

# Estética

*H. J. Koellreutter*



Fundação  
**Koellreutter**



H. J. Koellreutter

**Estética**  
**À procura de um mundo sem “vis-à-vis”**

*(Reflexões estéticas em torno das artes  
oriental e ocidental)*

Tradução e coordenação: Saloméa Gandelman

Editora UFSJ | Fundação Koellreutter  
São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil

Ficha catalográfica

K77s.Pg Koellreutter, Hans-Joachim, 1915-2005  
Estética [recurso eletrônico] : à procura de um mundo sem “vis-à-vis” : (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental) / H. J. Koellreutter ; tradução e coordenação Saloméa Gandelman ; [ilustrações Flávio Inserra]. – São João Del Rei : Fundação Koellreutter, 2018.

1 recurso online: pdf (103 p. : il.)  
Tradução de: Seiyó tono tai wa.,

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-8141-110-1

1. Arte – Filosofia. 2. Estética. 3. Cultura . 4. Arte japonesa. I. Gandelman, Saloméa . II. Título.

CDD: 701  
CDU: 7.01

*Edição japonesa:* Seiyó tono tai wa, Meisei University Ed., Tóquio, 1983.

*Edição brasileira (1a. e 2a ed):* Estética, Editora Novas Metas, São Paulo, 1983; 1984.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI**  
**REITOR:** Sérgio Augusto Araújo da Gama Cerqueira

**FUNDAÇÃO KOELLREUTTER**  
**PRESIDENTE** Marcos Edson Cardoso Filho  
**GERENTE EXECUTIVO** Marcio Teixeira Saldanha

**PROJETO KOELLREUTTER 100 ANOS: MÚSICA, ENSINO E MEMÓRIA**  
**COORDENAÇÃO GERAL** Marcos Edson Cardoso Filho  
**CONSULTORIA TÉCNICA** Carlos Kater, Regina Helena Alves da Silva  
**APOIO** Rumos – Itaú Cultural

---

**Estética – À procura de um mundo sem “vis-à-vis”: Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental**

**Tradução e revisão:** Saloméa Gandelman  
**Coordenação Editorial, preparação de textos e revisão:** Marcos E. Cardoso Filho  
**Projeto Gráfico:** Tom Valadares  
**Digitação:** Miriam Cardoso  
**Ilustrações originais:** Flávio Inserra  
**Arquivo:** Acervo Koellreutter

© 2018, *Fundação Koellreutter*

---

**Fundação Koellreutter**  
**Espaço Koellreutter – Centro Cultural da UFSJ**  
Praça Dr. Augusto das Chagas Viegas, 17 - Largo do Carmo  
36307-904 - São João del-Rei - Minas Gerais

**Acervo Koellreutter – Centro de Pesquisa em Música da UFSJ**  
**Biblioteca Universitária – Campus Tancredo Neves**  
Avenida Visconde do Rio Preto, s/nº - Colônia do Bengo  
36301-360 - São João del-Rei – Minas Gerais  
[www.koellreutter.ufsj.edu.br](http://www.koellreutter.ufsj.edu.br)  
[koellreutter@ufsj.edu.br](mailto:koellreutter@ufsj.edu.br)



# Koellreutter 100 Anos: Música, ensino e memória

*“Minhas ideias são baseadas em conceitos que nunca são exatos,  
porque a alma não é coisa exata”*  
(H. J. Koellreutter)

A presente publicação integra o Projeto Koellreutter 100 Anos: Música, ensino e memória que possui três eixos de atuação: 1) a catalogação, a higienização, a digitalização e a disponibilização online do Acervo Koellreutter; 2) a criação de um espaço físico para acondicionar o acervo e a biblioteca de H. J. Koellreutter funcionando como um laboratório para reflexão e produção de conhecimento musical; e 3) a publicação de obras musicais, obras pedagógicas, assim como depoimentos de seus ex-alunos. Este projeto não seria possível sem o apoio fundamental do Itaú Cultural – Rumos, instituição sensível à importante missão de salvaguardar o legado produzido por este ícone da história da música no Brasil.

Koellreutter semeou profundas transformações na produção, no pensamento e na formação de gerações de músicos e educadores. Provocador, ensaísta, professor, compositor em constante movimento, o mestre, como era chamado pelos seus discípulos, foi um incentivador da liberdade de expressão e da construção de indivíduos singulares através de uma proposta pedagógica com forte olhar sobre o humano. A publicação desta obra, aliada à disponibilização do Acervo Koellreutter online, representa a continuidade da memória e da irradiação das ideias do grande mestre para a contemporaneidade.

**Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho**

*Presidente da Fundação Koellreutter e idealizador do Projeto Koellreutter 100 Anos  
Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, MG, Brasil*

## Prefácio à edição online

Estética é um livro atípico e excepcional; ele é a história viva de um dos encontros mais improváveis da história recente – o encontro das raízes profundas do pensamento japonês, fortemente místico, com as bases do pensamento ocidental fortemente influenciado pelo cientificismo. E esse encontro se fez através de uma série de cartas de dois intelectuais de primeira linha, Satoshi Tanaka, hoje com 81 anos, professor emérito da Universidade de Meisei em Tóquio com nosso saudoso professor Hans Joachim Koellreutter falecido em 2005, alemão de origem, brasileiro de coração e planetário por merecimento.

Satoshi Tanaka, um jovem com menos de 40 anos na época das cartas, era professor de alemão e de cultura alemã na Universidade de Meisei, e sempre teve grande interesse pelo estudo comparado das culturas japonesa e ocidental propiciado por suas longas permanências em Munique. Tanaka espantou-se com a obra de Koellreutter e deu início a essa notável troca de ideias que culminou neste livro.

Koellreutter, com quem tive o privilégio de estudar por mais de uma década, não pertencia à categoria das pessoas comuns. Foi um indivíduo excepcional. Sua vida, seu jeito de ser, seu pensamento e sua obra musical revelaram sempre uma indisposição ao lugar comum e um espírito propenso ao questionamento e à criatividade. Uma das suas competências mais excepcionais era sua capacidade de integrar ideias e conhecimentos de origens muito diferentes e fazer, a partir deles, uma grande síntese reflexiva. Essa capacidade de essencializar e sintetizar o conhecimento foi construída durante sua vida em virtude de sua profunda cultura geral, de seu domínio invulgar de línguas e da experiência de ter vivido por mais de dez anos na Índia e no Japão.

Deve ter sido exatamente esse cabedal cultural de Koellreutter que causou tanto espanto em Satoshi Tanaka:

*“Acabo de ouvir seu novo trabalho intitulado “Yume no naka no hito” (poema concreto do poeta japonês SHUTARO MUKAI que sugere a realidade como criação onírica do homem... Ouvindo essa composição, sente-se a influência da sensibilidade e da estética japonesas. Não se trata de “niponização”. Admiro-lhe a capacidade de ter mantido sua identidade e individualidade, apesar da influência japonesa. Seguramente o senhor sabe muito bem quão distante está da música tradicional japonesa. Sabe também, e eu estou convencido disto, distanciar-se do objeto alheio e contemplá-lo objetivamente. Assim, consegue dominá-lo, faculdade que os artistas japoneses geralmente não possuem quando se defrontam com culturas alienígenas. (Carta de 02/09/1974)*

Caro professor Koellreutter. Às vezes chego a esquecer que o senhor é europeu. Aqueles que conheci são bem mais conservadores; nunca aspiram a uma cultura universal. Orgulham-se da sua e se preocupam pouco com as demais. (Carta de 06/08/1975)

Eu sabia desde há muito que o senhor se ocupava com grande interesse da arte e cultura japonesas, mas não sabia, francamente, que sua compreensão delas fosse tão profunda. Fiquei admirado, e até certo ponto, embaraçado, em perceber que a essência da arte e cultura japonesas pudesse, de maneira tão racional, ser dissecada pelo senhor. Sinto até como seu eu mesmo tivesse sido dissecado. (Carta de 03/03/1976)

“Estética” é como um lago de cultura no qual, nós leitores, temos o privilégio de mergulhar para nos impregnar de conhecimento e reflexão, sempre que assim o quisermos.

Vamos aproveitar!

**João Gabriel Marques Fonseca**

Professor da Faculdade de Medicina e da Escola de Música da UFMG

## Prefácio

O encontro do misticismo oriental com o pensamento científico do ocidente e suas naturais implicações nos campos social, filosófico, artístico e científico constituem-se, provalmente, no acontecimento mais notável de nosso século.

Em seu livro “The Tao of Physics”, o físico americano Fritjof Capra escreve:

“O pensamento oriental – e de um modo mais geral o pensamento místico – provê um fundo filosófico consistente e relevante para as teorias científicas contemporâneas; uma concepção do mundo na qual as descobertas científicas do homem convivem em perfeita harmonia com suas aspirações espirituais e crenças religiosas. Os dois temas básicos dessa concepção são a unidade e inter-relação de todos os fenômenos e a natureza intrinsecamente dinâmica do universo. Quanto mais penetramos no mundo sub-microscópico, mais nos damos conta de que tanto o físico moderno, quanto o místico oriental, percebem o mundo comum como um sistema de componentes inseparáveis, que interagem e estão em movimento contínuo, com o homem como parte integrante desse sistema”.

E Fritjof continua:

“O paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental é chocante, frequentemente encontrando-se afirmações a respeito das quais é quase impossível dizer se foram emitidas por físicos ou místicos orientais”;

Conscientes do significado e alcance da convergência entre as culturas em questão, S. Tanaka e H.J. Kollreutter, nas doze cartas que se escreveram entre 1974 e 1976, discutem a necessidade e urgência de um estudo crítico das culturas, a seleção de seus valores característicos,

com vistas à construção de uma cultura planetária, e à redescoberta do homem como parte integrante de um todo orgânico.

Dois intelectuais que examinam os aspectos predominantes na forma do ocidental e do oriental elaborarem seu pensamento, com as conseqüentes implicações na apreensão do real, e partem, na análise dos processos culturais, de diferentes visões quanto à sua natureza: conservadora ("a cultura, baseada em conservadorismo, parece-me ser a terra-mater de novas ideias e desenvolvimentos, isto é, de uma transformação cultural criadora" – Tanaka, quarta carta) ou renovadora ("o conservadorismo se prende ao já ultrapassado e se opõe ao criativo" – Kollreutter, terceira carta).

O tema, atual e polêmico, da preservação da cultura nacional e da luta contra sua desfiguração provocada pela avalanche de manifestações culturais estrangeiras que, diariamente, é lançada pelos veículos de comunicação de massa, é, pois, através das cartas, amplamente analisado e debatido.

Ao confrontarem valores estéticos e éticos das culturas ocidental e oriental – Kollreutter enfatiza a complementariedade (e não a excludência) como fator de enriquecimento cultural e harmonização entre os homens – ambos discutem suas apreensões e esperanças quanto ao futuro da humanidade.

Movido pela ideia da complementariedade e do jogo dinâmico entre intuição mística e análise científica, Koellreutter propõe, através da redescoberta do originário, a transcendência do positivismo racionalista e excludente, a ser alcançada, no campo artístico brasileiro da atualidade – quem sabe? – pelo aproveitamento e integração de valores, ainda vivos nas culturas indígenas de nosso país (que ainda conservam uma cosmogonia global e unitária), em busca de uma identidade estilística que tenda ao universal.

Satoshi Tanaka, nascido em 1935, em Mae Bashi, Japão, é professor de alemão na Universidade de Meisei, Tokio. Fez seus estudos de língua e cultura germânicas na Universidade de Keio e na Academia Keio de línguas estrangeiras, ambas em Tokio, posteriormente aperfeiçoando-se na matéria, como bolsista do Instituto Goethe em Munich.

H.J. Koellreutter nasceu em Freiburg, Alemanha, em 1915. Discípulo de Hindemith, Kurt Thomas e Herman Scherchen, entre outros, “procede esteticamente, pelo menos em parte, do expressionismo centro-europeu, e tecnicamente, do próprio Hindemith e Schoenberg”, segundo o compositor argentino Juan Carlos Paz.

Forçado pelo regime nazista, deixou em 1937, seu país de origem, radicando-se no Brasil, no tempo de Getúlio Vargas e do Estado Novo.

Nesse momento, a criação musical se apresentava pouco diversificada: a formação de instrumentistas e professores, incipiente e inadequada, e o meio artístico, carente de informação e impregnados de preconceitos estéticos.

Dentro dessa moldura, em que até mesmo Villa-Lobos servia à causa política, Koellreutter deu início a sua intensa e longa carreira de flautista, regente, compositor e pedagogo.

Na revista argentina “Lactitud” (Buenos Aires, 1944), Juan Carlos Paz escreveu:

“Com a chegada ao Brasil, em 1937, de H. J. Koellreutter, pode-se afirmar que se iniciou, naquele país, uma nova etapa de sua evolução musical: a que une um sentido de renovação substancial da criação a uma posição de maior responsabilidade do que até então assumida pelo compositor brasileiro.”

Dando-se conta de que, do ponto de vista sócio-cultural, seria no

campo do ensino que sua atuação se faria mais urgente e necessária, desenvolveu o melhor de seus esforços no exercício do magistério, fundando, com a Pro-Arte, os Cursos Internacionais de Férias em Teresópolis, os Seminários de Música de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Piracaba, centros livres de experimentação e debate que, embora tenham mudado de nome e orientação, continuam atuando, até hoje, nos cenários artístico e educacional brasileiros.

Após 25 de trabalho no Brasil, um prêmio concedido pela Ford Foundation, em 1962, permitiu-lhe passar um ano em Berlim, como artista residente. Nesta ocasião, foi convidado pelo Instituto Goethe para organizar seu setor de programação internacional, partindo em 1965, para a Índia, onde, na qualidade de diretor daquele instituto, permaneceu até 1969, mantendo paralelamente, sua atividade pedagógica, na Escola de Música de Nova Délhi.

Em 1970, em função do cargo, mudou-se para Tokio, também lá atuando no magistério (Instituto de Música Cristã, Christo Kyôkai Ongaku Gakko) e na regência do Madrigal “Heinrich Schütz”. Em 1975, após 13 anos de ausência retornou ao Brasil, designado para a direção do Instituto Goethe no Rio de Janeiro, função que exerceu até 1981.

Ir ao encontro daquilo que os alunos buscam, conscientizá-los a respeito do que estão fazendo, estimular e desenvolver o que apresentam de mais pessoal – para Koellreutter, o estilo pessoal é um dos critérios de valor na obra de arte – foram sempre os princípios que nortearam sua atividade de professor.

Da apreciação crítica de um dos trabalhos de Cláudio Santoro, quando seu aluno, no qual uma nova ordem gramatical já despontava, resultou a introdução do serialismo no Brasil. O próprio Koellreutter, até então escrevendo dentro uma linguagem tonal, em decorrência de sua atividade didática, começou a explorar a técnica dodecafônica, embora

sem rigor pois, segundo sua maneira de entender, “ortodoxia é anti-artística e incompatível com a vanguarda”.

Em “Música 1941” já despontam algumas das questões que serão objetos de sua constante preocupação: delineiam-se tentativas de superação do contraste entre sons e espaço em que esses ocorrem, pelo emprego de uma série que, presente em todas as partes da obra, atua como continuum, igualando em nível e unificando as unidades estruturais (gestalten). Nas palavras do autor, “tudo é diferente e, ao mesmo tempo, igual”.

A linguagem empregada tende a um “elementarismo” – que viria a caracterizar seus trabalhos posteriores – tendo sido evitada, intencionalmente, a individualização de qualquer das “gestalten”.

Em 1953, ao viajar pela primeira vez para o oriente, Koellreutter entrou em contato com a estética de outras culturas musicais, o que lhe permitiu corroborar algumas de suas ideias, até então timidamente manifestas. É preciso considerar que sua formação musical se deu na Alemanha sob opressão do nazismo, conservador e avesso a qualquer forma de expressão não convencional, e mais tarde, sob o impacto – resultante do choque entre sua maneira de pensar e a daqueles entre os quais atuava – de suas próprias experiências.

Os anos compreendidos entre 1953 e 1960 – período em que H. J. Koellreutter ensinou na Bahia – foram, pois, de crise intelectual e ideológica, da qual participaram seus alunos, através de discussões constantes a respeito da relatividade das ideias estéticas e das potencialidades composicionais do material sonoro. Nessa fase, deixou de escrever “obras”, para compor “ensaios”, entre os quais “Concretion 1960”, decisivo no futuro desenrolar dos trabalhos do autor, por sua estrutura planimétrica.

Koellreutter define planimetria – etimologicamente, levantamento topográfico – como uma técnica composicional que funde, em uma estrutura mãe, o princípio serial e a ordenação particularizada e fundamental dos signos musicais; ou seja, os elementos conjuntivos e disjuntivos da composição são gerados apenas por um módulo básico, segundo as relações características da unidade estrutural. O processo linear, direcional, é substituído pelo multi-direcional – os signos musicais não mais se apresentam no pentagrama, mas dispostos no plano – o que gera um alto grau de aleatorismo; não mais ocorrem eventos musicais de ordem causal (dominante e tônica, por exemplo), dualidades dialeticamente opostas (dissonância e consonância, tempos forte e fraco, primeiro e segundo temas, etc), melodia, harmonia ou pontos fixos de referência.

A palavra “Concretion” (concreção) não se refere à ação de tornar concreto, isto é, ao oposto de abstração, ou ao processo de solidificação, mas a uma nova forma, “concreta”, de apreensão do tempo, não mais dividido nas três fases, passado, presente e futuro.

A duração de “Concretion 1960” varia entre oito e vinte minutos, não tendo começo ou fim. O início parece ocorrer por acaso e o término se dá por simples interrupção. Sente-se a sugestão de pontos, linhas e campos, dentro de uma ordem pré-estabelecida de proporções. “O som é silêncio e o silêncio é som, formando-se um todo ilimitado que leva o ouvinte a perder o sentido da forma”, segundo as palavras do autor.

O encontro com a música clássica da Índia e com o Gagaku do Japão, bem como seus estudos no campo da física moderna – com as consequentes implicações para a filosofia e a estética – significaram para Koellreutter, uma experiência libertadora e a abertura para a formulação de ideias condensadas posteriormente, em uma estética do impreciso (tendências substituem ocorrências definidas) e do paradoxal (fundem-se conceitos estéticos aparentemente contraditórios).

“Acronon” (livre do tempo medido, do tempo relógio, do metrônomo; transpondo para a música: livre da métrica racional, da duração definida e determinada, e do compasso) é um ensaio no sentido de uma realização musical que ocorre em um tempo qualitativo – tempo como forma de percepção – cuja vivência resulta da relação de determinado estado emocional com as diversas ocorrências musicais. A forma da peça é ternária, variável, assimétrica, de equilíbrio dinâmico, semelhante à do “ten-chi-jin” japonês (tradução literal: céu, terra, homem), forma móvel de ordenação e relacionamento assimétricos, porém harmônicos, de três elementos diferentes.

“Acronon”, composição planimetricamente estruturada para piano solista e orquestra (sopros e percussão), foi escrita em uma esfera diáfana e transparente, um tipo de partitura que permite ao pianista a visão de todos os signos musicais da peça e a seleção das unidades estruturais a serem tocadas, segundo a complementaridade de seu caráter.

O exame das obras citadas e a leitura das cartas evidenciam a preocupação de Koellreutter com as relações entre arte e sociedade – arte como criação funcional, engajada, experimental e transitória, que se materializa através de estudos e ensaios (ponto de vista, aliás, coincidente com a ideia de “arte-ação” expressa por Mário de Andrade em “O Banquete”) – sendo a arte concebida como fator significativo na construção de um mundo sem “vis-à-vis”, integradora, portanto, aproximando oriente e ocidente, e como campo experimental em que novos conceitos científicos e, conseqüentemente, também estéticos, tais como os de tempo, espaço, causa e efeito podem ser investigados, percebidos e vivenciados. Uma visão, pois, que tende aproximar expressões artísticas e científicas, nesse momento em que se constata uma convergência, inverossímil ao olhar cético do ocidental, entre conceitos filosóficos da física moderna e o misticismo de culturas milenares e de outros povos.

Na nossa era tecnológica, o homem, produto da cultura, mas simultaneamente seu construtor, não pode, inevitavelmente, escapar à pressão dos veículos de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que, exercendo sua capacidade crítica e seletiva, neles influi e imprime diretrizes. Se, nas palavras do físico Werner Heisenberg, “compreender significa reconhecer relações e ver o distinto como caso particular de algo mais geral”, seguramente a construção de um mundo sem fronteiras “requer uma descoberta contínua da própria identidade, redescoberta que liberta de preconceitos nacionalistas, de opiniões infundadas e da reflexão parcial” (Kollreutter, sexta carta). Uma cultura universal, longe, pois, de representar uma perda de identidade – que tanto atemoriza os homens de todas as latitudes – demanda uma tomada de consciência das próprias peculiaridades, “o distinto”, pois, “como caso particular de algo mais geral” (Heisenberg), ou seja, o distinto como condição de universalidade.

*Saloméa Gandelman*

## ÍNDICE DAS CORRESPONDÊNCIAS

1. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 02/09/1974 .....	19
2. Carta de Koellreutter a Tanaka, Tóquio, 27/11/1974 .....	25
3. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 12/02/1975 .....	31
4. Carta de Koellreutter a Tanaka, Tóquio, 07/04/1975 .....	35
5. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 20/05/1975 .....	39
6. Carta de Koellreutter a Tanaka, Munique, 11/07/1975 .....	45
7. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 06/08/1975 .....	50
8. Carta de Koellreutter a Tanaka, Tóquio, 23/09/1975 .....	59
9. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 18/11/1975 .....	67
10. Carta de Koellreutter a Tanaka, Rio de Janeiro, 20/01/1976 .....	75
11. Carta de Tanaka a Koellreutter, Tóquio, 03/03/1976 .....	83
12. Carta de Koellreutter a Tanaka, Rio de Janeiro, 24/06/1976 .....	93

*Prezado professor Koellreutter:*

Acabo de ouvir seu novo trabalho intitulado “Yume no naka no hito”, (poema concreto do poeta japonês SHUTARO MUKAI que sugere a realidade como criação onírica do homem)\*. Ouvindo essa composição, sente-se a influência da sensibilidade e da estética japonesas. Não se tem a impressão, no entanto, e isto me surpreendeu, de se tratar de “niponização”. Admiro-lhe a capacidade de ter mantido sua identidade e individualidade, apesar da influência japonesa. Seguramente, o senhor sabe muito bem quão distante está da música tradicional japonesa; sabe também, e eu estou convencido disto, distanciar-se do objeto alheio e contemplá-lo objetivamente. Assim, consegue dominá-lo, faculdade que os artistas japoneses geralmente não possuem quando se defrontam com culturas alienígenas.

Procurarei elucidar o que acabo de dizer por meio de um exemplo: há, na pintura japonesa moderna, duas tendências distintas; uma, chama-se “nihon-ga”; seus representantes visam pintar em estilo tradicional do Japão. A outra, chama-se “yô-ga”; seus representantes visam imitar as tendências estilísticas do ocidente. É estranho que os pintores japoneses nunca tivessem a idéia de integrar a técnica e o conteúdo estético da arte ocidental ao modo de pintar da tradição japonesa. Nos últimos tempos, no entanto, alguns pintores de “nihon-ga” procuram fazê-lo.

Devo confessar que, se de um lado admiro o individualismo egocêntrico ocidental, por outro, como oriental, não posso evitar senti-lo como arrogante. Por isso, prezado Sr. Koellreutter, gostaria que discutíssemos um pouco a respeito das coisas que distinguem os europeus dos japoneses. Desde sempre, tive a impressão de que a diferença principal entre oci-

---

\* Nota dos tradutores: escrita para “Koto”, instrumento tradicional do Japão, e voz falada, sobre um texto em língua japonesa.

dentais e japoneses tem suas raízes no Cristianismo. Em todo o mundo ocidental, pela maneira de viver e pensar, sente-se, até hoje, a sua influência. Parece-me essencial o fato de ter o Cristianismo um único Deus que simboliza o Absoluto, com o qual o Cristão relaciona tudo. Para nós, o Absoluto não existe. Aos nossos olhos, tudo é relativo, os conceitos de Bem e Mal, de Certo e Errado. Acreditamos que, neste mundo, nada existe que possa ser considerado como Absoluto. Por outro lado, compreendemos que, num de relatividade, um “mundo infinito”, o Divino-Absoluto poderia vir a tornar-se uma necessidade. É fácil compreender que o povo judeu, atrás do qual havia uma longa história trágica de sofrimento e traição ansiasse por um Salvador. Não se lhes apresentava outra saída senão procurar proteção no Sobrenatural – Absoluto, em Deus. Em um mundo em que tudo pode falhar, resta apenas ao homem recorrer àquele que, na Terra, não pode ser encontrado. Os europeus devem ao Cristianismo o ter transformado a negação e o desespero em esperança e redenção, processo ao qual os japoneses não precisam recorrer, uma vez que, segundo sua opinião, em sociedade, os conflitos podem ser solucionados por “compreensão mútua”. Esta ideia se explica pelo fato de ser o Japão um país de unidade sócio-cultural incomum. Nele, praticamente, quase não se observa a influência de outros povos. Por isso, os japoneses, congregados em torno de uma única tradição cultural, sentem-se identificados em um pensamento comum. Em nossa sociedade, a vontade de conservar essa harmonia desempenha um papel muito importante. Confiar, evitar conflitos e procurar a compreensão mútua entre os homens constituem, por isso, princípios fundamentais da convivência japonesa. Assim, o japonês não necessita do apoio do Divino – Absoluto.

Permita-me um exemplo: imaginemos uma superfície que deve representar o nosso mundo da relatividade. Imaginemos um ponto colocado acima dessa superfície, sem ter com ela qualquer ligação direta. Esse ponto representa o Absoluto. Enquanto o ocidental, de alguma maneira, tende a ligar a superfície com esse ponto, o japonês prescinde disso. Por esse processo, o ocidental cria um mundo em três dimensões. O japonês, no

entanto, contenta-se com a superfície bi-dimensional. Ele não é capaz de estabelecer relações espaciais em forma de sistemas imutáveis. Em sua maneira de sentir, as relações mudam de acordo com ângulo do observador. Tudo é simplesmente relativo. E, em verdade, o japonês carece do senso de dimensão. Sentimo-lo em todos os terrenos de sua arte e cultura. Assim, por exemplo, falta à música japonesa a harmonia, e à pintura - até o período Edo (1568 a 1867) - a perspectiva, ou seja, a representação racionalista do espaço tridimensional. Mas ao japonês faltam, não apenas, senso de dimensão (*rittai-kân*), mas também o de separação (*bumri-Kân*) e o de distância (*kyori-kân*). A ausência desses três fatores na consciência do japonês é a chave da compreensão de sua cultura. Não podemos esquecer esse fato, se quisermos entender verdadeiramente a arte e cultura do Japão. Por isso mesmo, não separamos a vida da arte, a qual faz parte integrante do dia a dia. O japonês não considera "Sa-dô" (em português erroneamente traduzido como "cerimônia do chá") e "Ka-dô" (arranjo de flores) como arte, mas sim como "Dô" (caminho), ou seja, caminho da vida, uma forma de filosofia e vida. Daí ser a arte japonesa amena, sensível, mas simples, faltando-lhe, frequentemente, força, profundidade e elevação.

Da mesma maneira que as relações do ocidental com a arte não são imediatas porque ocorrem através do Absoluto - o ponto que se encontra fora da superfície - as relações entre os homens também não o são; eles se encontram numa superfície, isolados uns dos outros. Cada um, protegido por seu Deus, não se sente solitário. Assim, o ocidental vê, na personalidade, na liberdade do indivíduo, seu ideal.

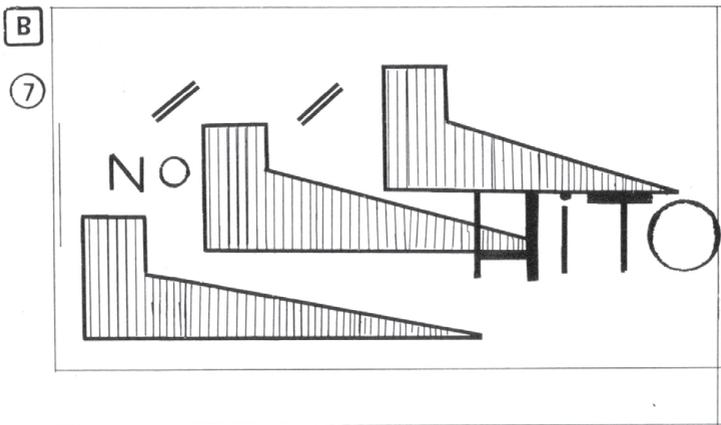
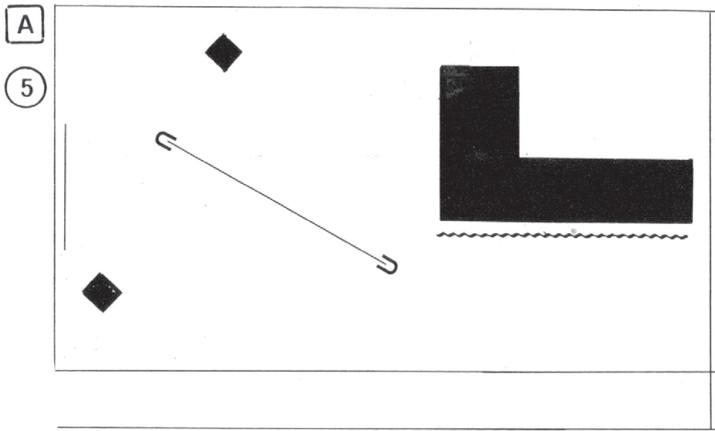
Bem diferente é o japonês; ele não se liga ao ponto fora da superfície. O elo que estabelece é aquele que cria com seus pares. Quando esse se rompe, então sim, ele se sente solitário e isolado. Em seu ambiente mais íntimo, cultiva uma ligação "indissolúvel", maior do que a amizade e que não respeita, necessariamente, a liberdade do outro. Ele se sente, em primeiro lugar, como parte dependente da sociedade. Aquilo que resta é uma liberdade cujos limites são traçados pelos interesses sociais. Talvez

se possa explicar, então, por que o japonês encontra dificuldade em se distanciar de objetos estranhos à sua cultura e em contemplá-los objetivamente, isto é, defrontar-se verdadeiramente com outras culturas; – se falta o senso de distância, faltará também a capacidade de defrontar-se com elas e questioná-las. A falta de consciência de si mesmo e a consequente tendência do japonês, de se orientar pelos outros e imitá-los, são as razões pelas quais ele aceita, tão facilmente e sem crítica, a cultura ocidental. Ao tentar entregar-se inteiramente a ela, não percebe o quanto essa cultura é estranha ao seu próprio ser. Não consegue, pois, conhecer verdadeiramente o outro e, portanto, a si mesmo.

Ficaria muito grato se o senhor respondesse a essa carta,

Atenciosamente,

A handwritten signature in black ink, reading "Saburo Tanaka". The script is fluid and cursive, with the first name "Saburo" and the last name "Tanaka" clearly distinguishable.



H. J. KOELLREUTTER – Tanka I

“Yume no naka no hito”(Shutaro Mukai) partitura (dois módulos)



*Tóquio, 27 de novembro de 1974*

*Prezado professor Tanaka:*

Foi com grande interesse que li sua carta. Ela revela uma problemática com a qual também eu – talvez possa dizer – me preocupo quase que diariamente. Como homem e como artista. Como homem, artista e diretor de um Instituto Cultural da República Federal da Alemanha no exterior.

O Senhor ouviu meu trabalho “Yume no naka no hito”. Em sua opinião, nessa peça, sente-se a influência da estética japonesa. Mas sente-se também que estou consciente da distância que me separa da música tradicional de seu país.

Sem dúvida, estou.

De fato, nunca tentei imitar música japonesa, muito menos compô-la, mas admito, sem acanhamento, que a experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953 – quando, pela primeira vez, estive no Japão – ao entrar em contato com a música da corte japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por essa experiência, mas sim, no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude.

Tais ideais são, por exemplo: concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, assimetria, forma aberta e variável e outros conceitos mais. Sempre rejeitei a idéia do som pelo som. A meu ver, o som é sempre o pólo complementar daquele elemento fundamental da música, sem o qual, a vivência artística não é possível: o silêncio. É tarefa do compositor anulá-lo, para depois restituí-lo. O som tem por função produzir, enfatizar, intensificar e conscientizar o silêncio. Não me refiro ao silêncio no sen-

tido da não-existência do som, mas sim no sentido de “sei jaku”, ou seja, calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual, condição de ordenação e critério de conteúdo e valor.

De fato, prezado professor, para mim, música é arte somente quando – e isto sempre foi assim – permite esquecer o som e causar um estado de equilíbrio interior. Portanto, quando a música se torna silêncio “ativo”, por assim dizer.

Foram esses os ideais que, em 1953, encontrei confirmados no Japão.

Sem a vivência da música “Gagaku” do Japão e sua análise, não teria tido, talvez, a coragem de empregar e prosseguir desenvolvendo os princípios estéticos acima mencionados, parcialmente contrários aos da música tradicional do ocidente.

Estou convencido de que a música ocidental perdeu certos valores humanos no decorrer de sua evolução histórica em direção a um individualismo voltado para o ego e um racionalismo que se acentua progressivamente. Assim, certos valores humanos ainda vigentes no Oriente terão que ser resgatados, se pretendemos sobreviver como sociedade tecnológica de massa ora em marcha. Porque simplicidade, precisão, clareza e inteligibilidade, por exemplo, são características essenciais à comunicação inter-humana.

Por outro lado, é justamente esta sociedade tecnológica de massa, ainda em fase inicial, que obriga os japoneses a se apropriarem de valores da cultura ocidental, inexistentes na sua própria tradição. Sem esses, a inclusão dos japoneses ou de outras culturas na sociedade de massa seria impossível. Refiro-me a características como reflexão objetiva quantificadora, liberdade de decisão independente de grupos, coragem de experimentar, criticar, questionar, etc.

Entendo por sociedade de massa a constituída por uma pluralidade de indivíduos, cuja consciência do “eu” e sentimento de responsabilidade individual vêm sendo reduzidos ao mínimo, uma sociedade sem cons-

ciência de unidade, tradições e estilos, no pensar e atuar.

Disso resulta, prezado professor, que ocidente e oriente não podem evitar o questionamento de um em relação ao outro. A mim, no entanto, parece ser indiferente a maneira pela qual ocorre esse tipo de processo de assimilação ou convergência. Eu até diria que o questionamento de valores culturais alienígenas, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje, uma necessidade urgente. Porque a sociedade tecnológica de massa, será sem dúvida, planetária e universal; poderá surgir somente quando houver a compreensão de valores diferentes, estranhos, mesmo que opostos aos nossos ideais. Refiro-me à compreensão, não à tolerância. Tolerância pode ser uma pálida substituição para a falta de esforço em alcançar a compreensão, fuga que em nada contribui para modificar falsas interpretações ou superar a incompreensão entre os povos.

Estou consciente, porém, de que a tolerância representa um estágio inicial indispensável à possibilidade de reflexão neste sentido.

Na sociedade planetária trata-se, antes de mais nada, de valorizar as características culturais que nos diferenciam e, ao mesmo tempo, redescobrir o homem como parte integrante de um todo.

O senhor, caro professor, é de opinião que a distinção essencial entre europeus e japoneses reside no fato de terem os primeiros introduzido em seu pensamento o conceito do Absoluto – do Eternamente Válido – enquanto que os últimos não o fizeram. Concordo, sem dúvida. O conceito do Absoluto nasce do modo racional e analítico de pensar – o Eternamente Válido não é parte de um todo em constante transformação – e é estranho ao mundo da vivência emocional e afetiva do Oriente. O Absoluto é sempre parte distinta, e por isso, dificilmente compreensível ao modo de pensar globalizante oriental.

Não creio, porém, que este fato seja decorrente do Cristianismo. O pensar cristão, referindo-se a um Absoluto, é, a meu ver, sintoma consequente de um e um mesmo fenômeno: de uma forma que tende a apreender o homem e o meio ambiente racionalmente, o que o coloca, por força, em posição antagônica ao além-mundo. E essa forma é o resultado de um processo de mutação de consciência, iniciado com o homem europeu da antiguidade. A busca de uma apreensão racional do homem e do meio ambiente determinou toda história ocidental. Por ela pode-se explicar, em última análise, todas as diferenças entre o pensar oriental e ocidental.

Entendo por consciência a capacidade do homem em apreender os sistemas de relação que o determinam e as funções de um dado objeto a ser conscientizado, com o meio-ambiente e o “eu” que o apreende.

Portanto, não me refiro à consciência como conhecimento formal, nem como mero reconhecimento, ou qualquer processo de pensamento, mas a uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração.

Características dessa forma de consciência do ocidental, já observáveis na cultura europeia do período final da antiguidade, – veja-se, por exemplo, o conceito de Belo em Platão – irrompem decisivamente no primeiro período da Renascença, em um modo de pensar acentuadamente racional – analítico e individualizante. Modo que, finalmente, conduz a uma estranha situação cultural, aparentemente paradoxal porque, se por um lado atua individualizando e abstraindo, por outro, quantifica e concretiza. Uma situação, no entanto, que talvez não seja tão estranha porque os contrários, no fundo, nunca se excluem mutuamente – quando muito se manifestam mais ou menos acentuadamente – mas se complementam. Por isso, certas manifestações da polêmica econômica, cultural e política, em nosso tempo, são tanto individualizantes (descentralização, isolamento e atomização) como quantificantes (nivelamento, fabricação em massa, super-produção e inflação), tanto abstração conceitual como quantificação (através das teorias científicas); são especialização e investigação inter-disciplinar,

sistemas sociais democrático-burgueses e democrático-socialistas, mercado livre e economia planificada e assim por diante.

A mudança da forma de consciência à qual acabo de me referir, e o desenvolvimento que resulta da mesma, me parecem, em primeiro lugar responsáveis pelo que nos distingue dos orientais. Um fenômeno de ordem psicológica e sociológica muito complexo, do qual o Cristianismo é um entre muitos sintomas.

O senhor, prezado professor, é de opinião que, ao japonês, falta o senso de dimensão. Pode ser. Porque dimensões atuam dividindo (em grego, di ou dia significa “dividir”). Individualizando, e, portanto, racionalizando, medindo, processo estranho ao pensar do Oriente, que visa o todo e relativiza tudo.

O senhor também tem razão quando escreve: o homem que pensa e sente globalmente tampouco divide vida e arte. A arte, na vida cotidiana, é, para o japonês, mais importante – e por isso critério – do que a auto-representação individualista e a assim chamada profundidade e elevação da obra artística.

Toda cultura estabelece seus valores específicos. A eles acrescenta valores novos, em suas fases criativas de desenvolvimento. Errado é, no entanto, julgar os valores de uma determinada cultura com critérios de valor de outra. Fenômenos culturais, qualquer que seja nossa posição diante deles, só podem ser explicados e compreendidos a partir da situação psicológica e social que os engendrou.

Eis o que devemos aprender, se pretendemos construir um futuro em comum.

Um abraço atencioso,

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Paul Tillich". The signature is fluid and cursive, with a large initial 'P' and 'T'.



*Tóquio, 12 de fevereiro de 1975*

*Prezado professor Kollreutter:*

Venho agradecer sua resposta na qual aborda uma série de pontos de vista que, para mim, são muito interessantes. O fim de sua exposição me fez pensar. O senhor escreve: “toda cultura apresenta valores específicos”. Se eu o compreendo bem, sua opinião é de que esses valores devem ser respeitados, pois escreve: “errado é julgar os valores de uma determinada cultura com os critérios de outra”.

Por outro lado, tendo em vista uma cultura universal em formação, considera urgente e necessária, em nosso tempo, a aceitação de valores universais. Será que isto não é uma contradição? Além do mais o senhor enfatiza que, para si, é indiferente a forma pela qual ocorre o processo de assimilação de valores alienígenas. Creio que posso compreender porque sente de tal maneira: o ocidental, possuindo uma marcante consciência de si mesmo, é capaz de decidir se deve ou não adaptar-se a outras culturas. O japonês, no entanto, a quem falta esta consciência, e cujo ideal é a adaptação ao que o cerca, não pode ficar indiferente ante a questão de como ocorre esse processo de assimilação, para que conserve a autenticidade e a credibilidade de sua cultura. Em minha maneira de compreender, o caos, francamente grotesco, na cultura e estilo de vida do japonês moderno, é o resultado do entrelaçamento de posições incompatíveis. Assim, ele mistura o ideal de convívio harmônico, ao qual se dispõe a sacrificar qualquer coisa, com o individualismo ocidental, raramente propenso a abrir mão de algo em favor da comunidade; mistura também conceitos morais baseados em sua sensibilidade estética com princípios morais do Cristianismo.

Ficar-lhe-ia muito grato, professor Koellreutter, se me explicasse porque pensa que a cultura japonesa não deve ser medida com critérios de outra cultura. Como europeu, o senhor não pode evitar de servir-se de critérios próprios, estranhos a nós.

Gostaria de dar prosseguimento ao nosso diálogo, agora já no terreno da estética. Em seu prefácio “**Kanā-jo**”, **Kokinshū Ki Tsurayuki** (?-945) explica o que arte significa para o japonês e mostra o que distingue a estética japonesa da ocidental: “o poema japonês tem sua raiz no coração humano, e suas folhas, em milhares de palavras. O fazer dos homens que vivem nesse mundo é variado, e aquilo que sentem no coração (kokoro) expressam através de objetos percebidos pelos olhos e ouvidos. A voz do rouxinol nas flores ou a dos sapos nas águas... qual desses seres vivos não estará se expressando através de um canto! Tudo que move céu e terra sem o emprego da força e causa compaixão aos espíritos e deuses invisíveis, que torna a relação entre o homem e a mulher mais afetuosa e ameniza o coração do guerreiro impetuoso é poema, poema nascido no tempo em que, pela primeira vez, céu e terra se abriram”.

Nesse prefácio, Tsurayuki afirma que o poeta possui a capacidade de influenciar até “espíritos e deuses”. Esta afirmação se encontra em oposição à ideia, ainda presente na estética ocidental, de que Deus, como ser sobrenatural, se comunica através do poeta, sendo este um instrumento por ele inspirado. O poeta japonês, no entanto, não necessita de Deus ou de musa para sua arte. Dito em poucas palavras: a estética japonesa é uma teoria que desconhece o Divino; a ocidental não existiria sem tal conceito. Tsurayuki coloca-se, portanto, em oposição à tradição estética ocidental. Coração e alma do poeta são, em sua concepção, a fonte exclusiva da criação poética. Naturalmente, também hoje, os ocidentais compreendem que Deus não influencia a criação artística do poeta. Apesar disso, pode acontecer que as ideias de Tsurayuki causem incompreensão, pois, na estética ocidental, de Aristóteles e Plotino, as artes fundam-se no “logos” de um Deus e na “ideia” do cosmos. A estética estóico-cristã nega, conforme sabemos, o coração do homem como fonte da criação artística. Mesmo na Renascença, quando o “gênio” ou a “personalidade” eram considerados a força propulsora da atividade criadora, havia a convicção de que as obras de arte, em última análise, seriam influenciadas por um ideal de beleza absoluto.

Para Leibnitz e Descartes, a sensibilidade estética é a razão obscurecida. Os racionalistas franceses vêem na forma do poema um “quebra-mar” contra os caprichos do sentimentalismo humano; Kant representa, até certo ponto, uma exceção. Hegel, por seu lado, interpreta a história das artes como história da expressão da idéia absoluta, intermediado pelo poeta. Parece que a ideia de que o homem poderia se defrontar com o mundo sem o auxílio de um ser divino não existia até a segunda metade do século XIX. Para o japonês, no entanto, a arte sempre foi, exclusivamente, expressão e produto do homem. Por isso, ao transmitir a expressão subjetiva em sua estética, tornou-se o ponto de partida da criação artística. A estética ocidental, porém, dá a esse problema uma importância relativamente pequena. Para ela, não parece essencial a questão, se, ou como, a obra de arte é compreendida pelo observador, ouvinte ou leitor; para o ocidental, em última análise, ela ainda continua sendo, sobretudo, expressão de um ideal de beleza que tem validade universal.

Viver é expressar-se. O homem vive se comunicando. Na maneira de se comunicar, bem como na expressão artística, o japonês se distingue do homem ocidental. Este, em última instância, sempre se expressa levando em conta uma ideia do Absoluto, uma filosofia de vida ou ideologia, enquanto que o primeiro torna aquilo que pretende expressar, dependente das relações com seus pares. Para o japonês, é da máxima importância ser compreendido pelo mundo que o cerca; para o ocidental isto não é tão relevante. Por isso, o japonês se torna completamente dependente de seus pares. Essa dependência, no entanto, lhe causa sensação de segurança; o fato de ter sido compreendido representa para ele, apenas uma conquista ocasional. É esse o fato, poder-se-ia dizer, que enriquece consideravelmente sua vida, tornando-a palpitante.

Atenciosamente,

A handwritten signature in black ink, reading "Saburo Tanaka". The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal stroke at the end.



*Tóquio, 7 de abril de 1975*

*Prezado professor Tanaka:*

O senhor tem razão: sou realmente da opinião de que o exame crítico dos valores de culturas alienígenas e sua aceitação – na medida em que tenham ou possam ter validade universal – tornaram-se, em nosso tempo, absolutamente imprescindíveis. Porque o desenvolvimento imprevisível da tecnologia deve fazer-se acompanhar por reformas sociais e morais amplas e universais, reformas que ficarão incompletas sem o exame crítico dos valores de outras culturas. Acredito que deveríamos estar prontos, e não receosos, para receber valores de culturas alheias. A unidade a que somos exortados a aspirar, requer de nós a compreensão e o reconhecimento de todos os valores culturais que a humanidade já criou e continua criando, e nos obriga a integrá-los e compreendê-los como partes de um todo. Essa tese, caro professor, de maneira alguma encontra-se em contradição com a minha constatação de que seria errôneo julgar os valores de determinada cultura com os critérios de valor de uma outra. Muito pelo contrário. A discussão dos valores de culturas alheias só é possível se formos capazes de reconhecer e compreender suas leis e qualidades específicas, independentemente de sua validade em nossa própria cultura. Porque – como já comentei em minha última carta – valores culturais são produtos de uma determinada situação social e só podem ser compreendidos a partir dela.

O senhor, no entanto, tem razão quando pensa que, para mim, é indiferente a forma pela qual se realiza esse exame crítico. Mas não o compreendo quando vê um caos na multiplicidade das manifestações culturais que caracterizam a cultura do Japão de hoje. Se, como repetidamente tem acentuado, a harmonia da convivência humana é, para o japonês, lei suprema, o Japão, a meu ver, mais do que outras nações, está predestinado a assimilar e integrar os valores culturais alheios, contribuindo, dessa maneira, para a “harmonização” de todas as culturas, com vistas a uma cultura universal futura.

Trata-se, hoje, de criar uma consciência que seja capaz de perceber e compreender o mundo como um todo e de adaptar-se a ele criativamente. Tarefa custosa para o homem ocidental que, por seu desenvolvimento histórico, terá não só que reaprender a pensar globalmente, como também, e principalmente, a sentir do mesmo modo. Não se trata de criar uma cultura tediosamente uniforme, mas sim, de desenvolver um organismo sócio-cultural que se baseie na elaboração e integração criativas de todos os valores culturais da humanidade.

O Japão, eu acredito, é capaz de contribuir consideravelmente nessa direção já que, por tradição, possui a capacidade de reconhecer o homem em sua totalidade e de aproveitar suas características e potencialidades num desenvolvimento ordenado. A tradição e experiência do Japão podem desempenhar um papel muito importante nesse processo de amálgama que hoje se realiza por todo o planeta, contribuindo, através da comunicação estética, para a modificação das relações entre arte e sociedade e apontando, por essa via, para um caminho de humanização do mundo industrializado.

Compreende-se a observação – considerando-se seu ponto de vista – segundo a qual a estética ocidental atribui uma importância relativamente pequena ao problema da expressão.

Permita-me, porém, chamar sua atenção para o fato de que a história da arte ocidental, desde a Renascença, pode ser interpretada como um processo contínuo de transformar e intensificar a expressão, processo que culmina num estilo expressivo eminentemente subjetivo, como o Expressionismo. O fato de que o “Absoluto”, a “Ideia Universal” e o “Ser Sobrenatural”, até nossos dias, desempenhem um papel ligado a uma certa tradição, já deveria ter se tornado irrelevante para a estética moderna e a concepção da arte.

A estética, em nossos dias, deixa de ser a doutrina subjetiva do belo, tornando-se uma teoria racional e objetiva da percepção (do grego “aisthetikós” = sensível, sensitivo), devendo-se levar em consideração a inexistência da

objetividade em sentido absoluto, mas apenas como um mínimo de subjetividade – uma estética que também se relaciona com o “consumidor” ou seja, o espectador, ouvinte, leitor, etc. Uma teoria que descreve fenômenos de comunicação e de informação estéticas na sociedade em que tiveram origem ou à qual se dirigem – com referência ao homem, portanto!

Ao se analisar, de imediato, as diferenças entre o pensar e o sentir japonês e ocidental é preciso levar-se em consideração o fato de que a arte e a estética, no Japão e no ocidente se fundam em duas formas de consciência completamente diferentes que, à primeira vista, parecem diametralmente opostas, mas que, no futuro, poderão vir a se complementar, enriquecendo-se mutuamente. Eu chamaria de “intuitiva”, no sentido de uma capacidade de percepção globalizante, a forma de consciência em que estão baseadas a arte e a estética tradicionais do Japão, assim como de “racionalista”, aquela sobre a qual se baseia a arte estabelecida, tradicional do ocidente, em particular as tendências estilísticas surgidas entre os séculos XV e XX.

A forma de consciência que super-acentua o racional, e que tem como veio mais importante o pensar analítico, é a postura espiritual responsável pela tradição judaico-cristã, cuja importância para a compreensão do ocidente o senhor, repetidamente, tem enfatizado. O tipo “intuitivo” de consciência do japonês gera uma arte em que elementos temporais e espaciais se correlacionam com uma experiência intuitiva e afetiva, para a qual o contraste, indispensável à forma, consiste numa correspondência ambivalente do “tanto quanto”.

O tipo “racionalista” do homem ocidental produz, por sua vez, uma arte cujos elementos temporais e espaciais estão sujeitos a uma ordem mensurável, a um processo de abstração cujo germe é o contraste dualista, dialético e excludente do “ou isto, ou aquilo”.

Realisticamente falando, parece importante para nós que, como consequência de uma sociedade planetária em construção, se inicie um desen-

volvimento que pressuponha, forçosamente, a assimilação dos valores culturais orientais pelo ocidente, e dos ocidentais, pelo oriente. Porque, caso nos recusemos a realizar a tarefa de aculturação, receio que, inevitavelmente, estaremos escolhendo o caminho da autodestruição. Porque nós homens, no futuro, só poderemos viver como comunidade.

Ainda não sabemos quais dos valores da herança do homem, numa cultura universal, serão definitivamente integrados. Isto depende dos ideais e dos objetivos que o homem colocar para o futuro. Certo é, no entanto, que uma futura cultura universal fundirá valores culturais do oriente e do ocidente, num jogo dinâmico: a introversão será compensada pela extroversão e vice-versa, a subjetividade pela objetividade e a automação pela frutificação das forças criativas. Dessa maneira, aproximarmos-nos de uma estrutura de pensamento cuja essência poderá ser o paradoxo integrante. “Encontramo-nos diante do fato paradoxal de sermos obrigados a levar adiante o processo que, sabemos, poderá não só destruir a humanidade do homem, como também ele mesmo. Na história da humanidade não se eliminam paradoxos passando por cima deles ou negando-os; é preciso aceitá-los e penetrar neles”, escreve o filósofo Georg Picht em “O Futuro da humanidade”.

Acredito firmemente, caro professor, que nós e as gerações vindouras seremos exortados a criar essa cultura planetária universal, mas, somente se cada um de nós for capaz de se identificar com todos os seus aspectos, conseguiremos cumprir essa missão: se tudo que pensarmos, sentirmos ou fizermos for pensado, sentido ou feito com referência ao todo, a um equilíbrio sócio-cultural, como meio para um crescimento maior.

Um abraço.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Paul Watzlawick". The signature is fluid and cursive, with a large initial 'P' and 'W'.

*Tóquio, 20 de maio de 1975*

*Caro professor Koellreutter:*

Sua ideia de uma cultura planetária universal soa, de fato, muito sedutora. Como japonês, ela me parece ilusória, o pensamento ilusório de um europeu que considera o futuro da cultura e civilização ocidentais com ceticismo e procura uma solução no oriente. O senhor é da opinião de que ainda não sabemos quais valores da herança do homem serão integrados em uma cultura universal, e que isto dependerá dos ideais e objetivos que o homem se propuser para o futuro. Quanto a mim, creio que será novamente o mundo ocidental, e não o indivíduo, a determinar os ideais e objetivos futuros. Também estou convencido de que o japonês, mais uma vez, estará disposto a seguir as propostas do ocidente. Mas essa cultura, em última instância, será novamente ocidental e não universal... Dizem, com razão, que a cultura japonesa é do tipo "lunar" porque o luar, como tal, não existe; a lua, ela mesma, não brilha, mas brilha apenas com o auxílio de uma estrela. Assim acontece com a cultura do Japão; esta também, na origem, não existiu como tal. Tornou-se importante apenas por ter aceitado, em tempos passados, a cultura chinesa, assimilando-a a sua.

Um exemplo característico deste fato é a simplificação, levada a cabo pelos japoneses, dos ideogramas chineses, processo do qual surgiu a escrita dos primeiros (escrita Kana). Eu diria, por isso, que a cultura japonesa é fundamentalmente um produto de adaptação muito sensível aos estímulos do mundo exterior, reagindo fácil e persistentemente às influências estrangeiras. Esse processo de adaptação ocorre sem planejamento, não se importando, o japonês, com contradições aparentemente lógicas. Daí a sensação de falta de unidade no desenvolvimento da arte japonesa. Não se pode fugir à impressão de ter sido ela influenciada, em vários períodos da história, por todo tipo de tendências externas ou até mesmo de ter surgido por acaso. O crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa diz que os estilos da arte japonesa são determinados por situações. Até se poderia afirmar que

a arte do Japão desconhece estilos propriamente ditos e se constitui, cada vez, segundo a influência que sofre. O senhor, caro professor, parecer ser da opinião de que o Japão está predestinado a assimilar valores culturais de outros povos, a transformá-los e a contribuir assim, essencialmente, para a “harmonização” de todas as culturas, tendo em vista uma cultura planetária universal futura. Como já disse, é destino da cultura japonesa desenvolver-se sempre sob influência de outras. Em tempos imemoriais de sua história, o japonês talvez teria conseguido a harmonização de todas as culturas, porque então, ele tinha tempo suficiente para assimilar os valores culturais de outros povos que chegavam ao Japão após grandes lapsos de tempo. O japonês, que sempre se esforçou por alcançar e até ultrapassar a cultura ocidental, cometeu, após a restauração Meiji, em minha opinião, um grande erro. Este, talvez, possa ser elucidado por um exemplo mencionado por Tsuneari Fukuda em seu livro “Nihon o omou”: “imaginem que se faça o próprio nariz, tomando como modelo um outro, só porque este agrada especialmente. Escolhe-se, de todos os homens, o melhor de cada um, olhos amáveis, boca expressiva, etc, e se junta tudo como foto-montagem, na suposição de que, desta maneira, se conseguirá criar a beleza. Assim, o japonês reúne, de culturas estrangeiras que lhe agradam, partes dificilmente reuníveis, na intenção de criar o melhor e o mais extraordinário”.

Receio, caro professor, que a cultura universal que o senhor vislumbra será uma foto-montagem casualmente construída que lembra o Japão do período Meiji (1868-1912).

A situação hodierna em nosso país, no entanto, parece-me ainda mais extrema. Tenho a impressão de que, atualmente, antes que o estômago sinta fome, coloca-se na mesa, ininterruptamente, todo tipo de alimentos novos. O japonês, precipitado e assíduo, esforça-se por comer tudo, numa grande desordem. As consequências são os problemas crônicos de digestão que hoje o afligem. Não se poderia considerar essa situação um caos?

Cultura é um organismo que, como um todo, representa uma unidade

que só pode existir quando se tende, mais ou menos, a excluir o que vem de fora. Por isso, parece-me necessária uma atitude conservadora.

Li com interesse sua afirmação de que o japonês sente e pensa globalmente. Isto, sem dúvida, é certo. O senhor também tem razão quando designa como “intuitivo”, no sentido de uma capacidade de percepção global, o tipo de consciência que preside à estética da arte tradicional do Japão. Lembro-me, no momento, de uma experiência que tive no Instituto Goethe, em Munique: o professor frequentemente nos mandava descrever ou interpretar um determinado quadro. Falando sinceramente, isso me chocou; a nós japoneses, é praticamente impossível descrever uma obra de arte em palavras, ou seja, através de um processo analítico. Pouco inclinados ao pensar planificador-analítico, não temos, em geral, tendência a analisar quadros e obras de arte objetivando e procurando apreendê-los globalmente. Lembro-me do episódio em que o famoso pintor Sôtatsu (?-1643) e o não menos famoso calígrafo Kôetsu (1558 a 1637) criaram uma obra de arte em comum. Sôtatsu pintou um quadro com toda a liberdade. Kôetsu, com seu pincel, acrescentou-lhe um verso. Isto ocorreu sem que tivessem discutido o assunto anteriormente. Assim, ambos os artistas, adaptando-se mutuamente, sem renunciar à sua liberdade individual e colocando suas respirações em um mesmo ritmo, criaram uma obra de arte comum de perfeita harmonia.

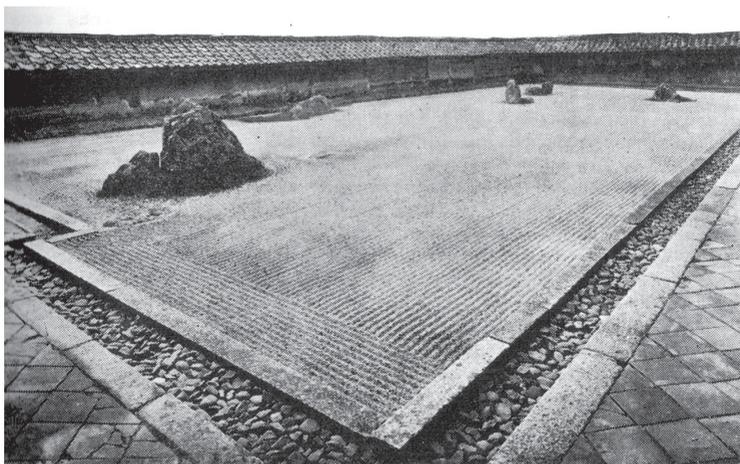
O xilogravurista Shikô Munakata (1903-1975) afirma, a respeito da própria atividade, que em seu processo de criação artística, não há malogros. Eis uma maneira de pensar tipicamente japonesa. Considerando como um novo ponto de partida, o malogro transforma-se em algo de positivo, e, portanto, o fracasso, como tal, não existe. Ao contrário, algo de mais transcendente e interessante surgirá, ultrapassando aquilo que originalmente se pretendeu.

Em certa ocasião li que, na entrada do Museu Rietberg, em Zurique, encontra-se a seguinte classificação de obras artísticas:

representação impressionista  
representação construtivista  
representação expressionista

o que quer dizer que, todas as obras de arte, em última análise, poderiam ser classificadas segundo essas três categorias. Nós, japoneses, no entanto, ainda poderíamos acrescentar uma quarta: a delineativa.

Quando estive na Europa, vi e ouvi numerosas obras de arte que me causaram a impressão de que nelas tudo é descrito e expresso até o último detalhe. Essa arte parece-me demasiadamente eloquente e até tagarela, sem espaço para o vazio e o silêncio. Não existe o inconcebível, o vago, o velado, tão pouco a expressão indecisa (ambígua) discreta ou oculta. Tudo é claro, brilhante, maciço, forte e extrovertido. Tudo é repleto e abundante.



*Jardim de pedras no Templo de Ryoan-Ji*



*Tillberg, “As pedras”, Suécia*

Frequentando museus e concertos na Europa, senti que minha sensibilidade enfraquecia paulatinamente, embora me opusesse a esse tipo de arte. Nada me impressionou verdadeiramente. Lembrei-me, por exemplo, da superfície vazia da aquarela japonesa que, a meus olhos, causa uma impressão bem mais forte do que um quadro densamente pintado. Lembrei-me da música japonesa na qual – citando o senhor – não existe o som pelo som, mas sim como meio para produzir, intensificar e conscientizar o silêncio. Tal arte, pintura ou música, não é impressionista, construtivista ou expressionista. Ela se funda em princípio completamente diferente, ou seja, no princípio da sugestão. No Japão, a arte que apenas delinea se desenvolveu muito. Nela, o artista se concentra em um único objeto concreto, ou ocorrência, como símbolo que sugere algo que está oculto em algum lugar, na profundidade. A nós, japoneses, parece que somente essa arte possibilita expressar o que não

pode ser expresso. A concentração de meios, naturalmente, é decisiva. Um exemplo explícito é o Haiku, poema curto, que consiste em três versos de 5, 7 e novamente 5 sílabas. Ele apresenta um conteúdo bem mais profundo do que muitos romances verborrágicos.

O poeta Bashô Matsuo (1664-1694), por exemplo, no seguinte Haiku descreve a infinitude do mundo, colocando no centro de seu poema, a ocorrência concreta, ou seja, o murmurar da água.

fu-ru-i-ke (1) –ya (2)  
ka-wa-su (3) – to-bi-ko-mu (4)  
mi-zu-no-o-to (5)

(1) um velho tanque (2) (trata-se de uma partícula emocional)  
(3) um sapo (4) salta para dentro  
(5) murmúrio da água

o seu,

A handwritten signature in black ink, reading "Satoshi Tanaka". The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal stroke at the end.

Munique, 11 de julho de 1975

*Caro Professor Tanaka:*

A cultura planetária universal é um acontecimento que se impõe. Ela surge da necessidade de oposição aos perigos do crescimento tecnológico e da automação extremas, através de medidas sócio-educativas essenciais e de uma espécie de revolução cultural. Consequência natural de um desenvolvimento social ao qual não podemos mais escapar. Se pretendemos ampliar as potencialidades do homem e abrir novos campos para seu desenvolvimento – e também isto é um imperativo, porque a natureza nos obriga a controlar e aperfeiçoar a civilização por nós mesmos criada – teremos que delimitar o terreno da cooperação política, econômica e cultural que corresponda aos princípios e às exigências de um mundo uno. A infra-estrutura dessa cultura universal será uma sociedade aberta, uma sociedade que acolhe seres humanos de toda a espécie, independente de origem, raça ou religião. A solidariedade entre os homens será conseguida através da concentração em objetivos comuns, portanto, através da ação trans-nacional.

Esta sociedade gerará uma cultura que se encaminha – ainda não o sabemos – para uma fusão de características raciais e nacionais ou para um junção e ênfase de valores tradicionais. Certo é, no entanto, que esta cultura será de integração. Não uma colcha de retalhos, uma foto-montagem como o senhor receia, mas uma unidade orgânica, baseada na avaliação plena de todos os meios disponíveis ao homem moderno.

Não há cultura, caro professor, que exclua por princípio o que vem de fora. E a “posição conservadora” é hostil ao desenvolvimento cultural. Porque conservadorismo se prende ao ultrapassado e se opõe ao criativo.

A mim me parece que hoje, mais do que nunca, importa que as culturas se vitalizem mutuamente. E isso dentro de um intercâmbio de ideias e de

experiências que se amplie constantemente e na liberdade de um mundo aberto. Não devemos estar somente dispostos a dar, mas também a receber e a aprender com os outros.

É natural que, em tal processo de intercâmbio e interação cultural, cometam-se erros; a obra mal feita é inevitável. Não há processo histórico amalgamador livre de falhas.

A história, no entanto, anula as imperfeições e separa o joio do trigo.

Se quisermos sobreviver, teremos que estabelecer contatos humanos muito estreitos. Não poderemos nos dar ao luxo de nos omitirmos. Será preciso nos unir com o objetivo de criarmos uma cultura comum, acima das nacionalidades. Uma tal cultura, naturalmente, não significa a mistura indiscriminada de tudo que, lá ou cá, foi criado – em períodos de transição, no entanto, é difícil evitar uma mistura deste tipo – mas uma integração planejada e consciente.

Pergunto-me, porém, em que medida, cada um de nós – portanto, também o senhor e eu – seremos capazes de solucionar, isto é, de julgar objetivamente o valor ou desvalor dos fatores culturais para a própria cultura e a cultura comum.

Não será possível, tampouco, evitar que as chamadas “conquistas” da “civilização”, os computadores, robôs e todas as espécies de máquinas cibernéticas – também aquelas que a muitos dentre nós parecem hostis à cultura – sejam aperfeiçoadas. Mas se aperfeiçoamos a tecnologia e a sociedade que lhe corresponde, segundo valores e objetivos próprios, mesmo assim, os valores *humanos* – e isto é o mais importante – podem e devem ser preservados.

Nós, no ocidente, temos que reaprender o pensar globalizante. Desde há muito nossos cientistas mais avançados têm nos alertado para a perda da faculdade do pensamento globalizante, como um dos fatores que contribui para privar o homem de uma parte essencial de sua capacidade cognitiva. Em seu livro “Física e Filosofia”, escreve o físico Werner Heisenberg: “a gran-

de contribuição científica feita pelos japoneses a partir da última guerra, à física teórica, pode ser interpretada como sintoma de certas relações entre as ideias tradicionais do extremo oriente e a substância filosófica da Teoria Quântica. O homem se acostumará talvez, mais facilmente, ao conceito quântico da realidade, se não passar pelo pensamento materialista ingênuo, ainda vigente na Europa das primeiras décadas deste século”.

Aprendamos, então com o Oriente, o que uma tradição racionalista de aproximadamente 400 anos nos fez esquecer. Tradição cujo desenvolvimento em direção a uma forma materialista de pensamento – que reduz a realidade, e, portanto, também a alma e o espírito, à condição de matéria – trouxe como consequência última a atrofia dos valores psico-espirituais. Perda que não pode ser compensada por atividades que se ocupam com o pensar oriental, tão em moda entre nós, ocidentais, na Europa e nas Américas. Manifestações, talvez, de reação ao desenvolvimento materialista, ou melhor, ao nosso passado materialista, em que os excessos, sob forma de exaltação, fanatismo, falta de senso crítico, exagero e deformação, lembram sintomas que o senhor, caro professor, também observa no Japão e tão veemente crítica.

Os artistas do Ocidente terão ainda que reaprender a economia e concentração de meios, aquilo que o senhor chama de arte de delinear, esboçar, insinuar, aludir, tendência estética que eu designo por alusionismo artístico. Porque a alusão, isto é, a renúncia à representação realista, à afirmação clara – e isto se refere também à música, linguagem sem referente externo – constitui um fator artístico importante. A esse respeito, o compositor francês Pierre Boulez escreve: “amo a dimensão apenas esboçada, que se revela paulatinamente; nela, não há a pretensão da obra prima que se perpetua. Aprende-se por assim dizer, a viver na música”.

Deveríamos, talvez, cada vez mais, procurar uma forma de expressão que não descreva e represente, mas circunscreva e delinieie. Descrição e representação, em última análise, não são meios artísticos: pertencem ao domínio da informação costumeira e limitam a liberdade artística. Cir-

cunscrição, delineamento e alusão são recursos da arte. Deixam à fantasia artística toda a liberdade e integram o receptor da mensagem artística – o espectador ou o ouvinte, portanto –, em seu domínio, despertando nele o pensamento criador pela identificação com o autor das obras, isto é, desafiando-o à interpretação criativa.

Concentração e simplicidade constituem a essência da arte. Além disso, trata-se, na cultura tecnológica, de criar meios expressivos que tornem possível colocar a arte a serviço de uma comunicação mais rápida. Uma exigência da estética funcional e utilitária da arte do mundo tecnológico. A escala de valores se encontraria, pois, no domínio do julgamento pragmático-estético.

Clareza, precisão, objetividade, simplicidade são qualidades desta estética funcional e utilitária da arte e das quais advém sua comunicabilidade, a qual deveria ser objeto de preocupação primordial do artista em nossos dias. Porque já deveríamos ter compreendido que o nosso futuro não depende da adaptação pragmática do homem à máquina e ao autômato, mas sim, da adaptação da máquina ao homem, necessária à sua própria organização e ordem.

Arte e cultura poderiam ter por tarefa criar sinais e recursos necessários ao homem para dominar o meio ambiente – portanto também a máquina e o autômato – e com ele comunicar-se.

Nesse processo, o princípio estético de repelir o supérfluo, de voltar ao essencial e necessário, será, com toda certeza, um dos princípios artísticos mais importantes. Porque uma arte baseada neste princípio será determinada por valores eminentemente humanos.

Sim, e é certa e afirmação de Shiko Munakata de que não há fracasso na criação artística; também isso deixamos de compreender, nós do ocidente, para quem a obra prima, questionada por Boulez, ainda representa um ideal...

A insistência nesta ideia, provavelmente, é uma das causas decisivas da dissolução da arte burguesa em nosso tempo. É de fato, a busca da máxima eficiência na sociedade capitalista burguesa que concorrerá para a extinção da cultura ocidental tradicional. Porque a exigência de produzir o mais perfeito possível substitui, pela quantificação, no campo da arte, o jogo dialético de valores positivos e negativos. Uma sociedade futura terá que renunciar a esta exigência como norma, para que os valores positivos dos malogros humanos também possam tornar-se válidos e fontes de atos criativos. Um princípio sem o qual a construção de uma cultura universal assim como eu imagino, não será possível.

Disso, o senhor concluirá caro professor, quão importante tornou-se, para todos nós, o exame crítico de outras culturas. O universal e o nacional devem ficar num relacionamento de complementaridade, cuja compreensão é “conditio sine qua non” para a criação de uma cultura universal. E o Japão, como crisol de culturas, parece-me ter dado um passo significativo nessa direção. O senhor não acredita nisso, caro professor, pois crê abstratamente na “pureza” das culturas. Esta pureza, no entanto, não existe. De fato, nunca existiu. Existe apenas como consequência de uma visão retrospectiva da história. No futuro porém, existirá menos do que nunca. Porque nos aproximamos de um mundo polivalente e por qualquer ângulo, apreensível em sua totalidade. E porque teremos que nos esforçar por incorporar métodos comprovados, provenientes de outros povos, se procurarmos alcançar um equilíbrio dinâmico dentro deste mundo, ou seja, uma sociedade planetária aberta. O Japão, talvez a única nação do mundo, intuiu o problema. Esse país já é, atualmente, um palco gigantesco de atividades humanas, com todos os tipos de imperfeições e contradições, inevitáveis em tais processos de clarificação. Amanhã não será apenas o Japão, mas sim o mundo, um palco desse tipo. Uma gigantesca proveta da qual surgirá a nova cultura. Talvez esse mundo seja um nada, um caos, como o senhor escreve, mas um caos repleto de potencialidades inesgotáveis.

De seu,

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Paul F. Slater". The signature is fluid and cursive, with a large initial 'P' and 'S'.

Tóquio, 6 de agosto de 1975

Caro professor Koellreutter,

Às vezes chego a esquecer que o senhor é europeu. Aqueles que conheci são mais conservadores; nunca aspiram a uma cultura universal. Orgulham-se da sua e se preocupam pouco com as demais. Os japoneses, no entanto, demonstram grande interesse por outras culturas, principalmente pela ocidental, interesse tão grande que até chegam a perder, frequentemente, a própria identidade. Às vezes, tenho pena de meus concidadãos japoneses porque, não obstante seu amor fervoroso pela cultura ocidental, a recíproca não é verdadeira. Mas discordo de sua opinião, caro professor Koellreutter, de que a “atitude conservadora” seja hostil à cultura. Ao contrário: a cultura, baseada em conservadorismo, parece-me ser a *terra mater* de novas ideias e desenvolvimentos, isto é, de uma transformação cultural criadora.

Como várias vezes já afirmei, a cultura japonesa sempre se desenvolveu sob influência de outras, que neste país, nunca encontram resistência de quem quer que seja. O Japão não necessita do “espírito rebelde” para desenvolver sua cultura. Enquanto as do ocidente evoluíram pela ação revolucionária, dialeticamente, por assim dizer, o mesmo já não pode ser observado com referência à cultura japonesa. Como em sua história o conflito e a confrontação não ocorrem e as manifestações culturais aparentemente são postas umas ao lado das outras, falta a ela um desenvolvimento contínuo. Além disso, não se pode deixar levar em consideração que os japoneses, sempre dependentes de outras culturas, integraram-nas “sem planejamento e inconscientemente”.

O japonês parte, via de regra, de uma situação dada, é alheio à previsão, vive no presente. Por isso, creio que uma cultura intelectual consciente, como o senhor concebe a cultura planetária universal – uma cultura de existência impossível sem ação planejada –, não pode ter lugar em nosso

país. Admito que o japonês seja capaz de integrar, assimilar, desenvolver e aperfeiçoar os valores de outras culturas. Quando consegue, como tem acontecido várias vezes em sua história, empregar esta capacidade de modo que sua cultura não sofra prejuízo – e o caso da assimilação da cultura chinesa é um exemplo –, encontra uma solução própria, perfeitamente característica. Um problema surge, no entanto, justamente pelo fato de que os japoneses, em consequência desta capacidade de assimilação, correm o risco de prejudicar a sua cultura, pela imitação supérflua de outras. A cultura japonesa moderna, da qual o senhor espera uma contribuição para o surgimento de uma cultura universal, não me parece outra coisa senão uma imitação alienada e inferior da própria cultura, uma foto-montagem na qual tudo é cenário.

Hoje, caro professor Koellreutter, gostaria de lhe falar a respeito da sensibilidade incomum do japonês e de sua disposição, dela resultante de fazer concessões ao mundo exterior. Partindo desse fato, poderíamos discutir a estética japonesa. Tal sensibilidade em relação ao mundo exterior, também revela nosso interesse pela maneira como o estrangeiro pensa sobre nós e o Japão. Lembro aqui da reação dos japoneses por ocasião das demonstrações ocorridas nos Países Baixos contra o seu imperador, o “Tenno”, quando de sua visita à Europa, em 1971. Os manifestantes exigiram dele que assumisse a responsabilidades pela Segunda Guerra Mundial e principalmente pelas atividades do exército japonês na Índia Holandesa. Os japoneses, para os quais a Segunda Guerra Mundial já havia se tornado história, ficaram chocados e embaraçados com este incidente. Eu, pessoalmente, admirei-me da atitude rancorosa dos holandeses e com o fato de que o Tenno fosse equiparado a monarcas europeus. Os jornais japoneses, que são sempre todos da mesma opinião, escreveram naquela oportunidade: o japonês continua deixando ser passado o que já passou. Mesmo assim, segundo os jornais, deveríamos compreender que, para a Holanda, a última guerra mundial, ainda não pertencia ao passado. Teríamos, pois, que nos recordar, uma vez mais, da Segunda Guerra Mundial, e refletir sobre a responsabilidade do Tenno.

De minha parte, então me perguntei por que tendíamos, tão levemente e sem reflexão, a aceitar a opinião do ocidente, renunciando, até com orgulho, ao nosso modo de pensar tradicional. Por que não poderíamos simplesmente nos satisfazer com a constatação da diferença de mentalidades, deixando que esta, efetivamente, se mantivesse como tal?

O estudante japonês Kozô Okamoto que, como dizem, pertencia a um grupo de guerrilhas árabes, na noite de 30 de maio de 1972, no Aeroporto Internacional de Tel-Aviv, atirou indiscriminadamente sobre a multidão. Muitos inocentes foram mortos. O governo japonês logo mandou a Israel um funcionário altamente graduado que, em lágrimas, transmitiu para aquele governo as desculpas de seu país pelo feito absurdo do estudante. Ao ser criticado pelos árabes por essa atitude, o governo japonês, novamente embaraçado, também se desculpou junto a eles, dizendo: “O fato de termos pedido desculpas a Israel não significa que estamos contra os árabes, cuja situação e ponto de vista também compreendemos”. Um exemplo típico de nossa sensibilidade e disposição em fazer concessões.

Imagine, por favor, o embaraço que os japoneses demonstraram durante a primeira crise do petróleo! O Mundo Árabe, ao declarar que o Japão não pertencia aos países com os quais mantinha relações amigáveis, provocou uma enorme perplexidade. Precipitadamente, o *vice premier* Miki viajou para aquelas regiões, esforçando-se por concluir um tratado de “amizade permanente”. De novo, os jornais japoneses criticaram seu governo pelo apoio a Israel, declarando que esse governo deveria mostrar maior compreensão pelos árabes e aperfeiçoar as relações com seus países. Aqui me pergunto o que entendemos, finalmente, por compreensão entre nós e os povos árabes. Quem sabe, isso talvez signifique caminhar com eles de mãos dadas, vestindo seu traje típico, e participar de seus costumes e rituais tradicionais, já que apenas nos esforçamos por nos identificar “sentimentalmente” com os outros, acreditando ser suficiente criar amizade verdadeira com pessoas e povos de outras mentalidades. O senhor, caro professor, certamente poderá compreender a atitude do

japonês, se recordar meu exemplo da superfície com o ponto, na primeira carta. Escrevi então: bem diferente é o japonês; ele não se liga ao ponto fora da superfície. O único elo que estabelece é aquele que cria com seus pares; viver com eles em harmonia é a sua preocupação mais importante.

Muitas vezes, o estrangeiro acha que o japonês pede desculpas com demasiada frequência, e em qualquer oportunidade. Para ele, no entanto, a desculpa não é necessariamente a admissão de uma falta, mas um meio de evitar rixas e tornar o convívio mais harmônico. É justamente esse comportamento que os árabes não compreenderam. De fato, para os japoneses, tanto faz quem tem razão e o que é correto; importa-lhes evitar desacordos ou desavenças e conservar a harmonia.

Dizem que o japonês não tem caráter. Admito que às vezes, parece ser assim, pois eles tendem a seguir o outro cegamente; o convívio pacífico está acima de tudo. Não admitem expressar claramente sua opinião ao interlocutor, em prejuízo desse convívio. Acreditam, ademais, que afirmações que lhe dizem respeito são de mau gosto e “inestéticas”. A harmonia (“wa”) é uma exigência moral e estética, sendo nossos conceitos morais geralmente baseados na sensibilidade estética. Em que, senão nela, caro professor Koellreutter, em seu ponto de vista, nós japoneses, que desconhecemos o Divino-Absoluto e interpretamos tudo de modo relativo, poderíamos apoiar nossos conceitos morais?

Neste contexto, acho interessante falar sobre a diferença entre a casa ocidental e a japonesa. A casa japonesa tradicional, construída principalmente de madeira, ao contrário da ocidental, é aberta e feita de modo que, eliminadas as paredes e portas de correr, permanecem, apenas, o telhado e as pilastras. “Shôji”, ou seja, portas de correr feitas de ripas de madeira estreitas e finas, por fora forradas de papel branco transparente, e “fusuma”, paredes de correr consistindo numa moldura de madeira revestida de papel grosso, separam os quartos de um corredor ou de uma varanda que cerca toda a casa. Assim, passando, por exemplo, por um

dos quartos com “shôji” fechado, sente-se perfeitamente se alguém está ou não no quarto, um estilo de vida ao qual francamente anseio.

Desde sempre, o japonês viveu e se comportou de maneira a sentir “Kehai”, isto é, a sombra e a presença do outro. “Kehai” é a atmosfera que nasce quando se sente a presença de outra pessoa, sem vê-la ou ouvi-la. Partindo desta ideia, o japonês formulou uma estética a que eu chamaria de “estética kehai ou shôji”. Seus fundamentos consistem em relegar o ego a um segundo plano e em penetrar, o mais possível, no mundo emocional do outro, para, dessa maneira realizar o ideal do convívio harmônico. Talvez, ainda deva dar-lhe um exemplo do que penso, quando afirmo que o japonês está sempre preocupado em penetrar, ao máximo, no mundo emocional do outro; quando, na Europa, e talvez também na América, à tarde, se faz uma visita, o anfitrião costuma perguntar ao visitante: “o que o senhor vai tomar, chá ou café?” Estou quase certo de que há pouquíssimos japoneses que responderiam espontânea e naturalmente a essa pergunta; provavelmente gaguejariam ou, na melhor das hipóteses, responderiam: “obrigado... tanto faz, ... eu sigo os outros”, ou, “o que os outros desejarem”... Essa pergunta o embarça muito; realmente lhe é indiferente tomar chá ou café, e quando indagado, pergunta-se qual das bebidas menos incômodo trará ao anfitrião. Nós oferecemos aos nossos visitantes qualquer coisa, sem lhes perguntar o que preferem. Guiamo-nos pela temperatura, baixa ou alta, ou então, tentamos ir ao encontro do gosto do visitante, caso tenhamos conseguido antes, durante uma conversa, constatar algo a respeito.

O senhor entende japonês e, com certeza, já teve dificuldade com as várias fórmulas de polidez que há nesse idioma. Não só os estrangeiros a sentem, – mas também muitos dos japoneses da nova geração. As fórmulas de polidez não servem apenas para acentuar as diferenças sociais, como sempre dizem, mas também para ir ao encontro, mais facilmente, do pensar e do sentir do interlocutor. Como essas formas estão fundamentalmente enraizadas na mentalidade japonesa, com frequência não podem ser descritas

gramaticalmente, sendo, pois difíceis de serem aprendidas pelo estrangeiro. A estética “kehai” ou “shôji”, como se vê, é muito típica do nosso caráter. Ultimamente, porém, quando começamos a pensar individualmente e aceitar a porta ocidental que separa um indivíduo do outro, vê-se pouco “shôji” em nossa terra. A ironia do destino é, no entanto, caro professor Koellreutter, que a porta ocidental feita no Japão não é suficientemente grossa e macia para separar os indivíduos, e, tampouco, suficientemente fina para deixar transparecer a sombra do outro...

O senhor, com certeza, não se espanta quando digo que, com poucas exceções, as relações inter-humanas, desempenham, no Japão, um papel importante, e se encontram, desde há muito, como tema principal, no centro da literatura japonesa. Conheço pouquíssimas obras literárias que tratam por exemplo, do sentido da vida, da imagem do mundo ou da ideologia do autor. O escritor japonês preocupa-se, geralmente, com problemas sociais que surgem das dificuldades resultantes do desejo de convívio harmônico, ou então, com os conflitos interiores do homem que se vê obrigado a corresponder às exigências da sociedade.

Mais que o ocidental, o japonês integra a arte à vida cotidiana. Na primeira carta, chamei atenção para esse fato. Na opinião do japonês, a arte visual e a vida formam uma unidade. O Tanka, poema curto que consiste em 5 versos com 31 sílabas, é em sua origem, uma espécie de forma de conversação elevada. Mais tarde, apareceu, com frequência, espontaneamente, em reuniões sociais, segundo a situação e a atmosfera do momento, sendo, então imediatamente discutido pelos presentes. Assim é fácil de compreender que o poema de amor, no Japão, renuncie à emissão subjetiva e verdadeira de sentimentos, porque, quase sempre, surge de uma situação quase artificial e de uma atmosfera passageira de um grupo em festa. “Sadô” (a chamada cerimônia do chá) não é outra coisa senão uma tradição, na qual maneiras foram transformadas em arte. O mesmo acontece em “Kadô” (arranjo de flores), que, sobretudo durante o período Muromachi (1392-1477), constitui uma forma de comportamento social. Todos os exemplos

que menciono são para acentuar que a arte japonesa nasce diretamente das relações entre os homens, tema central de arte tradicional japonesa. Nela, o ato de criação e o consumo da obra de arte coincidem espacial e temporalmente, o que na arte europeia, raramente ocorre. O ato criador e o consumo da obra de arte, no ocidente, são momentos diferentes. Isso me parece ser uma das razões porque o artista vive geralmente solitário e separado da sociedade. Segundo as ideias ocidentais, a arte deve elevar o homem e expressar uma verdade transcendente. A arte japonesa, no entanto, é um componente da vida cotidiana, concentrando-se quase que exclusivamente nas relações do eu com o outro. É, por isso, uma das leis supremas da moral e estética japonesas, colocar a própria personalidade em segundo plano, para possibilitar o convívio harmônico com seus semelhantes. Os japoneses sentem, pelo mesmo motivo, uma forte aversão a tudo que consideram “ostentação”; aversão que vai, até mesmo ao ponto de considerar ostensivos o concluído e o perfeito. Daí sua preferência pela assimetria e deformação, ou em outras palavras, por tudo que é irregular. Mas também a assimetria e a deformação, quando predominantes, são vistas como manifestações de exibicionismo.

Sobre “wabi”, renúncia à pompa e ostentação, Daisetsu Suzuki, em seu livro intitulado “Zen e a cultura do Japão”, escreve: – “Wabi”, originalmente, quer dizer pobreza, ou expresso negativamente, alheio à elite social. Ser pobre, isto é, ser desapegado das coisas desse mundo, da riqueza, poder e fama, e mesmo assim, sentir no interior a existência de algo que, acima dos tempos e das posições sociais, possui o valor do imprescindível, este é o significado verdadeiro de “Wabi”.

“Wabi”, de fato, é um conceito da cultura japonesa que significa despreensão, modéstia, simplicidade, isto é, renúncia à pompa e ostentação. Não é preciso mencionar que mesmo “Wabi”, na opinião do japonês, perde seu sentido, quando de forma exagerada. Todo excesso, mesmo de modéstia, pode dar a impressão de “ostentação” e deve ser evitada. Poder-se-ia dizer, talvez, que a essência da estética japonesa reside no

equilíbrio entre dois extremos.

Entre nós, emprega-se a expressão “nuvens na lua”, o que quer dizer que não vemos beleza na lua em céu claro. Para nós uma das coisas mais belas é a lua velada pelas nuvens...

Muito cordialmente,

*Satoshi Tanaka*



Tóquio, 23 de setembro de 1975

*Caro professor:*

Se eu entendi bem, o senhor parte do ponto de vista de que a cultura japonesa parece ser estática e deve ser compreendida como tal, porque na história da cultura do Japão não há conflito nem confrontação de ideias e as formas de manifestação cultural parecem ser justapostas por acaso. Porque “a cultura japonesa vive no presente” e renuncia à especulação relativa ao futuro.

Isto, seguramente, é certo, comparando-se sua dinâmica com a da cultura europeia ocidental. Em realidade, todas as culturas do planeta originalmente, foram estáticas, ou melhor, formas de vida aparentemente estáticas que, em certos países do ocidente, foram dinamizadas pela singular mudança cultural desencadeada pela renascença europeia. A cultura do Japão rejeita, porém, inovação de resultado inseguro, não tem disposição para o “comportamento primeiro”, ou seja, para uma atitude experimental diante do novo, uma cultura, enfim, presa à tradição e ao passado. Uma cultura estática, portanto. Peço-lhe o favor de me compreender corretamente: não se trata de conservadorismo. Uma cultura presa à tradição e ao passado absorve o novo; a conservadora, no entanto, permanece no passado.

O comportamento rotineiro, uma certa estreiteza de percepção e dos espaços de relacionamento, o medo do desconhecido e do conflito, a procura da comunidade como grupo com identidade de pensamento, a interligação de grupos de interesses comuns, como forma de proteção contra o inusitado e o incerto, a aceitação de coisas experimentadas por outros e a rejeição do risco e do experimento, caracterizam a sociedade japonesa e são típicos das culturas estáticas.

É interessante, no entanto, que mesmo assim, o Japão – ou talvez justamente porque só são aceitos elementos culturais alienígenas quando de valor comprovado – se submete a um processo de aculturação que no mundo não tem similar. (Entendo por aculturação a absorção de bens

culturais, espirituais e materiais de culturas alienígenas).

É compreensível que num tal processo sejam observados fenômenos que o senhor critica. Os japoneses de fato, têm uma inclinação especial para absorver elementos culturais alienígenas – e, se quiser, absorção sem crítica –, e são dotados de um talento especial para imitar. Mesmo assim, não creio que seu processo de aculturação seja imitativo, passivo, como sempre se afirma. Penso, ao contrário, tratar-se de um processo seletivo adaptativo, sem o qual a integração numa cultura planetária universal não seria possível, processo que, por isso mesmo, a meu ver, representa uma base confiável para a participação consequente num desenvolvimento global universal. É inteiramente plausível que nossas culturas, a japonesa e a europeia, sejam somente formas primárias do desenvolvimento cultural da humanidade. Formas primárias num processo evolutivo que, desde que se iniciou, absorve e amalgama, cada vez mais, elementos culturais heterogêneos e exteriores. Um processo em que a imitação, o empréstimo, a disponibilidade em assumir compromisso, a procura de adaptação e de assimilação desempenham um papel importante, processo que, gradualmente, amplia os espaços culturais existentes e culmina numa cultura planetária universal tantas vezes mencionada por mim; a procura de algo novo parece-me ser uma disposição natural no homem. Não se pode questionar o fato de que todos nós, no oriente e ocidente, já nos encontramos em processo de desenvolvimento global e universal.

Sua afirmação de que a arte japonesa é inseparável das relações inter-humanas parece-me especialmente digna de menção. Ela ainda não perdeu sua referência na sociedade, é parte de sua vida cotidiana. A arte e o dia a dia representam um todo.

Essa sua afirmação parece-me muito interessante porque acredito que, na cultura universal que ora se inicia, a referência social, a função na sociedade, isto é, a relação com o homem, é de significado decisivo para o desenvolvimento da arte. Porque a sociedade de massa, tecnológica e

industrializada que surge por toda a parte, requer um tipo de arte que nela se integre inteiramente, que participe de sua formação através da comunicação e modifique consciência e meio ambiente, um tipo de arte legitimado pela sociedade. Um processo que só será possível quando a arte for “inseparável das relações inter-humanas”.

Em realidade, porém, nos países capitalistas do ocidente e também no Japão, teve início um desenvolvimento oposto, em que a arte se emancipa gradativamente e se transforma num campo de atividade intelectual, estético, estilista e relativamente autônomo. Desenvolvimento, aliás, que tem provocado uma crise que se sente na vida cultural de todos esses países.

Tenho a firme convicção de que, na sociedade de massa, tecnológica e industrializada, somente a transformação da arte em arte ambiental, portanto em arte aplicada e utilitária, poderá impedir a decadência de sua função social e contribuir para a superação da crise.

Numa cultura universal incipiente – que só pode ser a de uma sociedade de massa tecnológica e industrializada – arte e artista tornam-se cada vez mais, um veículo de comunicação inter-humana e universal. Isso porque as áreas sociais atingidas pelos meios de comunicação de massa cresceram mundialmente em importância; e porque a arte necessita de uma função social para que se torne socialmente eficaz.

Tradição e experiência no Japão, nesse processo de fusão universal, podem desempenhar um papel importante, indicando um caminho para a humanização do meio ambiente através da comunicação estética, e para a orientação e coordenação das relações entre arte e sociedade. Sim, acredito que se poderia dizer que a arte e a cultura do Japão já deram um impulso considerável ao desenvolvimento em direção a um sincretismo cultural e à integração artístico-estética, influenciando-o decisivamente.

Na sociedade japonesa, ainda hoje, a arte, é um instrumento de liberta-

ção, que, como processo de educação, contribui para a formação de um meio ambiente humano. Penso principalmente nas formas industriais modernas do Japão, no “desenho” industrial, na arte do arranjo de jardins e na arquitetura interior desse país, mas também na música.

Examinando várias formas de arte ocidental, pode-se, já hoje, observar claramente a influência estética japonesa, que atua promovendo a comunicação, desafiando a percepção criadora ativa do apreciador, ouvinte e espectador, sem renunciar à redundância estética, ou seja, aos elementos de repetição perceptíveis, tão importante na comunicação e cuja omissão cria, para uma grande parte da assim chamada arte vanguardista do ocidente, intransponíveis problemas de comunicação.

Peço-lhe, comparar, caro professor, a atmosfera, a estrutura e a forma – não conteúdo e significado – dos seguintes exemplos da literatura japonesa e alemã:

BASHŌ, Haiku      Kimi ni take  
                              Yoki mono miseru  
                              Yukimaroge

Tradução: Você acende o fogo – vou lhe mostrar uma coisa linda – uma grande bola de neve

e GOMRINGER, extraído de “Constelações”  
                              deine Stunde  
                              mein Gedicht  
                              deine Stunde  
                              mein Schweigen  
                              deine Stunde  
                              mein Traum

Tradução: Sua hora/meu poema/sua hora/meu silêncio/sua hora/meu sonho.

Aqui, como lá, concentração extrema da expressão pela economia dos meios, rítmica estática que paira e relação entre as palavras que abandona princípios sintáticos. Em ambos os poemas, o conteúdo é mais circunscrito do que descrito. Os dois são exemplos daquilo que o senhor chama de arte que delinea, desafiando o leitor ou o ouvinte à participação no sentido de uma interpretação subjetiva e pessoal.

Peço-lhe olhar aqueles serviços de mesa abaixo representados: formas simples, funcionais, mas sugestivas; renúncia ao artificial, ao ornamento e ao supérfluo, proporções convincentes e claras.

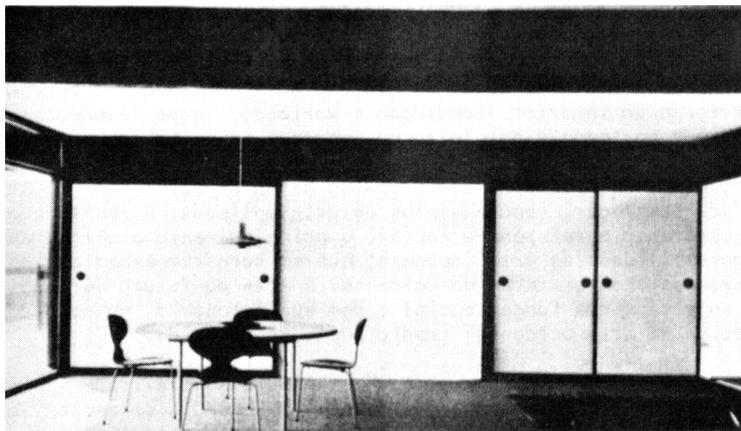


JAPAN, LACKSERVICE  
19. Jahrhundert  
(Século XIX)

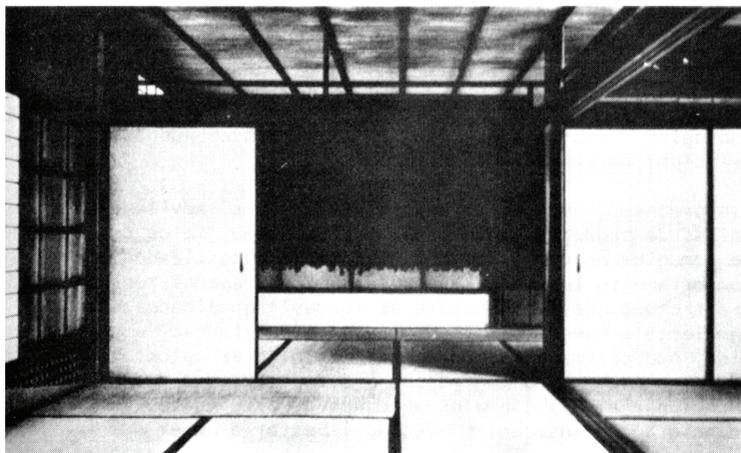


ULLA PROCOPE (geb. 1921)  
"Liekki" – Sevice, Steingut  
(Louça de pó de pedra)

Também na área da arquitetura, arte social por excelência, a influência de elementos japoneses, desde há muito, não pode ser subestimada:



*Lars Mindeldal – Residência na Dinamarca*



*Katsura Palace, Kyoto*

Aqui, como lá, “espaço vazio” como vivência globalizante; espaço “plano”, chato, bi-dimensional, que parece ignorar a dimensão da profundidade e conscientizado pelo morador através da articulação assimétrica, de “design” rigoroso e ênfase austera. Arquitetura livre de estilo, se entendermos por estilo “some form of spiritual constipation” (Frank Lloyd Wright).”

Aqui, como lá, um contato íntimo com a natureza (uso de material de construção “natural”) e um entrelaçamento espontâneo e discreto do exterior e do interior. Comutação e variação como elementos que constroem no tempo e completam no espaço.

Propositadamente escolhi as formas do Haiku de Bashô e de “Constelação” de Gomringer, como exemplos de arte aplicada. Acredito que seja justamente a referência social, e principalmente o alto grau de comunicabilidade da arte japonesa, que se tornaram experiências decisivas para os artistas do ocidente. A arte do futuro será aplicada, sujeita a uma função social e com sua autonomia, no sentido da estética da arte ocidental e tradicional, restringida.

Assimetria (FUKINSEI), simplicidade (KANSO), naturalidade (SHIZEN), profundidade (YÛGEN), arracionalidade (DATSUSOKO), silêncio (SEIJAKU) e disciplina rigorosa (KOKU), ideais da estética japonesa tradicional, tornam-se indicadores de caminho de uma arte universal nova, arte ambiental que poderia se propagar pelo mundo.

Como o senhor escreve, a representação “ostensiva” do ego artístico que desempenha importante papel na arte ocidental dos últimos quinhentos anos, marcada pelo individualismo, e finalmente se tornou, como estilo pessoal do artista, critério de valor – perderá sua importância.

Estou convencido de que a superação das características do mundo tecnológico, alcançada pelo pensar e agir independentes, tornou-se a principal tarefa do nosso tempo.

---

\*\* Nota da tradutora: “alguma forma de constipação espiritual”.

Nesse processo, uma certa “padronização” será inevitável já que as técnicas de produção, formas de administração, meios de transporte e de comunicação de massa mundialmente “standartizados” restringem o comportamento individual e subjetivo, mas apenas representam a infra-estrutura que fundamentará as formas e qualidades da nossa arte ambiental. Apesar das tendências à padronização, é possível, sem dúvida, que certas características de culturas autóctones sejam conservadas e atuem como contrapeso à standartização radical. Acabo de mencionar alguns exemplos no campo da arte que evidenciam essa tendência à compensação. É preciso libertar o homem das amarras da tradição, costumes e preconceitos. Porque devemos aprender a pensar em categorias como interdependência global, universalismo e sociedade supra-nacional e agir correspondentemente.

É certo, sem dúvida, analisarmos e procurarmos entender o que separa e distingue as nossas culturas. Mas é errado também, seguramente, satisfazermo-nos com isso. É indispensável que observemos e nos detenhamos, além disso, no que é comum a todos nós, no que nos liga mutuamente, isto é, naquilo que no fundo, é essencial. Pois, em realidade, o que nos separa é justamente o que nos une.

Este modo de pensar exige de todos nós, do oriente e do ocidente, uma auto-educação para compreender este novo mundo e uma mutação radical de nossa consciência da situação. Por enquanto, infelizmente, vejo um abismo, cada vez maior, entre os problemas apresentados pela tecnologia, ciência, desenvolvimento social e as tendências obstinadas da sociedade em perseverar no passado, talvez consequências de uma bagagem espiritual pobre, isto é, de um sistema educacional insuficiente... Superar esse abismo, questionar as contradições que existem entre o desenvolvimento científico, tecnológico e econômico e a tendência a permanecer no passado – uma tendência herdada – será a nossa mais importante e urgente tarefa.

Um atencioso abraço,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Joseph Beuys', written in a fluid, cursive style.

*Tóquio, 18 de novembro de 1975*

*Caro professor Koellreutter:*

Gostaria de discutir hoje sua afirmação de que a cultura do Japão ainda tem que ser compreendida como estática, a ela acrescentando o seguinte: apesar de desconhecer uma religião no sentido ocidental e de não dispor de fundamentos para uma teoria dos costumes, o japonês não é isento da noção de má conduta, tal como roubar, mentir, perpetrar adultério ou assassinar. Não porque transgressões correspondam à desobediência de certos mandamentos divinos, mas porque ele as sente como inestéticas. Acontece que o Budismo, principalmente o Zen-Budismo, que exerceu grande influência na cultura japonesa, não é religião no sentido ocidental, mas uma filosofia muito ligada à arte – não à ética – do Japão. Olhando a história deste país, pode-se facilmente observar que a ele falta uma unidade moral coerente. A sensibilidade estética do japonês, no entanto, aparenta ser bastante una, não só em sua totalidade, mas também em seus períodos históricos. A história do Japão é bem diferente da do ocidente, não possui um desenvolvimento contínuo, nem fases de transição. Consiste, ao contrário da ocidental, em períodos de desenvolvimento concluídos e independentes que se seguem uns aos outros, sem uma lógica interior convincente, e que dão a impressão de um catálogo. Assim, a Idade Média, por exemplo, gerou um estilo dramático específico, o Teatro Nô. Já o período Edo, independentemente, elaborou um outro estilo dramático, o Kabuki. Nô e Kabuki representam dois estilos concluídos em si mesmos, que não passaram por uma fase de desenvolvimento; também eles são sintomas de uma cultura estática. Esta é uma das razões porque tanto Nô quanto Kabuki, ainda hoje, podem ser apreciados na forma em que surgiram.

Tudo que o japonês faz, realiza, em última análise, de acordo com sua sensibilidade estética, a qual, me parece, constitui seu critério mais seguro. Observo, porém, com preocupação, que desde a Restauração Meiji – e principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial – ela foi muito prejudicada pela pene-

tração de ideias ocidentais, sendo, cada vez mais negligenciada por nós como critério. Para fugir ao caos de nossos dias e esperar um futuro mais feliz, só há para o japonês, assim acredito, uma única solução, a de lembrar-se de sua sensibilidade estética tradicional e novamente recorrer a ela como referência no julgamento de valores. A sensibilidade estética deve, então, ser considerada como o pilar fundamental de toda a cultura japonesa.

Isto, porém, só é possível, porque o Japão sempre foi uma grande unidade sócio-cultural e ainda hoje, apesar da forte influência de culturas estrangeiras, seus habitantes sentem todos da mesma maneira, porque mantêm seu pensamento ligado a uma tradição cultural comum.

Em nossa correspondência, surge frequentemente a palavra “sociedade”. Acredito, no entanto, poder constatar, em sua última carta, que cada um de nós tem um conceito diferente de sociedade. O senhor, provavelmente, entende por sociedade um grupo de pessoas que, forçosamente, não precisam se conhecer. Nós japoneses, no entanto, entendemos por sociedade uma comunidade cujas características mais importantes são as estreitas relações inter-humanas; dentro dela vigora um consentimento tácito que nasce de maneira natural, sem que se fale a respeito; eloquência e ostentação aí não cabem. É suficiente que a arte sugira, pois onde existe consentimento natural, reina a compreensão tácita.

O haiku, que já mencionei como exemplo de arte que insinua, só pode nascer onde existe consentimento, pois, nessa situação, o artista não precisa dizer tudo. Li sua comparação entre o haiku e o poema de GOMRINGER, poeta alemão moderno, com o máximo interesse. É sabido que o autor do haiku concentra sua expressão em um único ponto, maneira pela qual procura aludir ao que se encontra além dele, oculto na profundidade. No haiku, os mais variados sentimentos do poeta estão concentrados em 3 versos de 5 ou 7 sílabas, em que o leitor sente uma progressão de conceitos por saltos, cuja conclusão, quase sempre, é surpreendente. Esses saltos, de fato, não existem para os japoneses que “sentem todos da mesma maneira”.

ra” completando e interpretando os conceitos sem qualquer discordância. O haiku de Bashô, por exemplo, citado em sua última carta:

Kimi ni take  
Yoki mono miseru  
Yukimaroge

cuja tradução é:

você acende um fogo  
 vou lhe mostrar algo bonito  
 uma grande bola de neve

consiste em três versos que não parecem coerentes, mas aditivamente justapostos. Não há uma sequência causal lógica, é como se o poeta anotasse indiscriminadamente várias ideias, nascidas por acaso, o que é bem característico do haiku.

Eu, como um dos japoneses que “sentem da mesma maneira”, sou capaz de, imediatamente, identificar-me com o feliz estado de espírito do poeta que parece se alegrar, como uma criança, com a visita de um amigo. Escuto-o dizendo: “que bom você ter chegado!; no caminho, com certeza, deve ter sofrido de frio. Ponha lenha na lareira e aqueça-se! Vou fazer uma coisa bonita e mostrar-lhe uma bola de neve!”

Para mim, a representação sugestiva, por saltos, torna-se um processo metafórico fluente e logicamente discursivo. O poema de Gomringer, no entanto, contrasta fortemente com o Haiku de Bashô:

deine Stunde  
mein Gedicht  
  
deine Stunde  
mein Schweigen  
  
deine Stunde  
mein Traum

No poema, repete-se três vezes as palavras “deine Stunde” (tua hora). A sequência “mein Gedicht” (meu poema), “mein Schweigen (meu silêncio), “mein Traum” (meu sonho), parece nos levar, gradativamente, mais fundo. Apesar da concentração extrema da expressão e economia de meios, vivemos aqui uma sequência discursiva gradativa e lógica que no Haiku nunca, ou muito raramente se observa. Falta-lhe também o elemento surpresa, como a bola de neve. É verdade que Gomringer aceitou uma das característica do haiku, a concentração da expressão e a economia de meios, mas não sua essência, a progressão por saltos, o fim surpreendente, um tipo de poesia que só tem sentido numa sociedade em que as pessoas “sentem todas da mesma maneira”.

Para mim, portanto, há uma grande diferença entre os dois poemas, tanto na atmosfera quanto na estrutura e forma. Admiro Gomringer justamente porque não perde sua identidade, mesmo quando se volta para o oriente. Muito longe de imitar a poesia japonesa, aceitou aquilo que podia incorporar, para criar algo de novo: a concentração de expressão, a economia de meios.

Lembro-me de uma observação do etnólogo alemão Leo Frobenius (1873-1938), que estudou as culturas árabe e africana. Frobenius distingue dois tipos de cultura: a do deserto, dos árabes e dos povos africanos, e a ocidental, à qual pertence o próprio cientista. Constatou que a diferença entre as duas culturas consiste, essencialmente, na maneira como o homem imagina o espaço cósmico. Diz ele que os nômades, no deserto, consideram o espaço cósmico como uma caverna fechada; já os ocidentais, como um espaço ilimitado, por isso, segundo Frobenius, os árabes tendem à introversão. Sua cultura demonstra um caráter conservador, centrípeto e é pobre em mudanças. Os ocidentais, no entanto, para os quais o cosmo representa um espaço ilimitado, parecem tender a investigá-lo o mais possível, infinitamente. Sou, porém, de opinião que a tendência do ocidental a adquirir propriedades materiais e espirituais levam-no, facilmente, a explorar e conquistar outros povos, não só política, mas culturalmente.

Foi justamente o poema de Gomringer que me lembrou da tese de Frobenius. Se me pergunto como será que o japonês imagina o espaço cósmico, encontro um fato historicamente interessante. Apesar de o Japão não ser pobre em planícies e regiões montanhosas, sua capital, ou seja, o centro político-cultural do país, desde tempos imemoriais, localizou-se em um fundo de vale. Lugares como Asuka (cidade residência, de 522 a 645), Nara (cidade residência, de 710 a 734), Kamakura (cidade residência do “shogunato”, de 1180 a 1333) e Kyôto (cidade residência, de 794 a 1864), encontram-se todas em fundos de vale. Analisando, porém a história do Japão, constata-se que a escolha desses locais não foi determinada por razões práticas ou estratégicas. Tenho a impressão de que os japoneses sempre estabeleceram sua capital em fundos de vale por se sentirem mais atraídos pela intimidade de lugares desse tipo. Para nós, o mundo consiste em vários espaços distintos, dispersos sobre o globo; neles entramos e saímos à vontade. Aos europeus e árabes, o mundo se apresenta, no entanto, como um espaço aberto ou fechado, espaço único. Parece-lhes inconcebível sair dele.

Além disso, seria muito importante para a compreensão da arte e cultura do Japão considerar que, em nosso país, se desconhece a síntese resultante do conflito entre tese e antítese. Tese e antítese – se é que tal coisa ocorre no Japão – co-existem, uma ao lado da outra, sem conflito. Em outras palavras: tendências estéticas antagônicas poderiam gerar, no ocidente, o estilo característico de determinada época; aqui, isto não acontece. Quaisquer que sejam os novos gêneros de arte colocam-se, sem dificuldade, ao lado das correntes existentes.

No período Meiji, por exemplo, surgiu um movimento oposto ao teatro Kabuki, que se chamou Shinpa (movimento novo). Este, porém, não nasceu do Kabuki, mas como novo tipo de teatro, colocou-se incondicionalmente ao lado do tradicional, vivendo, desde então, independente e paralelamente ao mesmo. Sem ser proveniente dos gêneros teatrais Kabuki e Shinpa, já existentes, originou-se, mais tarde, o Shingeki (teatro novo), corrente contrária ao Shinpa. Um processo aditivo de desenvolvimento contínuo, como

se vê. Esse fenômeno é também, certamente, a razão porque o mesmo artista se serve, com frequência, de vários e estilisticamente antagônicos meios de expressão, fato incompreensível a muitos dos críticos ocidentais. O artista japonês não vê, porém, nenhum inconveniente nisso. Pode-se mesmo dizer que, no Japão, assuntos inteiramente contraditórios, em geral, são conectados sem preocupação. Eis um fato que o estrangeiro tem que, sem falta, levar em consideração, se quiser nos compreender.

Bruno Taut (1880-1938), arquiteto alemão que aqui se encontrava para estudar a arquitetura japonesa, ficou impressionado com a simplicidade do palácio Katsura, em Kyôto. Considerou-o como o mais belo prédio do mundo. Segundo ele, suas proporções superavam todos os conceitos de beleza. Ao mesmo tempo, criticou o templo Tôshôgû em Nikko, cuja sobrecarga ornamental rejeitou. Como europeu – para quem o mundo não consiste em peças distintas e independentes – Bruno Taut não poderia supor que estes dois monumentos arquitetônicos, tão díspares, pudessem ter sido concebidos pelo mesmo arquiteto, Enshu Kôbôri.



Palácio Katsura, Kyoto



*Templo Tō-shō-gū , em Nikko*

Arquitetura japonesa significa sincretismo estilístico e justaposição indiscriminada de estilos. De fato, a problemática de criar harmonia entre gêneros de arte e modos expressivos antagônicos, mas co-existentes, é o tema central de toda a estética japonesa.

Outra diferença entre a arquitetura ocidental e a japonesa consiste, a meu ver, no fato de que essa última não contrasta com a natureza, mas ao contrário, tende a dissolver-se como parte da paisagem. Já a arquitetura ocidental, como que vai contra ela. Por isso, as casas no Japão parecem pequenas; até mesmo castelos ou palácios, expressões de poder, não são grandes. O tamanho do prédio ou a riqueza ornamental não representam status e dignidade, mas gosto e seletividade.

Apesar disso, encontram-se alguns prédios que poderiam ser considera-

dos grandes. Nesses, no entanto, nada resulta em efeito de ostentação. Modesta e discretamente, parecem integrar-se à natureza que os cerca. Como o senhor bem observou em sua última carta, nossa arquitetura, além de seu relacionamento íntimo com a natureza, cria uma conexão discreta e natural entre exterior e interior. A casa tradicional japonesa, construída de modo que o telhado e os pilares de madeira permaneçam quando se retiram paredes e portas de correr, possui um telhado de proteção que se projeta para o interior do jardim. Abaixo dele, geralmente fica a varanda, ligando o interior ao exterior. Em palavras poéticas, ela é chamada de “espaço cinzento”, por não ser nem preto nem branco, simbolizando o caráter do japonês, frequentemente criticado pelo estrangeiro com a expressão “nem peixe, nem carne”. Nós, porém, damos a esse espaço o maior valor, porque através dele, estabelecemos, em qualquer temporada, uma relação íntima com a natureza. O senhor deve ter observado com frequência, que a natureza, na vida deste país, desempenha um papel importante. Natureza é tudo para os japoneses: dela não podem se distanciar friamente. Não conseguem contemplá-la intelectualmente, analisá-la e recompô-la. Anseiam por adaptar-se a ela e nela se perder. Este amor pela natureza, paradoxalmente, produziu uma singular arte de jardins, em que o natural é produzido artificialmente...

Muito cordialmente,

A handwritten signature in black ink, reading "Saburo Tanaka". The script is fluid and cursive, with the first name "Saburo" written in a larger, more prominent hand than the last name "Tanaka".

*Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1976*

*Prezado amigo Tanaka:*

O senhor talvez concorde com minha afirmação de que as culturas europeia e japonesa teriam partido, em sua origem, de diferentes estados de consciência: a primeira, da percepção de desenvolvimento como um processo sem lacunas, sem incoerências, contínuo, no qual o próprio homem está incluído. A segunda, diferentemente, pressuporia um outro estado de consciência, que convivesse com a multiplicidade de partes estanques, incoerentes e sem relações, existentes simultaneamente, não subordinadas à pressão do desenvolvimento, mas escolhidas, selecionadas e juntadas segundo critérios e necessidades do homem.

O físico inglês, portanto ocidental, A. S. Eddington escreveu em seu livro "Espaço, tempo e Gravitação": "Os eventos não acontecem, eles são. Nós os encontramos em nosso caminho. A formalidade do acontecer indica simplesmente que o observador passou por um determinado evento", ou, segundo minha formulação anterior, a formalidade do acontecer indica simplesmente que o observador escolheu aquele evento. "E essa formalidade", continua Eddington, "não é de importância". Mais ou menos ao mesmo tempo, anota o poeta Rainer Maria Rilke: "os desejos são lembranças que nos alcançam partindo do nosso futuro". Com isso, o poeta quer dizer que o futuro, de certo modo, já está contido no presente. Afirmações surpreendentes de um cientista e poeta ocidentais que, a meu ver, já apontam para integração do pensar oriental e ocidental. Trata-se, no caso dos dois tipos de consciência que acabo de citar, de formas cunhadas pela tradição e história, que, se por uma lado são eficazes – porque constituem fatores psicologicamente válidos – por outro, carecem de reconhecimento científico, uma vez que os processos de desenvolvimento ocorrem por saltos e só depois, retrospectivamente, nos parecem contínuos. Construímos transições no correr dos acontecimentos, sem as quais, o desenvolvimento se tornaria ininteligível para nós,

transições que, dependendo do tipo de consciência alcançada, podem ser psíquico-intuitivas ou lógico-causais. Se isso for assim, se o pensamento ocidental partir da ideia de um desenvolvimento contínuo da história, e o japonês, da ideia de uma existência tautócrona (simultânea) de eventos interligados que, aditivamente justapostos, causam a sensação de um desenvolvimento, então a cultura japonesa, vista como um todo, pode parecer, de fato, uma espécie de fotomontagem que surge em consequência da ligação e justaposição de partes estanques, independentes e concluídas em si mesmas. Sem dúvida, podemos ser do ponto de vista de que o japonês não é capaz de agir e produzir dentro do âmbito das leis de um desenvolvimento aparentemente lógico, mas tende a juntar e ligar aquilo que, na realidade, já existe e está disponível.

Tal postura poderia explicar o acentuado senso de realidade do japonês, sua posição fortemente pragmática ante as coisas da cultura, seu interesse maior por aquilo que é, do que por aquilo que era ou poderia vir a ser. Sua consciência simplesmente registra um mundo de coisas que já existem e renuncia ao processo de avaliação.

Apesar do importante papel que a estética, como teoria do belo e do adequado, desempenha na vida cotidiana do Japão, nunca consegui ouvir, da boca de um japonês, uma apreciação estética ou teórica referente a uma obra de arte, uma explicação por que determinada obra não lhe agrada, ou lhe agrada mais do que outra. As críticas de manifestações artísticas, ou comentários da Rádio ou TV japonesas, são, geralmente, constatações de caráter enciclopédico, transmissão de documentos históricos, raramente análises ou interpretações de ordem estética ou estilística, e, jamais, avaliação crítica, no sentido ocidental. Com frequência, no entanto, observei que, pontos de vista pragmáticos – um valor utilitário por assim dizer –, são levados em conta no julgamento de obras de arte e de manifestações artísticas, como, por exemplo, considerações de ordem econômica, publicitária ou política. Não quero afirmar que, no Japão, reflexões estéticas não tenham qualquer importância. De

maneira alguma. Apenas me parece que as opções estéticas são tomadas mais intuitivo-emocionalmente do que consciente e especulativamente. Estética como experiência passional e não como resultado de reflexão e questionamento teóricos. Porque, para o japonês, as formas de manifestação artística ou estilística já existentes são objetos concluídos em si, não interligados, independentes de valor e por isso trocáveis.

Tal tipo de consciência, caro professor, explica assim, muitas questões levantadas pelo senhor em suas cartas anteriores: o ecletismo do pensar japonês, a não existência de consciência de estilo (em sua última carta, minha atenção foi despertada para ao fato de que arquiteturas tão diversas como o despretensioso palácio Katsura, em Kyôto, e o Tôshôgû-Shrine, francamente barroco, em Nikko, foram concebidas por um mesmo arquiteto...), a ausência de senso de dimensões (dimensão quer dizer extensão espacial, medição, portanto também individualização do espaço), a capacidade do japonês de se transformar (o senhor se referiu à aparente falta de caráter), a aparente incoerência de seu pensar e atuar, a falta de desenvolvimento e planejamento lógicos no campo estético e artístico, etc. Talvez a simultaneidade das formas de manifestações isoladas, o desejo de viver sempre no presente, ou seja, a inexistência de passado e futuro na consciência do japonês, explicam por que pode ele renunciar ao que nós, ocidentais, chamamos de religião, e como a ausência do sentido de desenvolvimento, isto é, de algo que se afasta da origem, conduz à ausência do sentido de desenvolvimento, ou seja, de algo que se afasta da origem, conduz à ausência da necessidade de religar-se a ela (do latim: religio = religação).

A relativização do conceito de valor e a ideia de mutabilidade e trocabilidade dos acontecimentos e de suas formas de manifestação dela resultantes explicam também a importância do “tanto um quanto outro”, princípio do pensar que, embora entre os japoneses desempenhe um papel tão importante, frequentemente cria, para muitos ocidentais, dificuldades insuperáveis.

Este “tanto um quanto outro” japonês, diametralmente oposto ao “ou um ou outro” ocidental, não é apenas uma chave para a compreensão da cultura japonesa, mas elucida também muitos aspectos da vida cotidiana desse país. É uma premissa de pensamento sem a qual, a meu ver, a cultura e o modo de viver dos japoneses podem permanecer incompreensíveis.

A ambivalência que caracteriza o princípio do “tanto um quanto outro”, ou seja, validade e eficiência duplas, intencionais e involuntárias é um componente importante do ideal que o japonês denomina harmonia (“WA”), ideal para o qual o senhor, em suas cartas precedentes, chamou minha atenção. Porque aquilo que é “tanto uma quanto outra” coisa, compreende forças que aspiram à complementação e fusão, conservando harmonia, e porque não se define, é neutro e ambivalente. Um belo e expressivo símbolo que representa convincentemente este modo de pensar é o Tai-Ki chinês (yin-yang). Nele, complementam-se o claro (vida) e o escuro (Morte), porque cada metade do símbolo, vista por si mesma, contém a outra. Símbolo da ambivalência do “tanto um quanto outro” da vida, mutuamente correspondentes, que existe no mundo imaginário de quase todos os povos da Ásia.

Enquanto no ocidente o “ou um ou outro” divisor tornou-se, cada vez mais acentuadamente, o fundamento do pensar e da criação de conceitos – o modo de pensar em categorias opostas, aparentemente contraditórias, como bem e mal, corpo e alma, espírito e matéria, que a cultura ocidental procura compenstar com sua lógica dialética e o conceito de síntese –, o oriente insiste numa lógica cujo conceito central é o “tanto um quanto outro” complementar e correspondente. (Entendo por lógica o conteúdo do pensamento responsável pela exatidão (“lógica”) do efetivo processo de reflexão).

Assim, no idioma japonês, sujeito e objeto, conceitos que nas línguas ocidentais representam dualismos característicos, são tratados como fatos correspondentes e complementares, através do emprego das partículas auxiliares *ga* e *wa*, da construção e emprego característicos do adjetivo,

da substantivação polissêmica do infinitivo, do uso do passivo igualmente polissêmico e do emprego de expressões idiomáticas que tendem a reduzir a oposição dos conceitos.

E quando Hölderlin tenta questionar a exclutividade do “ou um ou outro” ocidental – “vida é morte e morte é também é vida” – e Rilke escreve: “nem um aquém, nem um além, mas sim a grande unidade”, torna-se, então, compreensível, a enorme aceitação alcançada por esses dois poetas no Japão. Foram justamente eles que – à maneira de Eddington, o físico acima mencionado – desenvolveram um tipo de pensamento que integra o “tanto um quanto outro” do oriente, forma de pensar que, tanto como “ou um ou outro” do ocidente, tem seu sentido, não podendo, pois, ser considerado sem validade ou inverossímil.

O debate, o conflito entre tese e antítese, são alheios à arte japonesa. Os desenvolvimentos dramáticos amplos que caracterizam a arte ocidental, seu teatro e sua música, são inutilmente procurados nas obras de arte japonesas. Em seu lugar, encontra-se um alto grau de abstração e sublimação, produto de uma poética ordenadora, logicamente elaborada e equilibradamente disciplinada. O que a nós, ocidentais, parece o oposto, ao artista japonês parece parte de um todo. Poder-se-ia, pois, falar de uma estética japonesa de complementaridade, contrapondo-se a uma estética ocidental de contrastes.

A pintura tradicional japonesa evita, por isso, os grandes contrastes de cores tal como empregados na arte do ocidente. Relações de cores, que animam organicamente a superfície, caracterizam o quadro japonês e condicionam o “vazio admirável” sem o qual o “evento” pictórico não se torna realidade.

Acontece, ademais, que o “vis-à-vis” prosaico entre quadro tradicional japonês e contemplador, ou seja, a relação sujeito-objeto, não ocorre anulando-se, assim, o espaço entre o receptor e obra de arte pela unificação de linha, cor e forma, elementos que, também nos terrenos da arte da jardinagem e

da arte do arranjo de flores (“ikebana”) desempenham importante papel.

Na arquitetura japonesa podemos observar algo similar, a superação da antinomia interior e exterior, pela anulação da fronteira entre estes e a fusão dos dois contrários numa só unidade.

O senhor, caro professor, chamou minha atenção para o fato de que, numa casa japonesa tradicional, o espaço que desemboca no jardim permite a seu morador um contato íntimo com a natureza, bem como “dissolver-se” nela, criando uma inter-relação com a mesma. Um pensamento que interpreta também as relações entre homem e natureza como ato de complementação. E finalmente, na música tradicional do Japão não ocorrem os dualismos maior-menor, tônica e dominante, consonância e dissonância, primeiro e segundo temas, etc., presentes na música ocidental, o que faz com que ela ganhe em diafaneidade e leveza esférica compensadas por uma considerável precisão do discurso sonoro. Desenvolvidos dramáticos, como os encontrados em Beethoven, Brahms ou Mahler são substituídos por extrema concentração do pensar musical, que mais sugere do que afirma.

Desde que a Física moderna, no início deste século, anulou os dualismos matéria-energia e tempo-espaço, parece que o ocidente começou a se preocupar com revalorização do “tanto um quanto outro” unificador, ou seja, com o pensamento complementar. A perda definitiva desse tipo de pensamento, de fato, poderia ser fatal para nós.

Porque o “ou um ou outro” que se repelem separa, estilhaça, leva ao isolamento e finalmente ao conflito. Por isso sentimo-nos hoje forçados a rever muito daquilo que nosso modo de pensar produziu: o individualismo, do qual tanto nos orgulhamos no ocidente, a separação do indivíduo da comunidade, a política de partidos e a luta de classes, o conflito entre grupos, de interesses econômicos e ideológicos, cismas e sectarismos religiosos, a partilha do mundo em blocos, os nacionalismos de todas as espécies e muitos outros fenômenos.

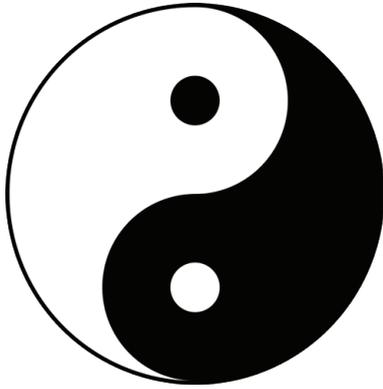
Em “Yume no naka no hito” e em outros trabalhos dos últimos anos, tentei desenvolver uma forma e estrutura musicais baseadas numa lógica paradoxal, lógica que procura aliar o “tanto um como outro” complementar ao “ou um ou outro” excludente, como dois princípios composicionais que constituem um todo. Uma forma e estrutura baseadas na junção de conceitos contrários que, na música ocidental tradicional, parecem excluir-se. Uma forma que ordena, infere e ao mesmo tempo refuta, porque sua ordem é, simultaneamente, desordem.

Tampouco as culturas ocidental e oriental são contrárias como muitos dentre nós pensamos, mas sim culturas que se complementam e se completam. É tarefa das mais importantes, a meu ver, compreender e aceitar isso, tarefa que teremos que aceitar, se estivermos interessados em contribuir para o entendimento entre leste e oeste.

Se um dia for alcançada a compreensão de que culturas e civilizações diferentes não são contrárias, mas complementares – fatores complementares se completam ou se anulam – encontrar-nos-emos no limiar de um mundo novo, ou seja, de um mundo sem “vis-à-vis”.

Cordialmente,

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Toru Takemitsu'. The signature is fluid and cursive, with a large initial 'T'.



T'ai -Ki

*Tóquio, 3 de março de 1976*

*Caro professor Koellreutter:*

Eu sabia desde há muito que o senhor se ocupava com grande interesse da arte e cultura japonesas, mas não sabia, francamente, que sua compreensão delas fosse tão profunda. Fiquei admirado, e até certo ponto embaraçado em perceber que a essência da arte e cultura japonesas pudesse, de maneira tão racional, ser dissecada pelo senhor. Sinto até como se eu mesmo tivesse sido dissecado.

Concordo plenamente com o que diz a respeito da cultura do Japão. Achei interessante a razão que me apresentou de porque o japonês pode renunciar àquilo que os ocidentais chamam de religião, isto é, de não sentir necessidade de “religar-se” à origem. Recentemente, numa de nossas revistas, li por acaso, a seguinte parábola: “o Nippon-Maru” (navio Japão), após a restauração Meiji, deixou o Japão em direção à Europa. Navegou com máxima velocidade, guiado por um navio piloto chamado “Yôroppa-Maru” (navio Europa). O Nippon-Maru finalmente alcançou o navio piloto e o ultrapassou; desse modo, perdeu seu navio piloto. Hoje, o Yôroppa-Maru dirige-se ao Nippon-Maru para orientar-se. Como o Nippon-Maru sempre navegou atrás do Yôroppa-Maru, não precisou ligar-se com o porto de origem, ficando, pois, desorientado com a impossibilidade de religar-se a ele.

O que, além disso, distingue muito os japoneses dos ocidentais são, justamente, os dois modos de pensar diferentes, caracterizados pelo “tanto um quanto outro” ou “ou um ou outro”, respectivamente. Nisto concordamos plenamente. Em sua última carta, o senhor assinalou muito bem: o que parece ao artista ocidental contrastante, ao artista japonês parece parte de um todo. Ao invés de uma estética contrastante ocidental, poder-se-ia falar em uma estética complementar. Na arquitetura e cerâmica japonesas chamam atenção vários arcos e curvas que parecem

diferentes das ocidentais. Essa diferença, provavelmente resulta do fato de que o japonês não sente linha e curva como contraste. Para ele, um arco é simplesmente uma variante da linha. Desde tempos imemoriais, os japoneses procuram produzir curvas “naturais”. Assim construíram, já num passado remoto, uma ripa de madeira flexível de espessura e resistência variadas ao longo de seu comprimento. Vergando essa ripa, obtém-se, dependendo do grau de resistência da madeira, arcos como os que se apresentam na natureza, mas que, com a ajuda de um compasso, geometricamente, não podem ser desenhados.

No final de minha última carta, mencionei as relações que o japonês cultiva com a natureza. Ainda com referência a esse ponto, gostaria de fazer alguns comentários a respeito da paisagem japonesa, da qual dependem, decisivamente, nossa arte e cultura.

Como sabemos, o Japão se encontra numa zona quente, apesar de não se poder considerar seu clima como tal, pois, partindo do sul, move-se em sua direção uma corrente marítima que, ao norte do país, se choca com uma corrente fria. Por isso, nas quatro pequenas ilhas do Japão encontra-se tudo que existe nas zonas fria e tropical. A diversidade da paisagem, suas ilhas, costas, morros, vegetação, chamam a atenção do viajante que, pela primeira vez, visita o Japão. Diferente da paisagem, grandiosa mas monótona, do continente asiático, as ilhas japonesas são multiformes e minuciosamente articuladas. Mesmo assim, sua paisagem, de aspecto íntimo, causa impressão de harmonia e unidade. O clima, embora moderado, tende a extremos e acentua, onde quer que seja, a unidade na variedade. No verão, crescem os arrozais dos trópicos e no inverno, o trigo e outros cereais de clima frio. O bambú, planta de origem tropical cresce no Japão, em toda parte, cobrindo o país de magníficas florestas. E quando ele arqueia sob o peso da neve, a paisagem se torna o símbolo da cultura japonesa. Não se pode esquecer também do tufão que frequentemente perturba e muda a harmonia da natureza da região, causando enchentes e tempestades, as quais, por seu lado, provocam desabamentos de terra. Esses fenômenos

naturais, que surgem de repente, ameaçando e mudando inesperadamente a vida dos japoneses, com frequência e precipitadamente, os forçam a conviver com eles. O silêncio antes da tempestade e a paz após a passagem do tufão são por isso temas que influenciam fortemente o modo de pensar do japonês. Desde tempos imemoriais, tanto o cavalheiro quanto o artista japonês procuram um comportamento que parte do princípio do silêncio no movimento e do movimento no silêncio. Tal comportamento depende de concentração extrema. Apesar de toda a elegância, sente-se, na arte japonesa, certa força que só pode tornar-se eficaz pela via da elegância. Essa estética se funda na experiência da natureza e é completada pelas ideias do Budismo para o qual a natureza é a expressão do pensamento de Buda. O japonês a venera em todas as suas manifestações e dela tem um conceito muito particular, que orienta sua arte e cultura. O murmúrio das árvores, o marulhar das ondas, o estridular dos insetos, eis a voz de Buda. Ondas espumantes, montes que se erguem, pedras no caminho, eis a feição de Buda. A natureza é o mestre, o modelo e a fonte da criação artística.

Desde sua origem, a natureza também foi uma fonte de inspiração para a arte do ocidente. A diferença principal, no entanto, entre o japonês e o ocidental consiste, nesse contexto, no fato de que o último procurou um ideal de beleza que a transcendesse, enquanto que o primeiro se satisfaz com a representação realística de seu sentimento por ela. Pela constatação de que, na natureza, não existem formas iguais, o artista japonês fez dos livros o fundamento de sua criação. Uma estética baseada em princípios formais derivados da geometria é, pois, desinteressante para ele.

Isto talvez elucide o fato acima mencionado de que o japonês não emprega o compasso para construir arcos ou desenhar curvas. Ele não se interessa pela simetria, já que essa não existe na natureza, de cuja multiplicidade sua estética é reflexo. Desenvolveu, em consequência, uma forma artística própria que chamou de "ten-chi-jin". Seu princípio formal é empregado no arranjo de flores (ikebana) e na arte jardineira, e não tão enfaticamente, em todos os campos da arte e do modo de viver dos japoneses. Ten, chi e

jin, significam, literalmente, céu, terra e homem. Os três conceitos simbolizam o conceito de mundo. Ten, chi e jin é um método ou uma técnica pela qual três elementos diferentes são ordenados e relacionados numa harmonia dinâmica. Torna-se facilmente compreensível, quando comparado com outro método baseado na simetria. Em ten-chi-jin não há elementos com formas idênticas, dois ou mais elementos em relação numérica par. Ten-Chi-Jin significa equilíbrio *dinâmico*; simetria, equilíbrio *estático*.

Na arte do arranjo de flores, o princípio de ten-chi-jin é facilmente reconhecível. Mais ou menos no centro do arranjo – não é sempre assim, necessariamente – encontra-se uma flor alta (ten). À esquerda e à direita da mesma, pouco inclinadas pra fora, há duas (chi e jin) que não devem ser do mesmo tamanho; chi é um pouco mais alta do que jin, mas nunca mais do que ten. Este método de ordenação representa a harmonia do número ímpar. O arranjo, naturalmente, pode ser composto de mais de três flores. Essencial é apenas que sua forma, como um todo, torne reconhecível o princípio do “ten-chi-jin”.



TEN-CHI-JIN

Este clichê representa um exemplo impressionante do “ten-chi-jin” na arquitetura japonesa. Imaginemos uma casa qualquer. Nela, é sempre possível acrescentarem-se outras partes. Já no caso da casa construída simetricamente, tem-se que cuidar da manutenção dessa simetria; para que ela não seja violada, o acréscimo, embora nem sempre corresponda a uma necessidade, deverá ser feito em ambos os seus lados. Talvez possamos dizer que as casas construídas simetricamente têm um caráter definitivo, enquanto que construções baseadas no princípio ten-chi-jin, permitem, a qualquer momento, uma complementação com novos elementos; sendo elas assimétricas, conservam sempre a forma fundamental aparentando uma espécie de estado transitório. Essas construções, nunca concluídas e completas, são, ao mesmo tempo, perfeitas e imperfeitas. Uma espécie de dinâmica interior permite-lhes adaptar-se a qualquer modificação.

Estado transitório significa, para o japonês, perfeição. Li em certa ocasião que o palácio do imperador do Japão, construído pela primeira vez há aproximadamente 2000 anos e periodicamente reconstituído, desde sempre foi considerado como construção provisória. O palácio Tenno deve representar eternamente o mais belo e o mais perfeito, por isso mesmo deve expressar, eternamente, um estado de transição, um provisório. Voltarei, aqui, uma vez mais, a minha tese de que as relações inter-humanas são de grande importância para a nossa arte. Em uma das cartas anteriores escrevi: a arte japonesa se baseia exclusivamente nas relações entre o “eu” e o “outro”. E ainda nessa mesma ocasião: nós, japoneses, sentimos uma aversão instintiva por qualquer espécie de intenção manifesta.

O artista japonês encontra-se, por isso mesmo, num dilema; sendo artista, não pode evitar a expressão clara de sua intenção; mas por outro lado, ao levar em conta o destinatário, sabe que este se sentirá agredido se essa intenção for por demais evidente. Na opinião do japonês, a arte deve ser como a natureza, expressiva e bela, porém sem exibição.

Podemos dizer que esse princípio é fundamental na estética japonesa.

Zeami (1363 a 1443), teatrólogo que levou o teatro Nô ao ápice, apresentou, em seu livro intitulado “Kadenshō”, suas ideias sobre a arte teatral: não é o ator, mas sim o espectador que, no teatro Nô, desempenha o papel principal. Com isso, Zeami quis dizer que o ator deve orientar-se pelo público e levar a cada um dos espectadores a sensação de estar sendo divertido pelo ator. Dessa maneira, ele deve satisfazer não só o conhecedor, mas também o leigo despretenso. E Zeami continua: o ator deve levar em consideração todo tipo de crítica, mesmo a do leigo que não dispõe de conhecimentos específicos; é ela que deve orientar sua atuação. O ator está, portanto, consciente de que seu contato com o espectador é o único critério válido. Esse contato, porém, não se realiza quando suas intenções se fazem sentir demasiadamente, dilema que terá que superar já que um ator sem intenção artística não é ator.

A famosa instrução de Zeami “Hisureba hana nari” é a resposta a esse difícil problema. “Hisureba hana nari” quer dizer, literalmente traduzido, “escondendo consegue-se florescência completa”. Com isso ele queria dizer que o ator deveria se esforçar sempre por esconder o que sente e pensa, não somente dos espectadores, mas também de si mesmo. Consequentemente, Zeami exigia do ator que fizesse todos os exercícios e esforços possíveis para dominar-se, não se colocando vaidosamente em primeiro plano. Resultante de tal controle, surge um contato com o público que não exige sacrifícios de nenhuma das partes: o ator não perde sua dignidade de artista e o espectador não se sente obrigado a tomar conhecimento dos pensamentos e sentimentos do ator.

Certas formas (kata) de representação pré-estabelecidas no teatro Nô, visam facilitar ao ator um tal comportamento. O senhor talvez dirá, caro professor Koellreutter, que esse modo de atuar também ocorre no teatro do ocidente. Sim, tem razão. Naturalmente, formas de atuação e expressão pré-estabelecidas também se encontram na arte ocidental e provavelmente em todo lugar onde se faz teatro, inclusive na arte moderna onde, em geral, há liberdade de representação e expressão. Mas, sem

dúvida, a tendência a fixá-las detalhadamente é maior na arte japonesa do que na ocidental, verificando-se o mesmo no plano da vida cotidiana. Certo é, no entanto, que não nos agrada quando ostentada em demasia. O senhor não acredita que as relações humanas mais “belas” – nós, os japoneses, evitamos, na medida do possível, as palavras “bem” e “mal” substituindo-as por “belo” e “não belo” – surgem em algum ponto, no percurso de um movimento oscilante entre a aparência e a verdade?

Em certa ocasião lhe disse que nós, em última análise, não possuímos o dom de formular opiniões, o que procuro explicar pelo fato de que todos somos homens que “pensamos da mesma maneira”, e entre os quais existe um consenso tácito. Disse-lhe que, por isso mesmo, temos pouca oportunidade de emitir nossa opinião. Constatei, no entanto, que essa tese é só parcialmente válida. Observei que frequentemente o medo impede o japonês de expressar livremente o que pensa, pois receia ser mal interpretado pela sociedade.

Em todas as minhas cartas chamei sua atenção para a diferença entre o japonês e o ocidental. Naturalmente, não me foi possível mencionar todas as características da arte japonesa. Não abordei, por exemplo, seu aspecto ornamental e as influências do Zenbudismo e do Shintoísmo em nossa estética. Creio, porém, que lhe disse, caro professor Koellreutter, o mais importante a respeito do caráter da arte japonesa. Sei que no ocidente há muitos livros sobre nossa arte e cultura. Geralmente são, no entanto, especializados em determinadas áreas. Assim, há livros sobre “Kabuki”, “Ukiyoe”, “Nô”, “Gagaku”, etc. Ademais, deve-se levar em conta que a maioria deles foi escrita por autores ocidentais. Em minhas cartas, parti da arte japonesa como um todo e procurei tratá-la sob vários aspectos. Espero que minhas interpretações também sejam uma chave para a compreensão de outras áreas da vida sócio-cultural japonesa.

O senhor escreveu, em sua última carta, que nunca conseguiu ouvir, da boca de um japonês, um julgamento de valor, estética ou teoricamente fundamentado, sobre uma obra de arte. Disse ainda, com toda razão, que os

japoneses tomam decisões estéticas mais intuitiva e emocionalmente do que consciente e especulativamente. A isso gostaria de acrescentar que acreditamos menos nas palavras do que os ocidentais; embora capazes de representar claramente as coisas, elas são, porém, incapazes de descrever a essência dessas mesmas coisas. Como japonês, até eu, em nossa correspondência, frequentemente tive dificuldade em expressar por palavras e conceitos, coisas que só consigo apreender instintivamente e através da sensibilidade. Às vezes, cheguei a temer que, através de explicações racionais, pudesse lhe deixar uma impressão que não correspondesse à natureza da arte do Japão.

Quanto mais estudo a nossa arte, mais clara se torna para mim a diferença entre o ocidente e o oriente. Parece-me que os estudos de nossa cultura me habilitam a compreender o pensar ocidental, pois, dessa maneira, consigo ganhar a distância necessária à análise do alienígena. Apenas receio que, muitos japoneses que desde a Restauração Meiji se ocupam com demasiada assiduidade da cultura ocidental, não percebem o quão distante estão de sua própria cultura. Temo que a maioria dos japoneses não seja capaz de preservar a distância, a meu ver, necessária à compreensão de um povo, pois não estão apenas interessados em integrar outras culturas, mas tentam também, além disso, e sempre de novo, renunciar a sua própria cultura e caráter.

O senhor, caro professor Koellreutter, de fato está consciente da diferença entre o ocidente e o oriente; sabe que eles não constituem contrastes, mas se complementam e completam.

Esse é um ponto de vista que difere fundamentalmente das ideias dos japoneses que, em princípio, não acreditam em contrastes e se sentem capazes de, tanto quanto os europeus, compreender a cultura ocidental. Pergunto-me como um japonês reagiria se um estrangeiro lhe dissesse que se ocupa do Haiku. Com certeza, não o julgaria capaz de compreendê-lo verdadeiramente. Ele se permite, portanto, a si mesmo, o que não conce-

de ao outro. Creio que é chegada a hora de nos tornamos conscientes da distância que se interpõe entre a cultura do Japão e a de outros países. Por essa razão, devemos estudar, em primeiro lugar a nossa. Só então seremos capazes de nos defrontar com os valores culturais estrangeiros.

A meu ver, agora, finalmente, devemos nos deter e nos lembrar de nossa posição no mundo, para que possamos compreender, com clareza, a diferença entre nós e os demais.

*Satoshi Tanaka*



Rio de Janeiro, 24 de junho de 1976

*Prezado professor:*

Assim como o senhor, caro professor, sou da opinião de que também os japoneses terão que levar em consideração e conscientizar, cada vez mais, a distância entre sua própria cultura e a dos que estão à sua volta, para que possam assimilar e integrar valores culturais alienígenas e desenvolvê-los criativamente. Porque uma cultura planetária universal só poderá surgir se os povos conservarem sua identidade, ampliando-a e enriquecendo-a, se, portanto, os valores culturais alienígenas forem integrados organicamente à própria cultura. Eis um problema com o qual terão que se preocupar não somente os japoneses, mas todos os povos desta terra.

No processo universal de amalgamento cultural que forçosamente ocorrerá, parece-me indispensável que se cultivem os valores culturais próprios e que se os selecionem paulatinamente sob o ponto de vista de sua validade universal. Porque uma cultura planetária universal só poderá surgir como resultado de um crescimento orgânico que leve em consideração todos os valores – também aqueles que parecem ser contrários – e de um equilíbrio sócio-cultural.

Tenho a certeza de que também aquelas forças que, em nosso tempo, no Japão, ainda resistem à conscientização da própria identidade, finalmente serão compelidas a participar desse processo, quando a cultura universal, como única alternativa à hecatombe, tiver penetrado na consciência de todos os homens. A construção de uma cultura planetária universal, portanto, de um mundo sem “vis-à-vis” (sem barreiras), requer uma redescoberta contínua da própria identidade. Porque cada redescoberta aprofunda um processo de conscientização que amplia, enriquece... e *liberta* essa identidade. Liberta do conceito nacionalista, de opiniões infundadas e da reflexão parcial. Um processo de conscientização a ser vivido por todo o povo, porque cria as condições de um relacionamento

baseado em amizade e respeito que deve preceder a compreensão mútua. Tenho certeza de que, em toda parte, existem valores culturais tradicionais, talvez mesmo primitivos ou originários, portanto pré-rationais, que se perderam ou foram reprimidos no decorrer da história, mas que terão de ser reintegrados no decorrer do processo de construção de uma cultura universal, em vista da necessidade de um equilíbrio cultural. Seria errôneo, portanto, querer renunciar, em princípio, à contraposição de ideias, de experiências e desenvolvimentos sociais e culturais. Nunca, jamais, pensei em fazer uma coisa dessas. Quando me refiro a um mundo sem barreiras, não tenho em mente um mundo que, na verdade, não as tivesse, mas sim, *a um mundo que superou os preconceitos nacionalistas e opiniões preconcebidas, pelo uso comum de todos os valores, pela colaboração e concentração em objetivos comuns.*

O pensamento supra-nacional, ou seja, independente dos aspectos nacionais, só pode tornar-se efetivo quando se reconhece, se apreende, isto é, se percebe, *conscientemente*, as formas nacionais características existentes no mundo, incluindo a própria. Somente então a natureza humana poderá alcançar a plenitude.

(Por características nacionais entendo as manifestações de desenvolvimento distintas e dinâmicas, dentro do âmbito de uma cultura predominante. Como parte, portanto, de um todo que se renova constantemente.)

Se a arte é um meio de representação e depoimento do homem à procura de um mundo sem “vis-à-vis – e eu sou da opinião de que é isto que ela deve ser – então também sua estética terá que levar em consideração a nova realidade, em todas as dimensões. Refiro-me, principalmente, à interdependência, por destino, de todos os povos. Uma tarefa cuja solução não seria concebível sem experimentos e insucessos. E, de fato, estes podem ser constatados, hoje, na vida cultural de todos os povos, sob forma de produtos de arte mal sucedidos do ponto de vista de suas relações com a nova realidade. Tais produtos já existem em toda parte: na música,

nas artes visuais, na literatura, no cinema e no teatro. Lembro-me em particular, de algumas obras que, no ano de 1972, sob o lema do “Universalismo da Arte” foram apresentadas na Olimpíada de Munique. Disparates que sempre surgem quando o mundo, válido até então, começa a se transformar mais intensamente. São justamente o desejo do exótico e a fome de sensação que garantem o sucesso de tais “obras”. Colchas de retalho que nos apresentam um mundo de cacos, de resíduos culturais não digeridos, como substitutos de um esforço real para dominar, espiritual e intelectualmente, a nova situação.

Por isso mesmo, não acredito na arte “vanguardista” tão propagada na Europa e na América do Norte. Um pleonasma, aliás, pois a arte, se realmente arte, no tempo em que surge, é sempre “vanguardista”. Porque a arte, neutra ou retrógrada, não exerce função na sociedade – a maioria dos assim chamados artistas “vanguardistas” no ocidente são, a meu ver, no melhor dos casos, românticos atrasados, cuja atitude intelectual e ideias artísticas, mesmo quando realizadas com meios modernos – não correspondem, de modo algum, à nova realidade e às novas condições sociais. A eles faltam a mensagem adequada ao mundo tecnológico e uma função fidedigna na nova sociedade.

Tais soluções insatisfatórias de uma tarefa legítima e urgente – frequentemente a consequência natural do experimento – são, porém se objetivamente vistas, uma parte da polêmica em torno das novas ideias. A elas não se pode, pois, renunciar. São os símbolos negativos, por assim dizer, que nos apontam o caminho para o futuro. Talvez, caro professor, deveríamos observar os contrastes que separaram a cultura do Japão da ocidental. Contrastes, no entanto, que não devem ser compreendidos, como já disse em minha última carta, como fatores contraditórios que se excluem mutuamente, mas que se complementam. Um estudo comparativo deste tipo, que consiste ao mesmo tempo, em um processo de relacionamento, produzirá os primeiros ensaios para a criação de um novo modo de pensar e refletir que, na cultura de um mundo uno – portanto

também para a arte e estética – poderá tornar-se decisivo.

Eu diria, por exemplo, que os seguintes aspectos predominam no pensamento japonês e ocidental, respectivamente:

<i>Pensamento japonês</i>	<i>Pensamento ocidental</i>
Independente de espaço e tempo (pensamento não-dimensional)	Dependente de espaço e tempo (pensamento dimensional)
Pontilhado (pensamento que salta de um ponto a outro)	Discursivo (pensamento que progride desenvolvendo um determinado conceito para alcançar outro)
Estruturação de conceitos ambivalentes (tanto um quanto outro)	Estruturação de conceitos monovalentes (ou um, ou outro)
Estruturação de conceitos que circunscrevem	Estruturação de conceitos que descrevem
Pensamento globalizante	Pensamento analítico
Unificação por complementação	Unificação por síntese
Introversão (concentração no mundo interior)	Extroversão (concentração no mundo exterior)
Expressão com ênfase no intuitivo	Expressão com ênfase no racional
Lógica a-causal (lógica como pensamento coerente)	Lógica causal
Atuação segundo experiências	Atuação segundo ideias
Pensamento voltado para o passado	Pensamento voltado para o futuro
Pensamento e ação descentrados do eu, voltados para a comunidade	Pensamento e ação centrados no eu, enfatizando a personalidade
Contemplação assistemática	Contemplação sistemática

Entende-se que, em ambas as culturas, verificam-se manifestações de to-

dos os aspectos mencionados, enquanto que, em outras, aparecem menos.

Assim, no idioma japonês, por exemplo – e a língua, sem dúvida, é sempre a expressão mais imediata do estado da consciência – o uso incorreto de palavras do ponto de vista da ênfase e vivência psíquica, produz, geralmente, absoluta ininteligibilidade da frase.

No entanto, em português, assim como em outros idiomas europeus, uma quantidade especialmente grande de palavras e partículas que acentuam o relacionamento causal (lógica causal), enfatiza o significado de causa e efeito: donde, pois, porque, daí, assim, com isto, em consequência de, indício de, por causa de, eis porque, por isso, visto que, em virtude de, da seguinte maneira, etc.

A tradução japonesa do provérbio português, “o perigo está mais próximo quando não se pensa nele”, no Japão, “yudan dâiteki” (tradução literal: descuido-grande inimigo) é um belo exemplo da expressão discursiva causal concludente em português, e a pontilhada, que se refere a um ou mais pontos, em japonês.

Comparando o japonês com as línguas ocidentais, é interessante observar, nesse contexto, o uso relativamente raro das formas do passado e futuro dos verbos (independência do tempo) em japonês, que desconhece a conjugação no sentido das línguas europeias – os sufixos verbais indicam as funções das conjugações – e por isso, em última análise, não abandona nunca a relação com o presente: isto eu ainda não consegui – *sore wa mada umaku ikanai* (tradução literal: concernente a isto ainda bem sucedido não ir) ou ela ainda não veio = *Kanojo wa mada kite imasen* (tradução literal: concernente a ela ainda não vindo) e de agora em diante não fumarei mais = *imakara wa mô tabako o suimasen* (tradução literal: de agora em diante eu não mais fumo); todos são exemplos de um modo de expressar-se, somente possível quando o passado, presente e futuro não são vividos como contrários. O mundo sem “vis-à-vis”, de

fato, seria concebível apenas como síntese das formas de pensamento que nele estão vivas, constituindo-se numa forma de expressão universalmente válida, em que nenhuma das modalidades de pensamento deveria, portanto, ser preterida ou especialmente acentuada.

Concebíveis seriam, por exemplo, formas de pensamento e expressão de caráter integrante, indicadoras dos seguintes atributos: independência de espaço e tempo (independência de conceitos espaciais e temporais categóricos), paradoxalidade (pensamento que leva a conclusões racionais, mas integra também o irracional), polissemia (produção de mais de um significado), percepção sistática (apreensão por todos os lados), lógica a-causal (transcendência do princípio de causa e efeito) a-ou supra-racionalidade (independência da reflexão racional), pensamento globalizante (conscientização das partes e do todo), pensamento e ação centrados na humanidade (independência do eu e da comunidade; modo de contemplar as coisas independentemente desses temas).

Em toda parte, no ocidente e oriente, há, desde já, numerosos exemplos dessas formas de pensamento e expressão, tanto nas ciências quanto nas artes. Assim, Pascual Jordan, em seu livro “A imagem da física moderna” escreve: “a revolução espiritual causada pelos físicos de nosso tempo, que revelaram aos nossos olhos estupefatos, o subterrâneo do mundo microfísico e desenvolveram, pela apreensão de suas leis, novas possibilidades de raciocínio, leva à destituição da validade absoluta do conceito mais importante da macrofísica: de acordo com o princípio da causalidade, todos os processos são previsíveis, como o funcionamento de um mecanismo de relógio ou de uma máquina, ou os movimentos do sistema planetário. Até a descoberta da Mecânica Quântica (ou Mecânica Ondulatória), era natural que esta predeterminação causal dominasse toda a natureza, sem exceção. A Física Quântica, no entanto, nos ensinou que esta causalidade absoluta, em verdade, não é uma lei natural básica, pelo contrário, ela surge apenas posteriormente e em extensão limitada”. Na literatura alemã de nosso tempo, há um belo conto de Peter Weiss,

autor da peça “A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat-Sade”, no qual as relações espaço-temporais são abolidas (independência do tempo racionalmente medido). Refiro-me ao conto intitulado “O diálogo dos três caminhantes”: “Era uma vez, homens que só caminhavam, caminhavam, caminhavam... Eles caminhavam e olhavam para trás e viam o que se mostrava, e conversavam a respeito disso e de outras coisas que antes tinham se mostrado ...”

“... E eu descia o caminho rastejando e corria sem fôlego ao longo do atalho da ribeira, aqui onde agora estão construídas ruas, pontes e fortificações do cais, aqui onde agora caminhamos, caminhamos, caminhamos”.

Neste contexto, lembro-me também dos trabalhos quadridimensionais, por assim dizer, independente do conceito racional de espaço e tempo, de um Braque, Picasso e Klee. Lembro-me, também, das composições paradoxais de um Marc Chagall, da arte conceitual de um Man Ray ou do realismo fantástico dos austríacos Hausner e Hutter.

São também mensageiras de uma tal forma de pensamento e expressão, a arquitetura, liberta do conceito tradicional de espaço, de um Le Corbusier, Alvar e Aino Alto, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer – que substituíram a curva geométrica pela curva livre – e a obra do arquiteto alemão Hans Scharoun, cuja apreensão espacial carece, geralmente, de uma quantidade grande de pontos de observação.

Como músico, lembro-me, naturalmente, do caráter a-causal (abandono do princípio da sensível e da resolução), multivalente (polissemia de acordes e silmultanóides), independente de sistemas (aleatorismo) da música moderna.

Lembro, ademais, da tendência ao centrado na humanidade e no universal comum a todas as nações industrializadas: “O fato de ser um alemão

não me parece um destino mais difícil ou mais fácil do que qualquer outro. Não é nenhuma condição à parte, mas sim uma origem entre muitas. Não vejo razão para me queixar ou para renegá-la e também não vejo razão para ver nela algo de excelente. É inerente a toda origem, nunca nos separarmos dela; mas também lhe é inerente dela nos afastarmos todos os dias. Não quero chocar os meus próximos, que levam mais a sério do que eu, o fato de que sou alemão. Aceito esta contingência até onde for possível e a ignoro, se necessário" (Hans Magnus Enzensberger).

De fato, trata-se hoje de criar um mundo de compreensão aberto, um mundo que integre os valores alienígenas no próprio âmbito da vida. Nesse contexto, a vontade e a capacidade de cada um de compreender e integrar criativamente os valores tradicionais de outros povos desempenham um importante papel. Trata-se de reconhecer o próprio ego como parte de um todo e subordiná-lo a um desenvolvimento globalizante, levando-se em conta que o global não pode se concretizar senão através de respeito e busca ativa, bem como pela interação e compensação dos valores individuais.

Por isso, a comparação da arte japonesa, orientada para o objeto, com a arte ocidental, ainda orientada para o sujeito (talvez não mais por muito tempo), é muito esclarecedora. A meu ver, nós ocidentais, deveríamos extrair uma lição da tendência japonesa à despersonalização (tenho aqui em mente, a função máscara, no teatro japonês), porque a renúncia ao "vis-à-vis" condiciona a independência do eu. E porque a superação das barreiras, não a sua eliminação, significa a integração completa do eu no todo.

Uma afinidade que existe, no Japão, entre as novas formas de pensamento e as tradicionais, facilita ao japonês adaptar-se às primeiras. No que concerne ao sentido de espaço e tempo, por exemplo, a independência aproxima-se mais da ausência do que, evidentemente, da dependência ao mesmo. O "tanto um quanto outro" ambivalente corresponde mais ao princípio de estruturação polissêmica do que o "ou um ou outro" excludente, incidental. E o pensamento e a ação grupais, em um mundo

orientado para a humanidade (sociedade de massa), são mais adequados do que o individualismo voltado para a personalidade.

Apresenta-se a nós o dever de construir uma nova compreensão da realidade. – “Compreender significa reconhecer relações, ver o distinto como caso particular de algo mais geral”, escreve Werner Heisenberg –. Tarefa cuja solução requer uma participação essencial da arte e que pode contribuir, decisivamente, para a libertação essencial da arte e que pode contribuir, decisivamente, para a libertação do homem da ideia obsessiva do “vis-à-vis”. Tarefa que, por um lado propicia a compreensão da realidade integrante dos numerosos “vis-à-vis” que se apresentam a nós – é indiferente tratar-se do Japão, Índia, Brasil, Estados Unidos, União Soviética ou China – e, ao mesmo tempo, liberta-nos deles, ordenando, em uma escala de valores equivalentes, tudo aquilo que é característico desses “vis-à-vis”.

Cada um de nós que atua no terreno da ciência e das artes, da educação e da política, a meu ver, deveria esforçar-se no sentido de efetivar essa transformação da consciência. Foi principalmente tal tarefa que me levou a oferecer meus serviços ao Instituto Goethe: como integrante de seu quadro, eu esperava poder contribuir para a construção de um mundo sem barreiras. Uma esperança que não se concretizou. Pessoas demais se opuseram. Pessoas às quais faltavam a coragem e a força para modificar seu pensamento, para mudar radicalmente sua própria atuação. Porque organismos como o Instituto Goethe, se contribuíssem para a construção de um mundo sem “vis-à-vis”, tornar-se-iam desnecessários! ... Um mundo sem barreiras presume uma filosofia que integra todos os aspectos da experiência humana e que, como disse William James, “alia o real ao ideal, numa continuidade dinâmica”.

É isso que muitos não compreendem. O senhor e eu, caro professor, dedicamos nossas vidas ao ensino e à educação. Teríamos vivido em vão, se não tivéssemos incluído em nosso trabalho o novo com que uma cultura universal enriquece a vida.

Estou firmemente convencido de que a realização da humanidade como um todo – a qual, sem o homem global, é uma utopia – deve ser prioritária. É condição vital da era tecnológica. Para mim, trata-se decisivamente de substituir – como diz Karl Marx – o homem fragmentado pelo completamente desenvolvido. Por um ser humano para o qual as várias funções não são outra coisa senão formas de atividade que mudam constantemente. Um homem que deixará de ser o representante de um grupo nacional ou religioso, mas que está preparado para contribuir, por sua própria mobilização, para a mudança cultural que, dinamicamente, se processa em nosso tempo. Um homem livre e aberto, capaz de viver com os conflitos causados por essa mudança. Preparado para modificar seu modo de pensar, no sentido de uma conscientização do supra-nacional e da extensão da consciência em direção a relações universais.

Num mundo sem “vis-à-vis” sentir-nos-emos em casa, em todos os domínios da cultura. Saber e abertura para globalizar integram a especialização parcial. E o intercâmbio de experiências e ideias, em todos os terrenos, criará uma dinâmica compensadora que produzirá novas forças e possibilidades.

Mesmo assim, teremos que renunciar a uma parte de nossa tradição.

Querendo ou não. Por isso nós, do oriente e do ocidente, encontramos desde já, diante da necessidade de uma escolha entre renunciar a uma parte do tradicional em favor de um novo modo de pensar e viver – modo que, como já disse, pressupõe um alargamento de nossa consciência – ou permitir que aumente, progressivamente, o abismo existente entre a civilização por nós criada e as relações e comportamentos entre os homens. Trata-se, pois, de encontrar coragem e força para uma nova maneira de viver. Uma nova maneira de viver, inconcebível sem renúncia e sem mudança do modo de pensar. Conscientizar essa problemática entre os homens, com certeza, é uma das funções mais importantes da arte do nosso tempo. Creio que é sob esse ponto de vista que todos os problemas estéticos devem ser examinados.

Estou convencido de que, historicamente, é chegado o momento em que o ser humano precisa modificar-se radicalmente. Modificação que devemos provocar, caso não queiramos escolher o caminho da destruição. É indiferente ser esta destruição o resultado de um conflito nuclear ou de um envenenamento lento e gradativo do meio ambiente.

Um mundo sem "vis-à-vis" é uma necessidade fatal. Ele é, no entanto, apenas parte de um caminho. Não é o alvo final. Porque cada objetivo alcançado significa sempre um novo desafio.

Um abraço

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Paulo Freire". The signature is fluid and cursive, with a large initial 'P'.



Apoio

**RUMOS**  
Itaú Cultural

Realização



Universidade Federal  
de São João del-Rei

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

