

YŌGA E NIHONGA: A ARTE JAPONESA E A IDENTIDADE NACIONAL

YŌGA AND NIHONGA: JAPANESE ART AND NATIONAL IDENTITY

Leonardo Souza Alves¹

RESUMO

O presente trabalho analisa a arte e a cultura japonesa após a restauração Meiji, relacionando as questões políticas e a crise de identidade nacional e sua repercussão no cenário artístico japonês. Analisa ainda os contatos entre a arte japonesa e arte ocidental, assim como suas repercussões. O trabalho também enfatiza as vanguardas defensoras do *Yōga* (pinturas de estilo ocidental) e *Nihonga* (pinturas de estilo japonês).

Palavras-chave: Japão; arte; nacionalismo; vanguarda.

ABSTRACT

The present work analyzes Japanese art and culture after the Meiji restoration, relating the political issues and the crisis of national identity and its repercussion in the Japanese art scene. It also analyzes the contacts between Japanese art and Western art, as well as its repercussions. The work also emphasizes the avant-gardes defenders of the Yōga (paintings of western style) and Nihonga (paintings of Japanese style).

Keywords: Japan; Art; Nationalism; Vanguard.

¹ Graduado em História pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca, São Paulo. E-mail: souza_leo@outlook.com

Introdução

O termo *Nihonga* (pinturas de estilo japonês) é geralmente utilizado em oposição ao termo *Yōga* (pinturas de estilo ocidental). Enquanto o último é caracterizado pelo uso da pintura a óleo e aquarela, incorporando elementos da arte europeia e elementos vanguardistas do século XIX e início do XX, o termo *Nihonga* é um termo guarda-chuva, utilizado para representar os estilos de pintura de escolas tradicionais japonesas, principalmente as de Tosa, Kano, Maruyama e Shijo, bem como a utilização conjunta de diferentes estilos japoneses por meio de materiais e pigmentos tradicionais nipônicos que retratam locais, histórias, mitos, religião ou belezas da natureza (*kacho fugetsu*).

Influenciados por movimentos europeus, e também com a vinda dos artistas expoentes ao Japão, renomadas figuras dos movimentos artísticos japoneses também trouxeram consigo a influência da arte adquirida no exterior. Nos seus respectivos retornos ao Japão, os artistas introduziram elementos de vanguardas europeias na arte japonesa, assim como reflexões acerca dos traços acidentais e nos ideais pelos quais a arte japonesa deveria se pautar.

A influência da arte europeia na arte japonesa, apesar de não ser exclusiva do século XIX, combinada com a rápida modernização do país, é frequentemente associada a uma ocidentalização, proporcionada pelo período *Meiji* (1868-1912). É motivo de desconforto e discussão acerca da identidade e cultura japonesas. Com a inserção do pensamento, estruturas e tecnologias ocidentais, é visível uma divisão entre os artistas japoneses que gostariam de adaptar-se ao estilo ocidental, de forma a não serem colocados em um patamar inferior por meio da geopolítica mundial como a China, e aqueles que observaram antes de tudo, um grande patrimônio cultural sendo perdido por causa da ocidentalização. O contato intenso com o ocidente que o Japão fez teve o intuito, primeiramente de aprendizado, enviando representantes para países como a Europa e os Estados Unidos, e convidando professores para lecionar em institutos e universidades criadas pelo governo japonês, almejando um rápido progresso para o país.

Com o decurso do tempo, porém, houve um diálogo entre os dois estilos destacados anteriormente, a ponto de não ser possível realizar uma distinção concreta de ambos. O *Nihonga* passou a introduzir elementos da arte ocidental como *Chiaroscuro*² e perspectiva, assim como o *Yōga* passou a utilizar materiais japoneses, reafirmando os ideais japoneses.

² Técnica inovadora da pintura renascentista do século XV.

A influência da arte ocidental no Japão anterior à restauração *Meiji*

Pinturas religiosas, com o objetivo de introduzir ao público japonês o cristianismo, chegaram com missionários católicos. Quando Francisco Xavier (1506-1552) chegou ao Japão, Shimazu Takahisa (1514-1571), lorde do Clã Shimazu, teve contato com uma pintura a óleo da Virgem Maria, a qual foi recebida com grande surpresa, devido à diferença entre as pinturas ocidental e asiática.

Os japoneses com certeza devem ter visto a pintura maravilhados, pois estavam realizando o primeiro contato com a pintura europeia. Existia uma grande diferença entre a pintura a óleo europeia e a pintura com tinta Indiana que era tão popular em Kagoshima naquela época entre os seguidores da escola Sesshu Toyo. Uma das cartas de Xavier dizia que quando Takahisa admirava as pinturas e sua mãe queria cópias da mesma, não havia ninguém capaz de reproduzir. (MIKI, 1964, p. 380)

Após o início do comércio entre os portugueses em portos onde o *Daimyo* (大名), poderoso senhor de terras, era favorável à presença cristã, uma demanda de obras acerca do cristianismo surge. A presença do dogma cristão se propaga em capelas, escolas, hospitais e vilarejos. Dessa forma, as pinturas, além de adornar os templos locais construídos pelos jesuítas, eram exibidas para lordes locais. Essa crescente demanda fez brotar o ensino da pintura ocidental no Japão, fazendo com que muitos pintores japoneses engajassem na reprodução de obras europeias, atendendo a solicitação do *Daimyo* e outros nobres da região.

O aprendizado da arte ocidental era diretamente atrelado ao ensino religioso cristão. Centros culturais fundados pelos jesuítas ensinavam além da arte, elementos da língua portuguesa e dogmas do cristianismo. Ainda, os japoneses enviados para a Europa, ao retornarem ao Japão, em demonstração de respeito ao papa Gregório XIII, também traziam diversos objetos e novas pinturas do ocidente, ampliando ainda mais o interesse de cristãos ou não pela arte europeia.

Com a unificação do governo japonês e do país no período Edo, sob o domínio de Tokugawa, houve a expulsão dos jesuítas e a proibição do cristianismo no Japão. O contato com estrangeiros que insistiam em propagar e ensinar a fé cristã foi proibido. O xogunato também ordenou que os japoneses não viajassem para o oeste da Coreia ou ao sul das Ilhas Ryukyu (Okinawa), evitando assim, qualquer contato com os ensinamentos cristãos.

De forma geral, do século XVII até meados do século XIX, o Japão preferiu o isolamento em relação ao ocidente. O xogunato preferiu cultivar relações diplomáticas dentro da

Ásia, tendo mínimas relações com o ocidente. Nesse sentido, as relações comerciais com a Coreia floresceram, contando com embaixadas e representantes coreanos e japoneses, tendo o comércio intermediado na Ilha de Tsushima, posicionada entre o Japão e a Coreia. No entanto, o governo Tokugawa não estabeleceu relações formais com a China, pois o xogunato recusou-se em reconhecer a superioridade chinesa, como era desejado pela China.

Com a saída dos ingleses (que já haviam abandonado o comércio com o Japão em 1623), espanhóis e portugueses, apenas os holandeses foram permitidos a negociar com o Japão, desde que não propagassem nenhuma religião, focando apenas no comércio. Assim, foi concedida uma pequena ilha artificial na baía de Nagasaki, Dejima, como local ideal para o intercâmbio comercial. Devido a isso, tal baía tornou-se o principal local de comércio e estudo sobre o ocidente (*Yogakui*). Os estudantes japoneses buscavam aprender o ofício de tradutores e intérpretes com os holandeses, além do aperfeiçoamento da pintura, registrando o cotidiano da vida dos holandeses em Dejima. Tais estudantes também traduziram livros científicos e compraram objetos oriundos do ocidente, introduzido na arte, no esporte, na ciência e na medicina diversos elementos ocidentais. Com notícias da expansão ocidental sobre o oriente, o governo japonês incentivou ainda mais os estudos acerca do mundo ocidental.

O fim da exclusividade comercial holandesa com o Japão ocorre quando o Comodoro Matthew Perry entra na baía de Nagasaki e ameaça o Japão com o poderio militar estadunidense, forçando a abertura política e comercial. A partir desse evento, o Japão retoma os intercâmbios culturais com o ocidente. Há rápida expansão do comércio exterior e uma industrialização vigorosa, devidos aos tratados comerciais desiguais com as nações asiáticas propostos pelas potências ocidentais.

A restauração *Meiji*: transformações sociais e culturais

As três primeiras décadas do período *Meiji* (1868-1912) geraram um crescimento econômico visível no Japão. A rápida modernização, adaptações políticas e culturais da nação impactaram todos os setores da sociedade japonesa. A industrialização gerou considerável fluxo de emigração do povo japonês. As mudanças sociais e políticas influenciaram o pensamento filosófico e, de certa forma, valores ocidentais foram incorporados à cultura e à sociedade japonesas. Tais transformações fizeram a nação japonesa atuar em dois polos: aqueles favoráveis às novas mudanças e aqueles procuravam manter tradicional identidade japonesa.

A mesma visão dicotômica também pode ser aplicada às transformações culturais do período. Diversos artistas japoneses abraçaram as novas novidades em relação à escrita e à pintura, ainda que a manutenção dos estilos tradicionais tivessem seus espaços garantidos.

A preocupação com a ocidentalização do país começou a surgir com intensidade nas duas últimas décadas do século XIX. Tal processo fez com que intelectuais japoneses, preocupados com o senso de ordem e desafios políticos, pensassem em um novo conceito de tradição. Inazo Nitobe (1862-1933) e Kakuzô Okakura (1862-1913) foram expoentes que valiosos na guarda da cultura japonesa. Nitobe, por exemplo, mantinha em seu discurso um posicionamento conservador, expressando de certa forma um saudosismo da extinta casta samurai, que exerceu grande influência e poder em época posterior. Havia uma busca de valores nobres nessa casta de guerreiros e líderes. O samurai, na visão conservadora da época, exercia um papel de herói e exemplo máximo de vida ética. Assim, o lado tradicional da nação japonesa fez uso da imagem positiva dos samurais, buscando a criação de uma unidade e identidade nacional por meio de um suposto “respaldo histórico”. Difundia a ideia universal de educação, honra, dedicação e polidez geral do povo japonês.

Os líderes *Meiji* mesclaram passado e futuro na estratégia de construção da modernidade japonesa. Em torno da concepção do Império do Grande Japão, sedimentaram-se ideologicamente os interesses da nação em formação em conformidade com os outros do Estado. Houve uma “capitalização do passado”, como diz Lévi-Strauss, no sentido de glorificar a história do povo japonês para fomentar o orgulho nacional. O alicerce da argumentação baseava-se na ideia da *uniqueness*, exclusividade, da cultura japonesa e a história foi amplamente usada para justificá-la. (SAKURAI, 2008, p. 147)

Ao mesmo tempo em que os líderes revolucionários do período *Meiji* conseguiram a proeza da gradual superação do modelo do Xogunato Tokugawa, a preocupação em relação às ideias estrangeiras tomava forma. Paradoxalmente à adoção do samurai como figura máxima da ética, os primeiros passos do governo Meiji foram: abolição dos domínios e hierarquias do xogunato e a extinção dos samurais. A eliminação do privilégio desses clãs permitiu ao governo a realocação de recursos financeiros e humanos para moldar a nova sociedade baseada no mérito e na fluidez social. De forma análoga, o governo japonês acabou, pelo menos no papel, com a discriminação contra grupos minoritários: Eta e *Hinin*, atualmente os Burakumin, grupo social que descendia e exercia profissões tidas como sujas, como aquelas ligadas ao parto, morte ou abate de animais (ELIAS, 2000, p. 30).

Paralelamente à reforma militar, o governo *Meiji* também realizou uma reforma educacional, aumentando para quatro anos a obrigatoriedade da educação básica para ambos os sexos. Nessa perspectiva, convencidos pela observação das sociedades americanas e europeias, o governo *Meiji* acreditava que a escolarização em massa, assim como alistamento militar, seria fundamental para o avanço do Japão. Assim, tanto a educação quanto o alistamento, foram incorporados rapidamente pelo país.

Até o final do século XIX, as taxas de frequência das escolas primárias atingiram níveis de 90 por cento ou mais. Em 1905, 98 por cento dos meninos em idade escolar e 93 por cento das meninas estavam frequentando escolas primárias conforme a lei exigia. À medida que a educação compulsória enraizou-se, a ideia de que o curso de uma vida – pelo menos a dos jovens – deveria estar aberto no início e deveria refletir o talento e seus esforços tornaram-se um dos valores sociais mais fundamentais e de grande alcance do Japão. No Japão Tokugawa, um grande conflito estabeleceu o ideal do mérito – que os homens de talento deveriam ocupar cargos – contra o sistema de status hereditário. A revolução social Meiji resolveu esta tensão ideológica claramente a favor do mérito. (GORDON, 2014, p. 68)

A visão “revolucionária” destacada no período *Meiji*, impulsionou, apesar de certa resistência social, a adoção da tecnologia e das ideias ocidentais, principalmente europeias e americanas. Apesar disso, a relação conturbada entre o Japão e o ocidente aprofunda-se no período mencionado. O contato, a troca de experiências com as nações estrangeiras foram mescladas de positividade e negatividade. Havia um “respeito” pelas nações estrangeiras que coexistia com o ódio crescente, principalmente por conta da desigualdade nas relações comerciais firmadas.

A tradução de obras ocidentais também exerceu forte papel na expansão cultural japonesa. No final do século XIX, leitores japoneses já tinham acesso às obras do pensamento político ocidental, como Rousseau, John Stuart Mill, obras do pensamento conservador alemão e obras de Herbert Spencer e do darwinismo social. O acesso a tais pensamentos foi o estopim para o *Jiyū Minken Undō* (Movimento pela liberdade e pelos direitos das pessoas), embate em prol de uma constituição japonesa. Ainda, novos opositores surgiram em diferentes setores da sociedade. As camadas populares, descontentes com o alistamento obrigatório, com a educação compulsória e as taxas cobradas para fomentar a educação, ateavam fogo aos centros de registro e a escolas como forma de protesto. Samurais descontentes com o novo *status* (desempregado), também se revoltaram, principalmente na região de Satsuma, onde

houve um movimento armado contra o governo onze anos após o início do período *Meiji* (1877), sendo uma das mais fortes revoltas contra o governo.

Influências culturais do Japão contemporâneo

A preocupação com a modernização japonesa levou ao governo *Meiji* a criar a Escola de Arte Técnica (*Kobu Bijutsu Gakko*), em 1876, sendo a primeira escola oficial para o estudo do *Yōga* (pinturas de estilo ocidental). Para a efetivação da escola, consultores estrangeiros foram contratados para o ensino das técnicas de pinturas ocidentais. Entre os contratados figuravam artistas italianos como Antonio Fonranesi (pintura), Vincenzo Ragusa (escultura) e Giovanni Cappelletti (desenho geométrico e princípios de perspectiva). O objetivo do centro de estudo era “trazer as técnicas da arte ocidental para a arte japonesa como um auxílio para os artistas japoneses (...), ensinar aspectos teóricos e técnicos da arte moderna ocidental e construir uma escola no mesmo nível das melhores academias de arte do ocidente, estudando correntes do realismo” (WEISENFIELD, 2002, p. 12).

O gênero *Yōga*, geralmente usado em contraposição ao *Nihonga*, incorpora tradições da arte ocidental, absorvendo aspectos do modernismo Europeu, assim como do impressionismo, fauvismo, cubismo. O termo *Nihonga* é utilizado para abrigar diversos dos estilos e escolas tradicionais japonesas, como *Tosa*, *Murayama*, *Kano* e *Shijo*, assim como a defesa e a utilização de instrumentos tradicionais para pintura: pigmentos minerais (*ganryou*) convencionais para a pintura e a *Nikawa*, uma cola animal transparente ou semitransparente, usada como aglutinante, sendo durável e elástica, embora perca a flexibilidade com o tempo. Era feita de peles, ossos, tendões e intestinos de animais ou peles e ossos de peixe, que eram fervidos em água para extrair a gelatina. Depois disso, o excesso de água é evaporado e, após o resfriamento, surgia o líquido gelatinoso. *Nikawa* não se dissolvia em água fria, mas podia ser dissolvido quando aquecido³. Também eram utilizados pergaminhos e telas dobráveis para as pinturas, que geralmente retratavam locais famosos, histórias, mitos japoneses, religião e as belezas naturais.

Na modernização japonesa, em um primeiro momento, há um crescente entusiasmo em relação à pintura e a cultura ocidental. Porém, a preocupação com a identidade japonesa nas últimas décadas do século XIX impulsiona o movimento *Nihonga* (pinturas do estilo japonês), liderado por Kakuzō Okakura, conhecido como Tenshin. Ele liderava a reação nacionalista contra o *Yōga*. Pesquisava e defendia a arte feita em conformidade com as convenções

3 Disponível em: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nikawa.htm>>. Acesso em: 15 out. 2018.

artísticas, técnicas e materiais japoneses, que causou o declínio temporário do *Yōga*, fechando a *Kobu Bijutsu Gakko* em 1883.

Na década de 1880, a mudança radical na política também alterou o equilíbrio de poder Entre *yōga* e *nihonga*. O *Yōga* tornou-se cada vez mais duvidado e, após 1882 foi excluído dos pavilhões japoneses em exposições internacionais. Além disso, a grande popularidade do “tradicional” artesanato japonês (*kogei*) pela exposição de Viena de 1873 fez com que os burocratas enfatizassem o artesanato e pintura em tinta e pigmentos opacos em detrimento da *Yōga*. Enquanto a *Yōga* foi exibida Em feiras nacionais patrocinadas pelo Ministério da Indústria e da Agricultura, essas exposições de artes industriais foram concebidas para promover a indústria japonesa e tratar a pintura e artesanato como outros produtos industriais, não como artefatos culturais. Em 1882 o governo Patrocinou sua primeira exposição nacional de pintura, onde a *Yōga* foi intencionalmente omitida, e a *Nihonga* promovida. Somente em 1900, na exposição de Paris, *yōga* foi totalmente introduzida em Exposições internacionais. Em 1887, a recém-fundada Escola de Belas Artes de Tóquio (onde Okakura serviu como diretor) inicialmente se recusou a incluir *Yōga* em seu currículo. Embora o estilo ocidental da pintura persistisse em estúdios privados, o estabelecimento oficial de arte começou a reconhecer o movimento apenas quando o artista de *Yōga* Kuroda Seiki voltou da França em 1893. Em 1894, a Escola de Belas Artes de Tóquio começou a ensinar *Yōga*; Dois anos depois, uma seção completa dedicada à pintura ao estilo ocidental foi criada, com Kuroda responsável. (WEISENFELD, 2002, p. 14)

O retorno de Kuroda Seiki ao Japão fez renascer o estilo *Yōga*. Descendente de uma família tradicional de samurai, o Clã Shimazu, o *status* político e econômico da família e a tranquilidade nos setores artísticos, possibilitou o renascimento do *Yōga* no país. Até então, no Japão, o *Yōga* era defendido principalmente por aqueles que buscavam a perfeição na representação do real. Assim, Kuroda, após o período de estudos na França, procurou trazer para o Japão não apenas o compromisso estético para a pintura japonesa, mas também os aspectos filosóficos da arte moderna ocidental. Sua posição enquanto professor e o seu *status* político contribuíram para a legitimação da arte e da pintura *Yōga* como vocação intelectual. A inspiração no modelo europeu, especialmente a influência da arte de Raphael Collin, cujo atelier foi visitado por Kuroda durante a estadia na França, contribuiu para a sua transformação como artista.

As visões de Kuroda Seiki eram consonantes com a agenda nacionalista e burocrática do Buntens e outras iniciativas estatais, porém, sua influência não ocorreu

apenas por uma similaridade ideológica. Esteticamente, suas pinturas sonhadoras e sentimentais também atingiram o público japonês. Seu trabalho harmonizou e promoveu o romantismo que emergia na literatura e na arte japonesa, no final da década de 1880. Combinou-se com o fervor nacionalista levantado pela guerra Sino-Japonesa e Russo-Japonesa (entre 1894-1895 e 1904-1905). Os estudantes de Kuroda na academia Tenshin (Tenshin Dojo) foram inspirados pelo romantismo; as pinturas exibidas por eles na Hakubakai tinham gênero sentimental e de cenas históricas que evocavam emoções fortes. (WEISENFELD, 2002, p. 17)

Apesar de o espírito nacionalista japonês representar uma ameaça ao resto da Ásia nos anos posteriores, a experiência nacionalista era muito mais uma inspiração do que uma ameaça. Gao Jianfu, por exemplo, foi membro da sociedade de pintura ocidental em Tóquio, como a Hakubakai (Sociedade do Cavalo Branco), Sociedade de Pintura do Pacífico e a Sociedade de Estudos da Pintura Aquarela (CROISIER, 1988, p. 29). No entanto, nenhuma dessas associações realizavam pintura de estilo ocidental naquele período. Existiam elementos ocidentais na arte estudada nessas escolas, como perspectiva fixa, sombreamento e efeitos de *Chiaroscuro*, porém já integrados ao traço oriental existentes nas escolas japonesas. Gao Jianfu, ao levar o *Nibonga* reformado pelas contribuições ocidentais para a China, buscava por meio da escola Lingam, um esforço de modernização da pintura chinesa, como uma nova forma nacional de arte. No entanto, a dicotomia entre a arte ocidental e oriental não se encontravam em seu pensamento. Muitos artistas do *Nibonga*, associados à academia de arte japonesa de Okakura, também passaram a inserir um forte nacionalismo romântico em seus trabalhos, semelhante aos trabalhos da *Hakubakai*, apesar de ambas as associações nem sempre estarem em acordo.

Apesar da oposição à adoção completa do *Yōga*, nacionalistas como Okakura não propunham uma completa rejeição ao estilo. Aos poucos, artistas passaram a adotar práticas tanto características de *Yōga* (sombra e clareamento) e de *Nibonga*. Com o tempo, tornou-se difícil realizar uma separação concreta dos estilos em ambas.

Kakuzô Okakura (Tenshin) e o nacionalismo estético

Kakuzô Okakura, também conhecido como Tenshin (*Coração do céu*, em tradução literal), nasceu em Yokohama em 1863, e assim como Kuroda, descendia de uma família de samurais, o Clã Fukui.

No processo de modernização japonesa, Yokohama foi um dos portos abertos para o comércio estrangeiro, em 1859, popularizando o aprendizado da língua inglesa na região. Nessa época, Okakura aprendeu bem o inglês. Assim, na universidade de Tóquio, foi intérprete e tradutor do professor Ernest Fenollosa, graduado na universidade de Harvard e contratado para o ensino de filosofia ocidental.

Assim como Fenollosa, Okakura tornou-se grande apreciador e colecionador da arte japonesa. A colaboração entre os dois continuou mesmo após a graduação de Okakura na universidade. Em 1884, Okakura e Fenollosa criaram a *Kangakai* (Sociedade de Apreciação de Pinturas), em uma tentativa de preservar as escolas de pinturas tradicionais do Japão, especialmente as escolas de Kano e Tosa.

Contraditoriamente, a veia nacionalista e a formação intelectual de Okakura, assim como a sua própria concepção de arte é fortemente influenciada pela filosofia ocidental, principalmente na dialética hegeliana, enfatizando a manifestação do espírito da arte não como uma abstração ou satisfação de desejos, mas um estímulo de resposta a consciência. Nesse sentido, Clark afirma:

A Introdução à filosofia hegeliana das Belas Artes (Londres, 1886) de Bosanquet estava em 1891 na biblioteca da Escola de Belas artes de Tóquio, da qual ele foi diretor, e mesmo que os estudos japoneses são incapazes de provar a partir da caligrafia da marginalia se o mesmo foi examinado por ele, existem grandes chances de que tenha sido. (CLARK, 2005, p. 8)

A influência de Hegel, também é visível no primeiro livro de Okakura traduzido para o inglês, *Os ideais do oriente com especial referência à arte do Japão*. Nele, aponta três eras retiradas diretamente da teoria estética de Hegel: Simbólica, Clássica e Romântica (HEGEL, 1975 p. 299). Assim, Okakura pretendia analisar a dialética hegeliana, rompendo com o seu eurocentrismo, compreendendo tanto as ideias ocidentais e orientais, suas histórias e conceitos associados à arte. Em *O despertar do Japão*, associa o ocidente ao imperialismo ou o “desastre branco”, identificando o oriente como vítima desse império.

A cultura asiática é a unidade, o contínuo em grande parte compreensível ou tangível apenas para asiáticos, trabalhando em uma maior escala temporal e maior riqueza e profundidade do que a do ocidente. Ásia é una. O Himalaia divide, apenas para acentuar, duas grandes civilizações: a chinesa, do comunismo e de Confúcio e a indiana, com o individualismo dos Vedas. (CLARK apud OKAKURA, 2005, p. 10)

Okakura enxergava a arte japonesa como um amálgama e síntese de elementos estrangeiros na arte oriental, criando, assim, uma arte única, porém, sem determinar os limites das interações estrangeiras e elementos realmente japoneses. O Budismo, em sua visão, era o único elemento realmente essencial para o amadurecimento da arte japonesa, ainda que reconheça que esta filosofia tenha passado pela ótica chinesa e coreana antes de chegar ao Japão.

O “Nacionalismo estético”, discurso enfatizado por Okakura, não é, portanto, a simples rejeição da cultura e da arte ocidental. É uma ideologia que procura atribuir à sociedade japonesa conjuntos de características sobre a própria cultura. Okakura acredita que o período *Meiji* “perdeu” com a crescente ocidentalização e modernização. Assim, as ideias de Clark enfatiza que

Não há um meio claro para definir o nacionalismo estético. Envolve uma noção de autenticidade cultural focada no passado e a genealogia dos valores anteriores sobre o disfarce de enxergar esta beleza; também requer um método de afirmar que estes valores do passado possam projetar-se no futuro. O nacionalismo estético reconstrói o passado por associar com um povo, ou uma cultura de uma área delimitada geograficamente, e projetando esses valores para frente, como uma prescrição de como o futuro deve ser, para a própria nação assim como para aqueles que se associam com a mesma. (CLARK, 2005, p. 3)

Okakura não conseguia evitar a dualidade impressa na própria maneira em que se portava perante o estrangeiro. Era conhecido por utilizar quimono e demonstrar grande habilidade no idioma inglês. Como cita CLARK (2005), Okakura diz ao seu filho Kazuo que “Eu sugiro que viaje ao exterior de quimono se achar que seu inglês é bom o suficiente. Mas nunca utilize roupas japonesas se tiver um inglês ruim” (CLARK apud OKAKURA, 2005, p. 8). Dessa forma, porta-se como uma figura que possui grande domínio da cultura ocidental, enquanto representa pela forma de seu comportamento e, principalmente em sua vestimenta, a cultura tradicional japonesa.

Conclusão

Visto que a presença de dois universos culturalmente diversos não foi exclusividade do período *Meiji*, o diálogo e o intercâmbio cultural entre Japão e o ocidente suscitaram criações e descobrimentos acerca da arte japonesa. Nesse ínterim, o *Yōga* surge como uma reformulação japonesa da pintura ocidental, onde se inserem valores e aspectos da cultura japonesa.

De forma análoga, o *Nihonga* é primeiramente utilizado como termo guarda-chuva para escolas tradicionais no Japão, não era consolidado inicialmente como movimento ou escola de arte. Estudiosos como Okakura, ao entrarem em contato com a cultura ocidental, decidiram defender o nacionalismo japonês, valorizando a criação de um mito de unidade comum do povo japonês, como é o caso do *Livro do Chá* ou do surgimento do *Bushido*, enquanto espírito do povo japonês.

A inserção do Japão no ocidente também trouxe reações culturais aos movimentos artísticos ocidentais. Além de apreciadores e colecionadores como Fenollosa, a influência japonesa na arte é vista no impressionismo como *japonaiserie*, termo criado por Van Gogh para expressar a influência da arte japonesa na arte ocidental. O próprio Van Gogh realiza uma série de cópias dos quadros de Hiroshige, pintor japonês da escola Utagawa.

O diálogo entre o oriente e ocidente na arte exemplifica a importância das mutações e intercâmbios em uma sociedade. Bakhtin (2003) explica que o diálogo, como compreensão e transferência não renuncia a própria cultura ou o seu próprio lugar. Assim, o diálogo entre as culturas se dá por um olhar “extraposto”:

Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p. 366)

A importância do período *Meiji* na arte não é apenas o conhecimento acerca do ocidente, mas um novo conhecimento acerca da própria cultura e da arte japonesa. A cultura enquanto organismo vivo está sujeita às mudanças e adaptações, criando novas imagens e leituras de si própria e do mundo externo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CLARK, John. **Okakura tenshin and aesthetic nationalism**. East asian history, Sidney, Austrália, v. 29, p. 1-38, jun. 2005.

CROIZIER, Ralph C. **Art and revolution in modern china: The lingnan (cantonese) school of painting**, 1906-1951. Berkley: University of California Press, 1988.

ELIAS, N., SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GORDON, Andrew. **A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present**. Oxford University Press, 2014.

HEGEL, George W. **Aesthetics: Lectures on fine art**. Oxford: Clarendon Press, 1975.

MIKI, Tamon. **The Influence of Western Culture on Japanese Art**. Monumenta Nipponica, Tóquio, v. 19, p. 380-401, 1964.

NITTOBE, Inazo. **Bushido: The Soul of Japan**. Londres: G.P Putnam's Sons, 1905.

OKAKURA, Kakuzo. **O despertar do Japão**. Nova Iorque: The Century Co., 1905.

WEISENFIELD, Gennifer. **Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931**. University of California Press, 2002.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

WESTON, Victoria. **Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle**. Center for Japanese Studies University of Michigan, 2003.

Recebido em 26 de junho de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.