133
ARS
ano 16
n. 32

Artigo inédito

Michiko Okano*

A estética *wabi-sabi*: complexidade e ambiguidade

The *wabi-sabi* aesthetics: complexity and ambiguity

palavras-chave:
estética japonesa; *wabi; sabi; wabi-sabi; yūgen*

Este artigo apresenta um estudo sobre a estética *wabi-sabi*, desenvolvida por meio do zen-budismo e dos tratados artísticos chineses e aprimorada gradualmente com os aspectos genuínos nipônicos, como *yūgen* e *yojō*, presentes na literatura poética e no teatro *nō*. Tendo sido consolidada na arte da cerimônia do chá por intermédio do mestre Sen no Rikyū, *wabi-sabi* foi escolhida, graças a uma estratégia governamental, para ser a estética representativa da cultura japonesa, tornando-se, em meados do século passado, um dos "conceitos" artísticos japoneses mais conhecidos no Ocidente. Dada essa intrincada trajetória de aglutinações e deslocamentos culturais, pretende-se verificar algumas diferenças básicas entre as bibliografias sobre o tema na língua japonesa e em algumas línguas ocidentais.

keywords:
Japanese aesthetics; *wabi; sabi; wabi-sabi; yūgen*

This article refers to a research on *wabi-sabi* aesthetics, whose development was based on Zen Buddhism and Chinese artistic treatises and gradually improved with genuine Japanese aspects, such as *yūgen* and *yojō*, present in poetic literature and *nō* theatre. As it had been consolidated in the art of tea ceremony by tea master Sen no Rikyū, *wabi-sabi* was selected by the government as the representative aesthetics of Japanese culture, and in the mid-twentieth century it become one of the most well-known Japanese artistic "concepts" in the West. Due to this intricate trajectory of cultural displacement and agglutinations, it is our purpose to verify some basic differences between bibliographies on the theme produced in Japanese and in a few Western languages.

* Universidade Federal de São Paulo [Unifesp].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.142233.

CC BY

A questão da tradução

A tradução é sempre um ato de traição, no sentido de nunca conseguirmos transmitir exatamente a semântica de uma palavra de uma cultura a outra, e isso se agrava sobretudo no campo artístico. Por conseguinte, quando se trabalha com a transmissão de ideais estéticos entre culturas muito distintas, como a ocidental e a oriental, o desafio é ainda maior. No caso deste estudo, há certas especificidades da cultura japonesa que tornam essa tarefa ainda mais delicada. É importante lembrar que não existia no Japão, antes da forte tendência de ocidentalização que se manifestou a partir da Era Meiji (1868-1912), uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como "senso comum" em "conceitos", isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente. Tal esforço tinha como um dos propósitos explicitar melhor os pensamentos japoneses para os ocidentais, além da busca do desenvolvimento e progresso da nação.

Assim, a nosso ver, não há uma tradução exata para palavras que se referem a elementos como *wabi-sabi*, *yūgen*, *yojō*, *Ma* e tantas outras conectadas com a arte e a cultura japonesa, e tampouco para palavras que definem campos artísticos como *kōgei*, *geijutsu* etc. Trata-se de elaborar uma tradução que dê, conforme Benjamin[1], "voz para o intento do original não como reprodução, mas como harmonia, como um suplemento para a linguagem em que ela expresse a si mesma, como seu próprio tipo de *intentio*". A tradução, assim, "em vez de se assemelhar ao significado do original, mas, amorosamente e em detalhes, incorporar o modo de significação do original"[2].

Dessa perspectiva, os ideais estéticos japoneses denominados *wabi* e *sabi*, ou, de modo aglutinado, *wabi-sabi* – como frequentemente se encontram na literatura sobre o tema –, por se tratarem de uma estética que se desenvolve com a circulação e deslocamento dos elementos culturais do continente chinês para as terras japonesas – mas aprimorados e hibridizados com outros aspectos genuinamente nipônicos – requerem especial cuidado para serem transmitidos ao Ocidente.

Pretende-se, portanto, no presente estudo, fazer um "aceno", no sentido utilizado pelo filósofo Martin Heidegger[3]: "os acenos precisam de um amplo espaço de oscilação que os mortais só conseguem percorrer vagarosamente". Em outras palavras, trabalha-se aqui com o pressuposto de que as traduções necessitam desse "espaço de

1. BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken, 2007, p. 79. Todas as citações de obras em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

2. Ibidem, p. 78.

3. HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2003, p. 95.

oscilação" para que um território de possíveis compreensões do que seja *wabi-sabi* possa ser delineado.

Isso remete à *zona de contato*, denominação empregada pelo pesquisador Inaga Shigemi[4], que afirma ser o problema da tradução o fato de esta se basear na lei do terceiro excluído, ou seja, de ser inconcebível que A seja simultaneamente não A[5]. Estabelece-se então, nesse mecanismo, uma necessidade intrínseca de a língua de chegada conter a "mensagem exata" da língua de partida, apesar de serem idiomas diferentes pertencentes a culturas distintas. Inaga cita Andrew Chesterman, que, no seu livro *Memes of translation*, afirma surgir, no trabalho de tradução, uma contínua modificação do original explicada pela metáfora do gene, admitido como um meio de transmissão de significados e descrito como acúmulo de mutação de meme – entendimento considerado mais correto pelo autor.

Desse modo, ao trazer a correlação entre a tradução e o gene, aceita-se um deslocamento semântico entre a língua de origem e de destino que se relaciona com o contexto cultural no qual a palavra é introduzida.

De um ponto de vista semiótico, Charles Sanders Peirce dialoga com os pensamentos anteriormente apontados, salientando a incompletude do signo, que pode transmitir apenas um fragmento do objeto. É também necessário considerar que, segundo o autor, um signo se desenvolve sempre num outro signo mais desenvolvido.

> O modo de ação típico do signo é o do crescimento através da autogeração. O signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer (…) O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e consequente impotência. Daí sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar.[6]

Consequentemente, a tradução do signo *wabi-sabi* nunca poderá ser uma cópia fiel da expressão japonesa, mas deverá crescer para um "outro signo", "acenando" o máximo possível para o original sem desvirtuar seu significado primordial. É o que este artigo busca fazer.

Tentou-se, apesar da limitação da bibliografia, uma comparação entre trabalhos de autores ocidentais e japoneses sobre o tema. Os ocidentais consultados foram: *Wabi sabi: the japanese art of impermanence*, de Andrew Juniper[7]; "The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?", de Tracy M. Cooper[8]; *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*[9] e *Wabi-Sabi: further thoughts*[10], de Leonard Koren, e *A tractate on Japanese aesthetics*, de Donald Richie[11]. Dentre os japoneses, consultamos *Wabi, sabi, yūgen*, editado por Suzuki Sadami e

4. Todos os nomes japoneses foram grafados na ordem "sobrenome, nome", como é tradicional no Japão.

5. INAGA, Shigemi. **Sesshokuzôkeiron**: fureau tamashii, tsumugareru katachi. Nagoya: University of Nagoya Press, 2016, p. 166-167.

6. SANTAELLA, 1995, p. 44.

7. JUNIPER, Andrew. **Wabi sabi**: the Japanese art of impermanence. Tokyo: Tuttle, 2003.

8. COOPER, Tracy. The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture? **Journal of Conscious Evolution**, Bem Lomond, CA, v. 10, 2013. Não paginado.

Iwai Shigeki[12]; *Yūgen, aware, sabi*[13], do filósofo japonês Ōnishi Yoshinori; "The wabi aesthetic through the ages", de Haga Kōshirō[14]; *Wabi, sabi, suki: the essence of Japanese beauty*[15], dos editores Itoh Teiji, Tanaka Ikkō e Tsune Sesoko, que escreveram do ponto de vista do *design*, e *Wabi*[16], do fotógrafo Jūmonji Bishin. As próximas obras citadas incluem o tema estudado, embora não tratem dele especificamente: *Each one a hiro: the philosophy of symbiosis*[17], do arquiteto Kurokawa Kisho; *Nihonryū: naze kanariya wa uta wo wasureta ka* (Estilo japonês: por que a canária se esqueceu de cantar)[18], de Matsuoka Seigow; *Vivência e sabedoria do chá*[19], de Sooshitsu Sen XV, e "The elimination of colour in Far Eastern art and philosophy"[20], de Izutsu Toshihiko.

A primeira diferença notada está nos títulos dos livros específicos sobre *wabi-sabi*: os ocidentais enfocam apenas as duas estéticas, ao passo que os japoneses as salientam junto com outras, formando uma trilogia, como *Wabi, sabi, yūgen*, de Suzuki, e *Wabi, sabi, suki*, de Itoh, ou, ainda, as duas palavras são estudadas separadamente, como no caso de "The wabi aesthetic through the ages", de Haga, ou *Wabi*, do fotógrafo Jūmonji, que traz, além de texto e fotografias do autor, escritos do mestre de chá Sen Sooshitsu e do historiador de arte e professor da Universidade de Belas-Artes de Tokyo, Toshiharu Ito[21]. Em alguns casos, uma das estéticas é associada a outras noções, como em *Yūgen, aware, sabi*, de Ōnishi.

Yūgen, *suki* e *aware* são elementos estéticos japoneses, e, por serem complementares a *wabi* e *sabi*, os autores nipônicos têm a tendência de analisá-los em conjunto, embora *wabi* e *sabi* sejam os mais conhecidos no Japão e, talvez por esse motivo, tenham sido elegidos pelo Ocidente. Também pode ocorrer uma escolha por estudar apenas *wabi*, visto que, em comparação a *sabi*, há mais referências bibliográficas históricas sobre o tema.

Outra distinção que se destaca é o fato de os autores japoneses abordarem de modo mais complexo a origem da palavra *wabi-sabi*. Todos (Matsuoka, Kurokawa, Haga, Ōnishi, Suzuki[22], Iwai[23], Katahira[24], Yamada[25]) concordam que existe uma relação do tema com o zen-budismo e, principalmente, com a cerimônia do chá. Os autores dão também ênfase também à filosofia (Onishi); à etimologia; à história como parte da cultura Higashiyama (Suzuki, Haga); à literatura poética (Haga, Sooshitsu[26]); ao teatro *nō* (Haga) ou ao jardim japonês (Yamada, Katahira).

Nota-se ainda que os estudos japoneses são mais centrados em algum campo específico da arte, enquanto os ocidentais são mais genéricos.

9. KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for artists, designers, poets and philosophers**. Point Reyes: Imperfect, 2008.

10. Idem. **Wabi-sabi**: further thoughts. Point Reyes: Imperfect, 2015.

11. RICHIE, Donald. **A tractate on Japanese aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge, 2007.

12. SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. **Wabi, sabi, yūgen**: "nihonteki naru mono" he no doutei. Tokyo: Suiseisha, 2006.

13. ŌNISHI, Yoshinori. **Yūgen, aware, sabi**. Tokyo: Shoshi Shinsui, 2012.

14. HAGA, Kōshirō. The wabi aesthetic through the ages. In: HUME, Nancy. **Japanese aesthetics and culture**: a reader. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 245-278.

15. ITOH, Teiji; IKKŌ, Tanaka; TSUNE, Sesoko (eds.). **Wabi sabi suki**: the essence of Japanese beauty. Hiroshima: Mazda, 1993.

16. JUMONJI, Bishin. **Wabi**. Kyoto: Tankosha, 2002.

17. KUROKAWA, Kishō. **Each one a hero**: the philosophy of symbiosis. Tokyo: Kodansha International, 1997.

18. MATSUOKA, Seigow. **Nihonryū**: naze kanariya wa uta wo wasureta ka. Tokyo: Asahi Shimbun-sha, 2004.

19. SEN, Sooshitsu. **Vivência e sabedoria do chá**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

Definições de wabi-sabi

As definições de *wabi* e *sabi* são, de certo modo, ambíguas e complexas. Muitos japoneses não conseguem explicar esses elementos nem a diferença entre os dois, fato confirmado pelo pesquisador do Centro de Estudos Japoneses em Kyoto, Yamada Shoji[27]. O professor emérito da Universidade de Keio, Izutsu Toshihiko, concorda ao afirmar que *wabi* é "um conceito difícil de definir"[28]. Haga Kōshirō diz ser difícil abarcar o significado dessas expressões em uma simples definição, porque trazem consigo outros elementos[29]. O autor inglês Andrew Juniper é também consciente da dificuldade e complexidade de buscar uma equivalência em inglês para *wabi-sabi*, pela "incrível mistura de sentimentos sugeridos no termo"[30].

O arquiteto Itoh Teiji[31] corrobora essa opinião afirmando que não há japonês capaz de dar uma explicação definitiva para esses termos. Teiji apresenta dois motivos para esse fenômeno, sobre os quais consideramos importante refletir: "[*wabi-sabi*] representam conceitos que são quase totalmente dependentes do contexto" e "o nosso entendimento [japonês] é mais intuitivo e perceptivo do que racional e lógico"[32].

Há alguns fatores essenciais para se ponderar no estudo dos supostos "conceitos" japoneses: um deles é o fato de a maioria desses "conceitos" ter sido inventada ou reinventada na Era Meiji, quando houve a ocidentalização japonesa e o enquadramento lógico do que era bom senso, ideia ou pensamento. Outro aspecto a considerar é a ausência de uma definição clara e exata dos termos, uma vez que estes possuem, como um caleidoscópio, semânticas múltiplas, dependendo da "relação" a ser estabelecida. É a relevância desse encadeamento contextual que faz que os japoneses elaborem, por exemplo, uma lista dos locais mais bonitos para se apreciar a lua, combinando o lugar (a montanha, o céu, a praia, a rocha etc.) com o objeto.

Contudo, é relevante apontar a necessidade de certo cuidado ao se usar as expressões "intuitivo e perceptivo" para estudar elementos da cultura japonesa, visto que o uso indiscriminado delas pode acarretar o perigo de desvirtuamento semântico, pela abrangência que possuem, como se esses vocábulos bastassem para explicar as peculiaridades nipônicas.

No dicionário *Nihon kokugo daijiten* (Grande dicionário de língua japonesa)[33], encontramos as seguintes acepções para o verbete *wabi* – わび ou às vezes 侘, proveniente do verbo *wabiru*:

1) Sentir-se solitário, miserável, desapontado; sentir-se sem ânimo.

2) Apreciar a vida reclusa e tranquila, longe das coisas mundanas.

20. IZUTSU, Toshihiko. The elimination of colour in far eastern art and philosophy. In: PORTMANN, Adolf; BENZ, Ernst. **Color symbolism**: six excerpts from the Eranos yearbook 1972. Dallas: Spring, 1972, p. 167-195.

21. Os textos encontram-se tanto na versão japonesa quanto na inglesa.

22. SUZUKI, Sadami. Wabi, sabi, yūgen: kono "nihonteki narumono". In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 19-62.

23. IWAI, Shigeki. Sadô no seishin to wa nani ka: cha to "wabi" "sabi" no kankeishi. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 387-417.

24. KATAHIRA, Miyuki. Teien wo meguru "wabi", "sabi", "yūgen": 1930 nendai ni okeru yūgen wo chūshin ni. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 451-482.

25. YAMADA, Shoji. Nihon teien no "wabi", "sabi", "yūgen" wa dō gaikoku ni shōkai saretaka. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 485-498.

26. SEN, Sooshitsu. Wabi, rikyū no tetsuri. In: JUMONJI, Bishin. Op. cit.

27. YAMADA, Shoji. Op. cit., p. 483-499.

28. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 174.

29. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245.

30. JUNIPER, Andrew. Op. cit., p. 47.

3) Sentimento encontrado na refinada tranquilidade presente nas poesias *haikai* e cerimônia do chá; sentimento melancólico e tranquilo na simplicidade.
4) Pedir desculpas.

Para *sabi* – さび, que também pode ser escrito da forma 寂, o *Dicionário kōjirin*[34] registra os seguintes significados:

1) Velho e elegante.
2) Sentimento de refinada tranquilidade.
3) Tipo de narração realizada a voz grave, forte e tremida.
4) Conceito básico existente na poesia *haikai* de Bashō.

A mesma palavra *sabi*, com outro ideograma (錆), pode ser relacionada pelo som à palavra que designa ferrugem.

O que surpreende é a disparidade dos significados encontrados, que podem representar elementos contrários, como "algo miserável" e "refinada tranquilidade"; "velho e elegante" e "algo enferrujado". Todavia, é precisamente essa ambivalência que torna as palavras complexas e, ao mesmo tempo, intrigantes.

Fig. 1
A estética *wabi-sabi*: Jardim Kenrokuen, Kanazawa, Japão, 2011. (foto Michiko Okano)

Apesar dos vários significados encontrados nos dicionários, a estética *wabi-sabi* é geralmente compreendida a partir da perspectiva em voga na Era Muromachi (1333-1573), quando ocorreu o desenvolvimento da cerimônia do chá. No entanto, o surgimento de *wabi* é bem

31. ITOH, Teiji. The essence of Japanese beauty. In: ITOH, Teiji; IKKŌ, Tanaka; TSUNE, Sesoko (eds.). Op. cit., p. 8-23.

32. Ibidem, p. 8.

33. NIHON kokugo daijiten. Tokyo: Shogakukan, 1976, p. 1380.

34. DICIONÁRIO kōjirin. Tokyo: Sanchōdō: 1994, p. 545.

mais antigo, e seu significado original pode ser encontrado na antologia poética *Man'yōshū*[35] (Antologia das dez mil folhas) – compilada na Era Nara (710-794) – em forma de "*wabu*" ou "*wabishi*", cujos significados eram de um estado de sofrimento causado pelo amor não correspondido ou de perda ou adversidade ocasionada pela falta de sorte. Não havia, portanto, no século VIII, nenhum valor estético ligado ao termo. *Wabi*, aos poucos, passou a indicar um sentimento sofisticado e elegante apesar de uma maneira de viver simples e rústica, longe de uma vida mundana, o que salienta a relação da estética com o modo de vida.

Acrescentaram-se a esses sentidos os sentimentos das estações do ano, fazendo surgir uma acepção mais avizinhada à ideia de elegante simplicidade. Assim, entre a Era Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1333-1573) – época em que a classe guerreira ocupou o poder –, o sentido original de um estado sentimental deslocou-se para designar uma nova estética representativa da incompletude. *Wabi* agregou-se ainda aos aspectos provenientes da introdução do zen-budismo no Japão e ao ato de apreciar a lua velada pelas nuvens, desenvolvendo-se rapidamente com a arte da cerimônia do chá[36].

Matsuoka[37] explica o significado de *wabi* a partir da Era Heian (794-1185), pela existência de *miyabi* 雅び em contraposição a *hinabi* 鄙び: o primeiro representava a cultura e a sensibilidade aguçada do povo da capital *miyako* 都, ou seja, a estética palaciana, nobre, elegante e sofisticada, e o segundo, aquela de locais longe de *miyako*, ou seja, de Quioto. A distância existente entre *miyabi* e *hinabi* foi diminuindo com o passar dos anos e criou-se um espaço-tempo na vida do interior da montanha: uma estetização de *hinabi*, que se denominou *wabi*.

Na literatura, *Tsurezuregusa* (Ensaios da ociosidade), do século XIV, de Yoshida Kenkō, apresenta alterações de *wabi* advindas já da época de *Man'yōshū*, século VIII, e traz o não fazer nada ou o ato de passar os dias ociosamente (*wabiru*) como algo positivo. Surgiu, assim, uma forma de apreciar tal estado e entreter-se.

> つれずれわぶる人はいかなる心ならん。まぎるる方なく、ただ一人あるのみこそよけれ。
>
> Que coração teria uma pessoa que sofre ao passar os dias ociosos, sem nada para fazer. Permanecer sozinho, sem ter algo que perturbe o coração, é o melhor modo de viver.[38]

É a exaltação do modo de viver recluso, comum aos literatos da época, chamados de *inja* 隠者, literalmente, "a pessoa que se oculta",

35. *Man'yōshū* é uma antologia poética que contém cerca de 4.516 poemas, transcritos em caracteres chineses. Cf. WAKISAKA, Geny. **Man'yōshū**: vereda do poema clássico japonês. São Paulo: Hucitec, 1992.

36. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 31.

37. MATSUOKA, Seigow. Op. cit., p. 80-81.

38. Tradução literal da autora.

que "abandona o mundo terreno, dedica-se à prática da disciplina espiritual, livre de qualquer compromisso com a sociedade"[39]. São, portanto, indivíduos que abandonam posições sociais, bens materiais e laços familiares e vivem isolados em montanhas, em rústicas cabanas. Muitos deles se dedicaram à literatura.

Para a cerimônia do chá, *wabi* significa "evitar a ostentação, não permitir o luxo, parar de se deixar levar por prazeres materiais e, determinantemente, admirar a pureza de espírito, a pobreza material e a modéstia"[40]. "*Wabi* é transformar a insuficiência material e descobrir nela o mundo da liberdade espiritual não vinculado a coisas materiais"[41]. É, assim, uma estética que surge baseada no desapego material e afetivo, na beleza da simplicidade natural buscada no cotidiano dos *inja*, em conjunção com o desenvolvimento da cerimônia do chá.

Todavia, Iwai mostra-nos que nem sempre *wabi-sabi* foi o pensamento predominante nos livros de cerimônia do chá ao longo dos séculos: a frequência maior ocorre no final do século XVII e reduz-se nos séculos posteriores para reaparecer após 1930, na busca pela essência japonesa[42]. Para atestar esse fato, na publicação sobre jardins de Harada Jirō, *The gardens of Japan*, de 1928, um dos livros mais importantes do autor sobre o tema na língua inglesa, não aparecem *wabi*, *sabi* nem *yūgen*, mas *shibumi* (austeridade). A aparição dos temas de estudo acontece apenas em 1940, no livro de Loraine Kuck, *The art of the Japanese gardens*[43]. Na pesquisa de 25 livros – escritos na língua inglesa – sobre jardins, Yamada aponta como a tradução de *sabi* e *wabi* difere nas obras[44], testemunhando a multiplicidade e a complexidade dos termos.

No livro de Shigemori Kanto, *The Japanese gardens: islands of serenity*, de 1971, o autor critica a palavra "rústico" (*rustic* em inglês, e que no japonês é grafada como 田舎風), pois "para olhos não treinados, sua simplicidade, que possui uma beleza extrema, se reflete como algo rude e vulgar"[45]. Tal comentário pode estar fundamentado na diferença cultural que permeia os dois idiomas, mas parece-nos que há um deslocamento semântico entre "rústico" e 田舎風, pois este último pode ser traduzido como campestre ou, ainda, com um significado um pouco pejorativo, como caipira. São esses pequenos detalhes que nos fazem constatar como o trabalho de tradução é ambíguo e complexo, conforme vimos no início do artigo.

Em relação a *sabi*, encontramos a definição do especialista em *nō* e *kyōgen* Horikoshi Zentarō: "uma beleza que é sentida naturalmente, imbuída de algo fértil e profundo no seio da tristeza"[46]. O autor salienta, todavia, que não se trata do simples "entristecer" ou do "envelhecer", mas das coisas tristes e tranquilas que se tornam mais calmas ainda e das

39. MIKI, Sumito apud YOSHIDA, Luiza. Inja Bungaku: considerações sobre a literatura dos retirados da era Chūsei. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 17, p. 119-127, 1997, p. 119.

40. GRANDE dicionário de cerimônia do chá a três cores apud IWAI, Shigeki, 2006, p. 390, T. N.

41. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 246.

42. IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 392-395.

43. YAMADA, Shoji, Op. cit., p. 487.

44. Para *sabi*: pátina dos anos, aparência do antigo, velho, rústico, textura natural, apreciação do velho, desgastado, superfície com musgos, simplicidade e solidão para objetos individuais, naturalmente velho, aparência de desgaste, uma atmosfera dos anos, solidão. Para *wabi*: solidão rústica, senso de quietude, adstringência, bom gosto e tranquilidade, uma espécie de beleza gentil e sombria, preferência à quietude, atribuição saliente, modo de vida simples e isolada, simples, não pretencioso, autossuficiente, apreciando a liberdade das coisas externas no reconhecimento da transitoriedade, isolamento

coisas velhas que definham mais ainda, em cujo processo surge algo rico, amplo e belo. Horikoshi esclarece também que é um pensamento que pode parecer paradoxal, mas é uma beleza de estrutura dupla e opositiva.

Tracy Cooper explora esse tema em seu artigo "The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?". Na realidade, a cultura japonesa, denominada como a do cinza por muitos estudiosos, não determina oposições binárias entre o preto e o branco, mas estabelece uma zona acinzentada entre as duas cores, criando um espaço intermediário onde A pode ser também não A, contrariando a lei do terceiro excluído, conforme vimos na citação de Inaga.

Haga Kōshirō, Itoh Teiji e Izutsu Toshihiko são os autores japoneses que publicaram sobre o tema em inglês[47], embora este último tenha uma relação indireta com o assunto. No caso de Haga, no texto "A estética wabi através dos anos", apenas três qualidades de *wabi* são elencadas: simplicidade e beleza despretensiosa; beleza imperfeita e irregular; beleza austera e severa[48].

No primeiro item, da simplicidade e beleza despretensiosa, Haga cita *Zen-cha Roku*: "*wabi* significa ausência de coisas, ter coisas inteiramente contrárias aos nossos desejos, ser frustrado nos nossos desejos", bem como "não considerar incapacidade como ser incapaz, não sentir a ausência como privação e não considerar o que não é proporcionado como deficiência"[49]; significa não estar atado aos valores impostos pela sociedade e buscar uma presença na ausência de coisas materiais, portanto não é a beleza de algo que é apenas simples e despretensioso, mas que deve também "conservar a nobreza, a riqueza de espírito que, aparentemente e externamente, pode parecer rústica"[50].

No segundo item, o da beleza imperfeita e irregular, Haga cita o exemplo de *Kenpô katsudan*, de Komparu Zenpô: "a lua não é bela a menos que esteja parcialmente obscurecida pela nuvem"[51]. E, no terceiro, de beleza austera e severa, dialoga com a tranquilidade, com *muichibutsu* 無一物, o original não ser, cujo significado zen-budista é o fato de os seres humanos estarem no mundo sem possuir nada, no vazio *kū* 空 ou no absoluto nada *mu* 無. A expressão budista 無一物中無尽蔵 *muichibutsuchūmujinzō* significa obter algo infinito dentro do vazio, do nada, ou seja, obter um vazio que seja potencialmente infinito, como a beleza de um broto sob a neve, repleto de energia, aguardando a chegada da primavera, conforme veremos adiante na poesia de Fujiwara Ietaka.

Izutsu, em "A eliminação da cor na arte do Extremo Oriente e filosofia", também seleciona, como Haga, três características: solidão, pobreza e simplicidade. Verifica-se assim que a única qualidade coincidente entre os dois autores japoneses é a simplicidade, o que atesta o aspecto

na natureza, a qualidade do rústico, embora refinado, beleza solitária, um gosto moderado, um charme empobrecido ou vulgaridade honesta, a estética da apreciação da pobreza (YAMADA, 2006, p. 488-489, T. N.).

45. KANTO, Shigemori apud YAMADA, Shoji, 2006, p. 494.

46. HORIKOSHI, Zentarō apud SUZUKI, Sadami, 2006, p. 33.

47. No caso de Itoh, o texto é tradução em inglês do original em japonês.

48. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245-250.

49. ROKU, Zen-cha apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 246.

50. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 247.

51. ZENPÔ, Komparu apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 247.

multifacetado da definição de *wabi*. A solidão reflete a vida solitária fora dos alvoroços mundanos, em busca de um senso metafísico e espiritual exemplificado pelos literatos *injas*. A pobreza tem uma semântica dupla: significa viver na ausência de requinte e luxo material, mas enriquecida com "a consciência metafísica do eterno vazio"[52]. Sem isso, a pobreza seria simplesmente algo não relacionado com a experiência estética.

A simplicidade essencial tem origem no estilo criado por Sen no Rikyu, na cerimônia do chá, cuja sala pode ser descrita, de acordo com o Izutsu, como um "estado de não cor", que trata de "aniquilar as cores, isto é, fazer com que todas as cores sejam subjugadas e discretas no limite do possível"[53]. Isso estaria relacionado com a monocromia, a total ausência de cor. No entanto, explica o autor que, pelo fato de essa eliminação da cor surgir do ato de "aniquilamento das cores", existe uma vaga reminiscência de todas as cores que foram eliminadas. Dessa perspectiva, a exterior ausência da cor equivale à "interior negativa presença da cor" e, assim, assume um valor estético positivo, atestando-se mais uma vez a compreensão binária não opositiva dos pensamentos.

No início do livro *Wabi, sabi, suki*, dos editores Itoh Teiji, Tanaka Ikkō e Sesoko Tsune, há algumas explicações de *wabi*, cuja tradução registrada é "simplicidade tranquila": a relação com a simplicidade refinada e elegante é alcançada pelo realce da cor e das formas naturais e texturas inerentes aos materiais; com a beleza da natureza não tocada pela mão humana ou por aquilo que emerge das tentativas do homem de extrair a beleza distintiva dos materiais. Para a palavra *sabi*, traduzida como "pátina dos anos", encontramos: beleza que aprecia a passagem do tempo. Refletindo o sentido original temos: ferrugem da pátina; uma fase nova e diferente da beleza que envolve o processo do uso, a apreciação e convicção de que o valor estético das coisas é realçado com o tempo e a confirmação do ciclo natural da vida orgânica – da existência e do renascimento[54].

Sabi vem do verbo *sabu* e, similarmente a *wabi*, tinha uma conotação negativa, a de se sentir solitário e triste. A inversão semântica aconteceu na época em que Fujiwara Teika (1162-1241) e Fujiwara Toshinari (1114-1204) inseriram esses vocábulos nos seus poemas com sentidos positivos. Toshinari empregou a palavra *sabi* pela primeira vez em 1170. Porém, o uso frequente da palavra *sabi* como representante de um estilo ou estética passou a ocorrer em meados da Era Edo (1603-1868). Atualmente, no *Grande dicionário de cerimônia do chá a três cores* consta que *sabi* é "algo envelhecido que possui gosto estético" e ainda se salienta que "*wabi* e *sabi* são facilmente confundíveis: os dois têm relação com uma beleza tranquila e triste"[55], conforme verificamos também nos dicionários já mencionados.

52. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 175.

53. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 176.

54. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 7.

55. GRANDE dicionário de cerimônia do chá a três cores apud IWAI, 2006, p. 390.

Fig. 2
A estética *wabi-sabi*: Jardim do Templo Tōfukuji, Kyoto, Japão, 2014. (foto Michiko Okano)

No entanto, ao passo que *wabi* é relacionado à vida modesta e à exigência desse estilo dos praticantes, *sabi* é a beleza preexistente que brota naturalmente, e que, para ser percebida, requer um senso estético peculiar[56]. Desse modo, *wabi* caracteriza-se por uma escolha de vida e de estilo, e *sabi* por ser algo natural, porque a passagem do tempo é inerente aos homens. É uma estética que depende apenas de se desenvolver um certo olhar para discernir o belo na pátina dos anos.

56. Ibidem, p. 390-391.

Tecidas essas considerações a respeito da definição de *wabi* e *sabi* de acordo com os autores japoneses, tanto na língua de origem quanto na inglesa, passaremos a apresentar e analisar os livros e textos de autores ocidentais.

Escritos ocidentais

O interesse dos ocidentais na estética *wabi-sabi* propriamente dita tem uma conexão maior com a cerimônia do chá e o zen-budismo, elementos culturais mais difundidos. Esse fato tem uma razão histórica: esses foram os dois elementos com os quais o Ocidente teve contato desde os primórdios do século XX, período bem anterior ao conhecimento de outros campos de estudos japoneses. Basta lembrar que Okakura Kakuzō e Daisetsu Suzuki introduziram livros em inglês na época em que havia pouca bibliografia sobre o Japão em línguas ocidentais, respectivamente, *The book of tea* (O livro do chá), logo em 1906, e *Essays in Zen Buddhism: first series* (*Ensaios em Zen Budismo*) em 1927.

Deve ser também lembrado que, no auge do nacionalismo cultural da década de 1960, quando o Japão tentava mostrar ao mundo sua recuperação pós-guerra, eclodia uma necessidade inquietante de buscar um tópico que representasse o país. Na edição do Fórum de Cultura Japonesa sobre a "Essencialidade Japonesa" da revista *Shisō*, em 1935, o filósofo japonês Nishitani Keiji (1900-1990)[57] já havia apresentado o *wabi-sabi* como essência da cultura nipônica[58]. Talvez por esse motivo, *wabi* わび e *sabi* さび sejam escritos preferencialmente em *hiragana*[59], caracteres fonéticos essencialmente japoneses, sem utilizar os ideogramas chineses, como acontece com *yūgen* 幽玄.

Okamoto Tarō (1911-1996), proeminente artista japonês conhecido pelas suas obras vanguardistas e abstratas, reprova tal posicionamento – a seleção de uma "cultura do verso, sóbria e sombria" como essência da arte japonesa – do governo japonês[60]. Essa crítica à estratégia política coaduna-se com a proposição de Okamoto de que o âmago da arte nipônica estaria nos vasos do Período Jomon (1400-300 a.C.), época em que o Japão não recebia ainda nenhuma influência chinesa. Esse fato fez que os vasos Jomon fossem considerados objetos artísticos, e não apenas arqueológicos. São peças com *design* rebuscado, de linhas dinâmicas e ornamentais e, por conseguinte, contrárias à estética selecionada como representativa do país pelo governo.

Suzuki aponta uma pesquisa de opinião no Japão realizada pelo Centro de Cultura Asiática da Unesco, na segunda metade de 1970, a qual apresentou *wabi*, *sabi* e *yūgen* como símbolos da essência japonesa[61]. Não à toa, o título do seu livro é composto dessas três palavras. Ademais, por meio do artigo de Haga, é possível compreender a relação dos três vocábulos, isto é, o fato de que o desenvolvimento do que se chamou *wabi-sabi* se deveu muito à evolução e desdobramento de *yūgen*, visto que tanto a cerimônia do chá quanto o teatro *nō* fizeram parte da cultura do mesmo período, denominado de Higashiyama[62].

Os escritos de Leonard Koren e Andrew Juniper são considerados as publicações mais conhecidas no Ocidente. Leonard Koren, artista e escritor americano, é autor de *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*, de 1994, e *Wabi-Sabi: further thoughts*, de 2015; e Andrew Juniper, inglês, escreveu *Wabi-Sabi, the japanese art of impermanence* (2003), também traduzido para o espanhol em 2004[63].

É importante esclarecer que as bibliografias ocidentais não são de autores acadêmicos, mas de *designers* que tiveram uma vivência no Japão. Presume-se que os interesses tenham sido motivados pela busca de um contraponto ao luxuoso, rebuscado e ostensivo.

57. Nishitani Keiji era um filósofo japonês da Escola de Kyoto e discípulo de Nishida Kitaro. Estudou com Heidegger de 1937 a 1939. Seu livro mais conhecido é *Religion and nothingness*.

58. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 29.

59. *Aware*, *suki* e outros elementos representativos da estética japonesa, de modo similar, escrevem-se predominantemente em *hiragana*, provavelmente pelo mesmo motivo, respectivamente, あわれ、すき。

60. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 25-26.

61. Ibidem, p. 29.

62. O *Higashiyama Bunka* (Cultura da Montanha do Leste) desenvolveu-se pela união da cultura dos samurais, nobres e monges budistas, no governo de Ashikaga Yoshimasa, em meados da era Muromachi (1333-1573), portanto, no século XV, representado pelo Templo Prateado em Kyoto.

63. JUNIPER, Andrew. **Wabi sabi**: el arte de la impermanencia japones. Barcelona: Oniro, 2004.

Alguns fatores transformaram a visão de *design* de Koren: a descoberta do tema de estudo, a permanência no Japão por vários anos e o casamento com uma japonesa durante 15 anos. O artista escreveu vários livros sobre o Japão, como *New fashion japan* (1984), *283 useful ideas from japan* (1988) e *How to take a japanese bath* (1992). Trabalhou, de 1981 a 1984, como colunista para a renomada revista japonesa *Brutus*.

Koren apresenta *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers* – ricamente ilustrado com fotografias que ocupam páginas inteiras ou duplas, mais da metade de sua autoria – um capítulo denominado "O universo *wabi-sabi*", no qual há uma definição exaustiva do termo, que se divide em: base metafísica, valores espirituais, estado da mente, preceitos morais e qualidade material. Nos valores espirituais, ele elenca a questão da impermanência, incompletude e imperfeição, proveniente da observação e do contato com a incontrolável natureza; a questão de representar o mínimo, o oculto, o efêmero, exatamente o oposto do espetacular, monumental e eterno da cultura ocidental; e a não separação dual entre o belo e o feio. No estado da mente, a aceitação do inevitável e da ordem cósmica; e, nos preceitos morais, livrar-se do desnecessário e focar-se no intrínseco.

Em algumas ocasiões, Koren utiliza o modo dualista e opositivo de comparação entre *wabi* e *sabi*, como se observa na tabela a seguir, o que não aparece de modo algum na bibliografia japonesa.

***Wabi* refere-se a:**	***Sabi* refere-se a:**
Um caminho de vida, percurso espiritual	Objetos materiais, arte e literatura
Voltar-se para o interior, subjetivo	Voltar-se para o exterior, objetivo
Construto filosófico	Ideal estético
Evento espacial	Evento temporal

Ou, ainda, constrói uma tabela longa com a finalidade de comparar modernismo e *wabi-sabi*. Alguns exemplos dessa lista:

Modernismo	***Wabi-Sabi***
Absoluto	Relativo
Busca o universal, soluções prototípicas	Busca o pessoal, soluções idiossincráticas
Acredita no controle da natureza	Acredita que a natureza é fundamentalmente incontrolável
Pessoas adaptadas à máquina	Pessoas adaptadas à natureza
Solicita a redução da informação sensória	Solicita a expansão da informação sensória

Uma tabela comparativa similar entre o projeto moderno e a estética *wabi-sabi* aparece em *Wabi-Sabi: further thoughts*, contrastando a racionalidade extrema e a parcial; o controle *versus* a união com a natureza; a ciência como solução absoluta ou parcial; o universal *versus* o específico etc.

Tal configuração comparativa tem sua razão de ser quando nos lembramos do arquiteto alemão Bruno Taut (1880-1938), que visitou o Japão em 1933 e, ao conhecer a Vila Imperial de Katsura, que incorpora a estética *wabi-sabi*, afirmou que a arquitetura tradicional japonesa era moderna antes do modernismo europeu[64].

No entanto, a construção de tabelas colocadas em uma visão dualista e opositiva parece-nos superficial e perigosa. Por exemplo, o fato de *wabi-sabi* ser uma busca pessoal pode criar um mal-entendido na sua compreensão: não se trata do individualismo, mas da busca do vazio *ku* ou do nada *mu*, que transcende o individual, como vemos na expressão budista 無一物中無尽蔵 *muichibutsuchūmujinzō*. Ademais, a relação do homem com a natureza não é exatamente de "adaptação", mas de união, de modo que o ser humano se torna parte integrante da própria natureza. Por esses motivos, acreditamos que o livro é apropriado aos ocidentais apenas como introdução à temática.

No último subcapítulo de *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*, Koren perfaz o seu ponto de vista como *designer* e traz as qualidades dos materiais que dialogam com a estética estudada: irregular, íntimo, despretensioso, terroso, obscuro e simples. Já no livro de 2015, o autor dedica-se à maior parte das fontes de *wabi-sabi* e, no último capítulo, faz uma comparação, novamente dualista, entre as realidades *wabi-sabi* e digital, afirmando existir uma incompatibilidade ideológica e ontológica atribuída à deficiência sensorial da última.

Wabi-Sabi, the japanese art of impermanence, de Juniper, tem um texto mais longo e denso, dividido em cinco capítulos: história, cultura, arte, *design* e espírito. O primeiro salienta a relação entre *wabi-sabi*, zen-budismo e cerimônia do chá; no segundo, é feita uma análise da cultura japonesa como um todo; no seguinte, sobre a estética na arte japonesa, o autor aborda o jardim, a poesia, a cerâmica e os arranjos florais, tentando trazer algumas definições de arte e belo. Por fim, no último capítulo, com enfoque no *design*, Juniper escreve sobre os princípios e propriedades metafísicas de *wabi-sabi*, como organicidade, liberdade da forma, textura, beleza e feiura, cor, simplicidade, espaço, harmonia e sobriedade, além de destacar certos materiais, como madeira, metal, papel, tecidos, pedra e argila.

64. TAUT, Bruno. **Nippon**: yoroppajin no me de mita. Tokyo: Kodansha, 1991.

Em um dos subcapítulos do livro, sobre *wabizumai* (morada *wabi*)[65], Juniper mostra que *wabi* é também um modo e opção de vida, de desapego e liberdade do desejo incessante de ter mais riquezas, alertando para a necessidade de reconsiderar nossas aspirações e objetivos na contemporaneidade.

Donald Richie (1924-2013), autor de *A tractate on Japanese aesthetics*, é um caso à parte, sendo conhecido e reconhecido no próprio Japão. Nascido em Ohio, Richie escreveu muitos livros a respeito da cultura japonesa, em especial sobre cinema. Em 1946, foi ao Japão com as Forças de Ocupação Americanas e voltou ao país em 1954 para trabalhar como crítico de cinema para o *Japan Times*, tendo ali passado a maior parte da segunda metade do século XX. Foi um dos introdutores dos cineastas Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi no Ocidente[66].

As fontes de *wabi-sabi*

É interessante verificar o processo por meio do qual as palavras *wabi* e *sabi*, que já aparecem em antigos poemas *Man'yōshū* do século VIII, se conectam com o zen-budismo das eras Kamakura e Muromachi, nos séculos XII a XIV, e com a arte da cerimônia do chá.

De acordo com Haga, *wabi* na cerimônia do chá, juntamente com *sabi* na poesia, e *yūgen* no teatro *nō* seriam expressões características dos princípios artísticos japoneses[67]. No entanto, é relevante salientar que a estética *wabi-sabi* não foi inventada na cerimônia do chá, mas ali aprimorada e refinada pelos mestres dessa arte.

O autor elabora uma explicação didática do tema considerando primeiramente as conexões de *wabi* com a poesia, especificamente *tanka*[68] e *renga*[69] do período Heian (794-1185) tardio até a Era Muromachi; e com o teatro *Nō*, na Era Muromachi, para depois estudar essa estética no desenvolvimento da cerimônia do chá nas eras Muromachi e Azuchi-Momoyama (1573-1603).

Posteriormente, o autor pesquisa o deslocamento de elementos culturais entre a China e o Japão: confucionismo, Lao Tzu e Hsun Tzu, a teoria literária shih-jen yû-hsieh e o zen-budismo.

Um dos princípios do senso estético japonês é promover a beleza artística da própria natureza e exteriorizar, de modo sincero, os sentimentos subjetivos do ser humano ante o encantamento com o universo[70]. Os japoneses encontraram na poesia a forma ideal para expressar seus sentimentos, e é sua característica unir o lírico ao descritivo, inserindo cenas da natureza, o que faz dessa arte um dos meios ideais para expressar a estética *wabi-sabi*.

65. JUNIPER, 2003, p. 155-160.

66. Cf. RICHIE, Donald. **Ozu**: his life and films. Berkeley: University of California Press, 1977; _____. **A taste of Japan**: food fact and fable: what the people eat: customs and etiquette. Tokyo: Kodansha, 1985; _____. **The temples of Kyoto**. Rutland: Tuttle, 1995; _____. **The films of Akira Kurosawa**. 3. ed. Berkeley: University of California Press, 1998; _____. **Japanese literature reviewed**. New York: Muse, 2003; _____. **A hundred years of Japanese film**: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos. Tokyo: Kodansha, 2005; entre muitos outros.

67. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245.

68. *Tanka* é a poesia japonesa curta, que consiste de cinco unidades, cujas sílabas compõem, respectivamente, 5-7-5-7-7.

69. *Renga* é um gênero de poesia japonesa colaborativa, criada por mais de um autor.

70. ŌNISHI, Yoshinori. Op. cit., p. 19.

Em termos literários, o poema representativo para mostrar *wabi* é o *tanka* de Fujiwara Teika (1162-1241) citado pelo mestre de chá Takeno Jōō (1502-1555) em carta enviada a Sen no Rikyu (1522-1591). É relevante ressaltar que esse texto, reproduzido a seguir, aparece na maioria das obras consultadas como exemplo da estética *wabi*.

見渡せば花も紅葉もなかりけり
Miwataseba hana mo momiji mo nakarikeri
裏の苫屋の秋の夕暮
Ura no tomaya no aki no yūgure

É o caso do livro *A tractate on Japanese aesthetics*, de Donald Richie, que, em breve explicação sobre *wabi*, registra a seguinte tradução:

As I look afar I see neither cherry blossoms nor tinted leaves;
Only a modest hut on the coast in the dusk of autumn nightfall[71]

71. RICHIE, 2007, p. 48.

O poema relata uma paisagem inexistente, a presença da ausência, ou seja, a visibilidade da mente em contraste à privação da visualidade do olhar. Apenas quem experimentou a visualidade e o encanto da florescência das cerejeiras na primavera ou da vermelhidão das folhas outonais é capaz de visualizar a imaginação diante da ausência. É precisamente esse modo de ver que os japoneses chamam de *wabi*.

Izutsu dialoga com o tema no seu texto "A eliminação da cor na arte do Extremo Oriente e filosofia", explicando que

> as cores brilhantes são inicial e positivamente presentes na nossa visão mental para serem imediatamente negadas e eliminadas. (…) Isso é a representação do processo metafísico no qual cores bonitas são trazidas de volta para uma cor mais fundamental, que é a cor que não é cor.[72]

72. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 176.

O mestre Sen no Rikyū indica outro poema *tanka*, o de Fujiwara Ietaka (1158-1237), para representar o *wabicha*, ou seja, a cerimônia de chá *wabi*[73].

73. SEN, 1981, p. 83.

花をのみ待つらん人に山里の
Hana wo nomi matsuran hito ni yamazatono
雪間の草の春を見せばや
Yukima no kusa no haru wo misebaya

To those who wait
Only for the flowers
I would like to show
The shoots of spring herbs
Amid the snow in the mountain village.[74]

74. Tradução em inglês extraída do texto de Sen Sooshitsu, *Wabi: Rikyū no tetsuri* (Wabi: ideal de Rikyū). In: JUMONJI, Bishin. Op. cit.

Aqui o leitor é convidado a prestar atenção nas ervas primaveris adormecidas, escondidas nas concavidades formadas pelo derretimento da neve, e que aguardam pacientemente e modestamente o momento de receber a luz do sol. Encontra-se no poema uma referência também a *sabi*, visto que o fator temporal da espera e amadurecimento se faz presente. Rikyū, ao escolher esse texto, quer fazer notar, às pessoas que apenas enxergam a chegada da primavera e a florescência da cerejeira, a existência do longo período necessário para suportar o inverno. A percepção do processo, da longa espera e tolerância, faz que a flor de cerejeira se apresente ainda mais bonita. No *mitate*[75] poético, substituindo a flor pelo "você, minha amada", cria-se uma linda imagem de uma pessoa que se inspira na paciência e no enfrentamento do longo inverno de uma inexpressiva erva.

75. *Mitate* designa uma figura de retórica avizinhada à metáfora, empregada na poesia e na apropriação estabelecida em obras artísticas como pintura e gravura. A partir do princípio de comparação, uma coisa é apreciada na sua relação com outra e em referência a outro registro. É um processo criativo de recomposição de elementos colocados em copresença por meio de um jogo de transferência de imagens e memórias de um domínio para o outro. Opera-se uma espécie de desconstrução do mundo e de recomposição de um universo híbrido que convida, como contrapartida, a uma decodificação, uma interpretação. Forma substantiva do verbo *mitatsu* 見立つ, *mitateru* 見立てる em japonês moderno, foi disseminada na época Edo. Cf. BROSSEAU, Sylvie. Mitate. In: BONNIN, Phillippe; NISHIDA, Masatsugu; INAGA, Shigemi. **Vocabulaire de la spatialité japonaise**: nihon no seikatsu kūkan. Paris: CNRS, 2014, p. 333-334.

Sen Sooshitsu comenta que os dois poemas representam o aspecto tranquilo e solitário, e embora possam parecer semelhantes, são distintos, porque o primeiro salienta o *yin*, o negativo ou o fim, e o segundo, o *yang*, o positivo ou o começo[76]. O autor acrescenta que o Caminho do Chá é definido pela fusão desses dois pontos de vista contrastantes, mostrando, novamente, a coexistência de dualidades opositivas.

Além da poesia, outras formas literárias conhecidas como *zuihitsu*, palavra geralmente traduzida como ensaio, também perfazem um profundo diálogo com *wabi-sabi*. O poeta Kamo no Chōmei (1155-1216), autor de *Hōjōki* (Anotações numa cabana de nove metros quadrados) escreveu a seguinte introdução da obra, que é uma das passagens literárias mais conhecidas e citadas da literatura clássica japonesa:

> A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais, não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso.[77]

No mesmo ano em que Kamo escreve *Hōjōki*, 1212, verifica-se o desenvolvimento da estética da impermanência, tão cara em *wabi-sabi*. O autor denomina, no entanto, como essência de *waka* (poesia

japonesa), não exatamente a estética *wabi-sabi*, mas outras, *yojō* e *yūgen*, relação esta anteriormente detectada por Fujiwara Shunzei (1114-1204). Mais uma interlocução pode ser observada 120 anos depois, com a também renomada figura da literatura japonesa, já mencionada, Yoshida Kenkō (1284-1350), autor de *Tsurezuregusa*, de 1333, que traz a imperfeição e a irregularidade como ideais estéticos. Ele salienta que a lua minguante na chuva ou velada pela nuvem ou galhos prestes a florescer é mais digna de admiração que a lua cheia no céu limpo ou a cerejeira em sua plena florescência.

Além das características da impermanência, irregularidade e imperfeição na literatura japonesa – sem levar em consideração o nome de *wabi* ou *sabi* – outro elemento da área performática deve ser estudado. É o *Yūgen* 幽玄 – formado por dois ideogramas que significam, respectivamente, mistério e obscuridade –, traduzido para o português como "elegância sutil" por Sakae M. Giroux[78], e "charme sutil", por René Sieffert[79]. De acordo com Takahashi Yasunari, "etimologicamente, o termo poderia significar algo sombrio e obscuro, mas o que realmente implica é a beleza crepuscular, antes do que o terror e o desespero da extrema escuridão"[80].

Outra arte diretamente associada à palavra *yūgen*, considerando-a expressão máxima da beleza, e que contribui para a construção da estética *wabi-sabi*, é o teatro *nō*, com os tratados escritos por Zeami Motokiyo (1363-1443). Giroux esclarece que "o sentido atribuído à palavra por Zeami é o de graça, de fineza", pela adição da "'beleza charmosa' como a de uma jovem dama de classe" ao "sentido original de 'profundo'"[81].

O filósofo Ōnishi comenta que os renomados escritos de Zeami Motokiyo, como *Kakyō* (O espelho da flor) ou *Fūshi kaden* (Da transmissão da flor de interpretação), e os de Zenchiku Konparu (1405-1468), como *Shidō yōshō* e *Rokuin ichiro no ki* (Registro de seis anéis e Uma espada), pela riqueza de informações que trazem, fazem que a pesquisa sobre *yūgen* leve vantagem em relação aos estudos teóricos de *sabi*[82].

Zeami concebe, na terceira seção de *Fūshi kaden*, "Mondō jōjō" (Cada item da pergunta e resposta), que a "flor" é a vida do teatro *nō*, e que há uma beleza maior que a da flor em plena florescência: o *shiore* (murchar, definhar), que só pode ser visto por aqueles que alcançarem os limites da "flor"[83], o que dialoga diretamente com a beleza do acúmulo temporal da estética *sabi*.

Ainda na mesma seção de "Mondō jōjō", encontra-se o poema a seguir, no qual é possível verificar, de acordo com Onodera Isao[84], o *yojō* –

76. SEN, 1981, p. 83.

77. YOSHIDA, Luiza. O fluir do rio em Hōjōki. Estudos Japoneses, São Paulo, v. 21, p. 23-34, 2001, p. 26.

78. GIROUX, Sakae. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 114.

79. SIEFFERT, René apud CAMPOS, Haroldo. **Hagoromo de Zeami**: o charme sutil. São Paulo: Estação Liberdade, 1993, p. 25.

80. GIROUX, Sakae. Op. cit., p. 25-26.

81. GIROUX, Sakae. Op. cit., p. 116.

82. ŌNISHI, Yoshinori. Op. cit., p. 149.

83. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 258.

84. ONODERA, Isao. **Zettaimu to Kami**: Kyouto Gakuha no tetsugaku. Kyoto: Shunpūsha, 2002, p. 201.

o vestígio, a sugestão – de uma flor ressequida, o que dialoga com as poesias apresentadas que representam *wabi*.

花のしほれたらんこそ面白けれ
O interessante é o murchar da flor

O filho adotivo de Zeami, Komparu Zenchiku (1405-1468), escreveu o *Rokuin ichiro no ki* (Registro de seis anéis e Uma espada), no qual divide o *nō* em seis anéis: o da longevidade, o da verticalidade, o da choupana, o da imagem, o da fragmentação e o do vazio. O estágio do vazio envolve uma simplicidade extrema na qual a expressão é restrita ao mínimo. Zenchiku diz que "todas as coisas ressequidas são levemente rejuvenescidas, cada som, cada passo retorna para onde o primeiro brotou. A imagem que ele evoca é do campo de inverno silencioso, da cerejeira sem flores, das folhas outonais e toda a qualidade de emoções"[85].

85. ZENCHIKU, Komparu apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 260.

Verifica-se assim que a estética *wabi-sabi* foi arquitetada gradativamente, juntamente com as estéticas desenvolvidas do final da Era Heian até a Era Muromachi dentro do Japão, juntamente com a poesia e o teatro *nō*.

Todavia, a consolidação e o refinamento da estética *wabi-sabi*, principalmente *wabi*, concretiza-se, como já foi comentado, com a cerimônia do chá e o surgimento do estilo *wabicha* (chá *wabi*), que enfatiza a simplicidade. O sadô 茶道 (formado pelos ideogramas chá e caminho, cujo significado é cerimônia do chá) é considerado uma arte do zen-budismo, e, por conseguinte, seria óbvia a relação com as sensibilidades estéticas de seus mestres.

Wabicha foi criado por Murata Shukō (1423-1502) – sucedido por Takeno Jōō (1502-1555) – e mais tarde aprimorado por Sen no Rikyū (1522-1591). Todos eles tiveram ensinamentos zen-budistas: Murata foi aluno do conhecido mestre zen e poeta Ikkyū Sōjun (1394-1481), Takeno estudou com Dairin Sōtō (1480-1568) e seu mestre Jūshiya Sōgo (?-1552), ao passo que Sen no Rikyū estudou zen sob a orientação de Shōrei Sokin (1490-1568), do templo Daitokuji[86]. Com Sen no Rikyū, o espírito zen é intensificado na cerimônia do chá, com a conexão ao pensamento budista *seijō muku*[87]. 清浄無垢 *seijōmuku* é uma composição de *seijō*, formado por dois ideogramas que significam puro e límpido, e *muku*, sem sujeira. Nos dizeres budistas, refere-se a pessoas que possuem coração puro e não têm desejos mundanos.

86. HAGA Kōshirō. Op. cit., p. 271.

87. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 32.

O zen-budismo foi trazido da China para o Japão durante a Era Kamakura e a Era Muromachi, continuando a desenvolver-se na Era Azuchi-Momoyama e no início da Era Edo. Teve, assim, uma conexão

inabalável com a cerimônia do chá. Sabe-se que Eisai introduziu os ensinamentos de Rinzai Zen em 1187 e, no século XIV, as escolas Rinzai e Sōtō foram estabelecidas no Japão[88]. Embora Yoshida, autor de *Tsurezuregusa*, tenha vivido nessa mesma época, e possamos encontrar similaridades de ideias, não há nenhum indício de que ele tenha tido contato com o zen-budismo, fato que atesta a existência de um desenvolvimento, de acordo com Haga, genuinamente japonês na construção do *wabi-sabi*[89]. Todavia, sabe-se que outros, como Zeami, Komparu e os mestres de chá, também tiveram familiaridade com o pensamento zen-budista.

A relação de similaridade entre a cerimônia do chá e o zen-budismo pode ser encontrada na não utilização de código verbal para atingir a iluminação, ou no ato da cerimônia e, portanto, na rejeição de explicações lógicas. Utiliza-se, em substituição, a metáfora alusiva e simbólica e valoriza-se o reticente e o contido, o que também é válido para o teatro *nō*. Verifica-se, portanto, que há um diálogo entre o que foi desenvolvido no Japão e as novas informações advindas do continente chinês.

Ao rever os sete princípios da arte zen-budista elaborados pelo filósofo japonês Hisamatsu Shin'ichi[90,91] (1889-1980) – assimetria, simplicidade, secura elevada, naturalidade, sutil profundidade, desapego e tranquilidade – é possível reconhecer que as qualidades apontadas pelo autor interagem com a estética *wabi-sabi*. Dentre elas, a secura elevada faz uma especial menção a *sabi*.

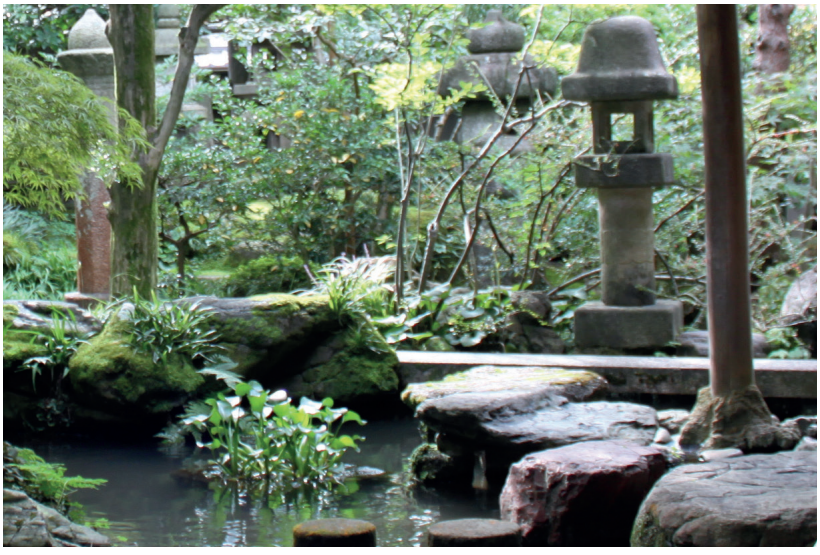

Fig. 3
A estética *wabi-sabi*: jardim de uma casa de samurai, Kanazawa, Japão, 2011. (foto Michiko Okano)

Acrescenta-se também a relação que pode ser estabelecida com a pintura monocromática, denominada no Japão de *sumi-e* (respectivamente tinta *sumi*[92] e desenho, isto é, desenho a *sumi*). Monocromia

88. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 271.

89. Ibidem, p. 270.

90. Hisamatsu Shin'ichi foi filósofo, estudioso de zen-budismo e mestre de cerimônia do chá. Foi professor da Universidade de Kyoto e obteve o grau honorário de doutor da Universidade de Harvard.

91. HISAMATSU, Shin'ichi. **Zen and the fine arts**. Tokyo: Kodansha, 1982.

92. *Sumi* é uma tinta elaborada a partir da fuligem de certos vegetais, como o pinheiro, misturada a uma espécie de cola feita com colágeno extraído de ossos e peles de animais. Difere da tinta *nankin*, que tem origem predominantemente animal, como tinta de polvo e lula.

significa a presença de todas as cores por meio da ausência: os vários tons, de cinza a preto, aludem à visibilidade da mente, tendo a potência de se transformarem na cor livremente imaginada pelo receptor. Essa eliminação da cor é o que Izutsu Toshihiko[93] chama de "atitude negativa perante a cor". O autor explica que "a verdadeira profundidade da beleza do preto e do branco é revelada somente para aqueles olhos que são capazes de apreciar os esplendores das cores suntuosas e resplandecentes com todas as suas sombras delicadas e matizes"[94].

93. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 167-195.

94. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 169.

Se comparamos esse excerto com a explicação da *tanka* de Fujiwara Teika, apresentada nas páginas anteriores, verificamos similaridades: se, no poema comentado, a referência era às cerejeiras e às folhas outonais que, apesar de ausentes, podem ser imaginadas pelo olhar da mente, no texto de Izutsu a eliminação da cor aguça, da mesma forma, as cores da visibilidade. Só quem presenciou as infinitas variedades de deslumbrantes cores pode, na ausência delas, recorrer a um ato mental que complementa a comunicação sugestiva.

Em ambos os casos, trata-se da estética *wabi*. O próprio Izutsu afirma que *wabicha* está relacionado ao estado de eliminação da cor[95]. Dessa forma, é importante compreender que a estética *wabi-sabi* desenvolvida na cerimônia do chá é uma construção que se soma à tradição japonesa enredada com outras estéticas, como *yojō* e *yūgen* da literatura e da arte performática, e com as contaminações externas do zen-budismo, dos tratados de arte chinesa e da pintura monocromática.

95. Ibidem, p. 176.

Convém adicionar que a Era Muromachi foi uma época ímpar, em que houve uma interessante combinação entre a cultura dos nobres e a dos samurais (do Clã Ashikaga), que ocupavam o poder pelo fato de terem transferido a sede administrativa de Kamakura para a antiga capital da nobreza, Kyoto. Essa combinação somava-se ainda aos hábitos e costumes dos agricultores, centrados nas festividades anuais[96]. A Era Muromachi foi um período em que havia um contexto ideal para a hibridização de classes sociais diversas, bem como de influências culturais do continente asiático.

96. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 12.

Considerações finais

Com fundamento na análise da literatura aqui levantada, observamos, de um lado, que os autores ocidentais veem *wabi-sabi* pela perspectiva da cultura à qual pertencem, o que traz diferentes modos de enxergar a questão. Por outro lado, alguns autores concebem essa estética de maneira universal, comum a todos os homens, sem distinção de hemisférios ou países em que se encontrem. Juniper traz um subcapítulo

denominado "The universal spirit of wabi-sabi" e afirma que "o sentimento que *wabi-sabi* promove é universal, e o sentimento fundamental de todos os seres humanos tem uma certa emoção compartilhada independente das fronteiras culturais"[97]. O arquiteto Itoh Teiji corrobora tal proposição, acrescentando que *wabi-sabi* é reconhecível por qualquer um que seja criterioso e sensível para com a beleza[98].

Koren teve a intenção de "desmistificar o conceito"[99], traduzindo-o para uma forma inteligível na qual todas as pessoas, independentemente da nacionalidade, pudessem incorporá-lo na visão de mundo e no vocabulário estético que a elas fosse mais apropriado.

Com essa abordagem, livramos as palavras do "essencialismo japonês" que tentou se estabelecer nas décadas de 1960 preconizando que apenas os nipônicos teriam condições para compreender determinados aspectos culturais. Entendemos assim que *wabi-sabi* não é uma estética limitada apenas a alguns, mas que qualquer estrangeiro com um olhar sensível conseguirá apreciá-la e, principalmente, desenvolvê-la, podendo transformá-la num signo mais evoluído.

Entretanto, de acordo com Itoh[100], *wabi-sabi* enfrenta atualmente novos desafios: o reexame e a reinterpretação que, obviamente, diferem de uma pessoa a outra; a descoberta de manifestações baseadas em novos materiais e produtos e a ocidentalização japonesa. Isso nos leva a considerar que existem ainda singularidades que devemos levar em conta, uma vez que se trata de uma semântica essencialmente múltipla, e que a tradição é sempre reinventada pelo surgimento de outra concordância entre a estética e o contexto de determinado espaço e tempo.

Cabe, portanto, salientar que a interpretação ou reinterpretação do *wabi-sabi* – ora por intermédio dos estrangeiros, ora por intermédio dos artistas e artesãos japoneses da nova geração que vivem em uma sociedade ocidentalizada – traz o perigo de extrapolar o sentido tradicional e transformá-lo em algo vulgar. Todavia, tais reinterpretações podem também trazer outras compreensões, talvez inovadoras para os próprios japoneses. O risco é perder algo nesse processo em que, ao mesmo tempo, algo pode ser ganho.

Espera-se assim que haja um diálogo e um desenvolvimento entre o *wabi-sabi* japonês e o contexto ocidental – dentro ou fora do país nipônico – que faça uso de uma tradução que dê voz ao intento, conforme Benjamin, ou que traga espaços de oscilação, conforme Heidegger, ou, ainda, que *wabi-sabi* seja um gene, um meio de transmissão que traga uma mutação, como salienta Inaga, ou a geração de um novo signo, mais desenvolvido, de acordo com Peirce, como aconteceu com

97. JUNIPER, 2003, p. 145.

98. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 7.

99. KOREN, 2015, p. 45.

100. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 22-23.

o próprio *wabi-sabi* ao hibridizar os elementos tradicionalmente nipônicos com os importados do continente chinês.

Essa inevitável interação, em suas travessias de fronteiras e perigos tradutórios, lança-nos o desafio de perceber aquilo que é tido como típico e peculiar ao outro como uma parte de nós mesmos que, ainda latente, é despertada pela linguagem universal da arte.

Michiko Okano é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora de graduação e pós-graduação do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e professora colaboradora no programa de pós-graduação do Centro de Estudos Japoneses da USP, além de coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. É autora de *Ma: entre espaço de arte e comunicação no Japão* (Annablume, 2011) e *Manabu Mabe* (Folha de São Paulo, 2013) além de vários artigos e capítulos de livros.

Artigo recebido em 8 de janeiro de 2018 e aprovado em 6 de fevereiro de 2018.

Errata

A versão do artigo "**A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade**" (DOI 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.142233), publicado no volume 16, número 32, 2018, disponibilizada inicialmente continha erros em relação ao nome da autora.

Onde se lia:

Michiko Okano Ikishi

Leia-se:

Michiko Okano

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.140397a.