁴ Termos básicos como yin e yang ou *ch’i* (氣) estão mais próximos de uma classe de atributos, emblemas ou ainda energia, fluídos e vapores ao invés de constituintes orgânicos da matéria. Isso não significa que não sejam de natureza corpórea. Cada parte do corpo, como explicou Unschuld, pode ser definida como yin ou yang, conforme princípios de correspondência. A medicina preventiva é sempre mais indicada e os tratamentos envolvem também a alimentação que é considerada medicinal. Para os casos de interrupção do fluxo, usa-se a acupuntura, as ervas e a massagem.

Além disso, na dinastia Han foi desenvolvido um sistema de classificações de cinco fases. Madeira, fogo, terra, metal e água foram considerados “elementos” por conta da similaridade com os elementos já identificados pelos gregos mas, na verdade, estão mais próximos das qualidades de energia que serviriam também como um sistema de correspondências. Nada é limitado aos processos fisiológicos do corpo ou às suas partes. Há referências a direções, estações, cores, climas, planetas, estilos de governo, emoções, gosto, tipos de animais e assim por diante. Hoje, poucos curandeiros lidam com tão amplo espectro de relações propondo a geomancia e a astrologia como estratégias de cura, ou mesmo os estudos da fisionomia (*ninsō* 人相) e proporções das partes do corpo. Por isso, é importante

diferencia é a singularidade das conexões e não cabe evidenciar se há ou não extensão corpórea. Este tópico será retomado.

³ É importante lembrar que na filosofia ocidental, a definição de substância não é unívoca, assim como as explicações para a relação entre mente e corpo. A este respeito, ver na bibliografia Thomas (2009) e Churchland (1988).

⁴ Baruch Spinoza considerou a substância como aquilo que é simultaneamente material e mental, o que parece mais próximo das concepções asiáticas do que a explicação cartesiana.

compreender que o holismo, na China e no Japão, está mais próximo da correspondência entre o universo físico, a ordem social e o microcosmo do corpo humano. Trata-se de uma singularidade complexa e não de uma condição psicológica ou sociológica. Mesmo nas longas relações entre praticantes de *kanpō* e pacientes, dificilmente há uma discussão de problemas psicológicos. Existe um reconhecimento dos problemas interpessoais mas isso nunca será discutido e sim colocado em termos somáticos, ou seja, do funcionamento do corpo explicado em relação ao mundo físico que, como vimos, é concebido de forma não limitada. Não por acaso, o número de psicanalistas e psicólogos no Japão ainda hoje é bastante reduzido e talvez a grande quantidade de curandeiros seja uma espécie de contrapartida a isso, embora estes não costumem aceitar pacientes supostamente insanos (*kichigai* 気違い).

Como me explicou Kuriyama⁵, quando indaguei sobre este tema, parece sempre mais interessante analisar as práticas do que os discursos sobre as práticas. Isso porque, algumas vezes, mesmo não intencionalmente, há um descompasso. Um exemplo é o do pós-parto. Uma mulher chinesa que se trata com a medicina ocidental, pode não admitir em seu discurso, mas na prática, dificilmente deixará de seguir a tradição chinesa que considera mais recomendável não sair de casa por trinta dias e nem lavar os cabelos, uma vez que o corpo torna-se muito suscetível nestas circunstâncias. O mesmo se passa com a crença em fantasmas. Uma pessoa pode afirmar com convicção que não acredita em fantasmas, mas em determinadas situações pode se surpreender sentindo medo deles.

Assim, muitas concepções e práticas mudam e outras resistem. Na medicina chinesa pré-moderna não havia ainda o reconhecimento do sistema nervoso. No entanto, um desequilíbrio muito forte de uma das substâncias do corpo (*shen* 神) poderia ser considerado loucura. *Shen* seria mais do que corpo humano, vitalidade ou mente, uma “deidade ou espírito”, conectando instâncias distintas. Nota-se a esse respeito que o entendimento de “alma” nunca foi unívoco. Nas terapias religiosas fala-se muito em *qi*, alguns até preferem o nome traduzido diretamente do inglês que seria *enerugi*. Na época Han, considerava-se o “centro” como sinônimo ancestral de *qi*. Mas não é um tópico de fácil definição. Na medicina clássica chinesa há 32 tipos diferentes de *ch’i*⁶ que podem ter significados muito diferentes: vento, impacto do ambiente ou o menor componente da matéria. O corpo inclui um *ch’i* inato e outros produzidos pelo organismo que derivam da comida que ingerimos e do ar que respiramos, entre outras coisas. Um exemplo deste processo é o excesso de fogo no fígado, que corresponderia à emoção da raiva e pode se manifestar como “vermelhidão nos olhos”.

⁵ Fragmentos desta entrevista podem ser lidos no livro *Em busca do Japão Contemporâneo* (orgs) Christine Greiner, Cecília N.I. Saito e Marco Souza (ver bibliografia).

⁶ Nos livros que traduzem o termo do chinês costuma-se usar a grafia *ch’i*. Em alfabeto ocidental aparece como *qi*, *ki* ou *shi*.

Crimes de assassinato, por exemplo, eram prováveis causadores de doenças nos olhos. Até hoje, muitos médicos continuam utilizando o *qi* ou *ch'i* como conceito terapêutico.

François Jullien (1999) explica que, na prática, *qi* é um termo geral e comum, sem grande significado filosófico e costuma ser uma fonte de confusão. Algumas vezes os dicionários o definem como posição, circunstância, outras vezes como poder ou potencial. Tradutores e intérpretes ocidentais tendem a atribuir a confusão à insuficiência de rigor do pensamento chinês, o que obviamente é uma visão orientalista no seu sentido mais pejorativo.

De fato, não se trata de um conceito unívoco mas é justamente a sua ambivalência que parece mais interessante. Além de migrar entre o estático e o dinâmico, *qi* trafega entre diferentes níveis. É um bom exemplo de como o pensamento chinês deve ser percebido como uma realidade processual ou um processo de transformação. Neste sentido, *qi* teria um tipo de potencial que não se origina na iniciativa humana mas na *disposição das coisas*, como sugere Jullien. Ao invés de impor o desejo por significados da realidade, para se aproximar do *qi* é preciso estar aberto a uma força imanente pré-filosófica e a uma compreensão pré-conceitual.

Esse termo nunca provocou uma análise geral e coerente embora, no século 17, Wang Fuzhi tenha chegado perto disso. É diferente de outros conceitos como o caminho (*tao* 道). Kristopher Schipper (1982) reconhece que a falta de definição é uma marca da religião chinesa e um bom exemplo é, justamente, o *tao*. Este é indefinível em vários sentidos e só pode ser apreendido em seus múltiplos aspectos. A tentativa de tradução do *tao* como caminho está relacionada ao seu primeiro significado: algo que permeia a mudança e a transformação de todos os seres e é mais do que um princípio, um processo espontâneo que regula o ciclo natural do universo. É neste processo que o mundo como o vemos encontra a sua unidade. Schipper explica que há dois modos de ver o corpo e duas abordagens principais para cada pessoa. A primeira é teológica e está atada à noção de divindade e seus vários princípios de transcendência, onde as múltiplas almas e espíritos representam energias do corpo. Esta visão depende de teorias ontológicas e cosmológicas relacionadas a sistemas de correspondências da teoria médica e de rituais bem conhecidos pelos estudiosos da medicina chinesa. A segunda abordagem é empírica e origina as técnicas de acupuntura, a medicina de ervas, as artes e ciências da China. Mas há ainda um terceiro modo de ver o corpo que seria a visão simbólica, especificamente taoista. A partir desta abordagem, o corpo humano seria a imagem do país. Esta proposta aparece no *Chuang-tzu* (sec 4 a.C.).

O *qi*, por sua vez, também precisa de formas de reconhecimento que vão da guerra para a política, da estética para a caligrafia, da pintura para a teoria da literatura e, finalmente, da reflexão histórica para uma espécie de primeira filosofia. A noção de eficácia está em

explorar a propensão emanada de uma configuração particular da realidade para um efeito possível. Ela compõe uma base comum quando embebida na linguagem. Mas é preciso notar que esta não seria uma base estável. A linguagem como um comum teria uma intensa plasticidade, abrigando singularidades não homogêneas. Qi não é propriamente um “entendimento” disso, mas permite que se detecte a sua presença e um senso lógico bastante peculiar, uma vez que, neste contexto, nem toda lógica é racional.

Arte ou sabedoria, do modo como foram concebidas pelos chineses, dizem respeito a explorar estrategicamente esta propensão que emana de uma configuração particular da realidade de modo a chegar ao efeito máximo possível. Esta seria a noção de eficácia. Para compreendê-la é importante voltar à noção de causalidade, bastante citada por Unschuld em sua análise acerca das estratégias utilizadas pela medicina chinesa em épocas distintas. Na tradição ocidental, alguns filósofos consideraram a causalidade como uma lei geral de entendimento, estabelecida *a priori*. No pensamento chinês, Jullien esclarece que este princípio não existe, nem mesmo nas interpretações da natureza. Não se ignora a relação causal, mas ela sempre se refere a uma estrutura de experiências que acontecem com impacto imediato. Não há extrapolação em relação a causas e efeitos extensivos a uma razão oculta das coisas ou a um princípio que sublinhe a realidade como um todo ou que se configure como uma lei geral dada *a priori*. Mais do que isso, trata-se de mudanças que apontam para disposições particulares. Mesmo quando a interpretação chinesa da realidade parece mais especulativa, nasce da disposição das coisas e da implicação de tendências. A propensão dá a chave para a sua atualização. (Jullien, *ibid* : 221)

Para compreender melhor esta questão e focar na relação entre corpo e mente, do modo como foi compreendida no Japão, Yuasa Yasuo (1987, 99-109) explica que cultivo e treino sempre vieram juntos na arte japonesa, evidenciando uma longa história de estudos do corpo no Japão. A teoria do poema *waka* (和歌) é um bom exemplo. Historicamente, começa com a prática da poesia mas será também analisada por Zeami Motokiyo (1363-1443), mentor do teatro *nô*, como a chamada “artisticidade do *nô*”. Segundo Zeami, o primeiro passo para todo treino (*keiko* 稽古) é clarear a mente, uma vez que a forma do corpo deriva da mente, não como o seu produto ou instrumento, mas como um modo de implementação. A substancial profundidade considerada o ideal da poesia *waka*, foi mais tarde chamada de mistério profundo e obscuro (*yūgen* 幽玄). Trata-se de um estado que não pode ser capturado em um esforço momentâneo consciente. *Yūgen* precisa ser construído e internalizado para emergir. Por isso, quando alguém passa por um longo período de treino, esquecendo a vontade deliberada de si mesmo e mergulhando no ato de escrever poemas, dançar ou interpretar; o seu modo de artisticidade pode finalmente se “abrir”. É preciso existir uma correspondência entre corpo e treino artístico, diferente de qualquer outro treino não artístico, tendo em vista as suas especificidades e a possibilidade de ser cultivado (*shugyō*

修行). Komparu Zenchiku (apud Thornhill 1993: 74) definiu *yūgen* como uma atitude mental cultivada pelo performer. Neste caso, o treinamento tem a ver com “o tornar-se a coisa ela mesma”, ao invés de focar em movimentos específicos a serem performados, o que, habitualmente, marca o início dos treinamentos. A mente assume a forma do personagem e o seu estado mental será manifestado no palco produzindo o *yūgen* da não dualidade entre mente e matéria. É importante observar que “a coisa ela mesma” é também uma representação. No entanto, a referência é o outro e não o si-mesmo.

Nos tratados de Zeami, a ideia de treinamento artístico pode ser ainda traduzida como “cultivo pessoal”.⁷ A mente ou consciência e o corpo exibem uma dicotomia ambígua dentro do modo de existência do que se considera o “si mesmo”. Assim, harmonizar a mente e o corpo através do treino seria um modo de eliminar esta ambiguidade na prática. Não caberia mais falar em algo “cerebralmente” entendido mas sim na experiência de aprender corporalmente (entendendo-se o cérebro como parte do corpo). A proposta é identificar como a mente “penetra e emerge do corpo”. Para Zeami, assim como para outros artistas e praticantes de artes marciais, a arte, assim como todas as outras habilidades cognitivas, só poderia ser aprendida através do treinamento corporal e nunca exclusivamente a partir do que seria um entendimento conceitual.⁸

Esta discussão acerca do treinamento corporal e das mudanças de estados corporais é também parte dos tratamentos propostos pela história da medicina que apontam para um aspecto abordado por Kuriyama (1999) quando observa a impossibilidade de uma universalização da medicina e do corpo humano. No senso comum, diz-se que, em se tratando de corpo humano, haveria uma espécie de “realidade universal”, na qual todos os corpos humanos funcionariam da mesma forma. Na apresentação à edição brasileira do livro *O diálogo entre culturas* de François Jullien (2009), Danilo Marcondes explica que “universal” é uma invenção do pensamento grego, não apenas como conceito, mas como modo de ver a realidade e as atitudes. “Católico” seria o termo grego para “universal” e não faz parte do vocabulário chinês.

⁷ Pode ser desafiador aproximar esta noção de cultivo pessoal, daquela praticada pelos gregos e retomada por Michel Foucault em suas pesquisas sobre a estética da existência, a escrita de si e as técnicas de si, elaboradas no decorrer da década de 1980. Na Grécia antiga, nenhuma técnica ou habilidade poderia ser adquirida sem exercício. Não seria possível aprender a arte de viver sem uma *askêsis* ou treino de si por si mesmo. Este princípio foi particularmente valorizado pelos pitagóricos, socráticos e cínicos, envolvendo abstinências, memorizações, exames de consciência, meditação, silêncio e escuta do outro (Foucault, 2010:146).

⁸ As discussões da última década das chamadas Ciências Cognitivas reconhecem que o entendimento conceitual nasce da experiência do corpo em movimento (Greiner 2010). Tais estudos rompem com o estereótipo de que todo pensamento ocidental é necessariamente cartesiano. Este tópico será retomado no último capítulo.

No que se refere às imagens, a diferença também é evidente. Ao se observar a figura humana concebida por Hua Shou em 1341 e a representação proposta por Andreas Vesalius em 1543, verifica-se que são marcadamente distintas. Não há nada de universal nestas imagens embora ambas tenham como ponto de partida o corpo humano. A musculatura parece uma chave fundamental para a imagem criada por Vesalius, enquanto na ilustração chinesa não há nenhum tipo de representação muscular e nem sequer uma palavra específica para músculo. Neste caso, traços e pontos da acupuntura são as principais referências e, por sua vez, absolutamente invisíveis nos desenhos de Vesalius e de outros anatomistas ocidentais. Quando os europeus, no século 17 e 18 começaram a estudar os ensinamentos chineses, consideraram esses mapas anatômicos como lendas de uma terra imaginada.

Especialmente durante a passagem do século 19 para o 20, a situação mudou. Com a difusão da medicina ocidental na China, os músculos tornaram-se relevantes para o pensamento chinês, assim como, as práticas da acupuntura e massagem passaram a ser aplicadas, pouco a pouco, no Ocidente. Mesmo assim, nota-se que percepções íntimas ao corpo podem diferir radicalmente, expressando modos específicos de pensar e ângulos de visão que indagam que tipo de distâncias separam os lugares na geografia da imaginação médica.

Há inúmeros procedimentos que ilustram esses modos distintos de ver e perceber o corpo. No Ocidente, para estudar as alergias, por exemplo, costuma-se observar a característica da marca ou da mancha. Já na China e no Japão, mais importante do que a característica da mancha é a sua localização. Ela dá a pista para a conexão interna, para que se saiba com qual órgão a marca na pele pode estar associada ou a qual meridiano está conectada.

Tendo como fundamentação de sua pesquisa todas essas questões, Kuriyama (ibid) explica que as distinções e semelhanças entre a medicina grega e a chinesa vêm de longa data. Os documentos e tratados do médico grego Galeno (130 -200 d.C.) e as ilustrações do final da dinastia Han (25-220 d.C.) propunham diferentes visões e entendimentos do corpo. Mas curiosamente, ao retroceder aos tratados de Hipócrates (460-377 a.C.) e aos manuscritos de *Mawangdui* (produzidos, provavelmente, entre os séculos 3 a.C. e 168 a.C.) o contraste não é tão evidente. Nos textos de Hipócrates não se falava em músculos propriamente ditos, mas sim, em carne e tendões. Nessa época, na China, as agulhas da acupuntura ainda não haviam sido inventadas o que talvez fosse um dos motivos para que as práticas medicinais não se distinguissem tanto da medicina grega. De todo modo, é preciso sempre tomar cuidado com a leitura das representações do corpo, uma vez que estas não devem ser enquadradas por esquemas e conjuntos de ideias como fórmulas vazias que simulam dualidades do tipo holismo versus dualismo, organicismo versus reducionismo.

Como explica Yuasa Yasuo (2008), antes do período moderno não havia na filosofia chinesa um campo delimitado de estudos equivalente à lógica, tradicionalmente definida no Ocidente como ciência geral da inferência. Nas *Centenas de Escolas do Pensamento* (403aC-221aC), havia a *Escola dos Nomes* (*Mingjia* em chinês, *Meika* em japonês). Esta foi criada por Gongsunlong (na tradução japonesa *Kōsonryū*) (Yuasa *ibid.* 81), conhecido pela sua teoria de que “um cavalo branco não é um cavalo” isso porque cavalo seria a forma e cavalo branco um atributo. Tratava-se de um debate para estudar a relação entre nome e coisa. Mas é importante notar que o pensamento tradicional na China sempre esteve arraigado à ética e à política, sendo mais baseado na prática do que no raciocínio lógico, o que impactou o sistema de nomeação. No Japão, não foi diferente. Estudiosos que analisam os ideogramas (caracteres pictóricos da escrita chinesa) afirmam que estes apelam para a percepção visual e são sempre ambíguos e concisos, sugerindo diferentes interpretações.

Yuasa observa que no caso da Índia, que está localizada a meio caminho entre a Ásia e a Europa, parece possível esclarecer as diferenças das lógicas entre Oriente e Ocidente. Na história da filosofia indiana, o pensamento lógico foi muito desenvolvido. A lógica budista *inmyō* (因明) significava “clarear as razões”. Embora pareça enraizada no budismo chinês e japonês, de fato, não está. Foi Xuánzhuàng Sānzàng (em japonês, *Genjō sanzō*) quem transmitiu *inmyō* para China, mas esta lógica nunca teve importância para os chineses. A filosofia como estrutura sistemática conceitual não foi produzida na China, ocasionando uma aparente “falta de lógica” na cultura chinesa. No entanto, isto não significa que não havia uma estrutura sistemática conceitual e sim que os chineses criaram um sistema intelectual e teórico a partir de um método prático.

O terceiro patriarca da *Escola Tendai*, *Zhiyi* ou *Chigi* (em japonês) fundou uma rede de significações do budismo na China, propondo “forma como vazio” e partindo da experiência prática do auto cultivo ao invés da lógica. As doutrinas do Budismo Mahayana, anteriores às novas religiões do Japão, consideravam coerente que a mudança mental fosse equivalente à cura. Segundo Picone (1989: 478) muitas escolas do budismo Mahayana, adotadas pelos japoneses, elaboraram diferentes interpretações acerca da natureza da matéria. No entanto, todas concordavam que os seres estão sempre em fluxo e por isso não haveria estado corporal permanente (de dor ou prazer). No sutra conhecido em japonês como *Yuimagyō*, *Vimalakirti* diz que o corpo é constituído por quatro elementos. É transitório e frágil. Os elementos são os sólidos ou a terra (por exemplo, ossos, órgãos etc), os úmidos ou a água (como o sangue), os quentes ou o fogo (como o processo da digestão) e os elementos móveis ou o vento (como o *ch'i*).

Assim como na medicina chinesa, um desequilíbrio destes elementos pode levar à doença⁹. E na morte, o corpo seria dissolvido nesses elementos novamente. Mas se durante alguns séculos, a medicina chinesa e o budismo pareceram inseparáveis, hoje, observa Picone, uma vez curado, o paciente deixa rapidamente as ideias religiosas de lado. O que fica são apenas os vestígios de algumas concepções fundamentais.

No Japão, alguns destes vestígios estão particularmente ligados às palavras de Dōgen Kigen (1200-1253), fundador da Escola Sōtō Zen de Budismo. O corpo tem um papel central em sua filosofia, como explica Nagatomo Shigenori (1992: 79-176), e está diretamente ligado a ação de *sentar para meditar* ou *simplesmente sentar*. Dōgen também reconhece no corpo os elementos da natureza: terra, água, fogo e vento que correspondem respectivamente a firmeza, fluidez, aquecimento e mobilidade. Dōgen refere-se à geração e extinção do eu, pontuando que a mobilidade está relacionada aos *dharma*s. O termo *dharma*, do sânscrito, é de difícil tradução. Nagatomo sugere que uma forma de interpretar os estudos de Dōgen e a sua terminologia seria recorrer ao termo transsubjetividade. Esta dinâmica que escapa da noção monolítica e estática do “eu” ou do “si mesmo” seria inerente ao reconhecimento de que a subjetividade não se constitui na clausura do sujeito, mas transita pelo coletivo, estando sempre em um continuum comunicativo com o grupo. Esta seria também uma forma de reconhecer nos ensinamentos de Dōgen, uma epistemologia criada a partir da percepção. Dōgen nunca admitiu um eu transcendente, mas sim, um eu que emerge da experiência.

Sobre a negação do pensamento durante a meditação, Nagatomo (ibid) explica que não é propriamente uma negação do pensamento, mas uma espécie de negação somática, porque o ser nunca deixa de ser, apenas se disponibiliza à percepção daquele momento específico sem qualquer juízo de valor. Neste estado, há ocorrências de pensamentos que vem e vão como a respiração. Talvez fosse apropriado pensar em um desafio somático ao invés de negação, uma vez que se trata de um desafio particular para interromper o pensamento.

No que concerne ao termo *shinjin* (fé e devoção 信心 ou alma e corpo 心身), Dōgen sempre considerou a mente incorporada e nunca separada ou suspensa do corpo. O seu entendimento de mente incluía, entre outras coisas, uma função de pensamento, uma função emotiva/afetiva e uma função memória. Ao meditar, além de vivenciar muitas ações, experimentam-se passagens de tempo que transitam simultaneamente pelo passado, presente e futuro. O estar no presente não significa estar suspenso do tempo, mas sim, estar

⁹ Contavam-se na época 404 doenças, 101 para cada elemento.

(corporalmente) consciente do fluxo. Da mesma forma, estar sentado não implica estar parado, seria apenas outro modo de participar do fluxo.¹⁰

Tudo que diz respeito às antigas práticas medicinais e aos conhecimentos de procedência religiosa tem sido, hoje, pontualmente evocado. Especialmente no caso da religião, pressupostos e crenças ressurgem apenas em função das necessidades práticas da vida cotidiana, sem grande relevância no dia a dia das novas gerações.

Há, entretanto, vestígios secularizados de práticas religiosas tacitamente cultivadas. Estas, nem sempre remetem às mesmas discussões propostas no passado, mas muitas vezes sobrevivem como operadores simbólicos. Um exemplo curioso refere-se ao significado dos kimonos usados pelos monges e a sua relação com o corpo e a transmissão da sabedoria.

¹⁰ A noção de *self somático* imanente e não transcendente, que emerge dessas constatações, pode ser reconhecida em três pensadores japoneses, a começar pelo monge budista conhecido como Kōbō Daishi ou Kūkai (774-835), seguido pelo próprio Dōgen Kigen e, finalmente, pelo filósofo Nishida Kitarō (1870-1945) que, segundo Nagatomo, foi quem cunhou o termo *self somático*. A partir de uma rede complexa de autores da fenomenologia europeia, do pragmatismo americano (de William James) e da meditação budista, Nishida concebeu uma noção dinâmica de indivíduo e de lugar dentro de um mundo relacional. Para uma leitura comparativa entre estes pensadores, sugiro a minuciosa pesquisa de Nagatomo Shigenori (1989: 126-192).

O trançado e a transmissão da sabedoria

Os kimonos conhecidos em sânscrito como *kasāya* (na leitura japonesa, *kesa* 袈裟) eram as vestimentas tradicionais dos monges. A sua importância, explica Yamakawa Aki (2010:VI) não estava apenas no valor têxtil, mas no tipo de associação com a pessoa que o vestia. Isso porque havia uma conexão singular entre o kimono e as histórias de vida dos donos das roupas. Neste contexto, os kimonos foram considerados verdadeiros tesouros.

Na Índia, *kasāya* era o uniforme que distinguia os mendigos dos outros ascetas. A característica mais marcante dos kimonos era o modo como eram costurados – pequenos retângulos compunham uma peça mais extensa. A cor chamava-se *ejiki* (餌食), normalmente um tom de marrom ou preto azulado. A palavra *kasāya* significava em sânscrito uma cor turva, referindo-se ao sombreado que caracterizava as roupas.

Havia regulamentos específicos (*ritsu* 律) para a comunidade monástica budista aprender como costurar um *kasāya*. Olhando para peças que foram preservadas¹¹ elas poderiam ser descritas como retalhos arrematados. Era a beleza da colagem que tornava cada *kasāya* especial.

No Japão, a história do budismo sempre oscilou entre seguir estritamente as regras e desviar-se delas. Um bom exemplo é o dos movimentos de reforma do período *Kamakura*. O budismo deslocou-se do ensino da lei que protegia o estado, para o ensino da salvação dos indivíduos de todos os níveis da sociedade. Entre os novos sectos religiosos da época estavam o da *Terra Pura* (*Jōdoshū*) e o *Zen*. Os *kasāya* destes dois grupos expressavam aspectos diametralmente opostos e, de certa forma, relacionados ao direcionamento tomado pelos próprios praticantes, no decorrer do tempo. O mesmo ocorreu com todos os outros sectos. O da *Terra Pura* acabou descartando os valores para seguir apenas a fé. *Sōtō Zen* e *Risshū* retornaram aos ensinamentos de Buda. *Daruma* e *Rinzai Zen* passaram a seguir o budismo chinês, mas mantiveram distinções em relação aos sectos *Shingon* e *Tendai*. Não é o caso aqui de detalhar as diferenças entre cada um destes grupos, o que interessa notar é que todas essas ideias, mesmo quando distintas entre si, costumavam ser traduzidas nos *kasāya*, instaurando uma relação bastante peculiar entre corpo, roupa e fluxo de conhecimento.

Do período *Kamakura* ao *Nanbokuchō*, o Japão não cultivou relações oficiais com a China, mas esteve conectado com outros países do Extremo Asiático, através de acordos

¹¹ O Museu Nacional de Kyōto organizou a exposição *Transmitting Robes, Linking Mind, the World of Buddhist Kasāya*, de outubro a novembro de 2010, apresentando 700 anos de produção de *kasāya*, do Período Nara ao Muromachi.

mercantis. Documentos históricos mostram que cerca de duzentos monges japoneses foram estudar na China e aproximadamente trinta mestres chineses foram para o Japão, a partir da metade do século 13. Os monges japoneses ficaram muito impressionados e quiseram transportar os ensinamentos chineses para o Japão. Entre estes, estava justamente a transmissão do *kasāya*.

É importante perceber que *kasāya* nunca foi apenas um uniforme, mas uma espécie de certificação da transmissão do secto zen e das atividades da dinastia *Tang* do mestre *Heze Shenhui* (684-758). A partir de então, a prova oficial de transmissão do *dharma* (em japonês, *denpō* 伝法) seria a própria vestimenta.

Para o discípulo zen, a relação com o mestre espelhava-se no ato de transmissão da veste. O *kasāya* que o mestre costurava, o seu retrato e a certificação por escrito eram as provas que asseguravam a passagem da sabedoria.

Até o período Heian, havia dois tipos de *kasāya*: uma trama de tafetá e uma combinação de farrapos (tecelagem simples em cores básicas de vestes de monges). Não se sabe ao certo, mas parece que todos os *kasāya* dos países asiáticos seguiam as regras do *ritsu* para diferenciar o *kasāya* de qualquer outra roupa.

Trata-se, portanto, de um método metonímico de transmissão do conhecimento. Em uma exposição desses kimonos realizada em Kyōto (ver nota 11), um dos painéis de *kasāya* do período *Nanbokuchō* foi composto por fragmentos de vestes que pertenceram aos patriarcas da Escola *Rinzai Zen*. Os campos eram feitos de peças do mestre *Kōhō Kennichi*, os cordões vieram das vestes *jikitotsu* (直綴) do monge *Mugaku Sogen* e o anel pertencia ao calígrafo, pintor e monge *Wuzhun Shifan*.

Inaga Shigemi (2010: 76) explica que este método também foi usado em outras situações. Há nomeações distintas para diferentes representações da sabedoria além daquela simbolizada pelos kimonos. Por exemplo: *mono* (物) é coisa, *kokoro* (心) é mente e coração, *koto* (事) é material. Mas não é o espírito que faz *mono* com as mãos (um objeto artesanal, por exemplo) e sim a mente (*kokoro*) que é cultivada pela mão que lida com *mono* (neste caso, a matéria prima). No caso de *kasāya*, ao juntar retalhos das vestes dos mestres, a mão cultiva a mente.

É preciso se aproximar desta complexidade que enreda saber e fazer, para perceber que a colagem dos tecidos, a amarração dos pictogramas e das imagens nada mais são do que texturas que materializam o saber. A relação entre mente e mão, da forma como é entendida no Japão, aproxima-se dos debates no Ocidente sobre trabalho imaterial que salientam o caráter processual de algumas atividades, mais do que necessariamente os produtos que resultam do processo de criação. Nesses casos, o trabalho refere-se ao gesto, à ação. No

Japão, sempre houve uma tendência para excluir as fronteiras entre trabalho material e imaterial, identificando também nos produtos (arco e flecha, espada, peça de porcelana, carro etc.), um aspecto processual que aponta para a continuidade cognitiva entre sujeito e objeto, produto e processo de criação.¹²

O papel do kimono mudou muito no decorrer da história. Helen Benton Minnich e Nomura Shojiro (1963) escreveram uma das mais abrangentes histórias do kimono explicando que entre os séculos 6 e 8 houve uma influência significativa da China, não apenas nos kimonos (no sentido das padronagens e tecidos como a seda) mas em todo tipo de roupa e adereços como os chapéus masculinos, as echarpes e faixas femininas. Entre os séculos 8 e 12, as roupas se tornaram mais volumosas, com sobreposições de cores diferentes. Do século 12 ao 16, os homens continuaram apreciando as sobreposições e os cortes de seda, mas as mulheres começaram a diminuir o número de camadas, mantendo apenas o kimono branco por baixo e as calças vermelhas. A partir do século 17, os tecidos de seda mais pesada são substituídos pelas mais leves, flexíveis e suaves. Nesta época, as fábricas começaram a se adaptar para admitir setores de decoração manual.

Há uma série de intercâmbios estéticos importantes promovidos durante todas essas fases. A princípio, a estética chinesa era marcada pela simplicidade, norteando a moda japonesa minimalista. Nos séculos 12 e 13 a presença dos conquistadores mongóis na China, trouxe uma espécie de “extravagância” até então inexistente. Isto não afeta os pintores chineses, mas escanta os artesãos. No Japão, as interfaces com as Belas Artes, sobretudo com as gravuras *ukiyo*, tornam-se particularmente marcantes. Não se tratava apenas da reprodução de imagens em tecido, mas da exuberância das cores.

Outro fator importante que diferenciava os kimonos chineses dos japoneses era a própria natureza e o clima distinto. Entre a antiga Pequim e Kyôto, havia distinções evidentes. No Japão, por exemplo, a presença da grama sempre foi muito mais marcante do que na China, onde, por sua vez, havia uma variedade maior de flores. Nota-se nos kimonos chineses a presença destas flores ao lado de dragões exuberantes, enquanto no Japão, os kimonos usados em cerimônias, apresentavam, quase sempre, apenas um tipo de flor, não raramente acompanhada pelo vôo de pássaros num fundo de cor única.

¹² A noção de trabalho imaterial tem sido pesquisada amplamente por autores como Antonio Negri, Michael Hardt e Maurizio Lazzarato entre outros. Trabalho imaterial seria aquele cujo produto coincide com o próprio processo (um pianista tocando o piano). Mais recentemente, esta nomeação foi questionada por autores como o próprio Negri, que não identificam propriamente uma “imaterialidade” nos processos de trabalho, mas sim o mergulho em concretudes específicas. No livro *O Corpo em Crise* (2010), também questionei esta nomeação, argumentando que todo processo realizado na presença e a partir do corpo, necessariamente conta com uma materialidade.

No entanto, é interessante notar que mesmo distante da tradição dos monges, os kimonos sempre mantiveram um significado particularmente importante no Japão, inclusive para aqueles que não costumavam praticar nenhuma cerimônia específica (algum gênero teatral, a cerimônia do chá ou rituais religiosos).

As roupas em estilo ocidental foram introduzidas no Japão no período *Meiji*, mas só se tornaram amplamente conhecidas no período *Shōwa*. O que contribuiu para isso foi o fato de um grande número de mulheres ter começado a trabalhar fora de casa. As roupas ocidentais eram mais práticas e afinadas com a política de “modernização” por isso acabaram prevalecendo. Nesse contexto, o kimono passou a ser usado apenas em ocasiões especiais, como casamentos e outros eventos formais¹³.

Em períodos de guerra, a partir da era *Meiji*, os kimonos transformaram-se ainda em meios de comunicação, trazendo estampas nacionalistas, com temas militares e propagandas da fase moderna. Mas ao analisar os diferentes ciclos do kimono, percebe-se como, a despeito de todos os estereótipos que rondam a sua história, alguns deles sempre desestabilizaram o aparente perfil de “produto” ou “instrumento”, apresentando-se mais como operadores de novas subjetividades, aptos a acionar redes inusitadas entre a tradição e os tempos modernos.¹⁴

¹³ Hoje é comum algumas lojas ensinarem a vestir kimono porque esta prática se tornou, pouco a pouco, uma atividade “estrangeira” não apenas para turistas, mas para muitas japonesas. Há, no entanto, uma possibilidade de mudança neste cenário. Durante o período em que trabalhei na Universidade Kansai Gaidai, em 2014, tive a impressão de ver com mais frequência meninas jovens e até mesmo rapazes, usando os kimonos tradicionais nos finais de semana em Kyōto. Em uma conversa com Hosokawa Shuhei, do Centro Nichibunken, ele confirmou que nos últimos anos, esta tem sido uma tendência evidente, especialmente na região Kansai, o que pode representar a vitalização desta tradição, apesar da convivência com a moda pop que tem marcado as últimas décadas, notadamente em Ōsaka e Tōkyō.

¹⁴ Fora do Japão, o kimono também foi, algumas vezes, usado como acionador de subjetividades e, até mesmo, como operador poético. No Brasil, o poeta Haroldo de Campos identificou similaridades entre os kimonos dos atores de *nō* e os parangolés do artista brasileiro Helio Oiticica, na medida em que não simplesmente vestiam personagens, mas constituíam o corpo e o movimento. No que concerne a este tema, sugiro a leitura de seu livro *A Arte no Horizonte do Provável* (ver bibliografia).

A natureza e o ser para a vida

A palavra japonesa para natureza é *shizen* (自然). Como explica Augustin Berque (1986: 171-172) esta é a pronúncia japonesa do chinês *ziran*. O termo foi introduzido no Japão com a adoção da civilização chinesa nos séculos 7 e 8. Em chinês, *ziran* é um termo bastante antigo usado pelo fundador do taoísmo Laozi no século 6 a.C.¹⁵

No taoísmo, não costuma haver nenhum tipo de oposição entre homem e natureza ou entre natureza e cultura. Trata-se de um sistema cósmico que pode suscitar diferentes atividades, inclusive artísticas, como é o caso dos gêneros poéticos e das pinturas da natureza.

Estes antecedentes chineses marcaram a civilização japonesa em seus primórdios, quando não havia ainda vocábulos para designar natureza em geral. No entanto, desde o início, são notadas algumas diferenças importantes. Se na China a natureza era sempre, de certa forma, relativa ao homem; a cultura japonesa mostrou desde o *Man'yōshū*¹⁶, uma grande familiaridade com a natureza compreendida por si mesma. Segundo Kataoka Mami (2010: 207), *shizen* referia-se ao mundo natural objetificado, incluindo o universo ou aquilo que em japonês seria *shinrabanshō* (a totalidade da criação 森羅万象) ou *tenchibanbutsu* (todas as coisas do universo 天地万物).¹⁷

Já no budismo Mahayana, que também impacta a cultura japonesa no que se refere ao entendimento de natureza, compreendia-se que todos os seres conscientes eram possuídos por Buda. Quando este ensinamento chega ao Japão é interpretado de modo a significar que todas as coisas podem ter Buda, não apenas os seres sencientes humanos, mas também outros animais, objetos inanimados como a terra, as montanhas e os rios. Há, neste sentido, uma noção de natureza intrinsecamente ligada à religião.

¹⁵ Os chineses antigos não distinguiam claramente verbos, nomes, adjetivos e advérbios, por isso, *ziran* não seria propriamente um nome, mas um estado. *Ziran* também não significava especificamente natureza, mas universo ou ambiente.

¹⁶ Este é considerado o mais antigo poema japonês, compilado no século 8, com textos que remontam ao século 4.

¹⁷ Nas duas primeiras fontes de mitos e fábulas japonesas, *Kojiki* (712) e *Nihon shoki* (720), há descrições da escuridão do universo como um ambiente informe de onde emergem as divindades ou deuses. A palavra *shintō* aparece pela primeira vez no *Nihon shoki*. Nos períodos anteriores *Jōmon*, *Yayoi*, *Kofun* e *Asuka* já havia uma série de crenças, mas eram consideradas como um *shintō* primitivo.

Berque (ibid) explica que a pronúncia japonesa dos caracteres chineses de *ziran* poderia ser *onozukara shikari* (自ずからしかり), que seria “ser assim por si mesmo”. *Shikari* poderia ser interpretado como “ser assim” e *onozukara*, que representa o primeiro caractere de *shizen*, poderia ser a própria tradução de *ziran*, ao mesmo tempo substantivo e advérbio, composto de *ono* (si-mesmo), *tsu* (partícula de ligação) e *kara* (nascimento, origem, gênero, espécie e família). Aqui, segundo Berque, juntam-se mecanismos semânticos próximos dos que produzem as palavras latinas *nasci/natio/natura* (nascer, nação, natureza), *genus* (origem, nascimento, de onde raça, de onde gênero) e o grego *gênesis*. *Onozukara* pode ser lido, portanto, como “auto-gênese” ou como “ser o sujeito de seu próprio advento no mundo”.

Em *onozukara shikari* há um reflexo da natureza, um traço do homem em relação ao ambiente ecológico e ao cosmos. *Onozukara shikari* é o mundo que contém o que advém por si mesmo, tanto no homem como no mundo e é também o “por acaso” que faz com que no Japão toda esta discussão esteja distante de noções gerais de lei da natureza e lei da causalidade. Assim, *shizen* e *onozukara shikari* contam com a mesma representação ideográfica, embora haja distinções.¹⁸

Antes da Restauração Meiji, os campos semânticos destes dois termos recobriam-se parcialmente. É por isso que *shizen* teve em japonês algumas conotações que não existiam no chinês *ziran*, especialmente no que se refere à noção de acaso. Também é preciso tomar cuidado para não forçar a identidade entre as noções de natureza e *shizen*. Tudo depende de qual entendimento de natureza está sendo considerado. A natureza no Japão não foi compreendida como um objeto face a um sujeito (humano). Ao invés disso, havia uma tendência para compreendê-la como uma referência suprema. Alguns termos mais antigos como *tenchi* (天地), *banyū* (蛮勇), *banbutsu* (万物), *shinrabanshō* (森羅万象) e *tennen* (天然) foram usados indicando uma espécie de inclusão do humano na natureza. O humano não está apartado nem é superior a nada. Esta atitude levou a toda uma dimensão estética relacionada à natureza e inseparável da vida.

É importante notar ainda que natureza não é um sujeito gramatical. Tanto natureza como cultura modificam concretamente o mundo. O jardim, por exemplo, considerado uma espécie de modelo de mundo no Japão, não representa a natureza em si mesma porque já é uma construção (nada natural) da natureza. Ele só existe como modelo. A alternância entre natureza e cultura não é especular. É geográfica e histórica e, como explica Berque, exprime-se trajetivamente na mediação dos ambientes reais.

¹⁸ É importante notar que Berque apresenta uma das possibilidades de tradução desses termos e caracteres. Como será explicado a seguir, a sua pesquisa é marcada pelas leituras da obra do filósofo Watsuji Tetsurō (1889-1960), um dos expoentes da chamada *Escola de Kyōto*.

Para compreender melhor estas questões e o vocabulário bastante específico usado por Berque (trajetividade, ambientalidade), é importante contextualizar os termos a partir da pesquisa de Watsuji. Com a sua obra mais importante *Fūdo* (風土 1935), foi o primeiro no Japão a cogitar uma ontologia heideggeriana para questões geográficas. Para tanto, explicou o conceito de *fūdosei* (風土性 ambientalidade) e criou um equivalente espacial para o conceito temporal de historicidade (*rekishisei* 歴史性). Watsuji queria usar o *fūdo* como base para uma teoria fenomenológica da humanidade. O subtítulo do seu livro é “um ensaio sobre o estudo do homem” que complementaria a obra que havia sido a sua principal fonte de inspiração: *O Ser e o Tempo* (1926) de Martin Heidegger.

O foco da sua pesquisa foi, portanto, a relação entre homem e ambiente e por isso tornou-se fundamental para a compreensão do entendimento da natureza e da relação do homem com a natureza no Japão. O “clima” como muitas vezes é traduzido o título do livro de Watsuji, seria uma escolha terminológica inapropriada, uma vez que limita a noção de *fūdo*. Berque propôs traduzi-lo em francês como “milieu” (ambiente) e *fūdosei* com o neologismo “mediance” (ambientalidade)¹⁹.

Lexicalmente, esta palavra deriva do latim e refere-se à relação de uma sociedade entre espaço e natureza. A ambientalidade seria, portanto, um sentido de relação sugerindo simultaneamente direção ou tendência, sentimento e significado. Constitui-se como processo histórico. Isso envolve não apenas relações psicológicas, sociais e ecológicas, mas conexões entre sujeito e objeto (Berque 1992:94). Há uma tendência na lógica cognitiva japonesa para borrar a identidade do si mesmo e, simultaneamente, criar uma identificação com o que não é o si mesmo (ambiente social e natural entendidos de maneira inseparável). Trata-se de um processo tanto subjetivo como objetivo, físico e fenomenológico. Baseado no antigo verbo proposto por Montaigne para viajar ou transportar, Berque chama este processo de *trajeção*. O conceito de *trajeção* seria então um deslocamento do objetivo para o subjetivo e vice-versa e, segundo Berque, teria muito a ver com questões discutidas no Ocidente como aquelas que permeiam o termo *habitus* da maneira como foi conceituado por Bourdier (2010): “sistemas estruturantes de disposições duráveis e transponíveis”.

No entanto, Berque explica que a *trajeção* seria ainda mais geral que *habitus*. No processo trajetivo, a ambientalidade teria componentes ecológicos e geográficos (paisagem, territorialidade, amenidade urbana etc) que a tornariam específica em relação ao espaço e à natureza.

¹⁹ Estou optando pelas traduções ambiente e ambientalidade porque durante uma conversa com o próprio professor Berque, ele confirmou considerar o termo espanhol *ambientalidad* apropriado, assim como o equivalente em português. Não se trata de um local ou entorno exclusivamente geográfico, mas simultaneamente simbólico, imaginativo, geográfico, climático, etc.

A ambientalidade pode ser definida como “uma estrutura espaço-temporal da existência humana” (Berque 2008-2). A sua correspondência entre espaço e tempo seria um substrato de correspondência indissociável entre história e ambiente. O indivíduo morre, as ligações entre os indivíduos mudam, mas ao morrer tudo muda sem cessar, uma vez que outros indivíduos vivem e seus entre-lugares (*aida* 間) continuam. É no fato de acabar incessantemente que tudo continua. Por isso, do ponto de vista do indivíduo trata-se do ser *para morte*, como pontuava Heidegger (1986:309-344), mas do ponto de vista da sociedade e da natureza trata-se do ser *para vida*, como propôs Watsuji.

A mesologia watsujiana (*fūdogaku* 風土学) tem sido definida como uma ontologia hermenêutica dos ambientes humanos. Em *Le Geste et la Parole, tome I (O Gesto e a Palavra, 1965)*, Leroi-Gourhan mostrou que a espécie humana emergiu através da exteriorização de certas funções do corpo animal em um corpo social composto de sistemas técnicos e simbólicos que retroagiram sob o corpo animal para hominizá-lo. Do ponto de vista da mesologia, este corpo social é um corpo *medial*, combinado com os ecossistemas. O ambiente que banha o corpo animal é eco-tecno-simbólico e o momento de “ajuntamento” do corpo animal com o corpo medial é que constitui o ser humano. Este seria o momento estrutural da existência humana, quando a ambientalidade se integra à carne do corpo animal e às instâncias do corpo medial que não são objetos mas realidades possíveis. Aí, as conexões neuronais do corpo individual correspondem aos sistemas materiais do ambiente coletivo. Neste processo de ambientalidade, as palavras também têm existência corpórea. Com elas, concretamente, tudo cresce (*cum-crescere* ou “concreto” em latim) em uma história comum fundada na evolução geral da vida sob a terra.

Tais discussões sugerem que não há mais como sustentar a ideia de que o ambiente (*milieu*) seria apenas subjetivo e o entorno objetivo. A origem desse tipo de abstração moderna (Berque 2005:3) é múltipla. Deve muito ao cristianismo que fez da consciência individual o lugar do absoluto. Mas o pensamento que limita a identidade do indivíduo a seu corpo animal remonta à concepção aristotélica de *topos* (lugar) e correlativamente à lógica, também aristotélica, da identidade do sujeito. Na sua *Physica*, Aristóteles definia o lugar como o limite móvel imediato do envelope (da coisa). A identidade de uma coisa era limitada a esse “vaso imóvel” que é o seu lugar. Ela não podia sair disso porque, neste caso, teria outra forma e seria, portanto, outra coisa. No *Timaeus* de Platão, na *chôra*, diferentemente do *topos* aristotélico, não há contorno preciso. Também não há identidade definível. Platão a evoca através de metáforas. A *gênesis* (o ser relativo) e a *chôra* (ambiente) são indissociáveis.

A partir daí, pode-se concluir que o lugar humano é, ao mesmo tempo, o *topos* de seu corpo animal e a *chôra* de seu corpo medial. A ambientalidade reside no momento estrutural *topos/chôra*. Berque propõe ainda a noção de *oikoumenê*, termo grego que vem de *oikeô*,

habitar. Seria portanto a mesma etimologia de ecologia e economia, ou seja, o conjunto e a condição dos ambientes humanos configurando-se como uma relação ao mesmo tempo ecológica, técnica e simbólica.

Julia Adeney Thomas (2001) observa ainda que a natureza no Japão sempre foi parte do pensamento político. A autora estudou particularmente a passagem do início do século 19 para o século 20, que corresponderia ao período em que o Japão passou do regime semifeudal e relativamente isolado sob as regras do *daimyō* (大名), para um império colonial industrializado. O seu argumento principal é que nesta passagem, o conceito de natureza foi diversas vezes reconfigurado. Tratou-se de um processo consciente de modo a validar estruturas de poder. A princípio, a natureza foi fundamentalmente descrita em termos espaciais. Ela exemplifica citando o período Tokugawa e afirma que nos trabalhos dos neoconfucianos (*kokugakusha* 国学者), nos escritos dos pesquisadores da Escola Mito e mesmo nas obras de intelectuais autônomos como Andō Shōeki e Ōkuni Takamasa; o poder da imaginação topográfica da natureza sempre foi explícito. Para todos esses pensadores, o lugar da prática política devia seguir padrões espaciais da natureza. Ao final da era Tokugawa, há um deslocamento da ênfase do espaço para o tempo. A partir de então, as lições políticas passaram a se expressar, em primeira instância, temporalmente. No entanto, em ambos os casos, o sentido de natureza no Japão nunca foi apolítico, o que significa dizer que nunca esteve apartado da cultura e, enquanto prática discursiva, fez parte de todas as mudanças ideológicas do Japão que, muitas vezes, usou a natureza como argumento nacionalista como uma especificidade da cultura japonesa. Isso pode ser identificado em textos literários, pinturas, ciências naturais, tecnologias para extração de recursos naturais, mas o que chamou mais a atenção de Thomas foi mesmo a prática discursiva, ou seja, os modos como a natureza foi usada para articular ideias políticas.²⁰

²⁰ Ao analisar a situação do imperador Hirohito no período da ocupação estadunidense no Japão, o tema da natureza é proposto novamente por Julia Adeney Thomas (2001). Isso porque, durante a visita do imperador aos Estados Unidos, a sua imagem será identificada com a de um defensor da natureza, desestabilizando a presença do inimigo no país.

Outras palavras para outras coisas

Além da natureza, que é fundamental para o estudo das percepções do corpo, destaca-se o chamado espaçotempo ou *ma* (間). Esta noção começa a chamar a atenção de artistas, arquitetos e pesquisadores europeus, a partir de uma experiência bastante pontual. Em 1978, no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, durante o Festival de Outono, o arquiteto Isozaki Arata propôs uma exposição chamada “Ma Espaço Tempo no Japão”. Na ocasião, explicou aos franceses que as noções de espaço e tempo são unidas em japonês pelo *ma*, de acordo com a sua definição: “intervalo existente entre dois objetos ou duas ações, vazio e abertura entre elementos ou tempo de pausa”.

Na tentativa de expressar da melhor maneira possível o termo e deslocar o olhar europeu que, até então, entendia a cultura japonesa apenas em função de objetos exóticos (cerâmicas, arranjos florais, kimonos etc), Isozaki sugeriu sete expressões pinçadas do vocabulário tradicional para exprimir um modo particular de perceber a vida, revelando também uma espécie de consciência da beleza no Japão.

Na ocasião, esse modo sutil de dar visibilidade a certas particularidades da percepção representou uma mudança radical entre os pesquisadores e artistas ocidentais. Alguns já haviam lido o livro de Roland Barthes *L'Empire des Signes (O Império dos Signos, 1970)* que apontava para a singularidade de um certo Japão imaginado. Havia uma espécie de enigma na linguagem que não parecia apenas um instrumento de nomeação, mas passagens sutis para modos inusitados de perceber a vida e apontar novas possibilidades de criação. No Brasil, o poeta e tradutor Haroldo de Campos (1977) e o músico Hans J. Koellreutter (1983) também estavam interessados em criar aproximações com a cultura japonesa pela via da percepção. De fato, nenhum desses autores buscava descrever ou decifrar o Japão. O objetivo era abrir novas possibilidades de percepção e tradução dos sentidos, a partir do que Barthes anunciara como uma espécie de deslocamento ou desterritorialização da mente.²¹

O primeiro termo sugerido por Isozaki para iluminar a nossa percepção foi *himorogi* (神籬), o lugar de deus que equivale à formação do espaço e a invenção de um espaço determinado e sagrado. O segundo termo foi *yami* (闇) ou as trevas da noite como havia descrito o escritor Tanizaki Jun'ichirō em sua obra *In'ei Raisan (Em Louvor da Sombra, 1930)*.

²¹ Para os interessados em estudar o *ma*, sugiro a leitura da excelente tese de doutorado da professora de História da Arte Asiática na Unifesp, Michiko Okano, intitulada *Ma: entre-espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, defendida em 2007 no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob minha orientação. Esta pesquisa foi publicada como livro pela editora Annablume em 2012.

Haveria uma camuflagem atrás da obscuridade que seria o modo como costuma emergir o sentimento da beleza. Em seguida, Isozaki sugeriu *utsuroi* ou o movimento da sombra, que seria a apresentação de um espaço como momento de variação.

Para completar, foram ainda lembrados os termos *michiyuki* (道行き) ou a cena de fuga de dois amantes no teatro tradicional; *suki* (数寄), uma certa estranheza ou a maneira com que os praticantes da cerimônia do chá (*chanoyu* 茶の湯) escolhem a disposição dos objetos em função de uma estética particular; e *hasai* (破碎), extremidade, ponto, grau, escada, ou o encontro de um espaço entre duas coisas. Por fim, a exposição apresentava *sabi* (錆), ao mesmo tempo pátina, serenidade e devastação, um princípio estético que está em todo desejo instintivo de destruição e que leva a uma catástrofe final²².

Eu passei anos intrigada com essa noção de espaçotempo e com a presença iminente da catástrofe relacionada à beleza e ao recomeço, que parecia existir sempre de modo latente.²³ De certa forma, há também traços dessa discussão nos tratados de teatro nō de Zeami. A palavra ruína (*haikyo* 廃墟) não é citada diretamente em seus escritos nem nas peças, no entanto está sempre presente nas paisagens devastadas e nos jardins abandonados (*haien* 廃園). Não se trata de falar explicitamente daquilo que ficou para trás, mas de um ambiente por onde passou uma história que agora parece existir apenas como vestígio ou, numa terminologia mais recente, como um traço performativo.

Na peça nō, o espaço vazio torna-se um dispositivo estrutural do sonho e da memória que permite rever fragmentos de um passado esquecido. Este dispositivo cênico da ruína como lugar de aparecimento e desaparecimento é recorrente na maior parte das obras de Zeami. As peças começam sempre quando tudo parece ter terminado. Os personagens *shite* (仕手) e *waki* (脇) evocam um tempo passado. O protagonista *shite* está sempre morto, com um intruso na história presente, revivendo os eventos que o levaram a morte.

O mundo do *mugennō* (teatro de sonho e ilusão 夢幻能) da forma, como é desenvolvido por Zeami, combina três termos constitutivos: a viagem (*tabi* 旅), o sonho (*yume* 夢) e a ruína (*haikyo* 廃墟). A ruína cria uma distância entre o espectador e o lugar da representação. Ela é o lugar onde o ator abstrai sua existência teatral, ou seja, a sua imagem se descola, separando-se do aqui e agora. Zeami escreveu sobre este fenômeno específico do

²² Ao discutir a terminologia estética do Japão, no próximo capítulo, serão propostas outras traduções para alguns desses termos, tendo em vista a leitura dos caracteres em outros contextos.

²³ No budismo, a morte não se opõe à vida, mas sim ao nascimento. Isso traz uma percepção de tempo que muda o entendimento do envelhecimento de objetos e de pessoas. Muriel Hladick tem organizado livros, catálogos e exposições que propõem traços e fragmentos como aspectos fundamentais da estética japonesa, com foco justamente nas ruínas e nas representações da passagem do tempo.

deslocamento do olhar (*riken no ken* 離見の見), analisando-o como um olhar apartado do próprio olhar. Para visualizar esse corpo transitório, aconselhava os atores a se observarem através do olhar do espectador: os olhos na frente e a mente atrás. Esse olhar criava um espaçamento. Assim a mente do espectador reconstruía o movimento em seu conjunto. O gesto minimalista nunca seria o aspecto superficial das coisas, uma vez que a imaginação reconstituía a totalidade a partir dos fragmentos e dos esboços. Havia sempre uma realidade latente e ficcional que caracterizaria o momento que precede a aparição do ator principal.

O próprio Zeami definiu também o chamado “grau da maravilha” do *nō* como a falta de forma. Mas não é fácil compreender do que se trata essa “falta de forma”. Não é uma dualidade entre forma e conteúdo. Admite-se, a princípio, que qualquer coisa possa morrer e desaparecer, mas o modelo cognitivo permanece (como modelo de gesto, modelo estético e modelo de pensamento)²⁴. Isso lembra o santuário de Ise que pode ser considerado como a antirruína, recusando a passagem do tempo. Augustin Berque foi quem me contou pela primeira vez que a cada vinte anos esse santuário é reconstruído alternadamente em dois lugares contíguos. Cada processo de reconstrução dura cerca de oito anos e cada uma de suas fases é acompanhada por um conjunto de rituais shintoístas de purificação.

Há ainda outras noções que ajudam a reconhecer os sentidos da ruína ou daquilo que passa sem necessariamente acabar. O traço (*ato* 跡), a impermanência (*mujō* 無常) e a perenidade de todas as coisas (*shogyō mujō* 諸行無常), costumam ser traduzidos como as noções ocidentais de imaterialidade, falta e insubstancialidade. A isso tudo segue-se também a decomposição e o remembramento (*kaitai* 解体). Assim, o desmembramento e o remembramento de um edifício são compreendidos metaforicamente como a dissecação anatômica (*kaibō* 解剖) de um corpo.

A vida de um edifício pode ser decomposta em quatro fases: o nascimento ou o aparecimento da edificação, a duração propriamente dita (quando o edifício é habitado), as mudanças e degradações do prédio com a erosão do tempo e a ruína do edifício. Mas nada disso compromete a beleza. O grande japonólogo Donald Keene escreveu exaustivamente sobre este tema e observou que uma das características da estética japonesa é que a beleza não desaparece com a passagem do tempo mas, ao contrário, torna-se cada vez mais profunda e complexa.

²⁴ No contexto teatral, a noção de padrão tem sido abordada através do *kata* (型). Em 2000, os professores e performers Jonah Salz e Koizumi Tetsunori criaram um grupo de pesquisa na Universidade Ryukoku para estudá-lo. No teatro japonês, o *kata* é um padrão de movimento e pensamento que gera proficiência nos atores para a expressão, como um arranjo momentâneo de conhecimentos já existentes, utilizado para transmissão dos ensinamentos e aprimoramento dos artistas. O *kata* também é um termo bastante usado nas artes marciais. O único modo de aprendê-lo é praticando, como um treino que constrói conhecimento.

Essa percepção da vida está sempre ligada às observações concretas materiais. Olho e olhar (de modo inseparável) nunca são literais. A visão não é tautológica porque o que se vê e se nomeia é sempre algo que atravessa e nunca aquilo que fica. Berque reconheceu, muito cedo em suas pesquisas, essa ação como uma espécie de “olhar que institui” ou *mitate* (見立て). De acordo com a sua tradução, *mitate* é um procedimento que “seja sob a forma de clichê ou como uma renovação, da poesia aos jardins e paisagens, tece o ambiente nipônico com referências daqui e de lá, de hoje e do passado”. (Berque, 1993:44)

Isso vale para a transferência de planos urbanos Chang’ an para Heian-Kyō ou para a importância de um modelo de grande avenida europeia traduzida para o bairro de Ginza em Tōkyō. É sempre tudo igual. E é sempre tudo diferente.

Katō Shūichi (2007:49-53) que escreveu extensivamente sobre tempo e espaço na cultura japonesa, explica que ao tratar de poesia, o “agora” estica e encolhe como um fio elástico. Pode incluir um passado e um futuro próximos e, nesse caso, a abrangência que serve de referência para pensá-lo nunca muda. A época parece ser sempre a do agora. Histórico, cíclico ou cotidiano, os tempos da cultura japonesa sempre enfatizam o viver no “agora”.

A exemplo do que acontecia na cultura chinesa, há também um reconhecimento do que poderia ser chamado de *processualidade*. Como observou Jullien (2004:74), momento e ocasião não são separados da duração. A China antiga era fundamentalmente agrícola, por isso, as estações estavam ligadas à noção de reprodução da vitalidade. Nada tem a ver com ornamentações bucólicas, mas sim com modos de vida e ações. Trabalhar na primavera, limpar no verão, colher no outono e conservar no inverno. A ocasião seria o momento circunstancial, histórico ou sazonal. Ou seja, ocasião tem a ver com situação. A duração, por sua vez, é sempre de alguma coisa. Pode ser de um ato, de uma vida, de um mundo... A noção de tempo na China não é apartada da duração dos processos. Não é abstrata. Mas isso não significa que os chineses não tentaram traduzir o tempo. Criaram calendários e historiografias. O tempo foi traduzido em chinês como entre-momentos (*jikan* 時間 em japonês, *shijian* em chinês), paralelamente ao entre-espaço vazio (*kūkan* 空間 em japonês, *kongjian* em chinês).

Há uma espécie de acordo fenomenal-imanente que os chineses souberam exprimir quando descreveram o poder de oscilação que seria o poder de movimento que infiltra e dispõe e é próprio da estação. Daí emerge o *ser de estação*. Ele é transindividual e transubjetivo.

Como vimos, a medicina chinesa trata da saúde e da doença em termos de regulação e desregulação. É por isso que dá atenção particular ao ritmo das estações para assegurar a cura do corpo e a sua higiene. Reconhece a singularidade dos corpos, mas não lida com a

instância do sujeito. Segundo Jullien (ibid), quando o tempo é promovido à instância do sujeito, começa a sua abstração.

Em compensação, o aspecto processual e a não aderência a definições fechadas e monolíticas, que caracterizam o espaçotempo, também estão presentes, quando se trata das nomeações do corpo.

Uma boa fonte de pesquisa para o tema é o jornal *Nikutai* (肉体), criado em 1947. Douglas N. Slaymaker (2004) explica que, de certa forma, esta publicação sinalizava as mudanças epistemológicas que marcaram o período, colocando justamente em discussão os “nomes do corpo”. *Nikutai* queria dizer carnal e acabou se tornando uma referência para traduzir a noção de identidade que agora emerge do novo contexto pós-guerra. Operava a partir três eixos temáticos: conjuntos de obras que exploravam o corpo na sua fisicalidade; a relação entre o corpo e os contrastes com um nível espiritual; e, finalmente, o nível social, em contraste com o corpo político nacional ou *kokutai* (国体).

Além do termo *nikutai*, havia ainda outras nomeações como *karada* (体) e *shintai* (身体). No pré-guerra, normalmente usava-se *shintai*, mas sempre com muitas nuances. Ainda segundo Slaymaker (ibid), o dicionário *Nihon kokugo daijiten* definia *nikutai* como o corpo composto por carne/músculo e oferecia *karada* como um possível sinônimo mas, ao mesmo tempo, qualificava *nikutai* como “*karada* do desejo sexual”. Nos verbetes aparece também *nikutai rōdōsha* (肉体労働者) que engloba vários tipos de trabalhos ou habilidades podendo ser traduzido como “trabalho manual que enfatiza o músculo físico necessário para a construção do trabalho”. Já *shintai* também foi considerado sinônimo de *nikutai*, no entanto, referia-se mais ao material e físico, ao invés do carnal e sensual. No entanto, não se pode considerar que seja uma fisicalidade bruta, uma vez que *shintai* acabou sendo a palavra escolhida para os discursos filosóficos, inclusive aqueles mais próximos da fenomenologia estudada, por exemplo, pelos pesquisadores que faziam parte da *Escola de Kyōtō* – um movimento marcado pelas primeiras tentativas de relacionar o pensamento de alguns filósofos ocidentais com questões asiáticas.

Shintai aparece ainda como sendo o objeto sólido para uso da ciência médica e *nikutai* como resposta subjetiva e emocional de um objeto vivo. Evidentemente, é arriscado sugerir uma separação entre o que seria objetivo e subjetivo, uma vez que não se trata disso. É mais adequado pensar em ênfases: na descrição da fisicalidade tal como o corpo se apresenta em uma circunstância específica ou nas transformações diante de experiências, objetos etc.

A pesquisadora Katja Centonze (2010:116) tem se dedicado a compreender essas mudanças de terminologia, tomando como ponto de partida a categorização proposta por Uno Kuniichi.

Uno sugere que *nikutai*, especialmente da maneira como propôs o dançarino Hijikata Tatsumi (que usou o termo no título de uma de suas coreografias), teria a ver com o corpo constituído de sangue, ossos e carne, misturado aos humores e excrementos. *Nikutai*, neste contexto do *butô*, emerge da dor, do sofrimento e do prazer e se manifesta como aquilo que está em processo, não podendo nunca ser definido como uma coisa pronta. O corpo está sempre sujeito à deterioração, transitoriedade e metamorfose. Não é fixável em categorias ou figuras definidas. *Shintai*, por sua vez, seria como *corps* em francês, explica Uno, ou seja, a maneira como o corpo é reconhecido na sociedade, uma espécie de corpo sistêmico. Quanto a *karada*, Uno sugere que corresponderia tanto a *nikutai* como *shintai*, oscilando entre os dois termos. Originalmente, *karada* significava corpo morto, que também interessava a Hijikata, assim como *suijakutai* (衰弱体), que aparece em seus trabalhos dos anos 1970 e que seria o corpo doente, fraco. É o próprio Uno quem sintetiza a discussão, ao esclarecer que há muitas realidades do e no corpo e que Hijikata, assim como outros artistas e filósofos, nunca quis fixar uma única dimensão. Em seu ensaio “Corpo-gênese ou tempo-catástrofe – em torno de Tanaka Min, Hijikata e Artaud” (2012: 59), Uno explica que a palavra *karada* se liga forçosamente a um vazio (*kara* 空) que significa recipiente para a alma. No entanto, é preciso entender que esta não é a alma cristã, a alma de um sujeito, mas uma espécie de sentido animista de alma. Significa portanto que não se trata de uma alma específica a ser internalizada em um corpo, mas sim, de como o mundo se internaliza provisoriamente nos corpos. Durante uma conversa, em 2012, no lançamento de seu livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, perguntei a Uno se esta imagem de alguma forma se aproximaria da hipótese de Descartes do fantasma na máquina, mas ele explicou que o corpo entendido como recipiente nada tem a ver com o corpo-máquina de Descartes, uma vez que a noção anímica e o vazio intransponível de *karada* sugerem um entendimento bastante distinto. Também é preciso tomar cuidado com o modo como compreendemos a noção de recipiente. Se o recipiente é um vazio (e não está vazio), ele não se constitui propriamente como algo ou coisa, podendo ser interpretado como um estado.

Como foi mencionado anteriormente, a relação entre corpo e mente, para os japoneses, nunca foi reduzida à inserção de uma substância não extensa dentro de um corpo máquina. A partir de uma dinâmica muito particular, ações *signicas* (visíveis e invisíveis) constituem-se em fluxo entre diversos circuitos do corpo e do ambiente.

Yuasa, Picone e Kuriyama não costumam usar o termo “*signo*” ou “ações *signicas*” como acabo de mencionar. No entanto, pensar nas questões propostas por estes autores a partir da semiótica, me parece bastante esclarecedor. A semiótica, desde os seus primórdios na Medicina Grega, especialmente com Galeno também conhecido como Claudio Galeno ou Galenum de Pergamum (139-199), já apresentava a possibilidade de analisar diferentes níveis

de realidade s gnica para diagnosticar um paciente, uma vez que a semiótica médica incluía três ramos de investiga o (anamn stica, diagnóstica e prognóstica).

Entre o final do século 19 e começo do 20, as dicotomias entre corpo e mente, sujeito e objeto, razão e emo o foram radicalmente desestabilizadas, sobretudo a partir da obra de dois grandes pensadores: William James e Charles Sanders Peirce. Eles são conhecidos como alguns dos principais expoentes do pragmatismo americano (embora Peirce preferisse o termo pragmaticismo). Durante o meu doutorado, no início dos anos 1990, tive a oportunidade de fazer alguns cursos com o semioticista Floyd Merrell. Na ocasião, ele me contou que, de acordo com suas pesquisas, Peirce tinha muito interesse no budismo e ao pensar na primeiridade (categoria dos signos que existem como possibilidade), inspirou-se em alguns ensinamentos budistas. De fato, cheguei a encontrar livros e artigos que abordam esta rela o entre budismo e algumas vertentes do pragmatismo americano ou especificamente do pragmaticismo peirceano. Destaco, por exemplo, a coletânea *Buddhism and American Thinkers* (1984), editada por Kenneth K.Inada e Nolan P Jacobson. Os autores comentam as obras de Peirce, John Dewey e William James, entre outros. Richard P.Hayes (1995) também publicou, especificamente, sobre budismo e pragmatismo, analisando, justamente, as elabora es teóricas de Peirce e William James.

No entanto,   importante observar que há um processo de seculariza o nas propostas destes autores, uma vez que nunca foi propriamente a questão religiosa que mais interessou, e sim, alguns operadores cognitivos relacionados aos modos de existência que se desdobraram nas rela es corpomente, em concep es de natureza, verdade, matéria, consciência e assim por diante. Os aspectos que me parecem mais fundamentais nessas abordagens, assim como nas concep es japonesas, são a impermanência, a concep o não antropomórfica da vida e a aliança entre natureza e cultura. Para avançar nestes estudos   necessário abandonar a dicotomia Oriente-Occidente e perceber como a centralidade do corpo (não necessariamente humano) foi se tornando cada vez mais evidente nas discussões. Como explicou David Lapoujade (2007), há um equívoco relativamente comum, que v  no pragmatismo americano uma espécie de *ready made* do capitalismo ocidental, um raciocínio “mercantil” que valoriza, exclusivamente, a experiência prática. De fato, o pragmatismo não tem nada a ver com isso. Trata-se de uma metodologia que parte do princípio que toda distin o teórica nos leva a uma diferença na prática e vice-versa. Como esclarece Lapoujade (2007:15), o pragmatismo responde   questão “como fabricar ideias para agir ou pensar” e, neste sentido, não seria um método de cria o, mas um método para cria o.

A familiaridade com as concep es japonesas de corpo, natureza e cogni o   evidente. Como dizia James, o que existe não são coisas prontas, mas coisas em processo. A no o de signo em Peirce e de semiose (a o inteligente dos signos), não são admite como

ênfatiza os processos, uma vez que se trata de uma epistemologia na qual nada é dado *a priori*. Eu arriscaria dizer que, tanto em James como em Peirce, ideias são ações cognitivas. Trata-se de uma indiscernibilidade radical entre teoria e prática, assim como ocorre na noção de treino para Zeami e Dōgen. O conhecimento se constrói em processo, assim como sujeitos, ideias e tudo que existe na natureza.

Tōkyō, janeiro de 2001

*A chuva enxarcou as ruas de Asakusa.
O vento forte levantava os guarda-chuvas
e tornava inútil toda tentativa de proteção.*

*Na estação de metrô,
as pessoas pareciam mais aglomeradas do que habitualmente.
Em silêncio, uma mulher consultou a tela do celular
e, em seguida, enterrou os olhos no chão.*

Nacionalismo e Excentricidade

Livros que analisam a história do Japão costumam enfatizar as teorias da insularidade (*shimaguni-ron* 島国論) e do isolamento nacional (*sakoku* 鎖国). Presume-se que os mares abriram a possibilidade de comunicação dentro do próprio arquipélado, mas não com os arredores, criando uma introspecção nacionalista que marcou a era Tokugawa e fortaleceu a noção de *corpo nacional*.

Nas águas do mar Amarelo

O processo de formação do estado no Japão e das suas elites ocorreu entre os séculos 2 a.C. e o final do século 4. Nessa longa fase de estruturação política e econômica, ocorreram diversos momentos de trocas com a Coreia e com ilhas situadas nos arredores. Ao mesmo tempo, travaram-se muitos conflitos, sobretudo com a corte chinesa imperial.

Há sempre diferentes ângulos de visão para observar um arquipélago. O que pode sugerir endogenia, a primeira vista, muitas vezes representa, de fato, uma abertura de passagens (oficiais e extraoficiais). Este é o caso das primeiras redes marítimas japonesas que não estavam voltadas apenas para o âmbito interno do arquipélado e sim para as fronteiras com os arredores. Sabe-se que a história do Japão sempre foi marcada por momentos de grande introspecção e de intensa abertura. No entanto, como diagnosticou Gina Barnes (2007), seria imprudente afirmar que, desde os períodos mais primitivos, o Japão teria se constituído como um sistema absolutamente isolado.²⁵ Há evidências em diversos campos de

²⁵ Barnes levantou uma rica bibliografia (em japonês, chinês e coreano), demonstrando que existia, desde o período Jōmon, uma interação com os povos circundantes (sobretudo chineses e coreanos). As alianças nunca foram de cunho exclusivamente geográfico, mas sempre se referiram a redes de comunicação e a circuitos comerciais. A China continental fortaleceu-se muito cedo, enquanto as regiões insulares e peninsulares desenvolveram-se depois e sob ostensiva vigilância chinesa. No entanto, explica Barnes, é preciso tomar cuidado com as análises que simplificam a dinâmica da região a partir do sistema

saber que apontam em outra direção. Barnes pesquisou fontes primárias nas áreas de arqueologia, geografia e história política. Outros autores, como Screech (1996), optaram por uma pesquisa iconográfica. Em sua análise sobre o olhar científico ocidental e as imagens populares do final do Período Tokugawa, Screech argumentou que, no período em que o Japão encontrava-se supostamente fechado, havia muitas portas de entrada para intercâmbios culturais, algumas bastante inusitadas. Se a cultura e as artes de elite pareciam menos receptivas, todas as outras atividades e crenças populares estavam suscetíveis ao fluxo de informação. Há, portanto, mudanças radicais nos modos de ver (o tema principal de sua pesquisa), impactados tanto pelos estudos holandeses (conhecidos como *Ran*, de *Oranda*, ou *Rangaku*, literalmente estudos da Holanda), como pela chegada do vidro, dos encanamentos e tubulações, dos princípios da hidráulica, do relógio e de muitos outros itens.

Nagasaki foi o primeiro porto de acesso ao Japão. Quando os holandeses chegaram, logo criaram uma fábrica que produzia ou tratava objetos de consumo do dia a dia, como açúcar, panos e cobre. Além disso, havia os “estranhos artefatos” como telescópios, microscópios, caleidoscópios, prismas, projetores, lustres, brinquedos, tesouras, espelhos, garrafas de vinho, itens de fauna e flora, entre outros. Mereciam particular destaque os dispositivos com lentes, que faziam a população japonesa da época pensar nos ocidentais como aqueles que eram capazes de modificar a visão. A hipótese de Screech é que essas primeiras tecnologias estrangeiras que chegaram ao Japão, impactaram de maneira mais efetiva a cultura popular do que as pesquisas científicas. Os novos dispositivos foram amplamente representados em obras de arte.²⁶

Essa conexão com objetos desconhecidos também funcionou como uma ignição para novas habilidades cognitivas. Assim, o intercâmbio cultural com holandeses e, mais tarde, com povos ibéricos, não deve ser interpretado apenas no sentido restrito de modelos estéticos, políticos ou conceituais, mas também no que se refere aos modos de vida e às novas formas de percepção, constituídas a partir da troca de objetos, alimentos, costumes etc.

Um dos efeitos foi a fruição entre esferas internas e externas, que não colocavam em questão apenas limites geográficos e acordos comerciais, mas também a constituição de

centro-periferia. As primeiras redes comerciais resistiam a essa lógica centralizadora e, conforme o interesse das partes envolvidas, havia adaptações.

²⁶ O seu livro é ricamente ilustrado com algumas imagens anônimas e outras de artistas que se tornaram famosos como Kyōden, Churyō, Shigemasa, Utamaro, entre outros. Em algumas gravuras os objetos trazidos pelos holandeses aparecem como parte do dia a dia: uma mulher tomando vinho numa taça ocidental, regulando um relógio ou olhando no espelho; homens manipulando uma versão antiga de telescópio e assim por diante.

subjetividades a partir da vinculação com diferentes grupos (família, empresa, escola etc), criando parâmetros claros para inclusão e/ou exclusão.

É importante notar que existe toda uma terminologia em japonês para descrever a situação de um indivíduo em relação ao coletivo ao qual pertence (ou não).²⁷ Um exemplo bastante conhecido é a relação *uchi/soto*. A princípio, *uchi* (内) refere-se a “dentro” e *soto* (外) a “fora”, mas para alguns autores, *uchi* pode ser uma referência ao *self* e *soto* à sociedade (Bachnik, 1992). *Soto* teria, portanto, uma estância de alteridade, de ser outro. *Uchi* também poderia estar relacionado ao que é familiar, à experiência vivida ou singular, enquanto *soto* seria mais distante, de “segunda mão”, algo que não se conhece de perto, mais voltado a um conhecimento geral.

A noção de *ba* (場) também é importante. Ela não se refere propriamente a uma organização, empresa ou instituição, como alguns autores interpretam. Também não seria apenas um lugar ou procedência, mas uma espécie de estrutura ou moldura que define um grupo como: a esposa no *ba* da família, o funcionário no *ba* da empresa. É, portanto, mais do que um emprego ou dado familiar, aquilo que define se alguém está ou não incluído em uma estrutura específica. Como o sentido de coletividade no Japão sempre foi muito importante, o *ba* representa o indivíduo constituído no coletivo e não individualmente.

Esta valorização da vida em grupo sempre foi fundamental na cultura japonesa, no entanto, é a partir do momento em que este sentido coletivo torna-se indissociável da política nacionalista, que se dá a ver, com mais clareza, no corpo.

²⁷ *Girinjo* (義理人情) e *honne tatemae* (本音建て前 ou 本音建前) são expressões usadas para descrever o contraste entre o sentimento de cada um e a obrigação social. Pode-se dizer que as expressões *ninjō*, *honne* e *uchi* referem-se a esfera de dentro, dos sentimentos pessoais; e *giri*, *tatemae* e *soto* referem-se ao aspecto social. A expressão *ura omote* 裏表 seria relativa a algo como “fachada e real”. O termo *kejime* estaria relacionado a habilidade para fazer distinções, que possibilita justamente transitar entre estas diferentes esferas com discernimento. O livro organizado por Nancy R. Rosenberger *Japanese sense of self*, reúne artigos de autores diversos para discutir esses termos e a noção de si-mesmo para os japoneses (ver bibliografia)

O estigma do corpo nacional

Como tem sido amplamente estudado²⁸, a política nacionalista japonesa, concebida e divulgada no século 17, amparou-se nos três argumentos que acabei de mencionar: a força do coletivo, a especificidade gerada a partir da insularidade do Japão; e a constituição do corpo nacional. Como explica Carol Gluck (1998), o período Edo ou Tokugawa não é apenas um tempo histórico, mas um espaço cultural de releitura de tradições (*dentō* 伝統) tendo em vista a diferenciação japonesa, tanto no sentido positivo como no negativo. O que ocorre nesse espaço cultural imaginativo aciona boa parte dos autores que vão atuar posteriormente no período Meiji. Por isso, Tokugawa foi um refúgio para representar uma resistência e contraposição a tudo que seria moderno, ou seja, aos estrangeiros, particularmente, ocidentais.

Um dos fundamentos da ideologia deste período foi a Escola Mito, inaugurada por Tokugawa Mitsukuni tendo em vista compilar uma história oficial do Japão. Os estudos da escola Mito estabeleciam que os descendentes da deusa do sol eram os reguladores da *Terra do Sol Nascente*. Nas chamadas “Novas Propostas” (1825), concebidas pelo redator Aizawa Seishidai (1782-1863), era clara a necessidade de reverência e lealdade à soberania (*sonnō* 尊皇) da nação contra qualquer ameaça crescente dos bárbaros ocidentais. Neste sentido, havia uma aliança entre o discurso da escola e os neo-shintoístas. Aizawa descrevia as características especiais da geografia e da história dos japoneses, explicando que o país havia sido criado por ancestrais do paraíso e estava localizado no centro do mundo. Todos seriam descendentes da Deusa do Sol Amaterasu. Assim, a lealdade à nação e a crença no país formavam a base da moralidade. Este seria o núcleo da ideologia que fomentou a política nacional conhecida como *kokutai* (国体).

Trata-se de um dos tópicos mais complexos do nacionalismo do Japão, trazendo conjuntamente a mitologia Shintō e a ética confucionista do *bushidō* (武士道). Isso porque a noção de *kokutai* envolve religião, moral e política. Considerava-se que ao abraçar a estrutura nacional ou a instituição imperial; a base nacional podia ser encontrada nas origens divinas do país e da dinastia. Já o caráter nacional era incorporado pelas virtudes morais consideradas indispensáveis para a unidade social e a ordem (de Bary 89-91).

²⁸ Os professores da Universidade Columbia, George Bailey Sansom (1883-1965) e Tsunoda Ryūsaku (1877-1964) estão entre os primeiros autores no Ocidente a abordar as relações transnacionais do Japão e a concomitante instauração de uma política nacionalista da cultura e do corpo (ver bibliografia).

Até a II Grande Guerra, a figura mítica do imperador simbolizava de maneira exemplar todos esses aspectos. Como se sabe, a presença do poder soberano e do nacionalismo não eram uma especificidade da cultura japonesa, estando também presentes em outras culturas. Em 1957, Ernst Kantorowicz publicou nos Estados Unidos uma obra que se tornou referência para estudar este fenômeno: *The King's Two Bodies A Study in Medieval Political Theology* (*Os dois corpos do rei, um estudo em teologia política medieval*). Neste livro, o autor analisa a noção de corpo místico e político do soberano como etapa fundamental para o desenvolvimento do estado moderno. Além de todas as metáforas envolvidas na questão, Kantorowicz estudou com especial atenção, os precedentes da doutrina jurídica dos dois corpos do rei. Havia uma natureza perpétua pela qual a *dignitas* real sobrevivia à pessoa física de seu portador (“o rei não morre jamais”). Esta seria uma analogia com a teologia política cristã, tendo como referência o corpo místico de Cristo que assegurava uma continuidade do *corpus morale e politicum* do estado. O poder soberano tinha ainda uma outra característica: a potência absoluta e a eternidade da própria imagem. É ainda na obra de Kantorowicz que são indicadas familiaridades entre algumas práticas fúnebres dos reis e a apoteose dos imperadores romanos. Havia rituais bastante específicos. Depois que o soberano morria, por exemplo, a sua imagem de cera era tratada como um doente de verdade que jazia sob o leito. Os médicos chegavam a apalpar o pulso da efígie como se estivessem prestando cuidados durante sete dias. Só depois deste período, a imagem podia morrer. No entanto, esta segunda morte simbólica não sacrificava a perpetuidade da dignidade real que continuaria preservada para sempre.

O corpo político do rei tinha características muito peculiares. Ele não podia ser visto ou tocado por qualquer um. Privado de infância e de velhice e de todos os defeitos, ele conferia magnitude ao corpo mortal. Por isso, explica Giorgio Agamben (2004:109), é importante perceber que o corpo político não pode representar simplesmente a continuidade do poder soberano mas também, e antes de tudo, deve ser considerado um excedente da vida sacra do rei ou do imperador que somente através da imagem pode ser isolado e elevado aos céus. No Ocidente, esta prática valia desde o ritual romano às tradições inglesas e francesas.

O caso do imperador japonês era semelhante, embora contasse com algumas particularidades, uma vez que não partia da tradição cristã e suas metáforas jamais remetiam ao corpo de Cristo.

O conceito de corpo nacional *kokutai* tornou-se a fundamentação da ideologia Yamato que permaneceu praticamente intocável do ano 300 até 1945.²⁹ Tsurumei Shunsuke explica que *kokutai* foi uma concepção com vida longa que serviu como uma arma linguística tanto para atacar como para defender a arena política entre 1931 e 1945. No período Tokugawa a realidade imperial era sagrada, tendo na imagem do imperador a sua referência essencial. Na era Meiji, a autoridade máxima passou a ser o estado-nação. Por isso, quando os japoneses ultranacionalistas acionaram o *kokutai*, o objetivo era recuperar a noção de império. De certa forma, a partir de então, o termo passou a incluir também o corpo místico do Japão.

²⁹ Sintonizados com esse desafio de encontrar a especificidade nipônica, um grande número de pensadores, entre os séculos 17 e 18, buscará provas acerca da superioridade japonesa em uma linhagem imperial que seria aparentemente indestrutível. Yamaga Sokō (1622-1685) chegará a ponto de dizer que o pensamento shintō japonês teria guiado o desenvolvimento do confucionismo e não o contrário.

Práticas de resistência política

Embora a valorização do coletivo e do *kokutai* tenham sido marcantes, especialmente entre o período Medieval e a era Tokugawa, é fundamental lembrar que sempre existiram redes de subversão à aparente homogeneidade japonesa. Por um lado, deu-se o fortalecimento das concepções radicalmente nacionalistas, mas por outro, pode-se observar, na mesma época, o surgimento das alianças revolucionárias *ikki* (一揆), que começaram a se formar no Japão medieval seguindo até os tempos modernos.

O termo *ikki* hoje parece arcaico e fora de uso, no entanto, a sua potência política foi lembrada, recentemente, por Katsumata (2011) e outros autores (White 1995, Ikegami 2005) que analisaram alguns aspectos do período medieval do Japão, muito importantes para se compreender alguns traços políticos reconhecidos até hoje.

Como já foi explicado, durante o Shogunato Tokugawa, nunca houve um isolamento radical do Japão em relação ao fluxo de informações que vinham das culturas estrangeiras. No entanto, notava-se um esforço oficial para manter uma distância com os outros povos. Neste sentido, foram tomadas medidas como a proibição do cristianismo, o fechamento oficial dos portos e a criação de uma estrutura política bastante rígida, controlada pelos *shōguns* (将軍). Para manter o *shogunato* ou *bakufu* (幕府), a família Tokugawa estabeleceu quatro classes sociais (samurais, agricultores, artesãos e comerciantes), tendo em vista minimizar a flexibilidade social. Ao mesmo tempo, adotou a filosofia confucionista, instituindo escolas nos feudos e templos.

No entanto, esta situação estava longe de ser harmoniosa e tranquila. As alianças *ikki* (que poderiam ser traduzidas como “pela vontade de alguém” ou “levante”) propagaram-se, no final do período medieval, como um sintoma do declínio gradativo da autoridade central e do fortalecimento das competições entre os senhores da guerra. Tais redes políticas firmavam-se também durante encontros de poesia *renga* (連歌), valorizando vínculos bastante particulares entre arte e política.

Assim, o procedimento mais habitual para constituir uma aliança *ikki* partia justamente da criação de um espaço para encontros de versos. Estes seriam espaços de solidariedade onde as atividades artísticas tornaram-se surpreendentemente vitais criando seus próprios métodos de sociabilidade fora das hierarquias formais do estado. No período medieval, as fontes culturais ainda eram consumidas e subsidiadas por uma elite de religiosos e samurais, mas na era Tokugawa houve uma popularização de muitos elementos que passaram a ser reconhecidos como as mais típicas tradições japonesas. Pode-se dizer que é

nesta época, que desponta um amplo reconhecimento da estética como conhecimento, explicitando-se um vínculo, até então pouco valorizado, entre estética, arte, política e civilidade.

É importante lembrar que durante o processo civilizatório anterior, as imagens do Japão haviam sido apresentadas quase exclusivamente a partir da visão da vida na corte. Por isso, as periferias permaneceram completamente negligenciadas.³⁰

No entanto, na era Tokugawa, mudanças importantes referentes à popularização da estética e a sua diversificação, acabaram com as restrições anteriores, que conferiam as criações exclusivamente à elite intelectual³¹, deixando de lado as pessoas comuns. Essas ações representavam caminhos para escapar do tédio e das estruturas feudais rigorosas. As forças do mercado (através das editoras de livros, por exemplo) também tiveram um papel importante, pois passaram a popularizar o conhecimento estético tendo em vista a sua comercialização.³²

Em diversos sentidos, a constituição de alianças *ikki* não estava apartada da popularização da estética, embora não se restringissem a ela. Havia muitos tipos de *ikki* e normalmente não se configuravam como redes anárquicas, mas obedeciam às suas próprias regras. Podiam começar em pequenas cidades ou comunidades (agricultores de arroz, por exemplo) e depois se espalhar por todo o país, como foi o caso de um *ikki* de esposas de pescadores do mar do Japão que protestaram contra a alta do preço de arroz.

³⁰ Neste contexto, periferia não se referia apenas às comunidades que estavam afastadas do centro como os Ainu que viviam em Hokkaidō e o povo de Okinawa. Envolvia toda população marginal. Michael Werner (ver bibliografia) organizou um livro sobre a presença das minorias no Japão, com ensaios que analisam diversos grupos segregados: Ainu, *burakumin* (部落民), que seriam pessoas consideradas de classe social baixa, chineses, *hibakusha* (被爆者) ou sobreviventes da bomba atômica, okinawanos e *dekasegi* ou mão de obra barata de descendentes de japoneses, que migraram para o Japão na década de 1980, quase sempre vindo da América Latina.

³¹ O livro de Karen M. Gerhart *The Eyes of Power* (1999) demonstra como a arquitetura e as obras de arte que marcaram o período dos shogunatos ficavam confinadas dentro dos castelos, sendo concebidas exclusivamente em função dos poderosos. A maioria das obras sequer podia ser vista pela maioria da população, que apenas tinha acesso à parte de fora das construções.

³² O primeiro historiador japonês a romper com a visão tradicional da história, que se restringia à visão das elites, foi Tsuji Zennosuke. Ele publicou, em 1915, uma obra consagrada ao poderoso e controverso político Tanuma Okitsugu (1719-1788), reconhecendo a turbulência do período em que Tanuma foi atuante. Mas Tsuji não se restringiu às generalidades. Intuiu que algo novo começava a despontar, incluindo em sua obra um capítulo inteiro sobre *ikki*, assim como outros movimentos que se desdobravam da “nova atmosfera” como era o caso dos grafites que representavam uma crítica popular às autoridades e injustiças (ver Katsumata, *ibid*).

O aspecto ressaltado por Katsumata é que, através do estudo de *ikki*, é possível compreender a mentalidade coletiva que sempre sustentou a história do Japão. Assim como o etnólogo Yanagita Kunio havia chamado a atenção para as festas religiosas *matsuri* (祭り) que representavam aspectos fundamentais da cultura japonesa e da vida cotidiana; *ikki* informava sobre outro tipo de coletividade, tão importante quanto aquelas religiosas e celebrativas. A definição de Katsumata (ibid: 45) é bastante clara: *ikki* seriam as organizações de resistência aos poderes dos senhores e ao regime do *shōgun*, constituindo grupos que tinham sempre em vista um objetivo específico.

É importante notar que a natureza dessas alianças mudou conforme o contexto de atuação. A princípio, eram movimentos exclusivamente populares e rurais, depois incluíram também senhores, guerreiros e *shōguns* descontentes. Alguns samurais que não queriam ser incorporados na estrutura vertical acabavam também se integrando a uma aliança *ikki*. Isso porque, diferentemente das relações tradicionais entre samurais e vassalos, as novas alianças tomavam decisões por voto da maioria e, não raramente, borravam as hierarquias habituais entre samurais e fazendeiros. Assim, o melhor modo de descrevê-las seria como organizações extra-oficiais formadas em torno de um objetivo comum. Apesar das especificidades que geraram as diferentes experiências, havia sempre uma expectativa de justiça e de fazer valer os direitos.

Ikegami Eiko (2005) identificou quatro tipos de alianças sociais simultâneas: a primeira seria de natureza *política* e tinha a ver com uma ocupação de território que já havia começado anteriormente e agora envolvia estratégias de descentralização; a segunda estava relacionada com a formação de *rotas de comércio*, conjuntamente com um crescimento espantoso de centros de consumo; a terceira dizia respeito ao desenvolvimento do conhecimento embasado em *circuitos estéticos e associações*; e, finalmente, a quarta relacionava-se com o desenvolvimento das *infraestruturas de comunicação* que incluíam melhorias nas viagens por mar e terra, assim como novas publicações comerciais que começaram a circular por boa parte do país.

Portanto, é bastante evidente que as alianças solidárias, muitas vezes, nada tinham a ver com a subserviência ao governo ou ao imperador. Tratava-se de uma ação coletiva com potência para desestabilizar a mesmice e as hierarquias, até então, intocáveis. A pergunta que mais interessa a esta pesquisa é que concepção de corpo emergiu desses contextos transitórios?

A estética como tecnologia de transformação

Por mais que se valorizasse uma certa imagem de corpo nacional e de corpo soberano, as experiências práticas apontavam para uma diversidade bastante evidente, em vários sentidos. Para identificar alguns destes processos é importante observar o papel de algumas alianças estéticas, como sugere a pesquisa de Ikegami (ibid). Segundo esta autora, a arte e a estética sempre foram modos de compartilhamento e uma espécie de *tecnologia de transformação*. Aprender a escrever e recitar poemas, assim como outras formas de arte como a dança e o teatro, eram entendidos como um processo de transmissão de conhecimento estético não restrito aos artistas profissionais, mas como ações sociais entre cidadãos comuns. Por isso, desde o Japão medieval, nota-se que era absolutamente normal um guerreiro, monge ou atendente de corte encantar-se com flores de cerejeira, recitar e criar poemas e canções. Embora no período medieval a atividade artística já fosse considerada fundamental, é no período Tokugawa que ela se afirma como uma esfera cognitiva e espacial para a socialização da estética pública.

De fato, as pessoas envolvidas nesta socialização estética sempre tiveram grande facilidade para criar interações nas ocasiões em que aconteciam as atividades culturais. As artes *za* (座)³³, também do período medieval, tiveram um papel fundamental nessas dinâmicas de compartilhamento. Não eram exclusivamente manifestações artísticas, mas modos de sociabilidade como acontecia, por exemplo, nas reuniões para recitar a poesia *renga* e durante a cerimônia do chá. Eventos como o “10 mil versos em um dia”, que aconteceu em 1320 embaixo das árvores de cerejeira de Kamakura; e as performances do templo Kitano em 1433, foram apenas alguns exemplos de ações de grupos *za*. O *shōgun* da era Muromachi, Ashikaga Yoshimitsu³⁴, também apoiou, em 1391, sarais de *renga*, assim como o fez também o seu sucessor Ashikaga Yoshinori, em 1433.

A documentação desses acontecimentos, coletada pela própria Ikegami, faz pensar no significado político da estética japonesa para a cultura, reconhecendo a socialização da estética como um componente central da civilidade pré-moderna. Afinal, no começo da organização do Japão moderno, a arte é, em grande parte, responsável pela formação do

³³ *Za* era o termo usado para companhia teatral, família ou escola de *nō*. Mais tarde, tornou-se também sinônimo de teatro, aliás, como se usa até hoje como por exemplo *Kabuki-za* (teatro de kabuki). No contexto discutido por Ikegami, tratavam-se de manifestações artísticas realizadas por profissionais e/ou pessoas comuns.

³⁴ Ashikaga Yoshimitsu foi grande admirador de Zeami, criador do *nō* ao lado de seu pai Kan'ami Kiyotsugu. Graças ao apoio deste *shōgun*, o *nō* se afirmou como o principal gênero teatral da época.

estado e pela emergência de uma rede comercial que prolifera em nome da nação. É nesse sentido que a discussão estética (e especificamente artística) torna-se cada vez mais inseparável da política e da economia.

As redes sistemáticas ligando produtores, comerciantes, consumidores e vários tipos de intermediários de diferentes setores da economia japonesa são fortalecidas. É desta época o surgimento do *ukiyo-e* (gravuras do mundo flutuante 浮世絵) e a emergência dos teatros comerciais. As cortesãs do kabuki também eram extremamente populares e o aprendizado da dança e do *shamisen* (三味線) tornou-se cada vez mais disseminado. Os três focos principais foram as cidades de Ôsaka, Kyôto e Edo (antiga Tôkyô). Os livros sobre poesia e outras artes eram alguns dos itens mais valorizados. Muitos artistas sustentavam-se ensinando as suas especialidades, uma vez que as pessoas comuns tinham vontade de aprender e valorizavam o ofício.

É neste período também que surge o que pode ser considerado uma política da moda. A partir de então, o modo de vestir e se comportar passa a representar a identidade de cada um, sinalizando o crescimento econômico que tornava estas estratégias viáveis. Assim surgiu o termo *iki*, definido pelo filósofo Kûki Shuzô (1979) como uma espécie de sinônimo da palavra francesa “esprit”.

Iki seria uma expressão inicialmente relativa à cultura cortesã e ao requinte erótico. Mas na época Tokugawa foi estendido a outros setores sociais referindo-se a um estilo de vida, a uma qualidade interna e a uma elegância própria. Estas características também se tornaram sinal de um status político e com diferentes interpretações. Nakao Taturô (apud Silverberg 2006:82) dizia que, para o mercador rico, *iki* conotava refinamento, mas para os trabalhadores das grandes cidades, *iki* referia-se a decadência, luxúria e sensibilidade estética fora das regras da sociedade.

De todo modo, como mencionei anteriormente, é preciso compreender esse processo a partir de questões de ordem econômica e política e não apenas como tendências passageiras. Neste sentido, os materiais disponíveis para confecção faziam toda diferença. O Japão só conseguiu cultivar o algodão de maneira bem sucedida, entre 1467 e 1568. Antes disso, importava da Índia onde o cultivo era uma prática comum, desde 1800 a.C. Com o incremento da produção nacional, as roupas de algodão tornaram-se populares entre os vassallos do século 16 e, a partir do século 17, espalharam-se por todo o Japão. Essa expansão ativou, de forma inesperada, a economia japonesa do período Tokugawa.

A seda também enriqueceu a cultura da moda e tornou-se objeto de consumo do mercado internacional a partir do século 16. Embora o comércio fosse controlado pelos *shôguns*, eles não impediam a comercialização internacional da seda. Assim, as importações

da China circulavam entre as classes mais altas e só diminuiriam quando cresceu a produção doméstica a partir do século 18. É justamente nesse período que a produção e a qualidade dos kimonos japoneses foi se tornando cada vez mais sofisticada.³⁵

Simultaneamente ao incremento da produção dos materiais e da fabricação das roupas e de novos hábitos cotidianos, a aliança entre moda, estilo de vida, hierarquia social e status político foi significativamente amadurecida. Essa tendência tornou-se irreversível e a estética e a beleza transformaram-se, pouco a pouco, em grifes culturais e os produtos de moda e beleza passaram a alimentar uma das redes comerciais mais potentes da Ásia.

No entanto, é importante notar que, além desse tipo de produção, a estética acionou outras redes de transformação. William Puck Brecher (2013) arrisca afirmar que, neste mesmo período, é possível reconhecer uma espécie de corpo resistente e subversivo que teria como ponto de partida três aspectos principais: a estética da estranheza, a conduta de excentricidade e a ousadia (ou contingência) da loucura. A partir da sua hipótese configura-se um perfil bastante ambíguo que transita entre a disciplinarização oficial e a subversão de princípios estéticos e políticos; assim como, entre a coletivização que nutria o espírito nacional e as redes comerciais e as idiossincrasias dos artistas.

Segundo Brecher (ibid:3) a primeira compilação sobre excentricidade (*kijin* 奇人) publicada no Japão foi *Kinsei Kijinden* (*Excentricidades dos tempos recentes*, 1790). O autor Ban Kōkei (1733-1806) afirmava que se tratava de um momento de mudança e não de casos isolados de artistas excêntricos e/ou loucos. No Japão, raramente se aborda o tema do ponto de vista psicológico, como se vê no Ocidente, onde diversos autores chamam a atenção para os modos como traços biográficos de insanidade e doença refletem na obra de diferentes artistas (Van Gogh, Artaud, Nijinsky etc). Ao examinar a genealogia de termos japoneses que se referem a excentricidade, Brecher esclarece que se trata de uma transição muito mais significativa e que não se refere apenas a vida de um indivíduo ou de um pequeno grupo, nem tampouco a um estilo ou gênero artístico. Mais uma vez, o que está sendo colocado em questão é o papel da estética como tecnologia de transformação (do corpo, das redes de criação e dos modos de vida). O excêntrico era basicamente um inventor. Ele subvertia as

³⁵ Nesta época, havia também outras redes comerciais e transnacionais como, por exemplo, a rede do ginseng que passou a ser cultivado no Japão tardiamente (em torno de 1716). Como explicou Kuriyama Shigehisa em palestra proferida em São Paulo, em outubro de 2012 a convite de Cecilia Saito, os primeiros produtores foram estadunidenses e coreanos. É com o cultivo de ginseng que os japoneses ativam uma rede comercial com a China para auxiliar na recuperação dos chineses viciados em ópio, que por sua vez, haviam se tornado viciados devido ao interesse inglês em negociar a exportação de ópio em troca da importação do chá, depois de terem perdido boa parte da sua reserva de prata que representava inicialmente a sua moeda de troca.

categorias dadas e suscitava nomeações diferentes – as mais conhecidas eram *kijin* e *kyōjin* (狂人), sendo que *kyōjin* estaria mais relacionado à loucura.

Há figuras proeminentes do mundo das artes, do shogunato e de instituições religiosas que eram considerados *kijin*. Akinari Ueda (1734-1809) autor de *Ugetsu Monogatari* (Contos de uma lua vaga e chuva) teve varíola durante a infância e ficou com os dedos das mãos deformados. Satirizando a sua própria deformidade, usou o pseudônimo Senshi Kinjin (o excêntrico que bate palmas). Para os budistas, as deformidades do corpo eram como karmas e no período Tokugawa havia uma tendência para espetacularizá-las. Por isso, alguns artistas passam a usar a sua suposta excentricidade como modo de se projetar. Alguns fazem parte do movimento *bunjin* (文人) que incluía artistas, normalmente ligados a poesia, literatura e artes visuais. Autores como Lawrence E. Marceau (2004) traduziram *bunjin* como movimento dos “artistas livres”.

Pode-se considerar que, até o período Tokugawa, este foi um movimento tímido e pontual. A partir desta época é que começa a tomar uma proporção mais relevante, suscitando inúmeras interpretações. Ikegami, por exemplo, mostrou-se interessada no impacto social da estética, Marceau salientou o aspecto psicológico; e Brecher preferiu analisar as novas identidades no Japão, chamando a atenção para o fato de os excêntricos serem encontrados em diversas profissões: shōguns como Tokugawa Ieharu (1737-1786), religiosos como Kōken, escritores como Bashō, gravuristas como Hokusai Katsushika e Kuniyoshi Utagawa entre muitos outros. E, finalmente, Elisabeth Lillehog (2007) observou a emergência das redes comerciais que tiveram como carro chefe justamente as gravuras *ukiyo-e*, conhecidas como gravuras do mundo flutuante.

As imagens do corpo que se constituem nesta época não são, portanto, unívocas. Há uma convivência nada harmoniosa entre os corpos saudáveis e poderosos de samurais e shōguns e as representações de corpos doentes, anormais, eróticos e, sobretudo, subversivos. Mais do que imagens de artistas exóticos, como muitas vezes são identificadas em um contexto internacional, pode-se dizer que tais imagens apontam para a impossibilidade de se pensar em uma única concepção de corpo no Japão, assim como, para a fragilidade dos modelos culturais dados *a priori*.

Kyōtō, fevereiro de 2005

*Era um inverno rigoroso e por isso
entrei na estação do metrô para caminhar pelo subterrâneo.*

*Ao sentir um cheiro intenso e fétido, percebi uma sala mal iluminada
onde se abrigavam dezenas de idosos.*

*Não sei quanto tempo se passou até que eu
pudesse voltar a sentir minhas pernas em movimento,
imobilizada pelo assombro daquele lugar onde toda vida se esvaía.*

Circuitos midiáticos

O cinematógrafo dos irmãos Lumière chegou a Tōkyō no final do século 19, mas a presença dos meios de comunicação de massa tornou-se mais relevante a partir da década de 1920, quando surgiram as primeiras lojas de departamento, as revistas femininas e o controverso movimento *ero guro nansensu*. A intervenção das telas na vida cotidiana transformou, de maneira irreversível, as percepções do corpo.

Cicatrizes da (anti) modernidade

O período que sucede a era Tokugawa, conhecido como Restauração Meiji, teve como prioridade transformar, de uma vez por todas, o Japão em um país moderno. Não parecia suficiente ter a política centralizada, a economia desenvolvida, as classes sociais reorganizadas e o reconhecimento internacional do processo de modernização e abertura do Japão. Em 1869, um ano depois da abolição das regras feudais, missionários foram enviados para criar um “sentimento universal nas pessoas”. Era preciso construir uma nova ideologia para amparar as mudanças que estavam acontecendo no novo Japão, inclusive no que se referia à língua.

É neste momento em que se abandona a escrita chinesa (*kanbun* 漢文) e a língua clássica (*bungo* 文語) e redefine-se o léxico chinês, em função do contato com o Ocidente. Realiza-se também uma padronização e uma racionalização da língua oral (*kōgo* 口語) cuja tendência era se impor como a única língua escrita.³⁶

³⁶ Para compreender o complexo processo de constituição da língua japonesa e o caráter semiótico dos ideogramas, sugiro a leitura da tese de doutorado da professora da UFCE Laura Tey Iwakami, “Da Oralidade à Sistematização da Escrita – um estudo dos primórdios da comunicação no Japão” (2003); e a dissertação de mestrado da professora da Unifesp Michiko Okano, “O ideograma como metáfora da cultura japonesa e seus processos de significação” (2002). Ambas foram defendidas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, sob minha orientação.

Com o início da Restauração Meiji, a modernização no Japão torna-se, antes de mais nada, um meio de aceitação e domesticação das teorias ocidentais e suas estéticas. Há, inclusive, um ritual de passagem minuciosamente descrito por Carol Gluck (1985:42):

“Às dez da manhã do dia 11 de fevereiro de 1889 um grupo seletivo trajado com roupas formais ocidentais e na presença das autoridades militares e políticas, lado a lado com representantes do corpo diplomático de vários países, testemunharam a entrada do Imperador Meiji. Com um uniforme apelidado pela imprensa estrangeira de generalíssimo, o Imperador assinou a Constituição do Grande Império do Japão. A promulgação da nova lei do governo direcionava o Japão para uma aproximação política com o mundo ocidental.”

Augustin Berque esclarece que para entender melhor tudo isso, não apenas no que se refere às mudanças políticas, mas em termos cognitivos, é interessante prestar particular atenção nos escritos de Nishida Kitarô, um dos principais filósofos da chamada *Escola de Kyôto*³⁷, mencionado brevemente no capítulo anterior.

Nishida costumava afirmar que a lógica do lugar (*basho no ronri* 場所の論理) e a do ultrapassamento da modernidade (*kindai no chökoku* 近代の超克) estavam arraigadas à história do pensamento japonês do século 20. Não sem motivos, este foi o tema de um colóquio importante que aconteceu em Tôkyô em julho de 1942, do qual Nishida não pode participar mas muitos de seus discípulos estiveram presentes, divulgando as suas hipóteses.

A situação apresentava-se, mais uma vez, repleta de ambivalências. No Japão, modernidade (*kindai* 近代) e Ocidente (*seiyo* 西洋) tornaram-se praticamente equivalentes. Por isso, a negação da modernidade era sobretudo ideológica e, em grande parte, evocada para valorizar aquilo que não era ocidental, ou seja, o Japão ele mesmo. A proposta de “ultrapassar a modernidade” estava ligada a este sentido de nacionalismo e a uma noção de lugar que não poderia ser separada da reivindicação de uma identidade japonesa. Tratava-se, portanto, do *ser no mundo japonês em busca de uma saída alternativa ao Ocidente*.

Pode-se dizer que houve uma rápida naturalização da tecnologia ocidental e dos sistemas políticos no Japão. Mas isso parecia uma forma de defender o país contra processos de colonização do final do século 19, que representavam um risco iminente, uma vez que agora o Japão estava aberto para o resto do mundo. Por outro lado, a incompatibilidade com certas teorias (por exemplo, o pensamento cartesiano e a física newtoniana) e a preservação

³⁷ No Brasil, Zeljgo Loparic organizou um simpósio e um livro acerca do tema, intitulado *A Escola de Quioto e o perigo da técnica* (2009). Segundo Loparic, Nishida foi um pensador que tentou dizer na linguagem ocidental, traduzida para o japonês, a experiência do mundo e do si-mesmo depositada na tradição zen budista.

parcial de algumas hierarquias produziam uma estrutura social muitas vezes paradoxal. A competitividade era muito estimulada e, ao mesmo tempo, havia a preservação de uma estrutura superprotetora da família japonesa para prevenir o desenvolvimento do individualismo e do pensamento original.

A crítica a este desenvolvimento incompleto de modernidade não é recente. O novelista Sōseki Natsume já havia observado a superficialidade da modernização japonesa e a lacuna entre a mentalidade dos intelectuais e a do público em geral.

Uma questão que pairava em todo percurso, referia-se à relação entre sujeitos e objetos. Karatani Kōjin (1993:18) explica que foi a literatura chinesa que introduziu “flores, pássaros, vento e lua” (*kachō fūgetsu* 花鳥風月) como uma paisagem e uma estrutura de percepção. No período clássico japonês, a partir desta noção chinesa, passa-se a compor *jōkei* (情景) ou as composições sobre lugares. Mas não havia uma perspectiva entre indivíduo e coisas. Este modelo era mais conectado às pinturas medievais europeias, nas quais, o pintor nunca era um observador externo às paisagens. O mesmo acontecia com os poemas de Bashō e Sanetomo, ou seja, não havia descrições “de fora”, nem nos quadros nem nos poemas.

O processo de mudança de percepção começa na era Meiji (sobretudo a partir da terceira década) e promove uma verdadeira fratura epistemológica. O que Karatani identifica como a descoberta da paisagem, está absolutamente relacionado com este novo modo de ver e compreender a relação entre sujeito e objeto.

É interessante lembrar que vários termos referem-se a esses processos de modernização. Berque explica que *seikaku* (性格) significava inicialmente “vida”, mas nos anos 1930 é associado a novidades do dia a dia, roupas, comidas e domicílios luxuosos. Já a palavra *kindai* (近代) poderia ser modernidade, com ênfase maior no aspecto temporal. E ainda havia *modan* que seria modernização, presumindo um mundo pós-tradicional, sem fronteiras nacionais e com a dinâmica do capitalismo que estava despontando. Quanto a *modanizumu*, um termo estudado por autores como Minami Hiroshi, seria modernismo em dois aspectos diferentes: um lado mais tecnocrata e racional e um de liberação, que chega ao Japão, sobretudo através do cinema importado dos Estados Unidos. *Kindai* e *Modan* costumam ser usados indiferentemente e detectam mudanças não apenas conceituais, mas nos modos de vida.³⁸

³⁸ Há veículos de comunicação que absorveram os novos termos como o jornal *Kindai Shisō* (Pensamento Moderno), que atuou de 1912 a 1916 e que estava muito focado na libertação da mente. Já a revista *Kindai Seikatsu* (Vida Moderna) focava mais na cultura cotidiana. O primeiro número de 1929 falava dos prazeres urbanos, da sensação de velocidade, da apreciação das mulheres, do cinema e das

O escritor Mishima Yukio, conhecido como grande nacionalista revolucionário, escreveu um pequeno texto para a coluna de um jornal semanal, intitulado *Contos de Tōno* (*Tōno Monogatari*) onde também analisou o processo de modernização do Japão.

O livro ao qual Mishima se refere, datava de 1910 e foi considerado inaugural no que diz respeito aos estudos folclóricos japoneses. Segundo Mishima, esta obra encontrava seus fundamentos nas mortes e no cheiro de cadáveres porque era sempre uma escrita que falava de mortos. Os *Contos de Tōno* foram concebidos em um período em que o capitalismo industrial ocidental, não trazia apenas o processo civilizatório e a iluminação ao Japão, mas também “apagava” boa parte do antigo Japão. O seu suposto “autor”, Yanagita Kunio, teria transcrito várias lendas da obscura região de Tōno, situada ao nordeste do Japão. O que a contadora de histórias Sasaki Kizen deu a Yanagita, foi uma narrativa de senso comum. Tōno era uma região de assassinos, estupradores, fantasmas, aparições em montanhas, entidades divinas e monstros. Tratava-se de um universo fantástico, irracional e repleto de histórias de arrepiar. Esse movimento etnográfico no Japão é concomitante à modernização. Representou, de certa forma, uma espécie de resistência da qual Mishima era um dos grandes representantes com seu nacionalismo bastante peculiar. Preservar traços folclóricos e a representação de universos que não haviam sido documentados em textos escritos, até então, era uma forma de preservar uma espécie de essência singular de japonicidade, enfatizando um “lugar” isento da modernidade ocidental.³⁹

Como se pode notar, o discurso nacionalista sempre esteve, de alguma forma, presente no Japão. Maruyama Masao (1963) constatou que, desde o começo do século 20, havia florescido uma dicotomia na cultura japonesa entre os que aceitavam sem críticas as influências ocidentais e os que buscavam retornar emocionalmente a uma “essência doméstica”. Essa dicotomia denunciava a incompletude do projeto de modernidade no Japão.

Segundo Gluck (1985:257), desde a era Meiji foram surgindo dogmas da civilização, doutrinas políticas do constitucionalismo e a moralidade social do sucesso num sentido étnico e nacional de existência (“nós japoneses”). Estes pilares constituíam uma base comum familiar e uma espécie de terreno estável. Ainda segundo Gluck, em 1915, o Japão já contava com uma gramática ideológica de pensamento que vai se manter até o término da II Grande Guerra. Esta gramática norteará, de maneira fundamental, os modos de lidar com o corpo.

comidas. Em 1920, houve também muitas discussões sobre a palavra *modan* e, em 1928, o tema principal era o novo clima da vida cotidiana (*seikaku kibun* 性格気分) depois do terremoto de 1923.

³⁹ Segundo Marilyn Ivy (1995:67), literatura e etnografia sempre encontraram no Japão moderno, uma cumplicidade com os fantasmas, constituindo um aparecimento que é, desde o início, um desaparecimento.

Nos anos 1930, os japoneses viviam sob intensa regulação e produção de corpos saudáveis. Esta era uma preocupação constante, uma vez que o corpo havia se tornado o único patrimônio que restara, sendo considerado o principal legado nacional, veiculado incessantemente na mídia da ideologia oficial que argumentava em prol da reconstituição material da nação. Como explica Igarashi Yoshikuni (2000), em 1929, o professor da Universidade de Tōkyō e ideólogo nacionalista Kakei Katsuhiko reconheceu o corpo como o principal ambiente de batalha ideológica da época, acreditando que através de movimentos físicos, os corpos poderiam recuperar as interpretações mitológicas originais da nação, abraçando o espírito não contaminado por influências externas. A relação entre a ginástica calistênica que propôs e a doutrinação ideológica era identificada através de exercícios sistematizados na segunda metade dos anos 1930 pela *Zen Nihon Taisō Renmei (Federação do Japão de Ginástica Calistênica)*. O objetivo do projeto de 1937 para desenvolver o treinamento que foi chamado de *kenkoku taisō (建国体操)*, era glorificar o espírito japonês que se manteria leal através do treinamento corporal. Buscava-se a produção de uma educação física para dinamizar o avanço da Ásia.

Os elementos considerados “não saudáveis” da sociedade tornavam-se imediatamente alvos de repressão. Em 1940, o governo lançou dois mecanismos de regulação: a Lei de Força Física Nacional (*Kokumin tairyoku hō*) e a Lei Eugênica Nacional (*Kokumin yūsei hō*). Relativamente à primeira, todos com menos de vinte anos tinham que fazer um exame físico e receber uma documentação com os resultados. Eram checadas doenças venéreas, lepra, distúrbios psicológicos, parasitas, beribéri, má nutrição e problemas de dentição, entre outros. Em 1942, foram incluídos também nesta lista, os problemas de habilidade motora tendo em vista propósitos militares. No que diz respeito à segunda lei, havia diferentes categorias: doenças mentais hereditárias, retardamento mental, casos malignos extremos de patologias hereditárias e deformidades.

Essa assepsia da anormalidade estava também relacionada a um planejamento para os próximos vinte anos que tinha em vista aumentar a população saudável no Japão. Por isso havia, ao mesmo tempo, uma política para incentivar a geração de filhos. As formas de eugenia variavam e contavam com diferentes práticas de exclusão. Nos locais em que ficavam isolados, os pacientes com lepra não recebiam suprimentos alimentares e nem medicamentos.⁴⁰ Nos treinamentos militares, o sofrimento também persistia. O fotógrafo Fukushima Kikujirō, que deixou um vasto legado de fotografias acerca dos militares

⁴⁰ De acordo com levantamento realizado por Igarashi (ibid), em 1945 havia uma estimativa de que vinte por cento dos internos morriam. Nos hospitais psiquiátricos a porcentagem era ainda maior. Em 1945, no Hospital Matsuzawa em Tōkyō, 41 por cento dos pacientes morreram. No Hospital Universitário Imperial de Kyōto, havia cerca de 34 por cento de mortes e os pacientes perdiam em média um quilo por semana, com diarreias crônicas.

japoneses, observou que os corpos desprovidos de saúde perfeita eram considerados corpos não patrióticos. Os militares aspiravam produzir corpos ideais a partir de um treino vigoroso, por isso, regulavam as funções corporais e as atividades diárias nos mínimos detalhes, organizando todos os minutos do dia, tendo em vista produzir soldados leais cujo sucesso do treinamento corporal seria a prova da sua lealdade. Os que falhavam eram submetidos a tratamentos brutais.

Não se pode esquecer que, desde o período Tokugawa, sempre havia prevalecido a noção de corpo nacional saudável e, tanto durante quanto após a guerra, era preciso mantê-la, uma vez que representava a possibilidade de reabilitação nacional frente à crise testemunhada pela população e pelas instituições japonesas, incluindo a crise da imagem do próprio Imperador.⁴¹

Apesar de todas essas especificidades, é preciso evitar as oposições radicais entre Japão e Ocidente. Como tem pontuado Naoki Sakai⁴² (2008), o Japão não deve ser estudado como aquele que está “fora” do Ocidente. É, justamente, com todas as suas particularidades, que ele tem sido implicado na ubiquidade ocidental.

Eddy Dufourmont concorda com esta hipótese e, em seu livro *Histoire Politique du Japon (1853-2011)*, aprofunda significativamente esta “não exterioridade” do Japão. Chama a atenção para a complexidade das relações que não se restringe aos contatos com os ocidentais. Argumenta que a partir da análise das relações Japão/Ásia, Japão/Ocidente e dentro dos próprios circuitos internos do Japão, nota-se uma inseparabilidade entre a política e a economia que, sobretudo a partir de 1853, buscou fortalecer o Japão como nação.⁴³

Tais conexões com os estrangeiros integraram o Japão nas redes mundiais, sem abrir mão das especificidades que marcaram o seu modo peculiar de crescimento, uma vez que existem alguns padrões cognitivos para lidar de maneira muito singular com dispositivos de poder e que apresentam uma intensa estabilidade no modo de agir nipônico.

⁴¹ Sobre este tema, sugiro o filme *The Sun*, de 2004, dirigido pelo russo Alexandr Sokurov, que apresenta as mudanças vividas pelo imperador Hirohito, durante a ocupação estadunidense no Japão do pós-guerra.

⁴² Embora algumas análises de Naoki Sakai sejam consideradas pouco aprofundadas por professores japoneses, esta postura que evita a dicotomia radical tem se mostrado pertinente, sendo bastante citada, sobretudo na bibliografia estadunidense, onde atua. Naoki Sakai leciona na Universidade Cornell.

⁴³ Não sem motivos, como observa Watanabe Hiroshi (2012), a nomeação dos estrangeiros foi mudando. A princípio era *tōjin* (唐人), referindo-se aos chineses que vinham de Tang, mas também a outros asiáticos (coreanos, por exemplo) e holandeses. Com a abertura dos portos na era Meiji, passa-se a usar *ijjin* (異人) para os estrangeiros ocidentais e, após a II Guerra, *gaijin* (外人).

Como pontuaram Ivy, Sakai e o próprio Dufourmont, diante dos enredamentos constituídos dentro do Japão e nas relações externas com o Ocidente e outras culturas asiáticas, não teria sentido estudar o Japão de maneira apartada destes contextos, uma vez que os fluxos entre os sistemas internos e externos estão sempre em movimento, constituindo-se uns aos outros, ininterruptamente.

Como será discutido a seguir, além desta dinâmica que relacionou movimentos políticos, dentro e fora do Japão, constituiu-se também um fluxo de afecções acionado por fenômenos midiáticos. Foram estes acionamentos que instauraram novas leituras do corpo no Japão, tanto no âmbito das grandes cidades, como nas representações que passaram a circular nos primeiros veículos de comunicação de massa.

O terremoto de 1923

No Japão, costuma-se dizer que as quatro forças mais poderosas da natureza são: terremoto, trovão, fogo e pai (*jishin* 地震, *kaminari* 雷, *kaji* 火事, *oyaji* 親父). Como se pode notar, o poder do terremoto é tão grande que se tornou comparável ao patriarcado japonês. Muitas pessoas acreditam que o tremor de terra origina-se dos desequilíbrios dos cinco elementos da natureza causados, normalmente, pelo comportamento humano.

Em sua exaustiva pesquisa sobre as representações visuais dos terremotos no Japão, Gennifer Weisenfeld (2012) cita muitos exemplos da literatura que mencionam os maiores abalos sísmicos, remontando ao século 6. Na maioria das histórias, há uma conexão entre os mortos e os vivos, como costuma ocorrer nas artes tradicionais do Japão. Aqueles que deixam a vida, seguem muitas vezes a sua trajetória, mantendo vínculos com os vivos, com os locais onde viviam e até mesmo com alguns objetos de estimação. As representações visuais dos grandes desastres também ocupam um lugar privilegiado na arte japonesa sugerindo, muitas vezes, a catástrofe como um possível recomeço.

Há extensa documentação pictórica do terremoto Ansei (1856) e boa parte dessa produção é anônima, feita por artistas comerciais (*gesaku* 戯作). Um dos tipos mais famosos de gravura ficou conhecido como *namazu-e* (なます絵) ou seja, imagens satíricas de um peixe, citado em diversas fontes na tradução em inglês *catfish* (em português, bagre). Estes peixes eram considerados os causadores dos terremotos e, ao mesmo tempo, uma espécie de mensageiros do paraíso. Os peixes traziam punição divina (*tenken* ou *tenbatsu* 天罰) devido a lapsos morais, excesso de materialismo ou inabilidade para liderança, que seriam alguns dos motivos mais comuns para a ocorrência de terremotos.

Até o século 19, foram essas gravuras impressas que dominaram as representações dos desastres. Em meados do período Meiji, as fotografias de catástrofes que representavam particularmente o terremoto de *Shōnai* de 1894, foram fundamentais para transformar essas imagens em objetos de comunicação de massa. A partir de então, terremotos foram vistos como experiências visuais (nas suas diversas representações) e, ao mesmo tempo, como experiências de intensa fisicalidade. O terremoto *Kantō* foi um dos mais devastadores e as suas consequências bastante alarmantes. Como explicou Weisenfeld, este terremoto mudou a escala da catástrofe, assim como, as suas representações visuais.⁴⁴

⁴⁴ A autora usa essa expressão “escala da catástrofe” a partir da formulação de Paul Virilio que, nos últimos vinte anos, vem estudando o impacto de grande acidentes na humanidade analisando a escala midiática das catástrofes e cataclismas que enlutam o mundo (ver bibliografia). Virilio está

No caso do terremoto *Kantō*, duas semanas após a devastação, o *Ōsaka Mainichi Shinbunsha* publicou três volumes de fotografias com textos em japonês e inglês. Além disso, fotógrafos comerciais e jornalistas produziram uma quantidade enorme de fotografias que rapidamente foram espalhadas e algumas chegaram a ser transformadas em cartões postais. Esse material colaborou para criar leituras das ruínas que seriam testemunhas da relação enigmática entre mortos e sobreviventes, destruição e preservação. O material explicitava também a própria impossibilidade dessas imagens de dar conta dos acontecimentos, comunicando um vazio e um silêncio em face da perda e da catástrofe. Como havia anunciado Walter Benjamin (1994:91-107), toda fotografia acaba sendo, inevitavelmente, transformada em ruínas da história.

Além disso, a documentação do terremoto de 1923 apontou também para uma tendência de espetacularizar a tragédia, que foi exaustivamente discutida na Europa por autores como Jean Baudrillard e Guy Debord, entre outros. Como explica Weisenfeld (ibid:93), o prazer dos espectadores em ver as tragédias está relacionado ao fato de que ao observar a documentação da tragédia a uma distância segura, cria-se uma empatia mobilizadora. O cinema e os documentários conseguiram radicalizar essas sensações, desde a época dos filmes mudos, quando foram veiculados os primeiros documentários sobre terremotos, realizados pela *Shōchiku. Fukkō no Tōkyō (Reconstrução de Tōkyō)* dramatizou a tragédia de 1923 em uma narrativa de sete minutos. Outro exemplo foi *Teito Daishinsai Taishō 12-nen 9 gatsu tsuitachi (O Grande Terremoto da Capital Imperial, 1 de Setembro 1923)* produzido no dia 26 de setembro, que correspondia a pouco mais de três semanas depois do acontecimento. Este filme foi reeditado pelo Ministério da Educação e a Nikkatsu, chamando a atenção para o aspecto quantitativo das devastações (multidões de feridos, grande porcentagem de mortos, destruição completa de áreas urbanas etc).

Essa fronteira borrada entre ficção e fatos verídicos colaborou com uma intensa proliferação imagética que marcou a produção midiática no Japão, a partir da década de 1920. Os três emblemas mais poderosos da época foram, sem dúvida: os refugiados que perderam as suas residências, os peixes e as barracas provisórias para os desabrigados.

A situação era bastante frágil e, como normalmente acontece nos momentos de crise, muitas vezes despontavam duas atitudes contraditórias: um altruísmo comunitário e uma tendência à corrupção que se alastrava por todos os lugares durante o processo de reconstrução.

particularmente interessado em como o impacto de certos eventos prolonga-se através da documentação da catástrofe e deixa de se restringir ao acontecimento.

Apesar de todas as dificuldades, as catástrofes acabaram acionando possíveis recomeços, referentes sobretudo às estruturas das grandes cidades, aos novos papéis da mulher moderna, ao surgimento da cultura de massa e dos novos procedimentos de criação artística.

Não raramente, foram colocados em questão os modos tradicionais de representação do corpo no seu sentido mais amplo, ou seja, não apenas do corpo humano, mas também dos corpos das cidades (ao vivo e nas telas) e do corpo de conhecimentos atrelados a modos ampliados de percepção.

O nascimento da cultura de massa

Os primeiros aparatos cinematográficos (o cinematógrafo de Lumière e o kinetoscópio de Edison) chegaram ao Japão na segunda metade de 1896. Na primavera de 1897, o representante da Lumière na Ásia, Constant Girel, realizou os seus primeiros filmes. Shibata Tsunekichi foi um dos pioneiros a documentar gueixas, cenas cotidianas e peças de teatro (como a peça *nô Momijigari* em 1898).

Na passagem para o século 20, o mercado cinematográfico japonês já estava claramente dominado por franceses, estadunidenses e ingleses. A maioria das projeções de filmes acontecia nos teatros e era acompanhada pelo *benshi* (narrador 弁士).⁴⁵ Em 1903, surgiu o primeiro auditório específico para cinema no bairro de Asakusa em Tōkyō e, em 1908, o primeiro estúdio no bairro Meguro, que produzia filmes da companhia *Yoshizawa*.

No começo, a tendência geral do público era ver o cinema como uma forma de teatro, seguindo as categorias divididas em espetáculos de acordo com as convenções tradicionais como o *kabuki* (歌舞伎); e os mais modernos, impactados pela dramaturgia ocidental e conhecidos como *shimpa* (新派). Esta tendência firmou-se em termos cinematográficos nos anos 1920, classificando os filmes basicamente como *jidai-geki* (時代劇 dramas de época) e *gendai-geki* (現代劇 dramas contemporâneos).

Até 1914, companhias como a *Nikkatsu* e a sua rival *Tenkatsu* produziram cerca de quatorze filmes por mês. Eram os primórdios da indústria cinematográfica no Japão. Nesta década de 1910, nasceram também os primeiros discursos críticos sobre cinema com o chamado *Movimento do Filme Puro*, cujo objetivo, segundo Gerow (2010:9), era definir uma forma de cinema socialmente aceitável no Japão moderno. Em meados dos anos 1920, nascem também as combinações entre cinema e literatura popular que obtiveram grande sucesso.

Diferentemente dessas experiências que, muitas vezes, eram focadas exclusivamente no entretenimento do público; o *Movimento do Filme Puro* tinha um viés político. Pretendia criar um público para o cinema, eliminando as diferenças de classe. As reformas de 1910 e 1920 coincidem com a criação de novos estúdios como a *Shōchiku* que buscava profissionalizar a indústria. O desafio era desenvolver a indústria cinematográfica, no contexto da modernização do Japão, tendo em vista estabelecer relações entre a cultura japonesa e as culturas estrangeiras. Okakura Tenshin contextualizou esse processo evocando a expressão

⁴⁵ Mesmo depois que os filmes foram sonorizados, a figura do narrador *benshi* sobreviveu para interpretar objetos estrangeiros e conceitos para o público.

wakon yōsai (和魂洋才 espírito japonês, conhecimento ocidental)⁴⁶. A proposta era manter a “alma nacional” intocada pelo Ocidente. No entanto, pesquisadores como Bernardi (2002) e Gerow (2010) preferiram interpretar esse fenômeno a partir de outro viés, reconhecendo a hibridação cultural como parte fundamental do processo. A inovação tecnológica não estaria apartada de todas as outras mudanças, afinal o próprio contexto político e econômico havia favorecido o florescimento tecnológico. Podemos lembrar do período Tokugawa em relação ao mercado da moda. Em certo sentido, foi a mesma dinâmica. Os kimonos japoneses se disseminaram apenas a partir da produção própria de algodão e seda no Japão. Sem as atividades dos agricultores, as mudanças políticas, econômicas e comerciais não teriam acontecido. Como seria possível pensar em uma mudança tecnológica suspensa do contexto que a viabilizou?

A vida cotidiana havia mudado radicalmente no começo do século 20. De acordo com Silverberg (2006:20-28), entre 1914 e 1919, o número de trabalhadores em fábricas cresceu de 948.000 para 1.7 milhões e, em 1920, a estimativa era de 18 por cento da população vivendo em áreas urbanas. As indústrias que mais se desenvolveram estavam ligadas à construção de navios e à indústria têxtil. A partir das relações comerciais com a Europa, os Estados Unidos e outras nações asiáticas; o Japão passou de devedor a credor. Até 1922, o Japão viveu um período de intenso crescimento interrompido apenas em 1923, devido ao já mencionado terremoto *Kantô* que devastou o país.

O processo de reconstrução iniciado em 1924 seguiu bem, mas foi novamente desestabilizado pelos anos de depressão que assolaram o mundo em 1929. O setor rural foi muito prejudicado pela queda dos preços de arroz e seda e a sua recuperação ocorreu apenas entre 1934 e 1936, como resultado da militarização acompanhada por uma política econômica que chegou a 1937 com um bom nível de empregabilidade novamente. A classe de novos ricos assalariados, burocratas e professores, constituía cerca de oito por cento da população até 1920 e voltou a crescer somente depois de 1924.

Para se ter uma ideia, um graduado em universidade recebia em média oitenta ienes por mês, completado por bônus equivalentes a quatro salários. Com isso, ele podia facilmente comprar os novos itens de consumo como roupas, rádios, fonógrafos, câmeras e ferros elétricos. Um terno pronto custava em média 10 ienes e o aluguel no subúrbio ficava em torno de vinte ienes por mês. Com um iene, podia-se ir ao cinema, jantar, tomar sakê e pegar o trem de volta para casa. No entanto, essa estabilidade era, até certo ponto, ilusória. De uma hora para outra, tudo podia mudar. Não sem motivos, os filmes de Ozu Yasujiro de 1929, *Daigaku*

⁴⁶ Embora esta expressão tenha ficado conhecida através de Okakura, alguns historiadores observam que o pintor samurai Satake Shozan (1748-1785) foi o primeiro a propor uma formulação aparentada a esta, que seria: “Moral Oriental, técnica Ocidental”.

wa Deta keredo (Me formei na faculdade, mas ...) e de 1928, *Kaishain Seikatsu* (Vida de trabalhador de escritório) fizeram muito sucesso sinalizando a fragilidade da nova vida boa e os riscos ainda implícitos nessas mudanças.

O que é significativo nesses dados é que a cultura de consumo não era restrita a poucos. Trabalhadores de fábrica e comerciantes também podiam consumir. Ichikawa Hiroyoshi (apud Silverberg, *ibid*: 22) explicou que existiam três esferas geográficas e sociais na cidade: o *shitamachi* (下町), parte baixa da cidade onde viviam os artesãos e miseráveis, o *yamanote* (山の手) que era a vizinhança de classe média e alta dos burocratas, militares, professores e trabalhadores de escritório; e aqueles conhecidos como “do outro lado do rio Sumida”, que eram empregados de fábricas pequenas; aqueles que dirigiam os *rikisha* (力車) e outros pequenos trabalhadores.

Todos consumiam na medida de suas rendas. Entre 1919 e 1922, o nível de consumo cresceu 160 %. como mostrou a equipe de pesquisadores de Minami Hiroshi, que fundamentou boa parte da pesquisa de Silverberg⁴⁷. A cultura de massa criava redes entre a construção de casas, roupas, jornais, livros, revistas, cinema, a iniciante indústria fonográfica e espetáculos da noite. Isso tudo era atrelado à ideologia de estado e política, que incentivava o nascimento dos sujeitos consumidores. Depois da I Grande Guerra, essas redes encontraram um lugar ideal para se organizar: as famosas lojas de departamento como Shirokiya, Matsuya, Takashimaya e Sogō, seguidas pela Daimaru em 1920, Isetan em 1922 e Mitsukoshi em 1923. Elas eram cuidadosamente localizadas, sempre nas proximidades dos terminais de transporte. Por isso, mesmo aqueles que não podiam adquirir bens de consumo, tinham acesso, pelo menos, ao cinema e ao passeio pelas lojas de departamento.

O já mencionado livro de Tanizaki, *Em Louvor da Sombra*, foi também uma das obras que descreveu com detalhes essas mudanças cotidianas. Elas começaram timidamente nos anos 1930 e se radicalizaram nas décadas seguintes:

“Hoje em dia, qualquer indivíduo interessado em construir sua própria casa no mais puro estilo arquitetônico japonês precisa recorrer a uma série de estratégias engenhosas para harmonizar certas instalações como rede elétrica, de água e de luz

⁴⁷ Gostaria de salientar que esses dados sobre custo de vida foram todos coletados pela pesquisadora Miriam Silverberg (1951-2008), professora de história do *UCLA International Institute*. Silverberg escreveu um livro e diversos ensaios sobre o movimento *ero guro nansensu* e as mudanças da vida cotidiana nas primeiras décadas do século 20 no Japão. Ela vem sendo citada inúmeras vezes neste capítulo por ter se tornado uma referência fundamental. Considero a sua pesquisa particularmente importante por traduzir para o inglês, algumas fontes primárias consultadas em japonês, como os levantamentos realizados por Ichikawa e Minami que acabo de mencionar. No que se refere especificamente às revistas femininas, a pesquisa de Sarah Fredrick (2006) também merece destaque.

com a sobriedade dos aposentos japoneses, estratégias que, assim acredito, mesmo aqueles que nunca passaram pela experiência de construir uma casa são capazes de perceber ao entrar em estabelecimentos tradicionais como casas de chá, restaurantes ou hospedarias. Por mais que queiram seguir fielmente os costumes japoneses, tais amantes da arquitetura japonesa ... jamais conseguirão evitar a instalação, em seus lares, de certas comodidades como aquecimento central, luz elétrica e aparelhos sanitários, essenciais no cotidiano de suas famílias. Nesta altura, o purista dará tratos à imaginação, por exemplo, tornar menos conspícua a presença de um simples aparelho telefônico, relegando-o para o fundo de uma caixa de escada ou o canto escuro de um corredor, E se além disso, resolver adotar também outras medidas, como enterrar a fiação do jardim, ocultar o comutador de luz no interior de armários ou de compartimentos ao rés-do-chão, ou ainda providenciar para que os fios elétricos aparentes se esgueirem por trás de biombos, correrá o risco de ver tanta criatividade transformar-se em motivo de contrariedade por excesso de zelo. No caso das lâmpadas elétricas, por exemplo, a verdade é que nossos olhos já se habituaram à presença delas e, a tomar meias medidas inadequadas com o intuito de camuflá-las. Creio ser muito melhor mantê-las nuas, apenas protegidas por convencionais quebra-luzes de vidro leitoso, pois assim terão aspecto mais simples, natural. Tanto é verdade que, quando viajo por uma região rural ao entardecer e avisto pela janela do trem uma dessas lâmpadas providas de antiquado quebra-luz leitoso a brilhar solitária por trás do *shōji* de rústicas casas colmadas, o cenário chega a me parecer poético.” (Tanizaki, 2007: 7-8)

Além das transformações nas casas, começam a surgir novas linhas de trem privadas para levar passageiros aos parques, de um bairro a outro, e até em direção a outras cidades para diferentes propósitos como, por exemplo, para assistir as peças do famoso teatro Takarazuka⁴⁸.

É também um momento de notável crescimento de publicações. Os leitores logo sabiam dos novos lançamentos através de anúncios em jornais, revistas e nos livros de *um iene* (*ichi yen* 一円), vendidos em larga escala. Para se ter uma ideia, na época, a circulação de jornais saltou de 1.630.000, em 1905, para 6.250.000 em 1924. Assim, um meio de comunicação de massa passava a alimentar o outro. A cultura da propaganda e do marketing

⁴⁸ O teatro *Takarazuka* mereceria uma discussão à parte como um exemplo admirável de comunicação de massa. Esta companhia foi criada em 1913 e é encenado, até hoje, apenas por mulheres. No contexto da década de 1930, tudo era produção em massa, consumo em massa, entretenimento em massa, mobilização em massa e assimilação de novidades em massa. Até o fundador do *Takarazuka* foi conhecido como Sr. Kobayashi “das massas” ou o dono do mais famoso teatro de massa (*taishū engeki* 大衆演劇) (ver Robertson, 2001:115)

também começa a crescer, principalmente em torno de 1907. A loja Mitsukoshi passa a convidar artistas e escritores para analisar as novas tendências e, pouco depois, a Universidade Waseda cria um grupo de estudos, tendo em vista lançar várias publicações sobre o papel da propaganda e do marketing no novo Japão.

Neste contexto, o cinema continuava sendo um dos mais poderosos meios usados pelo marketing. A estimativa era de que até 1926 já houvesse 1056 cinemas em Tōkyō para projetar filmes japoneses e ocidentais. É desta época também, o surgimento das canções populares *ryūkōka* (流行歌). O primeiro grande sucesso foi “A canção de *Kachūsha*”, cantada pela atriz e cantora Matsui Sumako (1886-1919) para a produção *Ressurreição de Tolstoi*.

As canções populares eram apresentadas nos cafés, sendo que, em 1933, já existiam cerca de quarenta mil espalhados pelo Japão. As emissoras de rádio também cresciam de maneira significativa. Até 1925, havia vigorado o monopólio da rede de televisão estatal NHK e, tanto nas rádios como no cinema, a censura estava sempre presente. Não se podia apresentar nenhuma alusão crítica ao governo, nem à pornografia. Mas a partir de redes não oficiais, criou-se, pouco a pouco, uma cultura de resistência que pode ser identificada nas mudanças de comportamento e como parte do movimento conhecido como *ero guro nansensu*, que será apresentado ao final deste capítulo.

As garotas modernas

Ao discutir a modernização do Japão, um tópico que merece atenção especial é o da criação e representação das chamadas “garotas modernas”. Silverberg chega a afirmar que elas representaram o ponto de inflexão da modernização da cultura, que não negligenciava a informação importada do Ocidente, mas não se restringia a ela.

As garotas modernas eram conhecidas como *moga* e os garotos como *mobo*. Estes costumavam escolher entre o estilo “rosa” (disponível para prazeres sexuais) e vermelho (adeptos de “pensamentos perigosos”). Uma das características principais das garotas eram os gestos, em grande parte inspirados pelas estrelas do cinema estadunidense. No que se refere à sua conotação midiática, pode-se considerar que, de certa forma, elas foram construídas pelos próprios jornalistas japoneses que não paravam de discutir a identidade feminina, principalmente durante a década tumultuada que sucedeu o terremoto de 1923.

O perfil das garotas era bastante claro e alguns aspectos podiam ser facilmente identificados. Para começar, elas eram, sem dúvida, consumidoras compulsivas e buscavam sempre se vestir conforme as últimas tendências. Fumavam, bebiam e estavam totalmente sintonizadas com as mudanças econômicas e sociais que aconteciam no Japão.

É Nii Itaru quem costuma levar o crédito pelo termo *modan gaaru*, após escrever um artigo sobre o tema para a *Fujin Kōron* (Revista de Moças) em 1925. Depois do perfil proposto por este jornalista, a comunicação de massa parece ter tomado a sua descrição como uma espécie de modelo, reafirmando a novíssima imagem feminina, independente e ativa. Surgiram muitos exemplos de produtos midiáticos, sobretudo entre 1925 e 1930, como a série de desenho animado de grande sucesso *Mogako to Mobarō*, que apresentava uma garota agressiva e um menino passivo.

Em termos de moda, as mudanças também foram radicais. Kiyosawa Kiyoshi observou que nenhuma garota moderna usava mais o *obi* (帯) ou qualquer outra peça do vestuário para esconder as formas do corpo. Circulavam duas imagens: a mulher que trabalhava fora e a adolescente de classe média que era uma consumidora convicta. Por isso, quase sempre as garotas modernas eram caracterizadas com roupas da moda, cabelos curtos, pernas longas e novos comportamentos. As fotografias costumavam documentá-las bebendo e fumando.

No entanto, havia mais questões em jogo. A insistência em definir a garota moderna como promíscua, liberal e apolítica, de certa forma camuflava as questões mais importantes que despontavam naquele momento. A mudança mais significativa é que elas haviam sido

resgatadas dos seus mundos flutuantes e dos seus estados despolitizados para se tornarem trabalhadoras e, não raramente, militantes. As imagens estereotipadas eram incentivadas pela cultura de massa, especialmente pelos jornalistas que precisavam abordar novos tópicos após o terremoto de 1923, como era o caso de escritores como Kataoka Teppei e a dupla Yagi Akiko e Hayashi Fumiko. Estes últimos foram os autores de *Cartas para Kyūshū – um diário de viagem de uma mulher trabalhadora tomada pelo desejo*, que foi um grande sucesso na época. A revista *Shufu no Tomo* (que pode ser traduzida como *Amigos da Dona de Casa*) também foi fundamental pois auxiliava as esposas que queriam se aventurar a costurar os primeiros vestidos ocidentais. Mas as aventuras amorosas e a renovação dos vestuários não tinham, de fato, tanta relevância. E, obviamente, nem todos concordavam com as tentativas jornalísticas de inventar temas atuais. A feminista Kitamura Kaneko, por exemplo, rejeitava todas as estigmatizações das garotas modernas que eram pautadas por comportamentos pré-determinados, argumentando que elas tinham suas próprias questões e especificidades e não pretendiam, de forma alguma, assumir uma vida prosaica, nem tampouco um papel masculino na sociedade.

Neste sentido, era preciso abandonar algumas ideias recorrentes como a de que as garotas modernas se vestiam, necessariamente, com roupas ocidentais. A pesquisa de Kon Wajirō mostra que, a princípio, apenas um por cento das meninas fazia esta opção. É verdade que os japoneses se aproximaram com entusiasmo da cultura europeia na década de 1920, mas a tentação da europeização nunca chegou a criar uma perda de identidade na proporção evocada pelo senso comum que insiste na imitação ocidental como ignição suprema para a modernização do Japão. Ao contrário disso, a partir da aproximação com a cultura europeia, foram, muitas vezes, salientadas as especificidades.

Como enfatizou Marilyn Ivy (ibid), é bem provável que a discussão sobre identidade japonesa sequer tenha existido antes da aproximação com as culturas ocidentais. Por isso não pode ser compreendida de maneira apartada dos próprios processos de contaminação advindos do trânsito entre Oriente e Ocidente. Isso vale tanto para a discussão etnográfica, quanto para a descrição das garotas modernas.

No entanto, é preciso tomar cuidado com as estigmatizações. Há muitas ambiguidades nas mudanças de comportamento feminino. Ao mesmo tempo em que surgem garotas apolíticas que seguem as tendências reportadas pelas novas revistas femininas, organizam-se também grupos engajados. A militância feminista no Japão surge com mais força durante os anos 1920, a partir de várias associações como a *Shin Fujin Kyōkai* (Nova Associação de Mulheres) e a *Sekirankai* (Sociedade da Onda Vermelha), que foi a primeira organização socialista de mulheres. Se nessa mesma época, em grande parte, as mulheres estadunidenses seguiam uma tendência de consumo exacerbado cedendo a uma

despolitização crescente; as japonesas se dividiam entre aquelas que aderiam integralmente à cultura de massa e as que buscavam novas formas de politização. Também no que se refere a estas formas de participação política na sociedade, não há modelos unívocos.

Os “anos loucos” (*les années folles*) que correspondem justamente a esta década de 1920, ficaram conhecidos como um momento de fartura e subversão de costumes em vários países do mundo, até a chegada da crise de 1929. No Japão, como foi explicado, a cultura ocidental representava a novidade a ser “traduzida”, chamando a atenção em vários sentidos (econômico, político, social, artístico, pedagógico etc) por conta dos impactos da Restauração Meiji, que haviam, de fato, começado algumas décadas antes. Isso porque, é importante notar que a abertura ao Ocidente é oficializada na era Meiji, mas algumas transformações, já vinham ocorrendo no período Tokugawa, como explicou Marius B. Jansen (2006).

Este autor chama a atenção para os termos *fukkō* (復興) e *ishin* (維新), como dois modos de lidar com o passado: *reviver* e *renovar*. No contexto da China confucionista, de onde partem estas formulações, *reviver* não é visto de forma passiva como um olhar nostálgico, mas sim com uma conotação ativa. O período Meiji é marcado pela renovação diante das possibilidades abertas pelo Ocidente e, simultaneamente, pela valorização do passado que acontece em alguns setores. Jansen (2006:35) afirma que o final do período Tokugawa já se apresentava marcado por grande diversidade e o que a Restauração Meiji fez foi acelerar o processo. Há muitos exemplos na área da pintura, da poesia e da música. Por isso é sempre difícil calcular o exato momento das transformações. Quase sempre há um cruzamento de diferentes eixos temporais que não seguem, exclusivamente, a lógica do progresso e do desenvolvimento (passado, presente e futuro).

As mudanças de imagem das garotas modernas não são uma exceção e, por mais que tenham sido arquitetadas pelos jornalistas e veiculadas por diversos meios de comunicação, representam também inquietações mais profundas e que foram explicitadas, pouco a pouco, conectando-se a períodos bem anteriores. É esta mesma complexidade que marca o movimento *ero guro nansensu*. Por isso, parece mais apropriado analisá-lo a partir das próprias experiências.

Alguns autores consideram que este movimento emerge na década de 1920. Outros identificam o seu início no período que precede a invasão da Manchúria em 1931, seguindo até os anos posteriores ao ataque a Pearl Harbor. Seja como for, em todos esses momentos, ao contrário do que sugere o senso comum que reconhece um teor pejorativo aos termos erótico, grotesco e *nonsense*, este movimento representou uma intensa vitalidade, tanto no que dizia respeito às fantasias, como às novas linguagens e comportamentos.

Há exemplos de obras que citam experiências muito mais antigas e outras que seguem referindo-se, de maneira explícita, ao *ero guro nansensu*, o que pode tornar plausível considerar este movimento como um modo de experimentar a vida, não necessariamente restrito a uma época⁴⁹.

Em termos de artes visuais, a pintura considerada pioneira do *ero guro* foi criada por Hokusai Katsushika, dois séculos antes. *Tako to Ama* (traduzido não literalmente como “O sonho da esposa do pescador” de 1814) retratava um polvo cheio de tentáculos fazendo sexo oral com uma mulher. Desde então, esta imagem tem instigado a imaginação de muitos artistas, como é o caso de um dos ícones da cultura pop Aida Makoto que criou em 1993, uma obra explicitamente inspirada pela pintura de Hokusai: *The Giant Member Fuji versus King Gidora*.

Mas, de acordo com Silverberg, o erótico da época não se restringia às gravuras e pode ser reconhecido em manifestações urbanas que se referem às mudanças de configurações das cidades e aos comportamentos das pessoas, especialmente as garotas. O grotesco também não é o que parece. Não seria apropriado interpretá-lo como um exercício estético testado por artistas. Muitas vezes, era inseparável, por exemplo, da privação vivida por aqueles que não tinham onde morar, manifestando-se nas bordas das grandes cidades. Quanto ao *nansensu*, longe de ser qualquer coisa absurda, desafiava as relações de dominação da cultura, do estado nação e da formação de classes, impactando particularmente o campo da comunicação.

⁴⁹ Talvez esta minha observação seja mais pertinente no que se refere à presença do grotesco e do erótico, sobretudo na literatura e nas artes visuais, como documentam, por exemplo, o livro de Michelle Li, *Ambiguous Bodies, reading the grotesque in Japanese setsuwa tales* (2009); a extensa bibliografia sobre *shunga* (春画); as gravuras eróticas japonesas; e a coletânea organizada por Fran Lloyd, *Consuming Bodies: Sex and Consumerism in Contemporary Japanese Art* (2002).

Neste sentido, o excelente livro de Gregory J. Kasza (1993), acerca da cultura de massa, confere um enfoque político e econômico para a história dos meios de comunicação no Japão. Este autor elege como pontos de partida seis bases gerenciais de decisão: a decisão de encontrar, comprar, vender ou continuar a operar uma empresa de mídia; a decisão de estabelecer um preço para produtos midiáticos, a decisão de fixar conteúdos dos respectivos produtos midiáticos, a de expandir ou contratar níveis diferentes de terceirização, a de contratar ou despedir funcionários e a de adquirir materiais (tecnologia, por exemplo) para operar uma empresa de comunicação de massa. Tudo isso foi fundamental para reconhecer o grau de autonomia ou dependência dos jornais, revistas, estações de rádio e indústrias cinematográficas, avaliando o nível de controle do estado japonês. Kasza escolhe analisar, sobretudo, dois momentos. O primeiro é o período Meiji onde se constituem os critérios de controle da imprensa, as leis do jornal (1909) e a relação entre democracia e comunicação de massa. Embora tenham havido tentativas para lidar de maneira liberal com a imprensa e outros meios de comunicação, o autor elenca uma série de exemplos que mostram como sempre esteve presente um intenso controle da parte do governo; e como este foi exercido de formas diferentes, muitas vezes através da coerção financeira. O segundo período vai de 1937 a 1945, quando o Japão estaria sob regras burocráticas militares. Foi um momento de intensa censura, no âmbito da televisão, das revistas, jornais, rádio e cinema, no qual se destaca a lista negra de escritores e a criação de uma série de leis regulando a ação dos meios de comunicação. O autor indaga que tipo de resistência ocorreu da parte da população em relação a esta expansão do poder estatal.

Para responder a esta pergunta, é preciso olhar além dos livros e dos textos de lei, extrapolando as narrativas exclusivamente verbais. Como observou Silverberg, não dá para deixar de lado as ruas, os cafés, os cinemas e todos os lugares onde o *erótico grotesco nonsense* tornou-se parte indissociável do Japão moderno, tendo em vista a ampla iconografia de imagens que o movimento veículou. Embora o corpo tenha estado sempre presente como alvo das ações e legislações mais violentas; foi nas ruas e nos fluxos de passagem que as suas transformações tornaram-se mais evidentes. Isso não significa que o papel da mídia não tenha sido sempre fundamental, sobretudo nos veículos que buscavam, apesar de tudo, documentar os movimentos.

Assim, algumas expressões das principais mudanças foram detectadas na proliferação de imagens (fotografias, ilustrações e filmes) que documentaram o comportamento das meninas modernas que andavam pelas ruas e ilustravam as mídias com frequência. Elas podiam ser vistas como *café waitress*, nas páginas das revistas de cinema onde eram caracterizadas para vender fantasias, como donas de casa modernas ou simplesmente passeando pelo bairro de Asakusa onde o clima era de grande liberdade. Em nenhum outro bairro ou cidade do Japão, o *erótico grotesco nonsense* encontrou maior

receptividade, sobretudo nos anos 1930. O escritor Kawabata Yasunari considerava este termo como um caleidoscópio de lugares e movimentos, incluindo comentários sociais de desenhos animados, canções de jazz e pernas de mulheres. A sua obra *Asakusa Kurenaidan* (*Gangue Escarlata de Asakusa*, 1930) é referencial, uma vez que descreve com riqueza de detalhes o clima da época, com shows de jazz, espetáculos de *vaudeville*, moças modernas com seus cigarros e echarpes e assim por diante.

Autores como Maruyama Masao e Miriam Silverberg ampliaram este “caleidoscópio” para os anos 1920 e 1940. Maruyama identifica uma rede de transformações em Tōkyō, disseminadas sobretudo a partir do terremoto de 1923, como a proliferação dos bares (*bā* バー), cafés (*kafe* カフェ), salas de chá (*kissaten* 喫茶店), a implementação de linhas de ônibus e trens para os subúrbios, o começo do sistema de metrô em 1927, a construção das lojas de departamento e dos escritórios modernos.

Silverberg optou por não analisar *ero guro nansensu* literalmente e também fez questão de tirar os japoneses da posição apática de meros espectadores das transformações modernas (ocidentais).

É praticamente uma unanimidade entre as pesquisas consultadas que a tendência erótica e grotesca tenha sido dominante na comunicação de massa japonesa, sobretudo de 1925 à 1934. A polêmica pesquisa de Mark Driscoll (2010) explicita ainda a importância de algumas redes invisíveis que testemunhavam uma cultura erótico grotesca pouco difundida nas mídias, uma vez que não se referia à cultura da moda. Filiada às populações periféricas, essas redes invisíveis foram pouco discutidas no Japão. Segundo Driscoll, pode-se dizer que se tratava de uma espécie de versão tanatopolítica do *ero guro*, dialogando, em alguns aspectos pontuais, com o estudo realizado por Igarashi (2011) acerca do controle do corpo e do poder sobre a vida a partir dos anos 1930, através das políticas de higienização. A hipótese de Driscoll é que nesta época criou-se uma espécie de *capitalismo gângster* que emergiu com a exposição radical à toxicidade euroamericana, estimulando condições imunológicas que popularizaram, a partir do final do século 19, a estratégia *wakon yōsai*.⁵⁰ Driscoll adere à discussão proposta pelo sociólogo japonês Akagami Yoshitsuge (1931) sobre o grotesco dentro de uma bio-lógica da vida que acabou por transformá-lo em erótico. A sua hipótese é que a modernização do Japão começa nas áreas coloniais e volta para dentro do Japão. Ele sugere que recursos humanos e não humanos foram “roubados” das periferias domésticas e coloniais (de outros países asiáticos) e é esta rede que acabou constituindo a cultura japonesa, acionando a passagem entre o *kokutai* (corpo nacional ou essência japonesa) e o

⁵⁰ Iwabuchi (2002) explica que *wakon yōsai* substituiu *wakon kansai* (espírito japonês, técnica chinesa 和魂漢才). Referia-se aos primórdios da cultura japonesa, quando o impacto da cultura chinesa ainda se fazia muito presente.

hentai (変態) que na biologia significava matéria orgânica mutante ou como o botânico e pesquisador de história natural Minakata Kumagusu (1867-1941)⁵¹ propôs “modalidade de transformação humana”, criando uma analogia entre humanos, plantas mutantes e bactérias. No Ocidente, o termo ficou mais conhecido para produtos pornográficos, produzidos pelos animês e mangás.

Seja na versão metafórica para representar mutações do organismo ou especificamente para mutações sexuais; o ponto principal é que havia mudanças irreversíveis, iniciadas nas primeiras décadas do século 20 e radicalizadas após a II Grande Guerra quando, especialmente em Tōkyō, vive-se um período de intensa consciência política e experiências radicais.

Mesmo após a guerra, os vestígios da cultura *ero guro nansensu* não desapareceram e mostraram-se bastante ambivalentes. Por um lado, apontaram grandes mudanças mas, ao mesmo tempo, prepararam trilhas de intensa comercialização e consumo de tudo: imagens, comportamentos, modelos de beleza, moda, produtos variados, obras de arte e assim por diante.

Depois de consultar as bibliografias que acabo de apresentar, arrisco especular que o movimento *ero guro nansensu* pode ser considerado um precursor da cultura pop no Japão, no sentido de ter dado início à formulação de alguns enunciados que seriam explicitados apenas algumas décadas depois. Isso porque, a emergência da cultura de massa e as mudanças urbanas (linhas de metrô, lojas de departamento etc) foram alguns dos principais fatores que estimularam o hábito de consumo nos habitantes das grandes cidades. Não se trata de estabelecer uma relação de causa e efeito, no entanto, sem este contexto inicial dificilmente teria sido possível a radicalização que marcará o comportamento japonês durante a década de 1980. Trata-se, evidentemente, de uma conjunção de fatores que tem como ignição principal o crescimento da economia japonesa.

No entanto, ao estudar alguns impactos cognitivos da cultura pop japonesa e seus desdobramentos como J-Pop, cultura otaku e neo-pop; volta-se inevitavelmente a traços do *ero guro nansensu*. Há muitos exemplos pontuais, como o caso específico do *ero mangá*. Em diversas produções deste gênero, há referências explícitas a imagens concebidas no período

⁵¹ Driscoll analisou as diferenças ideológicas entre Yanagita Kunio e Minakata Kumagusu, o primeiro criacionista e o segundo darwinista. Ele considera que esses debates atravessaram a década de 1920, lidando com temas fundantes da cultura como o sacrifício, a violência, a alteridade e a evolução.

Tokugawa e a uma estética que se deflagra a partir da mudança de imagem das garotas modernas.⁵²

É importante notar que a intensificação do consumo no Japão não decorre exclusivamente das influências estrangeiras ocidentais. Há mudanças de comportamento que refletem uma confluência de transformações que agregam diferentes aspectos da vida moderna cuja complexidade borrou, muitas vezes, a dicotomia entre dentro e fora do âmbito cultural, sinalizando a necessidade de deixar de lado as fórmulas simplistas de modelos dados *a priori* e suas respectivas identidades estagnadas.

Torna-se fundamental notar algumas ambiguidades que marcam o período. Isso porque, ao mesmo tempo em que existe uma movimentação política revolucionária no movimento *ero guro nansensu*, as redes de consumo começam a se projetar como um dispositivo de poder com aptidão para deflagrar um processo de despolitização crescente.

⁵² Dois livros de Anne Allison podem ajudar a observar a longevidade destes temas: *Permitted and Prohibited Desires, Mothers, Comics and Censorship in Japan* (2000) e *Millennial Monsters Japanese Toys and the Global Imagination* (2006).

Hiroshima, 2014

Pouco tempo após o lançamento da bomba atômica, Sasaki san contou ao jornalista do New York Times, John Hersey que por toda a parte (destroços, rios, telhados e troncos carbonizados) estendia-se um tapete viscoso, que brotava das casas em ruínas:

“A bomba não só deixava intactos os órgãos subterrâneos das plantas como os estimulava. Até parecia que o mesmo avião que jogara a bomba soltara também uma carga de sementes”.

É claro que esses fiapos de vida, ainda tão frágeis, não haviam sido lançados pelo avião. Mesmo assim, os olhos daquela mulher insistiam em reinventar a vida. Passados quase setenta anos, é como se ali, diante do Memorial da Paz, eu ainda pudesse senti-la.

Vestígios da Guerra

O Japão enfrentou muitas guerras e diversos tipos de catástrofes naturais, no entanto, em nenhum desses episódios, a tragédia se manifestou de forma tão avassaladora, nos modos de pensar e representar o corpo, como após a II Grande Guerra. O período foi marcado pela súbita humanização do Imperador e a reconstrução simbólica das ruínas.

O personagem Hirohito

Antes da II Grande Guerra, o imperador, como todo soberano, raramente era visto pelas pessoas comuns. Mas depois de 1945, Hirohito começou a viajar por várias cidades e foi algumas vezes surpreendido pela população. A sua imagem nas ruínas urbanas, segundo Igarashi Yoshikuni (ibid 47), representou o próprio estado precário dos corpos japoneses no pós-guerra. Shiba Ryōtaro, jornalista que fez a cobertura das viagens do imperador a Kyoto em 1950, observou que havia um sentimento de vazio generalizado. Era como se não houvesse mais nada, tudo estivesse destruído e o imperador permanecesse sozinho com todo o resto à sua volta em ruínas.⁵³ De certa forma, a sua própria figura havia mudado. Parecia humanizada e liberada das restrições do regime anterior a 1945, marcado pelo discurso nacionalista que o suspendia do tempo e o distanciava da vida cotidiana. O nacionalismo não havia sido banido, mas parecia ressignificado, como observou Miryam Sas (2011:XV). De certa

⁵³ Como explicou Abe Mark Nornes em “The Body at the Center”, in *Hibakusha Cinema* (Broderick, 1996), *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki* foi o primeiro documentário realizado após o lançamento das bombas atômicas. São 2h45 minutos que começaram a ser filmados em 1945, acabando no começo de 1946. A obra dá início aos filmes conhecidos como *hibakusha* (as vítimas das bombas atômicas). Apesar de ter sido considerado por muitos como um mero acúmulo de fatos científicos, que eliminou todo fator humano, segundo Nornes, é justamente por isso que representa o espectro da impossibilidade. Depois dele, vários historiadores começaram a abordar o tema, não raramente transformando a narração em testemunho ou vice-versa. Em todos os casos, o corpo sempre foi o centro da discussão: representado em sua aparência grotesca ou absolutamente ausente.

forma, foram os trabalhos experimentais da época que deram uma nova moldura aos discursos do *nihonjinron* (a especificidade japonesa 日本人論).

Nesse contexto, a língua japonesa e a imagem do imperador sempre foram as referências fundamentais. Para os japoneses, Shōwa era o nome de um imperador e de uma era que vai de 1926 a 1989. Para o mundo, o imperador que esteve no poder durante todos esses anos ficou conhecido como Hirohito. No entanto, a sua fama não dizia respeito apenas às seis décadas em que foi imperador, mas sobretudo aos acontecimentos que marcaram a época. Pela sua longevidade, a era Shōwa englobou o amadurecimento da modernidade no Japão (era Meiji), a catástrofe da II Grande Guerra, o reconhecimento da derrota (assumido pelo próprio Hirohito) e o espantoso crescimento econômico aliado às mudanças da vida cotidiana que ocorreram após a devastação da guerra. Não é pouca coisa. No entanto, o aspecto mais marcante foi a humanização de Hirohito. O imperador Sol havia se transformado em ser humano. Deixara de ser um ente divino inacessível, tendo a sua fragilidade confundida com as ruínas das cidades devastadas.

Até a II Grande Guerra, o Imperador nunca havia sido fotografado. Este resguardo fazia parte da preservação de seu papel apolítico. Além disso, havia uma conotação espiritual muito forte que insistia em prevalecer. Um bom exemplo é o da primeira decisão do Imperador após a guerra, ou seja, o reconhecimento da derrota para os Estados Unidos. Esta também foi considerada uma espécie de intervenção divina.

Conscientemente ou não, Hirohito mostrou-se bastante hábil para realizar a mudança de papéis. Como inimigo convertido, passou a ecoar os desejos estadunidenses como seus. Ele sabia que precisava dos Estados Unidos para protegê-lo e contava com o apoio do general MacArthur. Ao final, Hirohito acabou sendo considerado uma marionete dos militares japoneses e assim se redimiou em relação ao resto do mundo. A fragilidade de sua figura foi reconhecida como uma metáfora do feminino, como explica Igarashi (ibid:84). Lado a lado com MacArthur, Hirohito foi transformado em uma personagem feminina, uma figura desamparada digna da condescendência do militar americano. O pronunciamento do imperador acerca da sua responsabilidade na guerra e o auto-sacrifício, apenas reforçou a sua imagem dócil.

Quando visitou os Estados Unidos pela primeira vez, em outubro de 1975, a imprensa estadunidense o saudou. O jornal *New York Times* escreveu, na ocasião, que Hirohito tinha “um charme tímido e que transmitia aos que o conheceram, um senso de honestidade árduo, sincero e afável” (apud Igarashi, 106). Em Los Angeles, Hirohito foi recebido por todos os ícones mais conservadores do cinema como os atores John Wayne e Charlton Heston. Mais uma vez, evidenciou-se a docilidade e a feminilidade do Imperador. Ao lado do fortão John Wayne, o contraste com a sua imagem miúda e frágil remetia, imediatamente, ao filme *The*

Barbarian and the Geisha (O Bárbaro e a Gueixa, 1958). Neste grande fracasso de bilheteria do diretor John Ford, Wayne interpreta Townsend Harris que havia negociado a abertura dos portos japoneses para os Estados Unidos e, durante a sua missão, apaixonou-se por uma gueixa delicada, interpretada por Ando Eiko. Os contrastes entre Hirohito e MacArthur, assim como entre Hirohito e John Wayne, renderiam, por si só, um ensaio curioso sobre os modos de representação do poder.

Após a guerra, o imperador decidiu afirmar-se como biólogo marinho, o que representou mais uma saída habilidosa frente aos conflitos decorrentes da derrota japonesa. Um bom exemplo ocorreu durante a já mencionada visita aos Estados Unidos. Enquanto ainda circulavam protestos políticos contra o Imperador, planava em uma flâmula atada a um avião a mensagem “Imperador Hirohito – por favor, salve nossas baleias”, reforçando assim, a sua nova imagem de cientista.

As fotografias veiculadas no pós-guerra passaram, portanto, a representar Hirohito como uma figura inexpressiva em contraste com o poderoso MacArthur, valorizando a profanação do Imperador que deixava de ser uma entidade sagrada para tornar-se um homem comum. O desequilíbrio entre os dois -- o forte e o frágil, o masculino e o feminino -- anunciava também os modos como o conflito havia sido resolvido, tendo em vista as crises pessoais do Imperador, a sua reinvenção como homem da ciência e a valorização da natureza. Não há como deixar de observar a contundência desta ênfase na preservação da natureza após as catástrofes nucleares de Hiroshima e Nagasaki.

Sem fazer parte de um Japão militarizado e armado, a nova imagem do Imperador passou a ser a de defensor da natureza e dos seres vivos. É o que todos esperavam naquele momento: um caminho para viabilizar a passagem do poder sobre a vida, para uma política que conferia poder à vida.

A reconstrução simbólica das ruínas

Durante os anos seguintes à guerra, Maruyama Masao (1963) e Katō Shūichi (2011) passaram a considerar o Japão como uma espécie de “entre”, uma entidade no limiar atravessada pelos efeitos da perda do sentido de nação. Essa situação radicalizava algo que sempre havia marcado a imagem do Japão como um país caracterizado pela fragmentação e pela abertura a elementos estrangeiros, a despeito das tentativas de se criar uma imagem nacional e impermeável a tudo que vinha de fora. Algumas manifestações desta época vão sinalizar essa ambiguidade como, por exemplo, o melodrama rádiográfico *Kimi no na wa* (Seu nome é?) e o personagem monstruoso *Gojira* (Godzilla) que representava o abjeto da nação, resultado da catástrofe, mas curiosamente inimigo e vítima.

Estas duas experiências de cultura de massa foram, de acordo com Igarashi, exercícios para exorcizar o passado. Em ambas, o “outro” era os Estados Unidos, então de certa forma o “estar entre” seria a passagem do passado *kokutai* para o futuro anunciado pela presença estadunidense que promovia mudanças irreversíveis. Além disso, curiosamente, nesses dois produtos midiáticos havia uma separação de gêneros porque o melodrama radiofônico era voltado para o público feminino, enquanto *Gojira* chamava mais a atenção do público masculino.

Kimi no na wa contou com 98 episódios subsidiados pela NHK durante dois anos e depois transformados em filme em três partes, de 1953 a 1954 e, finalmente, publicado como romance em quatro volumes. O filme trouxe toda uma mudança de comportamento refletida na moda e no comportamento. O jeito como a heroína usava a sua echarpe, por exemplo, foi copiado por todas as mulheres da época.

O drama girava em torno do desejo da heroína de recuperar o seu passado que, ao mesmo tempo, era marcado pelo medo de reencontrar o herói. O primeiro encontro dos dois acontece na Ponte Sukiya na parte baixa de Tōkyō, dia 24 de maio de 1945, durante um bombardeio americano. Eles se salvam e prometem voltar a se encontrar seis meses depois. Haruki perguntava a Machiko qual era o seu nome, mas eles decidem não revelar a identidade até o reencontro. Mas a tragédia acontece porque Machiko não consegue comparecer no dia e local combinado uma vez que precisou mudar com a família para fora de Tōkyō. A partir daí, busca pistas para encontrar seu amado e acaba sendo ajudada por um rapaz com quem, finalmente, se casa. O relacionamento de Haruki e Machiko é, no decorrer da história, marcado pela impossibilidade que prevalece diante de todo sofrimento que acomete as suas vidas.

Na novela, nunca se esclarece porque Machiko casa com este outro personagem, ao invés de Haruki, uma vez que ela o havia localizado a tempo, o que lhe daria a oportunidade de tomar outro rumo. Mas o autor Kituka Kazuo sugere que o tempo inteiro o dilema não é entre um pretendente e o outro, mas na ênfase entre os sentimentos pessoais que a levariam à paixão de Haruki ou à educação do pós-guerra que reafirmava o sentido coletivo, a obrigação para com aquele que a havia apoiado no momento difícil. A história é, portanto, uma narrativa sobre como recuperar algo perdido, enfatizando a impossibilidade de reconstrução. Todas as histórias paralelas que acontecem no desenrolar do melodrama referem-se aos problemas da época: a prostituição das moças para sobreviver, os pequenos roubos, a negligência aos princípios morais e assim por diante. Katsunori, o marido escolhido, representava a carreira que visava o sucesso num sistema que se organizava cada vez mais de forma burocrática e sistematizada.

No período pós-Machiko, as marcas da perda foram identificadas por meio da monstruosidade do corpo. As memórias transformaram-se em forças amorfas destrutivas e o filme *Gojira* tornou-se um dos produtos destas condições históricas específicas da metade dos anos 1950, quando as marcas da perda ainda estavam muito presentes. Coincidentemente ou não, é o próprio Igarashi quem observa que a ponte onde Machiko e Haruki se encontraram pela primeira vez será destruída por *Gojira* enquanto ele volta a atacar Tōkyō, revivendo a destruição de onde suas memórias emergiram em primeiro lugar. A monstruosidade de *Gojira* corporifica a devastação. Há referências à catástrofe da bomba atômica mas não se pune os Estados Unidos, mesmo porque, o estúdio Tōhō contava com a colaboração americana. Assim, o que vence *Gojira* é a invenção de um cientista japonês: the *Oxygen Destroyer*. A figura monstruosa é o tempo todo paradoxal: representa o inimigo mas também a alma dos soldados japoneses que morreram no Pacífico durante a guerra. A escuridão do filme foi entendida pelo crítico de cinema Kawamoto Saburō como sintoma, uma vez que a alma dos soldados mortos ainda estava sob a dominação do sistema imperial japonês. Igarashi chama a atenção para o fato de que a residência do imperador nunca é destruída. Assim, o imperador torna-se uma condição não nomeada mas sempre presente na história.

Gojira representou a oitava maior entrada de dinheiro na época (154 milhões de ienes, no ano fiscal de 1954). No entanto, *Kimi no na wa* (parte 3) superou todas as expectativas chegando a 330 milhões de ienes. A partir de *Gojira*, as sequelas do que seriam os futuros filmes de monstro tiveram continuidade, mas as metáforas mudaram muito. O estúdio Tōhō lançou muitos outros monstros como *Mothra*, *Rodan*, *King Ghidorah*, *Ebirah*, *Megalon* e, como explica Donald Richie (2005: 178) absorveu sem restrições o turista King Kong. A escuridão reincide em muitas produções posteriores, mas também ocorre uma banalização do significado de monstruosidade que chegou ao ápice na versão “King Kong versus Godzilla” de 1962, na qual surpreendentemente é o ícone da cultura popular americana King Kong que salva

o Japão do monstro Gojira, o que significou uma total inversão de valores. Já em 1964, em “O monstro de três cabeças”, *Gojira* é transformado em um defensor da humanidade fazendo aliança com dois outros monstros contra o rei Ghidorah.

O público também foi mudando, uma vez que o foco passou a ser a plateia infantil, que não era o alvo do primeiro filme. Em 2004, a Tôhō definitivamente acaba com *Gojira*, lançando *Gojira: fainaru uozu* (Godzila, a guerra final). Estima-se que nos seus cinquenta anos de existência, *Gojira* e os outros monstros tenham sido vistos por cem milhões de pessoas. Há motivos variados para tanto sucesso, inclusive a progressiva infantilização dos personagens, um fenômeno bastante presente no gênero *tokusatsu* (特撮).⁵⁴

Em fevereiro de 1953, começaram também as transmissões públicas da televisão estatal NHK e o número de televisores no Japão subiu de 310.000 em 1956 para 2.870.000 em 1959, substituindo o sagrado *tokonoma* (床の間).⁵⁵

O fenômeno fez com que a produção cinematográfica se reciclasse. Um sintoma claro foi o aparecimento dos chamados *Nikkatsu Action* no final da década de 1950, que eram filmes de ação (inspirados pelos americanos) e que questionavam a noção tradicional de família, exposta pela geração anterior de cineastas, entre os quais destaca-se Ozu Yasujiro. Quem acompanhou a filmografia de Ozu sabe que, por um lado, o diretor tratou da formação e da valorização da família japonesa, mas em diversos filmes abordou também a sua degradação. Essa característica ambivalente marcou a produção de muitos diretores que se empenharam em representar (e criticar) as mudanças do cotidiano japonês.

Além das produções midiáticas que documentavam e abriam caminhos para os novos modos de vida no Japão, a dinâmica nas ruas e a reformulação do entendimento de ação política na época foi também fundamental para alimentar as discussões e os conflitos. Boa parte da dinâmica cotidiana, sobretudo em cidades grandes como Tōkyō, havia mudado e a população nutria sentimentos ambíguos em relação a estas mudanças. Além da mudança de estrutura das cidades e da moda, chegaram aos lares japoneses a geladeira, a máquina de lavar roupa, as panelas de fazer arroz e a televisão. Em 1960, a escuridão já havia desaparecido definitivamente, com o uso das luzes artificiais nos condomínios *danchi* (団地) que eram considerados os mais modernos. Os nascimentos e as mortes também foram deslocados para os hospitais, uma prática que, até então, era considerada bastante incomum porque a

⁵⁴ Em 2013, Nordan Manz escreveu, sob minha orientação, a dissertação de mestrado “Metáforas políticas no gênero *tokusatsu*: a metamorfose dos signos na mídia japonesa”, recém publicada como e.book. O foco da pesquisa foi a gradual despolitização dos monstros japoneses a partir do pós-guerra.

⁵⁵ *Tokonoma* era muito comum nas casas tradicionais japonesas. Trata-se de uma elevação do piso, que pode ser decorada com flores, cerâmica e pergaminhos com caligrafias ou imagens.

chegada à vida e a partida eram rituais que sempre aconteciam em casa. Nos novos ambientes, cada vez mais limpos, claros e brilhantes, os resíduos da perda pareciam muito distantes.

Se muitas donas de casa pareciam comemorar os novos artefatos domésticos, uma parte significativa da população protestava. A despeito das greves e manifestações que ocorreram após a retirada das tropas estadunidenses, o governo decidiu renovar o *Tratado de Segurança USA-Japão* (ANPO). Como já havia reconquistado, em parte, seu poderio econômico, o primeiro ministro Nobusuke Kishi insistia em revisar este tratado, cuja versão preliminar datava de 1951. A sua proposta era torná-lo mais equitativo. Esses debates reacenderam o nacionalismo no Japão que foi sentido de maneira incisiva na confrontação do *Zengakuren* (*Federação de todo o Japão de Auto-Administração das Associações Estudantis*), responsável pelos movimentos que tomaram as ruas de Tōkyō. Ikutarō Shimizu (apud Igarashi 335) observa que o *Zenkaguren* reativou o papel do corpo na política. Um dos estudantes feridos nos confrontos com a polícia chegou a dizer para um repórter que gostaria que os seus machucados nunca cicatrizassem para que a memória viva da repressão permanecesse em seu corpo. Os confrontos do *Zengakuren* com a polícia queriam romper a ordem social do pós-guerra que mascarava a sua própria historicidade. Os jornais haviam apoiado as manifestações, até que a estudante Kanba Michiko foi pisoteada e morta durante uma manifestação. Após o episódio, a visita do presidente Eisenhower ao Japão foi adiada. O ministro japonês acabou renunciando, cedendo lugar a Ikeda Hayato e, apesar de todas as agitações, o *Tratado de Segurança EUA-Japão* não foi cancelado.

Eram muitos interesses envolvidos e, para os Estados Unidos, o fortalecimento da URSS, e depois da China, ressaltavam a necessidade de ter o Japão como aliado na Ásia.

Na sociedade japonesa, o processo de despolitização tornou-se cada vez mais intenso, uma vez que o plano de governo voltava-se primordialmente ao crescimento do consumo, a expansão econômica e ao engajamento da população nas transformações da vida cotidiana. Em japonês, o termo *nonpori* (abreviação fonética de *nonpolitical*) era cada vez mais evocado e tinha significados diferentes. Podia se referir aos que não tinham nenhum tipo de engajamento ou àqueles que se auto-mobilizavam. William Marotti (2009:98) identifica nesses jovens uma espécie de “ainda não” (*not yet*) que preocupava tanto o governo quanto os ativistas, mas reconhece uma potência de ação que não equivale apenas a uma passividade absoluta, mas a uma possibilidade de expandir o próprio entendimento de ação política. O Japão do pós-guerra continuava a viver sob intervenção dos Estados Unidos mesmo após o fim da ocupação no país e era isso que perturbava aos intelectuais, estudantes e artistas. Afinal, estavam mantidas as relações de poder, como se houvesse apenas um rearranjo de forças ou, nos dizeres de Michel Foucault (2006), que participou de vários eventos no

Japão: simplesmente mudanças nas regras da governamentalidade, cujos eixos estavam voltados às ações do estado, da justiça e da polícia.⁵⁶

Outro episódio marcante deste período, foi a preparação para as Olimpíadas de Tōkyō em 1964 que parecia concentrar todos os esforços, uma vez que o ideal de corpo saudável e forte estava relacionado às grandes competições esportivas. Era desejável naquele momento apostar na revitalização da imagem do Japão, sem o enfraquecimento inerente à derrota da guerra. Diante da perda das casas e dos bens pessoais, o que restava para muitos, como argumentaram Igarashi e Marotti, era literalmente o corpo. Miryam Sas (ibid: XIV) observa ainda, que era comum entre os jovens envolvidos na movimentação política, a leitura de *nikutai bungaku* (literatura carnal 肉体文学), um gênero popularizado por Sakaguchi Ango a partir de suas leituras de Jean-Paul Sartre, especialmente da obra *Intimité* (*Intimidade*, 1938). Em 1946, Sakaguchi havia escrito *Darakuron* (*Sobre a Decadência*) e *Zoku Darakuron* (*Sobre a Decadência parte 2*), propondo a degradação como a natureza real do ser humano. O autor referia-se a uma perda violenta que não acometia apenas o corpo humano, mas o corpo das cidades bombardeadas. A sua obra seguirá ressoando nas experiências de vários artistas interessados nas ruínas, nos abjetos e nos restos da vida que se tornaram uma espécie de matéria prima para lidar com a perda.

Em 1966, o interesse dos jovens por este tipo de discussão foi aguçado com a visita de Sartre e Simone de Beauvoir ao Japão. O casal foi apelidado pela mídia de *chishikijin no bitoruzu* (os Beatles dos intelectuais). Muitos estudantes faziam cópias da obra de Sartre *O Ser e o Nada* (1943), ao lado de livros de Ōe Kenzaburō e mangás de Yoshiharu Tsuge publicados na revista *Garo*. Eles costumavam ler essas bibliografias atrás dos livros didáticos, mesmo durante as aulas. Estavam interessados em *angajuman* (o termo japonês para *engagement*) e o engajamento ao qual se referiam tinha a ver com discussões que repensam os modos de comunicação entre sujeitos e ambientes, observadores e trabalhos de arte (filmes, danças, peças de teatro, fotografias etc).

Igarashi (ibid) considera também novos espaços como o Museu *Mugonkan* (Museu do Emudecimento), como uma espécie de testemunho das mudanças que estavam em andamento. Nele eram expostas as obras de jovens pintores, na maioria mortos em combate durante a II Grande Guerra. Durante anos, essas obras foram coletadas em visitas às famílias dos jovens mortos. O proprietário Kuboshima Sei'ichirō decidiu abrir esse pequeno museu com recursos próprios em 1997 em Ueda (Nagano). De fato, o critério não era a qualidade

⁵⁶ Há fatos importantes que ocorreram nessa época, conjugando as ações repressivas do governo, os movimentos estudantis, a interferência dos Estados Unidos, as tensões entre os partidos de direita e esquerda no Japão, a tomada de posição da imprensa etc.

estética e técnica dos quadros, mas a explicitação de um certo murmúrio que testemunhava a perda prematura da vida desses artistas.⁵⁷

Aos poucos, os debates, espaços, publicações, manifestos e intervenções urbanas foram amadurecendo de modo a constituir um dos períodos mais significativos da produção artística e filosófica no Japão. Neste caldeirão de experiências, o corpo parecia centralizar boa parte das discussões, uma vez que, em muito casos, era mesmo o que havia restado em meio a todas as perdas.

⁵⁷ Na introdução a seu livro *Corpos da memória, narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*, Igarashi conta detalhadamente a história deste museu e seus significados (ibid: 24-42).

Radicais, pornográficos e subversivos

No final dos anos 1950, o jornal Yomiuri começou a apoiar jovens artistas, inconformados com um certo anestesiamiento que assombrava a vida cotidiana em Tōkyō. A luta pela sobrevivência era ainda tão intensa que, de maneira geral, parecia inibir os pensamentos críticos e reflexões. Rompendo com o risco dessa apatia generalizada, o jornal patrocinou as exposições de arte (*Yomiuri Indépendant* ou *Yomiuri Anpan*) que reuniam a arte anárquica emergente que lidava com objetos, instalações e performances⁵⁸. A iniciativa durou até 1963 quando, há um mês da abertura de uma exposição, o jornal anunciou que o projeto estava cancelado. Os grupos que participavam do evento se dispersaram e foram fazer outras atividades. Mas um dos jovens mais ativos do movimento, Akasegawa Genpei, foi processado, recebendo uma “visita” da polícia por ter imitado dinheiro em uma de suas obras provocativas. Ele havia criado três mil notas monocromáticas de mil ienes impressas de um lado só. O seu processo se tornou um dos grandes exemplos de embate entre o estado e os artistas da época. De certa forma, Akasegawa começava a chamar a atenção para o fortalecimento econômico cada vez maior do Japão, o que não representava apenas a evidente “boa novidade” após os momentos difíceis da guerra, mas apontava para mudanças significativas nos modos de vida.

Akasegawa Genpei (1937-) foi um dos fundadores do grupo revolucionário Hi-Red Center. Propôs muitos trabalhos controversos como o *Hyper-Art* (*chōgeijutsu* 超芸術) no qual testava transformar objetos inúteis encontrados na rua em objetos conceituais.⁵⁹

A proposição de objetos para dar início a debates e provocações não era incomum neste período. Muitos jovens artistas japoneses inspiraram-se nos objetos *ready-made* de Marcel Duchamp e discutiram o seu papel e as múltiplas possibilidades de representação para além do uso habitual. Outros seguiram o caminho aparentemente inverso, propondo uma profanação dos objetos artísticos trazendo-os ao uso comum. Muitas vezes, mencionavam o termo em francês, *objet* que, nas instalações artísticas poderiam ser restos de lixo, fragmentos de peças de vidro ou metal, partes isoladas do corpo humano e todo tipo de criações provocativas que exploravam a materialidade das coisas. Alguns participantes eram do grupo neo-dada, do qual também fazia parte Akasegawa. Havia também aqueles que

⁵⁸ *Anpan* é a abreviação japonesa de *andepandan* que seria a leitura francesa independente.

⁵⁹ Akasegawa recebeu, em 1981, o importante prêmio literário Akutagawa. Desde 1982, começou a integrar um grupo de fotógrafos *Raika Dōmei*, explorando as possibilidades de uma antiga máquina *Leica*. Até hoje, este artista representa um foco de resistência ao consumismo, afirmando a necessidade da arte engajada.

optaram pela prática de *akushon* que tinha uma empatia com a chamada *action painting*, movimento cuja grande referência era Jackson Pollock. No contexto japonês, a maior parte dessas experiências acabou sendo classificada como anti-arte.

É importante notar que as redes com o Ocidente eram intensas, especialmente, com a França e a Alemanha, até as primeiras décadas do século 20, que inspiraram vertentes japonesas ligadas aos movimentos surrealistas, dadá e Bauhaus. Com os Estados Unidos, o contato se intensificou a partir do pós-guerra.

Em torno dos anos 1950 e 1960, proliferaram as experiências que conjugavam criadores japoneses e ocidentais, como o grupo Fluxus, que criou conexões com vários artistas de diversos países, o Experimental Workshop/*Jikken Kōbō*, fundado em 1952 em Tōkyō, usando o modelo Bauhaus alemão como inspiração e reunindo 14 artistas de 1951 a 1957; *Gutai Bijutsu Kyōkai* (Associação Gutai de Arte), formado em julho de 1954 e responsável por uma série de happenings, performances e a publicação de um jornal (também chamado Gutai) publicado de 1955 a 1965; Hi-Red Center, ativo sobretudo em meados dos anos 1960 e que contava com artistas importantes como Takamatsu Jirō, Akasegawa Genpei e Nakanishi Natsuyuki, entre outros.⁶⁰

Segundo Reiko Tomii (2012: 116-117), essas atividades artísticas que aconteceram entre 1950 e 1960, especialmente depois das experiências propostas pelo grupo Gutai, apresentavam-se como anti-arte (*Han-geijutsu* 反芸術) e não arte (*Hi-geijutsu* 非芸術), fazendo um verdadeiro esforço para criticar, subverter e desmontar a arte (*Geijutsu* 芸術) que havia se tornado uma instituição moderna por excelência. Assim, uma das marcas de todas essas manifestações era a postura anti-institucional. Tudo que aconteceu neste período foi tão rico que, segundo a autora, quase ocultou completamente o surgimento de uma nova instituição: *gendai bijutsu* (現代美術).

Esta nova arte contemporânea não seria entendida como a arte que se faz hoje, mas estaria ligada a um tipo de arte que refletia a urgência do momento, como pontuou o crítico Miyakawa Atsushi, que foi um dos articuladores do debate sobre Anti-Arte após o cancelamento do *Yomiuri Anpan*.

No que se refere especificamente às artes do corpo, o período, considerado mais radical, começa em torno de 1950 e segue até a década de 1970. Embora tenham ocorrido experiências revolucionárias antes disso (como as do grupo *Mavo*, criado por Murayama

⁶⁰ Em 2007, o *Getty Research Institute* de Los Angeles organizou uma exposição revisitando esses movimentos e que gerou o livro *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950–1970*, editado por Charles Merewether e Rika Iezumi Hiro. A bibliografia que documenta este período é extensa, sendo apresentada muitas vezes como catálogos de exposição.

Tomoyoshi nos anos 1920), muitos pesquisadores, curadores e artistas admitem a particular efervescência dessas décadas. Nos anos que se seguiram, algumas atividades tiveram continuidade, como foi o caso do *butô* e de algumas experiências teatrais conhecidas como *pós-shingeki* (新劇).⁶¹

Nesta nova fase, alguns procedimentos usados no período anterior como o método do russo Constantin Stanislavski (1863- 1938) foram deixados de lado e alguns diretores teatrais passaram a pesquisar os próprios teatros tradicionais japoneses, buscando aliar os treinamentos clássicos a novos procedimentos e discussões. Entre os grandes nomes do teatro da época, destacam-se: Betsuyaku Minoru, Suzuki Tadashi, Satō Makoto, Kara Jūrō e Ninagawa Yukio. Este último ficou mais conhecido pelas adaptações de vários clássicos da dramaturgia ocidental, com destaque para a obra de Shakespeare.⁶²

As experiências de todos esses artistas eram bastante distintas entre si, tanto em termos de procedimentos e técnicas, como no que se refere às principais questões que as mobilizaram. Alguns dos grandes nomes que fizeram parte deste movimento, como Terayama Shūji, foram redescobertos. Terayama morreu prematuramente em 1983, mas a partir de 2000, estudantes de teatro e jovens artistas retomaram a sua obra, propondo remontagens de peças e visitando o museu (*Terayama Shūji Memorial*) onde estão as suas obras, assim como, as principais fontes de sua pesquisa, na cidade de Misawa. Este interesse da nova geração pelos artistas do período pós-shingeki, problematiza a hipótese de que a juventude japonesa seja absolutamente apolítica e que, desde a década de 1980, esteja interessada exclusivamente no consumo exacerbado. No caso específico de Terayama, além da conotação política e subversiva da obra, parece que há um particular interesse no fato deste artista radicalmente transmidiático (poeta, videomaker, escritor, crítico, dramaturgo, autor de peças ráiofônicas e performer) ter proposto a noção de auto-ficção como ponto de partida para criação. Arrisco dizer que a sua concepção de arte e de vida estava pautada pela convicção de que criar é, antes de tudo, construir uma ficção sobre si mesmo. Este, sem dúvida, é um

⁶¹ *Shingeki* (新劇) foi o termo usado para teatro moderno no Japão. O movimento começou no período Meiji sob forte presença e valorização da dramaturgia estrangeira, com destaque para nomes importantes como Ibsen e Chekhov. *Pós-shingeki*, *angura* (*underground*) ou *shōgekijō* (pequeno teatro 小劇場) correspondem aos termos usados para as experiências teatrais que ocorreram após a II Grande Guerra, muitas delas questionando tantos os modelos teatrais ocidentais como os clássicos japoneses. O traço comum entre as diversas experiências foi a valorização do corpo do ator.

⁶² David Goodman é um dos principais pesquisadores que escreveu sobre estes movimentos teatrais. Destaco a sua obra *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods* (1988). Entre outros autores como Peter Eckersal, Uchino Tadashi, Miryam Sas, Stephen Barber e Thomas Havens.

aspecto que tem tudo a ver com o entendimento de arte a partir do período neo-pop, como será discutido no próximo capítulo.⁶³

Neste período, surgiram também novos dramaturgos como Noda Hideki, Kōkami Shōji e Kitamura Sō, conhecidos por um humor bastante peculiar; e diretores como Kawamura Takeshi (das companhias T Factory e Daisan Erótica) e Ikuta Yorozu, ambos mobilizados pelo futuro pós-nuclear e as mudanças urbanas do que alguns autores nomearam como “mundo pós-Akira”, remetendo ao primeiro filme de animação japonesa (1988), com grande impacto internacional. Durante a fase de maior fartura econômica no Japão, que chegou ao ápice nos anos 1980, poucos artistas mantiveram os dois aspectos principais que marcaram os movimentos do pós-guerra. O primeiro era a negação de todos os cânones, fossem eles políticos, religiosos ou artísticos, representando uma verdadeira rebelião contra as autoridades e instituições diplomáticas, governamentais, corporativas, artísticas etc. E o segundo era a necessidade de lidar com as diferentes materialidades, optando pelos fenômenos brutos ao invés dos universos simbólicos, de modo a colocar em questão a própria noção de representação. Isso pode ser observado na escolha de materiais concretos, sonoridades, temas cotidianos, táticas de protesto e confronto ao invés da acomodação aos modelos já sistematizados pelas artes tradicionais.

Historicamente, Thomas R.H. Havens (2006) explica que existe um recorte cronológico (e ideológico), pautado pelas duas grandes referências da época. A primeira é o ano de 1952 que representa o fim da ocupação militar americana no Japão. A segunda, o ano de 1970, quando acontece a grande Exposição de Ōsaka. Logo na abertura desta que foi a primeira exposição japonesa de grande porte internacional, estava a obra *Tower of the Sun* (Torre do Sol, 1969) do pintor Okamoto Tarō, que já havia sido apresentada em *Tarō Explodes* (Tarō Explode) da loja de Departamento Matsuya em 1968.

A Expo de Ōsaka foi considerada extremamente ambivalente e por isso tornou-se um marco. Representou, ao mesmo tempo, o ápice das artes revolucionárias japonesas e uma espécie de *turning point*. Isso porque, depois deste evento, muitos artistas começaram a demonstrar um forte interesse pelo mercado, entrando nos anos 1980 despolitizados e sem o vigor inicial. A arquitetura sinalizou bem esta mudança, uma vez que, a partir desta época, foram criados teatros dentro de prédios luxuosos e centros comerciais, deixando os antigos espaços alternativos restritos a programações específicas para públicos menores. Os grandes exemplos foram o *Spiral Hall* (1985), o *Ginza Saison Theater* (1987) em Tōkyō e o *Kintetsu Theater* (1985) em Ōsaka. Nestes empreendimentos, os teatros faziam parte de complexos

⁶³ A pesquisadora brasileira Darci Kusano está preparando um livro sobre Terayama Shūji, a partir dos estudos realizados em 2010, na biblioteca da Universidade Rikkyo, sob a orientação de Uno Kuniichi.

que incluíam hotéis, escritórios e outras empresas comerciais. Esse processo de mudança começou logo após o evento em Ôsaka, afirmando, aos poucos, uma mudança de perfil político e econômico do Japão, marcado até então pelos pequenos negócios e a produção rural.⁶⁴

Além dos diretores de teatro já mencionados e que acionaram experimentações transformadoras logo após a guerra, havia artistas de outras áreas, também bastante envolvidos nos novos movimentos como o poeta Takiguchi Shuzō (1903-1979), o próprio Okamoto Tarō (1911-1996) e o fundador do já citado grupo Gutai, Yoshihara Jirō (1905-1972). Ao observar as datas da biografia desses artistas, nota-se que todos nasceram no final da era Meiji e acabaram representando uma abertura de caminhos para as novas gerações de músicos, pintores, escultores e performers.

Mas não se tratava apenas de iniciativas individuais. Centros de difusão importantes como o *Sōgetsu Art Center*, fundado pelo diretor de cinema Teshigahara Hiroshi e coletivos de artistas, como o *Mono-ha*, concebido no final dos anos 1960, alimentaram as trocas entre a produção artística e os estudos da filosofia. O pintor e performer Nakanishi Natsuyuki integrava o *Hi Red Center* com Akasegawa e Takamatsu Jirō. Em 1963, logo após os happenings do *Zero-kai* (Grupo Zero), Nakanishi começou a combinar objetos, elementos de performance, os corpos dos próprios artistas e espectadores criando situações bem humoradas como as confusões com uma máquina de lavar roupa, chamando a atenção para as mudanças do cotidiano. Em parceria com o artista Imaizumi Yoshihiko, Nakanishi criou obras provocativas como a guilhotina que instalou na praça em frente ao Palácio Imperial. Há, nesta época, uma proliferação de grupos e acontecimentos importantes. A *Yoru no kai* (*Sociedade da Noite*) foi fundada em 1948 por Hanada Kiyoteru e outros artistas. Participavam desse grupo, a escritora libertária Haniya Yutaka, Okamoto Tarō e o crítico Hariu Ichirō. Havia também o *Zero Jigen* (Dimensão Zero) concebido, segundo Bruno Fernandes (2013:18), por um discípulo de Okamoto, Katō Yoshihiro. Os dois se conheceram nos anos 1950, quando Katō estudou na universidade de belas artes Tama. Alguns jornalistas apelidaram esses artistas de grupo pornô. Isso porque eles haviam criado uma estratégia que chamaram de *pornológica situacionista* – uma espécie de operação de dessublimação – utilizando uma realidade prosaica do corpo como elementos subversivos. Segundo Fernandes (ibid:239), a estratégia de obscenidade e o uso do grotesco negavam as disciplinas impostas ao corpo japonês a partir

⁶⁴ Como expliquei no capítulo anterior, as cidades modernas já nasceram aliadas aos primórdios da cultura de massa, antes da II Grande Guerra. No entanto, é a emergência das grandes corporações que anuncia o colapso das manifestações contra a guerra do Vietnã e os tratados de aliança entre Japão e os Estados Unidos; assim como o fim das manifestações contra a hegemonia das parcerias entre universidades e a política governamental. Nesse contexto, o enfraquecimento dos movimentos artísticos tornou-se inevitável, como será discutido no próximo capítulo.

da modernização massiva que aconteceu a partir da era Meiji. O boom industrial e capitalista que marcou as décadas de 1960 e 1970, apenas amplificou o que já vinha acontecendo. Neste sentido, embora *Zero Jigen* fosse bastante distinto das experiências de butô, propostas por Hijikata Tatsumi, compartilhava alguns pontos críticos, sobretudo ao testar a potência subversiva do corpo. O caráter anárquico, indisciplinado e antiartístico parecia uma das linhas de força mais vitais desses movimentos. Arrisco dizer que, em todas essas experiências, havia uma pornologia comum que, em certos sentidos, poderia fazer parte da mesma genealogia do movimento *ero guro nansensu* como enunciados que não se restringem exclusivamente a uma ou outra experiência, mas são acionadores de modos de pensar e perceber o corpo, nas suas relações plurais com os diversos contextos onde se constituem.

Apesar de todas as trocas com o Ocidente e as inevitáveis referências a artistas europeus e estadunidenses, é preciso notar que as classificações da história da arte ocidental, nem sempre são as mais adequadas para analisar as experiências japonesas. Pesquisadores como Marc Dachy (2002), Sas (2001) e Linhartová (1987) que estudaram surrealismo e dadá no Japão, observaram que na cultura nipônica esses movimentos foram vistos de maneira inseparável e indistinta, ao contrário do que acontecia na Europa. Por isso, as tentativas de adotar a mesma cronologia da história da arte europeia e estadunidense para a Ásia, quase sempre acabaram fracassando, como observa também Inaga Shigemi:

“A fim de fingir uma universalidade, fica-se forçado a negar o valor cultural da arte (a arte própria de cada um, por assim dizer) que tem sido altamente apreciada pelos próprios acadêmicos ocidentais. A ironia desta refração dupla pode ser creditada, em parte, ao intrincado complexo de inferioridade psicológica que os estudiosos japoneses do período pré-guerra não conseguiram superar e, pelo contrário, foram inábeis em conseguir revelar.” (Inaga, 2011:59)

Demonstrando que é possível resistir a esse complexo, alguns artistas japoneses buscaram subverter todos os cânones (ocidentais e japoneses) explicitando questões que não se referem apenas ao Japão, mas a redes de conhecimento que não podem ser confinadas a seus passaportes, uma vez que foram, em parte, geradas a partir de intercâmbios com artistas e intelectuais ocidentais. Não se trata de uma relação de influência e muito menos de imitação, como é diagnosticado em muitas pesquisas. Foi justamente para escapar desses rótulos, que muitos deixaram de lado as noções estagnadas de identidade e a clausura das tradicionais dicotomias Japão-Ocidente ou Oriente-Ocidente, assim como, a tendência à universalidade de ideias que assombra as definições de corpo, como se a noção biológica de organismo ou de espécie humana assegurasse um grau inquestionável de universalidade. Voltarei a esta discussão no final do livro.

Tôkyô, dezembro de 2011.

Depois da caminhada, entrei na casa de banho para me aquecer.

A água quente fazia o calor subir rapidamente ao rosto.

*As imagens transitavam entre o sonho e a realidade,
escorrendo dentro e fora do corpo até chegar onde a pele expressava
a sua temperatura mais febril.*

Ações Performativas

Em momentos diferentes, os artistas Okamoto Tarō, Hijikata Tatsumi e Murakami Takashi redefiniram a arte, desafiando linguagens e gêneros artísticos, em busca de novas formas de vida. Mais uma vez, o destaque é o corpo e as suas reinvenções na dança, nas artes visuais e nos novos circuitos midiáticos.

Okamoto Tarō: Arte é explosão!

Okamoto era o filho único de um artista de mangá (Okamoto Ippei) e de uma poeta e romancista (Okamoto Kanoko). Ele deixou o Japão em 1930 para viver na França, onde estudou psicologia, etnologia e filosofia até 1940. Lá fez parte de um grupo de intelectuais franceses, entre os quais estavam Marcel Mauss e George Bataille. Como explica Sakai Takeshi (2009: 155), este era um período entre-guerras que mobilizou de maneira radical artistas, escritores e pensadores, muitos deles participantes do movimento surrealista. É difícil precisar qual foi o encontro mais mobilizador para Okamoto Tarō, durante os dez anos em que viveu em Paris. Vários artistas e pensadores impactaram o seu modo de pensar a arte, a potência e os modos de representação dos objetos e do corpo.

Embora tenha sido convidado por André Breton a participar das exposições e discussões artísticas que estavam agitando a cena parisiense, Okamoto sempre optou por manter-se independente. Ele mencionou em artigos e livros que se sentia mais conectado com a pesquisa de George Bataille, que também havia preferido manter-se autônomo e não integrar o movimento surrealista.

O jovem artista estava fascinado pela ideia de comunidade eletiva que norteava a comunidade de acéfalos inventada por Bataille.⁶⁵ Tratava-se de um mundo a parte dentro do

⁶⁵ O acéfalo é uma espécie de monstro arcaico, presente em mitologias e bestiários antigos. Bataille descobriu essa imagem em meados dos anos 1920. Ele pesquisava figurações divinas em pedras

mundo. Um mundo hostil que não admitia ideias dadas e não se submetia à consciência de suas necessidades.

Okamoto participou desta comunidade entre 1937 e 1939, atraído pela fissura sacrificial que tanto o mobilizava. A noção de sacrifício podia envolver a fragmentação e a mutilação do corpo: um grito da garganta esfaqueada ou a queda mitológica. Da obsessão de Van Gogh pelo sol aos versos de Apollinaire que associava decapitações rituais de um touro a mutilações faciais, compunha-se uma cadeia que partia do sacrifício animal ao humano.⁶⁶ É provável que a fascinação de Okamoto por estes temas, assim como a de Bataille, alimentava-se da limiaridade. Mais especificamente, do momento de passagem onde tudo podia ser questionado, inclusive a noção de representação.

Em 1938, Okamoto estudou com Marcel Mauss que transformou profundamente a sua maneira de compreender a relação entre arte e vida, borrando as fronteiras entre instâncias habitualmente compreendidas de maneira apartada. A partir de então, Okamoto passou a buscar o exercício da criação de maneira mais ampliada.

Em 1947, já de volta a Tōkyō, a sua obra começou a se tornar bastante conhecida. Ele escreveu um texto, publicado em francês em 1966, no qual falava sobre arte e budismo exotérico. Okamoto identificava um aspecto contraditório e complementar entre o que era expresso e noções inexprimíveis.

Durante anos, imaginou que o budismo exotérico poderia ajudá-lo a compreender isso. A vontade de ir à montanha Kōyasan⁶⁷ tinha a ver com essa necessidade de observar e sentir as imagens de maneira diferente. Segundo Okubo Kyoko (2012: 1), Okamoto nutria um senso de beleza absolutamente ligado ao primitivismo que havia estudado com Mauss. A arte europeia costumava buscar este primitivismo na África para compreender pontos de partida para a criação. Enquanto isso, Okamoto também decidiu mudar de rota, investigando o período Jōmon, para pesquisar alguns aspectos da tradição japonesa.

trabalhadas pelos gnósticos nos séculos 3 e 4. A figura de um deus egípcio desprovido de cabeça trouxe para Bataille a imagem da personificação acéfala do sol. Em 1936, concebeu a revista *Acephale*, dirigida por ele e André Masson.

⁶⁶ A pesquisadora brasileira Eliane Robert Morais aprofundou de maneira exemplar a discussão das fábulas humanas, das fragmentações corpóreas e do acéfalo em sua tese de doutorado *O Corpo Impossível - a decomposição da figura humana: de Lautréaumont a Bataille* publicada pela editora Iluminuras em 2002.

⁶⁷ A montanha Kōya, conhecida como Kōyasan, é o centro de um dos principais sectos budistas do Japão, introduzido por Kōbō Daishi (também conhecido como Kūkai) em 805. Seguidores do mundo todo costumam peregrinar pela região, localizada ao sul de Ōsaka.

O seu grande interesse pela arte abstrata europeia tinha a ver também com o contato que travou com vários artistas, entre os quais se destaca Pablo Picasso. Muito afetado pela arte deste pintor, Okamoto buscava um método de expressão. Em 1935, interessou-se também pelo neoconcretismo de Kurt Seligmann, passando a testar modos de expressar o concreto e o abstrato juntamente com a natureza caótica da existência.

No entanto, não se pode afirmar que a obra de Okamoto era pautada pela observação e representação do que via ao seu redor. Ele entendia que a pintura se constituía na relação com a tela em branco. Se tivesse alguma referência direta com o que era observado fora, não seria arte. Na arte budista não se tratava da arte pela arte que era tão comentada naquele momento no Japão e na Europa, mas havia uma certa densidade mágica que impregnava o mundo, daí o seu interesse pela pesquisa de Mauss, sobretudo quando este se referia a noção de “dom”. A Okamoto também interessava uma circunstância de doação recíproca, de compartilhamento. Por isso, o que mais o intrigava era a possibilidade de criar uma ambiência para a arte. De acordo com esta ambiência, o nome e a assinatura do artista teriam uma importância limitada. Haveriam sentimentos partilhados (em ambiências comuns) e, estes sim, seriam relevantes. Okamoto buscava também o que chamava de caos transparente. Caberia ao artista exprimir este caos que carregava consigo.

Quando voltou ao Japão, encontrou as esculturas do período Jōmon no *Museu Nacional de Tōkyō*. As peças contavam com cerca de treze mil anos e eram mais consideradas peças de arqueologia, do que propriamente obras de arte. Okamoto identificou algo de grotesco e monstruoso na produção da época. Alguns autores consideraram a sua visão contaminada pelos anos que passou em Paris, como se ele apenas replicasse o modo dos franceses olharem a arte africana. Mas havia outras camadas. O primitivismo marcava uma mudança nos modos de ver e isso lhe interessava muitíssimo.

A sua frase mais famosa clamava: “Arte é explosão”. Estampada em diversas situações, desde o final dos anos 1960, instaurava um novo ambiente para a criação artística. No catálogo da exposição de Murakami Takashi em Nova York, *Little Boy, the Arts of Japan Exploding Subculture (2005)* lá está, logo na abertura, a foto de Okamoto em página dupla, em frente à sua Torre do Sol, com a frase estampada em destaque: Arte é Explosão! Poucas páginas depois, *Mushroom Cloud* representa em laranja e amarelo a bomba “Bravo” detonada no atol Bikini em março de 1954.

A partir de então, a arte só teria sentido se refletisse a radicalidade da experiência. Evidentemente, isso não significa que toda produção artística tenha se tornado o comentário ou a leitura de uma “realidade”. Em seu texto de 1959 “Manifesto Avant-Garde: uma visão da arte” (apud Chong et alii, 2012) diz claramente que o mundo da arte não pode se estabelecer na realidade. As feridas infringidas pela arte são resultado de um sofrimento que nasce da

fundamental contradição entre arte e vida. Os artistas devem desafiar de forma cada vez mais audaciosa a realidade. A arte de vanguarda é a arte que está consciente disso. No caso do Japão, tratava-se de romper radicalmente com o confinamento feudal e é por isso que os especialistas mais tradicionais consideram a vanguarda uma heresia. Eles diziam que a arte de vanguarda era difícil, mas, para Okamoto, a arte que não é difícil simplesmente não existe. Ao mesmo tempo, a arte que não é simples, também não existe. Só esta ambivalência pode dar visibilidade ao caos. Todo criador vive uma contradição entre a realidade (objeto) e o artista (sujeito). Só quando esta dualidade for diluída, a criação artística será possível.

Okamoto dirá aos jovens artistas que embora nomes como Picasso e Matisse tenham aberto um novo campo de visão para a arte, os jovens não deviam se sentir intimidados por eles. Em certo momento, é preciso até rejeitá-los. O artista precisa sempre fazer esse exercício de contradição. Se o mundo parece preenchido de tempo e as pessoas não sabem o que fazer com esta abundância, cabe ao artista se sufocar sentindo a falta do oxigênio e se deparando com a falta de ar e de tempo.

Ao ser indagado acerca de suas relações com a obra de Okamoto, o grande Yokoo Tadanori (2009:166), pioneiro do pop japonês, comentou:

“Não sei se há alguma relação entre a minha obra e a de Okamoto; e isso provavelmente também não tem a menor importância para ele. Seríamos, como disse o Sr Kurabayashi, anti-modernistas contra o modernismo? Poderia ser. Okamoto está posicionado fora do mundo da arte japonesa e, nesse sentido, temos pontos de contato. Ele me mobilizou a obedecer meu instinto e a me envolver com o seu destino. Através de Okamoto, o observador incorpora o universo. Okamoto tentou viver no futuro de modo primitivo. É fútil tentar entender o seu trabalho. Para lidar com ele e com sua obra, não há outra maneira senão ficar em frente a seus trabalhos, com o peito aberto, e sentir a vibração do universo como o próprio Okamoto fez.”

Okamoto teve uma longa vida e, por isso, testemunhou diferentes fases da história do Japão: o período da modernização do país, a guerra, o movimento *angura*, o enriquecimento, a crise que se seguiu e os primórdios do que mais tarde seria chamado de cultura pop. Seguindo apenas os pressupostos de seu próprio manifesto, foi um dos artistas que anunciou a promiscuidade que marcará a produção artística japonesa entre os anos 1960 e 1970, explorando a estrutura das relações intersubjetivas (coletividades, colaborações, intimidades). De acordo com Sas (2011:XII), esta poderia ser considerada a ignição para pensar o que seriam os “encontros” entre diferentes experiências. Os encontros não acontecem apenas entre pessoas, mas entre linguagens, diferentes tempos e culturas distintas. Por isso, não é apenas o vigor da obra de Okamoto e a sua frase excepcional para redefinir a arte que marcam uma passagem importante na cultura japonesa, mas também um certo tipo de

encontro que a sua convivência com Bataille, Mauss e Picasso instaurou, promovendo uma mudança nos modos de pensar o que é um sujeito, uma identidade e os pontos de partida para a difusão de novos enunciados da arte.

Hijikata Tatsumi: Arte é reinvenção do Corpo!

Yoneyama Kunio era o nome verdadeiro do dançarino Hijikata Tatsumi. Nasceu a 9 de março de 1928 no bairro de Asahikawa, em Akita, uma região extremamente fria localizada no nordeste do Japão. A mudança para Tōkyō aconteceu em 1952. Os dados biográficos de Hijikata são controversos e de difícil verificação. Ele mesmo não gostava de muitas explicações e muito menos de justificativas. O livro que escreveu antes de morrer, *Yameru Maihime* (A Dançarina Doente) está mais para uma escrita performativa ativada por percepções e fragmentos de lembranças, do que para uma autobiografia ou livro de memórias.

Donald Richie (2000) confessou que durante a cerimônia de homenagem, logo após a morte de Hijikata, reuniram-se acadêmicos para comentar o seu legado, mas ele mesmo só conseguia lembrar do amigo dançarino distraído o grupo de crianças que fizeram parte de seu filme *Jogos de Guerra*; e depois agachado, de cócoras, como gostava de ficar, durante horas apenas vendo a vida passar. Hijikata era conhecido por esta “displicência” e pela peculiaridade do seu humor. Foi assim que organizou a sua curiosa metodologia de pesquisa desenvolvida em grande parte em conversas nos bares do Shinjuku (especialmente nos arredores do *Golden Gai*) com os companheiros de copo (escritores como Mishima Yukio, tradutores como Shibusawa Tatsuhiko e Uno Kuniichi, entre tantos outros).

Os seus principais alunos e dançarinos resistiram a divulgar informações sobre o seu treinamento e a sua vida pessoal. Talvez quisessem preservar algumas lembranças mais controversas. Ao mudar-se para Tōkyō, Hijikata aceitou vários trabalhos e, segundo as pesquisas de um de seus biógrafos, Stephen Barber (2010), é possível que tenha estado algumas vezes na prisão. Eu nunca consegui confirmar este dado e talvez nem seja relevante.

Entre a segunda metade dos anos 1940 e o começo dos anos 1950, Tōkyō estava ocupada pelas forças estadunidenses. Viver sem dinheiro nesta época, significava dividir o espaço com alcoólatras, drogados e criminosos. É apenas na segunda metade dos anos 1950 que Hijikata consegue se envolver com a comunidade artística e começa a aparecer em espetáculos de dança criados por Oikawa Hironobu e Ando Mitsuko que era dona de uma academia de dança bastante famosa na época. Foi justamente em sua academia que Hijikata conheceu Ōno Kazuo e seu filho Yoshito, parceiros importantes dos primórdios da experiência *butō*. Também fazia parte do grupo, Ohara Akiko, uma jovem dançarina que participou das

primeiras improvisações antes de mudar para o Brasil, onde vive há quase cinco décadas na comunidade Yuba⁶⁸.

Em 1956, Hijikata conheceu o estúdio Asbestos da coreógrafa Motofuji Akiko, que na época vivia com seu marido Nobutoshi Tsuda, um artista com quem Hijikata colaborou e que, segundo a crítica de dança Kuniyoshi Kazuko, foi quem começou, de fato, a formulação de uma dança das trevas (como ficaria conhecido mais tarde o *ankoku butō* 暗黒舞踏). Segundo Barber (ibid), o Asbestos era financiado pelo pai de Motofuji, um magnata da indústria de amianto (daí o nome *asbestos*). Quando Hijikata e Motofuji começaram a viver juntos, este passou a ser o estúdio de Hijikata e só foi desativado pouco antes da morte da própria Motofuji em outubro de 2003. Até esse momento, contou com uma história bastante agitada sendo utilizado como sala de cinema, sala de ensaio, clube noturno (Bar Gibbon) e teatro.

A performance inaugural do butō ocorreu em maio de 1959 e chamou-se *Kinjiki* (Cores Proibidas). Contou com a presença de um homem (o próprio Hijikata), um garoto (Ōno Yoshito) e uma galinha. O pesquisador Bruce Baird (2012) fez um levantamento minucioso sobre esta obra reunindo fotografias, entrevistas e fragmentos de textos que descrevem a experiência. Embora essas lembranças e depoimentos sejam, algumas vezes, contraditórias, ao que tudo indica ela foi concebida por Hijikata a partir do romance homônimo de Mishima Yukio e dos escritos de Jean Genet, e considerada pela maioria da platéia como “perigosa e nada artística”. Em uma conversa em São Paulo, durante a exposição *Tokyogaqui* em 2008, Yoshito me explicou que, na época, não entendia muito bem o que Hijikata queria. Ele estava lá, mas apenas fazia o que Hijikata mandava. O seu depoimento é coerente com o testemunho de Waguri Yukio, que dançou durante quase dez anos com Hijikata. Conversei com Waguri diversas vezes durante a sua residência de dois meses no teatro TUCA-Arena, em São Paulo. Ao que tudo indica, Hijikata não dava grandes explicações a seus dançarinos, o que afetou a transmissão do butō, especialmente após a sua morte.

As suas fontes de estudo eram diversificadas e, em um primeiro momento, muito voltadas para a literatura. *Le Journal du Voleur* (O Diário do Ladrão) de Jean Genet foi um dos livros mais marcantes no começo de sua pesquisa. Ele havia sido traduzido para o japonês em 1953 por Asabuki Sankichi. Antes disso, já haviam circulado por Tōkyō, romances falando sobre a sua vida na prisão, os travestis de Paris, entre outros temas que haviam encantado a

⁶⁸ No começo dos anos 1990, estive na comunidade Yuba, localizada no estado de São Paulo nas proximidades da *Terceira Aliança*. Lá, entrevistei pela primeira vez Ohara e pude compreender melhor algumas questões que norteavam as experiências de Hijikata, assim como, o clima de violência que marcava as suas primeiras improvisações. Depois disso, nos encontramos ainda outras vezes e durante a exposição *Tokyogaqui*, em 2008, Ohara e Ōno Yoshito reconstituíram uma das coreografias de Hijikata no Sesc Paulista. Na ocasião, eu e Michiko Okano também entrevistamos os dois.

comunidade artística japonesa. Há pelo menos dois filmes que também remetem a sua obra: *Shinjuku Dorobō Nikki* (*O Diário do Ladrão de Shinjuku*, 1969) de Ōshima Nagisa, no qual o ator principal roubava livros de Genet da livraria Kinokuniya e *Bara no souretsu* (*Parada Funeral de Rosas*, 1969) de Matsumoto Toshio, que combinava o título de alguns de seus romances. Genet ainda estava vivo nesta época e chegou a visitar duas vezes o Japão, mas não quis se encontrar com nenhum dos artistas japoneses que tanto o admiravam, inclusive o próprio Hijikata.

Outro grande artista francês que impactou de maneira fundamental o butō foi Antonin Artaud. Um dos primeiros a se interessar por sua obra havia sido o coreógrafo Oikawa Hironobu que visitara Paris para estudar mímica. Oikawa dirigia uma companhia chamada *Arutokan* (Casa de Artaud), com a qual Hijikata havia colaborado. Até 1965, *O teatro e seu duplo* não havia sido publicado em japonês, mas o tradutor da obra de Marquês de Sade, Shibusawa Tatsuhiko, já havia lido vários ensaios comentando seus textos e poemas. Assim como Mishima, Shibusawa apresentou muitos autores importantes a Hijikata, como Georges Bataille, Henri Michaux e Hans Bellmer. Da obra de Artaud, chamava-lhe particular atenção o personagem Heliogábalo de 1933. A parte final do solo de Hijikata *A Revolta da Carne* foi inspirada por ele; e em 1972 Hijikata escreveu um pequeno ensaio chamado *As pantufas de Artaud*.⁶⁹

Em um texto escrito em 1968, “O ankoku butō visto por um jovem francês”, Shibusawa (apud Chong et alii, 2012) faz uma análise dos comentários escritos por Théo Lesouac’h que havia publicado um livro (*Erótico no Japão*) após ter frequentado os lugares de Tōkyō, onde se apresentavam os artistas mais subversivos da época, como era o caso do Centro de Arte *Sōgetsu*. Shibusawa explica que, de fato, o erotismo era fundamental, mas o erotismo na dança de Hijikata tinha a ver com a metamorfose, ou melhor, com a possibilidade da metamorfose, que por sua vez, era um aspecto fundamental do butō para tornar possível a transformação do humano. Não se tratava de desafiar convenções, mas era muito mais do que isso: um projeto para descobrir o potencial de metamorfose para tornar o corpo humano, animal, planta e, até mesmo, coisas inanimadas. Isso estava relacionado à questão principal de Hijikata que testava as tensões entre vida e morte, a continuidade e a descontinuidade da vida.

⁶⁹ Na metade dos anos 1980, Hijikata recebeu de presente do filósofo Uno Kuniichi uma fita cassete com a gravação da emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus*, falada pelo próprio Artaud. Uno havia voltado de uma temporada em Paris onde fez seu doutorado sobre Antonin Artaud, sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1984, Hijikata fez uma parceria com Tanaka Min, que girava em torno desta mesma gravação e, pouco antes de sua morte, iniciou com Uno um projeto chamado provisoriamente de *Experimento com Artaud*. Traduzi e publiquei o ensaio de Uno Kuniichi “As Pantufas de Artaud segundo Hijikata”, na coletânea *Leituras da Morte*, em 2006.

Embora o *butô* tenha sido, desde o início, uma experiência de dança, acabou ampliando-se por outros territórios, como um pensamento enredado de experiências no campo da fotografia com Hosoe Eikô, Moriyama Daidô, Fukase Masahisa e Tômatsu Shômei; do cinema com Donald Richie e o próprio Hosoe; das artes plásticas com vários artistas que colaboraram com Hijikata como os neo dadaístas Arakawa Shusaku e Shinohara Ushio; do grupo Hi Red Center, especialmente Nakanishi Natsuyuki; da poesia com Takiguchi Shuzô e outros artistas da performance e do teatro. É possível identificar traços de enunciados de *butô* em todas essas experiências, mas para tanto é preciso abandonar a noção estática de gênero artístico, assim como, o entendimento de modelos estéticos dados *a priori*.

A princípio, Hijikata não buscava “vocabulários” ou passos de dança, embora nos últimos anos de sua vida tenha começado a desenvolver o sistema de notação *butô-fu*⁷⁰ para sistematizar um vocabulário preliminar baseado em traduções metafóricas. Também não parecia contrapor-se ou aliar-se a esta ou aquela estética já estabelecida. Interessava-se por experiências distintas como o balé de Vaslav Nijinsky, solos de Mary Wigman e danças folclóricas japonesas. E a despeito de todas as interpretações que se tornaram habituais nas histórias da arte no Japão, Hijikata não queria negar o passado, apagar a história, nem tampouco “propor novidades”. As suas questões diziam respeito, antes de tudo, ao colapso do corpo, à exploração de diferentes níveis de consciência, ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente explorados.

Por conta destas inquietações, algumas de suas perguntas estavam ligadas à proposição de situações fictícias e inusitadas, como:

O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do corpo para descer até o fundo?

Há um ponto, na profundidade sem medida, em que o visível se deteriora. A dança poderia existir para rejeitar esse estado interno do corpo?

E caso fosse possível fazer isso, seria, finalmente, identificável que o olho não serve só para ver, a mão não foi feita exclusivamente para tocar e todos os órgãos não podem ser restritos às suas funções e organizações?

⁷⁰ O *butô-fu* era um sistema de notação de movimentos com base em metáforas que, na segunda metade da década de 1990 foi divulgado por seus alunos mais importantes como Waguri Yukio que criou o CD-ROM *Butô-kaden* ou as palavras do *butô*; e Mikami Kayo que publicou as suas anotações em *Utsuwa to shite noshintai: Hijikata Tatsumi ankoku butô gihô e no apurôchi* (Corpo como recipiente: uma abordagem para a técnica *ankoku butô* de Hijikata Tatsumi). Em 1999, é criado o *Arquivo Genético de Hijikata Tatsumi*, na Universidade Keiô, dirigido por Morishita Takashi. Boa parte do material está digitalizado.

Como se começa o que não tem filiação e apenas se alimenta dos abjetos do mundo?

Pode-se considerar que Hijikata colaborou para a sucessão de eventos que marcaram a experimentação do corpo japonês durante as décadas posteriores à II Grande Guerra. Não fazia mais sentido subjugar-se às referências de corpo nacional ou de corpo do imperador, que haviam marcado a tradição japonesa desde o período medieval. A situação no final dos anos 1950 era claramente outra. Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o ideal de corpo nacional no Japão estava, claramente, ameaçado.

Por isso, é importante perceber que o *ankoku butô* não foi uma experiência isolada, contando com a cumplicidade de outros eventos conhecidos como o teatro *angura*, a arte de obsessão, o movimento *anforumeru* (do francês, *informel*), as ações performáticas dos grupos Gutai e Mono-ha, entre tantos outros eventos e experiências, por vezes, inomeáveis.

No entanto, também é preciso tomar cuidado para não ceder ao argumento determinista que vê todos esses artistas como um produto de sua época. Para Hijikata, a dança era uma espécie de produção intransitiva e a expressão artística, apenas uma secreção, um derramamento de si mesmo, distinto de qualquer forma reconhecível ou produto, resultando apenas na noção de um sujeito processual, incompleto, escancarado ao coletivo. Esta noção de expressão como secreção, marcará as suas coreografias com movimentos rápidos e violentos para transpassar brutalmente o corpo, antes que se tivesse tempo de respirar. Nestes casos, a ação se daria como uma ocorrência e, para tanto, era preciso desestabilizar os padrões de movimento já testados, de modo a acionar novas conexões.

O corpo que dança *butô* foi concebido assim, como um processo inacabado, perecível, indistinto dos diversos ambientes onde se constituiu (rua, estúdio, campo, mídia etc). Hijikata rompeu a hierarquia que fazia do sujeito alguém mais importante do que os objetos inanimados do mundo e assim, admitiu e explicitou a presença da morte o tempo todo. Voltou à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num continuum sem fim.

No entanto, é preciso notar que para amadurecer este projeto, foi preciso treinar no sentido de Zeami, ou seja: construindo um conhecimento corporal. Por isso, nunca se tratou de qualquer corpo, mas sim, de um corpo qualquer, da maneira como foi explicado por Giorgio Agamben (1993:11). Isso porque, a tradução habitual de “qualquer” refere-se a qualquer um, indiferentemente. No entanto, no latim *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”, mas contém algo que remete a vontade (*libet*), o ser qual *quer* uma relação original com o desejo.

Esse é o corpo qualquer proposto por Hijikata. Não é universal nem um indivíduo incluído em uma série, mas constitui-se como uma *singularidade* que renuncia às hierarquias, ao corpo sagrado do imperador, assim como ao corpo tornado estereótipo.

Hijikata abominava a imprecisão e a falta de rigor. Repetiu inúmeras vezes a sua preferência pelo balé clássico, ao invés dos *happenings* que considerava sem sentido. Na mesma época em que começou a elaborar os seus primeiros experimentos, Takiguchi Shūzō, considerado o mais importante poeta surrealista japonês, submeteu a língua japonesa a “torções” não habituais. Perverteu a gramática e toda e qualquer ordem pré-estabelecida. Hijikata fez o mesmo com o corpo, testando o que pensadores europeus chamariam de *corpo sem órgãos* (Antonin Artaud), *anagramas anatômicos* (Hans Bellmer) e *informe* (George Bataille). A chave estava na coragem de escancarar-se para o outro. A sua experiência era política nesse sentido bastante peculiar, por isso nunca se imunizou do coletivo⁷¹. Fosse pela via do erotismo, do sacrifício ou da profanação, buscou expropriar-se de toda identidade para se apropriar da própria pertença. De certa forma, tratava-se de um exercício de deslocamentos e transcrições de imagens. Assim, da mesma forma que Hijikata reconhecia a autonomia de uma mão, como mídia de si mesma, Takiguchi falava em papéis intercambiáveis, por exemplo, entre a mão e as cordas vocais. Os dois artistas estavam interessados no ato que voltava para si mesmo (ação da mão, do torso, das vísceras), vinculado a um lugar de desaparecimento ou impossibilidade. Um lugar que se transformava, cada vez mais, na sua própria sombra.

Hijikata propunha que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que, ao repetí-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deviam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas habituando-se às suas possibilidades. Desta forma, o corpo inteiro poderia se tornar uma arma mortal para fazer um movimento particular. Como se todos os tendões se rompessem de uma vez, fazendo um acompanhamento sonoro.

A tensão era a característica mais marcante e a estratégia mais evidente para investigar o colapso do corpo como organismo, no sentido de desafiar os seus hábitos de funcionamento. Buscava uma qualidade tensionada, que poderia ser considerada um estado preliminar, evidenciando a preferência para eliminar todos os movimentos ornamentais e

⁷¹ A noção de imunização tem sido discutida por Roberto Espósito, sobretudo em seu livro *Immunitas* (2002). Segundo este autor, os indivíduos se imunizam em relação ao coletivo na tentativa de sobreviver. Seria o mesmo mecanismo da vacinação, internaliza-se o outro (a doença) para se manter imune a ele.

trabalhar com contrastes fortes entre formas simples. Os contrastes e as tensões engendraram a ação.

Na década de 1960, para elaborar uma nova anatomia, Hijikata testou as extremidades do corpo. Um exemplo foi a coreografia *Shushi* (Semente), apresentada no *Hijikata Tatsumi Dance Experience*, como uma referência explícita ao jazz que havia sido uma das suas primeiras experiências com dança na Academia Andô. Os dançarinos trabalhavam uma postura onde só se viam as costas e as plantas dos pés. Mais tarde, surgiram movimentos que percorriam o corpo. Ele já experimentara esta dinâmica em 1957, testando no corpo algumas movimentações observadas na obra da coreógrafa Katherine Dunham, relacionando o jazz e a cultura negra ritual. Na época, Hijikata havia pintado seu torso de negro, fazendo um movimento que ia de baixo para cima do estômago, como um objeto estranho promovendo movimentos peristálticos.

Outra peça em que vai explorar diferentes recortes do corpo é *Antai* (Corpo obscuro). Neste caso, interessava-lhe a “parte obscura” que não seria um pedaço específico do corpo mas teria a ver com a consciência e o reconhecimento de que nem tudo que ocorre no corpo é controlado pela mente e que “o tempo das sombras é como o negativo do esclarecimento da lógica”. Em *Antai*, Hijikata jogou com efeitos de contraste, de inversão e colisão entre coisas. Ele parecia mostrar que expondo radicalmente o corpo surgiria algo obscuro. Apenas jogando tudo para fora seria possível mergulhar no mais profundo. Ele passa a fazer jogos violentos e incita os dançarinos a enfrentar as crises que lhe constituem. A estratégia é permanecer heterogêneo frente a fusões com a comunidade, tornando-se extremamente consciente da alteridade.

Hijikata permaneceu fiel a esta atitude até a sua participação como coreógrafo no filme *Gisei* (Vítima, 1959) de Donald Richie. Foi uma produção em preto e branco, com uma cena de dança coletiva em torno da qual um personagem é humilhado e executado pelo grupo, depois de se tornar palco de todo tipo de matéria abjeta. A cena abriu novas possibilidades de experimentação para o butô no campo de investigação da matéria abjeta e das discussões de poder que envolviam o controle sobre o corpo.

Outro exemplo de experimentação para testar o colapso do corpo foi *Anma* (também conhecido como *O Massagista cego e uma história teatral para sustentar o amor*), criado em 1963. Hijikata usou como espaço principal o proscênio, deixando claro, desde o início, que o mais interessante para seu experimento seria o “entre-lugar”. *Anma* estava voltado ao ato de amassar, de manter os músculos contraídos e, ao mesmo tempo, se masturbar. Um ato de amor que partiria de uma imagem ou de uma representação imaginária. Como se o objeto de amor não pudesse ter uma existência concreta, mas habitasse sempre o território imaginativo onde nascia o erotismo, como havia proposto George Bataille alguns anos antes. Seria nesta

representação imaginada que o amor se realizaria. Ele vai desenvolver vários tipos de ação durante o espetáculo partindo desta ideia.

Ao observar esses diferentes exemplos, torna-se cada vez mais claro que a dança para Hijikata era um elemento perverso da ordem estabelecida e dos movimentos utilitários. Uma espécie de imaginário criminal que nasceu da sua cumplicidade com a literatura de Jean Genet, para quem a experiência de uma fusão intensa entre o seu próprio corpo e o de outro, não podia ser plenamente vivida a não ser no gesto de amor de um morto. Este gesto, através do qual uma zona de obscuridade se esvai de um corpo, era um caminho para as trevas reencontradas, uma vez que a identificação completa com o outro seria impossível e a escuridão se tornaria inevitável.

A partir da década de 1970, decide dedicar-se à coreografia e à sistematização do já citado *butô-fu*, que visava a preparação de jovens artistas. Em seus cadernos de criação reúne uma rica iconografia de imagens criada por pintores diversos (Klimt, Picasso, Wolz, Schiele, da Vinci e muitos outros), figuras do cotidiano (rachaduras em muros, corvos, atletas, fotografias de família etc), poemas, onomatopéias, esquemas de natureza morta e assim por diante.

No entanto, para compreender a importância política do *butô* e de suas transformações artísticas e conceituais, não basta pesquisar os cadernos e textos escritos por Hijikata. É importante notar que a obra de arte sempre comunica outra coisa porque é, inevitavelmente outra, em relação ao material que a contém. Há objetos em que a forma é determinada e quase apagada pelo material que a constitui. E outros, para os quais a forma parece determinar o material. O que a arte evita, como já havia pontuado Okamoto, é a criação de obras como um produto que já existe segundo o estatuto de *coisa*. Hijikata sempre se interessou pelas zonas de indistinção entre pessoa e coisa, seres animados e inanimados, vivos e mortos⁷². Essa desierarquização instaurou em sua pesquisa novos modos de pensar o corpo, fazendo da dança um dispositivo para reinventar o corpo que, por sua vez, transformou-se em um dispositivo com aptidão para profanar relações de poder. Em uma conversa após o espetáculo *Locus Focus*, apresentado dia 15 de julho de 2014 no Sesc Consolação, em São Paulo, o coreógrafo Tanaka Min explicou que abandonou o *butô* porque

⁷² Marco Souza defendeu, em 2003, a dissertação de mestrado *O Kuruma Ningyo e a Co-Emergência do Movimento através da Imobilidade*, sob minha orientação, esclarecendo os modos como a relação entre corpo animado e corpo inanimado está presente na cultura japonesa há muitos séculos. O seu objeto de estudo foi o teatro de bonecos. Em 2005, a pesquisa foi publicada com o título *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês*, pela editora Annablume. Em 2013, também sob minha orientação, André Noro dos Santos defendeu a dissertação de mestrado *A relação homem-máquina na cultura japonesa: a hibridação entre o corpo tecnológico e humano através da animação Neon Genesis Evangelion*, ampliando a hipótese de Marco Souza para lidar com a relação corpo-máquina e afirmando a não pertinência do conceito de pós-humano na cultura japonesa.

butô é absolutamente incompatível com o mercado da dança. Fiquei muito tempo refletindo sobre a sua constatação. A partir dela, pode-se concluir que as tentativas que se sucederam à morte de Hijikata, dentro e fora do Japão, para sistematizar um método e criar um vocabulário, acabaram se tornando totalmente incoerentes com a proposta que gerou o movimento butô. Seria possível, ainda hoje, insistir em uma experiência que, a cada vez que transita pelo mercado de arte, perde o seu sentido e a sua potência subversiva?

Murakami Takashi: Arte é mercadoria!

Murakami Takashi nasceu em 1962 e tornou-se um ícone do que a princípio foi chamado de subcultura e, pouco depois, cultura otaku, cultura pop e, após 1990, neo-pop, geração *superflat*, *cool Japan*, entre outras nomeações.

A cultura pop incluiu a princípio mangá, animê, jogos e *tokusatsu* que seriam filmes e séries para cinema e televisão com efeitos especiais normalmente envolvendo lutas e monstros. Os artistas de segunda geração foram considerados neo-pop e bastante prestigiados pelo mercado ocidental como o próprio Murakami, Nara Yoshitomo, Mori Mariko e Aida Makoto, entre outros. O que diferenciava esses artistas da primeira geração, segundo Azuma Hiroki (2001), era a explicitação de temas polêmicos há muito silenciados. Um exemplo recorrente era o das bombas atômicas, mas também estavam incluídas algumas discussões sexuais e a ausência de qualquer pudor para lidar com a comercialização da arte.

Por isso, embora todos os termos (J-pop, otaku etc) sejam muitas vezes usados como sinônimos, há particularidades. O que interessa salientar neste momento é a hibridação de pensamentos que foi se intensificando cada vez mais nas redes criadas entre o Japão e outros países Asiáticos e ocidentais, gerando uma multiplicidade de produtos e, ao mesmo tempo, uma bibliografia crítica. Azuma observa que o termo *hihyō* (批評), normalmente traduzido como criticismo, significa um tipo de pesquisa, gerada no Japão e fortemente marcada por noções como pós-modernismo, pós-colonialismo e estudos culturais. Inicialmente, as principais discussões foram articuladas pela crítica literária mas, após 1980, passaram a abarcar todas as vertentes que acabo de mencionar e a pesquisa ampliou-se para outras áreas de conhecimento. Azuma não foi o primeiro a notar isso. Ôtsuka Eiji e Miyadai Shinji já haviam construído suas teorias críticas, embora fossem pouco conhecidos (Azuma, *ibid*: 8). Após 1990, surgiram outros nomes de jovens ensaístas como Morikawa Kaichirō.

É neste contexto que emerge o nome de Murakami Takashi como um dos primeiros artistas a afirmar que nunca teve vergonha de ser um otaku⁷³, demonstrando grande orgulho em ter a sua pesquisa inspirada por mangás e merchandisings em uma combinação conhecida como *poku*, que seria a mistura entre *pop* e *otaku*.

⁷³ *Otaku*, além de ser o adjetivo para um tipo de produção cultural, significava primeiramente endereço. Foi após 1970 que o termo passou a ser mais difundido, referindo-se aos fãs, usuários e criadores de animes, mangás, videogames, filmes de ficção científica e todo tipo de criação gerada por computadores. Essa geração “nerd” era composta por indivíduos que viviam mergulhados nas novas tecnologias.

Murakami estudou na Universidade de Artes de Tōkyō, conhecida como *Geidai* e aí conheceu uma turma de amigos que se tornariam muito influentes no contexto das artes, como os curadores Hasegawa Yuko e Kurosawa Shin; o galerista Koyama Tomio; e os artistas Aida Makoto e Ozawa Tsuyoshi que foram fundadores do grupo *Shōwa 40 nen kai* (O Grupo 1965).

Embora Azuma e outros autores reconheçam o poder crítico da produção de Murakami e seus pares, não há nenhuma unanimidade a esse respeito; e alguns japoneses consideraram o movimento *Cool Japan* uma grande bobagem. O fato é que a crítica internacional recebeu muito bem os novos artistas e seus produtos e a movimentação acionada a partir da sua chegada às redes internacionais, mobilizou uma série de discussões, tanto no âmbito curatorial como comercial e editorial.

O montante de dinheiro mobilizado em leilões e exposições internacionais não deixava dúvidas quanto ao valor comercial das obras, o que para Murakami já era suficiente, uma vez que, a seu ver, o conceitual, o estético e o comercial deveriam caminhar sempre juntos.

Um dos primeiros personagens que Murakami criou foi *My Lonesome Cowboy* que era um boneco caracterizado como superherói de mangá, nu e ejaculando um líquido branco com exuberância. Esta escolha decorreu do fato de Murakami observar que a masturbação era uma atividade bastante valorizada pelos otakus. O personagem foi inspirado pela obra de Andy Warhol.⁷⁴ A sua versão feminina era uma boneca com cara de menina, também de plástico, semi-nua mas sem genitália. Os seios enormes dos quais saía um líquido branco, faziam referência ao leite materno. O seu nome era Hiropon como a metanfetamina popular durante o período do pós-guerra. A versão Adão e Eva de Murakami chamou a atenção por vários motivos, um deles foi o fato deste artista tornar a mulher um ícone para as mães em um momento em que a maternidade parecia deixar de ser uma obrigação para as mulheres japonesas.

Em 1999, Murakami foi tema de uma grande exposição em Nova York, chamada *The meaning of the non sense of the meaning* (*O significado do non sense do significado*). Ele mesmo escolheu o título para glorificar a sua deliberada inconsequência, cujo lema seria *trash is cool*. E as exposições internacionais a respeito de sua obra não cessaram mais, seguindo para Los Angeles e depois para vários países da Europa. Segundo Favell (2011: 8-9), em 2008, a revista *Time* colocou Murakami entre os 100 nomes mais influentes do ano, sendo que Murakami era o único artista visual da lista. No ano seguinte, a revista *Art Review* o colocou em 17º lugar em

⁷⁴ *My Lonesome Cowboy* foi arrematado em maio de 2008, pelo colecionador de arte François Pinault em um leilão da *Sotheby* de Nova York, pela quantia de 15 milhões de dólares.

uma lista de 100 nomes dos artistas mais influentes do mundo. Em 2009, a Tate Modern em Londres montou uma exposição de Murakami como parte de uma retrospectiva da arte pop pós Warhol, reunindo um vídeo da atriz Kirsten Dunst cantando “I’m turning Japanese” (um rock punk antigo sobre masturbação) em frente a um mural imenso de Akihabara; e, finalmente em 2010, algumas instalações de Murakami foram exibidas no Palais Versailles em Paris.

Murakami sempre se afirmou como um artista absolutamente comercial. Os seus objetos partem da estética pop e do kistch tendo referências explícitas, não apenas de Andy Warhol, mas de Jeff Koons. Nem Murakami nem Aida Makoto – conhecido entre outras obras pelas releituras das gravuras de Hokusai – são admirados por produzir algo absolutamente novo, e sim, por usarem de modo crítico o que já existe. Eles podem fazer isso a partir de técnicas e referências diferentes que vão do *nihonga* (pinturas tradicionais japonesas 日本画) aos mangás. O absolutamente novo e original está banido deste contexto. O que existem são referências, citações e intertextualidades. O *ero mangá*, por exemplo, foi bastante explorado por esses artistas, assim como as gravuras ukiyo-e. Thomas Lamarre (2009:11-112) que, ao lado de outros críticos, tem considerado o conceito de *superflat*, proposto por Murakami, um dos mais impactantes dos últimos anos, chama a atenção para a sua procedência. No catálogo da exposição *Superflat* (2000), Murakami explica que seu ponto de partida foi o estudo do historiador da arte Tsuji Nobuo, chamado *Kisō no keifu* ou *Estudo da Excentricidade*, que estava ligado a uma certa cultura do período Edo ou Tokugawa, marcado pela curiosidade. O termo *kisō* é usado em função de algo que seria estranho, fantástico e excêntrico, compreendido também no sentido de estar fora do centro, como foi explicado no segundo capítulo a partir da pesquisa de Brecher. O que interessava a Murakami e a outros artistas da sua geração, era justamente isso: o fato de produzir fora do centro e trazer tudo à superfície. Haveria, portanto, em suas obras, uma desierarquização de camadas de imagens atraindo tudo à superfície e, ao mesmo tempo, tornando tudo “achatado” (*superflat*). Nas suas obras não costuma haver figura e fundo, nem tampouco uma ordem estipulada para os elementos apresentados. Por isso os olhos de quem observa acabam se movendo em forma de ziguezague através da superfície e, quase sempre, lateralmente. Seria como olhar escaneando as imagens, oscilando sem eleger um foco principal. Este seria o movimento *superflat* que, aos poucos, tornou-se uma espécie de marca de todos os produtos da cultura neo-pop. No entanto, alguns autores problematizam essa tendência generalista. Embora reconheça a importância do *superflat*, LaMarre (ibid:114-115) é um dos pesquisadores que critica a soberania constituída em torno desta estética, explicando que cada experiência tem suas singularidades. Assim, no que diz respeito aos animês, por exemplo, o fato de lidar diretamente com movimento, já os tornaria diferenciados de outras experiências pop. Os animês seriam muito ecléticos e, não raramente, conectavam referências de diversas culturas

e tempos como da arte persa, chinesa, europeia e americana, combinando várias técnicas composicionais e tecnologias. Por isso não poderiam ser considerados exclusivamente *superflat*.

De todo modo, há uma unanimidade em relação à importância deste movimento. Se no século 19, Edmond de Goncourt havia constatado que o japonismo era uma revolução no modo de ver dos europeus; após a virada do milênio, o neo-pop passa a representar mais uma mudança radical nos modos de perceber (e receber) a estética japonesa fora do Japão. A imagem anti-mimética das obras, que sempre marcou os modos de representação da arte japonesa, abria agora uma orientação visual que, sob o viés das experiências *superflat*, ressignificava algumas convicções, enfatizando de maneira escancarada a própria artificialidade. Não se tratava mais das representações longínquas da estética do antigo Japão imaginado pelos ocidentais, embora, muitos artistas incluindo o próprio Murakami, tenham criado intextualidades com o passado. A diferença é que nas versões pop, o Japão não era nada distante e funcionava como um operador de criação que apontava para o futuro.

Os artistas escolhidos pela curadoria de exposições interessadas em mapear essa nova produção, fazem parte de uma geração cuja infância ou adolescência foi mergulhada na prosperidade e no consumo dos anos 1970 e 80. Alguns viraram produtores, como foi o caso do próprio Murakami, fundador da *Hiropon Factory*, em seguida chamada de *Kaikai Kiki Co. Ltda* (este nome tem a ver com bizarro e sobrenatural). Esta produtora abriu muitos caminhos. Além de chamar os artistas para apresentar seus trabalhos, Murakami começou a discutir condições de trabalho, alimentando a produção artística que não se restringia aos limites dos museus e das galerias. Para tanto, criou produtos como camisetas, livros e tudo que se relacionava ao universo otaku. Pode-se dizer que a habilidade para produzir, circular e vender arte tornou-se uma especialização desses artistas/produtores.

Quando começou em 1989, Murakami não tinha nenhuma verba ou patrocínio. Chamou meia dúzia de estudantes e amigos que aceitaram trabalhar em troca de um lanche. Em cinco anos, já havia quarenta pessoas envolvidas. Um exemplo interessante foi o de Takano Aya que, aos vinte anos, começou a trabalhar na *Hiropon Factory* e em 1997, com apenas 21 anos, fez sua primeira exposição em Tōkyō, tendo 90% dos seus trabalhos vendidos imediatamente.

O que interessava a este coletivo de artistas era abrir caminhos para uma rede internacional, envolvendo outros artistas, produtores e curadores. O produto mais precioso que Murakami tinha para oferecer eram os seus contatos. Quando muda o nome da *Hiropon Factory* para *Kaikai kiki*, ele muda também o foco da pesquisa e da produção. Ao invés de continuar pensando coletivamente a arte pop, os participantes passam a criar produtos e

estes ganham vida própria. São produtos que, deliberadamente, carregam pensamentos e uma habilidade singular para a propagação em grande escala.

Em seu manifesto *Superflat* de 2000, Murakami explicou que *superflatness* é um conceito que tem suas especificidades no Japão. Esse achatamento teria a ver também com uma neutralização em relação às indagações históricas, aos questionamentos da tradição. Na época, a metáfora usada por Murakami referia-se à discussão do neurocientista V.V Ramachandran, grande especialista em membros fantasmas. Segundo Ramachandran, esses membros haviam sido amputados (pernas ou braços), mas continuaram se fazendo presentes na mente de quem os perdeu, através da sensação de dor, coceira ou cócegas. Murakami concluiu que os japoneses viviam como se tivessem sido amputados. Eles não perderam pernas e braços, mas foram aos poucos abandonando alguns princípios fundamentais. Daí decorrem sintomas como a infantilização das novas gerações, a despolitização e o não comprometimento. É como se trazendo essas discussões e sintomas à superfície, Murakami se valesse das próprias estratégias do J-Pop para refletir sobre elas propondo constatações provocativas do tipo:

- 1- Obras de arte são produtos para vender.
- 2- Arte tem preço (e não apenas valor simbólico)
- 3- Através dos produtos artísticos, os pensamentos circulam e a sua comercialização é uma forma de difusão cognitiva.
- 4- Arte, assim como corpo, é uma mercadoria.

A partir de 2010, quando começou uma parceria com Marc Jacobs da *Maison Louis Vuitton*, a polêmica foi ainda mais fortalecida, lançando uma pergunta:

Teria esta parceria diluído a discussão política do Manifesto *Superflat* ou representaria, justamente, a sua principal estratégia, explicitando os dispositivos pops que, por sua vez, constituem-se como dispositivos de poder que elegem as superfícies e alimentam as redes comerciais sem nenhum pudor?

Murakami, Nara e Mori foram muito bem sucedidos internacionalmente porque veicularam uma arte que confirma, reproduz e vende ao Ocidente uma certa visão do Japão que passou a reinar nos anos 1990 e durou até 2011.

Neste sentido, *Cool Japan* seria um tipo de neojaponismo. Essa tendência também foi amparada por uma mudança na cidade, especialmente na cidade de Tōkyō. O ícone mais importante era a torre Roppongi Hills, criada por Mori Minoru. Mori levou dezessete anos

para comprar pequenas lojas e tradicionais *ryokan*⁷⁵ das redondezas até conseguir espaço suficiente para construir a sua torre. No 53º andar está localizado o Museu Mori.

Se nos anos 1960, as grandes referências conhecidas internacionalmente foram Yoko Ono (como ficou conhecida no Ocidente), Kusama Yayoi (colaboradora da Louis Vuitton após Murakami) e, em certos circuitos, Tadanori Yokoo. A partir de 1980, os nomes se diversificaram tendo em vista a proliferação da nova geração de artistas.

Em meados de 2000, o glossário da *Taschen Art Now* continha apenas três nomes representativos da arte japonesa: Murakami Takashi, Nara Yoshitomo e Mori Mariko. Após a virada do milênio, os artistas chineses roubaram a cena.

⁷⁵ *Ryokan* (旅館) são hospedarias, que lembram a arquitetura e os costumes da casa tradicional japonesa.

Ôsaka, janeiro de 2014

Naquela manhã ensolarada, o movimento em Namba era intenso.

Todos zanzavam de um lado para outro, entrando e saindo da estação de metro.

*Uma multidão atravessou a antiga ponte Dotombori para almoçar
nas barraquinhas de takoyaki e okonomiyaki.*

*O burburinho era irritante e deprimente como o de qualquer outro centro
comercial de qualquer cidade capitalista. Mas ao caminhar sobre os canais que
cruzavam as galerias de lojas, ouvi um batuque de guetas de madeira na calçada.*

Fechei os olhos para sentir o escoamento do passado.

Fantasma fora da máquina

A partir de 1980, as redes do capitalismo foram se espalhando por toda a Ásia, criando novos mercados, até então, pouco explorados. Dez anos depois, essas imagens geradas pelos novos hábitos de consumo, passaram a conviver com uma instabilidade econômica e emocional que fez do corpo precário, o símbolo das chamadas “décadas perdidas”.

O *boom* dos salões de beleza e da moda

Costuma-se atribuir à globalização, um novo estágio de mudança da estética no Japão, como se fosse um segundo rito de passagem após o período Meiji. No que se refere à beleza e a moda, reincidem as interpretações generalistas. Como aponta Laura Miller (2006) é preciso tomar cuidado com dois erros recorrentes: imaginar que os japoneses, sobretudo as japonesas, copiam tudo das ocidentais abrindo mão de suas próprias identidades; e apostar na uniformização do conceito de beleza a partir de padrões comuns do mercado globalizado. Há, por exemplo, atitudes que se mostram absolutamente subservientes a redes de consumo, modismos e traços coloniais; mas também comportamentos que apresentam de maneira inesperada desafios aos modelos disseminados em escala mundial, em favor das especificidades locais.

Nos últimos anos, algumas mudanças que já vinham acontecendo aos poucos, foram radicalizadas, ampliando as redes de comércio e consumo, inclusive nos locais mais improváveis, como por exemplo, nos templos. Alguns passaram a vender produtos de aromaterapia e produtos de beleza feitos a base de ervas. Um templo shintoísta em Sendai chegou a fazer um concurso para eleger a modelo mais bonita para representá-lo no Ano Novo.

Em termos econômicos, o mercado da beleza cresceu significativamente. Se antes da era Meiji as donas de casa costumavam esfoliar os rostos com *azuki* (小豆) e pó feito de arroz *nukabukuro* (糠袋) usados para a cozinha⁷⁶; no final do período Meiji, já despontavam os primeiros sinais da tímida indústria de cosméticos como o sabonete Kaō, cosméticos da Shiseidō e dentrífcios Lion.

Foi tudo muito rápido. Durante o século 20, o Japão se transformou no segundo país do ranking mundial da indústria de cosméticos, ficando atrás apenas dos Estados Unidos. Marcas como Kose, Shiseidō, Kaō, Kanebō, Pola e a companhia francesa L'Oréal dominaram o mercado, sem falar em pelo menos cinquenta marcas menores que desenvolveram produtos para nichos mais específicos, como é o caso, por exemplo, da pigmentação de pele realizada pela Suzuki Sonoko, que sucedeu a companhia Tokino depois dos anos 2000.

Hoje a proliferação de marcas e a especialização de produtos é quase incalculável. Os produtos e técnicas mais concorridas envolvem clareamento da pele, afinamento do rosto, alongamento de pernas, pinturas de cabelo e, para o público mais jovem, bronzamento artificial.

Há especializações que persistem e remontam à estética clássica como é o caso do desenho das sobrancelhas que, na era Heian (794-1185) costumavam ser depiladas e, em seguida, pintadas. Ainda hoje, em bairros sofisticados de Tōkyō como Omotesandō, há consultoras para formatos e técnicas de moldagem e desenho das sobrancelhas. E, não raramente, pode-se observar executivos com sobrancelhas bem desenhadas.

Em termos de estética corporal costuma-se falar em *mentaru esute* que significa *estética mental e seiushin-teki na mono* (晴雨心のな物) que seria *assunto espiritual*. A noção de *gambaru* que pode ser traduzida como esforço é uma espécie de estímulo para o cuidado de si e o auto-desenvolvimento. Se antes do florescimento das indústrias de cosméticos, a grande preocupação das mulheres era a saúde, a disciplina e o bem estar, hoje a imagem é fundamental. Isso não significa que a estética mental/espiritual tenha sido abandonada. O conceito de “estética” da maneira como se usa no Ocidente foi importado da França nos anos 1980 (esthétique), gerando uma indústria de mais de 400 trilhões de ienes. Surgiram novos ítems como a estética ortodôntica e as mudanças radicais do corpo (próteses mamárias, arredondamento dos olhos, alongamento das pernas etc).

⁷⁶ *Azuki* significa feijão pequeno. Atualmente, é mais conhecido como o ingrediente para fazer *anko*, que seria o recheio de feijão dos doces japoneses. *Nuka*, a casca que cobre o arroz, sempre foi muito usada para fazer máscaras hidratantes e esfoliantes; e *bukuro* (ou *fukuro*) seria, literalmente, saquinho ou pacote. O *nukabukuro* costuma ser vendido, ainda hoje, nos banhos públicos *onsen* e em lojas de produtos estéticos; o *nuka* é usado também como forma de essência em meias para hidratar os pés.

Aos poucos, o mercado da beleza cativou o público masculino que passou a frequentar os salões. Um dos primeiros salões masculinos surgiu em 1984 em Tōkyō: o *Joli Canaille Salon*. Tornou-se rapidamente uma tendência gerando outros salões masculinos como o *Ichirō*, *Prince*, *Cosmo* e *Dandy House*. *Dandy House* chegou a ter vários salões em Tōkyō e outros espalhados pelo resto do país, mais recentemente, passou a ter filiais em diversas cidades chinesas e em Singapura. O *Men's Esute Raparare* tem mais de quarenta pontos no Japão.⁷⁷

Assim como existem nos salões femininos, surgiram também tratamentos pré-nupciais para homens. Em 1999, o *Tōkyō Beauty Salon* foi o primeiro a oferecer um pacote para homens se preparem para o Ano Novo (*millennium party esute*). Pesquisas realizadas há dez anos (entre 2003 e 2004) já indicavam uma receita de aproximadamente quatro bilhões de dólares, relativa aos grandes salões de beleza no Japão, como relata Miller.⁷⁸ Algumas promoções incluíam, por exemplo, cirurgia de mama para mães e adolescentes. Um outro tipo de pacote mínimo podia incluir: onze tratamentos faciais, vinte e dois tratamentos corporais e nove tratamentos de cabelo. Um salão famoso como *Slim Beauty Salon*, criado em 1980, criou uma rede de 102 filiais em poucos anos. O apelo nunca é exclusivamente para beleza, mas sempre para saúde conjuntamente. No caso do *Slim Beauty*, é oferecido tratamento de medicina “oriental”.

As escolas para formar profissionais da beleza também proliferaram. A *Hollywood Fashion and Beauty*, localizada no bairro Roppongi, oferece cursos de dois a três anos de duração conforme a especialidade e também programas de intercâmbio para alunos estrangeiros de outros países asiáticos. O *Herbal Life College* inclui no pacote de formação cursos de aromaterapia, ayuverdica, confecção de velas entre outras coisas.

A abertura de outras técnicas “orientais” indica que as referências estéticas nem sempre se basearam em modelos ocidentais, mas passaram a se alimentar, cada vez mais, das conexões Ásiáticas que ampliaram o mercado da beleza e a moda pop para as versões K-Pop (Coreia) e C-Pop (China).

Algumas pesquisas têm apresentado essas alianças entre mercado da beleza e da moda pop no Japão. Segundo Yawamura (2012:27), entre 1979 e 1981 proliferaram grupos

⁷⁷ Para mais detalhes sobre a diversidade da estética masculina, pode-se consultar a coletânea de ensaios *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa* (2003), editada por James E. Roberson e Suzuki Nobue.

⁷⁸ Certamente este número deve ter aumentado, no entanto, encontrei apenas informações imprecisas a este respeito, preferindo citar os dados levantados por Laura Miller, porque apesar de estarem desatualizados, eles dão ao leitor uma ideia do que vem representando esta indústria de beleza no Japão.

como, por exemplo, o Takenoko-zoku (tribo do Bambu) em Harajuku, um dos bairros mais “*fashion*” de Tōkyō. Várias experiências testadas por adolescentes começaram a se organizar e, muitas vezes, com estéticas distintas entre si. Enquanto Takenoko-zoku seguia a nova onda influenciada pela cena do rock britânico; o grupo Karasu-zoku (tribo do Corvo) inspirava-se em grandes nomes da moda como Kawakubo Rei e Yamamoto Yōji. No bairro Shibuya, que também se tornou um distrito de moda em Tōkyō, surgiram novos grupos como Shibu-kaji, que usava um *look* mais casual. Como explica Hirakawa Takeji (ver Tiffany Godoy, 2007), antes de ser o distrito *fashion* de Tōkyō, o bairro de Harajuku foi habitado, logo após a II Grande Guerra por famílias americanas no chamado Washington Heights. Em 1958, foram construídos os apartamentos centrais (Central Apartments), logo ocupados por *fashion designers*, modelos, fotógrafos e artistas gráficos. O local onde era Washington Heights, transformou-se na cidade olímpica (*Olympic Village*) durante as olimpíadas de 1964 em Tōkyō. Foi após as olimpíadas que a área comercial voltada para a moda alternativa começou a ser implantada no bairro. Os jovens chamavam de Harajuku-zoku (tribo Harajuku). Hirakawa lembra que no final dos anos 1970, colaborou com uma das mais importantes revistas de moda japonesa (*Ryūkō-Tsūshin*) e havia um manual sobre como ser bem sucedido no negócio da moda. A primeira dica era alugar um pequeno apartamento nas ruas de trás de Harajuku, uma área conhecida como Ura-Hara (o portão de trás). Entre 1960 e 1970 estilistas iniciantes, muitas vezes sediados em suas próprias casas, começaram suas marcas, por exemplo, *Milk* de Ōkawa Hitomi, *Nicole* de Matsuda Mitsuhiro, *Comme des Garçon* de Yamamoto Kansai, *Y’s* de Yamamoto Yōji e a marca pioneira que antecedeu a todos, Issey Miyake, distribuída pela loja de departamento Seibu e confeccionada pela manufatura Toray. A primeira revista de moda que celebrava os jovens *designers* foi *An An*, criada em 1971, em seguida surgiu *Non No*. Anos depois, com a chegada das grandes butiques internacionais como Ralph Lauren, Christian Dior e Chanel, poderia ter havido uma completa descaracterização do local, mas a moda urbana japonesa já estava suficientemente fortalecida para resistir. Instaure-se uma convivência entre todas as grifes, locais e internacionais.

A moda urbana, que surge na metade dos anos 1990, passa a usar diferentes estratégias, explorando o marketing das adolescentes. Isso porque, aos poucos, foi se criando uma interdependência entre indústrias e indivíduos, também no que se refere a estas tendências, nomeadas por estúdiosos da moda como Yawamura, de subculturas da moda⁷⁹. Estas não necessariamente seguiam a moda oficial (*mainstream*), criando estilos ecléticos e remixando tendências diversas. Algumas novidades passam a ser amplamente copiadas no

⁷⁹ O termo subcultura me parece bastante pejorativo, no entanto, é o modo como todos os autores que estudam este movimento de moda jovem das ruas, conceituam o movimento. Na exposição *Future Beauty, the tradition of reinvention in Japanese Fashion*, realizada de 21 de março a 11 de maio no *The National Museum of Modern Art* em Kyōto, esta terminologia também foi adotada.

Ocidente, tendo como ponto de partida as estudantes de colégio. Se em outros países, a moda parecia norteadas por diferentes grupos sociais, no Japão, as adolescentes sempre tiveram um lugar de destaque. Assim como aconteceu na área de artes visuais, como foi mencionado em relação a Murakami Takashi; na moda, as garotas também começaram a trabalhar como criadoras, produtoras, marketeiras e distribuidoras das novas tendências. Isso diversificou o mercado, ampliando-o para atividades amadoras que passaram a ter um papel significativo no mercado da moda.

É claro que não existe difusão de moda local ou global sem a presença das mídias. No caso da moda urbana japonesa, a grande projeção internacional aconteceu a partir da circulação da revista mensal FRUiTS, publicada a partir de 1997 pelo fotógrafo Shōichi Aoki. A sua grande estratégia foi deixar de focar exclusivamente nos designers, para mostrar os próprios consumidores.

A distribuição de comportamentos de moda em Tōkyō teve também um papel importante. Normalmente, em ambientes de trabalho e estudo, as pessoas costumam se vestir de maneira bastante padronizada. Mas alguns bairros criaram as suas próprias subculturas como Harajuku e Shibuya e, nestes locais, todos tinham liberdade de se vestir criando singularidades entre grupos de amigos (Lolitas, Góticos e Gyarū, por exemplo) ou em torno de eventos, como os grandes festivais de CosPlay, que tinham como grande referência os personagens de anime e mangá.

As mudanças foram se tornando cada vez mais visíveis e, aos poucos, deixaram de estar vinculadas apenas a locais específicos frequentados por adolescentes. Mesmo bairros como Ginza e Omotesandō, conhecidos por abrigar apenas grifes sofisticadas, começaram a abrir espaço para grandes cadeias internacionais com apelo mais popular como Zara da Espanha, Forever 21 dos Estados Unidos, H&M da Suécia e a própria Uniqlo do Japão. Com isso, o público frequentador de Ginza rejuvenesceu e, por sua vez, a moda urbana adolescente, também começou a se espalhar. Uma vez bastante disseminada no Japão, a passagem para outras redes asiáticas, sobretudo na Coreia e em Hong Kong, foi imediata. Sobretudo durante os anos 1990, boa parte da juventude asiática preferia copiar a moda do Japão do que as grifes europeias e americanas⁸⁰.

⁸⁰ Não estou mencionando aqui o impacto dos grandes estilistas japoneses no Ocidente porque este tema será discutido no segundo volume desta pesquisa, sobretudo no que se refere a dois aspectos: o modo como ampliaram a rede comercial a partir da entrada nos grandes eventos europeus; e, do ponto de vista estético, como reinventaram a tradição japonesa.

As ambivalências do J-World

Com a expansão do mercado pop para outros países Asiáticos, não apenas o consumo, mas também a produção começou a se diversificar, com a presença cada vez mais ostensiva de coreanos e chineses. No entanto, é importante lembrar o pioneirismo do J-pop nas redes mundiais, uma vez que até 2000, o mundo das artes visuais, da moda e da internet poderia, certamente, ser apelidado de J-World.⁸¹

O amplo interesse na cultura japonesa não parecia restrito a um tema específico, envolvendo além das discussões estéticas, questões econômicas, sociais e culturais. Um bom exemplo foi o do método que repercutiu fortemente em vários países, conhecido como *toyotismo* (por ter sido criado na fábrica Toyota). Ele passou a atrair atenção, representando um sistema de produção mais flexível que o fordismo, uma vez que não era massificado e não produzia uma grande quantidade de estoques, focando em uma produção menor, conforme a demanda, e mais diversificada.

Quando Sony e Matsushita começaram a comprar estúdios em Hollywood e a animação *Akira* tornou-se um grande sucesso nos países ocidentais, surgiram muitos livros e artigos, discutindo a importância do Japão, sobretudo no que dizia respeito ao J-pop, aos poucos ampliado para além da criação das animações e jogos de computador. O primeiro grande exemplo *made in Japan* de um produto da cultura global foi o famoso *walkman* da Sony. Iwabuchi Kōichi (2002) é um dos autores que tem analisado o percurso desta “japanização do mundo”. Segundo ele, não se trata de buscar um fenômeno substituto para a “americanização”, mas de detectar o começo de um processo de descentralização do poder transcultural.

Além do *walkman*, o impacto do Japão começou a ser sentido, ainda mais fortemente, quando o país se tornou o maior exportador de máquinas de karaoke, vídeo games e animações. A indústria eletrônica substituiu, de certa forma, a ênfase na pesquisa militar que caracterizava o Japão pré-guerra, lançando a cultura japonesa para a liderança do consumo de eletrônicos no mundo. Com a privatização das redes de televisão, em boa parte do mundo, a disseminação da internet e o florescimento de tecnologias privadas (não controladas diretamente pelo governo), surge o que Kogawa (1984) cunhou de “individualismo eletrônico”. Tratava-se de um fenômeno ambíguo, através do qual parecia que os indivíduos tinham mais autonomia e, ao mesmo tempo, eram controlados de outras

⁸¹ O termo J-Pop, já mencionado no capítulo anterior, referia-se a Japan Pop, quando sugiro o termo J-World, refiro-me a japanização mundial das artes e das mídias.

formas. No Japão, os efeitos do reconhecimento mundial foi bastante positivo em vários sentidos, mas começaram, pouco a pouco, a surgir mudanças nos modos de vida. O individualismo eletrônico suscitou outros comportamentos como a "autonomia autista", identificada justamente a partir do famoso walkman. O pesquisador chinês Chow (1993) concluiu que o walkman poderia ser considerado uma espécie de *sabotagem silenciosa da tecnologia da coletivização*.⁸²

Há, portanto, vários aspectos que podem ser levados em conta. O que esses autores estão diagnosticando é que embora a língua japonesa não seja amplamente falada e conhecida, a cultura japonesa passou a afetar de maneira significativa muitas outras culturas, tanto ocidentais como asiáticas. Alguns dos setores mais impactados foram a moda, a gastronomia, o cinema e tudo que se referia à cultura otaku. Para se ter uma ideia, de acordo com uma pesquisa realizada pelo jornal *Los Angeles Times*, em 1996, Super Mario Bros, Sonic e Pokémon eram mais conhecidos entre as crianças estadunidenses do que o Mickey Mouse. Em junho de 2000, os jogos de Pokémon venderam 65 milhões de cópias, sendo que 22 milhões foram vendidos fora do Japão. As séries de animação foram veiculadas em pelo menos 51 países. Pokémon tornou-se, rapidamente, mais um artefato globalizado *made in Japan* e não cessaram de surgir outros exemplos.

Por outro lado, essa presença transnacional japonesa, prioritariamente comercial, foi interpretada por autores como Ôtsuka Eiji (1993) como uma onda "inodora" (*odorless*), que no jargão brasileiro poderia ser traduzida como uma tendência que "não cheira nem fede". Isso porque, a euforia em relação à popularidade global da cultura japonesa não pode ser vista como um interesse específico pela cultura japonesa. A maioria dos produtos exportados não representava, de fato, nenhum signo da cultura japonesa, mas correspondiam a uma versão virtual do Japão, asséptica, apolítica e inofensiva. O pesquisador de Singapura, Wee Wan-ling (1997) exemplifica, explicando que no caso da chegada da cultura japonesa em Singapura, não se deve confundir o consumo de produtos com uma influencia significativa de ideias e modos de vida. A seu ver, tratava-se simplesmente de uma rede de consumo de produtos, a exemplo do que já havia ocorrido em relação à cultura estadunidense após a II Grande Guerra. Ou seja, para identificar a importação de subjetividades ou um interesse voltado a algum aspecto particular da cultura japonesa a ser percebido através do consumo desses produtos, seria preciso dar um novo passo além dessa lógica de "americanização da japanização".

⁸² Nesse sentido, é provável que alguns dos fenômenos sociais que emergiram após a crise financeira japonesa, encontrem antecedentes já nesta época de florescimento da tecnologia. Com a instabilidade social e econômica, alguns comportamentos foram, sem dúvida, ressignificados.

O tema tornou-se polêmico em diversos setores e é importante notar que não há unanimidade a respeito deste diagnóstico. Vários artistas do neo-pop japonês discordam da interpretação de que tudo que produzem é absolutamente inofensivo e acrítico.

A partir de um estudo acerca do *Asian Student Survey* de 2008, Katsumata Hiro e Iida Takeshi, concluíram que a circulação de produtos pops pela Ásia tem conferido aos usuários um sentimento de identidade e de pertencimento. Os entrevistados admitiram que passaram a se sentir “mais asiáticos” ao valorizar a nova produção asiática, deslocando seu interesse das culturas ocidentais.

Não é uma tarefa simples explicar do que se trata este processo. Yoshimi (1999), por exemplo, tem estudado a americanização do Japão, desde o pós-guerra com uma ênfase particular na Disneylândia de Tōkyō. Ele observa que, a partir de 1980, a América passou do status de símbolo para uma espécie de sistema invisível, mas nem por isso, menos presente. Assim, ao mesmo tempo em que o *American way of life* perdeu força no Japão (comparativamente ao pós-guerra), a cena cultural japonesa não deixou de ser impregnada por uma lógica de consumo capitalista, tipicamente estadunidense. Um bom exemplo é o dos parques temáticos. Joy Hendry (2000) fez um extenso levantamento sobre os *Tēma Pāku*, que tem levado os japoneses a visitar diversos países estrangeiros, sem sair do Japão. De acordo com a autora, o antecedente desses parques foram as próprias lojas de Departamento, pioneiras em apresentar todo tipo de produto estrangeiro, de artefatos esportivos a comidas, roupas e maquiagens, mas sobretudo comportamentos. Um certo modo de lidar com a presença daquilo que é diferente, a partir da possibilidade de adquirir os bens ou simplesmente conhecê-los. A transição para os parques temáticos, apenas evidencia, com mais ênfase, a internalização dessa lógica de consumo capitalista. É possível identificar também uma relação com os *Gaikoku Mura* ou parques temáticos históricos do próprio Japão. Os famosos *omiyage* (お土産), que seriam as lembranças típicas, também podem ser considerados outro exemplo do mesmo fenômeno e, muitas vezes, nem são mais produzidos no próprio Japão, como se pode observar por exemplo, no antigo bairro Dotombori em Ōsaka, onde proliferam as pequenas lojas de “lembrancinhas” quase todas *made in China*, a exemplo do que ocorre com redes internacionais de marcas como Gap, Zara e Forever 21, entre tantas outras já mencionadas anteriormente que são muitas vezes fabricadas em outros países asiáticos (Malásia, Indonésia, Índia, entre outros).

Sintonizado com as discussões de Jean Baudrillard (1993), Yoshimi (ibid) conclui que a queda da hegemonia dos Estados Unidos revelou, de fato, uma mudança na natureza do poder, mas não a sua extinção. É como se a cultura americana continuasse exercendo algum tipo de poder “por inércia”, ou seja, um movimento que segue mesmo quando a “causa” (o poder político e econômico dos Estados Unidos) parece ter sido enfraquecida. Reconhecer

esses dispositivos de poder pode ajudar a compreender os modos como se constituem as novas singularidades, para além das categorizações referentes a identidades nacionais, mesmo porque Yoshimi refere-se às estratégias americanas, mas o fenômeno se estende, evidentemente, por outros países também. A referência aos Estados Unidos deve-se sobretudo ao período de ocupação no pós-guerra, que norteou muitas tendências nos anos que se seguiram.

Pode-se considerar, portanto, que o transnacionalismo japonês constituiu-se, segundo os autores citados, a partir de um modo de pensar característico do *American Way of Life*, mas que na versão do imperialismo japonês encontrou especificidades e hoje está diluído em redes comerciais e midiáticas globais.

A essa altura, assim como a hegemonia estadunidense foi desestabilizada, é fundamental observar que esse suposto imperialismo japonês também enfraqueceu, tendo em vista as mudanças da economia global. Outras culturas asiáticas tem reconfigurado as redes comerciais, assim como, o impacto cultural, tanto no Ocidente como em países asiáticos. No entanto, o processo evolutivo dessas relações ocorre sempre em rede. Se a movimentação estadunidense segue em inércia e continua bastante atuante mesmo no novo cenário; a presença japonesa também segue transitando por redes no Ocidente e na Ásia. Um grande exemplo é o das curadorias de arte.

A presença dos artistas japoneses nas grandes mostras internacionais de arte começou em 1951, estreando no Brasil, na Bienal de Arte de São Paulo. No ano seguinte, o Japão foi representado na Bienal de Veneza, onde passou a ter o seu próprio pavilhão a partir de 1956. A primeira mostra internacional de arte realizada no Japão foi em Tōkyō, em 1952, com a participação de seis países (Brasil, França, Estados Unidos, Itália, Inglaterra e Bélgica). Inicialmente denominada *International Art Exhibition Japan*, depois ficou conhecida como Bienal de Tōkyō. Em 2001, começou a Triennale de Yokohama que se tornou um dos mais importantes eventos de arte contemporânea do mundo. A partir de então, houve uma ampliação cada vez maior das redes, afirmando a inseparabilidade da arte dos contextos políticos e econômicos.

A crise financeira de 2008, que acometeu os Estados Unidos, coincide com a chegada de artistas asiáticos ao circuito das grandes exposições de arte contemporânea no país. Não posso afirmar que haja uma relação direta entre os dois acontecimentos, no entanto, é curioso que tenham ocorrido ao mesmo tempo.

Durante séculos, a arte asiática circulou, mas sobretudo por alguns países europeus. Como observa Melissa Chiu (2010), os museus estadunidenses mantiveram-se fora deste circuito. Em 2008, este cenário mudou. Dois grandes museus novaiorquinos fizeram

retrospectivas simultâneas de dois artistas contemporâneos asiáticos. O Museu Guggenheim abrigou a obra de Cai Guo-Qiang e o Museu do Brooklyn fez uma grande exposição com as obras de Murakami Takashi.

Na China, a abertura política começou em 1978, quando a China comunista começou a se abrir ao capitalismo com Deng Xiaoping. Os responsáveis por essas reformas econômicas e políticas não podiam imaginar, naquele momento, que a Ásia entraria de maneira tão incisiva no mercado global, incluindo o mercado de arte. O processo não foi imediato, mas ocorreu aos poucos e de maneira simultânea em mercados emergentes, ou seja, a Ásia, a África e a América Latina.⁸³

No mundo todo, a convivência entre tradição, arte popular e experiências contemporâneas mostrou-se significativa. Além do interesse conceitual, alguns fatores político-econômicos tiveram um papel fundamental. No caso chinês, por exemplo, o fato das olimpíadas terem acontecido em Beijim em 2008, colaborou de maneira significativa com a visibilidade do país em termos globais. Há muito tempo a China não aparecia nas mídias. Índia e Paquistão também começaram a chamar a atenção nesse período, instigando especulações de colecionadores, leiloeiros e comerciantes.

Segundo Chiu (*ibid*), o processo já havia começado alguns anos antes, mas nem todos perceberam. Em 2005, a Christie's incorporou arte asiática ao seu catálogo de vendas de artes tradicionais. Em 2006, a Sotheby fez um primeiro saldão de arte contemporânea asiática em Nova York, chegando a uma receita de treze milhões de dólares. No mesmo ano, a Christie's South Asia realizou uma venda de 17.8 milhões de dólares, o que significou um verdadeiro recorde para a firma. A conclusão era bastante evidente: arte asiática contemporânea havia se tornado um ótimo negócio.

Neste momento, muitos curadores e críticos começaram a indagar se no mercado global a arte asiática ainda precisava do reconhecimento do mercado ocidental. A resposta foi afirmativa, mas com ressalvas. Alguns autores, como Inaga Shigemi (2011) insistiram no fato de que a arte asiática deveria ser sempre definida e julgada em seus próprios termos. O curador tailandês Apinan Poshyananda organizou na Sociedade Asiática de Nova York, em 1996, a exposição "Arte Contemporânea na Ásia: tradições e tensões". No catálogo, citou o crítico indiano Homi Bhabha para explicar como os processos de aculturação e hibridação na Ásia não devem ser vistos como uma ameaça ou diluição das especificidades culturais⁸⁴.

⁸³ Evidentemente, a constatação de que há uma ampliação no mercado de arte para as culturas consideradas periféricas, não significa que as relações de poder sejam radicalmente modificadas. Ainda existem hierarquias evidentes no mercado de arte, assim como em todos os outros setores da cultura.

⁸⁴ Em seu livro *O Local da Cultura* (2003), Bhabha explicou como o processo de colonização é sempre ambivalente e não se dá de maneira unilateral. Há uma contaminação de ambas as partes (colonizados e

Depois dessa grande exposição, surgiram outras em Viena, Bordeaux, Copenhagen, Londres e Bangkok. Em um período de dois anos, entre 1997 e 1999, os debates se desdobraram. Os curadores de *Cities on the Move* (Viena, 1997), Hou Hanru e Hans Ulrich Obrist argumentaram que as mudanças na arte asiática contemporânea refletiam uma íntima relação com as transformações das cidades que estavam cada vez mais abertas e complexas.

É importante notar que, antes de 1990, praticamente nenhuma exposição ou catálogo de arte asiática havia sido publicado em inglês ou outra língua ocidental. A exposição *Japon des Avant-Gardes 1910-1970*, que ocorreu em Paris, no Centro George Pompidou (Beaubourg) de dezembro de 1986 a março de 1987; e a *Reconstructions: Avant Garde Art in Japan 1945-1965*, do Museu de Arte Moderna Oxford, em 1985, foram pioneiras, contando com catálogos que incluíam a tradução de alguns textos importantes para analisar as vanguardas japonesas. Entre 1994 e 1995, Alexandra Munroe foi responsável pela exposição *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, que circulou pelo Museu Yokohama, pelo Guggenheim de Nova York e o Museu de Arte Moderna de São Francisco.

A partir de 1990, o Museu de Arte de Fukuoka começou a organizar exposições voltadas exclusivamente para artistas asiáticos, acompanhadas de catálogos bilingües. Na mesma época, o livro de John Clark *Modernity in Asian Art* (1993) foi pioneiro, ajudando a suprir uma grande lacuna no mercado editorial. Em contextos específicos, as publicações também foram, pouco a pouco, aparecendo. Poshyananda (1992) escreveu sobre arte moderna na Tailândia, Jim Supangkat (1997) sobre arte moderna na Indonésia e Michael Sullivan (1996) sobre arte e artistas do século 20 na China. Para todos esses curadores e pesquisadores, duas inquietações marcavam a pesquisa: como definir a arte contemporânea asiática e quais seriam os seus interesses mais relevantes.

Melissa Chiu e Benjamin Genocchio publicaram respectivamente em 2010 e 2011, dois livros fundamentais para pontuar algumas discussões. O primeiro, *Asian Art Now*, abordou tópicos como a relação com as tradições, os desdobramentos políticos das experiências, a chamada Ásia Pop, consumo e a proliferação de estereótipos, assim como perspectivas futuras. Ao final, apresentaram uma extensa lista de biografias de artistas que vêm se destacando no cenário da arte contemporânea Asiática. O segundo livro, em formato de coletânea, reuniu ensaios de pesquisadores, artistas e curadores asiáticos, tendo em vista apresentar um debate sobre a representação da Ásia através da curadoria e da crítica, a expansão da noção de história da arte (fora dos parâmetros europeus) e os chamados

colonizadores). A neutralidade das especificidades culturais é impossível e o que mais ameaça os povos colonizados é a tendência à mimese da imagem que os colonizadores fazem deles e não propriamente as hibridações e encontros culturais que podem ser bem-vindos.

modernismos asiáticos. Os debates foram conduzidos por autores como Gao Minglu, Reiko Tomii, Wu Hung, Young Min Moon, Chaitanya Sambrani e Vishakha N.Desai, entre outros.

A exposição *Thermocline of Art, New Asian Waves*, concebida por Wonil Rhee, Peter Weibel e Gregor Jansen para o Museum of Contemporary Art Karlsruhe em 2007, também apresentou obras e artistas de vinte países asiáticos indagando como a arte contemporânea é entendida por instituições sediadas em diferentes culturas, se o chamado modernismo é sempre considerado sinônimo de hegemonia ocidental; e como a arte contemporânea é concebida em locais onde não existe uma tradição de história da arte e nem classificações moduladas em períodos específicos de tempo.

Além disso, há levantamentos de documentos referentes a culturas específicas como, por exemplo, *Contemporary Chinese Art, primary documents*, organizado por Hung Wu em 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA); e *From postwar to postmodern, Art in Japan, 1945-1989*, editado por Chong, Hayashi, Kajiya e Sumitomo, em 2012, também no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA); e *Korean Eye, Contemporary Korean Art*, organizado por David e Serenella Ciclitira em 2009 e 2012, na Saatchi Gallery de Londres e, em seguida, em turnê por vários países.

A pesquisadora Gayatri Sinha tem se destacado também ao dar visibilidade para a arte contemporânea indiana, reunindo alguns dos autores mais atuantes para discutir os principais tópicos que mobilizam artistas indianos, como aparece, na coletânea *Indian Art an overview*, editada em 2003.

A bibliografia cresce a cada dia e torna-se cada vez mais política, no sentido de questionar o papel da arte contemporânea asiática, tanto em seus contextos locais, como em redes internacionais. A dependência da aprovação dos grandes curadores e das galerias, leilões e museus ocidentais ainda é importante, mas tem sido, pouco a pouco, questionada, estimulando a criação de novos espaços, fora das rotas já estabilizadas do grande circuito. Não se trata, evidentemente, de desprezar o mercado internacional, mas de afirmar singularidades durante todo o processo, da criação à comercialização dos produtos. Busca-se compreender de maneira cada vez mais clara que, quando uma obra migra, circulam também ideias, desejos e conhecimentos. É dessa produção de subjetividades que começa a se alimentar o mercado contemporâneo, o que, evidentemente, não neutraliza todos os interesses comerciais que continuam, em vários sentidos e contextos, sendo absolutamente prioritários.

O que resta destes processos migratórios, não são obras intactas como produtos prontos, mas sim, acionamentos, enunciados, vestígios, singularidades e lacunas. Tudo isso

tem intrigado alguns pesquisadores, curadores e artistas japoneses, a ponto de apontar para algumas mudanças.

Após 2000 e a onda de obsessão mundial pelas artes japonesas contemporâneas (Nova York, Londres e Berlim), criou-se uma notável força de mobilização. Esta nova tendência começou a gerar um tipo de arte engajada em eventos, sobretudo relativos a grandes tragédias ou a algum tipo de dificuldade local. Artistas que ficaram internacionalmente famosos, como Aida Makoto, começaram a pensar nas políticas locais, engajando-se em questões ligadas, por exemplo, às pessoas que não tem onde morar no Japão. Os Festivais Echigo-Tsunami e Setouchi fizeram muitas intervenções comunitárias, inventando novos papéis para os artistas, dentre os quais destaca-se o dos *artistas ativistas*.

Entre os mais engajados, está Ozawa Tsuyoshi. Ela começou no mesmo grupo de Aida Makoto e Matsukage Hiroyuki (*Showa 40 nen kai*), sendo reconhecida pelo crítico de arte Nicolas Bourriaud como um exemplo de artista que faz arte relacional, antes deste termo ser amplamente usado. Isso porque, Ozawa tem indagado, há alguns anos, qual o papel da arte, o seu significado e a sua potência de intervenção. Ela também discute como novos caminhos podem ser criados onde parece não haver mais nem espaços nem tempos.

Artistas como Ozawa, nunca se restringiram a galerias e museus, buscando criar outras espacialidades e não apenas por falta de oportunidade no *mainstream*. Sempre fez parte de seus projetos explorar, por exemplo, escolas vazias, casas abandonadas no campo ou lugares em ruínas.

Após o fim da fartura econômica no Japão que já completa duas décadas (as chamadas *décadas perdidas* de 1990 e 2000); a mudança de tendências curatoriais para outros países asiáticos e as tragédias que impactaram o país, como a catástrofe nuclear de março de 2011 em Fukushima; alguns artistas e pesquisadores japoneses começam a buscar estratégias que não necessariamente afirmam a subserviência às regras do mercado de arte e do jogo global que envolve sempre os mesmos curadores, as mesmas premiações, leilões e críticas de arte. Ainda é cedo para saber o que resultará destas novas tendências, mas é um alento acompanhar esses experimentos que acreditam na potência subversiva da arte.

A geração dos *parasite single*, *hikikomori*, *walking poor* e *net-café refugees*

Desde 1990, uma extensa bibliografia publicada, dentro e fora do Japão, começou a analisar, não apenas do ponto de vista artístico ou estético, mas também social e político, os efeitos da instabilidade econômica que tem impactado os jovens japoneses. A esta altura, nem é mais possível restringir a crise à juventude, uma vez que uma série de documentos levantados por ativistas japoneses mostram como a crise tem impactado a todos, inclusive aqueles que já tiveram estabilidade de emprego, mas acabaram perdendo tudo.

Os jornais, revistas e redes sociais passaram a citar, com frequência, uma série de termos que descrevem diferentes aspectos comportamentais dessa insegurança generalizada, sem perspectiva de emprego ou de realização profissional; e com um desgaste emocional significativo.

O fenômeno *hikikomori*⁸⁵ tem sido um dos mais citados, pois expõe uma ambivalência curiosa: a da juventude super conectada (nas redes digitais), mas sem habilidade para criar qualquer vínculo comunicativo ou afetivo, uma vez que aquilo que definia a sua pertença a um grupo (escola, família etc) erodiu, restando apenas a clausura e o isolamento.⁸⁶

Este tema tem chamado a atenção de pesquisadores no mundo todo porque, de fato, *hikikomori* acomete jovens em todas as culturas. Eles vivem enclausurados em seus quartos, mal se alimentam e não conversam com ninguém (às vezes nem com os parentes). Embora pareça um “problema pessoal” ou uma “patologia contemporânea”, pode também abrir caminho para discussões políticas mais amplas que questionam os sentidos das comunidades, sobretudo a partir da virada do milênio e, certamente, não se constitui como um problema isolado. Em 2003, Nanette Gottlieb e Mark McLelland organizaram uma coletânea de ensaios refletindo sobre a cibercultura no Japão e o seu papel na vida cotidiana. Os autores não abordaram, particularmente, o tema do *hikikomori*, mas as mudanças nos modos de comunicação através da internet. Segundo as suas pesquisas, a internet chega ao Japão em

⁸⁵ Organizei em 2012, uma coletânea de ensaios com Cecília Saito, acerca do tema *hikikomori*. O livro foi resultado da pesquisa de pós-doutorado de Cecília, realizado no Programa de Estudos pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob minha supervisão e bolsa FAPESP. Cecília tem sido pioneira neste tipo de discussão no Brasil.

⁸⁶ A reclusão sempre existiu no Japão (e em todo o mundo), no entanto, mais recentemente, tem havido uma ampliação do fenômeno que extrapola a excentricidade dos artistas e intelectuais, invadindo a esfera da vida cotidiana e sendo mobilizada por outros fatores como a instabilidade dos adolescentes.

1984 mas o uso privado e comercial, começa a partir de 1993. O desenvolvimento foi relativamente lento. Até 1997, apenas vinte por cento dos japoneses tinham um PC em casa. Mas a grande revolução na comunicação aconteceu, de fato, com NTT DoCoMo, os serviços de recepção i-mode para internet móvel, usada especialmente nos celulares. A vida sem *keitai* (telefone celular) tornou-se inconcebível. O modo como essas conexões impactam o dia a dia dos japoneses é muito variável. *Deai-kei* é um tipo de encontro que pode ser presencial ou não, mas é invariavelmente marcado pelo celular. *Meru-tomo* são amigos de email. Além dos encontros pessoais, as redes têm alimentado todo tipo de acionamento, ativismo político reunindo com mais facilidades algumas organizações de trabalho, feministas, de pessoas com problemas de saúde (comunidade de aidéticos) e assim por diante. Como a coletânea de Gottlieb e Mc Lelland já completa mais de dez anos, alguns comportamentos que na época foram considerados relevantes especialmente no Japão, hoje estão em toda parte. O aspecto que mais chama a atenção refere-se aos modos de comunicação, mas sobretudo a alguns efeitos da instabilidade que acomete o país.

Neste sentido, um outro termo que também aparece de maneira recorrente é *NEET* (*Not in Education, Employment or Training*). Este termo surge na Inglaterra e logo se expande para a Ásia, especialmente o Japão, a Coreia do Sul e Taiwan. Corresponde aos jovens que não estão na escola e também não têm emprego. Não há estatísticas oficiais para contabilizar o crescimento desses jovens, mas os depoimentos proliferam nas redes. Esses jovens também são claramente um sintoma da erosão do *ba* e da falta de pertencimento. Eles não vivem na clausura, mas perambulam pela rua, alguns se afastam de casa e passam a morar em parques e, em alguns casos, se abrigam nos *cafés-internet*.

Outra situação recorrente é a dos *furitā* (*free arbeiter ou freeter*). Estes pulam de emprego em emprego e algumas vezes ficam tão descomprometidos que acreditam que podem escapar das forças do capitalismo. Alguns consideram essa pretensa “autonomia” como uma postura de vida, embora em certas circunstâncias seja bem evidente que não seja propriamente uma escolha, mas uma decorrência da crise que impede a contratação em empregos fixos e a longevidade das carreiras.

No cotidiano, essas terminologias se desdobram. Os *parasaito shinguru* (*parasite single*) são jovens que vivem ainda com os pais, apesar de não serem mais tão jovens. Eles dependem totalmente de suas famílias para sobreviver. Os *wākingu pua* (*walking poor*) são trabalhadores que ganham salários irrisórios. Os *netto kafe nanmin* (*net-café refugees*) são pessoas que não tem onde morar e acabam dormindo e passando o tempo nos *cafés-internet*, onde além de se refugiarem do frio no inverno, há lugar para tomar banho. *Shōshika* é um termo um pouco distinto dos demais, mas muito usado por representar o declínio da taxa de natalidade no Japão, configurando-se, possivelmente, como um sintoma da mesma crise.

O fato de esses vocabulários terem surgido no Japão, significa que reincidem de maneira assombrosa e não se referem apenas a juventude, mas incluem adultos de idade mais avançada. Há depoimentos, por exemplo, de desempregados e *hikikomoris* em torno dos quarenta anos e até mais velhos.

A questão da instabilidade econômica é um aspecto fundamental, mas a mudança de padrões cognitivos e de hábitos que confrontam os comportamentos tradicionais, também é relevante. O comportamento social não pode ser entendido de maneira determinista como efeito de uma única causa. Daí a importância em se compreender a complexidade que deflagra esses sintomas, sintonizada também com outros aspectos relacionados à presença da tecnologia, aos novos modos de lidar com a sexualidade, com os relacionamentos pessoais e com o próprio corpo.

Um bom exemplo é o dos *love hotels* (*rabu hoteru*). A arquiteta Sarah Chaplin (2007) publicou uma pesquisa bastante minuciosa sobre este tema e que, além de contar a história deste tipo de hotel (que costumamos chamar de motel no Brasil), analisa os seus diversos significados desde o surgimento em 1950 até hoje, assim como, a paulatina diversificação dos frequentadores.

Logo no início do livro, ela comenta que se alguém ficar em frente a um *love hotel* em Tōkyō ou Ōsaka, será surpreendido com um público eclético, desde casais adolescentes, casais de meia idade ocultando o rosto, homens mais velhos com garotinhas de uniforme de colégio; estrangeiros que entram e saem rapidamente e assim por diante. De certa forma, é compreensível o fato dos *love hotels* mostrarem-se tão atrativos. Os quartos são de boa qualidade e as tarifas costumam ser mais baixas que a dos hotéis regulares, o que justifica o engano de alguns estrangeiros que demoram a se dar conta de que se trata de um hotel para encontros de poucas horas.

A pesquisa de Chaplin foca sobretudo nas cidades de Tōkyō, Ōsaka e Kyōtō. Em Kyōtō, algumas pessoas confundem esses hotéis com as casas de gueixa mas, de fato, são completamente diferentes, uma vez que as *okiya* (置屋) nunca puderam ser frequentadas por qualquer um, estando vinculadas a uma cultura específica que, historicamente, sempre diferenciou-se da prostituição. Nota-se que houve uma diminuição radical do número de *okiya* desde os anos 1920, quando somavam oitenta mil casas apenas em Kyōtō. Hoje não passam de dez mil e nem sempre é fácil reconhecê-las.

Há também quem confunda o *love hotel* com os *hostess clubs* (*cabaret club* ou *kyabaree kurabu*) que oferecem normalmente companhia sexual para os *sarariiman* (*salary*

man ou assalariados que trabalham em escritório). Nesse caso, as acompanhantes costumam ser estrangeiras.⁸⁷

Os locais onde ficam os *love hotel* contam com características específicas como é o caso do *Golden Gai* situado no Kabuki-chō, em Tōkyō, no bairro de Shinjuku. Esse espaço apertado onde se amontoam bares e motéis é conhecido como antiga Tōkyō e, de acordo com Chaplin e outros pesquisadores como Donald Richie; *Golden Gai* pode ser visto como um microcosmo a parte. Muito do que acontece por lá é controlado pela máfia *yakuza* e nos arredores há sinalizações proibindo o uso de câmeras para fotografar ou filmar.

Mas nem todas as zonas de *love hotel* tem essas mesmas características. Um dos entrevistados de Chaplin (ibid: 182) que administra um desses estabelecimentos no bairro Shibuya, contou experiências curiosas como a da família que ia com frequência ao *love hotel* e levava os filhos e amigos para usufruir da piscina; ou dos jovens que alugaram quarto para assistir jogos da Copa do Mundo de 2006.

É provável que essa diversidade de clientela seja também responsável pelo assombroso montante de dinheiro que os *love hotel* mobilizam por ano no Japão. Estima-se algo em torno de quatro trilhões de ienes. Por isso, embora esses hotéis tenham surgido ainda no período de ocupação dos Estados Unidos em Tōkyō, o teor de comércio sexual não deve ser analisado apenas em função da presença dos soldados estrangeiros e das necessidades daquela época. Além disso, como já foi mencionado, muitas mudanças ocorreram de 1950 até hoje. O fato desses hotéis ficarem particularmente lotados nas noites do *Valentine's Day* e do *Natal*, que são datas a se comemorar entre namorados e amantes, já sinaliza também outros tipos de comportamento, não exclusivamente ligados aos trabalhadores do sexo.

No entanto, no que diz respeito às mudanças mais radicais de comportamento diante da crise no Japão, o que chama atenção é, sem dúvida, o estado de precariedade. Trata-se, evidentemente, de um fenômeno generalizado por todo o mundo e amplamente discutido por algumas bibliografias, sobretudo italianas.

Ainda, o que diferencia a situação japonesa é o fato de o Japão ter vivido durante anos dentro de um modelo bastante estável e, aparentemente, imutável. É mais difícil para um japonês do que, por exemplo, para um latinoamericano, mudar o rumo de sua vida, deixando de lado os planos originais (de carreira ou moradia). Vivendo há mais tempo em contextos instáveis, a juventude latinoamericana também sofre com a instabilidade e os

⁸⁷ A cultura dos assalariados atinge diversos setores da sociedade japonesa, não se restringindo, evidentemente, aos comportamentos sexuais. Para ampliar a pesquisa a este respeito, Earl H. Kinmonth escreveu um livro sobre a constituição dos homens japoneses a partir do período Meiji -- dos samurais aos *salary men* (ver bibliografia).

medos, entretanto, como parece ter sido sempre esta a realidade para uma boa parte da população, conta-se com uma habilidade notável para improvisar.

Anne Allison (2013) fez uma extensa pesquisa acerca do que identificou como *Japão Precário*, que é o título de seu livro. Logo na introdução, ela relata uma notícia que abalou muita gente. Um ex-funcionário público de 52 anos foi encontrado morto em seu apartamento, um mês após ter morrido de fome. Ele foi despedido devido a cortes no orçamento e morreu três meses depois, ao lado de seu diário, onde relatava que não tinha a quem recorrer e tudo que desejava era comer um prato de arroz (*onigiri tabetai*).

Allison baseou-se principalmente nas pesquisas de dois ativistas japoneses (Shimizu Masahiro e Yuasa Makoto) que recolheram muitas histórias como essas. Nos relatos, percebe-se que não é preciso viver enclausurado no quarto para estar apartado da vida e que surgiram várias formas de abandono, nem sempre relacionadas à falta de emprego, mas também à dissolução de outros vínculos. O ator Tamura Hiroshi escreveu um best seller (*Hōmuresu Chūgakusei*), contando que aos doze anos, depois de perder a mãe com câncer e ser rejeitado pelo pai, passou a viver como um animal, dormindo nos parques e comendo comida de pombo, sem ser resgatado por ninguém, nem mesmo por aqueles que frequentavam o lugar e o viam com regularidade.

Outro exemplo que tem surgido, mais recentemente, é o dos assassinatos randômicos (reincidentes nos Estados Unidos mas até então praticamente inexistentes no Japão). O trabalhador temporário Katō Tomohiro de 25 anos, vivia sozinho, distante de seus pais e fazendo apenas bicos. Um dia chegou a Akihabara (o famoso bairro onde são vendidos produtos tecnológicos em Tōkyō) e matou sete pessoas em minutos. Pouco depois, os noticiários publicaram a notícia de uma senhora de 79 anos que esfaqueou duas mulheres desconhecidas em Shibuya. Mais tarde ela confessou que o seu objetivo era ser levada à prisão onde teria onde dormir e comer.

Embora o cenário pareça desesperador, o escritor Murakami Ryū e o pesquisador Azuma Hiroshi tem publicado artigos e dado entrevistas para nutrir uma certa esperança após a tragédia de 2011. Como lembra Allison (ibid:196), foi o Imperador Akihito o primeiro a usar a palavra esperança (*kibō* 希望) em seu primeiro discurso público após a catástrofe. O professor Genda Yūji chegou a criar os “estudos da esperança” (*kibōgaku* 希望学) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Tōkyō. Ele e alguns colegas, como Uno Shigeki, concluíram que a esperança havia desaparecido completamente do Japão e que seria o momento de revitalizá-la num momento em que as pessoas estavam sensibilizadas depois de tanto tempo de apatia.

Segundo Genda, a esperança precisa ser uma ação coletiva e não apenas um *se sentir bem conjuntamente*, que acaba não levando a nada. Após a catástrofe nuclear, os comportamentos foram bem diversificados. Em relação ao consumo de alimentos vindos da região de Tōhoku, por exemplo, havia duas reações opostas. Os jovens evitavam, a todo custo, consumir produtos potencialmente contaminados e os mais velhos faziam questão de apoiar tudo que fosse produzido na região para ajudar os agricultores, comerciantes e pequenos empresários a se reerguer. A notícia publicada no jornal *Asahi* em setembro de 2011 sugeria uma pergunta: as pessoas com mais de 50 anos não se importavam com a morte ou tinham consciência política da necessidade de apoiar aqueles que pareciam condenados, não apenas aos efeitos da radiação mas ao abandono pelo resto da população?

A esperança da qual falam Genda e Uno não está relacionada apenas à reconstrução das áreas mais afetadas no Japão e ao fortalecimento da economia, mas também busca lidar com questões mais profundas e igualmente erodidas, que se referem aos relacionamentos humanos.

Suzuki Hikaru publicou em 2013 uma coletânea de ensaios resultantes do colóquio *Death and Dying in Contemporary Japan*, que ocorreu na Universidade Bath na Inglaterra. O seu objetivo foi refletir, ao lado dos outros professores, sobre vários aspectos da morte no Japão e sobre o que mudou com o passar do tempo, em termos de rituais, luto, local da morte, decisão com relação a estados terminais e, mais do que tudo isso, nas relações entre a morte e a vida, o desejo de viver e o desejo de morrer. De maneiras diferentes, nos últimos anos, as mídias internacionais colocaram a questão da morte no Japão nas manchetes. Pode-se pensar no filme ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2009, *Okuribito* (A Partida), nos suicídios de políticos japoneses ou na alta taxa de suicídios entre adolescentes. Sem falar nas tragédias de grande proporção (tsunami, terremoto e catástrofe nuclear).

O Japão está longe de ser um país homogêneo, explica Suzuki, por isso a questão da morte, assim como todas as outras, não pode ser tratada de forma generalizada. O seu livro explora quatro aspectos: a busca da autoidentidade e o significado da vida (*ikigai* 生き甲斐), morrer e a institucionalização da morte, a profissionalização dos funerais; e os enterros e a busca da imortalidade.

É caro morrer e há uma espécie de especulação imobiliária para encontrar um espaço para abrigar os familiares que se foram. Assim, a busca de meios alternativos para lidar com esses problemas tem sido alvo de muitos debates e soluções alternativas no Japão, como é o caso do enterro na floresta ou enterro na árvore (*jumokusō* 樹木葬), que seria a substituição de uma tumba por uma árvore, representando um custo muito menor, com uma abordagem ecológica e sem a exigência de um jazigo familiar.

Há uma série de relatos neste livro que discutem todas essas mudanças de tratamento da morte no Japão, muitas vezes, a partir de depoimentos pessoais. Esta coletânea me remeteu a um outro livro que li há alguns anos: *The Culture of Death* (2005) de Benjamin Noys. No início, o autor faz uma análise comparativa entre as obras de Michel Foucault e Giorgio Agamben, explicando como cada um deles analisou as noções de *bios* e vida nua, que em grande medida fundamentam algumas das discussões mais importantes acerca do poder sobre a morte e do poder sobre a vida. Mas no decorrer do livro, Noys também levanta uma série de questões sobre os modos como a morte tem sido tratada nos dias de hoje. De certa forma, há vários pontos em comum entre as pesquisas de Noys e Suzuki, sugerindo que algumas mudanças específicas são bastante locais, como práticas de sepultamento e estratégias de institucionalização da morte, mas há aspectos muito similares entre culturas diferentes, como a higienização da morte nos hospitais (e não mais em casa), o encurtamento radical do tempo do luto, o uso de tecnologias para a sobrevivência de pacientes terminais; e aquilo que mais interessa no contexto deste livro: a ambivalência entre a vontade de viver e a vontade de morrer diante das situações de crise.⁸⁸

⁸⁸ A pesquisadora Célia Tomimatsu está escrevendo uma tese de doutorado sob minha orientação, analisando alguns filmes do diretor japonês Koreeda Hirokazu, tendo como foco um tema abordado de maneira recorrente por este diretor que seria justamente *ikigai* ou a razão de viver.

Hirakata, março de 2014

*A névoa da madrugada vazava entre garrafas de sake e pequenas velas
nas quais apenas os partidários da vida singular do corpo arriscariam adentrar.*

*Senti um calafrio ao me dar conta do abismo que despencava entre as palavras
que não ousava dizer e as escadas do nomiya que me trariam de volta à rua.*

Era tarde demais ...

Em busca das diásporas cognitivas

O reconhecimento da centralidade do corpo nos processos de cognição fez com que pesquisadores e artistas implodissem uma série de estereótipos, subvertendo as linhas abissais entre Oriente e Ocidente.

Murmúrios e reverberações

Todos que começam a estudar a cultura japonesa acabam em algum momento se deparando com formulações do tipo: o Japão é emocional e o Ocidente racional; o pensamento japonês é holístico e o ocidental determinista; a ciência ocidental é cartesiana e o Japão prima pelo pensamento poético e intuitivo; os japoneses agem coletivamente e os ocidentais são individualistas e narcísicos, entre muitos outros diagnósticos estereotipados.

A maior parte do tempo, tais constatações representam uma estratégia simplista de descrição que acaba banalizando tanto as experiências japonesas quanto as ocidentais. O reconhecimento no Ocidente da aliança entre natureza e cultura e do continuum entre mente, corpo e ambiente, são apenas alguns exemplos que ajudam a desestabilizar as análises que apostam radicalmente em estigmatizações, quase sempre referendadas por um certo Ocidente iluminista.

Um bom exemplo que costuma aparecer no topo desta longa lista de clichês é o problema ontológico corpomente. Os livros de Yuasa Yasuo, citados no primeiro capítulo, foram pioneiros no sentido de apresentar diversas interpretações para a relação entre corpo e mente em culturas asiáticas. É instigante ler as suas explicações, ao lado de *Matéria e Consciência*, um livro publicado na década de 1980 pelo filósofo Paul Churchland, para estudantes de filosofia e neurociência. Há inúmeras possibilidades de cruzamentos interessantes entre essas duas pesquisas. Churchland não estava preocupado com nenhuma especificidade cultural mas, assim como Yuasa, analisou a questão do dualismo corpomente, explicando que há muitos modos de lidar com ele, inclusive nos casos em que tal dualismo

persiste mesmo quando se nega a hipótese cartesiana da existência de uma *res cogitans* e uma *res extensa*.

O fato de as culturas asiáticas não partirem do pensamento cartesiano e nem tampouco das proposições de Aristóteles e Platão, não garante, segundo Yuasa, a inexistência de dualismos. No entanto, é necessário compreender algumas especificidades e, neste sentido, a cartografia proposta por Churchland, relida à luz de Yuasa (e vice-versa) ajuda a evidenciar algumas questões envolvidas no problema ontológico mentecorpo. Segundo Churchland (ibid: 30), o dualismo de propriedade é um bom exemplo das dificuldades para estudar este tópico. Os adeptos desta teoria afirmam que não existe outra substância envolvida no processo cognitivo a não ser o cérebro físico, o que configuraria, a princípio, um anticartesianismo. No entanto, reconhecem um conjunto de propriedades diferenciadas da matéria cerebral, como por exemplo, a propriedade de sentir dor, de perceber a cor vermelha, de sentir desejo etc. Tais propriedades não seriam explicáveis a partir das ciências físicas naturais, pedindo por outras epistemologias, amparadas pela noção de transcendência. De acordo com Varela (1991) e Danto (1999) pode-se admitir que boa parte das hipóteses sustentadas por filósofos fenomenologistas constituem-se como casos típicos deste dualismo de propriedade, ou seja, negam o dualismo cartesiano, mas afirmam o que Danto definiu como dualismo corpo/corpo (corpo morto/corpo vivo) e Churchland identificou como um dualismo entre algo que tem fisicalidade (o cérebro) e algo que supostamente não tem – embora este “algo” seja uma propriedade emergente da fisicalidade (por exemplo, um sentimento).

Durante muito tempo, o que se notou nas explicações formuladas por pensadores ocidentais é que o foco oscilava entre o cérebro e o corpo, ou seja, atribuía-se ao cérebro a total responsabilidade pela constituição do conhecimento e do pensamento, ou ao corpo. De maneira geral, a dificuldade em desestabilizar esta dualidade resistiu durante mais de um século.

Como foi explicado no primeiro capítulo, quando Yuasa analisa a concepção corpomente no Japão, demonstra uma distinção em relação à fenomenologia e, mais especificamente, ao dualismo de propriedade, que diz respeito à importância do sistema sensório-motor. No Japão, o treinamento e o cultivo sempre foram compreendidos de modo inseparável da mente, sem distinções relevantes entre aquilo que tem ou não fisicalidade no sentido cartesiano de extensão corpórea⁸⁹. A natureza sempre foi cultural (um bom exemplo

⁸⁹ Como mencionei no primeiro capítulo, talvez haja uma empatia entre algumas concepções japonesas e as proposições de Spinoza que admitia a natureza e a realidade de maneira inseparável, assim como, a mente e o corpo (a mente seria uma ideia do corpo); ou mesmo com a teoria de Charles Sanders Peirce (tudo é signo, inclusive a matéria).

citado no primeiro capítulo é o do jardim japonês); e a continuidade entre sujeito e objeto pode ser identificada em diversas situações desde a transmissão dos kimonos *kasāya*. Por isso, a dualidade no Japão estaria mais relacionada ao reconhecimento de uma natureza interna e externa (Yuasa, 1987: 79). Estas não seriam diferenciadas a partir da sua substância. Haveria apenas conexões distintas, uma vez que os ambientes onde se constituem são marcados por especificidades (dentro e fora do corpo). No entanto, é fundamental lembrar que essas instâncias internas e externas nunca são apartadas. Há um fluxo ininterrupto entre elas, que por sua vez, se constituem mutuamente. Como explicou Picone (ibid), trata-se de uma espécie de *contextualização* do corpo através de diferentes estados simultâneos que operam representações distintas de corpo. Não são representações unívocas nem existem laços causais entre dentro e fora, parte e todo. Por isso, os médicos tradicionais costumam reconhecer padrões de desequilíbrio no corpo, mas nunca vão considerá-lo um composto de substâncias, e sim, de atributos, fluxos e ações. As classificações são relacionais e, portanto, extensivas a estações, cores, tempos, estilos de governo, condição social etc. O problema da relação entre corpo e mente no Japão nunca existiu no sentido da inserção de uma substância não extensa dentro de um corpo máquina. A partir de analogias muito particulares, admitiu-se que diferentes níveis de realidade constituem-se uns aos outros e, neste viés, o critério da fisicalidade ou da materialidade nunca foi relevante.

No Ocidente, como explicou Churchland, entre outros historiadores da filosofia da mente, foi somente a partir do final dos anos 1980, que as teorias da mente incorporada (*embodied mind*) passaram a admitir a cognição como uma dinâmica conexionista entre diferentes sistemas do organismo (nervoso, sensório-motor, imunológico, límbico) que operam, sempre em fluxo, com o ambiente e seus objetos. Nestes casos, seria justamente esta relação entre os diferentes sistemas que daria ignição para a cognição. A percepção também passaria a ser compreendida como uma ação cognitiva e não como “algo” que nos acomete, antes da cognição. Este modo de compreender a percepção como uma ação (algo que fazemos e não algo que nos acomete), impactou as pesquisas sobre filosofia, arte e estética, abrindo uma aproximação cada vez maior com os autores japoneses. Destaca-se o livro de Alva Noë, *Action in Perception* (2006).

A obra de Ikegami Eiko chama também a atenção para alguns aspectos cognitivos da estética, de maneira absolutamente sintonizada com questões propostas pelo filósofo Mark Johnson (*The meaning of the body, aesthetics of human understanding*, 2007), como sinaliza a sua hipótese, apresentada no segundo capítulo, de que a estética seria uma tecnologia cognitiva.

No Ocidente, segundo Johnson (2007), foi preciso atravessar uma longa trajetória de discussões para reconhecermos o aspecto cognitivo da arte, assim como, o papel da estética

nos processos de cognição. Segundo Johnson, este conhecimento tardio no Ocidente, deveu-se a vários fatores. Não apenas o pensamento cartesiano, mas também a obra de Kant, especialmente *A Crítica do Julgamento* (1790), colaborou com a separação entre atos cognitivos e atos não cognitivos, apesar de ter salientado a importância da imaginação e o seu papel no refazimento da realidade. Por isso, no século 19, a estética e a arte acabaram sendo reduzidas à produção de sentimentos, excluindo a cognição de todo processo de criação. Somente no decorrer do século 20, surgiram pesquisas aptas a questionar a separação entre razão, emoção e sentimentos. Além das propostas pioneiras de John Dewey, especialmente em seu livro *Art as Experience (A Arte como experiência 1934)*, outros estudos questionaram a relação entre pensamento e sentimento. No campo da história da arte, o pioneiro Rudolf Arnheim afirmou em *Visual Thinking (Pensamento Visual, 1969)* que o pensamento não seria privilégio de processos mentais, mas o ingrediente da própria percepção. Durante os anos 2000, várias pesquisas desenvolvidas por António Damásio (ver bibliografia) esclarecem que o sentimento seria um mapa mental das emoções, que por sua vez, corresponderia à representação das mudanças de estados corporais, evidenciando a relação entre corpo e mente. Neste sentido, haveria necessariamente um aspecto cognitivo na estética e na arte.

Entre os anos 1980 e 1990, várias pesquisas demonstraram ainda como a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação é processada no cérebro; e o estado da mente seria uma classe de estados funcionais ou imagens sensoriomotoras, não estando de forma alguma separado do corpo e nem se configurando como algo além das representações dos estados corporais. Como explicou Damásio, o cérebro é um cartógrafo que cria mapas o tempo todo, constituídos a partir das conexões com o corpo e o ambiente.

Tudo isso estaria afinado com o entendimento de que o conhecimento se constrói a partir do treinamento, como diziam o mestre de nō Zeami e o monge budista Dōgen, entre outros exemplos citados no decorrer do livro. O treinamento proposto por Zeami para os atores refere-se ao trabalho corporal, mas sempre em relação a... Nota-se, por exemplo, a necessidade do piso de madeira lisa para o deslizamento dos pés. Sem esta condição, o treinamento muda, uma vez que não se refere a um corpo fechado em si mesmo, mas sempre a um corpo circunstanciado em um ambiente e em uma situação.

Outro tema relacionado a estas questões, que também pode suscitar a aproximação entre diferentes bibliografias, refere-se a metamorfose de imagens. Quando Guy Debord publicou em 1967 o seu livro *La Société du Espectacle (A Sociedade do Espetáculo)* concluiu que o mundo estava sendo convertido em imagens e que tais imagens, por sua vez, haviam sido traduzidas em realidades. Além disso, o fluxo de imagens tornara-se indissociável da sua

mercantilização. Segundo Debord (1997:13-18) “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação e.... mais do que um conjunto de imagens ou de um abuso de um mundo de visão, tratava-se do reconhecimento de uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Haveria ainda, segundo Debord, uma tautologia concernente à noção de espetáculo, porque ele não desejaria chegar a nada que não fosse ele mesmo: “Como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual” (ibid:17).

Com o passar do tempo, tanto esta concepção de espetáculo, como a de imagem, foram redefinidas.⁹⁰ Isto não significa que a pesquisa de Debord tenha perdido a importância. Foi ele quem chamou a atenção para um enunciado político bastante relevante que afetou a vida cotidiana em vários sentidos: *a espetacularização é sempre cognitiva*. Por isso ela pode ser observada tanto na pluralidade de imagens visuais (sobretudo nas telas) como em outros dispositivos de comunicação como a fala, a escrita, o movimento e o gesto.

Certas conversões acabaram entrando em jogo e se constituíram em processos de comunicação de teor privado e redes de difusão midiática, gerando, cada vez mais, *efeitos de realidade* (Black, 2002), sobretudo a partir do advento dos *reality shows* e das redes sociais concebidas no mundo pós-Debord. Estes efeitos de realidade foram borrando, de maneira irreversível, o trâmite entre ficção e realidade, chamando a atenção para a supremacia da exibição.

O Japão ocupa, sem dúvida, um lugar central nestas discussões. Para a cultura japonesa, imagem é tudo e a estética sempre esteve ligada à discussão da imagem e da representação. Como foi mencionado no segundo capítulo, Puch Brecher é um dos pesquisadores que traçou uma espécie de arqueologia da estranheza, chamando a atenção para diferentes etapas das conversões desse tipo de imagem, ou seja, da imagem cognitiva interna (por exemplo, as idiosincrasias pessoais) ao acionamento estético e político no âmbito coletivo e vice-versa. A partir dos anos 1920, com a instauração mais ostensiva da comunicação de massa (cinema, revistas, rádio etc) e a emergência das redes de consumo (fortalecidas pelas lojas de departamento e linhas de metrô), explicitaram-se diferentes níveis de espetacularização nas grandes cidades japonesas. A estranheza deixou de ser subversiva para tornar-se um produto de consumo.

⁹⁰ Não há como sustentar a hipótese de que seja possível viver *diretamente* alguma experiência, como propunha Debord. Mesmo diante de fatos brutos (um acidente, uma relação sexual, uma guerra etc) há sempre mediações. A própria noção de imagem também foi ampliada para além do escopo de imagens visuais (há, por exemplo, imagens internas, imagens mentais produzidas por pessoas cegas etc). Além disso, vem sendo pontuado que o trânsito entre ficção e realidade é parte integrante da memória e do fluxo de representações entre emoções e sentimentos, como foi explicado há pouco, a partir da menção à pesquisa de António Damásio.

Ao observar alguns exemplos desta época (e até mesmo anteriores), pode-se admitir que, ao definir a sociedade como espetáculo a partir de um certo estágio do capitalismo, Debord identificou um dispositivo que, de fato, já havia se constituído séculos antes, *avant la lettre*, e que a partir das Guerras Mundiais, passou a ter uma conotação comercial irreversível. Como padrão cognitivo, tal dispositivo já vinha germinando há mais de um século, e no caso da cultura japonesa, corria pelas bordas de algumas redes comerciais ainda bastante incipientes. Basta lembrar que a imagem considerada pioneira do *ero guro nansensu* foi concebida por Hokusai, um artista que viveu entre os séculos 18 e 19.

Como essas conversões de imagens nunca cessaram, foram ainda mais radicalizadas, em termos curatoriais, a partir dos anos 1970 com a grande Exposição de Ōsaka; e em práticas discursivas formuladas na virada do milênio, tendo como ponto de partida o manifesto *Superflat* de Murakami Takashi, que enfatizou o trâmite entre vida e economia, arte e comércio. Murakami e toda uma geração de artistas, críticos e curadores passaram a considerar a arte como parte do mesmo estatuto da mercadoria, sem qualquer conotação pejorativa, afinal, a seu ver, os artistas eram profissionais e precisavam vender suas obras.

Quando se destrói a autoridade de uma tradição inventa-se outra e, por vezes, o que poderia ser um curto-circuito de dogmas, transforma-se em uma repetição de padrões. Assim, a proposta de Murakami que marcou a virada do milênio com ares profanadores, acionou, sem dúvida, um debate muito importante, mas no decorrer da última década, ao mergulhar radicalmente no mercado de arte, acabou tornando-se polêmica, em diversos sentidos, pois acabou diluindo (e não apenas problematizando) a potência subversiva e profanadora da arte, para torná-la apenas irreverente.⁹¹

Tem sido sempre um desafio compreender o que pedir e o que esperar do passado. Muitos pesquisadores recusaram-se a pensar nas noções de reconstrução e restauração. Isso não significa tornar a história irrelevante, mas sim, evitar a constituição de um presente comum para homogeneizar o passado, neutralizando as singularidades da memória.

À primeira vista, muitos criadores neo-pops transitaram pelas mesmas fórmulas bem sucedidas do mercado, mimetizando imagens midiáticas de estereótipos, sem qualquer particularidade, a não ser a supremacia da vontade e do sucesso individual. Isso gerou duas discussões importantes, tanto no Japão, como em outros países asiáticos e ocidentais. A primeira diz respeito a relação entre os processos de individualização e coletivização e a segunda deságua em uma possível resignificação do termo identidade.

⁹¹ Este debate sobre profanação tem sido proposto por Giorgio Agamben em diversas publicações, inclusive em seu livro que leva este nome (*Profanazioni*, 2005)

Novas palavras para não coisas

Para colaborar com as pesquisas sobre coletivização e identidade, proponho uma aproximação entre as pesquisas de Watsuji Tetsurō e as de Gilbert Simondon. Como expliquei no primeiro capítulo, de acordo com Watsuji, o ser humano é constituído por duas metades que convivem: uma é o corpo animal (individual) e outra o corpo medial (coletivo). Esse vai e vem entre privado e público, individual e coletivo estaria sempre presente na organização do que nomeou como *fūdosei* que poderia ser traduzido como uma espécie de *ambientalidade* ou ação do ambiente (clima, paisagem, universos simbólicos etc) como elemento estrutural da existência humana. Gilbert Simondon, por sua vez, também estava interessado em compreender a existência humana a partir do que reconheceu como processo de individuação e os modos como o chamado nível pré-individual e a noção de indivíduo fasado se relacionavam com o coletivo. O nível pré-individual seria uma espécie de impessoal, rico em potenciais e nada estável, uma vez que se apresentaria sempre de maneira descontínua, escancarada ao mundo. O processo de individuação corresponderia à passagem do psicossomático do animal humano à configuração de uma singularidade irrepetível. De acordo com Simondon, não se trata de um indivíduo, mas sempre de uma individuação parcial e incompleta. A experiência coletiva estaria longe de assinalar o colapso da individuação, mas seria, ela mesma, o ambiente propício para a visibilidade das chamadas singularidades que nunca se fecham sob si mesmas, mas estão sempre em relação a algo ou alguém, ampliando a noção de individualidade.

É importante notar que, para Simondon, o processo de individuação nunca esgota os potenciais do nível pré-individual. Isso significa que a concepção do ser não repousa sobre a unidade de uma identidade mas antes, sobre o que nomeará de unidade *transdutora*. Isso quer dizer que o ser pode defasar-se de si mesmo e transbordar-se do seu centro. Neste sentido, a realidade pré-individual seria a própria natureza e não se configuraria como o contrário do homem, nem como o lugar onde o homem está, mas sim, como a primeira fase do ser. O pré-individual representaria a percepção sensorial, a motricidade e o fundo biológico da espécie, assim como a língua histórico-natural da comunidade a que se pertence, semelhante a um líquido amniótico, envolvente e indiferenciado.

Por isso, ao referir-se ao próprio Simondon, Paolo Virno (2013) observou que quando o “sujeito fala” está sempre presente a instância de um “fala-se”, ou seja, de um pensamento

sem portador no qual tacitamente se expressa o nível pré-individual. Assim, o indivíduo nunca é fechado em si mesmo, mas está o tempo todo em fluxo com o ambiente e com os outros.⁹²

Um dos aspectos mais importantes que, a meu ver, emerge dessas pesquisas, refere-se à política e à ética que esses autores conferem aos estudos da relação entre indivíduo e coletividade. Ambos reconhecem que toda interioridade é, ao mesmo tempo, uma exterioridade. A noção de indivíduo perde o seu caráter imunizante e lida com uma instância ética presente nos conceitos de transindividual e pré-individual discutidos por Simondon, assim como, na concepção de *fūdosei* de Watsuji. De acordo com estas formulações, o ser é mais que uma unidade e muito mais que uma identidade. É uma potência de mutação. Por isso, a não identidade do ser não é apenas uma passagem para outra identidade (que nega ou contrapõe a primeira), mas uma incompletude que está sempre em movimento.

A partir das leituras que fiz desses autores, decidi evitar encarcerá-los nas noções estagnadas de identidade, que tanto criticaram. Também não me pareceu adequado cair na armadilha da universalidade de ideias que assombra as definições de corpo, como se a noção de organismo ou de espécie humana assegurasse um grau inquestionável de padronização. De maneira implícita, percebo que a dicotomia entre natureza e cultura continua assombrando este debate, em diversos sentidos. Quem aposta nas identidades, argumenta que a cultura (como bloco monolítico) constrói o sujeito em uma relação de causa e efeito de fora para dentro. Por outro lado, aqueles que preservam a noção de universalidade do corpo, consideram que todo organismo humano é biologicamente igual, em uma relação de dentro para fora que aponta para a soberania da natureza.

Para lidar com essas dificuldades e escapar dos reducionismos, foi muito importante ter traduzido os ensaios do filósofo Uno Kuniichi, reunidos no livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido* (2012). Conforme a tradução avançava, fui percebendo como o seu texto era constituído pelo atravessamento de questões filosóficas, culturais e experiências artísticas, propostas tanto por criadores japoneses como ocidentais, sem estabelecer relações hierárquicas de influência entre eles e nem buscar identidades dadas *a priori*. Uno costuma dizer que o seu interesse pela filosofia europeia, especialmente francesa, tem muito a ver com a maneira como reconheceu, em alguns pensadores ocidentais, uma grande empatia com o Japão, na medida em que foram esses intelectuais europeus os maiores críticos de alguns dogmas construídos na Europa como o dualismo cartesiano, o logocentrismo, a soberania do pensamento racional, o conceito de autor e de sujeito, entre outros. Ao criticar tudo isso,

⁹² As teorias de Simondon nortearam inúmeras discussões sobre o vivo e os modos de vida singulares em autores como Gilles Deleuze, Isabelle Stenger, Paolo Virno e Antonio Negri, entre outros. No caso de Watsuji, as suas hipóteses tem sustentado a discussão sobre ecumenismo e geografia humana proposta por Augustin Berque, redimensionando as relações entre Japão e Ocidente.

alguns dos principais nomes do pensamento contemporâneo construíram uma intensa aproximação com o Japão. Entre eles estão Roland Barthes, Michel Foucault, Antonio Negri e Maurizio Lazzarato, que chegaram efetivamente a visitar o Japão. Isso não significa, evidentemente, que foram propriamente *influenciados*. Ao invés de tentar reconhecer traços de influência norteados por uma lógica hierárquica de causa e efeito, parece mais instigante focar nas possibilidades que surgiram a partir das diásporas cognitivas de suas leituras e propostas epistemológicas que, por sua vez, fortaleceram tanto as singularidades, como o caráter processual da produção de subjetividades, ao invés de replicar modelos reconhecidos.

É importante notar ainda, que essas diásporas às quais me refiro, ocorrem muitas vezes tacitamente, motivadas por modos similares de perceber a vida, o corpo e a arte. Por isso nem sempre é fácil reconhecê-las.

Sabe-se que o léxico político e filosófico que se usa ainda hoje para teorizar o poder e o corpo é, muitas vezes, impregnado por vocábulos e hábitos cognitivos estabelecidos no decorrer dos séculos 17 e 18. Tais regulações e práticas discursivas encapsularam um suposto “pensamento ocidental” em proposições articuladas, quase sempre, por autores europeus. No entanto, algumas redes cognitivas resvalaram para outros modos de expressão, não necessariamente verbalizados e, muitas vezes, descentralizados dos núcleos de propagação soberana, onde parecia se concentrar a constituição de poderes e saberes.

Durante alguns anos, eu tentei reconhecer quais seriam os estatutos do corpo no Japão, supondo que eles teriam desestabilizado estas concepções clássicas formuladas na Europa dos séculos 17 e 18. No entanto, no decorrer das leituras, fui abandonando esta formulação, uma vez que o termo estatuto sugere um entendimento estável de normas dadas *a priori*, incompatível com boa parte das experiências com as quais me deparei no Japão. Prefiro trabalhar com a noção de *cadeias perceptivas*, instigada pela parceria com Uno e por algumas explicações propostas pelo filósofo Alva Noë (ibid). A partir de estudos sobre percepção e cegueira, Noë levantou duas hipóteses. A primeira considera a percepção como uma ação cognitiva e não como algo que nos acomete antes da cognição. Como mencionei anteriormente, perceber é sempre algo que fazemos. A segunda hipótese, mais polêmica, afirma que os conceitos não são formulações necessariamente verbais e nem tampouco produtos exclusivos da filosofia. Segundo este autor, o movimento pode ser considerado um proto-conceito acionador do pensamento.

Aproximando essas duas hipóteses da noção de construção do conhecimento a partir do treino corporal, proposta pelos japoneses, sugiro que o conhecimento emerge de cadeias perceptivas errantes, nem sempre nomeadas, que correspondem a uma fase preliminar da construção de conhecimento, na qual existe uma propensão a inseminações culturais, anterior à sistematização de modelos, categorias e classificações.

Tais cadeias perceptivas não respeitam as dicotomias abissais Oriente e Ocidente, nem habitam entre-lugares, como tem sido discutido por alguns autores que analisam temas como pós-colonialismo.

Prefiro trabalhar com a noção de “quase”, deslocando a discussão dos lugares e das coisas da cultura, para os processos. Cadeias perceptivas acionam estados que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades ou identidades específicas. Elas só podem ser reconhecidas em sua própria impermanência e descontinuidade, a partir de leituras singulares da vida e do corpo.

Caberia então pensá-las como sistemas sígnicos, constituídos a partir de seus próprios deslocamentos, não raramente, avessos a linguagem, aos juízos e às significações. Isso não quer dizer que sejam exclusivamente abstratos e imateriais, uma vez que o seu modo de existir é, inevitavelmente, corporal.

Em alguns debates, o reconhecimento daquilo que antecede as formulações cognitivas mais estáveis (como hábitos, linguagens e gestos) tem problematizado a noção de materialidade dos processos culturais. Este tema não é novo e por isso, as principais referências transitam entre bibliografias muito antigas⁹³ e pesquisas que começaram a circular, com mais visibilidade, a partir de 2010, evocando o termo neo-materialismo ou novos materialismos.⁹⁴

No contexto deste livro, não seria o caso de analisar, agora ao final, todas estas formulações de uma só vez. No entanto, considero fundamental destacar algumas questões que podem alimentar futuros debates sobre os nomadismos culturais, como por exemplo:

- 1- A necessidade de deixar de lado a visão exclusivamente substantiva da cultura (relativa exclusivamente às coisas da cultura) para focar nos fluxos perceptivos e na produção de subjetividades.

⁹³ Pesquisas em antropologia, etnologia, semiótica da cultura e etologia abordaram em momentos distintos, a importância de sistemas simbólicos e de sistemas não verbais para a análise das culturas. No entanto, a questão da quase-representação não costuma ser analisada. Como foi citado no decorrer da pesquisa, tanto o pragmatismo americano (especialmente de Charles Sanders Peirce e William James) como a filosofia moderna japonesa em interlocução com indagações propostas pelo zen budismo (Nishida e Nishitani, entre outros) já haviam chamado a atenção para as questões da quase-representação, da percepção e da constituição de subjetividades. Encontra-se também referências *avant la lettre* em autores dos primórdios da medicina grega e chinesa, assim como, da filosofia moderna, como por exemplo, em Spinoza.

⁹⁴ Entre os autores que discutem esta mudança de vocabulário estão: Rosi Braidotti e Manuel DeLanda com discussões filosóficas de extração deleuziana (ver Dolphijn and Tuin, 2012).

- 2- A urgência em reformular definições que consideram as diferentes culturas como modelos dados *a priori*, preferindo a noção de culturas como redes cognitivas dinâmicas, constituídas em processo.
- 3- A substituição do termo identidade por singularidade, fundamentada pelas pesquisas de Simondon e Watsuji e seus principais comentadores.

Além disso, acabei adotando o termo inseminação cultural, que surgiu durante a pesquisa, em decorrência de alguns movimentos que identifiquei desde os primórdios do século 16, com a chegada dos primeiros missionários ao Japão. Analisando documentos redigidos pelos religiosos portugueses, é possível reconhecer, desde então, algumas *cartografias fictícias do corpo japonês* que inseminam contextos culturais até hoje. Curiosamente, quando estava lendo este material, o diretor de teatro e escritor Okada Toshiki esteve em São Paulo e também mencionou o termo “inseminação” durante uma conversa na Escola de Teatro SP.⁹⁵ Ele falou sobre inseminações culturais em sua dramaturgia, para, justamente, escapar do termo “influência”. Ao transitar por diferentes culturas, Okada tem identificado uma espécie de movimento viral que insemina ideias, percepções e imagens em seu processo de criação, promovendo novas concepções (de textos, encenações, coreografias etc). Este tipo de nomadismo de ideias é sempre marcado por ambivalências e algum tipo de reciprocidade. Isso significa que, ao mesmo tempo em que sua dramaturgia é impactada por textos e procedimentos de diretores e dramaturgos ocidentais, os seus modos particulares de lidar com a relação entre palavra, gesto, espacialidade e temporalidade também impactam aqueles que têm oportunidade de testemunhar as suas experiências.

Nem sempre esses intercâmbios resultam em produtos ou objetos visíveis. Há uma instância de inseminações culturais que aciona, antes de tudo, redes de subjetividades e cadeias perceptivas. Promíscuas por natureza, elas não se restringem a modelos e padrões, mas migram a partir de um certo ritmo que pulsa no limiar da vida.

⁹⁵ A palestra aconteceu no dia 7 de outubro de 2014. Okada falou sobre a trajetória de sua companhia Chelfitch e eu fiz uma breve apresentação sobre a importância de sua obra no contexto do teatro contemporâneo japonês.

Bibliografia

- Adajania, Nancy. *Thermocline of Art: New Asian Waves*. Berlin: Hatje Cantz, 2007.
- Agamben, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua I*, trad. Henrique Burigo, 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- Agamben, Giorgio. *O Reino e a Gloria, uma genealogia teológica da economia e do governo, homo sacer II*, (trad.) Selvino J. Assman. São Paulo: Ed. Boitempo, 2011.
- Agamben, Giorgio. *O homem sem conteúdo*, trad. Claudio Oliveira. Lisboa: Ed. Autentica, 2012.
- Allison, Anne. *Millenial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Berkeley: University of Califórnia Press, 2006.
- Allison, Anne. *Precarious Japan*. Duke University Press, 2013.
- Allison, Anne. *Millenial Monster: Japanese Toys and the Global Imagination*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Azuma, Hiroki. *Otaku Japan's Database Animals*, trad. Jonathan E. Abel and Shion Kono. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Baird, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh, Dancing in a Pool of Gray Grits*. Nova York: Plgrave MacMillan, 2012.
- Barber, Stephen. *Hijikata: Revolt of the Body*. Nova York: Solar Books, 2010.
- Barnes, Gina L. *State Formation in Japan, Emergence of a 4th-century ruling elite*. London: Routledge, 2007.
- Barral, Étienne. *Otaku, Les Enfants Du Virtuel*. Paris: Denoel, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*, trad. I.H. Grant. Londo: Sage, 1993.
- Bernardi, Joanne. R. *Writing in Light: the Silent Scenario and the Japanese Pure Movement*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Bernstein, Gail Lee (ed). *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. University of California Press, 1991.
- Berque, Augustin. *Écoumène Introduction à l' étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000.
- Berque, Augustin. *Histoire de l' habitat ideal, De l' Orient vers l' Occident*. Paris: Édition Du Felin, 2010.
- Berque, Augustin. *Le Sauvage et l' Artifice. Les Japonais devant La nature*. Paris: Gallimard, 1997.
- Berque, Augustin. *Actes du Colloque Être vers la vie, Ebisu (Tokyo, Paris)*, v. 40-41, 2009.
- Berque, Augustin avec Maurice Sauzet. *Le sens de l' espace au Japon, vivre, penser, bâtir*. Paris: Éditions Arguments, 2004.

- Berque, Augustin. *Du geste à la cité, formes urbaines et lien social au Japon*. Paris: Gallimard, 1993.
- Black, Joel. *The Reality Effect*. London: Routledge, 2002.
- Bourdier, Pierre. *As Regras da Arte*, trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Brecher, William Puck. *The Aesthetics of Strangeness, Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2013.
- Brehm, Margrit. *The Japanese Experience Inevitable*. Berlin: Hatje Cantz, 2002.
- Brinton, Mary C. *Lost in Transition, youth, work, and Instability in Postindustrial Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Broderick, Mick (ed). *Hibakusha Cinema, Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London: Kegan Paul International, 1996.
- Brown, Delmer M. et alii (orgs). *The Cambridge History of Japan, vol 1 to 6*. Cambridge University Press, 1989-1999.
- Campos, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- Campos, Haroldo de. *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, editora Cultrix, 1977.
- Cazdyn, Eric. *The Flash of Capital, Film and Geopolitics in Japan*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Centonze, Katja (org). *Avant-gardes in Japan*. Veneza: Libreria Editrice Cafoscarina, 2010.
- Chaplin, Sara. *Japanese Love Hotels, a Cultural History*. London: Routledge, 2007.
- Chiu, Melissa. *Asian Art Now*. Nova York: Monacelli Press, 2010.
- Chiu, Melissa. *Contemporary Art in Ásia: a Critical Reader*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Chong, Doryun and alii. *From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945 1989: Primary Documents*. Nova York: MoMa Primary Documents.
- Chong Doryun, Hayashi Michio and alii (eds). *From Postwar to postmodern, Art in Japan, 1945-1989*. New York: MoMa Primary Documents, 2012.
- Chow Rey “Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution” in *The cultural studies reader* (Ed) S. During. London, Routledge, 1993.
- Chow, R. *Writing diaspora: tactics of intervention in contemporary cultural studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Chua, Beg Huat. “Pop Culture China” in *Singapore Journal of Tropical Geography* 22, 2001.
- Chun, Allen; Ned Rossiter and Brian Shoemith. *Refashioning Pop Music in Ásia, Cosmopolitan Flows, Polítical Tempos, and Aesthetic Industries*. London: Routledge Curzon, 2004.
- Churchland, Paul. *Matéria e Consciência*, trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: UNESP, 2004.
- Ciclitira, Serenella. *Korean Eye, Contemporary Korean Art*. Milano: Skira, 2010.

- Ciecko, Anne Tereska. *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. London: Berg Publishers 2006.
- Clammer, John. *Contemporary Urban Japan: a Sociology of Consumption*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Clammer, John. *Japan and its Others, Globalization, Difference and the Critique of Modernity*. Melbourne: Transpacific Press, 2001.
- Clark, John. *Modernity in Asian Art*. Sidney: Wild Peony, 1993.
- Combes, Muriel. *Simondon, Individu et Collectivité, pour une philosophie du transindividuel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- Conant, Ellen P. (ed). *Challenging Past and Present, the Metamorphosis of Nineteenth Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Dachy, Marc. *Dada au Japon*. Paris: Puf, 2002.
- Damáσιο, António. *E o cérebro criou o homem*, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Damasio, António. *Em busca de Espinosa, prazer e dor na ciência dos sentimentos*, trad. Laura Teixeira Motta. trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed Contraponto, 1997.
- Desai, Vishakha N. *Asian Art History in the Twenty-First Century*. Massachussets: Yale University Press, 2008.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Putnam, 1934.
- Doganis, Basile. *Pensées sur le corps: La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)* (Collection Japon). Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- Dolphijn, Rick & Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: Ann Arbor, 2012.
- Dower, John W.; Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins and Frederic A. Sharf. *The Brittle Decade Visualizing Japan in the 1930s*. Boston: Museum of Fine Arts, 2012.
- Driscoll, Mark. *Absolute Erotic, Absolute Grotesque, the living, dead, and undead in Japan's Imperialism 1895-1945*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Dufourmont, Eddy. *Histoire Politique du Japon (1853-2011)* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- Eckersall, Peter. *Performativity and Event in 1960s Japan: City, Body, Memory*. London: Palgrave MacMillan, 2013.
- Eckersall, Peter. *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden and Boston: Brill, 2006.
- Eckersall, Peter. Uchino Tadashi and Moriyama Naoto (org) *Alternatives Debating Theater Culture in the Age of Con-fusion*. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

- Elger, Tony and Chris Smith (eds). *Global Japanization? The transnational transformation of the labour process*. London: Routledge, 1994.
- Favell, Adrian. *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011*. Nova York: Bluekingfisher, 2012.
- Fernandes, Bruno. *Pornologie vs Capitalisme, le groupe de happening Zero Jigen Japon 1960-72*. Paris: Les Presses Du Réel, 2013.
- Foucault, Michel. *Ditos & escritos Ética, Sexualidade, Política, vol 5, (org) Manoel Barros da Motta*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- Foucault, Michel. *A Estratégia, poder-saber: Ditos e Escritos, vol. IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Fredrick, Sarah. *Turning Pages, Reading and Writing Women's Magazines in Interwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Furuichi, Yasuko. *Asian Contemporary Art Reconsidered*. Tokyo: Japan Foundation Ásia Center, 1998.
- Gerhart, Karen M. *The Eyes of Power, Art and Early Tokugawa Authority*. Manoa: University of Hawaii Press, 1999.
- Gerow, Aaron. *Visions of Japanese Modernity, Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley: University of Califórnia Press, 2010.
- Gerstle, Andrew C. And Anthony Milner *Recovering the Orient: artists, scholars, appropriations*. Harwood Academic Publishers, 1994.
- Gluck, Carol. "The invention of Edo" in Vlastos Stephen (ed) *Mirror of modernity, invented traditions of modern Japan*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1998.
- Gluck, Carol and Stephen R. Graubard (org). *Showa, the Japan of Hirohito*. Nova York: W.W. Norton and Company, 1992.
- Gluck, Carol. *Japan's Modern Myths, Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Goodman, David. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the return of the gods*. London: M.E.Sharpe, 1988.
- Greiner, Christine; Cecília Saito e Marco Souza. *Em busca do Japão Contemporâneo*. São Paulo: Hedra, 2013.
- Greiner, Christine e Cláudia Amorim (orgs). *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Greiner, Christine. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: ed. Escrituras, 1998.
- Greiner, Christine. *O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- Greiner, Christine. *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Greiner, Christine. *Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, 2000.

- Haiashi, Michio and alii. *Tokyo 1955-1970, a New Avant-Garde*. Nova York: MoMA Museum, 2012.
- Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Modernism*. Manoa: University Of Hawaii Press, 2006.
- Hearn, Lafcadio. *Lafcadio Hearn's Japan, an ontology of his writings on the country and its people*, trad. Donald Richie. Tokyo: Tuttle Publishing, 1997.
- Heidegger, Martin. *O Ser e o Tempo*, trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petropolis, ed. Vozes, 2006.
- Hendry, Joy and Massimo Raveri. *Japan at Play, the Ludic and the logic of Power*. London: Routledge, 2002.
- Hendry, Joy. *The Orient Strikes Back, a global view of cultural display*. Oxford: Berg University Press, 2000.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002.
- Hjorth, Larissa and Dean Chan. *Gaming Cultures and Place in Ásia-Pacific*. London: Routledge, 2009.
- Hladick, Murielle. *Traces et Fragments dans l'esthétique japonaise*. Wavre: Ed. Mardaga, 2008.
- Hume, Nancy G. *Japanese Aesthetics and Culture*. New York: State University of New York, 1995.
- Hung, Wu. *Contemporary Chinese Art, primary documents*. New York: MoMA, 2009.
- Igarashi, Akio. "From Americanization to "Japanization" in East Ásia?" *Journal of Pacific Ásia* 4, 1997, pag 3-20.
- Igarashi, Yoshikuni. *Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)*, trad. Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.
- Ikegami, Eiko. *Bonds of Civility, Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Inada, Kenneth K. e Nolan P. Jacobson (eds). *Buddhism and American Thinkers* Suny Press, 1984.
- Inaga, Shigemi (org). *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Ásia" under the Colonial Empires*. Quioto: International Research Center for Japanese Studies, 2010.
- Inaga, Shigemi. "A História da Arte é Globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente", trad. Marco Souza in *Imagens do Japão, psquisas, intervenções, poéticas, provocações* (orgs) Christine Greiner e Marco Souza. São Paulo: Annablume e Fundação Japão, 2011.
- Isozaki, Arata. *Japan-ness in Architecture*, trad. Sabu Kohso. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Ivy, Marilyn. *Discourses of the Vanishing, Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

- Iwabuchi, Koichi. “From Western gaze to global gaze: Japanese cultural presence in Asia” in Diane Crane, Nobuko Kawashima and Ken’ichi Kawasaki (eds). *Global Culture: media, arts, policy and globalization* New York: Routledge, 2002.
- Iwabuchi, Koichi. *Feeling Asian Modernities: Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- Iwabuchi, Koichi. *Recentring Globalization, Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Iwatami, Laura Tey. Tese de doutorado “Da Oralidade à Sistematização da Escrita – um estudo dos primórdios da comunicação no Japão”, defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2003.
- Johnson, Mark. *The meaning of the body, Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Jullien, François. *O dialogo entre as culturas, do universal ao multiculturalismo*, trad. Andre Telles. São Paulo: Ed. Zahar: 2010.
- Jullien, François. *The Propensity of Things, Toward a History of Efficacy in China*. Zone Books, 1999.
- Kantorowicz, Ernst. *Os dois corpos do rei*, trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Karatani, Kôjin. *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. Brett de Bary. Durham: Duke University press, 1993.
- Kasza, Gregory J. *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1993.
- Kataoka, Mami. *Sensing Nature: Perception of Nature in Japan*. Tokyo: Mori Museum, catalogue of the exhibition Sensing Nature, 2010.
- Kato, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- Katsumata, Hiro e Iida Takeshi. “Popular Culture and Regional Identity in East Asia: Evidence from the Asia Student Survey 2008”, working paper from the Waseda University Global COE Program, Global Institute for Asian Regional Integration, Giari, vol 2011 E-3.
- Katsumata, Shizuo. *Ikki, Coalitions, liguees et revoltes dans Le Japon d’ autrefois*, trad. Pierre-François Souyri. Paris: CNRS, 1982.
- Kawabata, Yasunari. *Japan the Beautiful and Myself*. Tôkyô: Kodansha International, 1965.
- Kawabata, Mishima. *Correspondance, 1945-1970*, trad. Dominique Palme. Paris: Albin Michel, 1997.

- Kawabate, Toshio. *Japan on Stage, Japanese Concepts of Beauty as shown in the Traditional Theater*, trad. P.G.O'Neill. Tokyo: 3^A Corporation.
- Kawamura, Yuniya. *Fashioning Japanese Subcultures*. London: Berg, 2012.
- Keene, Donald. *The Japanese Discovery of Europe, 1720-1880*. Stanford: Stanford University Press, 1969.
- Kelly, William (ed). *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Kenzaburo, Oe. *Japan the Ambiguous and Myself*, trad. Kunioki Yanagishita. Tōkyō: Kodansha International, 1995.
- Koellreutter, Hans J. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”, reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1983.
- Kūki, Shūzo. *The structure of iki*, trad. Hiroshi Nara. Tōkyō: Kodansha International, 2004.
- Kuniyoshi, Kazuko. “Le Kabuki Du Tōhoku et l'Empereur”, trad. Patrick de Vos, in *Être Ensemble, Figures de La Communauté en Danse depuis Le XXe Siècle* (direction, Claire Rousier). Paris: CND, 2003.
- Kuriyama, Shigehisa (org). *The Imagination of the Body and the History of Bodily Experience*. Quioto: International Research Center for Japanese Studies, 2000.
- Kuriyama, Shigehisa. “Quando o dinheiro se tornou fluido”, trad. Cecilia Saito, in *Em busca do Japão Contemporâneo* (org) Christine Greiner, Cecilia Saito e Marco Souza. São Paulo: Hedra, 2013.
- Kuriyama, Shigehisa. *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*. Nova York: Zone Books, 1999.
- Kuspit, Donald. *Daughter of Art History*. Photographs by Yasumasa Morimura. Hong Kong: Aperture, 2004.
- Lakoff e Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LaMarre, Thomas. *The Anime Machine, a Media Theory of Animation*. University of Minnesota Press, 2009.
- Leroi-Gourhan, André. *Le Geste et la Parole*. Paris: Albin Michel, 1964-65.
- Li, Michelle. *Ambiguous Bodies, reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Linhartová, Vera. *Dada et Surrealisme au Japon*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1987.
- Lock, Margaret M. *East Asian Medicine in Urban Japan, Varieties of Medical Experience*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Loparic, Zeljgo (org). *A Escola de Quioto e o Perigo da Técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2009.
- Loyd, Fran. *Consuming Bodies: Sex and Consumerism in Contemporary Japanese Art* London: Reaktion Books (2004).

- Lucken, Michael. *Grenades et amertumes, les peintres japonais à l' épreuve de La guerre 1935-1952*. Paris: Collection Japon, Les Belles Lettres, 2005.
- Lucken, Michael. *L' Art Du Japon au Vingtième Siècle, Pensee, Formes, Résistances*. Paris: Éditeurs des Sciences et des Arts, 2001.
- Lucken, Michael. *Les Japonais et la Guerre, 1937-1952*. Paris: Fayard, 2013.
- Manz, Nordan. *Metáforas políticas no genero tokusatsu: a metamorfose dos signos na mídia japonesa*. São Paulo: NEA, 2014.
- Manzenreiter, Wolfram. *Sport and Body Politics in Japan*. London: Routledge, 2014.
- Marotti, William. *Money Trains and Guillotines, Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Marra, Michael F. "The Creation of the Vocabulary of Aesthetics in Meiji Japan" in *Since Meiji, perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Thomas Rimer (ed). Manoa: University of Hawaii Press, 2012.
- Maruyama, Massao. *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*. Londres: Oxford University Press, 1963.
- Matthew, Allen and Rumi Sakamoto. *Popular Culture, Globalization and Japan*. London: Routledge, 2006.
- Medeiros, Afonso. "Ukiyo-e: crônica visual ou a modernidade do prosaico", tese de doutorado defendida em 2002, PUC-SP, programa de Estudos Pos-Graduados em Comunicação e Semiótica.
- Merewether, Charles and Rika Iezumi Hiro. *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 2007.
- Michell, Louise (Ed). *The Cutting Edge: Fashion from Japan*. Sidney: Museum of Applied Arts and Ssciences, 2006.
- Miller, Laura. *Beauty Up, Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Ming, Tiampo. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Minnich, Helen Benton and Shojiro Nomura. *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*. Vermont: Charles E. Tuttle, 1963.
- Monnet, Livia. *Approches critiques de la pensée japonaise Du XXe siècle*. Montreal: Les Presses de l' Université de Montreal, 2001.
- Morais, Eliane. *Robert O Corpo Impossível- a decomposição da figura humana: de Lautreáumont a Bataille* publicada pela editora Iluminuras em 2002.
- Murakami, Takashi (org). *Little Boy The Arts of Japan's Exploding Subculture*.
- Murakami, Takashi. *Superflat*. Tōkyō: Madra Shuppan, 2000.

- Murata, Keinosuke (org). *The Paintings of Tarō Okamoto*. Kawasaki: Taro Okamoto Museum of Art, 2009.
- Nagatomo, Shigenori. *Attunement through the Body*. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Napier, Susan J. *From Impressionism to Anime, Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Negri, Antonio. *Art and Multitude*. Cambridge, Polity, 2011.
- Nornes, Abé Mark. "The Body at the Center" in *Hibakusha Cinema* (ed) Mick Broderick. New York: Kegan Paul, 1996.
- Noys, Benjamin. *The Culture of Death*. Londres: Routledge, 2005.
- Odin, Steve. *The Social Self in Zen and American Pragmatism*. State University of New York Press, 1996.
- Okakura, Kakuzo. *The Ideals of the East, with special reference of the art of Japan*. Nova York: IBC Publishing, 2009.
- Okano, Michiko. *Ma, entre-espaco da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012
- Ortolani, Benito. *The Japanese Theater, from shamanistic history to contemporary pluralism*. E.J. Brill, 1990.
- Papp, Zilia. *Anime and its Roots in Early Japanese, Monster Art*. Kent: Global Oriental, 2010.
- Parker, Helen S.E. *Progressive Traditions, an illustrated Study of Plot Repetition in Traditional Japanese Theater*. Leide, Boston: Brill, 2006.
- Perceval Sophie Tadanori Yokoo. Fondation Cartier, 2006.
- Picone, Mary. "The Ghost in the machine: Religious Healing and Representations of the body in Japan" in *Fragmented History of the Human Body*, vol 1. Nova York: Zone, 1989.
- Polhemus, Ted. *Street Style*. London: Thames and Hudson, 1994.
- Powell, Brian. *Japan's Modern Theater, a Century of Continuity and Change*. London: Japan Library, Routledge, 2002.
- Pyle, Kenneth B. *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885-1895*. Stanford University Press, 1969.
- Quinn, Shelley Fenno. *Developing Zeami, the noh actor's attunement in practice*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.
- Reiko, Tomii. "The Yomiuri Independent Exhibition" in *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989*. (orgs) Doryun Chong et alii. New York: The Museum of Modern Art, MoMA, 2012, pp 116-117.
- Richie, Donald. *Retratos Japoneses, Crônicas da Vida Pública e Privada*, trad. Lucia Nagib. São Paulo: Ed. Escrituras/ Unesp, 2000.

- Ridgely, Steven C. *Japanese Counterculture, the antiestablishment art of Terayama Shuji*. University of Minnesota Press, 2011.
- Rimer, Thomas (ed). *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.
- Roberson, James E. e Nobue Suzuki (eds). *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa* London: Routledge, 2003.
- Robertson, Jennifer. *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Rosenberger, R. Nancy (org). *Japanese Sense of Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Ruland, Patty J. *From Painted Scrolls to Anime: Literature and the Arts of Japan*. New York: Lucent Books, 2008.
- Saito, Cecilia e Christine Greiner (orgs). *Hikikomori, a vida enclausurada nas redes sociais*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- Saito, Tamaki. *Hikikomori: Adolescence without End*. University of Minnesota Press, 2013.
- Sakai, Cecile et Daniel Struve. *Regards sur La métaphore, entre Orient et Occident*. Paris: Éditions Picquier, 2008.
- Sakai, Naoki and Meghan Morris. *Translation and Subjectivity, on Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, 2008.
- Sansom, George Bailey. *A history of Japan 1615-1867*. Stanford University Press, 1963.
- Sansom, George Bailey. *A history of Japan to 1334*. Stanford University Press, 1958.
- Sansom, George Bailey. *A history of Japan: 1334-1615*. Stanford University Press, 1961.
- Sansom, George Bailey. *Japan in World History*. New York: Tuttle Publishing, 1984.
- Sansom, George Bailey. *Japan, a short cultural history*. London: Cresset Press, 1931.
- Sartre, Jean-Paul. "Intimité" in *Le Mur*. Paris: Gallimard, 1939..
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943..
- Sas, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter Engagement, ad Imagined Return*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2011.
- Sas, Miryam. *Fault Lines cultural memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Schipper, Kristopher. *The Taoist Body*. University of California Press, 1993.
- Screech, Timon. *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo: Japan, the Lens with the Heart*. Cambridge University Press, 1996.
- Screech, Timon. *Sex and the Floating World, Erotic Images in Japan 1700-1820*. London: Reaktion Books, 2009.

- Shively, Donald H. *Tradition and Modernization in Japanese Culture*. Princeton University Press, 1971.
- Silverberg, Miriam. *Erotic, Grotesque, Nonsense, The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Simondon, Gilbert *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- Simondon, Gilbert *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Jérôme Millon, 2005.
- Sinha, Gayatri. *Indian Art an overview*. New Delhi: Rupa & Co, 2003.
- Skov, Lise & Brian Moeran (Ed), *Women, Media and Consumption in Japan*. Honolulu: University Of Hawaii Press, 1995.
- Sladem Toby, *Japanese Fashion, a cultural history*. Oxford e Nova York: Berg, 2009.
- Slaymaker, Douglas and Dorsey James et alii. *Literary Mischief: Sakaguchi Ango, Culture and the War*. New York: Lexington Books, 2010.
- Slaymaker, Douglas, N. *The Body in Postwar Japanese Fiction*. London: Routledge, 2004.
- Souza, Marco, *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Standish, Isolde. *Politics, Porn and Protest, Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- Store, A. (ed.). *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York, NY: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999.
- Suzuki, Tadashi. *The way of acting*. New York: Theater Communication Group, 1986.
- Suzuki, Hikaru. *Death and Dying in Contemporary Japan*. Londres: Routledge 2013.
- Tanizaki, Junichirô. *Em Louvor da Sombra*, trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Teele, Rebecca. *Nô/Kyogen and Performance*. Claremont: Mime Journal, 1984.
- Tezuka, Yoshiharu. *Japanese Cinema goes Global, Filmworker's Journey*. Hong Kong University Press, 2012.
- Thomas, Janice. *The mind of the moderns, rationalism, empiricism, and philosophy of mind*. New York: Routledge, 2014.
- Thomas, Julia Adeney *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- Thompson, Sarah E and H. D. Harootunian (eds). *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*. New York: Ásia Society Galleries, 1991.
- Thornhill, Arthur H. *Six Circles, One Dewdrop. The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

- Tipton, Elise and John Clark. *Being Modern in Japan and MOBO/MOGA/Modern Boy, Modern Girl: Japanese Modern Art 1910-1935*. Sidney: Art Gallery of New South Wales, 1998.
- Tokitsu, Kenji. *La voie du karaté, pour une théorie des arts martiaux japonais*. Paris: Éditions Du Seuil, 1979.
- Tsunoda, Ryusaku; Wm Theodore de Barry and Donald Keene *Sources of Japanese Tradition, vol 1 and 2*. New York: Columbia University Press, 1958.
- Uchino, Tadashi. *Crucible Bodies, Postwar Japanese Performance From Brecht to the New Millennium*. Calcuta: Seagull Books, 2009.
- Ueda, Atsushi (Ed). *The Electric Geisha, exploring Japan's Popular Culture*, trad. Miriam Eguchi. Tōkyō: Kodansha, 1994.
- Ueno, Chizuko. *Nationalism and Gender*, trad. Beverly Yamoto. Melbourne: Trans Pacific Press, 2004.
- Umegaki, Michio. *After the Restoration, the Beginning of Japan's Modern State*. New York University Press, 1988.
- Uno, Kuniichi. "As Pantufas de Artaud segundo Hijikata" in *Leituras da Morte* (orgs) Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007.
- Uno, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2012.
- Unschuld, Paul U. *Medicine in China, a History of Ideas*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Usui, Kazuo. *Marketing and Consumption in Modern Japan*. London: Routledge, 2014.
- Van Assche, Ann. *Fashioning Kimono*. Milano: 5 Continents Editions, 2005.
- Varela, Francisco. et alii *Embodied Mind, Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press, 1992.
- Virilio, Paul. *Unknown Quantity*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Virno, Paolo. *Gramática da Multidão, para uma análise das formas de vida contemporâneas*, trad. Leonardo Palma Retamoso. São Paulo: Annablume, 2013.
- Vlastos, Stephen (ed). *Mirror of modernity, invented traditions of modern Japan*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Waldberg, Patrick. *Tarō Okamoto, Le Baladin des Antipodes*. Paris: Éditions de La Différence, 1976.
- Watanabe, Hiroshi. *A History of Japanese Political Thought, 1600-1901*, trad. David Noble. Tōkyō: International House of Japan, 2012.
- Watsuji, Tetsurō. *Fûdo le Milieu Humain*, trad. Augustin Berque avec Le concours de Pauline Couteau et Kuroda Akinobu. Paris: CNRS, 2011.
- Weiner, Michael (ed). *Japan's minorities, the illusion of homogeneity*. London: Routledge, 1997.

- Weisenfeld, Gennifer. *Imaging Disaster, Tokyo and the Visual Culture of Japan' s Great Earthquake of 1923*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Weisenfeld, Gennifer. *MAVO Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- White, James W. *Ikki: social conflict and political protest in early modern Japan*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Yamakawa, Aki and Monica Bethe. *Transmitting Robes, Linking Mind, the world of Buddhist kasâya*. Kyôto: Kyôto National Museum, 2010.
- Yamanashi, Makiko. *A History of the Takarazuka Revue Since 1914, Modernity, Girls' Culture, Japan Pop*. Leiden: Global Oriental, 2012.
- Yoda, Tomiko and Harry Harootunian (Eds). *Japan after Japan, Social and Cultural Life from the recessionary 1990s to the present*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Yokota, Masao e Tze-Yue G. Hu (orgs). *Japanese Animation East-Asian Perspectives*. University Press of Mississippi, 2013.
- Yuasa, Yasuo. *Overcoming Modernity, Synchronicity and Image-Thinking*, trad. Nagatomo Shigenori and John W.M. Krummel. Albany: State University of New York, 2008.
- Yuasa, Yasuo. *The Body Toward a Eastern Mind-Body Theory*, trad. Nagatomo Shigenori and T.P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987.
- Yuasa, Yasuo. Shaner David E., Shigenori Nagatomo (org) *Science and Comparative Philosophy (org)* Leiden: E.J. Brill Academic Pub, 1989.
- Zeami, Motokiyo. *La Tradition Secrete du Nô*, trad. René Sieffert. Paris: Gallimard/UNESCO, 1960.
- Zito, Ângela and Tani E. Barlow. *Body, Subject and Power in China*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Impresso em São Paulo, março de 2015

Capas: Durvile Cavalcanti

Desenho: Corpo Interminável – Fernando Saiki

Diagramação: Vera Mariotti