

Entre tempos
a criação artística na caligrafia japonesa

Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mestrado em Artes | ÁREA Projeto e Linguagem

Orientador Arthur Hunold Lara

Co-orientador Anna Paula Gouveia

Rafael Tadashi Miyashiro

Campinas

2009



**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa59e Miyashiro, Rafael Tadashi.
Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa. /
Rafael Tadashi Miyashiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Dr. Arthur Hunold Lara.
Coorientador: Anna Paula Gouveia.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Caligrafia japonesa. 2. Caligrafia. 3. Corpo. 4. Cultura japonesa. 5. Shodô. 6. Japão. I. Lara, Arthur Hunold. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Between times: the creation process of Japanese Calligraphy.”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Japanese calligraphy ; Calligraphy ; Body;
Japanese culture ; Shodô ; Japan.
Titulação: Mestre em Artes.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.
Profª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Profª. Dra. Michiko Okano Ishiki.
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.
Profª. Dra. Priscila Lena Farias.
Data da Defesa: 31-08-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Rafael Tadashi Miyashiro - RA 068762 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
Presidente


Profa. Dra. Verônica Fabríni Machado de Almeida
Titular


Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki
Titular

resumo

O objetivo dessa dissertação foi pesquisar o tempo-espaço da criação da caligrafia japonesa, ou, em outras palavras, o ato da criação artística da caligrafia japonesa – em geral conhecida no Brasil como *shodô* e *sho*.

Como percurso metodológico foi utilizada a idéia da complexidade, o que permitiu uma abordagem que considera a riqueza de nexos e relações nos vários componentes que formam a caligrafia japonesa, tanto na singularidade de cada parte, como na sua relação com o todo. Os tópicos abordados foram o histórico, os elementos simbólicos (linha e espaço), a materialidade e o corpo que faz a caligrafia.

A pesquisa demonstrou que a caligrafia possui uma riqueza significativa, que ajuda a traçar um entendimento dessa arte como algo mais amplo – muito além de uma especialização dentro das escritas caligráficas, ou mesmo de um saber fragmentado dentro da cultura japonesa. Ultrapassando os traços da escrita, e mais do que um simples gesto, a caligrafia japonesa artística se apresenta como um ato dinâmico, formado de conexões, espaços e tempos, que deixam vestígios e marcas sensíveis e etéreas em sua criação.

palavras-chave: Caligrafia Japonesa; Caligrafia; Corpo; Cultura Japonesa; Shodô; Japão.

abstract

This dissertation is about the time-space interval of the Japanese Calligraphy, or in other words, the creative action of Japanese Calligraphy – usually known as *shodô* and *sho* in Brazil.

The idea of complex systems has been used as a methodology guiding line, due to the *sho/shodô* network on its acting. This allowed to see every part of calligraphy as a significative one, as well as the merging of them all to do the calligraphy. The topics included *shodô/sho* history, the line and space, the materiality of calligraphy and the body that performs it.

The research demonstrated that *shodô/sho* goes far beyond an act of writing or even a specialized field within Japanese culture. More than a simple gesture, Japanese calligraphy is a dynamic action, which is created through connections, spaces and times, that leaves vestiges and ethereal marks in its creation.

keywords: Japanese calligraphy ; Calligraphy ; Body; Japanese Culture ; Shodô ; Japan.

à minha família

agradecimentos

Ao meu orientador Arthur Lara, pela investigação compartilhada; pelo incentivo, entusiasmo, cuidado e orientações realizadas;

À minha co-orientadora Anna Paula Gouveia, pelo carinho, firmeza e atenção ao longo desses quase dois anos e meio;

Aos amigos

Belkis Trench, pela amizade e por tudo que me ensinou até hoje;

Tereza Rosa, pelas palavras de *gambarê* nos momentos cruciais;

Regina Martins e Carlos Moreira, pela torcida e pela amizade;

a Michiko Okano e Verônica Fabrini pelas valiosíssimas contribuições na qualificação; aos professores Cassiano Sydow e Priscila Farias;

à minha família, que sempre me apoiou, financeira e moralmente: minha mãe Tieko, meu pai João, meus irmãos e irmãs – Celso, Tomas, Miriam e Angela; minha cunhada Magda e meus sobrinhos Jorginho, Cata e Carol;

à *sensei* e calígrafa Etsuko Ishikawa, pelo carinho, incentivo e generosidade;

ao *sensei* e calígrafo Takashi Wakamatsu, pelo incentivo e apoio; e por seu esforço em tornar conhecida a Caligrafia Japonesa no Brasil;

aos colegas e amigos da Associação Shodô do Brasil, que se dispuseram a conversar e sempre me deram palavras de incentivo;

à Sandra e Clarice, pelas conversas e pelos cafés; à Tieko, pelo incentivo;

aos amigos do Atelier do Lasar Segall, Néia e Luiza;

ao Kenji Ota, pelo estímulo ao longo dessa pesquisa;

a Iris, pelo apoio e pela torcida;

a Marli Rodrigues e seus "devires circenses";

à Fuyubi Nakamura;

à profa. Luise Weiss, pelo carinho e generosidade;

à profa. Ivanir Cozeniosque, pelo incentivo e apoio;

ao Danilo, do Atelier de Gravura/Unicamp;

aos amigos, colegas e professores das disciplinas cursadas ao longo do Mestrado;

às incansáveis equipes das bibliotecas: IA/Unicamp, IFCH/Unicamp e FAU/Mackenzie;

à equipe da biblioteca da Fundação Japão: Grace, sempre prestativa e atenta, e Márcia, pela disponibilidade e esclarecimentos;

à equipe da Administração da Pós-Graduação: Joice, Vivien, Luciana e Jayme;

à tia Shizue, pela ajuda com os textos;

a Ogawa-san, do Aikokai (*in memorian*);

a minha tia Hisako (*in memorian*);

e a todos que me ajudaram nesse processo durante esse tempo,

muito obrigado/dômo arigatô!

SUMÁRIO *Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa*

Introdução: Uma investigação sobre o ato caligráfico	01
capítulo 01: A escrita em transformação: a caligrafia japonesa revisitada	17
1.1. Caligrafia japonesa no Japão	19
1.2 A Caligrafia Japonesa no Brasil	49
1.3 Percursos em definição	57
capítulo 02: A linha e o espaço, e a materialidade da caligrafia	61
2.1 Os elementos simbólicos da caligrafia japonesa	63
2.1.1 A linha	63
2.1.2 O espaço na caligrafia japonesa	70
2.2. A materialidade da caligrafia	76
capítulo 03: A escrita, o coração e o corpo	103
3.1 Corpo e caligrafia japonesa	105
capítulo 04: Entre tempos – a criação artística da caligrafia japonesa	123
4.1 Tempos da criação	125
4.2 Trajetórias	128
4.3 Projetos poéticos	132
4.4 Percursos e processos na Caligrafia Japonesa em São Paulo	136
4.5 Considerações Finais: Entre os tempos da caligrafia	145
Notas	147
Referências Bibliográficas	151
Glossário	157

ENTRE TEMPOS a criação artística da caligrafia japonesa

Uma investigação sobre o ato caligráfico

Em 2002, comecei¹ a praticar caligrafia japonesa – comumente chamada no Brasil de *shodô*. Como neto de japoneses, foi só nesse período – eu tinha então 26 anos – que senti a necessidade de buscar uma proximidade maior com a cultura nipônica, que até então eu vinha relegando.

Meu contato com a língua japonesa tinha sido mínimo – dois anos estudando na pré-escola Caritas, escola de uma organização nipo-brasileira – de forma que eu já não me lembrava de nada, nem mesmo de como se escrevia meu nome em japonês. A minha referência mais recente de caligrafia japonesa tinha sido, até então, através de um filme, que assisti repetidas vezes, mas que nem japonês é: *O Livro de cabeceira* (1996), do inglês Peter Greenaway.

Na prática, naqueles anos iniciais, o *shodô* se mostrou uma arte de tradição da escrita que, curiosamente, afastava-se da minha imagem inicial de caligrafia, cercada de expectativas de algo “zen”² e exigia, acima de tudo, disciplina e muita persistência.

Posteriormente, algumas leituras³ me mostraram que, no Japão, a caligrafia japonesa era uma arte com forte ligação com a tradição da escrita clássica chinesa, mas ao mesmo tempo, na prática de alguns calígrafos, aberta a repensar o seu modo de ver, olhar e fazer.

E isso se deu principalmente no período pós-Guerra. Calígrafos, especialmente aqueles que faziam parte do que posteriormente se tornou conhecido como *zen’ei’sho* (em japonês: “caligrafia de vanguarda”), valorizavam mais a expressão artística e pessoal, do que o retrato fiel dos *kanji*⁴ – e o uso de uma linha expressiva – expandindo os limites até então existentes, e abrindo caminho para trabalhos que flertavam com a abstração. Foi a partir desse período que a caligrafia de tendência mais expressiva se despreendeu da caligrafia tradicional e passou a ser chamada de *sho*, como um desdobramento pessoal e expressivo do *shodô*⁵.

O calígrafo San'u Aoyama (1912-1993) descreve a diferença entre essas duas palavras nos seguintes termos:

Sho, a palavra japonesa para a caligrafia artística, criativa, é verdadeiramente uma arte única e incomum usando como base e inspiração os caracteres chineses e as sílabas japonesas. [...] *Sho* é usado aqui para distinguir entre a caligrafia artística criativa e *shodô* (ou *shohô*), o caminho ou método da caligrafia, que é a disciplina formal do domínio da caligrafia, que envolve o treinamento físico e mental, através do uso do pincel, papel e tinta. O termo *sho* [...] não pode ser traduzido adequadamente para o inglês (AOYAMA, 1984: 26 apud NAKAMURA, 2006: 7).

Embora no Japão haja uma tendência em separar o *sho* e o *shodô*, o que pode levar a idéia de práticas opostas e exclusivas de caligrafia – a tradicional *versus* a de vanguarda, por exemplo – é importante frisar que ambas partilham a mesma essência e que mesmo os calígrafos que se expressam através do *sho*, utilizam o *shodô* para o treinamento de textos clássicos de caligrafia. Por isso, falar de *sho* implica em falar do *shodô*.

O ideograma de *shodô*, 書道, é formado pela associação de dois caracteres, *sho* 書: escrita; *dô* 道: caminho; ou seja, “o caminho da escrita”. O livro *Chanoyu – Arte e Filosofia* (1995 citado por ARTE, 1996) recorda que as artes japonesas têm origem chinesa, e, no Japão, aos poucos adquiriram feições próprias:

E é nesse processo de adaptação que essas artes atingem "o estado de aprimoramento espiritual" e cada campo artístico incorpora o sufixo *dô*⁶, constituindo-se, daí, o termo *queidô*, o caminho das artes.

Vindo da caligrafia chinesa, a caligrafia japonesa se constituiu tendo antecedentes épicos: em séculos de história, a caligrafia chinesa testemunhou a queda e a unificação de reinos, e despreendeu-se de sua origem de comunicação divina, onde caracteres eram utilizados para fins oraculares⁷, para servir de instrumento de ligação entre os homens. Seus vários suportes – varetas de bambu, bronze, madeira, pedra e papel, não evoluíram apenas segundo a necessidade social da escrita da sua época, mas vieram acompanhados de refinamentos estéticos, criações de novos estilos e teorias, que construíram uma tradição da escrita caligráfica bastante sólida⁸.

No entanto, uma vez em território nipônico, a caligrafia ali se desenvolveu, aos poucos, com um percurso singular e uma identidade própria em relação à chinesa – e a incorporação do *dô*, influência do *zen* budismo dentro da cultura japonesa, é um desses aspectos que ajudou na construção da caligrafia japonesa tal como é conhecida hoje e não pode ser ignorada.



▲ Morita Shiryû, *Caminho (Michi)*, ideograma correspondente ao dô, de *shodô*.

Por exemplo, alguns autores questionam a verdadeira extensão da influência do *zen* na cultura japonesa, como se fosse algo exagerado; mas, às vezes, ela está tão arraigada que pode passar despercebida. Isso se deve ao modo como o *zen* impregna o dia-a-dia:

O *zen* une o secular e o religioso. E isso tem conseqüências para as Artes *Zen*.

As artes praticadas não são apenas as das formas tradicionais, como poesia e pintura, mas também, preferencialmente, através das atividades do dia-a-dia como a escrita (*shodô*), a fazer o chá (*sadô*), o arranjo de flores (*kadô*), a auto-defesa (*judô*), o arco e flecha (*kyudô*) e a espada (*kendô*). O componente físico dessas artes torna desnecessária a antítese entre corpo e mente.

O resultado da grande popularidade dessas artes *zen* é que vários aspectos do *zen* faziam parte da vida diária de muitos japoneses, ainda que inconscientemente (WESTGEEST, 1996: 13).

O *shodô* é considerado como uma das Artes *Zen*, mas isso tem um significado mais amplo: não são "artes" no sentido ocidental da palavra, nem implicam uma ligação direta ao *zen*. Helen Westgeest (1996), no seu estudo sobre o *zen* e as artes dos anos 1950, cita algumas das características do *zen* presentes nessas artes; na caligrafia, algumas delas são bastante evidentes na sua prática – sem que isso signifique uma ligação direta à transcendência ou à busca da iluminação, necessariamente.

Chamam atenção, principalmente, a experiência do momento presente, o dinamismo e a relação com o espaço.

Diferentes de outras religiões, inclusive o Cristianismo, no qual o presente está ligado com o passado e o futuro, o *zen* foca totalmente no aqui e agora. Conseqüentemente, durante a meditação, a concentração se centra na respiração e na consciência do “agora” (WESTGEEST, 1996: 22).

A caligrafia japonesa valoriza o momento presente no seu fazer, mais do que a busca de uma forma perfeita e bem acabada⁹. O registro da escrita no papel acaba sendo o retrato de um intervalo vivido, e, como na vida, não há volta. Para fazê-lo, é necessário uma entrega total:

Nesta arte das linhas, encontramos uma continuidade do tempo e do movimento. Uma vez começado, um trabalho deve ser levado imediatamente à finalização. Para fazer isso, deve-se ter continuidade no coração (MINAMI e KAZUAKI, 1961: 102).



Um coração disperso, certamente, não será capaz de escrever um trabalho de caligrafia bem feito, o que significa que o calígrafo deve estar num processo de aprimoramento contínuo, afim de se disciplinar e aprender. É através da prática constante que o calígrafo cria uma relação dinâmica, não apenas com os materiais, mas também consigo, com a sua própria escrita e com o todo ao seu redor.

Esse dinamismo implica também as noções de tempo e espaço, conceitos bastante peculiares no Japão, sobretudo pela presença do *ma*: um elemento da cultura japonesa que em geral faz referência a tempo, espaço e tempo-espaço, e está presente nas artes, na música, na arquitetura, e até mesmo dentro do cotidiano japonês, na comunicação gestual e verbal (OKANO, 2007: 10)²⁰. O *ma* influencia profundamente o modo como a caligrafia é feita, porque propõe uma outra relação com o espaço/tempo.

Como nota Westgeest (ibidem: 20):

O artista tradicional japonês [...] vê o espaço “ao redor”, o que significa que, durante seu trabalho, ele está consciente do espaço que o permeia. Nesse sentido, ele difere do pintor ocidental tradicional, que, sob a influência dos princípios da perspectiva, só está consciente do espaço à frente dele, e observa como que para dentro. Nishida Kitarô descreveu o modo de sugerir o espaço tradicional como o seguinte: “o espaço na arte do Extremo Oriente não é o espaço encarando o ser, mas o espaço no qual o ser está situado”. A diferença se refletiria nos termos “observação”, com respeito aos artistas ocidentais, e “participação”, com respeito aos artistas japoneses.

Christine Flint Sato (1999), aluna de Seika Kawabe²¹, reforça a idéia da participação no fazer artístico da caligrafia. Considerando a caligrafia japonesa como a “arte da linha e do espaço”, para essa autora a linha deve ser uma linha dinâmica e “tridimensional”²², com vida, enquanto o espaço se refere, mais que a um espaço “vazio”, que precisa ser preenchido, a um espaço a ser ativado: “o calígrafo, encarando o branco da página, antes de escrever, não se pergunta como vai preenchê-lo, mas qual a melhor forma de ativá-lo” (Sato, 1999: 55).

Nesse sentido, a caligrafia, o ato que envolve a escrita, se parece mais com uma ação do que com uma escrita passiva, e envolve diversas instâncias, como se pode perceber na descrição de Morita Shiryû, calígrafo ligado ao *zen’ei’sho*:

Sho é a escrita dos ideogramas num movimento único, sem retoque. [...] quando o próprio ser emerge com o ideograma e é identificado com o movimento da mão e do corpo, o *sho* transborda. [...] isto é *sho*...

Um movimento único e sem volta, que assimila e absorve tudo - ideograma, pincel, papel, espaço - em si mesmo... Quando o movimento, que é a convergência de todas as forças numa única execução, vem à tona, e mais, quando ele é transcendido, e eu, ideograma, pincel, papel, forma, ritmo, tempo, espaço, minha mente, enfim, quando tudo foi transcendido, tudo existe como um. Neste momento, nada me segura e eu posso ser eu mesmo (HOLMBERG, 1998).

Para Morita, a caligrafia é fruto de um ato transcendente, que só acontece quando todos os elementos (materiais e imateriais) envolvidos nela se transcendem, transformando tudo em uma coisa só: “isto é o *sho*” (ibidem).

Nesse sentido, para entender realmente como se dá a criação artística da caligrafia japonesa, é necessária uma abordagem que compreenda o ato da caligrafia como um todo, bem como as singularidades dos elementos que a compõem - o que é possível pelo viés da complexidade.

A idéia de complexidade, ou de sistemas complexos, surgiu como uma nova disciplina nos últimos anos, que tem servido para diferentes abordagens (Nussenzveig, 2008), na física, biologia, computação, ciências humanas e artes, e em questões diversas, tais como a origem da vida, a evolução das espécies, o funcionamento do sistema imunológico e do sistema nervoso central, e a produção do conhecimento nas ciências humanas.

Luiz Antônio Moro Palazzo (1999: 49) lembra que o termo “complexidade” é definido muito vagamente, segundo diversas teorias alternativas³³, mas apresenta algumas características possíveis do sistema complexo:

Para se ter um sistema complexo é necessário (1) duas ou mais diferentes partes ou componentes e (2) estes componentes devem estar de algum modo interligados formando uma estrutura estável (Heylighen, 1988). [...]

Na construção de uma ciência de complexidade deve-se, portanto, buscar uma visão de transcender a polarização entre o holismo e o reducionismo³⁴, permitindo a modelagem de sistemas que apresentam simultaneamente a característica da distinção (sendo portanto separáveis do todo em uma forma abstrata) e da conexão (sendo portanto indissociáveis do todo sem a perda de parte do significado original).



Um modelo que possibilita essas duas visões, segundo o autor (ibidem: 50), é o conceito matemático de rede, cuja estrutura possui nodos, e entre eles, arcos ou conexões. Os nodos são as partes do sistema complexo e os arcos, as relações entre eles. Mas é possível ver isso também, o autor ressalta (ibidem), reversamente, ou seja: os nodos poderiam ser as conexões entre os arcos, enquanto estes assumiriam o lugar como elementos componentes na rede.

Nessa linha de pensamento, uma autora que une o conceito de rede, complexidade e criação artística, é Cecília Almeida Salles, que propõe uma contribuição interessante sobre a complexidade nas artes, dentro dos estudos da crítica de processo³⁵. Influenciada, entre outros, por Edgar Morin³⁶, em *Redes da Criação* (2006), Salles apresenta um ato criativo marcado por uma rede complexa que, em permanente construção, gera a obra artística.

Lançando um olhar do “macro” para o “micro”, ela observa as relações do artista com a cultura, e, aos pouco, se aproxima “do sujeito em seu espaço e tempo, e das questões relativas à memória, à percepção e recursos de criação” (Salles, 2006: 18), reconhecendo que a realidade não deve ser vista como algo fragmentado:

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõe claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as conseqüências de enfrentar esse desafio. “Por que estamos desarmados perante a complexidade?, pergunta-se Morin [...] ele mesmo responde: “porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto é feita de laços e interações, e

nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto” (ibidem: 24).

Em trabalho apresentado na disciplina *Cor: linguagem e informação*, em 2007, na Unicamp, eu já havia refletido, de certa forma, na complexidade envolvida na caligrafia japonesa. O tema “cor e caligrafia japonesa”, aparentemente simples, uma vez que a caligrafia envolve principalmente o preto e o branco³⁷ – o que tenderia a uma pesquisa dentro do universo simbólico, representado pelo preto da linha e pelo branco do papel – mostrou-se muito mais complexo. A cor é um importante instrumento para o calígrafo, e se revela tão importante quanto à escolha do estilo, o tipo de linha do trabalho, ou mesmo o que ele pensa sobre a caligrafia. No trabalho citado, nas entrevistas realizadas com os professores do Shodô Aikokai³⁸, em São Paulo, o *sensei* Takashi Wakamatsu revelou sua preferência pela tinta *tanboku*, mais clara, que dá aos caracteres traçados, linhas mais sutis – bastante compatível com a linguagem dos estilos antigos, dos quais é especialista. Já a *sensei* Etsuko Ishikawa preferia um preto puro, pois acredita que o trabalho fica mais expressivo e a linha tem mais força. A cor, no entanto, não depende apenas da tinta, como me foi explicado por eles. Papel, pincel e o recipiente de tinta *suzuri* (onde se fricciona o bastão de tinta) vão ajudar na construção dessa cor como um elemento estético: dependendo da qualidade da pedra do *suzuri*, do papel escolhido, dos pêlos do pincel, do tempo de preparo, e da combinação entre eles, a cor terá um impacto diferente. E isso, claro, também depende do universo pessoal de cada calígrafo (da forma de ver a caligrafia, sua formação, metas etc.) e do contexto social em que ele está inserido.

Além disso, um outro aspecto a ser ressaltado, essencial nessa rede da caligrafia, diz respeito àquilo que conecta todos os elementos envolvidos na caligrafia: o corpo. Ele surgiu lentamente: como um elemento questionador da minha própria identidade; discretamente, na prática da caligrafia, no segurar o pincel, nas pausas e na respiração; no que foi suscitado a partir da aula sobre a Imagem, na Pós-Graduação, com os professores Verônica Fabrini e Cassiano Sydow; no curso com Christine Greiner, e nos cursos em vídeos que assisti, ambos na Fundação Japão; e a partir de uma reflexão sobre as especificidades das artes do corpo japonesas, do Butô, do Nô e das danças tradicionais, que presenciei no ano de 2008, abundante dessas manifestações por conta do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil.

Nesse sentido, Harry Pross (Baitello, 2001) apresenta uma classificação dos sistemas de mediação, divididos em mídia primária, secundária e terciária, que são bastante oportunos para pensar o corpo na caligrafia japonesa, especialmente os dois primeiros. A mídia primária se encontra naquilo que origina toda comunicação, e para a qual ela volta inevitavelmente: o corpo. Como Pross (ibidem) cita, os recursos dessa mídia são vastos, incluindo as possibilidades expressivas dos olhos, testa, nariz, movimentos e posturas corporais, os sons e odores corporais, e as próprias línguas naturais (verbal e falada).

Já a mídia secundária é constituída por aqueles meios de comunicação que transportam a mensagem ao receptor, sem que este necessite de um aparato para captar seu significado, portanto são mídia secundária a imagem, a escrita, o impresso, a gravura, a fotografia, também em seus desdobramentos enquanto carta, panfleto, livro, revista, jornal (...)" (PROSS, 1971: 128 citado por BAITELLO, 2001: 2).¹⁹

Norval Baitello Jr. (2001: 2) lembra que nessa mídia acontece uma apropriação do emissor para aumentar a comunicação:

Assim, podemos dizer que, na mídia secundária, apenas o emissor se utiliza de prolongamentos para aumentar ou seu tempo de emissão, ou seu espaço de alcance, ou seu impacto sobre o receptor, valendo-se de aparatos, objetos ou suportes materiais que transportam sua mensagem.

Por fim, na mídia terciária, há uma dependência de aparelhos que permitam a concretização da comunicação, tanto do lado do receptor quanto do emissor. São exemplos dessa mídia os dvd's, cd's, a televisão, o cinema, a telefonia, entre outros.

Uma característica interessante desse sistema é a sua "cumulatividade", a partir da mídia primária, ou seja: é a partir do corpo que as outras mídias se sobrepõem.

O interessante de pensar a caligrafia japonesa a partir dos conceitos de Pross, é que se coloca em evidência primeiramente o corpo como origem de toda a caligrafia. É no corpo, antes de tudo, que residem as possibilidades e as potencialidades da expressão de cada um: os meus gestos e sentimentos, a minha mente, o meu peso, o tamanho dos meus ossos, a minha história. Ao mesmo tempo, o conceito de mídia secundária propõe a obra de caligrafia – e seus próprios apetrechos – como uma extensão das necessidades expressivas desse mesmo corpo.

Esse corpo "que age"²⁰ na caligrafia, também atua sobre o tempo e o espaço e se mostra complexo, pois envolve a ação física, a memória, os sentidos e a interação com o ambiente. Haroldo de Campos (1993), citando Shutaro Mukai, já lembrava da fisicalidade da escrita japonesa, ao mencionar que os japoneses traçam no ar os gestos para recordar os *kanji* em dúvida.

Ou seja, há na caligrafia uma complexidade

bastante grande, que envolve seu histórico e os seus elementos materiais e simbólicos, mas surge, sobretudo, da necessidade de expressão de um corpo e de uma pessoa. A caligrafia possui uma riqueza significativa, que ajuda a traçar um entendimento dessa arte, como algo mais amplo, muito além de uma especialização dentro das escritas caligráficas, ou mesmo de um saber fragmentado dentro da cultura japonesa. Ultrapassando os traços da escrita, e mais do que um simples gesto, a caligrafia japonesa artística²¹ se apresenta como um ato dinâmico, formado de conexões, espaços e tempos, que deixam vestígios e marcas sensíveis e etéreas.



▲ Kagawa Shunran, *Cidade* (1971)

Objetivo e percurso metodológico

O objetivo da pesquisa é pesquisar o significado do tempo-espaço da criação da caligrafia japonesa, ou, em outras palavras, o ato da criação da caligrafia artística japonesa.

Como percurso metodológico, utilizei a idéia da complexidade ligada à caligrafia, o que permitiu uma abordagem que considera a riqueza de nexos e relações nos vários componentes que formam a caligrafia japonesa, tanto na distinção (singularidade de cada parte) como na conexão (relação com o todo)²².

O primeiro capítulo “A escrita em transformação: a caligrafia japonesa revisitada”, traz um histórico da caligrafia japonesa. Como se verá, a caligrafia nunca foi algo estático. Pelo contrário, ela foi se construindo ao longo dos séculos, recebendo influências e ampliando a sua prática e conceito, tanto no Japão, quanto, mais recentemente, no Brasil.

“A linha e o espaço, e a materialidade da caligrafia japonesa”, o segundo capítulo, apresenta os elementos simbólicos que sintetizam a caligrafia, a linha e o espaço, e aquilo que lhe dá suporte e materialidade.

Em seguida, “A Escrita, o coração e o corpo” lida especialmente com a relação entre o corpo e a caligrafia japonesa. Tanto as noções de corpo, quanto às de coração, dentro da cultura japonesa, abrem possibilidades para pensar a caligrafia como um conjunto vivo de encontros e contatos.

O último capítulo “Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa”, por fim, apresenta o tempo desse corpo que faz a caligrafia: o do percurso artístico do calígrafo e o do projeto autoral. São nesses intervalos que a criação artística da caligrafia acontece, estabelecendo seus nexos e sentidos.

Sobre a terminologia e sobre a transcrição do japonês para o português

No texto, preferi utilizar mais frequentemente o termo “caligrafia japonesa”, ao invés de *sho* e *shodô*, ao menos quando o contexto permitia, ou quando os autores ou pessoas citadas utilizavam esses termos explicitamente.

Mantive a grafia de palavras estrangeiras no estilo itálico. No caso das palavras em japonês, segui a romanização Hepburn. Neste sistema, para vogais prolongadas, utiliza-se o traço prolongado, mas, por falta deste símbolo na maior parte das fontes tipográficas ocidentais, utilizei o acento circunflexo para substituí-lo. Os nomes próprios japoneses foram escritos segundo o costume japonês (o sobrenome vem antes do nome), com exceção do nomes de pessoas que vivem no Brasil, e não estão versados em itálico.

Sobre a pesquisa de campo

Durante 3 meses (maio a julho de 2008) entrevistei e conversei com alguns dos praticantes da Associação Shodô do Brasil²³, fundada em 1979, em São Paulo, afim de descobrir mais sobre a visão de caligrafia que eles tinham. Por se tratar de uma pesquisa exploratória, escolhi uma amostra de oito pessoas²⁴ (dentre imigrantes japoneses, descendentes e pessoas sem ascendência nipônica) – privilegiei os contatos com pessoas que falavam português – visto que eu não dispunha de intérprete e que não entendo japonês. Desses entrevistados, dois são *sensei* e o restante são alunos²⁵, de idades variadas: metade deles tem acima de 60 anos; a outra parte tem entre 34 e 60 anos.

Nem todas as entrevistas foram gravadas. Duas delas, embora tenham se iniciado como conversas informais, transformaram-se em conversas mais detalhadas, que registrei por escrito no diário de campo (Miyashiro, 2008). Me senti livre também para voltar aos entrevistados, quando necessário, para esclarecer pontos que estavam obscuros para mim.

Além disso, nessa pesquisa foi utilizada um tipo de observação próximo a da “observação participante”, da antropologia, que aconteceu especialmente nos meses em que fiz as entrevistas – tais observações, que envolvem interação com as pessoas e o ambiente, também foram registradas no diário de campo.

O material coletado, nas entrevistas e nas observações, foi muito rico e possibilitaria uma incursão do tema “subjetividade e caligrafia” mais profundo. No entanto, ao desenvolver essa parte do texto, percebi que isso acabaria por desviar muito da trajetória da pesquisa. Assim, decidi priorizar um texto mais enxuto, e que, ao mesmo tempo, demonstrasse a prática e a diversidade da caligrafia dentro do Shodô Aikokai.

Vale mencionar que o processo de reflexão da caligrafia se deu antes mesmo do início oficial dessa pesquisa, na prática do dia-a-dia e na minha própria busca de uma caligrafia como expressão pessoal.

Acasos e visitas

No início de 2008, houve um feliz acaso no percurso desse estudo. Conheci a professora da National University of Australia, Nakamura Fuyubi, doutora pela Oxford University, de Londres. O tema da sua tese foi a caligrafia japonesa no Japão e foi realizada dentro da área da Antropologia Visual. Esse contato foi bastante frutuoso, pois a Dra. Nakamura não apenas me deu uma cópia de sua tese em formato eletrônico – um dos pouquíssimos estudos realizados nesse nível e, ao que parece, o primeiro a ser feito por uma pessoa de origem japonesa – como também outros artigos sobre caligrafia. As conversas que tive com ela também foram bastante esclarecedoras.

Por ela ser japonesa, e fluente em inglês, sua pesquisa utilizou fontes bibliográficas nas duas línguas, além de um trabalho de campo na região de Kyoto. Em muitos aspectos, a leitura de sua tese me tirou algumas dúvidas; esclareceu alguns pontos em que eu apenas inferia, pela pesquisa até então realizada pela bibliografia em inglês; apresentou dados e informações bem mais aprofundados que os que eu tinha em mãos; ou simplesmente confirmou alguns caminhos já tomados. Nesse sentido, sua tese é citada largamente ao longo desse texto e é fundamental nesse movimento de pensar a criação na caligrafia no Japão e no Brasil.

Em outubro de 2008, por ocasião da exposição *Mestres do Sho Contemporâneo – Caligrafia Artística Japonesa*, no MASP, tive a oportunidade de conhecer o *sensei* de caligrafia Morimoto Ryûseki e sua esposa,

também *sensei*, Morimoto Shinsei. Eles têm um papel importante na caligrafia japonesa no Brasil porque são responsáveis pelo Hokushin, uma associação de caligrafia japonesa, da qual participam vários *sensei* e praticantes de caligrafia no Brasil, e têm contribuído enormemente para o desenvolvimento da caligrafia japonesa no país. Durante a sua estadia, tive a oportunidade de conhecer mais sobre a sua visão de caligrafia, tanto em uma palestra proferida na FFLCH/USP, quanto em conversas privadas. Nesses encontros particulares, contei com a tradução de Alexandre Augusto Morais Varone e Mônica Jury Teruda, a quem agradeço profundamente por terem feito essa intermediação.

Sobre os direitos autorais e sobre as imagens

É interessante colocar em discussão, no âmbito de uma pesquisa dentro da área de Artes, como essa, dentro de um contexto em que se repensa a propriedade intelectual e os direitos autorais, que o uso de imagens e textos presentes em outros meios (digitais ou impressos) se justifica, antes de tudo, pela própria produção do conhecimento dentro da Universidade – que não é feita para si mesma, mas em prol da sociedade na qual se encontram a indústria cultural, as obras e os cidadãos.

Ao mesmo tempo, como recorda Paulo Gomes de Oliveira Filho (2003:75), não constitui ofensa aos direitos autorais:

A reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral quando plástica, desde que a reprodução não seja o objetivo principal da nova obra e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida, nem cause prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

As fontes das imagens estão descritas junto a elas, em corpo reduzido. Procurei escrever os

nomes dos seus autores ou, no caso de fotos de minha autoria, utilizei a sigla RM. Quando não foi possível, por algum motivo, localizar a fonte, utilizei a sigla SR ("sem registro").

No caso de imagens tiradas de fontes bibliográficas, no entanto, optei por indicar a referência bibliográfica (sobrenome do autor, seguido do ano de publicação, no caso dos impressos) e o nome do website (no caso da internet).

É importante destacar o uso de algumas fontes iconográficas em especial: a tese de doutorado *Dragon knows Dragon*, de Ryan Holmberg; os textos de Christine Flint Sato; catálogos do Mainichi Shodô Association; o livro *Scream against the sky*, de Alexandra Munroe; a revista Sumi (números variados); e o livro do calígrafo Hiromitsu Hakô.

Além disso, é oportuno mencionar também as imagens disponibilizadas através da internet, de acordo com o *Creative Commons*, um novo modo de se ver a propriedade intelectual.

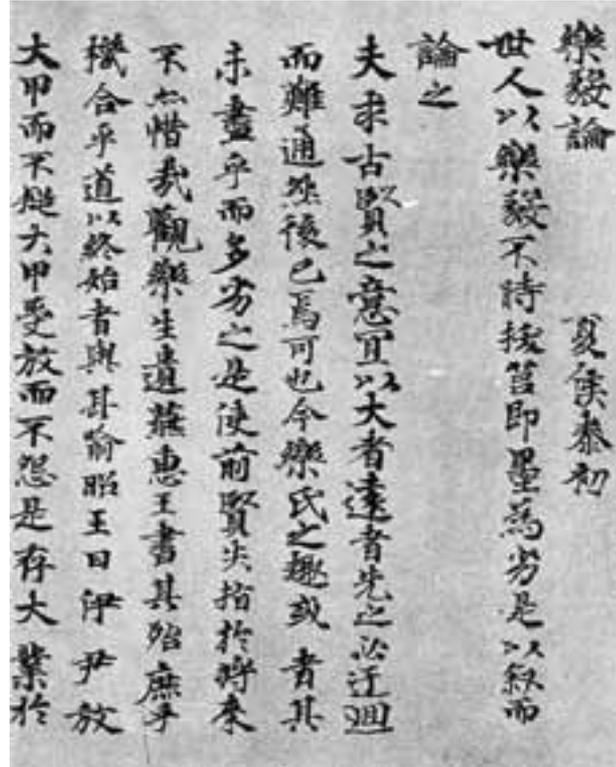
Agradeço, por fim, a permissão de uso das imagens de Kimura Tsubasa e Fátima Finizola.

capítulo 01 **A escrita em transformação: a caligrafia japonesa revisitada**

Com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, a caligrafia japonesa passou por um momento no qual os limites que tangenciavam a sua identidade foram questionados. No entanto, a caligrafia nunca foi algo estático. Como lembra Nakamura Fuyubi, em sua tese de doutorado *Creating new forms of visualised' words: an anthropological study of contemporary japanese calligraphy* (2006: 46), sem uma contextualização histórica, corre-se o risco de “confundir as dimensões históricas multifacetadas da caligrafia, como se suas características e significados tivessem permanecido as mesmas”.

Um olhar mais atento mostra uma caligrafia cambiante, que, desde a sua introdução no território japonês, migrou de sentidos, dividiu-se, se espalhou e acompanhou o status social de cada época, recebendo diferentes nomes ao longo de seu percurso histórico. Vinda da China, a caligrafia no Japão se fundiu a sua própria história, e, embora ao longo dos séculos tenha havido períodos de maior ou menor diálogo sino-japonês, a caligrafia japonesa na metade do século XX tomou uma direção bastante distante da sua matriz e irmã chinesa.

Nesse capítulo são apresentadas a caligrafia japonesa no Japão, especialmente no século XX, e no Brasil, brevemente. Em ambos os países, a caligrafia foi revisitada, o que afeta diretamente a sua criação.



▲ Caligrafia da Imperatriz Komyo (séc. VIII), feita a partir do texto do calígrafo chinês Wang Xizhi, uma das figuras mais reverenciadas dentro da tradição caligráfica chinesa e japonesa.

◀ Inscrição na estátua de Bhaişajyaguru no templo Hôryû-ji, em Nara, Japão [séc. VII].

1.1. CALIGRAFIA JAPONESA NO JAPÃO

Dos primórdios ao Período Edo

Os fósseis humanos mais antigos encontrados no Japão datam de cerca de 30 mil anos, mas há um consenso de que a chegada dos primeiros homens nas ilhas, que formam o Japão atualmente, date de cerca de 200 mil anos atrás.

Nesse período, as ilhas possuíam ligações terrestres – o que facilitava a migração de povos; a princípio, do leste e do sudeste da Ásia (30 mil anos), e, depois, dos povos do nordeste da Ásia, a cerca de 14 mil anos atrás (Henshall, 2005: 18).

O Período Jomon (13.000 a.C.-cerca de 400 a.C.) tem esse nome por causa do padrão de corda encontrado nos vasos desse período. Esse vasos sugerem um estilo de vida sedentário, bem como a atividade agricultora – foi na fase final de Jomon, cerca de 1.000 a.C., que foi introduzido o arroz (ibidem, 2005: 21).

O Período Yayoi (400 a.C.-250 d.C.) marca a chegada de outros povos, diferentes do povo Jomon, em fenótipo (mais altos, leves e de face mais estreita) e cultura. Com eles, chegaram tecnologias como ferro e bronze, e um apreço maior pelo arroz (ibidem, 2005: 23). É nesse período que se tem o primeiro registro preservado da escrita – o selo *kan'nowanokokuô*, um selo de ouro, com caracteres gravados, e que foi um presente dado pelo imperador da Dinastia Han da China (25-220 d.C.) ao reino de Wa²⁶. O selo era uma espécie de “autorização” para que esse reino, distante do Império chinês central, se tornasse subjugado à Dinastia Han. Ainda que tenha um significado político, Nakamura (2006: 46-47) nota que foi através de “palavras gravadas”, de forma estética, desde o começo, que a escrita foi introduzida no Japão. A autora ressalta, porém, que a maior parte dos artefatos com escrita encontrados nesse período raramente constituem sentenças com significados, e eram mais usados pelo seu aspecto decorativo. Essas escritas também mostram uma forte influência do estilo de caligrafia das Seis Dinastias (222-589 d.C.), da China (Nakamura, 2006: 48).²⁷

No entanto, levou centenas de anos para que a escrita chinesa – e por consequência, a caligrafia – fosse adotada no Japão, o que só aconteceu com a introdução do budismo, entre os séculos V e VI d.C.²⁸. A função da caligrafia nesse período era basicamente religiosa, constituindo-se principalmente nas cópias de *sutras* (ibidem).

No Período Nara (710-794 d.C.) foram organizadas várias missões à China e o retorno delas introduziu muitos aspectos da cultura chinesa, como o sistema político, a literatura e a arte visual (ibidem)²⁹. Esse período também marcou o estabelecimento da

escrita *manyogana*, que auxiliava a leitura dos textos chineses (Nakamura, 2006: 48)³⁰. Com o fortalecimento do budismo e o do estado de Yamato enquanto poder político, a caligrafia desse período é marcada por dois grupos distintos: os aristocratas e as instituições oficiais ligadas ao budismo:

Ainda sobre forte influência chinesa, por um lado, a caligrafia se propunha um direito estético próprio, que florescia junto com a poesia e a pintura entre os aristocratas. Por outro lado, a caligrafia oferecia um meio para a escrita de documentos oficiais e para transcrever sutras budistas. Técnicas de caligrafia foram influenciadas pela Dinastia Sui (518-618 d.C.) e a Dinastia Tang (618 d.C.-907 d.C.), além da influência das Seis Dinastias, anterior (NAKAMURA, 2006: 49).

O período seguinte, Heian (794-1185d.C.) começou com a mudança da capital do Império, de Nara para Heian, atual Kyoto. Heian é considerado como a idade de ouro em termos de feitos culturais e artísticos³¹.

A influência da China declinou, devido à queda da Dinastia Tang:

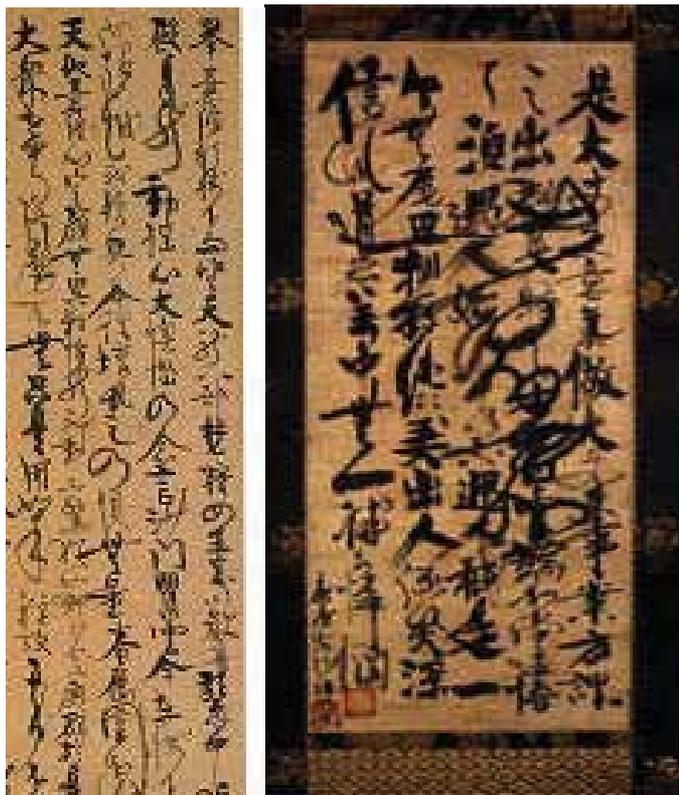
À medida que a influência chinesa declinava, emergia cada vez mais claramente uma identidade japonesa própria. A escrita chinesa transformou-se na escrita japonesa *kana*³², em grande parte devido a mulheres aristocratas que foram desencorajadas de usar o chinês³³. Surgiram formas diferentes de pintura. O mesmo se passou com a poesia, surgindo, em particular, a que se baseava em padrões de sete ou cinco sílabas agrupadas e que se caracterizava pela alusão e sugestão, e não pela ornamentação e a riqueza da poesia chinesa. [...] Também surgiram valores estéticos próprios, como o *okashi* e, em particular, a (*mono no*) *aware* (Henshall, 2005: 48-49).

Sobre o excesso de estetização da corte, Henshall (ibidem: 46) descreve num tom ácido:

Os príncipes e os cortesões pouco mais tinham que fazer. Nesta época, a corte tinha perdido muito do seu poder como governo efetivo e ocupava-se, em vez disso, com passatempos diletantes. Os nobres nessa altura debatiam os méritos das flores ou das conchas do mar, faziam flutuar copos de vinho, trocando-os entre si [...] ou compunham versos delicados. [...] Entretanto, no mundo real, os guerreiros da província, os primitivos samurais estavam a tornar-se cada vez mais poderosos. O seu poder aumentava em proporções da perda dele pelo governo central.

De fato, embora a corte continuasse a existir, no Período Kamakura (1192-1333 d.C.) o poder foi exercido pela classe militar³⁴. A co-existência do poder “real” e do poder “legítimo”





▲ Caligrafias do monge Ikkyū Sojun.

popular. Esse período também é marcado por uma crescente alfabetização, realizada nas escolas *terakoya* (escolas do templo), que se encarregavam de reforçar a ética e o código social propagados pelo Shogunato (ibidem: 51-52).

No entanto, o Shogunato tinha seus dias contados. No fim desse período, houve uma abertura, realizada forçadamente, pelos Estados Unidos, e foram feitos vários acordos com as nações estrangeiras, desvantajosos para os japoneses. Juntou-se a isso um crescente descontentamento da população em geral, além de questões políticas internas, que culminaram numa tomada de poder pelas forças de Satsuma e Choshu, regiões contrárias a Tokugawa.

O Shogunato foi revogado, acabando com o sistema feudal vigente até então, e o poder do imperador foi “restaurado” – o que significou, teoricamente, a passagem de poder do Shogunato Tokugawa para o imperador³⁹ –, abrindo o Japão para um período de grandes mudanças, políticas, sociais e culturais, no período seguinte, Meiji, com o objetivo de tornar o Japão uma potência entre as nações ocidentais.

(imperial) gerou duas correntes culturais, uma da aristocracia de Kyoto e outra da classe militar revitalizada:

E a caligrafia passou por um processo semelhante: a caligrafia elegantemente refinada da sociedade aristocrática do século X foi codificada em diferentes escolas, como a Sezonji, enquanto a classe militar desenvolveu uma preferência pela caligrafia expressiva e vigorosa da seita *zen* e da caligrafia trazida ao Japão das dinastias chinesas Song e Yuan (TAMIYA apud SHO, 1998 [s/paginação]).

Ao mesmo tempo, houve uma mudança na própria escrita, que enfatizava um aspecto prático da caligrafia como ferramenta de registro e comunicação (Nakamura, 2006: 50-51): nesse período, tornou-se comum escrever conjuntamente o *kanji* e o *kana*, em contraste com a busca da beleza da caligrafia do Período Heian³⁵ (ibidem).

Quanto ao budismo, nos séculos XII e XIII, ele se espalhou através de diversas seitas³⁶ e também se popularizou entre o povo. O *zen*³⁷, no entanto, não tinha forte apelo ao povo – “com sua ênfase na austeridade e na autodisciplina, era mais apelativo para os guerreiros do que para o povo comum” (Henshall, 2005: 59).

E nos séculos XV e XVI, o poder dos sacerdotes *zen* aumentou, devido ao controle da educação, do conselho governamental e da política externa (Nakamura, 2006: 51).

A caligrafia inspirada pelo *zen*, conhecida como *bokuseki* (que literalmente significa “traço da tinta”), é marcada pelo estilo forte e expressivo, oposto à elegância ou ao domínio técnico refinado da caligrafia presente em Heian. O suporte da caligrafia também mudou para rolos compridos, que eram pendurados verticalmente na parede (*kakejiku*). Os mestres do período Muromachi (1392-1573) davam preferência ao *kakejiku* com a caligrafia *bokuseki* para mostrar nas alcovas das casas de chá, uma prática que continua presente até hoje nas cerimônias do chá.

O período seguinte, Edo (1603-1868), foi liderado pelo Shogunato Tokugawa. Do ponto de vista político, significou um período de isolamento do contato estrangeiro³⁸ e o florescimento da classe mercante. A promoção do confucionismo ajudou a promover o estilo *karayô*, estilo chinês de caligrafia, bem como a admiração pela cultura *literati* por parte das elites.

O *wayô*, estilo japonês, por sua vez, era usado por diferentes setores da população, e até mesmo uma ramificação do *wayô* foi adotada pelo governo japonês para facilitar a comunicação. Além disso, foi o período em que a caligrafia adquiriu o status de arte

Meiji: os pré-cursos de uma caligrafia moderna

O Período Meiji (1868-1912) marcou uma busca por uma grande modernização no Japão; no entanto, para alcançar o estabelecimento do Japão como uma nação forte, que pudesse se equiparar às nações desenvolvidas do Ocidente, a modernização muitas vezes significou ocidentalização, numa onda que varreu costumes, educação, instituições, artes etc. Se por um lado Meiji significou essa busca pelo mundo representado pelo Ocidente, por outro foi um período de crescente nacionalismo, marcado por duas guerras, contra a China (1894) e contra a Rússia (1904).

Além dessa ocidentalização, a presença de estrangeiros também podia ser vista na vinda de especialistas e técnicos, inclusive professores, na primeira universidade japonesa, a Universidade de Tokyo. As missões externas, que aconteciam desde o fim do Período Edo, por outro lado, percorriam vários países em busca de conhecimento; a mais conhecida é a Missão Iwakura (1871-1873), que tinha como objetivo conhecer o mundo e trazer informações relevantes para o processo de modernização e renegociar os tratados desiguais feitos com as nações ocidentais no Período Edo⁴⁰.

É importante notar que o Ocidente já era objeto de curiosidade desde o Período Edo. Embora estivesse fechado aos países estrangeiros, através dos *rangaku* (“estudos holandeses”) foi possível aprender, pelos livros holandeses e pelas informações que chegavam via Tejima (o porto acessível de Nagasaki), diversas disciplinas, como medicina européia, ciência militar, geografia e política (Britannica, 2008).

Ao mesmo tempo, a busca da modernização através da ocidentalização significou muitas vezes um desprezo por elementos tradicionais da cultura. A substituição do pincel pelo lápis (Greiner, 1998); a sugestão em adotar a língua inglesa ou francesa, e até mesmo a que pedia a substituição dos ideogramas pelo alfabeto ocidental (Nakamura, 2006); a utilização de roupas ocidentais; tais atitudes, fossem adotadas ou apenas devaneios, eram vistas como formas possíveis de acelerar o desenvolvimento e igualar-se ao Ocidente⁴¹.

O que surpreende no caso japonês é a amplitude da importação sistemática e seletiva dessas ferramentas. Da Bélgica vem o modelo do banco japonês; da Alemanha, o do Exército; dos Estados Unidos, o da escola primária; o do sistema bancário nacional; da França, o do exército, a escola primária, da polícia civil, da polícia militar, do sistema judiciário; da Grã-Bretanha, o da marinha, do sistema telegráfico, postal e da poupança. Os padrões importados são testados, algumas vezes trocados [...] para em seguida ser colocados em funcionamento. Esse movimento de transferência de “ferramentas” é fundamental para o desenvolvimento do país, contudo ele não deixa de levantar um problema de identidade. Qual seria a sua extensão? [...] (ORTIZ, 2000: 54).

COMMONS.WIKIMEDIA



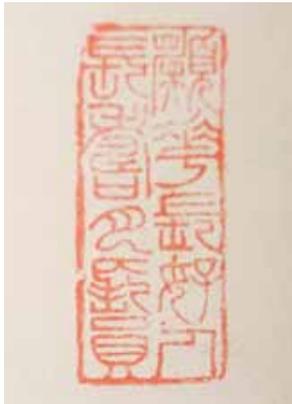
COMMONS.WIKIMEDIA



▲ Tradução de texto de medicina holandês, traduzido para o japonês no sec. XIX. Rua em Tokyo (1905) e a Princesa Higashi em vestimenta ocidental.



BOUDONNATT e KUSHIZAKI (2003)



KASHIMA-ARTS.COM



COMMONS.WIKIMEDIA

Ao mesmo tempo que em Meiji fica evidente a discussão em torno da identidade⁴² do povo, da nação e dos indivíduos, a caligrafia japonesa não ficaria imune nesses anos de grandes mudanças.

Mais uma vez, a caligrafia se alimentava deste novo modernismo, mudando nesta época para formas altamente pessoais, das quais os expoentes mais excelentes incluem estudiosos e políticos. Sem dúvida, o mais representativo deles é Soejima Taneomi (1828-1905), ministro estrangeiro e um dos autores da primeira constituição do Japão, cujas invenções não convencionais refletem mudanças sociais radicais. As linhas dos caracteres parecem estar corroídas, e há algo de espanto nelas, deliberadamente desorientadas, como se refletissem a decadência do Japão tradicional (BOUDONNAT e KUSHIZAKI, 2003: 89).

Em 1881, o chinês Yang Shou-Ching trouxe para o Japão impressões por decalque⁴³ de inscrições de escritas (feitas à mão) de estilos antigos em monumentos e reproduções de Clássicos chineses antigos, principalmente das Seis Dinastias (3 a 6 d.C) (Nakamura, 2006: 54). Esse material gerou um grande interesse pela linha caligráfica; um dos primeiros calígrafos a estudar esses escritos foi Kusakabe Meikaku (1838-1922) (Sato, 2001: 19), que posteriormente fez viagens à China e chegou a estudar com Yang Jianshan (1819-96)⁴⁴.

▲ Carimbos de Soejima Taneomi e seu retrato fotográfico.

◀ Detalhe da obra *Pavilhão do Coração Puro* (1883), de Soejima Taneomi.

友誼の多幸可なり
 相益碑に到る
 此の早急の送る事
 新主の心向ふ所
 代價四枚錢上納
 候べき取立候事
 勿し候

五月十一日
 日下東洋

佐藤 棟

WASEDA UNIVERSITY



No ensino aos seus alunos, Kusakabe permitia que eles estudassem a partir da sua própria coleção de clássicos, ao invés do sistema de aprendizado utilizado nessa época (e ainda em voga atualmente) na qual o aluno aprende caligrafia a partir dos *tehon*, modelos feitos pelo *sensei*. Kusakabe acreditava que, se insistisse no aprendizado pelo seu *tehon*, seus alunos aprenderiam apenas seus vícios (Tamiya, 2002b: 113 citado por Nakamura, 2006: 15). É quase impossível imaginar tal atitude na fechada Era Edo fora de um contexto cultural difuso como Meiji. Um dos discípulos de Kusakabe, Hidai Tenrai (1872-1939), será peça chave na formação da caligrafia moderna japonesa.

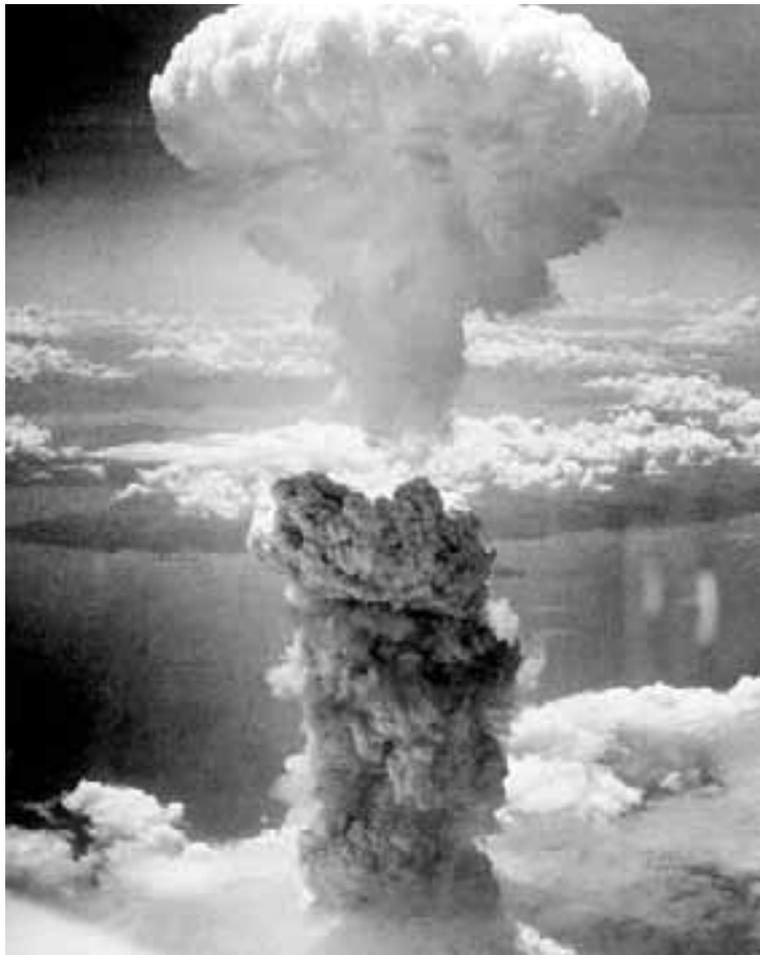
No fim do Período Meiji, a caligrafia perdeu um pouco do seu papel enquanto habilidade prática e social, enquanto “o lápis, a caneta e os escritos a maquina tomaram à frente da escrita, proporcionando uma democratização maior da escrita” (Nakamura, 2006: 55).

▲ na outra página, trabalho de Kusakabe Meikaku e, acima, o seu retrato fotográfico.

Isso acentuou ainda mais uma discussão iniciada ainda no fim do século anterior, sobre a identidade da caligrafia enquanto arte ou arte aplicada. Nas Exposições/Feiras do século XIX, que pretendiam ser espelhos de modernidade, a inclusão ou não da caligrafia entre as suas atrações foi um termômetro desse acalorado debate (ibidem)⁴⁵.

Ao mesmo tempo, em Meiji a caligrafia começou a se organizar lentamente, em torno do que viriam a ser as exposições de caligrafia, e a reunir-se em torno de grupos de caligrafia. Tanto um como outro, atualmente, constituem uma importante parte do mundo organizado da caligrafia japonesa contemporânea.

No lado político e social, os anos que se seguiram a Meiji viram a construção de uma nação em busca do progresso e da modernização, mas dividida entre campanhas expansionistas e o desenvolvimento interno da indústria. Impulsionada pelo nacionalismo, que considerava o Japão como uma nação a “liderar” as demais nações da Ásia, pelas condições frágeis da democracia, e por uma situação social desigual, o Japão optou principalmente pela guerra. Do massacre japonês sobre os chineses, explícitos pela barbárie em Nanquin, em 1937, aos conflitos que envolveram a Segunda Guerra Mundial, com a derrota final com os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, o Japão fechou um período negro de sua história. No seu reerguimento, “mentorado” pelos Estados Unidos, se anunciaria um novo tempo para os japoneses. A caligrafia também se adaptaria a esses novos tempos, mas seguiria um percurso de reelaboração anterior, já iniciado em Meiji, através de Soejima e Kusakabe, e incorporado por Hidai Tenrai, que fomentou, antes da Segunda Guerra Mundial, um grupo de calígrafos importantes na formação da caligrafia contemporânea.



COMMONS.WIKIMEDIA

- ▲ Dois lados da violência: massacre japonês em Nanquim (1937) e a explosão da bomba nuclear em Nagasaki (1945).



▲ Caligrafia de Osawa Gakyu. *Montanha Negra, Vale Negro*, 1953. Museu de Arte Contemporânea de Gunma.

A caligrafia japonesa revisitada: os tempos pré-Guerra

Hidai Tenrai (1872-1939) é uma figura chave dentro da caligrafia de vanguarda do pós-Guerra, e freqüentemente é considerado o “pai” da caligrafia moderna. Como foi comentado anteriormente, Hidai foi discípulo de Kusakabe, e tendo vivido sua juventude no Período Meiji, viveu num Japão que se abria a influências externas, procurando seu lugar no mundo moderno. Pessoalmente, o percurso de Hidai é marcado por um comprometimento profundo com a caligrafia, que considerava *arte*.

Nakamura (2006: 58-59) ressalta que a visão de Hidai, no entanto, era diferente do significado que a palavra arte tem hoje. Contra a invasão em massa da cultura ocidental, o calígrafo procurava reviver o *tôyo bunka* (cultura oriental), mas não considerava a caligrafia na mesma esfera que a arte moderna ocidental – para ele, a caligrafia era bem mais interessante que os artistas expressionistas.

Ainda que Tenrai insistisse que a caligrafia era arte, ele não falava de originalidade ou criatividade. Ele detestava a repetição e a trivialidade prevalentes na tradição *shifudensho*⁴⁶, e desta maneira continuava a explorar novas formas de expressão, sempre baseado nos clássicos (ibidem: 59).

Como Kusakabe, Hidai colecionava trabalhos de caligrafia chinesa antiga, incluindo formas de escrita feitas em ossos. Para propagar seu ensino, e a fim de desenvolver o seu próprio estilo, visitou o Japão, a Coréia e Taiwan. Em 1921, publicou o “Gakusho Sentei”, um manual sobre como os clássicos deveriam ser estudados e reproduzidos (ibidem: 59-60).

Em 1930, criou um instituto de pesquisa devotado ao estudo do *kanji* e as diferenças entre os diversos estilos de caligrafia. No entanto, Hidai contraiu câncer, de forma que a pesquisa nunca foi concluída, e “[Hidai] Tenrai se arrependeu de ter-se tornado calígrafo, porque sentia que seu tempo deveria ter sido devotado unicamente ao projeto [de estudo] do *kanji*” (ibidem: 60). Nos últimos dez anos de sua vida, Hidai acolheu discípulos, sendo que o primeiro foi Ueda Sokyū (1899-1968):

Como seu próprio mestre, Hidai deixava seus alunos treinarem diretamente da sua própria coleção de clássicos, e não cobrava nenhuma taxa. Seus discípulos tornaram-se figuras-chave em estabelecer o *gendai-sho* (caligrafia contemporânea), que abarca tanto estilos de caligrafia tradicionais quanto modernos. O impacto do estilo moderno de caligrafia de seus discípulos, especialmente os de vanguarda foi significativo e levou Tenrai a ser chamado o “fundador da vanguarda da caligrafia” (ibidem).

Para Hidai, era importante não apenas reproduzir a linha precisamente, mas também interpretá-la:

Hidai cunhou o termo *hitsu i*, o espírito do pincel, para descrever o essencial num trabalho de caligrafia. Era através desse espírito que o trabalho “funcionava” ou não, e através dele que o calígrafo se expressava. Era uma noção dinâmica dependente da pincelada, na linha (sinônimos na caligrafia), e logo não dependia necessariamente de caracteres chineses (SATO, 2001: 20).

A discussão em torno da caligrafia acontecia também em outros grupos. Desde o fim do Período Meiji, os *bunjin* (*literati*) usavam a caligrafia para escrever sua poesia e, para eles, a caligrafia era um meio, e não uma finalidade – e sua escrita buscava uma grande precisão. Para os *bunjin*, a caligrafia deveria ser o mais fiel possível do original e não deveria abrir espaço para interpretações pessoais. Isso levou a uma competição acirrada entre os *bunjin* e os oficiais *oieryû* por um domínio técnico da caligrafia – deixando de lado uma discussão sobre a arte da caligrafia e sua beleza específica. Na década de 1920, os calígrafos se organizaram em associações maiores, baseadas em hierarquia e num forte sistema *shifudensho*, que privilegiava a técnica e a reprodução fiel do *tehon* feito pelo *sensei* – método que acompanhou as crescentes exposições promovidas por essas associações (ibidem: 20-21).

Ueda Sokyû, por outro lado, levou à frente o estabelecimento do *Shodô Geijutsusha* (Associação da Arte Caligráfica) em 1933, cujos membros⁴⁷ estabeleceram estilos distintos de caligrafia:

Eles começaram a produzir trabalhos experimentais incluindo o uso de *tanboku* (tinta de tom leve, usada tradicionalmente para luto) e trabalhos usando letras em inglês. Fundamentalmente, desafiaram os valores existentes de caligrafia e aplicaram conceitos estéticos ocidentais. Na sua publicação, *Shodô Geijutsu*, a palavra *sosaku* (criatividade) foi usada pela primeira vez por Ueda Sokyû para falar sobre a caligrafia contemporânea (NAKAMURA, 2006: 61).

Esta tendência continuou do Período Taisho (1912-1926) até o começo do Período Showa (1926-1989) (ibidem). Três associações de caligrafia dominaram a cena, enquanto

o papel da caligrafia como uma habilidade prática perdeu sua importância, ainda que tenha mantido seu status como uma das artes “tradicionais” a serem respeitadas. Mais à frente, a caligrafia veio a ser usada como uma ferramenta política na promoção dos objetivos do Império Japonês [...] (ibidem: 62).

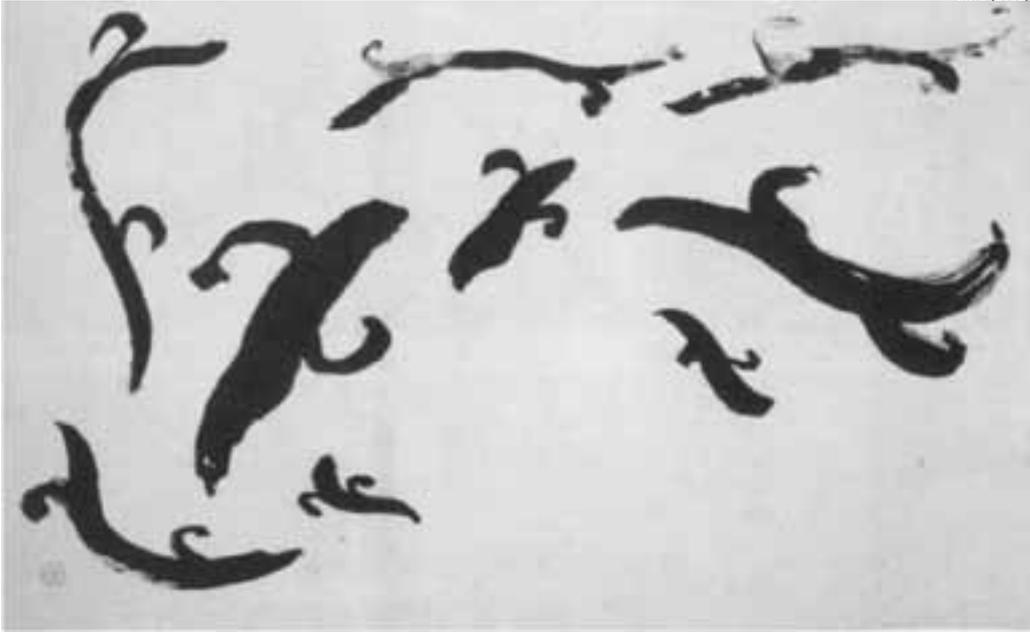


Em 1943, as atividades de caligrafia ficaram restritas devido à Guerra, e todas as associações caligráficas fundidas em apenas uma, que ficou sob o domínio do grupo Taisei Yokusakai (Associação de Assistência à Regra Imperial), estabelecido pelo primeiro ministro Konoé Fumimaro em 1940, para formar uma ditadura de partido único (ibidem). Nos tempos do pós-Guerra, a caligrafia ainda continuaria essa busca de repensar seu significado, aberto principalmente por Hidai Tenrai. Mas a dualidade de uma caligrafia mais pessoal, por um lado, e de outra mais técnica/“tradicional”, continuaria ainda gerando discussões e alimentando duas grandes exposições, nas décadas seguintes, com visões distintas de caligrafia.

▲ Caligrafia de Ueda Sokyū,
*Olhando as Montanhas Azuis
da Janela Aberta.*

Identidade, fronteiras e vanguarda

Com a derrota na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos ocuparam o Japão de 1945 a 1952. Nesse período, “as artes tradicionais estiveram ligadas negativamente à imagem do imperialismo de direita [...] a caligrafia foi banida do sistema de educação e foi associada ao passado imperialista pelos americanos” (Nakamura, 2006: 62). Muitos artistas japoneses apoiaram a ocupação americana, porque ela pretendia “substituir o totalitarismo e o culto ao imperador com a democracia, liberdade de expressão e novos direitos civis [...] [e] qualquer tentativa de preservar, reviver ou transformar as artes tradicionais eram vistas como conservadoras, reacionárias e até nacionalistas (Munroe, 2000: 127).



▲ *Den no Variation* (1945) e, abaixo, em negativo, exemplos dos caracteres antigos da palavra *den*.

Nos anos 1950, no entanto, a ocupação subitamente pareceu contradizer-se. Com o início da Guerra Fria, uma política nova foi adotada, envolvendo medidas anti-trabalhistas, anti-comunistas e um programa de remilitarização. Os que haviam apoiado a ocupação passaram para a oposição, e ressurgiu um certo nacionalismo, que pretendia valorizar a tradição, mas dentro de um movimento de vanguarda (ibidem: 128). Dentro desse contexto, Alexandra Munroe cita o grupo de caligrafia Bokujinkai, ceramistas do Sodeisha, o grupo Panreal de vanguarda da pintura *nihonga*; e cita, ainda, na mesma época, o estilo moderno sincretista de arquitetura, com elementos da cultura tradicional, o *ikebana* experimental e a proliferação de grupos de design e ofícios.

Embora o grupo Keiseikai já produzisse trabalhos experimentais – Sato (2001: 22) menciona uma exposição feita por eles, em Ginza, Tóquio, antes da Guerra, de caligrafia “como uma arte da linha, mais do que uma fiel reprodução da escrita” – foi Hidai Nankoku, filho de Hidai Tenrai, com o trabalho *Den no Variation*, quem fez o primeiro trabalho experimental, mostrado ao público em 1946, numa exposição de artes, que não lembra, à primeira vista, um ideograma tradicional de caligrafia:

Lembrando o conselho de seu pai que deveria voltar aos clássicos sempre que estivesse preso com novas idéias, Nankoku subitamente lembrou de caracteres chineses antigos listados no dicionário de Ku-Wen. Ainda que essas linhas ou pinceladas tenham origem em palavras, elas não podem ser identificadas como tal. [...] Não foi exibido em nenhuma exposição de caligrafia [apenas numa exposição de artes], mas atraiu uma considerável atenção dos calígrafos. Levantou uma discussão a se o trabalho deveria ser considerado caligrafia ou não (NAKAMURA, 2006: 67).

Ao trabalho de Nankoku, seguiram-se outros, como os de Ueda Sokyū e de Osawa Gakyū, expostos na exposição do *Shodō* Geijutsuin (Associação da Arte da Caligrafia). Esses trabalhos impulsionaram o que seria conhecido como *zen’ei’sho*, ou caligrafia moderna de vanguarda, que, dentre todos os movimentos da caligrafia no século XX, foi o que mais levou ao extremo a caligrafia como uma arte da linha expressiva.

Um fato ocorrido em 1951 dá a dimensão do impacto dessa corrente no mundo da caligrafia. Ueda Sokyū e Uno Sesson participavam da Exposição Nitten desde 1948, ano em que o Nitten⁴⁸ acolheu a caligrafia como sua quinta seção – não apenas validando-a como arte, mas reconhecendo sua importância na reconstrução nesses anos do pós-Guerra.

No entanto, o trabalho submetido por Ueda, de nome *Ai* (amor), foi recusado. A justificativa foi que o caractere retratado lembrava mais o ideograma *shina* 品 (mercadorias), e que deveria levar tal nome – na verdade, Ueda tinha se inspirado ao ver o neto aprendendo a engatinhar. Ueda replicou dizendo que tal semelhança não mudava seu desejo de chamar seu trabalho de “*Ai*”, pois para ele o título era apropriado. No ano seguinte, Ueda e Uno deixaram de participar do Nitten (Sato, 2001: 22).

Se por um lado a seção de caligrafia do Nitten estava se fechando para trabalhos não-tradicionais⁴⁹ (um trabalho de Osawa Gakyū foi recusado postumamente em 1953 sob a alegação de que não era caligrafia), por outro, uma exposição surgida em 1948, a patrocinada pelo Jornal Mainichi, tomou a frente e acolheu trabalhos de tendências mais moderna.

Essas tendências foram divididas em seções; algumas delas, ao longo dos anos, receberam diferentes denominações, como



SFTD (2001)

foi o caso do *zen'ei'sho*. Outras seções de caligrafia moderna foram incluídas, como o *kindaishibunsho* (poesia moderna). Neste estilo, ao invés da poesia clássica chinesa, usam-se poemas contemporâneos. A princípio, havia uma preocupação em escrever caracteres que fossem legíveis, mas atualmente isso não é mais uma prioridade. Os trabalhos também ganharam dimensões e foram incluídos, posteriormente, na seção *Daijisho*.

Diante de tantas transformações, essa caligrafia mais expressiva também se assumiu com outro nome:

É simbólico também que, após séculos chamando a caligrafia japonesa de *sho-dô* ou o caminho da caligrafia, no estilo do estudo formalizado criado no Japão durante o período medieval, a caligrafia tenha se tornado *sho*, ou simplesmente caligrafia (TAMIYA apud SHO, 1998 [não paginado]).

Apesar de todas essas mudanças, os calígrafos da vanguarda não pretendiam romper com o passado e a tradição histórica, como em geral, o termo “vanguarda” é associado no Ocidente. Na sua pesquisa de doutorado, *Dragon knows Dragon*, Ryan Holmberg (1998) investigou a caligrafia japonesa de vanguarda, procurando refutar dois argumentos: um, de que a arte japonesa moderna seria derivativa da arte do Ocidente; outro, é o de que a vanguarda teria começado “do zero”. Para o autor, no caso da caligrafia, a vanguarda atuou a partir de duas frentes: a influência do Expressionismo Abstrato (especialmente os trabalhos em preto e branco de Franz Kline⁵⁰ nos anos 1950) e uma releitura da tradição caligráfica.

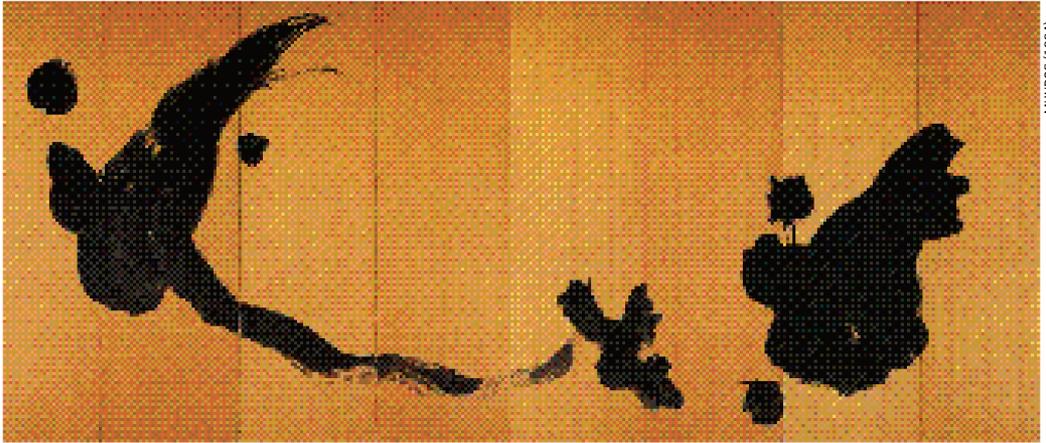
Como dois dragões que se encontram, Holmberg (ibidem) aponta mútuas influências entre o movimento de vanguarda da caligrafia japonesa e o trabalho de Franz Kline. Kline tinha interesse na arte oriental desde os tempos

de estudante, e, no pós-Guerra, vivia um tempo voltado para culturas e religiões estrangeiras⁵¹.

O trabalho de Kline foi apresentado por Noguchi Isamu (1904-1980) e Hasegawa Saburo (1906-1957) a Morita Shiryû, discípulo de Ueda Sokyû, que o publicou no primeiro número da revista *Bokubi*, em 1951. Essa revista foi publicada por Morita até 1981, e em seus primeiros anos teve um importante papel no fomento da caligrafia de vanguarda, tendo como colaboradores os calígrafos Ueda Sokyû, Uno Sesson, Arita Kho; o pintor abstrato Suda Kokuta; os professores da Universidade de Kyoto Iijima Tsutomu e Hisamatsu Shin'ichi (filósofos influenciados pela Escola de Kyoto); entre outros.

Morita, um dos porta-vozes da vanguarda, é importante na história da caligrafia japonesa moderna, não apenas como calígrafo, mas também como editor e teórico da caligrafia. Ele era influenciado pela Escola de Kyoto e pelo diálogo com a arte abstrata – no início, principalmente por Franz Kline; depois se tornou amigo do pintor Pierre Alechinsky⁵², do Grupo Cobra⁵³. É interessante que ambos os grupos, Cobra e o do *zen'ei'sho*, atuaram num contexto do pós-Guerra, e foram grupos fortemente influenciados por isso. Por exemplo, o improviso; a valorização da arte pelas crianças, da arte primitiva e da escrita caligráfica, expõe não apenas um contexto artístico amplo, mas também a presença do gesto contra a racionalização do período, o que permite diálogos entre a arte buscada pelo Grupo Cobra e pelo *zen'ei'sho*.

A associação mais freqüente, no entanto, é aquela que compara o *zen'ei'sho* ao Expressionismo Abstrato. Embora os calígrafos vanguardistas admirassem o trabalho de Kline, publicado na primeira edição de *Bokubi*, em 1951, e editada por Morita Shiryû, os próprios calígrafos posteriormente ressaltavam diferenças entre a caligrafia japonesa e os trabalhos de artistas como Kline e Pollock⁵⁴.



MUNROE (1994)

Como ressalta Holmberg (1998), a revista Bokubi teve uma forte influência na vanguarda e há até mesmo uma especulação quanto a se Franz Kline não foi influenciado por ela, pois algumas edições foram enviadas a ele e, por cartas, o pintor até afirmou ter divulgado a revista também a outros amigos seus que eram artistas, ligados à vanguarda em Nova York.

Na década de 1950, o *zen'ei'sho* tomou fôlego. Holmberg (ibidem) nota que o trabalho de Morita, assim como o de Eguchi Sougen, tomou outra direção depois de tomarem conhecimento da obra de Kline – um caminho rumo ao abstrato.

Mas a ação não se resumia apenas a Morita e Eguchi. Em 1952, cinco calígrafos deixaram o Keiseikai, de Ueda Sokyū, para fundar o Bokujinkai, o grupo “das pessoas da tinta”: Morita, Inoue Yu'ichi, Nakamura Bokushi, Eguchi Sougen e Sekiya Yoshimichi.

Christine Flint Sato (2007: 2) lembra que esses dois grupos, Keiseikai e o Bokujinkai, foram os que puxaram o movimento de vanguarda na caligrafia:

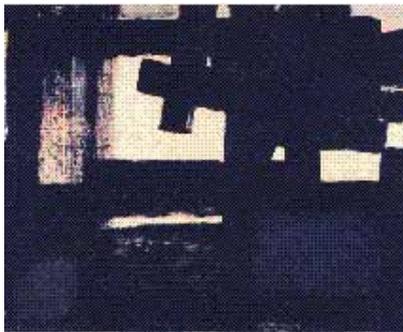
O Keiseikai, liderado por Ueda Sokyū, dizia que o *sho* era uma arte contemporânea; ainda que baseado na tradição da caligrafia, ele poderia incluir trabalho que não derivasse de caracteres. O termo *bokusho* (imagens na tinta) foi cunhado para cobrir esse tipo de trabalho. Por outro lado, Morita Shiryū e seu grupo, o Bokujinkai, eram mais inspirados pelo *zen* e insistiam que o *sho* devia utilizar o *kanji* como o locus da escrita. Essa distinção está presente até os dias de hoje no trabalho de calígrafos abstratos contemporâneos.

O manifesto do grupo Keiseikai colocava que a caligrafia, em defesa da tradição antiga da Ásia, finalmente começava a se libertar dos feudos que a mantiveram presa por tanto tempo. Além disso, falava da “encruzilhada” a que a caligrafia havia alcançado – chegara o momento em que, numa perspectiva internacional, ficava claro que “a caligrafia deve renascer como uma arte moderna ou tentar o suicídio, permitindo ser canibalizada pelos artistas progressivos.” (Holmberg, 1998)⁵⁵. Como vanguarda, o texto sugeria rebelar-se contra qualquer *establishment* (citava nominalmente a Exposição Nitten), e assegurar a singularidade de cada artista (“um estilo Bokujinkai é impensável”), mas ainda assim, estavam reunidos em grupo e abertos a intercâmbios com outros artistas (ibidem).

Embora o texto fale de encruzilhada, nos anos seguintes, no entanto, o que se viu foi exatamente uma proximidade cada vez maior entre os trabalhos de calígrafos e “progressivos”,



HOLMBERG (1998)



HOLMBERG (1998)



HOLMBERG (1998)

- ▲ Acima, capa da revista *Bokubi* (1951) com o trabalho de Franz Kline. Na parte superior da página, duas pinturas de Franz Kline; abaixo delas, o trabalho dos artistas japoneses, Tsutaka Waichi, *Escondido* (1953) e Inoue Yu'ichi, *Trabalho nº 8* (1955)

muitas vezes frustrando qualquer tentativa em distinguir um do outro, ou mesmo afastando qualquer possibilidade de um trabalho de um calígrafo ser considerado caligrafia:

Profundamente inspirados pela pintura expressionista abstrata moderna, os calígrafos questionaram e freqüentemente desprezavam convenções tradicionais, incluindo a cópia de modelo, insistência na legibilidade, e as ferramentas do artista. No início dos anos 50, a caligrafia começou a parecer menos caligrafia e mais pintura abstrata.

Pintores abstratos da comunidade de arte Kansai, como Yojihara Jiro (1905-1972) e Tsutaka Waichi (1911) pareciam tanto pintura modernista do exterior, como a nova caligrafia abstrata produzida no Japão, produzindo trabalhos que se assemelhavam aos parceiros da caligrafia e borrando as linhas artísticas. A questão crucial parecia não ser mais a qualidade da caligrafia de vanguarda, mas, antes, a validade de se chamar a caligrafia de vanguarda de “caligrafia”. Os calígrafos perderiam sua identidade como calígrafos, transformando-se eles mesmos em pintores abstratos? (Holmberg, 1998).

O ápice do caminho dúbio da caligrafia/pintura se deu, segundo Holmberg (ibidem), no trabalho de Inoue Yu'ichi. O calígrafo, que tinha formação de pintura, chegou a abandonar completamente os caracteres, por acreditar que eles limitavam a sua expressão. Em 1955, Inoue fez um pincel grande, amarrando juncos secos e, imergindo-o num pote de tinta preta⁵⁶, a base de óleo, fez pinceladas fora de qualquer estrutura de ideograma. O crítico Takiguchi chegou a questionar se a caligrafia poderia negar a qualidade dos caracteres e ainda ser “caligrafia”. Ele predisse erroneamente que os calígrafos se tornariam pintores (Munroe, 2000:131).

Para Holmberg (1998), a crise tinha se colocado instaurado:

No perigo de ser absorvida pela pintura moderna, a caligrafia de vanguarda tomou percurso inverso depois de 1955, tentando afirmar a sua identidade caligráfica. Desse momento em diante, o vanguardismo da caligrafia cessou de existir.

A essência da caligrafia, *moji*⁵⁷, provou ser o locus da crise da identidade do calígrafo. A abstração pura desafiava a existência do ideograma, acreditando que limitava a expressão. A “ameaça” da pintura, entretanto, não fez de todos os calígrafos vanguardistas pintores, mas resultou num retorno ao moji pelo Bokujinkai. Assim como a cena de Kansai estava sendo varrida pela maré da pintura Informel francesa, os calígrafos estavam “gradualmente começando a descobrir o verdadeiro significado dos ideogramas”. O que parecia ser um profeta da arte trans-cultural - a pintura expressionista abstrata - eventualmente forçou os calígrafos a retornarem para a sua própria tradição.

Posteriormente,

[...] Morita Shiryû, em discussões com o artista H. O. Gotz, argumentou que o artista ocidental está numa posição totalmente diferente da do calígrafo. A relação do artista com sua tradição artística é muito mais solta que a do calígrafo com a tradição caligráfica. O artista pode, se quiser, rejeitar ou ignorar a história da sua arte. O calígrafo, não. Ele está trabalhando e praticando numa tradição de séculos da linguagem escrita da China e do Japão (SATO, 2001: 28).

Como lembra Holmberg (1998), depois da metade dos anos 1950, a “vanguarda” tornou-se um mero termo estilístico, não se referindo mais ao experimentalismo/anti-convencionalismo existentes nos seus primeiros anos:

Como aconteceu em tantos movimentos modernistas, o manifesto transformou-se em dogma [...] na época em que a vanguarda foi finalmente reconhecida

► Os pintores Shiraga Kazuo (pintando com o pé), e Shiramoto Shozo (espalhando tinta, na 2ª exibição de Arte Gutai, Tóquio, 1956.



pelo establishment da caligrafia, na segunda metade dos anos 50, culminando pela separação da caligrafia tradicional e de vanguarda na Exposição Mainichi em 1958, todos os traços do espírito vanguardista tinham desaparecido. Como Renato Poggioli [...] notou: “Quando uma vanguarda específica que teve seus dias insiste em repetir as promessas que não pode manter, ela se transforma sem problemas no seu oposto. Então... o movimento se torna academia” (POGGIOLI, 1971: 223).

De fato, em 1958, a exposição Mainichi, após algumas mudanças de nomes que acompanhavam a seção que acolhia os trabalhos de calígrafos ligados à vanguarda, finalmente se decidiu por nomeá-la de *zen'ei'sho* – título que permanece até então, há 50 anos, o que é curioso, porque, de certa forma, oficializa e institucionaliza o que deveria ser “a frente”, do que há de mais experimental e inovador, da caligrafia japonesa.

Coletividade e estagnação

Em 1984, uma outra exposição de caligrafia surgiu, a partir de divergências internas dentro da Exposição Mainichi. Patrocinada por outro jornal japonês, Yomiuri, a exposição foi batizada com esse nome, e assumiu um caráter mais comedido, com trabalhos de estilo mais tradicional. Com o passar dos anos, o Yomiuri criou uma relação muito próxima à seção de caligrafia do Nitten, e se constitui, de certa forma, como uma base para a caligrafia exposta na Exposição Nitten (Nakamura, 2006).

Essas duas exposições, Mainichi e Yomiuri, de caráter anual, são as principais mostras exclusivas de caligrafia japonesa⁵⁸. Ligadas

a essas exposições grandes, existem várias organizações, formadas por associações de caligrafia, que por sua vez são formadas por grupos menores – como uma estrutura guarda-chuva. Essa estrutura diz respeito não apenas ao sistema *shifudensho*, mas também lembra uma característica bastante nipônica: a tendência à coletividade, que privilegia o pensamento coletivo ao individual.

Nakamura (2006: 110) cita o exemplo da Nihon Shoguei in “Academia da Arte Caligráfica”, mais ativa no lado oeste do Japão, com cerca de 20 mil membros no país, que é formada por outras associações menores, nas quais também várias camadas que distinguem os calígrafos, de acordo com o status, nível e ranking.

Essa verticalização, no entanto, pode levar a distorções no mundo da caligrafia, que levam em conta mais a ligação e a força hierárquica, que o trabalho dos calígrafos desenvolvidos nesses espaços:

Entre as escolas de caligrafia dominantes, escutei que uma “cota”, para aceitar os trabalhos submetidos, é negociada e concordada, de forma que aqueles que ganham prêmios, geralmente pertencem a uma das tantas escolas influentes ou suas escolas associadas. Por esta razão, ainda que o Yomiuri e Mainichi devessem ser exposições abertas ao público, elas são geralmente fechadas para os membros do *shodōkai*⁵⁹ estabelecido (NAKAMURA, 2006: 110).

Um caso referente à Exposição Yomiuri é narrado por Nakamura (ibidem: 110-111) em sua pesquisa:

Um calígrafo jovem me contou do seu incômodo em ter sido selecionado para submeter seus trabalhos para o Yomiuri, e vencer alguns prêmios. Ele era um discípulo de longa data de um dos mais reconhecidos calígrafos da Escola Chōkōkai [...] [e] disse detestar que seus trabalhos fossem julgados não por seus méritos, mas que ganhassem prêmios por causa do favoritismo. Mesmo quando ele não estava satisfeito com a qualidade do seu trabalho, ele podia via a ganhar uma premiação, desde que continuasse ligado ao seu mestre, como se fosse não apenas uma honra para ele, mas ainda mais para seu mestre ter estudantes indo bem no *shodōkai*. Este jovem deixou o mestre, e agora é um calígrafo independente, que dirige sua própria escola particular.

Além do perigo dessa deformação, ainda há aquele que leva à estagnação e à manutenção de estilos já consagrados, em detrimento à busca de estilos individuais:

Nos dias de hoje, a maior parte dos calígrafos (mesmo na seção de vanguarda da Exposição Mainichi), tentam ter seu trabalho aceito pelo júri da organização da caligrafia a que pertencem, mais do que experimentar ou desenvolver estilos pessoais. Esta tendência não é evidente apenas nas organizações maiores, mas pode ser vista em escolas criadas por raros calígrafos independentes. Sakaki Bakuzan, por exemplo, tem agora por volta de 90 anos, mas na sua juventude era um calígrafo independente. Ele ganhou reconhecimento pelas pinturas de sumi e pelas caligrafias, e se manteve através de seus escritos em grande quantidade e em aparições na televisão NHK. Ainda que Sasaki encoraje a expressão pessoal, seus estudantes, e os estudantes deles, tendem a escrever e a pintar no seu estilo (SATO, 2007: 29).

Christine Flint Sato aponta, como parte do problema da estagnação, o sistema de ensino:

Parte do problema reside no modelo do Leste Asiático de aprendizado, que é baseado em copiar velhos mestres, geralmente através do modelo do professor. Em teoria, o primeiro estágio é o da duplicação, o próximo da interpretação, levando finalmente à composição livre. A reprodução de exemplos por mestres antigos e pelo do professor é parte do processo e é por conta do estudante que ele desenvolva seu próprio estilo. No entanto, a pressão social é forte, e é impossível mostrar trabalhos muito diferentes quando se exhibe em grupo. Apenas alguns calígrafos se separam para exhibir independentemente, e menos ainda escolhem trabalhar sozinhos [...].

Um fator que é mais prejudicial à criatividade particular do calígrafo é o método de treinamento e o sistema de escola de caligrafia hierárquico. Isto limitou a segunda e terceira geração de calígrafos de vanguarda. Trabalham no estilo da escola à qual pertencem.

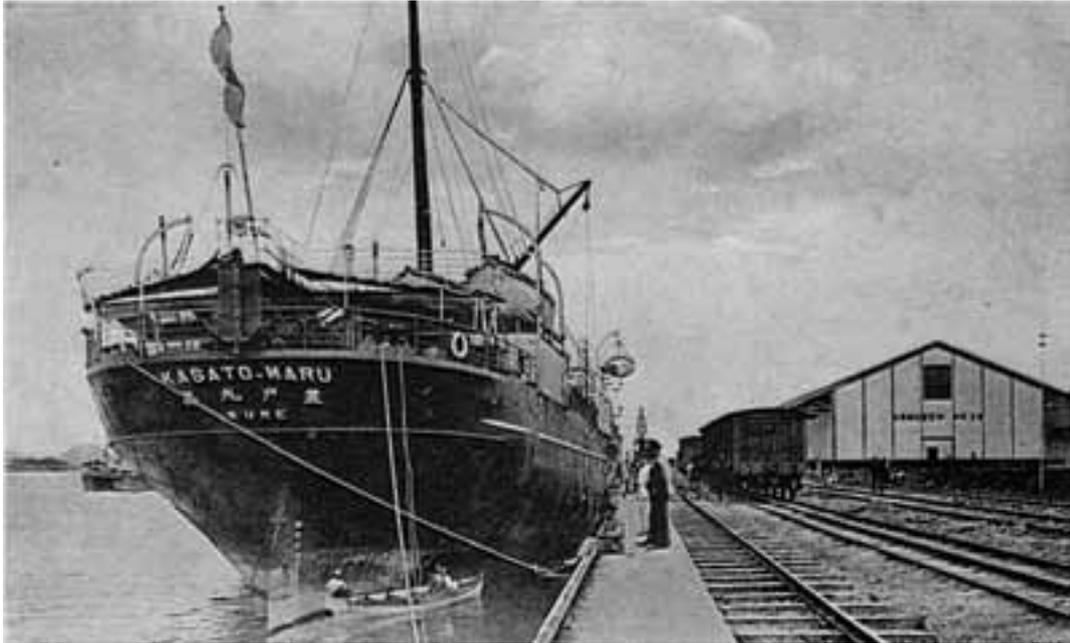
É irônico que muitas das idéias da livre expressão que os líderes desses grupos expuseram não se reflitam mesmo no trabalho dos pupilos (SATO, 2002: 29-30).

Isso não significa que a caligrafia japonesa não busque novos caminhos, ou que não haja mais a busca da expressão pessoal em sua prática. Mesmo em alguns calígrafos que expõe no Mainichi, como o *sensei* Morimoto Ryûseki, há uma visão bastante crítica em relação ao mundo da caligrafia como se configura hoje. Nas oportunidades que tive de escutá-lo⁶⁰, uma das coisas que ele frisou foi a individualidade do calígrafo – cada um tem uma força e um caráter diferente, e, portanto, interpreta e aplica de forma distinta na escrita. Comentando-se

sobre o *kindaishibun*, esse calígrafo frisou que a primeira condição para a escrita nesse estilo é ter a consciência que a escrita será feita com a sua palavra (letra), ressaltando algo bastante pessoal.

Essa visão demonstra que, apesar da rígida estrutura do *shodôkai*, ainda há calígrafos que têm um olhar mais pessoal, e buscam valorizar a expressão individual de cada um. Além disso, fora do mundo oficial da caligrafia japonesa, ou relativamente em suas fronteiras, há a atuação de calígrafos semi-independentes e independentes – que preferem manter-se fora dos domínios das grandes organizações de caligrafia, ou, ao menos, não tão dependentes da sua estrutura, porque também exibem fora do circuito das grandes. Esses calígrafos têm, como na vanguarda moderna, procurado expandir o significado do fazer caligráfico, e, com isso, tem feito trabalhos que exploram novos materiais e formatos ou que apenas buscam uma expressão livre descomprometida com rígidas estruturas⁶¹.

Por outro lado, no Brasil, a caligrafia parece, desde a imigração, ter trilhado um caminho paralelo à caligrafia japonesa, mas não no mesmo compasso e dimensões. Dadas as especificidades das condições da caligrafia japonesa “brasileira”, praticada por uma minoria, e cercada de imagens e estereótipos, é interessante que, atualmente, algumas questões da história da caligrafia moderna no Japão se atualizem na prática da caligrafia no Brasil.



- ▲ Foto referente à imigração japonesa no Brasil: Kasato Maru, um dos navios que trouxe imigrantes japoneses ao Brasil; acima, cartaz de incentivo à emigração para o Brasil.

1.2 A CALIGRAFIA JAPONESA NO BRASIL

Embora os estudos sobre a imigração japonesa não sejam específicos a esse respeito, a caligrafia japonesa parece ter chegado ao Brasil junto com o início da sua imigração, que aqui aportou, oficialmente, em 1908, com a chegada do navio *Kasato Maru*, no porto de Santos⁶². É freqüente escutar relatos de imigrantes, ou de algum de seus descendentes, de algum conhecido, da primeira geração imigratória, que praticava a caligrafia japonesa – e que, provavelmente, trouxe os primeiros apetrechos caligráficos na sua bagagem para o Brasil.

Ao mesmo tempo, é difícil achar mais referências escritas na história da imigração. Tomô Handa, artista e imigrante japonês, em seu “Memórias de um imigrante japonês no Brasil” (1980), por exemplo, parece não descrever nenhuma referência à caligrafia japonesa, a sua prática ou mesmo a trabalhos de caligrafia na vida dos imigrantes nos primeiros anos.

Sabe-se, no entanto, que alguns dos imigrantes que aqui aportaram, já traziam do Japão alguma experiência em caligrafia e procuraram continuar sua prática. Como Hisayuki Haramoto, por exemplo, imigrante da região de Oita-Ken, nascido no Japão em 1919, citado num jornal do interior paulista. Haramoto chegou ao Brasil com quinze anos, e se estabeleceu em Valparaíso, zona rural, para trabalhar na lavoura. A lavoura, no entanto, não o afastou totalmente da caligrafia japonesa, que continuou praticando sozinho. “Tudo que apli-co hoje aprendi nas escolas do Japão. Depois que cheguei ao Brasil, não tive mais condições de continuar me dedicando a essa escrita, era preciso trabalhar muito” (Helena, 2007)⁶³.

Na primeira fase da imigração as associações e realizações coletivas foram muito importantes para a manutenção de uma identidade dos imigrantes visando ao enfrentamento de muitas situações adversas, bem como ao bom resultado dos seus empreendimentos. Organizações, tais como jornais em língua japonesa, escolas primárias e cooperativas agrícolas começaram a se estabelecer no decorrer do primeiro decênio da imigração (KODAMA e SAKURAI, 2008: 19).

Nas escolas, a caligrafia era ensinada como um complemento escolar, para melhorar a escrita e aprender a ordem correta de traçar os ideogramas – alguns imigrantes e descendentes, ainda hoje, referem-se à caligrafia japonesa como *shuji*, palavra que corresponde ao aprendizado de caligrafia na escola.⁶⁴

É interessante notar que as grandes mudanças na caligrafia japonesa (em termos de criação artística e da discussão sobre a sua própria natureza) aconteceram no pós-Guerra, no Japão, quando duas fases imigratórias já tinham trazido ao Brasil a maior parte dos imigrantes japoneses que aqui se fixaram. Esse fato tem uma influência considerável na forma que a caligrafia japonesa é vista, até hoje, na colônia nipo-brasileira, pois os imigrantes dessas duas primeiras ondas imigratórias trouxeram consigo a idéia da caligrafia japonesa bastante distante daquela iniciada principalmente por Hidai Tenrai, no Japão, de viés mais expressivo.

Embora não haja pesquisas, a princípio, sobre o estabelecimento das artes japonesas no Brasil, pode-se inferir, a princípio, que isso aconteceu de duas formas: uma foi promovida, principalmente, pelas associações japonesas de diversas espécies⁶⁵, como forma de manter e divulgar a cultura popular japonesa; outra foi aquela vinda através do intercâmbio das artes japonesas, fruto de um diálogo internacional dentro da arte contemporânea⁶⁶. Butô, por exemplo, uma arte japonesa que surgiu no pós-Guerra, surgiu no Brasil mais pela importância adquirida dentro do cenário mundial das artes performativas, que pela iniciativa das comunidades de imigrantes já formadas por aqui⁶⁷. Dentro do campo da caligrafia, outro exemplo desse diálogo internacional no campo das artes é uma exposição de caligrafia japonesa patrocinada pelo Jornal Mainichi, no Rio de Janeiro, em 1971, cidade distante do principal reduto imigratório japonês no Brasil, e a própria participação de calígrafos japoneses na Bienal de Artes de São Paulo, em 1957 e 1961, como Tejima Yûkei e Inoue Yu'ichi^{68 69}.

De certo, na década de 1970, já havia uma “cena” caligráfica, ao menos quando aconteceu a *Exposição de Caligrafia Japonesa Moderna*⁷⁰, realizada no MASP, em São Paulo, em 1975. Por conta desse evento, houve um grande interesse, por parte dos praticantes de caligrafia em São Paulo, inclusive alguns que recebiam aulas de caligrafia por correspondência com algumas associações japonesas⁷¹, para que se criasse uma associação específica de caligrafia, que se denominou Associação Shodô do Brasil, ou Shodô Aikokai (Wakamatsu, 2004), ativa até hoje.

Com o tempo, além do Shodô Aikokai, outros lugares, como os *kenjinkai* (associações de províncias japonesas, próximas do conceito brasileiro de clube), também reuniram interessados em caligrafia japonesa. Rodrigo Moura Lima de Aragão (2007)⁷² menciona que:

Atualmente, o ensino da caligrafia se encontra espalhado em “escolas tradicionais japonesas (*nihonjinqakkô*) e em espaços outros, como associações desportivas e culturais,



▲ Fotos de Carla Angulo, de *performance* a partir do *seitai-doho*, presentes na dissertação de Ohno (2007).

associações de província (*kenjikai*), associações de senhoras (*fujinkai*) e de anciãos (*rôjinkai*).

Além desses espaços, o ensino e a prática da caligrafia também se dá através de iniciativas individuais, em casas de particulares, em estúdios de artes orientais⁷³, nos templos budistas e no *seitai do-ho*, uma filosofia e modo de vida, onde há uma prática chamada *fude do-ho*, que utiliza a caligrafia, inclusive com aplicações em *performances* artísticas.

É importante notar que a caligrafia japonesa está inserida nesses espaços sob os mais diversos enfoques e metodologias e que a caligrafia, assim como no Japão, tem vários sentidos, do artístico ao educacional.

Nas exposições de caligrafia japonesa em São Paulo, isso fica mais evidente. As paredes exibem trabalhos que vão do *shodô* ao *sho*, mas há espaço também para o *shuji*.

Freqüentando essas exposições desde que comecei a caligrafia, uma atitude que presenciei muitas vezes foi a reação frente a certos trabalhos de caligrafia, que não ofereciam uma leitura imediata e nem reconhecimento claro da palavra retratada⁷⁴. De certa forma, discussões que aconteceram no Japão há mais de cinquenta anos sobre a natureza da caligrafia ainda hoje se atualizam no Brasil.

Conversando com os praticantes de caligrafia do Shodô Aikokai, muitos dos quais expõem nas exposições de caligrafia dessa associação, que acontecem anualmente, nota-se essa pluralidade de sentidos: para uns, a caligrafia deve ser legível e bem executada; para outros, ela deve ser um meio visual mais expressivo e autoral; ainda há os que a buscam como forma de aperfeiçoamento ou como uma ocupação, um *hobby*.



▲ Aulas no Shodō Aikokai.

Nesse contexto da Associação *Shodô* do Brasil, é interessante o que Kevin Robins (2001) propõe. Nos tempos de globalização, há uma constante troca de identidades das nações, baseado em dois momentos: na “tradição”, as nações se voltam a si mesmas, procurando como que uma “pureza” anterior; na “tradução”, as nações “aceitam que estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença”. Nesse movimento entre a tradição e a tradução surge o hibridismo, que caracteriza uma identidade mais maleável, não fechada.

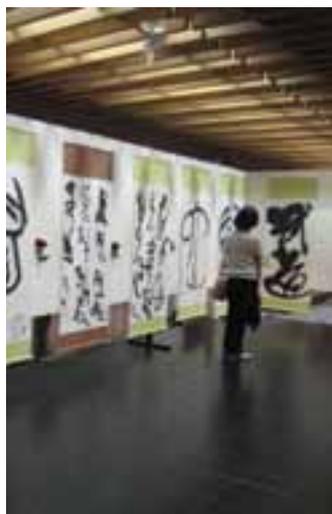
Transportando esses conceitos à realidade da Associação *Shodô* do Brasil, pode-se dizer que, na caligrafia japonesa ali praticada, há um embate entre tradição e tradução, que a situa nos vários sentidos que a caligrafia tem/teve. O que torna interessante, no entanto, é que eles não se apresentam como contrapontos, mas sim como pontos distintos que supõem convivência e uma identidade mais maleável e híbrida. Além disso, essa convivência é permitida pelos próprios professores dessa associação – no Japão, seria impossível reunir no mesmo espaço visões tão distintas de caligrafia.

Esses professores também têm procurado alternativas para divulgar e estimular a prática da caligrafia. O *shodô* alfabético – a caligrafia japonesa que usa técnicas do *shodô*, mas trabalha com letras romanas – era bastante incentivado pelo falecido *sensei* Shonan Watanabe (1927-2003)⁷⁵, lembrado, em geral, como o melhor calígrafo japonês que São Paulo já teve. Atualmente, os *sensei* do Aikokai, Takashi Wakamatsu e Estuko Ishikawa, continuam estimulando o desenvolvimento desse estilo com alunos brasileiros, que tem produzido resultados bastante satisfatórios na Exposição de Caligrafia de Estudantes de Ensino Médio, uma exposição à parte da grande exposição de caligrafia Mainichi, patrocinada pelo jornal de mesmo nome, no Japão.

Fora isso, o próprio método de ensino da caligrafia já foi revisto no Aikokai. Em geral, costuma-se aprender caligrafia primeiro pelos sistemas fonéticos *hiragana* e *katakana*. Em seguida, começam os estudos do *kanji* através dos estilos mais tradicionais, como *kaisho*, de recorte mais duro, de linha precisas e bem definidas; e o *gyosho*, semi-cursivo.

No entanto, o *sensei* Takashi Wakamatsu, atual presidente *Shodô Aikokai*, sentiu que esse método acabava desestimulando aqueles que entravam em contato pela primeira vez





- ▲ Fotos referentes à exposição promovida pelo Shodô Aikokai. Na primeira linha, a escolha do melhor trabalho para a exposição; na segunda, participantes do Shodô Aikokai em frente aos seus respectivos trabalhos na exposição; na terceira fileira, a primeira foto mostra os professores do Ibaraki Kenjinkai, o casal Nemoto e a Sra. Sagara, junto com a Sra. Isoko. Todas as demais fotos mostram vistas parciais da exposição. Na página ao lado, trabalhos expostos na seção dedicada aos alunos do Ensino Médio, com alguns trabalhos de *shodô* alfabético.



FÁTIMA FINIZOLA



FÁBIO M.C. PEREIRA



RM



FÁTIMA FINIZOLA



RM

▲ Workshop na aula de Tipografia do Programa de Pós-Graduação em Design, do Senac-SP (maio/2009)

com o *shodô*. De fato, houve uma época em que a cada aula apareciam pessoas novas – e elas nunca mais retornavam.

A nova metodologia proposta pelo *sensei* apresenta os estilos antigos, que são mais pictográficos, portanto mais lúdicos e mais acessíveis, como o primeiro contato com a caligrafia. Conversando com alunos que começaram há alguns meses, eles declararam estarem gostando desses estilos.

Em abril de 2009, estive numa aula da disciplina de Tipografia do Programa de Pós-Graduação de Design do Centro Universitário Senac⁷⁶, em São Paulo, para uma breve apresentação sobre caligrafia japonesa, seguida de workshop prático de caligrafia. O workshop seguiu essa proposta de apresentar a caligrafia pelos estilos antigos, proposto pelo *sensei* Wakamatsu, e o contato foi muito mais brando e proveitoso. Ao contrário do estilo *kaisho*, que exigiria explicações mais técnicas e pinceladas mais precisas, impossíveis de se aprender em poucas horas, pude comprovar que lidar com a caligrafia mais pictográfica, de fato, torna-a mais acessível. Os participantes também tiveram uma boa e prazerosa experiência.

Ao mesmo tempo, se a caligrafia no Brasil é praticada por um pequeno número de pessoas⁷⁷, o que torna possível caracterizar o *Shodô Aikokai*, bem como os demais locais de caligrafia em São Paulo, como espaços de resistência, por outro, como observou Michiko Okano, em comunicação particular, a caligrafia japonesa começa a ter um status artístico maior, atualmente, por parte do grande circuito de arte.

Como exemplo, a doutora em Comunicação e Semiótica mencionou a presença de duas obras de caligrafia japonesa na Mostra Laços de Olhares, no Instituto Tomie Ohtake, que tem curadoria de Paulo Herkenhoff,

realizada em 2008. Outra exposição, no mesmo ano, trouxe obras ligadas à Exposição de Caligrafia do Mainichi, no MASP, e expôs a caligrafia japonesa de forma ainda mais evidente, divulgando a caligrafia como expressão artística, e possibilitando outros olhares além daquele reservado ao clichê étnico ou “zen”. Uma das obras feitas na abertura da exposição no MASP foi inclusive mostrada durante os dias da exposição e agora faz parte do acervo do MASP.

No entanto, isso não garante a sobrevivência da caligrafia japonesa no Brasil. Uma questão-chave a ser resolvida é aquela verificada pelas associações nipo-brasileiras, que aponta um envolvimento cada vez menor dos jovens descendentes no que tange à cultura japonesa, enquanto testemunha um considerável interesse por brasileiros não-descendentes. No caso da caligrafia, estimular e garantir a sobrevivência dessa arte em meio a esse quadro talvez exija novas estratégias – como a proposta pelo *sensei* Wakamatsu na questão do ensino-aprendizado; e mesmo a divulgação da caligrafia em outras áreas e públicos. A experiência na aula da Pós-Graduação do Senac mostrou uma recepção bastante positiva, que talvez demonstre que deveria ser feito um trabalho maior de divulgação da caligrafia dentro das áreas do Design e das Artes Visuais.

1.3 PERCURSOS EM DEFINIÇÃO

A caligrafia, como foi vista nesse capítulo mostrou-se dinâmica ao longo da sua existência, o que não impede que, em certos momentos, ela fique estagnada ou presa. O conceito de *imprinting* cultural, de Edgar Morin, é bastante oportuno para pensar na caligrafia japonesa nesse aspecto. Para esse autor, “sob o conformismo cognitivo, [há] muito mais do que conformismo. Há um

imprinting cultural, matriz que estrutura o conformismo, e há uma *normalização* que o impõe” (Morin, 1998: 34).

Cecília Almeida Salles, seguindo os conceitos apresentados por Morin (1998), atenta ao fato do artista ter condições de furar o *imprinting cultural*:

As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de idéias, que produz enfraquecimento de dogmatismos e normalizações e o conseqüente crescimento do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca entre o enfraquecimento do *imprinting*, a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade (SALLES, 2007: 39).

Os calígrafos do *zen’ei’sho* de fato obtiveram conquistas ao enfraquecer o *imprinting cultural*, mas o mundo institucionalizado do *shodôkai* logo tratou de transformá-las em regras. Além disso, a rígida hierarquização também compromete e conforma parte da produção artística no *shodôkai* no Japão, tanto na caligrafia mais tradicional (Nitten/Yomiuri) quanto na de vanguarda (Mainichi). Parte porque ainda assim é possível encontrar calígrafos que pensem na expressão pessoal, mais do que a perpetuação de estilos. Além disso, a cena contemporânea de caligrafia no Japão sugere que a caligrafia mais uma vez tem expandido o seu significado, ampliando seus domínios e materialidade. Já no Brasil, onde não há um sistema *shifudensho* rígido – pelo contrário, os *sensei* da Associação *Shodô* do Brasil, por exemplo, demonstram-se bastante abertos à sugestões

dentro do esquema das aulas – as possibilidades criativas são menos restritas. Embora a visão de caligrafia dos *sensei* seja próxima daquela do Mainichi, onde também expõe, sua própria expressão nela não é dirigida, e nem conformada, por nenhuma escola japonesa, ou mesma pela associação Hokushin, da qual fazem parte^{78 79}.

Arthur Lara (2002), em sua tese de doutorado, *Tribos urbanas: transcendências, rituais, corporalidades e re(significações)*, acompanhou durante dois anos o grupo “Baque Bolado”, de origem nordestina e que se estabeleceu em São Paulo por meio de migrantes. Em meio ao contexto urbano de São Paulo, dos percalços enquanto grupo segregado, e numa tentativa de encontrar sua identidade – trajetória que levou o grupo a uma consolidação dentro da cultura musical em São Paulo, o grupo acabou por (re)significar sentidos, na forma como o maracatu é vivido, apresentado e incorporado.

O que interessa nessa pesquisa, e pode ser um detalhe importante na sobrevivência da caligrafia japonesa no Brasil, é justamente esse movimento duplo e dinâmico, que pode gerar inúmeras possibilidades: significar e ressignificar.

Essa potencialidade, no entanto, só será plenamente conhecida daqui a alguns anos e depende, principalmente, de duas coisas: uma diz respeito à sua própria sobrevivência, como foi discutido anteriormente, enquanto arte a ser praticada; outra, é aquela que diz respeito a busca de sua própria identidade, um caminho próprio – não buscando tornar-se uma sombra do que é produzido no Japão, mas atenta as suas particularidades e evitando os vícios e os aprisionamentos do *imprinting cultural* da caligrafia japonesa no Japão.



- ▲ O trabalho da calígrafa japonesa Kimura Tsubasa se situa num espaço de fronteiras, conceitos e suportes, mas, ainda assim, identifica-se fortemente com a caligrafia japonesa enquanto expressão da sua autora.

capítulo 02

A linha e o espaço, e a materialidade da caligrafia

A linha e o espaço constituem os elementos chave para entender a caligrafia japonesa. Na caligrafia, eles não são apenas elementos pictóricos, mas constituem a sua essência, uma unidade que dá forma à caligrafia. Ao mesmo tempo, essa essência se materializou, tradicionalmente, através da história, no uso e combinação de materiais como o pincel, a tinta, o *suzuri* e o papel. Mais recentemente, depois do pós-Guerra, a caligrafia, na busca de si mesma frente ao mundo contemporâneo, ampliou o significado do seu fazer artístico, explorando também outras possibilidades conceituais e expandindo os domínios da sua materialidade.

2.1 OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CALIGRAFIA JAPONESA

2.1.1 A linha

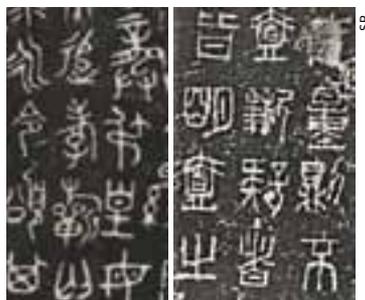
Ao longo da história chinesa, a linha teve um papel fundamental na construção da sua cultura. Presente na pintura, na caligrafia, em utilitários e até na escultura, Cheng (1995: 228) acredita que essa importância “se deve justamente ao desenvolvimento único da escrita”. Para o autor, as linhas nas inscrições em ossos e cascas de tartaruga, tinham apenas uma função organizacional, “a linha transforma as marcas separadas num sistema de veias, um todo orgânico, e numa palavra ou caractere” (ibidem).

A partir dos caracteres *jinwen* (em chinês, “caracteres do selo”)⁸⁰, no entanto, a linha começou a mudar; e nos caracteres *lishu* (em chinês, “escrita oficial”)⁸¹, “a linha apresenta um papel organizacional mas também começa a ter um significado próprio, aprofundando sua qualidade estética” (ibidem), que deu sustento a estilos variados, mas feitos a partir de uma mesma linha.

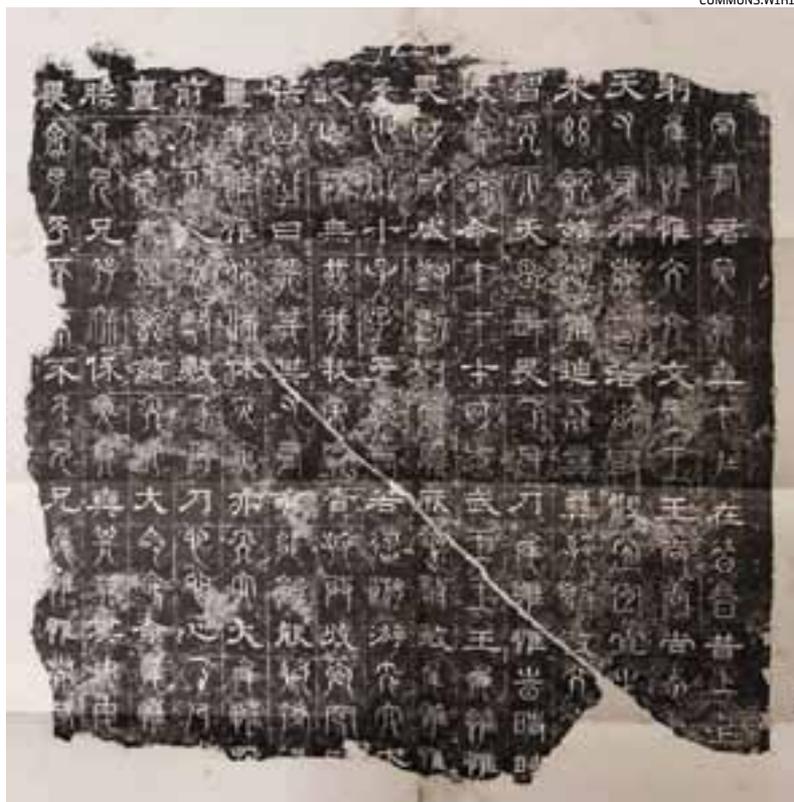
Ao mesmo tempo, é simbólico o fato de que os primeiros registros da linha na escrita chinesa tenham sido feitos com propósitos de oráculo, dando à linha dos caracteres o sentido do destino – um destino cavado, inscrito, inciso, com as próprias mãos. Desde o princípio, linha e vida conjugaram um mesmo sentido.

Não é de se espantar, portanto, que a caligrafia chinesa tenha valorizado a linha desde cedo. Um dos ensinamentos clássicos da caligrafia sobre a linha é atribuído à Lady Wei⁸², professora de Wang Hsi-chi⁸³, no século IV:

A escrita de alguém que tem a força do pincel “tem osso” e a escrita de quem não tem a força “tem carne”. A escrita que tem osso com pouca carne é chamada de “muscular”; a escrita que tem carne e pouco osso é chamada banha de porco⁸⁴.



▲ Caracteres nos estilos *jinwen* e *lishu*



- ▲ Impressão por decalque de caligrafia que remonta a Dinastia Wei; apresenta três estilos distintos e seu original é um documento referência para pesquisadores.

A escrita que tem muita força e é rica em músculo é sagrada; a escrita sem força e sem músculo é doente⁸⁵. Cada uma é usada de acordo com a situação (DRISCOL e TODA, 1934: 45).⁸⁶

Christine Flint Sato (2001: 24) explica:

[Para Lady Wei] A linha caligráfica deveria ser como um membro do corpo humano e ter osso, músculo, carne e pele. Em outras palavras, ela deveria ser escultural ou “tridimensional”. Isso significa que ela não deve apenas percorrer a superfície do papel como uma forma superficial, mas como uma linha que é profunda e que se move através do branco do papel, interagindo com ele. Uma linha “bidimensional” chapada não faz isso. Uma linha profunda é forte, totalmente energizada, que dá vida ao branco. Quanto mais vida tem a linha, mais o branco é energizado.

Essa linha “tridimensional”, convém observar, era visível, física e tridimensional, nos primeiros suportes da escrita chinesa, como os ossos, os cascos de tartaruga e os vasos de bronze. Quando foi transportada para o suporte papel, a linha manteve essa busca por ser algo “concreto” e vivo.

A linha também é responsável por conduzir o trabalho de caligrafia:

[...] o calígrafo se preocupa principalmente com o ritmo da linha. É através desse ritmo que a energia da linha é controlada. Enquanto o trabalho está sendo feito, o ritmo minuciosamente penetra os movimentos do corpo/braço/pincel. Torna-se uma base inconsciente interior que o permite escrever com liberdade. A caligrafia não é uma repetição mecânica ou viciada de pinceladas, mas um conjunto que é vivo e que responde aos impulsos criativos do calígrafo no momento (SATO, 1999: 12).

Essa relação entre a linha/caligrafia e a vida, parece ser uma constante na história da caligrafia. Numa outra tradução para o inglês, utilizada por Hay (1983 citado por Mullis, 2007), o ensinamento de Lady Wei, visto anteriormente, ganha um outro contorno, mas ainda assim com uma forte relação com a natureza⁸⁷:

A caligrafia para aqueles que são bons com a força do pincel tem muito osso; para aqueles que não são bons na força do pincel, tem muita carne. A caligrafia que tem muito osso mas leve em carne é chamada escrita-tendão; aquela com muita carne mas pouco osso é chamada gordura de porco... Cada escritor procede de acordo com a manifestação da energia da sua respiração e digestão.

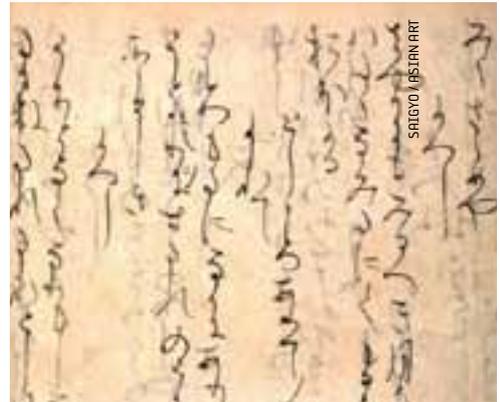
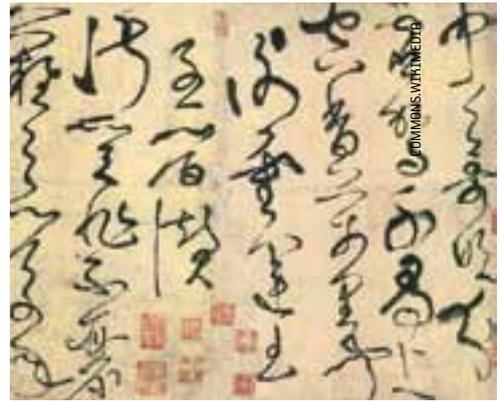
Mullis⁸⁸ (2007) cita Lady Wei para chamar atenção às metáforas fisiológicas presentes nesse texto e em outras referências da caligrafia chinesa antiga, que fazem referência aos elementos sinestésicos dos caracteres. Carne, tendão e osso se referem aos elementos estruturais dos caracteres, enquanto sangue, veia e respiração, às suas qualidades energéticas. Para o autor, a crença de que o caractere escrito é uma imagem “corporificada” (*embodied*)⁸⁹ sugere que alguma coisa do comportamento do artista pode ser observado na forma com que o meio captura a qualidade do movimento – as linhas sugerem muito sobre o ato físico da escrita, já que a tinta e o pincel são influenciados por variações na força, velocidade e respiração.

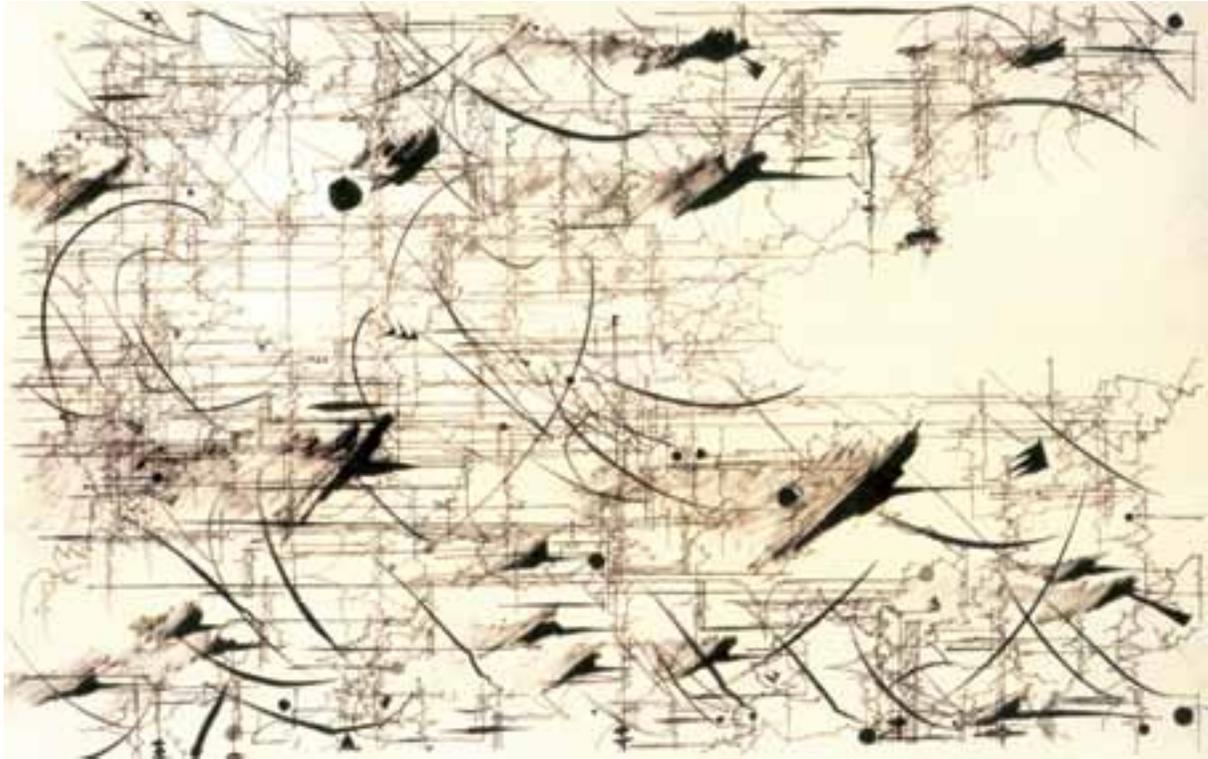
Não por acaso, no século XX, na caligrafia japonesa há expressões ligadas à linha que refletem um ato expressivo e pessoal do calígrafo no momento da escrita. Hidai Tenrai cunhou o termo *hitsu i*, o “espírito do pincel”. Era através desse espírito, pelo qual o calígrafo se expressava, que se via se o trabalho funcionava ou não (Sato, 2001: 20).

Morita Shiryû também incorporou muitas idéias da tradição chinesa e as relacionou com a influência do *zen* budismo. Para Morita, era na superação da relação sujeito/objeto (calígrafo/pincel) que se poderia alcançar uma unidade transcendente – manifestada através do ideograma⁹⁰ (Holmberg 1998).

Outros calígrafos da vanguarda também tinham visão semelhante, quanto à linha revelar seu autor:

Hidai Nankoku, filho de Hidai Tenrai, fala de trabalhos que mostram o coração na linha, *shin sen sakuhin*. O ser interior é revelado através da linha. Ueda Sokyû fala da linha como uma expressão emocional do ser na hora da escrita e Uno Sesson vê a linha como um fator central na caligrafia: a caligrafia é uma arte da





BOUDONNAT e KUSHIZAKI (2003)

linha. Eles todos enfatizam seu poder revelatório. Não há lugar para engano ou muita interferência na escrita do trabalho final (SATO, 1999: 52).

Na caligrafia chinesa e japonesa, a linha tem uma característica que a difere da linha como em geral é conhecida no Ocidente. A linha de Kandinsky, por exemplo, pode ser classificada em reta e curva, mas é na sua definição geométrica que a diferença se acentua, em relação à linha oriental. Kandinsky (1997) vê a linha como consequência de uma força contínua que age sobre um ponto, que, nessa definição, é a origem de qualquer composição. Na cultura oriental, no entanto, a linha tem primazia sobre o ponto.

Essa visão não exclui, no entanto, o reconhecimento da linha, da parte dos calígrafos, em trabalhos de arte ocidental, pois o julgamento se dá pela qualidade da linha. Isso é demonstrado tanto pela acolhida positiva ao trabalho de Franz Kline por Morita Shiryû, quanto pela crítica, pelo mesmo calígrafo, à linha de George Mathieu, como se viu no capítulo anterior. No entanto, mesmo nos trabalhos do Expressionismo Abstrato, havia uma clara diferença entre o que vem a ser uma linha caligráfica e uma linha da pintura.

Uma das maiores diferenças entre a caligrafia e o Expressionismo Abstrato, com o qual é freqüentemente comparado, é a profundidade ou a qualidade escultural da linha. O nível de energia das duas formas de arte é comparável, mas trabalhos dos grandes expressionistas abstratos tem linhas bidimensionais ou chapadas feitas com a lateral do pincel ou uma espátula na superfície da tela. As da caligrafia, por outro lado, são profundas, produzidas com um pincel, bem reto e segurado na vertical, que penetra no papel (SATO, 1999: 32).

Se, por um lado, a linha reverbera até hoje na caligrafia japonesa como herança chinesa, retomada e retrabalhada por calígrafos japoneses, por outro, a cultura japonesa influencia fortemente outro elemento da caligrafia – o espaço –, que, na caligrafia japonesa, parece ampliar o seu significado, dando a ela uma particularidade toda especial.

◀ Poema contemporâneo de Ishikawa Kyûyû. Esse calígrafo procura desalecerar a linha caligráfica e se interessa principalmente pelo encontro da tinta com a superfície do suporte, que ele compara com uma erosão (Boudonnat e Kushizaki, 2003)

2.1.2 O espaço na caligrafia japonesa

Tão importante quanto a linha da caligrafia, é o espaço que ela percorre. Para Sato (1999: 55), o espaço da caligrafia tem uma conotação diferente do espaço branco ocidental (que implica, geralmente, num vazio ou numa falta de algo – um espaço à espera de ser preenchido). Ao contrário, na caligrafia, o espaço é ativado – apenas quando a composição ou as linhas não funcionaram, é que é um espaço esvaziado, num sentido negativo.

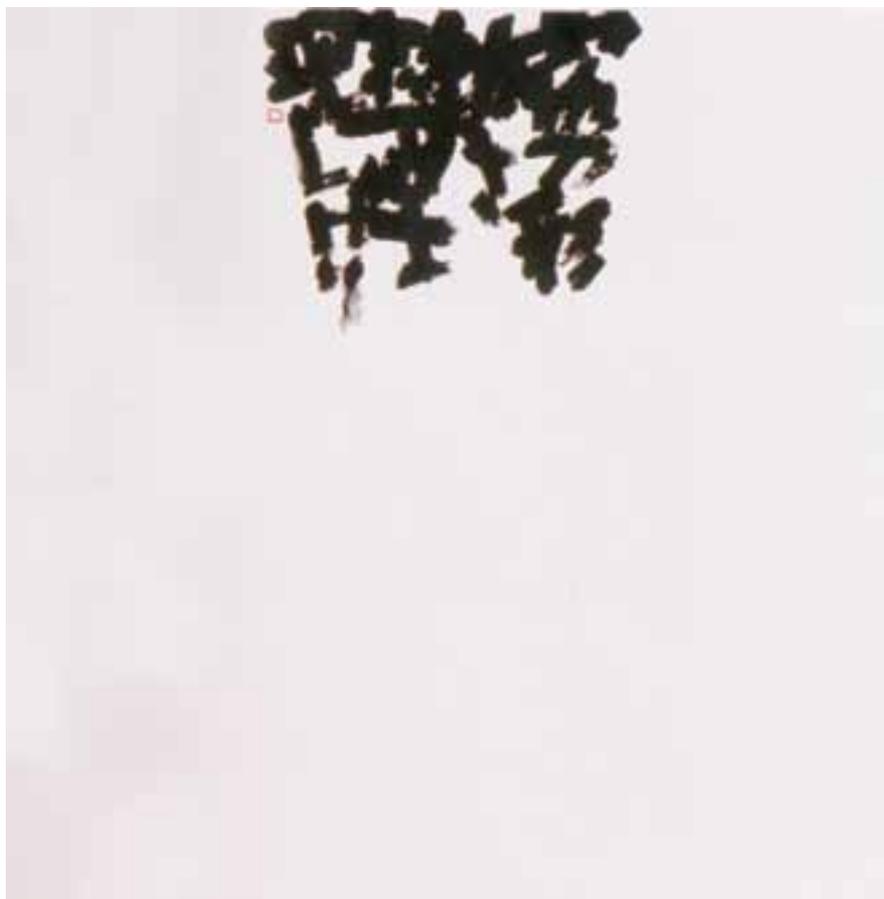
Em japonês, a palavra *yohaku*, mais que branco, refere-se ao branco ao redor da linha e dos caracteres. É o branco que não é usado para a escrita da linha e, assim, “que sobra”. De forma diferente do que a tradução para inglês pode sugerir, que o branco está em excesso e não é mais necessário, o branco é, na verdade, essencial para o impacto total das linhas individuais a serem sentidas, e parte integral do trabalho como um todo. A linha preta passa através do branco, como um barco pela água, as ondas criadas por esse passar são sentidas pelo branco. O branco não é um espaço passivo ou um vácuo a se entrar e que não é afetado pela linha; ele é energizado e ativado por ela. (ibidem: 58)

Esse espaço não se relaciona com o espaço negativo no sentido pictórico (o espaço demarcado pelo contorno/linha da composição), mas há semelhanças com o espaço da escultura e o espaço cênico (ibidem).

O calígrafo, quando encara a página branca antes de escrever, não deve se perguntar como vai preenchê-la, e sim, qual a melhor forma de ativá-la (SATO, 1999: 55).

Assim, toda folha em branco é, para o calígrafo, um espaço em potencial no qual ele interage e modifica através do pincel, no fazer a linha. A autora citada, Christine Flint Sato (1999), escreveu o livro *Japanese Calligraphy*, de onde foram tiradas as citações sobre o espaço até agora, baseada na sua experiência de dez anos como estudante de caligrafia de Seika Kawabe, calígrafo da vanguarda; portanto, é natural que suas referências se contaminem de todo o trajeto do *zen'ei'sho*.

Parece ser importante, para refletir melhor sobre o espaço da caligrafia japonesa, rever o conceito de *ma*, o elemento da cultura japonesa, que faz referência a tempo, espaço e tempo-espaço. O *ma* está presente nas artes, na arquitetura, no design, na religião, no cotidiano japonês e até mesmo na comunicação gestual e verbal⁹¹.



MAINICHI

O ideograma de *ma*, 間, é representado por um sol no meio de um portão aberto. Vindo da China, no Japão ele adquiriu, além da noção de espaço, a de tempo e a de tempo-espaço (Komparu, 1983; Greiner, 2001). Masakatsu Gunji (1970: 72 citado por Greiner, 1998) o descreve como “o espaço ou tempo entre um movimento e outro. No entanto, não é simplesmente o espaço vazio. É um tempo-espaço que pode ser transposto artisticamente”. Hachimoto (citado por Greiner, 2001: 40) o define como “um lugar que estimula as energias potenciais e transforma a potencialidade em realidade”. Mas essa potencialidade, observa Michiko Okano (2007: 11),

à qual se faz referência, não corresponde à infinita potencialidade de tudo vir a acontecer, porque, necessariamente, *ma* se apresenta como um entre-espaço. De acordo com Gilles Deleuze (1968 apud Levy, 1996: 15-16) “O possível já está todo construído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação, nem em sua natureza. É um real fantasmagórico, latente [...] só lhe falta existência”, enquanto “as virtualidades não tem existência prévia, necessitando para a sua concretização uma criação, constituindo-se num estágio anterior à possibilidade”. É plausível afirmar que *ma* se situa na junção entre possibilidade e a virtualidade; nele se insere, inevitavelmente, a característica do “entre-espaço”, o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio circundante.

Sendo algo culturalmente construído, o *ma* pode se relacionar com o *mu* e *kû* budista⁹²:

Kû (vazio) é a teoria central da Escola Madhyamika, do pensador Nagarjuna, para quem o mundo é formado por *kû* e *shiki* (vazio e forma): para que a forma se torne existência, deve haver também a não-forma e isso se aplica à

impermanência das coisas. [...] Daisetsu Suzuki salienta que o *kû* se relaciona com a coexistência dos opostos, e que só é compreensível por aquele que conseguir entender que o momento presente, do aqui e agora é justamente o tempo infinito, o que pode ser extensivo à idéia do *mu*, que não é uma simples negação, que se opõe à afirmação (OKANO, 2007: 18).

Essa possibilidade de se relacionar o *ma* com o *kû* talvez explique a visão do espaço como um local de “ativação” da escrita, que implica também a coexistência dos opostos, vista nas relações da forma/não-forma, da linha/ espaço.

Na caligrafia, as referências diretas ao *ma* aplicam-se ao espaço do papel. Pilgrim (1986: 259) o liga, em alguns casos, à palavra *yohaku* e *kûhaku*; Sato (1999) vai relacioná-lo especificamente ao espaço entre as colunas no estilo caligráfico *kana*. Komparu (1983: 72) cita o *ma* utilizando a relação figura-fundo da Gestalt, e dá como exemplos os três estilos caligráficos *kaisho*, *gyôsho* e *sôsho*, onde o *ma* estaria mais evidente na composição com o *sôsho*.

Finalmente, chegamos à composição do estilo *shô*, uma estrutura na qual a parte expressiva serve de suporte para a parte em branco. Na forma mais extrema, a parte expressiva existe apenas para dar forma ao branco, e é progressivamente abreviada no processo de construí-lo afim de fazê-lo simbólico. A parte branca criada pela parte expressiva é o centro da composição, *ma*, uma entidade que realmente existe.

Durante essa pesquisa, me surpreendia que o *ma* só aparecesse através de referências escritas, e que essa palavra passasse completamente ignorada nas aulas, entrevistas e conversas com as pessoas. Por isso, fiquei surpreso, quando, em outubro de 2008, num encontro com o *sensei* Morimoto Ryûseki, um dos calígrafos que expôs na





MINUCHI

▲ *Cena de rã iniciando a hibernação (1969)*, de Aoki Kôryû. A linha diminui a sua intensidade, acompanhando o movimento da rã.

mostra *Mestres do Sho Contemporâneo*, no MASP, esse *sensei* citou nominalmente o *ma* – exemplificando-o através dos espaços entre as colunas de texto (em geral os textos em japonês são escritos verticalmente, de cima para baixo e da esquerda para direita) e entre as letras. Neste último tipo, Morimoto chamou atenção às “linhas imaginárias” que se formam entre os caracteres, que completam um fluxo de escrita ininterrupto. Embora o conceito tenha sido apresentado objetivamente, sem um apelo mais filosófico, ao refletir sobre essas linhas imaginárias, surgem indicações importantes sobre o *ma* na obra de caligrafia. Num texto vertical, a continuidade na escrita, mesmo nos espaços em branco, lembra um jogo do visível/invisível⁹³, em que o invisível mostra o visível. Esses espaços correspondem a uma breve pausa na escrita da palavra, mas não no ato da escrita em si, já que o braço flutua levemente sobre o papel – para então retornar ao espaço branco que se faz linha. Esses intervalos (de tempo e de espaço) sempre são breves, devido à continuidade que a escrita caligráfica exige, mas eles são fundamentais no trabalho da caligrafia como um todo, se ele “funciona” ou não. Já no espaço entre as colunas, esses intervalos são um pouco maiores, pois envolvem uma distância maior, do fim da coluna (embaixo) ao início da outra coluna de texto (em cima).

O silêncio inicial sobre o *ma*, descrito antes, depois se revelou como um silêncio “presente”, lembrando que o *ma* é um senso comum no Japão – e por isso muitas vezes não é nem sequer mencionado.

É interessante notar, também, que as pausas, os espaços, o *ma*, até agora descritos, podem se aproximar das pedras dos jardins japoneses, que também tem seu *ma*. Nos jardins, as pedras nunca são colocadas aleatoriamente, pelo contrário: cada pedra assume um papel importante dentro do

caminho todo, que provocam pausas que dirigem o olhar. Na caligrafia, pode-se dizer que a pausa também permite isso – um olhar entre, localizado na escrita como um todo – ainda que isso aconteça de modo diferente e intuitivo.

As reflexões sobre o *ma* se pautaram até agora sobretudo a partir do *ma* do papel da caligrafia. Porém, uma outra possibilidade de se pensá-lo na caligrafia é através do que sugere Christine Flint Sato: “o calígrafo que ativa o branco”, ou seja, o corpo do calígrafo envolvido diretamente no *ma* como intervalo enquanto possibilidade artística. No entanto, devido à própria complexidade envolvida na caligrafia, esse tema será retomado no capítulo 3, justamente aquele que pensa o corpo e a caligrafia.

A linha e o espaço, portanto, constituem elementos essenciais na caligrafia, mostram-se igualmente opostos e complementares e cabe ao calígrafo explorá-los bem. No entanto, para que consiga isso, de fato, o calígrafo necessita concretizar essa expressão através de recurso materiais. Na caligrafia chinesa e japonesa, os materiais básicos da caligrafia são chamados os “quatro tesouros” do calígrafo: a tinta, o recipiente de tinta, o papel e o pincel. No entanto, com a trilha aberta pelo *zen’ei’sho*, no pós-Guerra, uma parte da caligrafia contemporânea, ainda hoje, continua expandindo o significado da caligrafia, o que dá novos contornos, suportes e conceitos para a materialização da caligrafia.



THE WORLD (2008)

2.2. A MATERIALIDADE DA CALIGRAFIA

No Japão, uma palavra que pode definir bem a relação do calígrafo com seus materiais é *aichaku* (apego, afeto profundo). Os japoneses têm *aichaku* pelas coisas⁹⁴, e isso não poderia ser diferente na caligrafia, pois, desde antigamente, eles são reverenciados como itens importantes na sua prática. Ao contrário do que pode parecer, eles também não são meros detalhes técnicos, pois é na intimidade com esses materiais que a criação artística se concretiza. Afinal, eles são os instrumentos que o calígrafo utiliza como uma extensão do próprio corpo⁹⁵.

No Japão, como na China, os principais materiais da caligrafia são chamados “Os quatro tesouros”⁹⁶ e são um conjunto indispensável para a sua prática: o pincel *fude*,

▲ Molde para confecção de *sumi* em barra (região de Nara)

o papel *kami*, a tinta *sumi* e o recipiente de tinta *suzuri* – a água, lembra Fuyubi Nakamura (2006), constitui o elemento de ligação entre todos eles.

O fato de serem feitos de ingredientes naturais influencia grande parte do trabalho de caligrafia, numa relação que o calígrafo tenta aperfeiçoar, mas nunca domina completamente (Nakamura, 2007: 89).

Na história da caligrafia chinesa, Lady Wei (século IV d.C.) já orientava sobre a escolha dos materiais, dando até detalhes técnicos:

Pincéis devem ser feitos de pêlos de lebres de Chungshan. O pêlo deve ser juntado no oitavo e nono mês. A cabeça do pincel deve ter uma polegada de comprimento, e o cabo 5 polegadas. A ponta deve ser lisa e o corpo forte. Os recipientes de tinta devem ser feitos da nova pedra de Ch'ien-ku, de uma qualidade tanto lisa quanto áspera que trará nosso lustre na tinta. A tinta deve ser feita da fuligem das pinhas de Lu-shan com a cola de Tai-chun, mais velha que 10 anos e tão forte quanto uma pedra. O papel deve ser Tung-yang yü luan, leve e macio e puro (DRISCOLL e TODA, 2007: 45).

Mais adiante, no tratado chinês Shu Pu (século VII), o autor Sun Qianli descrevia quais eram as condições ideais para uma boa caligrafia e uma má caligrafia: eram as “cinco harmonias” e as “cinco discórdias”. Duas das “cinco harmonias” referem-se aos materiais: “um clima simpático com a quantidade certa de umidade no ar”⁹⁷ e “uma combinação perfeita de papel e tinta” (Ch'ung-ho e Frankel, 1995: 7).

No Japão, Sei Shonagon, autora do *Livro de cabeceira* (séc. XI)⁹⁸, declarava a sua preferência por alguns materiais específicos: “Gosto de fazer caligrafia com um pincel grosso e pesado com tinta no papel de Michinoku. Eu não gosto de um pincel fino para este papel” (Boudonnat e Kushizaki, 2003: 166).

Chama atenção, por esses exemplos, a intimidade entre os calígrafos e seus materiais, numa relação sujeito-objeto bastante próxima, que não se resume a uma ligação pragmática. Esses objetos são cuidadosamente projetados em minúcias, com nomenclaturas definidas e inspiradas na natureza. E se a escrita caligráfica muitas vezes é descrita como reveladora da pessoa que a escreve, a variedade de materiais e o relacionamento de cada um com eles parece confirmar tal fato: o *aichaku* nesse caso não se revela como um fetiche, mas, antes, é a própria imagem do calígrafo que se encontra refletida neles, tamanha é a sua comunhão.



THE WORLD (2008)

A tinta | *Sumi*

O *sumi* é feito de fuligem, cola de osso ou gelatina de animal, conhecida como *nikawa*, perfume e água. Inicialmente ela era produzida de uma mistura de carbono, provavelmente grafite, e água ou goma, e era usada até mesmo antes da invenção do papel, em tiras de madeira. Há evidências arqueológicas de que a tinta era esfregada nos *suzuri* e usada em papel no Período Han Tardio (25 a 220 a.C.) (Sato, 2003: 4).

Na China, originalmente, a fuligem vinha da queima de pinheiros (*shoen boku*). Esta técnica foi importada para o Japão, onde, a partir da século X, os japoneses começaram a utilizar a fuligem da queima de óleos vegetais:

Registros mencionam que os sacerdotes em Kofuku-ji, em Nara, coletavam fuligem das lamparinas no templo e a misturavam com cola de osso para produzir o *sumi*. Artesãos logo imitaram este método de produção. Esta forma de *sumi*, ou *yuen boku*, é vista como nativamente japonesa (IDIDEM: 5).

Atualmente, tem se feito *sumi* a partir da queima de elementos minerais, como petróleo ou materiais derivados de carvão, como a naftalina (Nakamura, 2006: 238).

Boudonnat e Kushizaki (2003: 174) mencionam um poeta chinês, conhecido em japonês pelo nome Soshoku (1036-1101), que disse que “não era o calígrafo que esfregava o bastão de tinta no *suzuri*, mas a tinta que se polia contra o coração do calígrafo”. Recomendações sobre as melhores tintas são encontradas em escritos antigos, como o tratado japonês de caligrafia Yakaku Teikinsho (1170-1175), que alerta: “As melhores tintas são as chinesas. Ainda que haja [entre elas] muitas de qualidade ruim. Uma boa tinta chinesa se dissolve lentamente e é soberba” (DeCocker, 1994a: 323).

Uma de suas qualidades mais interessante é a capacidade da tinta em se dissolver e transformar-se não apenas em tinta preta, mas também em cinzas e cinzas cromatizadas, dependendo de como a tinta é produzida. Às vezes, alguns *sumi* incluem pó de ouro, que depois, quando seca, deixa resíduos verdes na linha.

Atualmente, as tintas *sumi* se apresentam em duas formas: os bastões de tinta tradicionais e as tintas líquidas, prontas, conhecidas como *bokuju*, que já vêm diluídas e precisam de pouca ou nenhuma água para o uso. A tinta *bokuju* é uma criação japonesa e recente, do pós-Guerra. Com o aumento do tamanho dos trabalhos, a procura pelo *sumi* cresceu. No entanto, o método tradicional demandava muito tempo. Boku-Undo, da província de Nara, com a ajuda dos calígrafos Kaneko Otei e Ueda Sokyū, conseguiu produzir, em 1950, o *sumi* líquido (Nakamura, 2006). Embora tenha sido feito como um substituto do *sumi* tradicional, há diferenças consideráveis entre eles. Em geral, o *bokuju* é recomendado para treinamento, e para trabalhos finais recomenda-se usar tintas tradicionais de bastão, pois, se feitos com tinta preparada, as linhas dos trabalhos podem acabar borrando no processo de esticagem.⁹⁹ Para pincéis de qualidade superior, também não se recomenda o uso da tinta pronta.

A diluição do *sumi* no *suzuri* é feita geralmente com água. A densidade da água influi diretamente na formação da tinta, mas há processos alternativos; álcool, por exemplo, deixa a tinta mais suave; clara de ovo, ao contrário, tende a deixar a tinta mais pesada. O *sensei* Morimoto recomenda que a tinta seja preparada, e se espere de 3 a 7 horas para usá-la, tempo para as partículas se asentarem. Nesse tempo de preparo, enquanto fricciona o bastão de tinta, o *sensei* aconselha que já se pense no que vai escrever¹⁰⁰.



THE WORLD (2008)

▲ Etapas no preparo do *sumi*.



RM

▲ O efeito *nijimi* e o *kasure*.

Os efeitos da tinta podem ser mais bem compreendidos pelas imagens. Um dos mais conhecidos é o *nijimi*, no qual ao redor das linha forma-se uma “borda”, mais clara; quando a tinta é mais densa, ou quando se descarrega do pincel, deixando um “rastros” incompleto, é chamado *ka-sure*. Ambos são efeitos bastante utilizados em trabalhos expostos no Mainichi, mas, mal-empregados, resultam apenas em efeito gratuito.

Há tintas que permitem pequenas graduações de valor cromático. São os cinzas cromatizados, em que é possível perceber uma tendência mais quente ou fria, acompanhados levemente de algum matiz, em geral vermelho ou azul.



THE WORLD (2008)

▲ Tonalidades do *sumi* de Nara.

O bastão de tinta, desde a China, tem sido reverenciado como um objeto que tem um formato próprio, de caráter artístico. É comum que as tintas mais valorizadas tomem as formas em moldes com inscrições e desenhos cavados com ferramentas apropriadas. Embora algumas dessas tintas sejam colecionadas ou compradas com especulações em cima de sua possível valorização nesse mercado, a natureza da tinta *sumi* em geral é desaparecer. Um artesão da região de Nara, tradicional na fabricação de tintas, parece resumir bem o ciclo de tinta, quando perguntado sobre a brevidade do bastão, que se transforma em tinta líquida no *suzuri*: “Isso não me chateia porque eu sei que a tinta terá uma nova vida como caligrafia ou pintura”, diz Gaho Nakamura, da sétima geração de artesões fazedores de tinta *sumi* (Sumigata, 2008).

Quanto à água, que auxilia o *sumi* a tomar a forma líquida, Nakamura menciona (2006: 242):

Diferentes tipos de água produzem vários efeitos mesmo quando o mesmo tipo de *sumi* é usado. A temperatura da água é outro elemento que afeta a dispersão da fuligem do *sumi*. Água fria diminui a capacidade do *nikawa* de dispersar a fuligem. O *nikawa* solidifica numa forma gelatinosa numa temperatura por volta de 18°C. A fim de evitar isso, o *suzuri* deve ser aquecido e a temperatura da água deve ser entre 40-50°C. O *sumi* na forma gelatinosa, por outro lado, pode ser usado para produzir o *tanboku* (*sumi* claro), que se assemelha ao efeito de um *sumi* envelhecido - um efeito popular nos trabalhos de *sho* contemporâneos.



SUMI (2003)

▲ Shinoda Toko preparando o *sumi*.

Mas a relação tinta e água também pode ganhar ares de poesia, como coloca Shinoda Toko (1913), para a qual esses elementos assumem a função dos elementos água e fogo:

O material da tinta é a cinza. As chamas queimam e morrem, a cinza é deixada pela fumaça e a tinta é uma cinza endurecida [...] A tinta que resulta da coleta do resíduo final das chamas parece a mim o espírito, a encarnação, a sublimação do fogo.

Sinto que a tinta é o último estágio da vida e da matéria.

Sem dúvida, enquanto esfrego silenciosamente a tinta antiga, conhecida como “a fumaça mais alta”, contra um *suzuri*, eu tenho uma impressão estranha, de alguma forma sensual. É como se a vida, no mais alto das chamas extinguidas, fossem levadas até mim.

Eu sinto o poder do físico, a delicadeza das partículas, a elegância da ordem, mas também sinto a presença de algo além do físico.

A tinta, que é a última manifestação da chama, é trazida de volta à vida pelo extremo oposto, a água [...]. Sentir o *suzuri* nas minhas mãos, o cheiro da velha fragrância, o brilho da tinta no papel: o encontro do fogo e da água é uma benção dos céus. [...]

Água e tinta trazem de volta a inocência e a imersão numa tentativa de atingir o inatingível: este é o convite da tinta e da água (SUMI, 2003).

O pincel | *Fude*

Olhar um catálogo de uma loja japonesa especializada em caligrafia é olhar uma vasta coleção de tipos de todos os materiais imagináveis para caligrafia. De pesos para serem pendurados no *kakejiku* (a moldura oriental, em formato de rolo), a tipos variados de papéis, tintas e até mesmo máquinas para friccionar o *sumi* em formato bastão no *suzuri*. Segundo me disse a *sensei* Etsuko Ishikawa, há lojas de caligrafia que são como butiques, com um tratamento bastante pessoal. “Há quanto tempo pratica a caligrafia?” é a pergunta que vai nortear o vendedor na apresentação dos materiais mais adequados ao seu nível.

No caso dos pincéis, chamados de *fude*, no Japão, essa talvez seja a pergunta mais importante. O domínio do pincel, ou dos pincéis, já que há de todos os formatos, pêlos, e propósitos, é um processo longo e demorado¹⁰¹. Há vários tipos de pêlos, e cada um deles tem uma característica própria. De todos os animais existentes, apenas vinte deles possuem pêlos que podem ser aproveitados para fazer pincéis (Sato, 2003: 15),

dentre os quais cavalo, cabra, guaxinim, cachorro, doninha, cervo, coelho, esquilo, são alguns deles.

Cerdas feitas de pêlos de cavalos são mais duras. Para um estilo preciso e rígido como o *kaisho*, elas são bastante recomendadas. Mas cerdas feitas a partir de coelho, por exemplo, são macias demais para esse estilo e se encaixam melhor em estilos de composição mais soltos, como *ichijisho* ou *kindaishibunsho*.

Pêlos de coelho são o ingrediente mais comum. “O pincel de pêlo de coelho no inverno é agradável, não apenas para usar, mas também para olhar”, diz Sei Shonagon, no *Livro de Cabeceira*. Para caracteres grandes, eles usam o pêlo de ovelha, que é muito flexível, ou pêlo de cavalo. Pincéis duros são feitos de *tanuki*, cervo, doninha, ou pêlos de cavalo. Pincéis moles são feitos de ovelha, coelho, gato, ou pêlos de macacos. São de cor clara recomendados para a caligrafia em escrita cursiva. Pincéis para *kana* são mais comuns aqueles feitos de pêlo de gato, doninha, ovelha e cavalo. A mistura de pêlos pode ser feita, com o artesão habilidosamente combinando-os a fim de obter o grau requerido de flexibilidade ou resistência. A variedade é, de fato, ilimitada, e a lista contém algumas surpresas, como pêlo de tigre ou lobo, bigodes de ratos, galinha, pluma de pavão, barba, e até mesmo cabelo de bebê, palha e bambu (BOUDONNAT e KUSHIZAKI, 2003: 172).

Dependendo da região do corpo do animal, o pêlo apresentará características distintas – e mais apreciadas.

Pêlo de cabra segura a tinta bem e é extremamente flexível, e o pêlo do pescoço do macho da cabra é o mais valorizado, produzindo os melhores pincéis de pêlo de cabra. Pêlo de cavalo e de cedro têm mais resistência mas não seguram a tinta bem, enquanto o da doninha é menos resistente, mas segura a tinta melhor (Sato, 2003: 17).

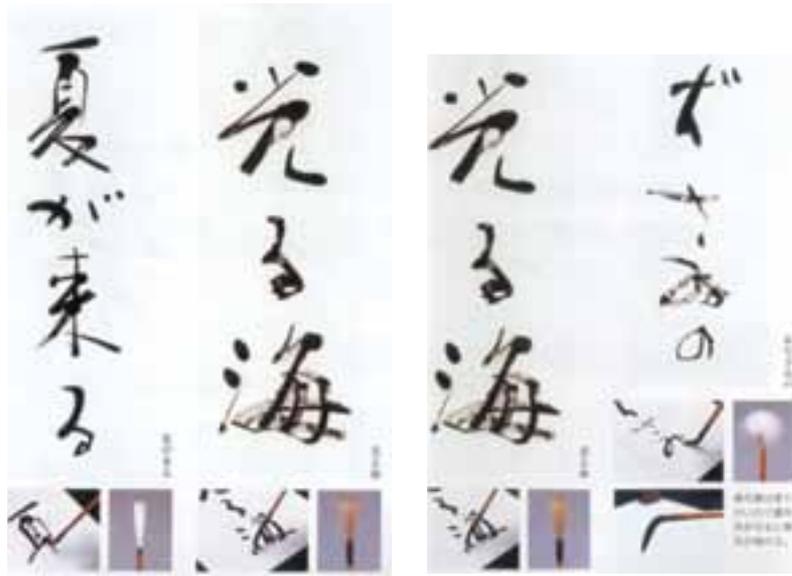
Embora a invenção do pincel com pêlos de animais seja atribuído ao general Meng Tian, da Dinastia chinesa de Qin (221-206 a.C.), há indícios de pincéis anteriores a esse período, como os traços de pincel encontrados em ossos de animais do Período Shang tardio ou Yin (cerca de 1300-1046 a.C.), bem como cerâmicas coloridas (de cerca de 4000-3000 a.C.), que aparecem pintadas com um instrumento como o pincel (Nakamura, 2006: 253)¹⁰². Há controvérsias, mas, de qualquer forma, o impacto dos pincéis sobre a escrita foi inegável:

A seda e o bambu relegaram o buril e suas incursões para a história. O pincel flexível deu forma a uma nova direção. O pincel desliza, permitindo a linha com maior flexibilidade. As linhas afiadas, e curvas demarcadas da escrita gravada abriu caminho às curvas do *reisho*. [...] Os estilos diferentes



THE WORLD (2008)

▲ Fabricante de pincel em Nara.



HAKO (2003)

▲ Diferentes tipos de pincéis produzem linhas distintas.

de caligrafia por sua vez levaram à criação de tipos de pincéis melhores ou mais diversificados; métodos diferentes de reuni-los; diversificação dos pelos de animais; e o aperfeiçoamento geral das técnicas (BOUDONNAT e KUHIZAKI, 2003: 168).

Existe uma relação técnica de como o pincel deve ser segurado, de acordo com os estilos de caligrafia. Para estilos mais fluídos como o *gyôsho* e o *sôsho*, o pincel é segurado mais em cima, o que permite uma liberdade maior no seu uso. Para o *kaisho*, que necessita de mais firmeza, o pincel é segurado um pouco mais embaixo. Para o *kana*, o ideal é que se segure o pincel reto, apoiando a mão que escreve sobre a outra – embora muitas pessoas escrevam esse estilo como se estivessem segurando um lápis ou caneta, o que limita um pouco os movimentos da mão.

Boudonnat e Kushizaki (2003: 170-171) mencionam que nos pincéis japoneses, ou *wa fude*, o artesão põe dois ou três pêlos, na ponta, que são chamados “a cerda da vida” – *inochige*. As partes do pincel também recebem diferentes nomes, que fazem menção ao corpo do ser humano: *koshi* (carne), *hara* (barriga), *kata* (ombro) e *nodo* (garganta) (ibidem). Os autores comparam a relação do pincel com o calígrafo como uma relação entre duas pessoas: “Como uma pessoa, o pincel tem sua própria personalidade secreta, que o calígrafo só pode descobrir com o tempo” (ibidem).

O profundo respeito dos japoneses pelos materiais também é demonstrado quando sua vida útil já chegou ao fim. No Japão, há um velho hábito japonês de dá-los a um santuário xintoísta para queimá-los. Como lembram Boudonnat e Kushizaki (2003: 173), “porque para os japoneses, os pincéis têm sua própria vida e alma, o calígrafo vela por seus espíritos, a fim de assegurar a sua benevolência”.

O recipiente de tinta: *suzuri*

De todos os Tesouros da Caligrafia, o *suzuri* talvez seja aquele que mais parece coadjuvante num trabalho de caligrafia. No entanto, é através desse objeto que a tinta *sumi* ganha materialidade, enquanto o calígrafo esfrega o bastão de tinta na sua superfície com a ajuda da água. Além disso, dependendo da qualidade de sua pedra, a tinta se dissolverá mais ou menos e adquirirá tonalidades distintas de cor. Como acontece com as tintas *sumi*, os *suzuri* também acabam sendo objetos artísticos por si só, tanto pela sua forma, quanto nos detalhes que seu acabamento pode ter.



COMMONS.WIKI

▲ Recipiente de tinta da Dinastia Song.

Em geral, eles são feitos de pedra, mas há *suzuri* feitos de cerâmica, jade, metais e madeira (Nakamura, 2006). As pedras são tiradas de regiões distintas de montanhas da China e do Japão – há regiões especiais para a retirada dessas pedras –, e a qualidade da pedra varia de acordo com a sua origem. Cada parte do *suzuri* tem um nome específico e, metaforicamente, eles recebem denominações ligadas aos estudos da terra. A superfície superior é o *bokudo* (montanha, terra) onde o *sumi* é friccionado; no extremo do *bokudo*, depois de um leve declive, vem o *bokushi* (mar), a parte do *suzuri* onde fica armazenada a tinta para o calígrafo.

A textura da superfície *bokudo* é chamada *hobo*, que determina a qualidade do *suzuri*. A granulação é muito sutil, mas essencial. Se o *hobo* é muito liso, o *sumi* não vai se prender, e não produzirá uma boa tinta. De outra forma, se o *hobo* é muito áspero, com marcas no *bokudo*, o *sumi* não se deslizará suavemente para produzir a tinta (NAKAMURA, 2006: 264).

A influência sobre a tonalidade da cor também é importante: “as minúsculas partículas da pedra, que se misturam com a tinta nesse momento, ajudam a dar estabilidade e a perfeição da cor da tinta” (Boudonnat e Kushizaki, 2003: 182).

Há vários formatos de *suzuri*, sendo que o mais utilizado é o retangular. Seus tamanhos também variam: os pequenos são para *kana*, ou para escrever *sutras* budistas; para caligrafia em *kanji*, em geral, os *suzuri* com *bokudo* maior permitem uma diluição do *sumi* mais rápida, o que mesmo assim significa um tempo razoável.

Um recipiente de tinta nobre terá uma textura leve, um grão altamente polido. Ao toque, dizem, será como a pele aveludada de uma jovem. O calígrafo ouve a “voz da pedra”, antes de escolher. Quando levemente batido com o dedo, deve fazer um som cristalino, limpo (BOUDONNAT e KUSHIZAKI, 2003: 182).

A limpeza do *suzuri* também é recomendada em um ditado: “Assim como você lava seu rosto todos os dias, você deve lavar seu *suzuri* todo dia”. Boudonnat e Kushizaki (2003: 184) lembram que o *suzuri* não deve apenas ser lavados pela limpeza em si, mas também devem ser mantidos úmidos, quando se passa um tempo sem uso; ambas as atitudes remetem à conexão privilegiada com a água: “Isso conserva o traço daqueles tempos primitivos quando [a pedra] fazia parte das entranhas da terra. A água está na sua memória. Esta relação é tão íntima, que a tradição da caligrafia diz que a água não pode congelar na pedra, se a pedra é de boa qualidade, porque isso a lembrará do calor original do centro da terra, o espírito das cavernas e grutas”.

O papel | *Kami*

O papel na caligrafia japonesa, mais que um suporte, é o plano onde a caligrafia japonesa, com todas as forças e elementos nela envolvidos, se deixa marcar pelo tempo. Como nos outros tesouros, o papel não se resume a apenas um tipo e uma qualidade. Há vários deles, *senshi* (chineses) e *washi* (japoneses), com características distintas de absorção, vida útil, texturas e cor (brancos, em vários tons; e coloridos, para *kana*).

No Japão, o papel também é um importante elemento cultural – além de presente na caligrafia, ele se encontra nas casas japonesas tradicionais, junto com a madeira¹⁰³.

Embora a invenção do papel costumasse ser atribuída ao oficial chinês Cai Lun¹⁰⁴ (Boudonnat e Kushizaki, 2003: 187), em 105 d.C., um papel mais antigo, da Era Han ocidental (206 a.C.-24 d.C.), foi encontrado; considera-se então que Cai Lun tenha aperfeiçoado as técnicas de fazer papel a um padrão mais alto (Nakamura, 2006: 245).

No Japão, no Período Muromachi, o uso do papel se espalhou pela sociedade. Na época Edo, o imposto sobre o papel constituía a principal fonte de receita do *shogunato*; o governo estimulava a sua produção, e o papel era visto como um bem necessário, como o arroz, o *sake* e o sal (Boudonnat e Kushizaki, 2003: 192).

Com o florescimento do estilo de caligrafia *kana*, de formas delicadas e sutis, o papel para esse estilo também assumiu um tratamento diferenciado daquele usado na caligrafia tradicional de *kanji*. No lugar dos papéis brancos, surgiram folhas de caligrafia coloridas ou com detalhes coloridos, às vezes feitos com detalhes em ouro, prata e mica. Sato (1999: 86) lembra que nesse estilo, por esse motivo, a palavra *yohaku* (branco) não é utilizada.

O papel japonês geralmente é classificado de acordo com nomes das regiões em que é produzido, ou pela sua matéria-prima:

Choshi (feito de fibras de amora), *mashi* (feito de fibras de junco) e *ganpishi* (feito de fibras de ganpi) são alguns exemplos de *washi* nomeados pelo material de origem utilizado. Além disso, cada fabricante de papel, varejista ou até lojas tendem a nomear os papéis mais poeticamente com seu próprio gosto. Isso resulta numa situação confusa, porque nomes diferentes podem ser atribuídos ao mesmo tipo de papel (NAKAMURA, 2006: 247).

Como os papéis chineses e japoneses usam fibras diferentes (os chineses têm fibras menores), esse detalhe técnico determina algumas peculiaridades:

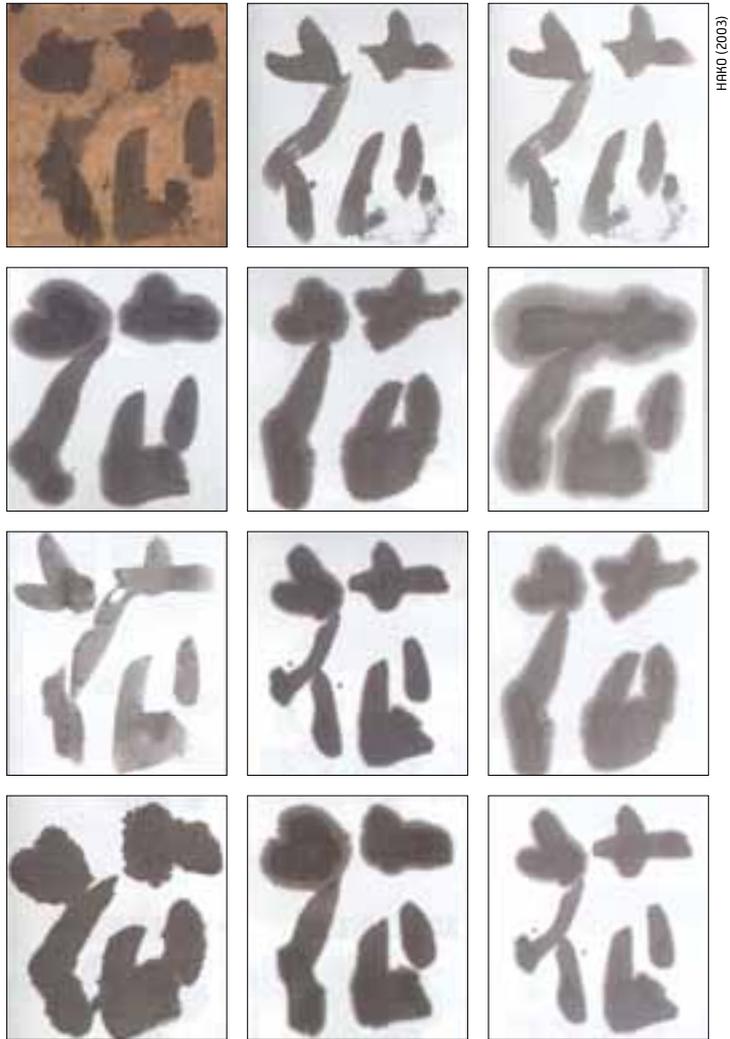
[...] o [papel] japonês *gasenshi* é geralmente mais macio e se parece mais flexível. O alongamento das fibras usadas no *gasenshi* japonês dá uma textura de superfície mais úmida e suave, que previne que o *sumi* seja absorvido em demasia pelo papel. Além disso, as fibras longas geram uma superfície resistente que o *fude* resiste, de forma a produzir um *kasure* grosseiro [...]. Por outro lado, o papel chinês absorve o *sumi* bem, o que produz um *nijimi* sutil [...] (NAKAMURA, 2006: 248).

É interessante também a diferença que Koichi Matsuda (1994: 96) denota entre os papéis chineses e japoneses, quanto à absorção dos papéis e os “borrões” que marcam o papel:

A invenção do papel sempre esteve relacionada ao objetivo de escrever. Por isso, desde os tempos mais remotos, foram sendo feitas várias tentativas de se evitar o borrão. Uma delas foi cobrir o papel fabricado com cal ou pó de conchas marinhas (carbonato de cálcio) e consta que nos países islâmicos era aplicada sobre a superfície do papel um caldo de trigo cozido.

No Japão, por outro lado, não há nenhum registro de qualquer procedimento adotado na prevenção de borraduras. Já que o método de fabricação de papel foi introduzido através da China, por que não foram adotadas as técnicas para se evitar a borradura? A explicação está na diferença do senso estético, existente entre japoneses e chineses, apesar de ambos serem orientais. Podemos afirmar que os japoneses vêem os borrões e as falhas nas letras com sensibilidade estética, com um caráter artístico e não com um sentido meramente prático. Foi justamente por isso que surgiu a arte do *shodô*. Os chineses, ao contrário, dotados de senso prático real, consideravam as borraduras e as falhas uma deficiência na qualidade do papel e desenvolveram estudos para sanar tecnicamente o problema, de tal modo que, na época, eles estavam a um passo adiante dos japoneses na técnica de tratamento dos papéis. [...].¹⁰⁵

Se o *suzuri* parece coadjuvante dentro dos materiais da caligrafia, por outro lado o papel parece ter seu aspecto relegado pelos calígrafos. Como ressalta Nakamura (2006: 245), os calígrafos em geral se preocupam mais em dominar técnicas com o pincel do que estudar mais profundamente o papel – e isso não significa que ignorem totalmente o papel, pois mesmo um estudante de caligrafia vê diferenças entre o uso de um papel ordinário e um bom papel.



▲ Diferentes tipos de papel propõe efeitos distintos da tinta sobre ele.

Na bibliografia consultada, esse aspecto relegado também se confirmou; com exceção das informações de Nakamura (2006), mais variadas, as menções ao papel se dão muito mais em detalhes técnicos de papel e história – quando não tendem por terminar discutindo mais a produção de sentido do papel na cultura japonesa, como Boudonnat e Kushizaki (2003). Na pesquisa bibliográfica de Uyehara (1987), feita a partir dos livros em japonês e inglês de caligrafia japonesa da Biblioteca Nacional de Washington, não há nenhum livro que trate exclusivamente de papéis na caligrafia (enquanto há vários sobre *suzuri*, por exemplo), o que confirma tal perspectiva, também.

No entanto, o papel tem uma influência grande diante da criação artística. Primeiro porque, se na tinta *sumi* os sentidos inicialmente evocados são: primeiro o olfato, pelo cheiro do seu perfume, e segundo a visão, pelas nuances da cor; no papel é o tato, e depois a visão, que tendem a seduzir o calígrafo, com suas diversas texturas, que podem produzir um toque macio ou rústico, dependendo da forma de produção.

Além disso, o papel pode influenciar fortemente toda uma tradição da escrita. Por exemplo, depois do pós-Guerra, o estilo *kana* começou a ser produzido em formatos de papéis maiores que os das caligrafias *kana* clássicas, provocando uma grande mudança na natureza desse estilo, e assumindo outras influências na composição de suas linhas (Nakamura, 2006: 98).

O absorção do papel também propõe uma reflexão quanto ao tempo. O movimento do *sumi* se misturando ao longo das fibras do papel divide a caligrafia em vários tempos distintos, já que a natureza, tão presente em todos os materiais da caligrafia, toma seus cursos, tanto em profundidade, quanto na sua extensão sobre o papel, enquanto o calígrafo escreve, e mesmo após terminada a escrita¹⁰⁶.

Nesse sentido, o papel, como todos os demais elementos do *bunbôshihô*, mostra-se importante na materialização da escrita, carregando consigo sentidos e comportamentos específicos. Esses materiais, no entanto, não estão presos ao passado.

Embora com o *zen'ei'sho* esses materiais já tivessem sido revistos, parcialmente, como no uso de tintas alternativas, é na atualidade que a materialidade da caligrafia japonesa ganha novos contornos, acompanhando a necessidade de expressão do *sho* contemporâneo.



▲ Detalhe de Instalação de Kimura Tsubasa.



KIMURATSUBASA.COM



▲ Caligrafia-instalação de Kimura Tsubasa, Crowded 2/3 (2006)

Materialidade e os novos caminhos da caligrafia japonesa

Christine Flint Sato (2007) realizou uma pesquisa exploratória sobre calígrafos semi-independentes e independentes, na região de Kyoto, com o intuito de descobrir se as questões que marcaram o *zen'ei'sho*¹⁰⁷ ainda se atualizavam nesse cenário específico.

Pesquisando calígrafos de ambos os sexos e de idades variadas (de jovens de quase trinta anos a septuagenários), Sato (ibidem) encontrou exemplos diversos no que se refere ao uso de materiais, a forma de apresentação e as propostas conceituais.

A Exposição de *Bokusho*, feita no Museu Hira, foi um dos exemplos. *Bokusho* quer dizer “imagens na tinta” e faz menção a trabalhos de caligrafia que têm pouca ou nenhuma semelhança ao *kanji*¹⁰⁸. Os trabalhos de *bokusho* presentes nessa exposição utilizavam vários tipos de mídia (além do *sumi*, tinta acrílica, colagem), bem como seus formatos também eram diversos: um deles se desdobrava no chão, outros usavam como suporte pequenas esculturas; havia também alguns pendurados em molduras tradicionais de caligrafia. Alguns trabalhos, embora não se baseassem em ideogramas, aproveitavam-se da linha caligráfica, como o de Tan Mitsuru, de título “A forma que eu tenho”, com duas peças, “70-1” e “70-2”¹⁰⁹.

O corpo, bastante presente na caligrafia *zen'ei* de Inoue Yu'ichi, também tem se apresentado como uma questão importante na caligrafia contemporânea. Dentro da caligrafia japonesa, há o costume de fazer demonstrações de caligrafia, nas quais o calígrafo mostra suas habilidades para uma platéia. Atualmente, alguns calígrafos contemporâneos, mais do que demonstrações, fazem algo próximo à *performance*. Como exemplo, Sato (ibidem) menciona o trabalho de Kasetsu:

Em dezembro de 2006, Kasetsu realizou uma *performance* em Kyoto em que estive presente. De muitas formas, entretanto, parecia mais uma produção teatral. Havia até mesmo uma taxa de entrada, e não havia nenhuma exposição junto. Kasetsu começou pendurando trabalhos de *sho* que ela já tinha escrito no espaço da apresentação e se acomodou para escrever. Ela primeiro explicou que *kanji* que ela escreveria e porque ela o tinha escolhido. Kasetsu escreveu de modo altamente concentrado,



SATO (2007)



SATO (2007)

◀ Kasetu realizando *performance*.

▲ Acima, os trabalhos 70-1 e 70-2, da calígrafa Tan Mitsuru, mostrados em pesquisa de Flint Sato (2008). Ao lado, foto da Exposição de bokusho no Hara Museum.



E-SISYU.COM



▲ Performances da calígrafa Shishu. Na outra página, escultura a partir da sua caligrafia.



AAC/YOUTUBE.COM



▲ AAC Sound Performance Dojyo no Aichi Art Center no Japão.



forçando o pincel muito próximo do seu tufo. Lembrei-me dos vídeos do calígrafo do pós-Guerra Inoue Yu'ichi. [...] Assim que terminava o *kanji*, ela também imediatamente os amassava ou os colocava de lado. Houve um intervalo com música eletrônica e os espectadores foram convidados e se aproximarem e verem seu trabalho (SATO, 2007: 36).

Numa outra ocasião, Sato (ibidem) presenciou uma *performance* na qual Kasetsu envolveu um convidado numa folha de nylon e escreveu, com *sumi*, nomes de flores nele. As pessoas sugeriram palavras e depois também tiveram sua chance de escrever. Para Sato (ibidem), isso demonstra como a caligrafia é adaptável e pode ter resultados diferentes, dependendo do contexto e da intenção do calígrafo.

Espaços e suportes como experimentação aparecem na caligrafia de Kimura Tsubasa, que também faz pequenas esculturas e instalações. Kimura, que também é artista e poeta, trabalha com conceitos como presença e ausência, massa e indivíduo, revelação e ocultamento (ibidem).

Em uma instalação, Tsubasa pendurou um tecido preto de um lado da galeria, e um branco do outro – com escritas pouco visíveis, feitas de cera. Na parede de fundo, havia um trabalho em papel que ocupava toda a parede, com marcas de *sumi* feitas através de impressões do seu próprio corpo. Sato expõe sua impressão sobre o trabalho:

Em pé, no centro da galeria, cercada por textos fugidios e marcas inteligíveis, senti um isolamento tanto físico quanto psicológico. Kimura parecia estar duvidando do ato de manter um significado na escrita ou certamente de fazer qualquer marca compreensível, propondo questões mais profundas sobre o ato da escrita e da própria caligrafia (SATO, 2007: 36).

Por fim, nessa pesquisa, Sato (2007) conclui que muitas das questões da caligrafia do pós-Guerra não tinham o mesmo peso que antes. Fora das organizações de caligrafia, “esses calígrafos escrevem livremente, cruzando fronteiras de mídia e usando diferentes formas de escrita e linguagem” (ibidem: 36). A autora também nota que os calígrafos não estavam preocupados com a legibilidade/leitabilidade; frequentemente, havia uso de textos explicativos ou explicações verbais sobre o conteúdo, “mais do que escrever legivelmente e arriscar uma perda de força expressiva no seu trabalho” (ibidem).

A materialidade e essa busca de fronteiras também pode ser vista pela internet. Vários calígrafos mantêm websites, divulgando trabalhos e exposições, workshops, textos publicados, blogs etc.

A calígrafa Shishu, por exemplo, divulga em sua página os trabalhos artísticos, trabalhos de identidade visual com *kanji* e registros de *performance* e exposições. O seu trabalho traz uma pesquisa em diferentes suportes, inclusive alguns que levam o *kanji* ao tridimensional, em esculturas de ferro. Como Kasetsu, citada anteriormente, também há *performances*, mas as de Shishu parecem ter um apelo mais midiático, com toques de auto-promoção, e que foram transmitidas pela tv – como a realizada num templo shintoísta, escrevendo “amor” e “paz” em esferas grandes, brancas, no ano novo; e a que envolvia a calígrafa, suspensa por um guindaste, manipulando o pincel e escrevendo num papel no chão o ideograma de “amor”, em comemoração ao 59º aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial.

No site de vídeos Youtube, dentre os vários tipos de vídeos relacionados à caligrafia japonesa e chinesa, há um registro interessante que une caligrafia e música. Toda a apresentação é planejada como um ato único, em que música e escrita se apresentam simultaneamente.

É interessante que parte da caligrafia contemporânea, como os casos citados na pesquisa mencionada acima, apresente trabalhos em que a linha e o espaço continuam fundamentais, mas ganham novos contornos, formatos e materiais. Isso recorda o que Fuyubi Nakamura já mencionara em sua tese de doutorado – a idéia de que a caligrafia, na sua história, nunca foi estática, e com o tempo sempre assumiu novos significados e funções.

Talvez a maior contribuição desses trabalhos que flertam com o novo, na caligrafia, não seja a tentativa de inseri-la

num contexto da arte contemporânea, mas a de reforçar a visão de que a caligrafia, ainda hoje, continua sendo o meio artístico no qual se revela a pessoa que a faz.

Ao mesmo tempo, é significativo que o corpo tenha sido uma questão importante no trabalho de alguns dos calígrafos contemporâneos citados. Longe de uma dicotomia cartesiana, o corpo dentro das expressões da cultura japonesa apresenta algumas diferenças do corpo como é conhecido, em geral, no Ocidente. Além disso, o corpo da caligrafia é um elemento chave na criação artística, como se verá no próximo capítulo.

capítulo 03

A escrita, o coração e o corpo

No conceito de mídia primária, de Harry Pross (Baitello, 2001), o corpo é considerado a primeira mídia, na qual todas as outras se sobrepõem. Esse viés traz uma perspectiva muito interessante neste estudo, porque coloca o corpo no centro da criação artística. É o corpo que pensa e faz a caligrafia, e o que atualiza anos de história da escrita num momento singular e único. Antes de tudo, é o corpo que se insere dentro da cultura japonesa, que impulsiona e implica, portanto, outros caminhos para se pensar o corpo na caligrafia.

3.1 CORPO E CALIGRAFIA JAPONESA

Pesquisar o corpo da caligrafia japonesa significa entrar em outro contexto, que traz consigo especificidades que se constroem dentro da cultura japonesa.

Segundo Morin (1998:17), a cultura é:

organizada/organizadora via o veículo cognitivo da linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica, das crenças míticas de uma sociedade. [...] E, dispondo de seu capital cognitivo, a cultura institui as regras/normas que organizam a sociedade e governam os comportamentos individuais. As regras/normas geram processos sociais e regeneram globalmente a complexidade social adquirida por essa mesma cultura.

Nesse sentido, o estudo do corpo da caligrafia dentro da cultura japonesa deve considerar aspectos gerais e particulares, ou seja: que faz parte de uma dinâmica, que foi sendo construída ao longo dos séculos, histórica e socialmente, mas também pelas experiências individuais de seus praticantes, o que alimenta também a cultura como um todo.

No Oriente, o corpo nunca teve a dicotomia positivista corpo/mente, tão presente nos últimos séculos no Ocidente: “[...] mente e corpo são considerados inseparáveis na tradição oriental, e o treinamento do corpo tem sentido positivo e valor como um meio técnico de melhorar o espírito e a personalidade” (Yuasa, 2005: 10 citado por Greiner, 2002: 22).

Brent McDonald (2005: 27) menciona que o corpo na cultura japonesa sofreu as influências da filosofia e da prática shintoísta, budista e confucionista¹¹⁰. Esse autor descreve especialmente o caso do zen:

A partir do século XVII em diante, o zen se estendeu das classes dos guerreiros para a vida secular mais abrangente. A prática do zen torna-se um ato de autocultivação, um conceito que é também o centro da filosofia confucionista. Se um homem “pusse sua coração e alma na sua profissão secular, então ele estava cumprindo a prática ascética do budismo” (Nakamura, 1964: 507). Para os japoneses, esta “mundanização” permitia o reconhecimento do significado religioso na procura do caminho ideal nas artes e ofícios do dia-a-dia. Isto incitou nomes como o caminho da cerimônia do chá, o caminho do arranjo de flor, o caminho da caligrafia, o caminho das artes militares, o caminho da esgrima, o caminho do *jujutsu* etc (Nakamura, 1964: 510). Todos enfatizaram o conceito de unir-se com a



▲ Ator de Teatro Nô, uma das Artes Zen, interpretando o anjo em *Hagoromo, O manto de plumas*.

atividade, através da interação, que serve para acomodar tanto as sensibilidades estéticas como as ascéticas. O objetivo da maior parte dos artesãos tornou-se ir além de um nível de aprendizado puramente cognitivo para aprender com o corpo (KONDO, 1992: 47).

Rupert Cox (2003), em seu estudo das Artes Zen, um estudo antropológico com observação participante no *chadô* e no *shorinji kempo*, afirma a necessidade de se levar em consideração não apenas o corpo enquanto representação de experiências religiosas e estéticas, mas também a pessoa que corporifica a experiência dessa prática.

As Artes Zen utilizam como prática movimentos fixos determinados, que são distintos para cada uma dessas manifestações artísticas, conhecidos como *kata* ou *katachi*. Cox (ibidem), citando Yasuo Yuasa (1993), lembra que, no zen eles são utilizados para corrigir a mente através do corpo: os *kata* moldam e disciplinam o corpo, de forma que haja uma integração entre corpo e mente. Nas Artes Zen isso se dá de forma semelhante:

O treinamento, parece, é uma disciplina para moldar o corpo de alguém numa forma. A arte é corporificada através de treinamento cumulativo; aprende-se a arte através do corpo... Treinar ou disciplinar significa fazer os movimentos da mente de acordo com os do corpo. Nesse aspecto, a apresentação teatral, a atividade atlética e as habilidades vocacionais são todas similares (YUASA, 1993: 316-317 apud COX, 2003: 105).

Para Rupert Cox (2003), o ato de fazer qualquer uma das Artes Zen, não deve se resumir a algo técnico ou preocupado apenas com a forma visual do ato; deve refletir algo mais: uma entrada num mundo interior, o que só pode ser alcançado pela prática.

Para qualquer praticante desenvolver e refinar uma habilidade, ou descobrir um estado interior estético, é necessário um envolvimento físico comprometido e contínuo. As experiências sensoriais e as intenções corporificadas daqueles que são engajados nessa prática são particulares e diversas; mas isto não impede a ação também ser coletivamente interpretada como uma imagem de valor estético. Idealmente, este mundo interior estético é o resultado de um praticante¹¹¹ fisicamente identificado tanto com os aspectos técnicos do movimento quanto com as suas qualidades estéticas. O objetivo é integrar a imagem técnica, a qualidade estética e a experiência corporificada; ao fazer isso, diz-se que a pessoa alcança um estágio de consciência maior. [...] Há um complexo debate filosófico sobre como este estado deveria ser interpretado. Um ponto chave comum é que a prática não

deveria ser dirigida por um desejo de tornar-se apenas proficiente tecnicamente, nem de ser um lutador ou um especialista em fazer chá (ibidem).

Nas Artes *Zen*, essa prática é cumulativa sobre o corpo através do uso dos *kata*; a imitação desses movimentos introduz o praticante às qualidades estéticas¹¹² e o conecta, temporalmente, àqueles que a praticaram, no passado e no presente (Cox, 2003: 105).

Segundo Higaonna (2000-), a repetição é fundamental para a incorporação: “Para praticar a *kata* correctamente, cada movimento deve ser repetido várias vezes. Apenas através da repetição constante podem as técnicas tornarem-se reflexo da acção”¹¹³.

A repetição se encontra em várias outras instâncias da cultura oriental, tais como no transe meditativo, pela repetição constante dos mantras:

No transe meditativo a palavra tem uma enorme importância: quando perfeitamente pronunciada e aliada à respiração e à cadência do mestre ou monge que dirige a sessão religiosa, sua vibração induz a estados que podem ser compartilhados coletivamente (LARA, 2002: 138).

E, de forma geral, também, na própria história e evolução humana:

Pelo ato de imitar, humanos reproduzem não apenas objetos materiais, mas também ações como adquirir uma linguagem. A prática de fazer reproduções tem sido um instrumento vital para transmitir informação, conhecimento e habilidades nos séculos em qualquer parte do mundo. Apesar da prevalência da imitação no comportamento humano, ela veio a provocar conotações negativas no tempo em que “o mito” da originalidade foi mais fortemente articulado. Foi dentro deste contexto que os japoneses foram frequentemente caricaturados como “falsificadores” a quem faltava originalidade, particularmente durante as décadas dos ataques ao Japão no Ocidente no fim do século XX (NAKAMURA, 2006: 291).¹¹⁴

Rupert Cox (ibidem) chama atenção ao movimento duplo dos *kata* nas Artes *Zen*, conformador e libertador ao mesmo tempo:

Explicada como atos miméticos, as Artes *Zen*, por um lado geram pressão para conformar, disciplinar, estruturar, reprimir o corpo, enquanto que, por outro, permitem a expressão individual. As Artes *Zen* criam formas padronizadas fixas de como agir e, ao mesmo tempo, fornecem interpretações e representações do que pode ser e se tornar em ação. Estas formas, *kata*, têm o poder

de encantar, não através da imitação de suas qualidades literais, mas através do mundo interior que estas qualidades apontam à frente (ibidem: 109-110).

É interessante que as artes marciais, muitas das quais têm o *kata* como uma prática, têm sido usadas como instrumento para otimizar o vigor e ações psicofísicas no teatro e na dança. Citando Richard Nicols, professor da Universidade Estadual da Pensilvânia, EUA, Cesário Augusto [2000-?] aponta nove vantagens do uso das artes marciais nas artes do corpo.

1. Desenvolvimento do foco (concentração): desenvolvimento da visão periférica através da sinestesia perceptiva do olfato, audição, tato e olhar;
2. Estar no momento: o 'aqui e agora', que permite a não-antecipação do movimento e a consciência dos vários presentes intermitentes;
3. O estabelecimento de imagens, através do corpo: pelo uso dos *kata* das artes marciais, o praticante tem que criar as imagens dos oponentes;
4. Focalização da energia com vistas à economia de ação/gesto;
5. Executar cada ação a seu tempo: uso da respiração, otimizando as ações físicas;
6. Expandir os horizontes da auto-imagem: observar, mais do que sentir-se observado;
7. Desenvolvimento de um corpo flexível, controlado e equilibrado;
8. Unificação da mente e corpo;
9. Apreciação e desenvolvimento da disciplina: mais do que um domínio técnico, possibilita uma liberdade maior, um domínio orgânico e psicofísico no ator na cena.

Os benefícios são evidentes. É algo que se opera além do próprio físico, mas envolve uma integração maior entre o corpo e a mente, que permite a concentração e um domínio e consciência maior do próprio corpo dentro do tempo. Uma importante observação aqui é que o campo de atuação do praticante se expande, pois o próprio ambiente ao seu redor torna-se "desperto", já que há uma consciência e integração maior do espaço a sua volta.

Pode-se concluir que os *kata* são importantes, porque não apenas preparam o corpo para a prática das Artes *Zen*, ampliando a percepção e o domínio do corpo e espaço ao seu redor, mas também lhe dão entrada a um mundo interior, que permite uma corporificação dessas habilidades.

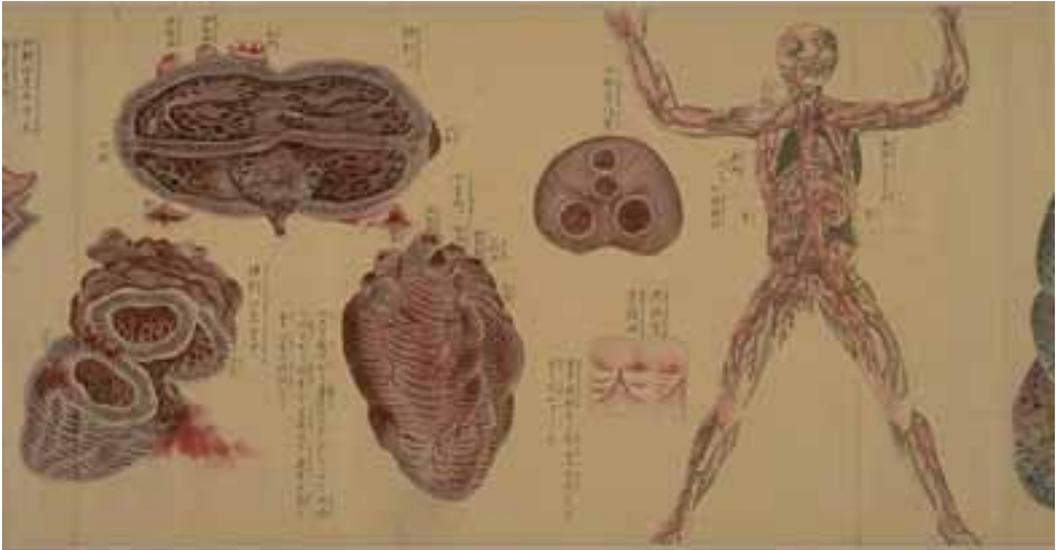
Na caligrafia japonesa, o aprendizado e a corporificação através dos *kata* acontece principalmente pelo treinamento do *rinsho*, que é a prática que envolve o domínio técnico, a reprodução e a interpretação pessoal dos clássicos. Utilizado tanto por calígrafos da linha mais tradicional quanto por calígrafos de estilos mais modernos, é através do *rinsho* que “os calígrafos japoneses dizem que adquirem ‘a essência da caligrafia’” (Nakamura, 2006: 295).

Em geral, no *rinsho*, o praticante de caligrafia reproduz um modelo, *tehon*, que pode ser a reprodução fotográfica de um trabalho clássico de caligrafia ou uma reprodução feita a pincel por um *sensei*. Em geral, no Japão, atribuem-se três estágios ao *rinsho*: o primeiro é chamado *keirin* – onde o praticante deve-se ater ao domínio da técnica do estilo e do pincel, procurando alcançar fidelidade no caractere traçado; o segundo, *irin*, onde deve-se reproduzir o trabalho buscando ver o “espírito do pincel”, ou seja, além do que é visível; o último estágio, *hairin*, é onde o praticante se expressa mais livremente, confiando somente na memória, sem olhar o *tehon* (ibidem).

No Brasil, os três estágios do *rinsho* não são seguidos rigorosamente, embora o domínio técnico e uma interpretação pessoal do clássico sejam estimulados e apreciados. De qualquer forma, a função do *rinsho* permanece a mesma que a do Japão: o treinamento e o aprimoramento.

É através da sua prática que o conhecimento vai se corporificando e preparando o calígrafo e o praticante para trabalhos artísticos pessoais e expressivos, como aqueles produzidos pelos calígrafos de *sho*. O peso deste aprendizado não pode ser ignorado: estilos distintos representam linhas próprias, que se juntam ao corpo do calígrafo. Histórias se unem nesse momento: a linha e seu passado se juntam à memória e à história do calígrafo para juntos traçarem uma linha particular, pessoal e marcada pelo presente. Aqui é possível distinguir dois movimentos: um que, via o *rinsho*, corporifica a escrita no calígrafo pelo treinamento constante; e o outro, como que reverso do primeiro, que internaliza esse aprendizado e, junto com as singularidades de cada um, os devolve como o gesto artístico da caligrafia japonesa.

Para que esses movimentos aconteçam, no entanto, existem forças que conectam as várias instâncias envolvidas no gesto caligráfico e impulsionam o calígrafo na sua expressão. Se o calígrafo souber usá-las bem, os trabalhos serão expressões vivas e decorrência da sua própria vida.



COMMONSWIKI

▲ Página com ilustração do corpo em livro de anatomia japonesa – séc. XIX.

As forças internas da caligrafia japonesa

O dicionário Houaiss define a palavra gesto como “movimento do corpo, especialmente mãos, braços e cabeça, para exprimir algo” (Houaiss, 2004: 370). Essa definição propõe o gesto como algo que induz a um movimento: uma expressão de dentro para fora, que propõe um ato contínuo, sem dualidade.

Na caligrafia japonesa e chinesa, como se viu no capítulo anterior, a linha deve ser viva e deve traduzir a singularidade de cada um: cada corpo, uma linha; cada linha, uma escrita; cada corpo, uma escrita. Em outras palavras, há uma relação gesto-corpo-escrita única e pessoal para cada calígrafo.

Um texto antigo da caligrafia chinesa, da Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), já mencionava a particularidade de cada um:

Todos os homens diferem em energia (*qi*) e sangue (*xue*), e variam em seus tendões e músculos; o coração/mente (*xin*) pode ser disperso ou denso; a mão pode ser habilidosa ou desajeitada. A beleza ou feiúra da caligrafia está na mão e no coração/mente.¹¹⁵

Há nesse texto dois conceitos fundamentais à cultura japonesa. São *qi* (em japonês *ki*) e o *xin* (em japonês *kokoro*²¹⁶) que podem ser representados, simbolicamente, pela mão e pelo coração/mente, que levam a caligrafia à frente e dão forma à palavra, de forma bela ou não.

Não por acaso, há definições, como a de Rupert Cox, que chegam a declarar as Artes Zen, utilizando-as: segundo esse autor, as Artes Zen são “um sistema de ação que representa a natureza essencial do ser: *ki* (‘energia psico-física’) e *kokoro* (‘coração/mente’) num modo estético” (Cox, 2003: 106).

Segundo Fuyubi Nakamura, o *ki* é traduzido por alguns autores como força interior, energia vital, energia-matéria e fluxo de energia²¹⁷, mas essa autora comenta que sua tradução como energia é problemática, pelo fato do *ki* só ser percebido funcionalmente. Num nível físico, o *ki* seria:

[...] “força cinética”, que determina o movimento na execução da escrita. Num nível de ação mental, é sua “força intencional”, que direciona o artista a realizar seu plano. Mas entre estes dois fins, pode-se conceber diferentes visões de referências, como “força pulsátil”, ou “força impulsiva”, como o momento que se avança do nível fisiológico ao nível intelectual” (KAO, 1991: 78 citado por NAKAMURA, 2006: 343).

Terayama Tanchu, que pratica a caligrafia dentro da filosofia zen, ressalta que *ki* é algo mais que uma “força” simplesmente:



RM

O mundo do pincel é intimamente relacionado ao *ki*, a energia básica ou a força espiritual da vida dentro de todo ser humano. A realidade do *ki* está além do poder físico - ele é governado pela vontade e pela respiração. *Ki* é a verdadeira base da vida (TANCHU, 2003: 25).

Ao assistir a demonstrações de caligrafia, o *ki*, e sua diferença entre as pessoas, é percebido mais facilmente. O corpo avança, retrocede, mergulha; as pausas são controladas pela respiração; os joelhos semidobrados, ou dobrados, são suportes para os diferentes ritmos e estilos de escrita. Às vezes, o corpo quase se suspende no ar - os pés se alternam como passos de dança e de um ritual. Em outras, o trabalho tranquilo da criação lembra um dia tranquilo numa praia, graveto à mão, escrevendo sob a areia. São *ki* distintos, pessoais e únicos. Intransferíveis.

Já *kokoro*, em geral, é traduzido como “coração/mente”. Mas Thomas P. Kasulis (2005), em seu estudo *Cultivating the Mindful Heart: What we may learn from the japanese philosophy of kokoro*, aponta a dificuldade dessa última tradução, pois ela não consegue transpor o sentido completo da palavra japonesa.

Shigeru Nakano (1997) mostra alguns exemplos dos vários contextos da palavra, que mostram diferentes contextos:

Ela é uma senhora de coração gentil (*kokoro-yasasii*).
Os deficientes ficaram sentidos com as palavras sem coração (sem-*kokoro*).

Eu não quis dizer o que falei. (Eu disse as palavras sem um *kokoro* verdadeiro).

Contra a sua vontade (*kokoro*), ela se divorciou dele.

Eu pensei isso comigo mesmo (dentro do meu *kokoro*).

Ele está rindo por fora, mas chorando por dentro (no seu *kokoro*).

O professor tem familiaridade com a cozinha (tem *kokoro* na cozinhar) [...].

Meu pai não faz idéia de quem enviou a carta (uma idéia em seu *kokoro*)

(NAKANO, 1997: 3).

Michiko Okano (2007) cita José Joaquim Tablada (citado por Paz, 1991: 197), para o qual *kokoro*

é o coração e a mente, a sensação e o pensamento em conjunto com as próprias entranhas, como se, para os japoneses, não bastasse sentir apenas com o coração. Sabe-se pelas pesquisas das ciências cognitivas que sentimos por uma rede estabelecida entre o corpo e a mente (e.g. Damásio; Berthoz; Denett). É certo afirmar que *kokoro* é um tipo de palavra que nasce num mundo onde não

há uma visão dualista de mente e corpo ou razão e emoção, mas num conjunto de relações que conecta o todo. *Kokoro* significa também sinceridade e essência no âmbito social, sendo uma forma de comunicação intergrupal, em que há desenvolvimento de uma rede comum de interpretantes entre as pessoas, o que não funciona, no entanto, para aqueles que não pertencem a esse grupo.

Em geral, a palavra *kokoro* é escrita com o ideograma 心, que corresponde à palavra chinesa *shin*.

Hoje, o caractere *shin* é a escolha mais comum quando um escritor japonês quer usar um caractere chinês para escrever *kokoro*. O chinês *shin* refere-se tipicamente a faculdade para pensar e sentir. De fato, quando *kokoro* foi traduzido para o inglês como “coração e mente”, era comum que os tradutores estivessem pensando muito do caractere chinês como a palavra japonesa nativa. Uma importante associação que *xin* compartilha com *kokoro* é a referência à faculdade para construir significado ou valor. Como em *kokoro*, o aspecto construtivo de *xinxi* pode ser tanto afetivo quanto intelectual. O chinês *yi* (pronunciado “i” tanto quanto em “*kokoro*” em japonês) acentua esta atividade geradora de significado ou faculdade até mais explicitamente que *xin*. Ao traduzir “*yi*” em inglês, nós daríamos o significado de “intenção”, “inclinação” e “significado”. Combinando a extensão semântica dos dois caracteres, podemos inferir que ao dar forma a “*kokoro*”, numa forma antiga, os japoneses antigos estavam provavelmente procurando palavras/ caracteres que sugerissem um abertura cognitiva ou afetiva ou prontidão para expressar significado. Dependendo da ênfase a qualquer ponto, eles poderiam usar “*xin*” ou “*yi*” (KASULIS, 2005: 2).

Kasulis (ibidem) ressalta que, depois dos japoneses estabelecerem o sistema fonético *kana*, no entanto, tornou-se comum também

grafar *kokoro* como ココロ, em *hiragana* – ainda hoje isso é preferido, quando o autor quer salientar o aspecto nativo da palavra. Uma característica importante de *kokoro*, segundo o autor, é a tendência ao envolvimento:

Uma sensibilidade que é expressa tanto ao estar em contato com alguma coisa a mais como por ser tocada por ela. Através de tamanho compromisso, o significado – seja ele factual ou de valor – vem à tona. E aí, *kokoro* é o que faz a resposta possível. Logo, sem dúvida, em muitos, se não na maior parte, *kokoro* envolve tanto estar em contato quanto ser tocado. Isto é, a resposta é bidirecional. No caso japonês, esta resposta mútua sem dúvida teve origens históricas num animismo antigo, uma visão de realidade com um campo de intersensibilidades e interações. Nessa perspectiva antiga, o mundo sentia e respondia tanto quanto nós estamos respondendo ao mundo. Mas mesmo se nós, modernos, preferíssemos desconsiderar a metafísica envolvida nessa visão mais animista, nós ainda podemos entender esta ordem de resposta mútua num nível experiencial, fenomenológico (ibidem: 4).

O autor também faz uma referência ao filósofo japonês Motoori Norinaga (1730-1801), para o qual *kokoro* não se limitava apenas à pessoa que tem a experiência:

Há também *kokoro* nas coisas (*mono no kokoro*) e eventos (*koto no kokoro*) tanto quanto nas palavras (também *koto no kokoro*). Se uma pessoa tem uma sensibilidade (*kokoro ga aru hito* – uma pessoa com coração), ele ou ela estarão conscientes do *kokoro* das coisas e do *kokoro* das palavras. Um conhecimento afetivo ocorre quando o *kokoro* da pessoa de alguma forma se junta ao *kokoro* do evento e das palavras. Talvez o melhor caminho para pensarmos isso seja considerar o *kokoro* como um campo de resposta mútua entre pessoa, mundo e palavra. Logo, *kokoro* (意) é o local do significado (意) (ibidem: 8).



▲ Kokoro, em várias fases da escrita caligráfica.

Além disso, Kasuli (ibidem) menciona os estudos nativos japoneses, que reforçam o conceito de intimidade. Citando Noorinaga, e sua visão do mito japonês da criação do mundo, lembra que o mundo nasceu não de um ato racional dos deuses, mas tomou forma, espontaneamente, através do toque dos deuses entre si. Para ele, há uma semelhança nessa visão com a criação poética, em que há diversas instâncias se cruzando e se construindo, na intimidade, e criando sentidos: o *kokoro* das coisas, das palavras e da pessoa.

Nesse sentido, pensando na caligrafia japonesa, especialmente em sua criação, *kokoro* parece ser um sistema, mais que algo em si – já que envolve um evento que inclui o calígrafo, as coisas e as palavras. É interessante notar o quanto *kokoro* faz referência direta à produção de subjetividade¹¹⁸ das pessoas, no sentido da caligrafia ser um espelho dela – sua história, seus sentimentos, suas intenções, seu intelecto tornam-se a escrita.

Na história da caligrafia há exemplos marcantes de calígrafos que souberam utilizar *ki* e *kokoro* para realizarem gestos concretos e expressivos na caligrafia. Um deles foi o monge budista Nakahara Nantenbô¹¹⁹ (1839-1925), cujo trabalho foi uma das referências para os calígrafos do *zen'ei'sho*¹²⁰. Além de ter se tornado um respeitado sacerdote no *zen*, Nantenbô também ficou conhecido por suas pinturas e caligrafias, iniciadas tardiamente, depois dos 50 anos¹²¹. Sua caligrafia era descompromissada de regras, e nos últimos anos assumiu uma forma de prática *zen* (Addis, 1998 citado por Holmberg, 1998). Uma descrição desse sacerdote-calígrafo fazendo caligrafia retrata bem que ela é regida pelo *ki* e *kokoro*:

... primeiro ele bebia uma enorme quantidade de saquê para entrar num estado mental próprio. Finalmente, levantando-se e jogando abaixo sua xícara, ele disse: “Vamos começar”. Amarrando seu robe, ele pegou seu pincel em ambas as mãos, mergulhou na tigela de tinta, um auxiliar tirou parte do excesso de tinta do pincel, deu uma respirada profunda em seu estômago, e gritou “*Katsu*” [vitória!]. Ele unia seu corpo e espírito juntos, como um lutador de sumo, durante o ritual de preparação antes do combate: o pincel movia com o som “sa-sa-sa” e gotas de tinta se espalhavam nos rotos dos espectadores... No momento em que ele terminava a última linha do primeiro caractere... ele de repente chutou o pincel com o pé direito, espalhando tinta por cima das tábuas do teto. Ele não tinha planejado, mas o chute poderoso foi uma ocorrência *zen* que investiu sua caligrafia com uma força tremenda.



◀ Trabalho de Nantenbô Tôjû.

A descrição revela um gesto expressivo como algo inerente, natural ao próprio calígrafo, integrado em intimidade com os materiais e o próprio ambiente ao seu redor – como não pensar no chute no pincel e a tinta espalhada sem ser “íntimo” ao ambiente?

O que parece ter sido uma preocupação principal para Nantenbô, não era a forma própria dos caracteres, mas que eles transcendiam sua natureza bidimensional e expressavam a força e o movimento do pincel. Nantenbô alcançou isso carregando seu enorme pincel com muita tinta, e apertando levemente a ponta do pincel para, por um momento, parar o fluxo da tinta fora das suas cerdas, e então, com grande garra, forçadamente bater no papel. O resultado era um grande respingo de tinta na pincelada inicial de cada caractere - um claro registro do drama e da potência do momento (ibidem).

Essa relação do calígrafo e sua ação com os elementos materiais e simbólicos, e o ambiente ao seu redor, chama atenção a um outro termo já apresentado anteriormente: o *ma*. No capítulo 2 ele foi discutido a partir do que é percebido no suporte papel. Mas essa percepção está diretamente relacionada ao corpo no tempo e espaço, pois, na caligrafia, tanto o espaço quanto a linha se fazem a partir da ação do corpo. O corpo que ativa o espaço é o corpo que trabalha num espaço-entre, preenhe de possibilidades – e Ken’Mochi Takehiko (citado por Michiko Okano, 2008b: 90), confirma a relação *ma* e *ki*: “*Ma* é um espaço vazio, não no sentido da vacuidade, mas preenhe de energia *ki*”.

Da mesma forma que em *ki*, a respiração também tem um papel importante no *ma*, pois as relações entre a ação/não-ação e/ou o som/silêncio pedem um controle que somente pode ser exercido pelo corpo, através da respiração – que varia conforme o momento físico e emocional (Okano, 2008). Esse intervalo fica especialmente claro quando o calígrafo, antes de fazer o trabalho artístico, estabelece essa pausa, se concentra e começa a escrever com a sua força peculiar.

Segundo Okano (ibidem), *ma* também se configura como um espaço de fronteiras, sendo que a fronteira, para essa autora, é concebida segundo o semiótico russo Lúri Lótman, ou seja, um espaço de tradução de uma linguagem à outra e lugar de coexistência de elementos de diferentes semiosferas. Nesse sentido, *ma* é um espaço de produção, de tradução e de diálogo.

Configura-se como um entre-espaço dinâmico no qual, por meio de processos de conflitos, filtros e adaptações reelaboram-se informações, produzem-se transformações e espera-se um possível surgimento de algo inovador no sistema.

Capaz de estabelecer diálogos, relações e interações entre diferentes semiosferas, a espacialidade *ma* faz-se presente no corpo como um entre-espaço de fronteira entre o interno e o externo ou entre o corpo e o meio ambiente, ou, ainda, entre a ação e a não-ação, sem estabelecer uma rígida separação entre esses elementos (ibidem).

Assim, na caligrafia japonesa estabelece-se um tripé em que *ki*, *kokoro* e *ma* formam uma base para que o corpo escreva e atue na criação artística, atuando de forma interdependente.

A intimidade trazida pelo *kokoro* é manifestada na caligrafia no relacionamento com as coisas, os materiais, o que vem pela prática constante, assim como o domínio do *ma* – intuitivo e aprendido²²². É através desse conjunto que calígrafo e materiais tornam-se um no ato da criação da caligrafia, e surge uma caligrafia expressiva e significativa.



▲ Palco de Teatro Nô no Santuário Itsukushima em Miyajima, Prefeitura de Hiroshima, Japão (CC).





◀ O ideograma "nitidez", escrito pela *sen-sei* Ishikawa. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Y6UISPT9dxw> ou <http://migre.me/fVBP>

Na fotomontagem ao lado, a integração, em suas diversas manifestações, fica mais evidente. Baseado na demonstração da *sensei* Etsuko Ishikawa, em 2007, destacam-se várias coisas que acontecem na ação caligráfica ao longo do tempo.

O *ma* inicial, em que a calígrafa se concentra, adentrando no território do possível, se expande do formato do papel – ultrapassando os limites marcados pelo feltro preto e invadindo também o ambiente ao seu redor.

O intervalo para a ação é muito rápido, e logo no primeiro impacto do pincel com o papel uma mancha enorme se forma e espalha respingos de tinta ao redor.

O corpo se sustenta dinamicamente por pés que se alternam em pontos decisivos do papel. Os materiais tornam-se um com ela: os pincéis (dois) atuam como extensão dos próprios dedos, às vezes unindo forças, juntos; em outras vezes são utilizados como dois instrumentos separados.

A tinta colabora, silenciosamente, materializando a escrita e, ao mesmo tempo, reverberando com o efeito *nijimi*, como se vê nas bordas de toda a letra – o ideograma “nitidez”.

Essa integração do calígrafo/corpo com o espaço e as coisas ao redor, quase que contínua, propõe um “corpo expandido”, ou seja, um corpo de fronteiras não muito bem definidas, que, em busca de expressão, se apropria de materiais e suportes, ao mesmo tempo em que atua em limites de fronteiras temporais entre o passado da tradição e um presente/futuro imerso de possibilidades, por isso mesmo local do *ma* por excelência.

Se o corpo é uma parte importante na criação da caligrafia, por outro, ele se localiza num intervalo em que a ação poética do calígrafo se concretiza. Esse acontecimento – em que *kokoro* se estende além do corpo do calígrafo e onde ocorre o entrelaçamento de conexões, sensibilidades e razões que originam a caligrafia – no entanto, se abriga num intervalo que merece ser mais aprofundado: o tempo-espaço onde a escrita caligráfica, de fato, acontece.

capítulo 04

Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa

Como foi visto anteriormente, o corpo da caligrafia se insere dentro de um contexto específico da cultura japonesa, onde através do *rinsho*, não apenas aprende, mas entra em contato com um mundo interior, que o prepara para trabalhos mais autorais.

Ao fazer a caligrafia, tanto o *rinsho*, quanto o *ma*, o *kokoro* e o *ki*, se juntam num território de amplas possibilidades estéticas e criativas – é o território do tempo e do espaço da criação artística da caligrafia japonesa.

Esse capítulo visa aprofundar esse território, bem como as condições que o cercam e o contextualizam. Particularmente, alguns intervalos da caligrafia são investigados – que refletem a criação artística em sua extensão e potencialidade.



MÁRIO PEIXOTO

4.1 TEMPOS DA CRIAÇÃO

Walter Salles, falando sobre Mário Peixoto, o cineasta do filme brasileiro *Limite* (1932), conta uma história peculiar sobre o modo como ele via o tempo. Na primeira vez em que se encontraram, Mário Peixoto perguntou a Salles o que ele via “ali”, apontando a parede. Salles respondeu dizendo que era o relógio e que estava funcionando perfeitamente. O cineasta de *Limite* lhe disse: “Não, não... não é isso que estou dizendo. Olhe ali... dá uma olhada nos ponteiros, o que os ponteiros estão dizendo?”.

Salles respondeu as horas. Peixoto replicou: “Não, não... é o seguinte: presta atenção no que eu vou dizer. Toda vez, meu filho, que o ponteiro está dizendo ‘mais um, mais um, mais um’; na verdade, o ponteiro está dizendo ‘menos um’, ‘menos um’, ‘menos um’ ...”¹

Essa frase demonstra, muito poeticamente, o quanto a questão do tempo é relativa. A própria definição do tempo – o Houaiss (2006) o define como “período contínuo e indefinido no qual os eventos acontecem e criam no homem a noção de passado, presente e futuro” – corrobora a visão. Principalmente nas artes, o tempo mostra-se diferente daquele tempo lógico, racional e cartesiano que regula o mundo social.

Cecília de Almeida Salles (2006), quando analisa os espaços de criação dos artistas, menciona que ali convivem diversos tempos distintos, que propõem um labirinto de possibilidades, inclusive a de se perder. Ao mesmo tempo, oferecem mais de um local enquanto possibilidade de saída. A criação, continua a autora (ibidem) também é um processo contínuo, que é muito difícil definir onde começa e termina.

Pensar em criação como processo já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético. (ibidem: 59).

De forma geral, as pessoas tendem a valorizar mais a obra individual que o conjunto determinado de algum artista, ou mesmo da sua trajetória como um todo. Em visitas a alguns



SATO (2007)

museus, elas sabem de cor quais as obras desejam ver – por exemplo, no Museu do Louvre, a *Monalisa* –, e livros de “obras essenciais” para se ver, conhecer e ouvir, se espalham por todos os ramos da indústria cultural. A obra é vista como algo isolado e a visão de que o trabalho artístico é resultado de uma inspiração divina certamente reforça essa visão, desconsiderando muitas vezes o projeto poético envolvido.

Ao se pensar na caligrafia japonesa moderna, algumas obras de vanguarda são imediatamente lembradas. No entanto, apesar de ser visível que as obras dos artistas ligados ao *zen’ei’sho* contribuíram com questões conceituais e estéticas e renderam novos formatos e possibilidades na caligrafia, é necessário considerar que, por debaixo dessas obras memoráveis, sustentando-as, há um contexto criativo que não é mostrado: ignora-se o projeto poético em torno à caligrafia, esse intervalo onde a criação acontece em continuidade, como ressaltou Salles antes (*ibidem*), e é nutrida por sentimentos internos do calígrafo, mas também é influenciada por fatores externos a ele.

Por exemplo, como se poderia saber onde começa e termina *Den no Variation*, de Hidai Nankoku? Quantos *rinsho* foram feitos, até que ele amadurecesse a linha caligráfica? Quanto *sumi* foi gasto em cada uma das tentativas de se criar algo vivo e expressivo na caligrafia? Quantas mudanças não aconteceram em seu corpo, nesse período? Quantas dúvidas o questionaram, incomodaram e o lançaram nessa busca? Quantas coisas não foram gestadas e preparadas ao seu redor, em torno de si, sem que ele se desse conta?

Definitivamente, é impossível mensurar isso completamente. Mas, no que tange a criação artística da caligrafia japonesa, é possível refletir mais a presença de dois tempos, distintos, mas também entrelaçados, pois se nutrem mutuamente.

O primeiro é o projeto poético, que envolve o movimento em torno da criação de uma caligrafia em um determinado momento; o segundo, é aquele intervalo maior que reúne vários percursos poéticos, não linearmente, mas se sobrepondo: é a criação vista de uma forma mais ampla, que reúne o percurso artístico como um todo, de forma mais geral. Em outras palavras, é como se pudesse se falar de um microcosmos da criação, em relação ao macrocosmos – que engloba, por sua vez, a vida inteira do calígrafo¹²⁴.



SUMI (2003)

4.2 TRAJETÓRIAS

A caligrafia japonesa, como se viu, é umas das Artes Zen, que se caracteriza, entre outras coisas, pelo trabalho cumulativo no corpo e por abrir um mundo interior ao calígrafo. Da mesma forma que artistas ligados às artes da *performance*, esse aprendizado enriquece e vai se sobrepondo, conforme as experiências vão acontecendo: o praticante evolui. No caso do calígrafo, por exemplo, a linha se aprimora e domina-se melhor o *ma*. Mas algo que permanece, e não muda, é aquela motivação interior que fez da pessoa um calígrafo, e não um pianista, um ator ou um artista plástico. É aquilo que faz com que a vida criativa do calígrafo possa se renovar a cada vez que o bastão de tinta pole a superfície do *suzuri* – o *kokoro*.

Numa entrevista nos anos 60, a artista [e calígrafa de vanguarda] Shinoda Toko disse que era maravilhoso e terrível ser dirigida por algo interior. Ela citou o gravador japonês Hokusai. “Eu sei o que ele quis dizer que aos 75 anos, ele podia entender um pouco. Se ele chegasse aos 90, ele entenderia mais. E se ele pudesse viver até ter 120, então talvez ele entendesse”. (KENRICK, 2003).

No entanto, *kokoro*, como se viu anteriormente, diz respeito não apenas ao “coração que pensa”, mas também à intimidade – que só pode ser construída dentro de uma trajetória, que é fundamental na produção de subjetividade da pessoa. Como no caso de Shinoda Toko (1913), citada acima: nascida na Manchúria, no período da ocupação japonesa, seu tio-avô havia sido um famoso calígrafo de carimbos da Era Meiji e ensinou caligrafia ao seu pai, que por sua vez lhe ensinou (ibidem). Aos 15 anos, depois de quase 9 anos de prática disciplinada, Toko sentiu que algo mais lhe faltava:

Eu me cansei disso e decidi tentar meu próprio estilo. Meu pai sempre ralhou comigo por ser levada e sair do rumo tradicional, mas eu tive que fazer isso [...].

Isso é [o ideograma] *kawa* 川, o caractere caligráfico aceito para rio [...]. Mas eu queria usar mais do que três linhas para mostrar a força do rio [...]. O *kawa* simples da linguagem tradicional não era o suficiente para mim. Eu queria achar um novo símbolo para expressar a palavra rio [...] o sentimento do vento soprando levemente (IBIDEM).

Os anos de prática permitiram que Toko ensinasse a caligrafia japonesa tradicional e usasse seu período livre para se dedicar a trabalhos pessoais (GRAY, 1983). Durante a 2ª Guerra Mundial, a calígrafa se aproximou do abstrato e, no Pós-Guerra, morou em Nova York por dois anos (KENRICK, op. Cit.). Voltando a Tokyo, ela começou a fazer litogravuras (ibidem). Apesar de mesclar a litografia e a caligrafia em muitos dos seus trabalhos, sua produção é extremamente versátil, e inclui padronagens de cortinas de teatro, relevos em cerâmica para prédios e gravuras em ferro para decoração em elevadores (ibidem).

Essa flexibilidade mostra um compromisso com a constante idéia de expressão pessoal, que vem buscando desde a juventude, longe de qualquer restrição. É interessante que essa busca seja ligada essencialmente à caligrafia, à linha, o que remete à continuidade do processo artístico.



MUNROE (2004)



SF

- ▲ Inoue Yu'ichi em dois momentos: na parte superior, no calor da vanguarda, escrevendo o ideograma "osso"; embaixo, o calígrafo, já com mais idade, realizando uma demonstração em vídeo sobre seu trabalho.

Inoue Yu'ichi, outro calígrafo importante no período Pós-Guerra, também mostra uma trajetória constante e motivada, que durou décadas. Em seu diário, no verão de 1955, Inoue ressalta um desejo de ir além do que era até então feito, e fala da sua revolta com um mundo da caligrafia estagnado, deixando claro a sua intenção em seguir um caminho próprio:

Torne seu corpo e alma num pincel...
NÃO a tudo! Pro inferno com isso!
Trace com toda sua força - qualquer coisa, de qualquer modo! Espalhe a sua tinta enamel e deixe escrever com força! Respingue todos aqueles enganadores que adiam a caligrafia com um C maiúsculo... Eu vou cavar meu caminho, vou abrir meu caminho. A ruptura é total. (INOUE, 1955 citado por HOLMBERG, 1998).

Não por acaso, Inoue é um dos calígrafos que mais trilharam as fronteiras da vanguarda, experimentando materiais diferentes e com um trabalho corporal bastante expressivo. Na década de 50, registros fotográficos desse calígrafo munido de um grande pincel, mostram um trabalho bastante visceral. Já num vídeo de Yu'ichi fazendo caligrafia, bem mais velho, décadas depois, vê-se que a presença física que se vê nas fotos ainda está lá, mas de forma diferente. O calígrafo utiliza um pincel grande e traça um ideograma num papel de grande dimensão. Os corpos nos dois registros propõe ritmos distintos, embora seja evidente que a linha, nos dois casos, são expressivas. As imagens de Inoue Yu'ichi mais velho parecem indicar serenidade e, ao mesmo tempo, percebe-se a presença da força interior que o conduzia quando jovem. Entretanto, tais imagens, ainda que separadas no tempo por décadas, propõe um projeto artístico em continuidade.

Seja o “algo interior”, terrível e maravilhoso de Shinoda Toko, seja o impulso visceral de Inoue Yu'ichi, em ambos há uma trajetória temporal marcada pelo fazer, pela busca incessante, pela motivação, pela singularidade, todos movidos e reunidos em torno do *kokoro*. É interessante que esse percurso se caracteriza como um grande intervalo de tempo, onde se encaixam outros intervalos, menores, relativos aos projetos poéticos, que são justamente a materialidade traçada por *kokoro*.



HIRAKI (2003)

4.3 PROJETOS POÉTICOS

Na busca pela sua expressão pessoal, o calígrafo procura meios que lhe traduzam melhor. Com exceção dos trabalhos feitos na demonstração de caligrafia, dificilmente há apenas um trabalho. Em geral, são feitos alguns treinos, com diferentes materiais e experimentações com linhas, composição etc. Num segundo momento, já mais seguro ou com uma idéia mais amadurecida, ele adota papéis de melhor qualidade e realiza o trabalho buscando a sua completa realização. Desse último conjunto é que saem os “escolhidos” – e neles será posto o carimbo vermelho *inkan*¹²⁵, que equivale à assinatura da pessoa, como que dizendo que o trabalho está “pronto” – e distinguindo a obra de caligrafia dos rascunhos, ou daquilo considerado inadequado. Às vezes, essa escolha é quase imediata; em outras, é necessária a distância de alguns dias, para ver qual é o melhor de todos. Existe ainda a possibilidade de descartá-los totalmente – para então recomeçar uma nova jornada.

▲ O processo de trabalho do calígrafo japonês Hiromitsu Hakô. Na outra página, o trabalho final.



HAKÔ (2003)

As fotos na página anterior mostram o processo de trabalho do calígrafo japonês Hiromitsu Hakô. A primeira pesquisa, com as possibilidades formais dos caracteres, mostra diversas soluções em termos de linha e disposição do espaço. Num segundo momento, a experimentação acontece com os materiais, seja pelo uso de uma tinta *tamboku* ou pelo uso de dois pincéis juntos; e pelas tentativas em estilos de caligrafia distintos, ora mais modernos, ora mais tradicionais. O calígrafo recomenda que se treine diversas vezes. Por fim, após muito treino, o calígrafo se põe a fazer os trabalhos finais, e dentre os escolhidos, assina seu nome artístico e coloca o seu carimbo.

Esse processo é interessante pois desconstrói a idéia da caligrafia como efeito isolado, como se ela dependesse inteiramente de um *satori* ou algo do gênero. Não depende.

Ao mesmo tempo, isso pode parecer uma contradição com uma arte que se quer espontânea, talvez distante do que foi visto sobre o *ki*, *kokoro* e *ma*, por sugerir algo muito “objetivo”. Sim, de fato, aos olhos de uma mente ocidental, um olhar que separa e nomina todas as coisas, isso pode ser verdadeiro. Mas, dentro da cultura japonesa, aquela que ataca e constrói sentidos, não há contradição, uma vez que a essência da caligrafia se mantém. O que nunca se deve perder de vista, sobretudo, é que o trabalho de caligrafia – aquele

待チバシト
待チバシト

待チバシト

待チバシト

ある日

セ、セト

待チバシト

エ：ハ

待チバシト

：ズリ：ズハナ

木のね： 

待チバシト

待チバシト

ある日

セ、セト

待チバシト

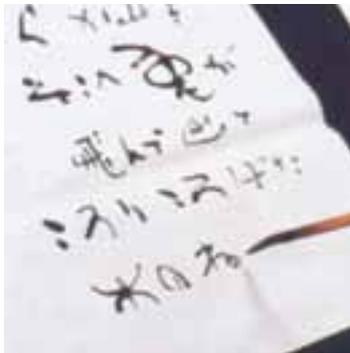
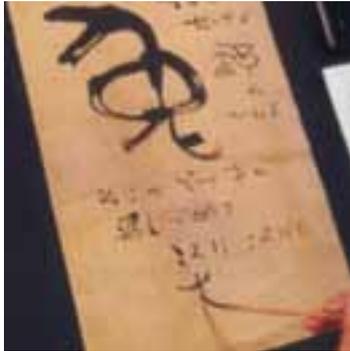
エ：ハ

エ：ハ

待チバシト

：ズリ：ズハナ

木のね： 



- ▲ Estudos de composição, com destaque para o caractere "coelho", acima (calígrafo Hiromitsu Hakô).
- ◀ Os trabalhos finais apresentados.



no qual o carimbo *inkan* será posto – será verdadeiro se o calígrafo tiver obtido sucesso em administrar o *ki*, *kokoro* e *ma* numa sintonia perfeita com o trabalho que envolve a busca artística.

Como salientou Cecília Salles (2006), anteriormente, é difícil saber onde começa e termina o tempo da criação. Embora a trajetória artística seja marcada por vários projetos poéticos, e se possa localizá-los dentro de um percurso linear, eles não se constroem seguindo uma linearidade, pois a caligrafia, tanto pelo que se viu no *rinsho* e no *ma*, não se prende a um só tempo, mas reúne em si passado, presente e futuro. Sendo a criação um processo aberto, as possibilidades de interferência de um processo/projeto a outro podem acontecer, sem que isso aconteça sequencialmente; questões de um trabalho podem se refletir em buscas, mais tarde, aparecendo em trabalhos futuros. Porque às vezes, o coração-mente quer, mas o corpo ainda não está preparado para isso, ou não é o tempo “certo”; ou, simplesmente, falta algo mais que conecte tudo o que é necessário para essa obra¹²⁶.

Vale mencionar que esses intervalos da criação, tanto o percurso quanto o projeto poético, se alimentam mutuamente, no aqui e agora, ainda que o segundo pertença ao primeiro: um influencia o outro, porque ambos são dirigidos pelo *kokoro*. Os trabalhos de caligrafia fazem parte do percurso do artista, ao mesmo tempo em que esse percurso – suas intenções, sua visão, sua história, seu *kokoro* – o fazem buscar nos trabalhos sentidos e propostas que os satisfaçam enquanto artistas e calígrafos.



4.4 PERCURSOS E PROCESSOS NA CALIGRAFIA JAPONESA EM SÃO PAULO

Em São Paulo, como foi comentado anteriormente, a caligrafia japonesa se situa entre a tradição e a tradução. A possibilidade do hibridismo – uma caligrafia japonesa transformada pela cultura e prática local – fica mais forte na medida em que a caligrafia aqui produzida procura seu próprio caminho, refletindo a si mesma, seja no trabalho dos *sensei* na busca de sua autenticidade, no apoio aos jovens ou no estímulo para que cada um desenvolva a sua própria caligrafia.

As intenções e os percursos de cada um são pessoais e singulares e são elas que constroem a cena da caligrafia japonesa brasileira. Misturam-se gerações, intenções e visões, a começar pelos próprios *sensei*. O *sensei* Wakamatsu, do Shodô Aikokai, por exemplo, retomou os estudos de *shodô* no Brasil por incentivo da sua primeira esposa, já falecida, que era praticante. Seu contato inicial com a caligrafia havia sido na escola, no Japão, onde fez a maior parte dos seus estudos. Da mesma forma, a *sensei* Ishikawa veio do Japão e completou seus estudos no Brasil, mas só retomou a caligrafia depois de adulta. Embora apresentem um contexto parecido

(a imigração, a volta à caligrafia depois de anos), ambos tem trabalhos completamente diferentes, o que remete à particularidade de cada um.

O *sensei* Wakamatsu é conhecido pelo trabalho com estilos antigos, como *reisho* e *tensho*, em formatos grandes. O seu processo de criação é bastante simples: tudo se origina de um conceito, uma idéia. A partir daí, vêm as letras. O tríptico realizado para a exposição de caligrafia do Aikokai em 2008, por exemplo, surgiu a partir da idéia de que o Brasil tem uma grande natureza, com uma terra bastante fértil. “Essa grande natureza é [representada pelo] sol quente, a terra vasta e a água” (WAKAMATSU, 2008b). Como dentre os estilos antigos há diversas variações para cada palavra, o *sensei* consultou o dicionário de caligrafia para escolher aqueles que seriam o ponto de partida para o seu trabalho. A cor do *sumi* também não foi gratuita:

A tinta que escolhi não é um preto [puro]. Escolhi uma tinta mais suave, cinza. Porque às vezes, a tinta preta dá uma expressão muito forte. Não tem aquela suavidade... Mas quando utilizo a tinta mais leve, o cinza, fica um pouco mais sofisticado e dá um sentimento mais... fica mais sensível. [...] Usei o *seiboku*, a tinta “azul”, mas que na realidade não é azul, é cinza [azulado]... (ibidem).

É interessante que a *sensei* Ishikawa, por outro lado, seja conhecida por um estilo de caligrafia mais forte e autoral, como o visto na fotomontagem no capítulo anterior. Estilo que surgiu de um desejo repentino:

[...] de repente surgiu, um dia... de repente, passou a idéia na minha cabeça e minha mão já estava fazendo o movimento. Eu não tinha nem planejado... Fazer um trabalho pequeno é um sacrifício, mas agora, trabalho grande, de



▲ Na parte superior, à esquerda, o trabalho do *sensei* Wakamatsu, *Céu, Terra e Mar*. Ao lado, demonstração de caligrafia do mesmo *sensei*.

Na parte inferior, os *sensei* Wakamatsu e Ishikawa.

repente eu estou pulando... sai da cama, pega o pincel e, de repente, escreve... dá vontade de chutar a tinta na parede! (ISHIKAWA, 2008)

Não à toa, essa *sensei* define a caligrafia como “ [é] vida... é expressão!” (ibidem).

Ao ver o vídeo da sua demonstração, datada de outubro de 2007, sua expressão foi de alegria – era a primeira vez que ela se via em vídeo, fazendo caligrafia.

O primeiro comentário foi “estou dançando [...] Nossa... eu estou fazendo *sho!* [risos] um pouquinho exagerado [riso]” (ibidem). Em seguida, ela comentou:

[...] o corpo movimenta. O *shodô* não se faz apenas com a ponta do dedo. Na verdade o maior prazer, pra mim,[...] é quando faço trabalho grande. Quando faço treinamento, tenho consciência de que é estou treinando para fazer um trabalho futuro. *Kana*, eu nunca entrei... porque não dá pra fazer uma “grande aventura”. (ISHIKAWA, 2008)

É interessante que essas “aventuras” também sejam buscadas por outros membros do Shodô Aikokai e pareçam ressoar ecos da vanguarda do *zen’ei’sho*, no que diz respeito à intenção e ao desejo de algo profundamente autoral.

Hisae Sugishita e Clarice Shuch, 10 e 5 anos de caligrafia, estão nesse caminho. É interessante que ambas sejam artistas de formação (Artes Plásticas, na FAAP e Belas Artes, respectivamente) e amigas há mais de 20 anos. Regularmente, elas têm marcado encontros além das aulas do Shodô Aikokai, onde procuram praticar uma caligrafia “diferente”. Hisae comentou o que a motivava:

Pra você criar, para você descobrir coisas novas, você precisa se libertar de muita coisa. E a primeira coisa, acho, é se libertar de regras, que isso já vem vindo desde a época dos nossos ancestrais... [...] eu estou tentando descobrir novas formas de você executar o *shodô*... por exemplo, ser um pouco mais livre. Pra você descobrir, criar, a primeira coisa a fazer é se libertar [...]. Eu faço aquilo que sinto na hora, acho que entra muito a emoção, não é algo muito racional.

Num trabalho exposto no Festival Bunkyo Matsuri em São Paulo, em 2008, Hisae descreveu a intenção por detrás do seu trabalho, inclusive como uma tentativa de fazer algo diferente:

É o resultado de muito trabalho... estudo. Minha intenção realmente não era mostrar a letra em si... *ikiru* é nascer... eu tentei sair da caligrafia oriental, [e ficar mais] voltada à arte, à parte estética.

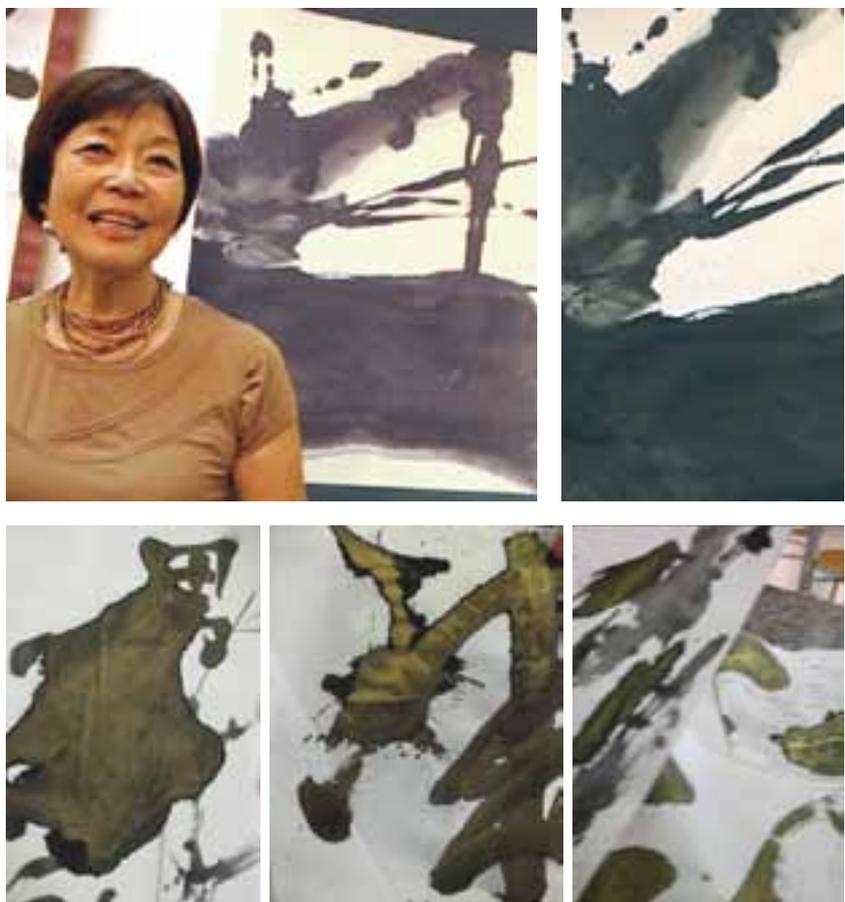
[rindo] acho que nesse eu fui... não sei se é essa a palavra... mais “pretensiosa”... mas eu achei que precisava me libertar daquela coisa que... há quase 10 anos eu vinha fazendo... e fiquei, talvez, mais arrojada – não sei se é essa a palavra... (HISAE, 2008).

Sobre o tamanho final escolhido, ela explica que ele simplesmente “surgiu”, como uma necessidade. No *shodô*, ela disse, em geral se fica muito tempo sentado, e trabalha-se só o braço.

Eu sentia a necessidade de trabalhar com o corpo. De usar toda a energia do seu corpo. Do movimento do seu corpo. E pra isso eu tinha que fazer maior. Então eu comecei a trabalhar no chão, em folha de jornal [...]. Daí eu descobri outras técnicas, que era misturar tinta com água, pra deixar mais diluída, então eu fui pesquisando essas coisas. (HISAE, 2008).

A pesquisa de materiais também é desenvolvida por Clarice Schuch, que tem feito experiências com tintas, acrescentando outras substâncias, procurando efeitos estéticos, ou refletindo sobre outros possíveis suportes, como a seda. Clarice trabalhou na exposição *Mestres do Sho Contemporâneo*, no MASP, em 2008, na monitoria, e teve a oportunidade de conversar com vários calígrafos japoneses. Um deles lhe falou da mistura de tintas, que produziam efeitos verdes e dourados na tinta *sumi*. Ao mesmo tempo, como Morita Shiryû e Inoue Yu'ichi, Clarice também acredita que a verdadeira caligrafia deve expressar antes de tudo o ser em sua totalidade, em total sintonia com a filosofia *zen*.

Há ainda espaços para uma caligrafia dentro de uma visão mais tradicional. Numa conversa informal com uma senhora praticante do *Shodô Aikokai*, Minori Inoue, que tem uma experiência de caligrafia de mais de 10 anos, ela falou sobre o trabalho que estava preparando para a exposição de 2008, baseado na caligrafia *kana*. Ao invés de escolher um texto clássico, como poesias do período Heian, ela optou por reunir numa mesma folha três poesias escritas em *kana*, de autores e períodos distintos. Foi a única pessoa que mencionou, espontaneamente, o termo *yohaku*, que pode ser descrito também como o *ma*, ou seja: o espaço em branco que separa as colunas, os textos e o conjunto em geral nesse caso. Sua preocupação era em ter o *yohaku* adequado. Mesmo seguindo uma linha tradicional, Midori optou por uma proposta sua, autoral – acima de tudo, ela quis expressar seu modo de ver e sentir a caligrafia, mais do que a busca de um estilo expressivo “novo”.¹²⁷



▲ Na parte superior, Hisai e seu trabalho *Ikiru*. Abaixo, experimentações com misturas de tinta de Clarice. Nesse exemplo, ela misturou uma tinta dourada à tinta *sumi*; como são de substâncias distintas, elas não se misturam, dando esse efeito, em que o dourado se sobrepõe ao *sumi*.

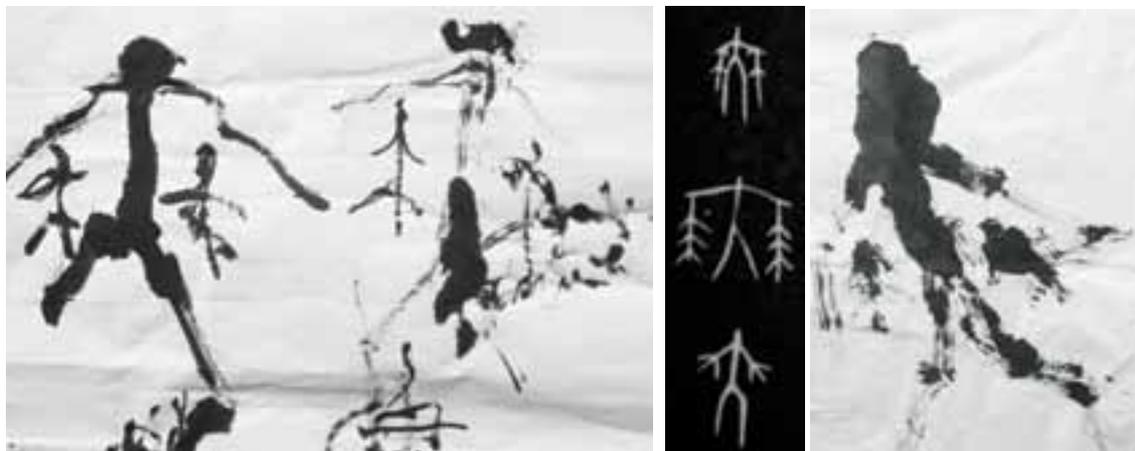


▲ Trabalho de Midori Inoue. Ao lado, minhas tentativas em escrever o caractere *mai*.

É interessante notar que a caligrafia vai acompanhando o percurso também nos treinos, confirmando escolhas, mostrando acasos e se apresentando como algo a ser superado.

Por mais treinamentos que haja, deve-se estar atento ao que o tempo do próprio processo artístico oferece. Uma pincelada ao acaso pode revelar novos *insights* e indicar algo a ser buscado; ao mesmo tempo, nem todas as buscas artísticas resultam em trabalho propriamente dito: idéias podem ser descartadas, ou porque não funcionam ou porque ainda precisam ser amadurecidas.

Como exemplo disso, cito trabalhos meus em que tentei expressar o ideograma *mai*, dança, a partir de um estilo antigo. Uma das primeiras pinceladas logo se revelou a mais espontânea, aquela que mais se aproximou do movimento que esse caractere pede.



Talvez por um excesso de racionalização, foi difícil recuperar esse traço mais livre – os caracteres saíam muito duros. Por fim, lancei-me à uma composição mais livre, sem compromissos, e dei vida a vários caracteres *mai*, inspirado pela obra *Den no Variation*, de Hidai Nankoku.

Embora tenha sido realizada como treinamento, o aprendizado foi corporificado, e me apontou um caminho a ser trilhado: a expressão a partir dos caracteres mais primitivos e a busca pela espontaneidade – talvez pelo próprio fato de eu não saber japonês, a identificação seja mais imediata.

Esses exemplos da caligrafia japonesa em São Paulo mostram trajetórias artísticas constituídas do desejo interno, da vontade e da própria história de vida. É interessante que o corpo – constantemente revisitado no Ocidente há décadas – encontre

nos discursos de Hisae e da *sensei* Ishikawa uma retomada e uma reafirmação própria. Reverbera aqui, novamente, a reflexão proposta no capítulo 01, sobre a tradição, tradução e o hibridismo. O fato da caligrafia ser praticada em São Paulo, e não no Japão, propõe uma caligrafia distinta daquela realizada no Japão. Qual é o encontro do corpo japonês da caligrafia, do *rinsho*, *ki*, *kokoro* e *ma*, com o corpo que habita num contexto multicultural e caótico como a cidade de São Paulo?

Pergunta sem resposta, a prática da caligrafia, como demonstrada nesse pequeno recorte, mostra no entanto esse hibridismo em potência. Mas, acima de tudo, a caligrafia aparece nesses depoimentos e relatos como algo dinâmico e em construção, como sempre foi, desde os primeiros registros da escrita chinesa, e ressalta o quanto a caligrafia pode ser uma busca pessoal e particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *Entre os tempos da caligrafia*

Ao longo dessa pesquisa, a caligrafia japonesa foi sendo alvo de construções e desconstruções. Inicialmente, a idéia de trabalhar *sho* e *shodô* como objetivos opostos estava clara e esteve presente na maior parte das entrevistas realizadas. Havia um mote: a caligrafia no Brasil vivia, de certa forma, uma atualização das discussões levantadas no Japão há mais de 5 décadas, que colocava a expressão e a tradição em campos opostos e concorrentes.

Ao mesmo tempo, conforme a pesquisa bibliográfica aumentava, um outro ponto negligenciado por mim reivindicava a minha atenção: a da identidade da caligrafia como uma das Artes Zen. Incomodava-me o fato, por ser praticante de caligrafia, de como essa arte japonesa era logo associada, em geral, a um estado espiritual estático – como o *karateka* Morita, do filme *Karate Kid*, que, num primeiro momento, transpira calma e quietude, pegando moscas com o *hashi*, e, no outro, com a mesma tranqüilidade, demonstra suas habilidades no *karate* derrotando bandidos e ensinando seu pupilo.

Como se viu na sua história, a caligrafia sempre foi se moldando conforme o seu tempo, e a influência do *zen*, adquirida sobretudo na Idade Média japonesa, se faz sentir até hoje – mesmo que a sua prática não signifique a busca por uma iluminação ou caminho religioso, ou que ela esteja intimamente ligada à produção artística. Saiu o *zen* do imaginário e veio um *zen* mais concreto e real – e foi necessária uma revisão da pesquisa e do meu próprio olhar da caligrafia.

A visão da criação artística da caligrafia como uma rede de conexões foi confirmada durante a pesquisa, pelos nexos e relações criadas pelas suas diversas instâncias, como os materiais, a subjetividade, o tempo histórico etc. Mas foi no corpo que ela se viu, de certa forma, completada pelos elementos presentes na cultura japonesa: o *ma*, *ki* e *kokoro*.

Sobretudo o último pareceu se justapor à rede de criação proposta inicialmente, por conta da intimidade e do estabelecimento de relações e criação de sentidos que *kokoro* pede, como se *kokoro* fosse a própria rede.

A complexidade esteve presente desde o início e metodologicamente tornou complicada a organização do texto, pois os assuntos abordados estão intimamente ligados e as fronteiras entre um e outro às vezes são muito tênues.

Desde o começo, a caligrafia japonesa tinha esse vies de ser fruto de uma necessidade pessoal de comunicação; no entanto, o “corpo expandido” da caligrafia, onde *ki*, *kokoro* e *ma* atuam, revelou-se uma surpresa e foi sendo descoberto ao longo da pesquisa. Mas faltava, ainda, o chão onde esse corpo atua e age: o tempo, visto especialmente sob dois momentos, distintos e interdependentes: o do percurso artístico e aquele ligado aos projetos poéticos.

Ao final da pesquisa, a caligrafia japonesa, vista sob o viés da sua criação artística, aparece como uma arte singular, que não se encaixa especificamente em nenhuma categoria artística própria: em alguns momentos, aproxima-se das artes plásticas, pelo seu apelo visual; em outros, no entanto, é nas artes do corpo, nas artes da *performance*, como no teatro e na dança, que ela encontra semelhanças. É uma arte que mergulha fundo na cultura japonesa, na intimidade e no estabelecimento de relações com os materiais e o seu entorno, mas também está aberta ao diálogo exterior, procurando novos caminhos. De certa forma, a caligrafia japonesa é, em si, tudo isso, e ao mesmo tempo, nada disso. Como um *koan zen*, difícil e acessível ao mesmo tempo, ela se mostra disponível a se reverlar a todos aqueles que nela mergulham.

notas

01. Algumas partes do texto encontram-se escritas em primeira pessoa, pois essa pesquisa surgiu a partir de uma experiência pessoal. Além disso, há vários exemplos dentro da Antropologia Visual que trazem pesquisas com relatos, ora com o pesquisador-autor como sujeito em primeira pessoa, ora como um pesquisador-analítico, em que apresenta dados mais objetivos, em que não cabem observações pessoais. Por exemplo, ver Nakamura (2007) e Cox (2003). **02.** A raiz da palavra *zen* significa meditar, meditação, e o *zen* é uma das ramificações do budismo Mahayana. Mas na cultura ocidental, muitas vezes essa palavra adquire o sentido de um estado espiritual estático, de sintonia perfeita e paz. **03.** Sato (1999) e Earnshaw (1998). **04.** Palavra japonesa que significa ideograma, caractere chinês. Em japonês, não há diferença entre o plural e o singular – a palavra deve ser entendida segundo o contexto. **05.** Há ainda mais três palavras que se relacionam à caligrafia japonesa no Japão: *shohô*, *shosha* e *shuji*. *Shosha* e *shuji* são usados num contexto exclusivamente educacional; já *shohô* é usado tanto no contexto educacional quanto religioso (Nakamura, 2006: 7).

06. Em japonês, o ideograma 道 significa “caminho” e possui duas leituras: sozinho, lê-se “michi”; quando se une a outra palavra, como no caso do *shodô*, ganha a pronúncia de “dô”. **07.** Os caracteres eram inscritos nos ossos/cascos de tartaruga e submetidos ao fogo, que criava rachaduras entre eles, dando margem a interpretações oraculares. **08.** Há vários tratados de caligrafia chinesa. Ver FRANKEL (1995) e DRISCOLL e TODA (2007). **09.** A idéia de uma arte de “gesto único” é também muitas vezes utilizada em alguns textos clássicos de caligrafia e pintura. **10.** “A expressão *manuke* (composta de dois ideogramas que significam respectivamente *ma* + tirar = falta do *ma* = idiota) existente na língua japonesa, por exemplo, demonstra que a falta do *ma* corresponde à falta de inteligência, a uma pessoa ignorante. Não saber obter uma pausa apropriada numa conversa é também falta de bom senso no Japão. O *ma* é conhecimento adquirido naturalmente, herança cultural de um povo, e assim, um senso comum enraizado na vida cotidiana” (Okano, 2007: 10).

11. Seika Kawabe foi discípulo de Uno Sesson, cujo mestre foi Ueda Sokyû; esses dois últimos são ligados ao movimento de vanguarda da caligrafia, o *zen’ei’sho*. É recorrente, na história da caligrafia, certas genealogias que permitem traçar estilos e idéias específicas. **12.** A autora atribui tais conceitos a um ensinamento antigo da caligrafia chinesa clássica, atribuída a Lady Wei, do século IV d.C., para a qual a linha da caligrafia deve ter “osso, carne e músculo”. Ver o capítulo 02. **13.** O autor faz algumas observações sobre a complexidade a partir da origem da palavra em latim, e do seu uso como um opositor, em algumas teorias, ao caos/desordem. **14.** Segundo esse autor, o reducionismo segmentaria os objetos em demasia, não levando em consideração os seus contextos, enquanto o holismo tenderia a, na tentativa de se ver um todo, ignorar as especificidades dos objetos. **15.** A crítica de processo é um desdobramento da crítica genética, que surgiu, inicialmente, a partir do interesse em entender a construção da obra literária a partir de documentos do escritor, e depois se expandiu para outras áreas do conhecimento.

16. Teórico bastante conhecido por sua visão de complexidade dentro das ciências humanas. **17.** Preto, branco e cinza são consideradas pela física não-cores, por não possuírem matiz cromático. No entanto, para facilitar a fluidez do texto, incluo dentro do campo “cor”, tanto as referências cromáticas (as cores reais) como as acromáticas (branco, preto e cinzas). **18.** Associação Shodô do Brasil. **19.** Baitello Jr. (2001) lembra que nesse tipo de mídia apenas o emissor necessita de um aparato ou suporte. Esse autor cita como exemplos as máscaras, pinturas, adereços corporais, roupas, fogos de artifício, quadros, a escrita, o cartaz etc. **20.** Há um paralelo com uma das definições de ator: “aquele que age”.

21. Defino a caligrafia japonesa “artística”, para diferenciá-la daquela praticada com fim educacional ou que busca aprimorar “a boa forma da letra”, como em geral atribui-se à caligrafia ocidental no Brasil. **22.** A partir do que foi apresentado anteriormente sobre o tema. **23.** Nessa pesquisa chamada principalmente de Shodô Aikokai ou, simplesmente, Aikokai. **24.** De um total flutuante de 15 a 20 pessoas, por aula. **25.** *Sensei* é um título outorgado por uma escola ou associação de caligrafia e refere-se ao *dan*. O termo “alunos” é usado para distinguir os praticantes que não são *sensei*, o que não significa que não tenham experiência: alguns têm mais de 20 anos de caligrafia.

26. Denominação antiga do que corresponde hoje parte do Japão. Han Shu (82 d.C.), texto clássico chinês, já relata o reino de Wa, composto por cerca de 100 comunidades (nações/países), que traziam contribuições à base chinesa de Lo-lang, na Coreia (Henshall, 2005: 25). **27.** Havia um grande contato do reino de Wa com Paekche, um dos três reinos concorrentes, na época, na região da atual Coreia, e que era altamente influenciado pela cultura chinesa Han. **28.** É nesse período (Kofun/Yamato 250 d.C.-710 d.C.) que vai se organizando uma idéia de “nação japonesa” em torno de Yamato, na bacia de Nara, e se firma uma linhagem real, “descendente das divindades” originárias das lendas japonesas sobre a criação do mundo. **29.** Henshall (2005: 42) nota que essa “importação” da cultura chinesa não se traduziu em reprodução indiscriminada; como exemplos de apropriações adaptadas, cita o sistema de “gorro de posto” adotado da China, que tendia a dar cargos pelo mérito individual – no Japão prevaleceu a linhagem, o status herdado pela família; um outro exemplo exposto é que na China o imperador permanecia no poder enquanto agisse corretamente, podendo ser destituído.

No Japão esse aspecto foi ignorado, “os governantes de Yamato preferiam ser legitimados pela sua ascendência divina e não pelo juízo do seu povo”. **30.** Essa escrita dará origem ao *katakana* e o *hiragana*, o *kana*, que por sua vez originará um estilo próprio de caligrafia, presente apenas no Japão.

31. São desse período também o *Conto de Genji*, considerado o primeiro livro do gênero romance da literatura mundial, e o *Livro de cabeceira*, de Sei Shonagon, descrito no filme homônimo de Peter Greenaway (1996). **32.** O *kana* é o sistema de sílabas japoneses, que transcreve foneticamente os *kanji* (ideograma). **33.** Henshall cita W. e H. McCullough (1980): “Nenhuma mulher do período Heian escreveu em chinês e as mulheres não eram, de modo algum, respeitadas por terem conhecimentos de chinês. Infelizmente, as razões para tal não são claras, por mais intrigante que seja o fato.” (Henshall, 2005: 73 [nota de rodapé 22]). **34.** A princípio, em Kamakura, o poder real foi legitimado pelo título de *seei tai-shogun*, o *xogum*, localizado em Kamakura, na região de Kanto (Henshall, 2005: 53). **35.** Note-se que, em Heian, já era possível distinguir entre uma escrita mais artística e uma escrita corriqueira, do cotidiano, o que foi tema de uma pesquisa de Brenda Danet (2005), e que inferiu isso através do que ela chama de “arqueologia da prática da escrita”. Mas a função “prática” prevaleceu somente a partir do Período Kamakura.

36. Seita Jodo (Terra Pura), fundada pelo sacerdote Honen (1133-1212); Jodo Shin (Verdadeira Terra Pura), fundada por Shinran (1173-1263); Budismo Nichiren, fundado por Nichiren (1222-1282). **37.** Tamiya (1998) compara o florescimento do *zen* no Japão, como o surgimento do *kana*, no sentido de que no Japão ele se desenvolveu com características próprias. **38.** Com exceção de holandeses e chineses, na costa de Nagasaki. **39.** Na verdade, houve apenas a passagem de poder do Shogunato Tokugawa para outro grupo, das regiões de Satsuma e Chosu. **40.** Alguns dos países visitados: EUA, Inglaterra, França, Holanda, Rússia, Alemanha, Áustria, Itália, Egito, Hong Kong. A Missão reunia tanto figuras políticas conhecidas como estudantes. Alguns desses, inclusive, foram deixados no exterior para completar os estudos e regressarem ao Japão posteriormente.

41. A pintura tradicional japonesa teve como grande aliado Ernest Fenollosa, que assegurou que as artes japonesas fossem valorizadas na reforma curricular. **42.** A idéia do *kokugaku* (“corpo nacional”) é retomada/reformulada nesse período e se encaixa perfeitamente na construção da nação adotada pelo tom nacionalista do governo e das suas ações bélicas. **43.** Tradução para o termo japonês *takuhon* – quando através da fricção de um papel entintado, consegue-se as formas em relevo – no caso, a forma dos ideogramas inscritos em monumentos de pedra ou do metal. **44.** Kusakabe teve contatos bastante frutíferos em Shangai, que lhe renderam amizades e aprendizado. Ver YANG (2007). **45.** A caligrafia passa por um debate sobre essa questão a partir da publicação de Koyama Shotaro, pintor treinado em arte ocidental, na revista *Toto Gakukei Zasshi*, em 1883. Koyama acreditava que a caligrafia não era arte, se opondo à inclusão da caligrafia como arte na Exposição Industrial Doméstica em Tokyo em 1881. Okakura Kakuzo, que depois fundou com Fenollosa a Tokyo National University of Fine Arts and Music, rejeitou os argumentos. Em muitas exposições, posteriormente, a inclusão ou não da caligrafia como arte punha essa questão em discussão novamente. Ver Nakamura (2006: 8-13).

46. *Shifudensho*: a tradição que liga o mestre ao aluno. Nakamura (2006: 57) ressalta que quanto mais o mundo da caligrafia tornou-se competitivo, no século XX, mais o *shifudensho* se fortaleceu. **47.** Seus membros incluíam outros discípulos de Tenrai, como Uno Sesson (1912-1995), Osawa Gakyu (1890-1953), Kaneko Otei (1906-2001), Teshima Yukei (1901-1987) e Hidai Nankoku (1912-1999). **48.** O Nitten engloba até hoje várias áreas artísticas, como pintura e caligrafia. **49.** Em seu início, o Nitten misturava trabalhos modernos e tradicionais. **50.** Artista norte-americano, associado ao Expressionismo Abstrato.

51. No que se refere a essa influência, posteriormente, Kline tinha um discurso duplo, dependendo do público: aos calígrafos da vanguarda, chegou a encorajar e considerar sua arte bem próxima da feita por eles; aos críticos, negava qualquer influência vinda da caligrafia. **52.** Morita chegou a participar de um filme feito por Alechinsky sobre caligrafia japonesa. **53.** Anacronismo de Copenhagen, Bruxelas e Amsterdã. O Grupo Cobra foi um movimento artístico europeu de vanguarda (1949-1952). Suas pinturas eram caracterizadas por cores brilhantes, uso do pincel com força, figuras humanas distorcidas inspiradas pelo folclore e pela arte primitiva. Foi um marco do Tachismo e do Expressionismo Abstrato europeu. **54.** Morita chegou a criticar a materialidade das telas de Jackson Pollock, que para ele impediam uma expressão maior do artista. Em 1972, Morita deixou clara sua visão em relação ao trabalho de George Mathieu, da Arte Informel: “As linhas em sua pintura parecem não ter profundidade e as próprias parecem inaptas a manter muito significado. Aqui é onde reside a diferença [entre a caligrafia e a maior parte dos artistas] [...]” (Holmberg, 1998). **55.** Isto é, não-calígrafos.

56. “Enamel paint”: tinta à base de óleo, latex ou verniz. **57.** Uma outra palavra em japonês para descrever letra, palavra. Aqui usado como sinônimo de ideograma. **58.** Há uma terceira exposição de caligrafia no Japão, também patrocinada por outro jornal, o *Sansei*, mas as mais importantes são a dos jornais *Yomiuri* e *Mainichi*. **59.** *Shodōkai*: o mundo da caligrafia. **60.** Em outubro de 2008, por ocasião da exposição *Mestres do Sho Contemporâneo em São Paulo* (encontros mencionados na parte final da introdução).

61. Uma incursão à nova cena caligráfica certamente desviaria o objetivo deste capítulo e alguns trabalhos desenvolvidos por esses artistas serão citados no capítulo 2. Para mais informações sobre a cena caligráfica contemporânea ver Nakamura (2006, 2007) e Sato (2008). **62.** Sabe-se que, já em 1906, havia um pequeno grupo de japoneses no Rio de Janeiro. Ver a tese de doutorado de Mariléia Franco Marinho Inoue, *Do outro lado nasce o sol: o trabalho de japoneses e seus descendentes no Estado do Rio de Janeiro* (2002/USP). **63.** Apesar de praticar sozinho, Haramoto continua estudando ainda por meio de livros e cartilhas que recebe do Japão (Helena, 2007). **64.** Vale mencionar que existe um período turbulento na história da imigração japonesa no Brasil, por conta da 2ª Guerra Mundial. Em 1939, foram fechadas todas as associações culturais, escolas e jornais de língua estrangeira no

Brasil (ibidem, 24), o que certamente afetou a transmissão e a vivência da cultura japonesa nas suas diversas manifestações, caligrafia inclusa, por vários anos, ao longo da guerra. **65.** Associações como os *kenjinkai* (associações de província japonesa), e até mesmo comunidades como o Yuba, no noroeste paulista.

66. Ver Milaré (1995), que cita o caso de algumas artes japonesas e suas influências nas artes cênicas no Brasil. **67.** No Brasil foi introduzido no final da década de 1970 por Takao Kusuno, colaborador de Kazuo Ohno. **68.** A própria arte desenvolvida por japoneses imigrantes no Brasil sofreu influências da caligrafia, como Manabu Mabe, mas não parecem, por outro lado, ter um efeito na caligrafia praticada no Brasil. **69.** Falta também uma pesquisa que aponte quando a caligrafia japonesa *shodô*, em contraponto ao *shûji* das escolas, começou a ser praticada no Brasil, ou pelo menos quando se iniciou essa diferenciação, entre algo mais educativo e uma proposta mais ligada à tradição da arte da caligrafia. Pesquisas na área de história oral talvez garantissem registros dessa história da caligrafia, uma vez que há apenas alguns fragmentos dela, espalhados individualmente, na memória dos imigrantes. **70.** Patrocinada pelo Jornal Mainichi.

71. Ainda hoje existe um diálogo com a caligrafia japonesa no Japão, que se dá através da participação em grupos e associações de caligrafia no Japão, na qual os trabalhos são avaliados, e nos quais os *dan* são outorgados. O Hokushin é o mais conhecido deles, do qual fazem parte a maior parte dos *sensei* de São Paulo. **72.** A pesquisa de Aragão é uma das poucas em que a caligrafia japonesa foi objeto de pesquisa no âmbito acadêmico (pesquisa de iniciação científica, *Panorama das metodologias de ensino da arte da caligrafia japonesa*, *shodô*, no município de São Paulo, sob coordenação de Madalena Hashimoto, 2006-2007). Outra pesquisa realizada foi a dissertação de mestrado de Cecília Noriko Ito Saito, realizada na Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP, *O Shodô*, o corpo e os novos processos de significação (2001-2003). **73.** O título de *sensei*, em geral é outorgado pelas associações e escolas de caligrafia japonesa, através dos *dan*, níveis alcançados pelo praticante. Isso não impede, no entanto, que muitas pessoas sem esse reconhecimento oficial ensinem a caligrafia. **74.** Para aqueles que entendem japonês. **75.** O *sensei* Watanabe também foi um grande incentivador do *shodô* alfabético.

76. As responsáveis pela disciplina foram as professoras Anna Paula Gouveia e Priscila Farias. **77.** Ao contrário da realidade japonesa, que movimentou milhares de pessoas e toda uma indústria. **78.** Em conversas e entrevistas ao longo da pesquisa, ficou claro que há um processo de criação próprio para cada *sensei*. O que ocorre é a identificação com determinados estilos específicos para cada um. **79.** É interessante mencionar que o imigrante Hisayuki Haramoto, citado no início dessa seção sobre caligrafia japonesa no Brasil, que atua de forma independente, desenvolve uma pesquisa cromática na caligrafia com alguns tons pastéis – o que não é comum dentro da caligrafia japonesa, mesmo dentro da vanguarda. **80.** Em japonês: *tensho*.

81. Em japonês: *reisho*. **82.** Em japonês: Eifujin. **83.** Em japonês: Ogishi, considerado um dos melhores calígrafos da caligrafia chinesa. **84.** O termo da tradução inglesa é “ink hog”. Consultando pelo termo em japonês, *sensei* Ishikawa me falou do termo “gordura de porco”, no sentido ao que é utilizado por Lady Wei. **85.** Em japonês, também se fala de uma “escrita magra”.

86. Na pintura, esses elementos têm sentido um pouco diferente, ao menos segundo o que é citado no Pi-fa-chi, de Ching Hao (*Uma anotação sobre a arte do pincel*), numa versão do século XVI. In: Munakata, Kiyohiko & _____, Yoko. *Ching Hao's "Pi fa-chi": uma anotação sobre a arte do pincel*. In: Artibus Asiae. Supplementum, Vol. 31, (1974), pp. 1-56. **87.** O chinês permite várias traduções, em determinados casos. Cabe ao tradutor saber qual é o sentido mais adequado. **88.** O texto se chama “A ética da artesanaria confuciana”, na qual o autor fala sobre a influência da filosofia confuciana na formação das artes na China. **89.** Greiner (2001: 34-35) cita a dificuldade em se traduzir o termo do inglês, já que “encarnado” ou “incorporado”, podem dar outros sentidos. Optei pela tradução do termo que ela utiliza, “corporificado” (salvo exceções, mencionadas). **90.** E, portanto, nesse caso, na linha.

91. Sua abrangência é vasta: Komparu (1983) fala da sua presença no Teatro Nô; Christine Greiner (1998) o relaciona ao corpo morto na dança Butô; Michiko Okano (2007) menciona o painel em que foram discutidos o *ma* no Teatro Nô, na poesia *waka*, na língua japonesa e na composição visual de pinturas e gravuras, no Congresso Internacional de la Asociación Latino Americana de Estudios Afroasiáticos em 1989, em Londrina. **92.** Citando Minami Hiroshi e Nishiyama Matsunosuke, Okano (2007: 21) lembra que há duas diretrizes para a origem do *ma*: o budismo e a arte popular. Do budismo vem a estética baseada na incompletude e na transitoriedade, e a apreciação pelo elemento residual na arte. Já a arte popular está relacionada aos samurais que, no Período Edo, com sua ascensão social, tinham interesse em introduzir uma estética nobre e refinada nas manifestações populares, como cantos, danças e teatros. **93.** Michiko Okano menciona o problema em traduzir o *ma* como um espaço “vazio”, e chama atenção para que tal conceito seja visto de forma mais ampla, não apenas na sua fisicalidade/visualidade (“como a coisa aparece aos olhos”), mas também na visibilidade (“como aparece aos olhos da mente”) (Okano, 2007: 17-18). **94.** Michiko Okano colocou essa peculiaridade na sociedade japonesa e citou como exemplo o colecionismo, bastante praticado entre japoneses (18/08/2008). **95.** Vide os conceitos de Mídia Primária e Secundária, de Harry Pross, na introdução.

96. Em japonês: *bunbôshihô*. **97.** É interessante que, desde aquele tempo, houvesse a menção ao clima “simpático” – tradicionalmente recomenda-se que a tinta *sumi* seja obtida friccionando o bastão no *suzuri* com as gotas do orvalho (Nakamura, 2007: 92). Além disso, ressalta a mesma autora (2007: 89), “[os materiais] são suscetíveis a mudanças de temperatura, umidade e outros fatores ambientais que afetam a sua condição e performance”. **98.** A caligrafia desse livro aparece parcialmente no filme *Livro de cabeceira* (1996), de Peter Greenaway. **99.** Esticagem é o processo que o papel do trabalho de caligrafia passa para ganhar mais consistência. Como a esticagem envolve molhá-lo em água, se o trabalho não estiver seco, ou dependendo da qualidade da tinta, podem ocorrer borões. **100.** Conversa com o *sensei* Morimoto em 16/10/2008.

101. A princípio, parece ser fácil. Mas dependendo do pêlo do animal será extremamente difícil dominar o pincel para se fazer um trabalho completo. **102.** A data de chegada do pincel no Japão é incerta, mas já no Período Taiho (701-704 d.C.) há uma referência de que já eram fabricados. **103.** Sobre o papel japonês produzido no Brasil, ver MATSUDA, Koichi. Washi: O papel artesanal japonês. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1994. **104.** Em alguns livros, ele é referido como Tsai Lun. “Tsai” segue o método de transcrição do chinês Wade-Giles. “Cai” segue o sistema de transcrição Pinyin. **105.** Posteriormente, o autor ressalta que, no Período Edo, com as gravuras e a publicação de jornais chamados *kawaraban*, houve a necessidade de papéis que não borrassem, e então os japoneses procuraram sanar este problema (Matsuda, 1994).

106.

É uma prática comum os calígrafos estancarem essa absorção através de papéis colocados em cima do papel caligrafado. **107.** Como se a caligrafia japonesa era arte contemporânea ou a necessidade ou não dos caracteres serem legíveis. **108.** O termo também foi uma das palavras utilizadas para definir a caligrafia de vanguarda na Exposição do Mainichi antes de se decidirem pelo termo *zen'ei'sho*. **109.** 70 refere-se, segundo Sato (2007), à idade da septuagenária calígrafa. **110.** Além disso, MacDonald (2005:25), na sua pesquisa, lembra da importância dos “blocos históricos cruciais”, como o Shogunato Tokugawa (Período Edo), a restauração Meiji e o fim da II Guerra Mundial, onde “a educação e o físico (ou o esporte, de Meiji em diante), são definidos, contestados e criados”.

111. A palavra original é “performer”, extremamente difícil de traduzir neste contexto. **112.** Rupert Cox usa o termo “estética” com dois sentidos: como uma atividade social e corporificada e como um conjunto de doutrina. **113.** Citação original (português de Portugal). **114.** A autora recomenda a leitura de Hannas, W.C. *The writing on the Wall: how Asian Orthography Curbs Creativity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. **115.** O autor chama atenção para o ditado popular “A escrita é a pessoa”, segundo ele, altamente influenciada pela crença confuciana que a prática artística é uma questão intensamente pessoal (Mullis, 2007: 11).

116. *Kokoro*, especialmente, tem um sentido um pouco mais amplo dentro da cultura japonesa, em relação à chinesa. **117.** Autores citados, Kao (1991), Yen (2005), Dubs (in Hay, 1983) e Hay (1983). **118.** Produção de subjetividade é um termo utilizado por Felix Guattari. Contra a noção de um sujeito já fabricado, estático, a produção de subjetividade lida com a construção da subjetividade de modo dinâmico. **119.** Nantenbô usava um cajado para “encorajar” os discípulos e assustar os “falsos” sacerdotes, “resultando num grande grau de notoriedade, dando a ele o apelido de Nantenbô (cajado de Nandina)”. (Addis, 1988 citado por Holmber, 1998). **120.** O trabalho de Nantenbô foi publicado na revista Bokubi de 1952 e foi também tema de estudo do grupo de discussão Genbi, um fórum de artistas de diversas expressões (Holmberg, 1998).

121.

Esse início tardio se deve à rejeição do cultivo artístico dentro do budismo *zen* nesse período – embora as caligrafias de mestres antigos fossem bastante apreciadas – e à posição de autoridade que Nantenbô assumiu no templo Zuigan-ji, nesse período (Addis, 1988). **122.** Sobre os dois sentidos desse *ma*, ver Okano (2008). **123.** Depoimento extraído do filme *Onde a Terra acaba*, dirigido por Sérgio Machado (2002). **124.** Salles (2006), em *Redes da Criação*, faz o mergulho nas “redes” a partir desse olhar, do macro para o micro. **125.** Os carimbos em geral são feitos com estilos de letras antigos, como *reisho* e *tensho*, o que dá a eles, em geral, um grande contraste com o trabalho em si. A assinatura poderá ser feita e pode até mesmo substituir a presença do carimbo.

126. Por exemplo, na caligrafia, como se viu, os elementos materiais necessitam de intimidade, de contato e aproximação. Pelos distintos de pincéis apresentam uma gama de possibilidades estéticas que só são possíveis de dominar com o tempo. **127.** Fuyubi Nakamura (2006), em sua tese de doutorado, coloca que a criação é vista de forma diferente na caligrafia japonesa e nem sempre está ligada diretamente à originalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 50 ANOS da vanguarda moderna da caligrafia na Exposição do Jornal Mainichi. Mainichi – Tokyo: catálogo, 188p. [em japonês], 1998.
- ARTE do Dô. Cultura Japonesa. in: FUNDAÇÃO Japão. **Guia da Cultura Japonesa**. 2006. Disponível em <http://www.fjso.org.br/guia/cap05.htm>. Acesso em 18/07/2008.
- AS ARTES do corpo no Japão do Pós-guerra. Curso de Christine Greiner. Fundação Japão, DVD, vol.01, 100'. São Paulo: **Fundação Japão**, 2005.
- ARAGÃO, Rodrigo Moura Lima de. Um estudo a partir do ensino do *shodô* a partir dos manuscritos. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v.88, n.218, p-11-29. jan.abr.2007.
- AUGUSTO, Cesário. **Artes Marciais no treinamento do ator**. [2000-?] Disponível em <http://www.teatroaleidoscopio.com.br/atoreartesmarciais.htm>. Acesso em 18/07/2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do Problema. In: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1977. Introdução, p.1-50.
- BARTHES, Roland. **O Império dos Signos**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- BOUDONNAT, Louise; KUSHIZAKI, Harumi. **Traces of Brush: The art of Japanese Calligraphy**. São Francisco: Chronicle Books LLC, 2003.
- BRINGHURST, Robert. **A forma sólida da linguagem**. São Paulo, Rosari, 2006.
- BRUNO, Fabiana. **Retratos da velhice, um duplo percurso: metodológico e cognitivo**. 2003. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.
- CAMPOS, Haroldo (org). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CENTRO de Chado Urasenke Do Brasil. **Chanoyu: Arte e Filosofia**. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.
- CENTRO de Chado Urasenke do Brasil. **Dô: A essência da cultura japonesa**. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.
- CHENG, A. The line. in: MARGOLIN, Victor. **The idea of Design**. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **O que é Filosofia?** São Paulo, Editora 34, 1997.
- COX, Rupert. **The Zen Arts: an Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan**. Richmond: Routledge Curzon in association with the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 2003.
- DANET, Brenda. **The Everyday Calligrapher: Toward an Archaeology of Writing Practice in Early Japanese Court Culture**. [revisado, outubro, 2005]. Disponível em <http://pluto.mscc.huji.ac.il/~msdanet/papers/callig.pdf>. Acesso em 18/07/2008.
- DINIZ, Alai Garcia; COSTA, Cláudia de Lima. **Ponto de Vista: Entrevista com Mary Louise Pratt**. Estudos Feministas, 1999, ano 7, p.127-140.
- DRISCOLL, Lucy; TODA, Kenji. **Chinese Calligraphy**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- EARNSHAW, Christopher. **Sho: Japanese Calligraphy**. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1988.
- EXPOSIÇÃO da arte da caligrafia moderna do Japão 1975. Tóquio, Mainichi Newspaper, 1975. [catálogo].
- FRANKEL, Hans H.; CH'UNG-HO, Chang. **Two treatises on Calligraphy**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

- FUNDAÇÃO Japão. **Exposição Shodô - Pintura-gesto:pintura-poema** [folheto]. Textos de Takashi Wakamatsu e Michiko Okano. Fundação Japão São Paulo, [2004?].
- GOUVEIA, Anna Paula. **Notas de aula da disciplina Cor e Informação**. Campinas, Unicamp, 2007.
- GRAY, Paul. Works of a Woman's Hand. **Times**. Monday, Aug. 01, 1983. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,921335-2,00.html>. Acesso em 03/07/09.
- GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Anna Blume, 2002.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HAKÔ, Hiromitsu. **Shodô: Sôzaku Niomon Kotsu no Kotsu**. Tokyo: NHK, 2003.
- HALL, Edward. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.
- HANGING Scroll Paintings. Disponível em http://www.tylermuseum.org/press_Sugiyama.htm. Acesso em 30/05/2007.
- HELENA, Sílvia. Birigüi homenageia hoje mestre da arte da Escrita. **Folha da Região**. Araçatuba. 25/10/2008. Cidade. Disponível em <http://74.125.47.132/search?q=cache:rPzhMIPNL74J:www.iclick.folhadaregiao.com.br/noticia%3F77818%26PHPSESSID%3Dff660c3dcdf89c473d19eaa504514c4+Hisayuki+Haramoto+arte+da+escrita&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=3&gl=br&client=firefox-a>. Acesso em 28/12/2008.
- HENSHALL, Keneth. **História do Japão**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- HEYLIGHEN, F. **Bulding a Science of Complexity**. 1988 Annual Conference of the Cybernetic Society. Londres, 1988.
- HIGAONA, Morio. **Katas**. Disponível em http://www.gojuritmo.com/pagegen.asp?SYS_PAGE_ID=367566. Acesso em 18/07/2008.
- HIGOUNET, Charles. **História concisa da Escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- HOLMBERG, Ryan. **Dragon knows dragon**. Tese (Doutorado). 1998. Art History Department, Boston University, Boston.
- HOUAISS, Antônio et alii. **Míni-Houaiss: dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- IBGE. **Resistência & Integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha e Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KASULIS, Thomas P. **Cultivating the Mindful Heart: What we may learn from the Japanese Philosophy of Kokoro**. Columbus: The Ohio State University and Nanzan Institute for Religion and Culture Roche Chair for Interreligious Research, 2006.
- KENRICK, Vivianne. Toko Shinoda: personality profile. **The Japan Times online**. Disponível em <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20030322vk.html>. Acesso em 03/07/09.
- KODAMA, Kaori; SAKURAI, Célia. Episódios da Imigração: um balanço de 100 anos. In: IBGE **Resistência e integração: 100 anos de imigração japonesa**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.
- LARA, Arthur H. **Arte Urbana em Movimento**. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.
- _____. **Tribos Urbanas**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.
- MCDONALD, Brent. **Hegemony, Habitus and Identity in Japanese University Men's Rowing**. 2005.

- Tese (Doutorado em Filosofia) – Victoria University, Melbourne.
- MILARÉ, Sebastião. Convergência Brasil-Japão no Teatro. In: **Revista da USP**, nº26, junho/agosto, São Paulo, 1995.
- MINAMI, Takao; KAZUAKI, Tanahashi. **You and brush-writing**. Tóquio: Hozansha Publishing Company, 1961.
- MORIN, Edgar. A Ecologia das idéias. In: O Método IV: As idéias. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998. Parte I, p.17-136.
- MULLIS, Eric. The Ethics of Confucian Artistry. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 65, n. 1, inverno 2007, pp.99-107, Blackwell Publishing. Disponível em <http://www.queens.edu/pdf/upload/academics/CalligRev1.pdf>. Acesso em 01/07/2008.
- MUNROE, Alexandra. **Japanese Art after 1945: scream against the sky**. Nova York: Harry N. Abrams (Inc), 1994.
- NAKAMURA, Fuyubi. **Creating new forms of "Visualized" Words: An study of Contemporary Japanese Calligraphy**. Tese (Doutorado em Antropologia Visual) – University of Oxford, Oxford, 2006.
- NAKAMURA, Fuyubi. Creating or Performing Words?: Observations on Contemporary Japanese Calligraphy. In INGOLD, T. and HALLAM, E. (eds.) **Creativity and Cultural Improvisation**. Oxford: Berg, 2007.
- NAKAMURA, H. **Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan**. Londres: Kegan Paul International, 1964.
- NAKANO, Shigeru. Heart-to-heart (Inter-jo) resonance a concept of intersubjectivity in Japanese Everyday Life. **Research and Clinical Center for Child Development Annual Report**, 19: 1- 14, edição 1997-03. Disponível em <http://hdl.handle.net/2115/25316>. Acesso em 03/07/09.
- OHNO, Maria Cecília. **A arte no corpo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
- OKANO, Michiko. **Ma, entre espaço da comunicação: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- OKANO, Michiko. Investigações sobre o Ma e o corpo. In: Karin Thrall; Adiana Vaz Ramos. (Org.) **Artes cênicas sem fronteiras**. São Paulo: Anadarco Editora, 2007, v. , p. 87-104.
- ORTIZ, Renato. **Próximo e Distante: Japão e Modernidade – mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PALAZZO, Luiz A. M. . Complexidade, Caos e Auto-organização. In: **III Oficina de Inteligência Artificial**, 1999, Pelotas. III Oficina de Inteligência Artificial. Pelotas : Educat, 1999. p. 49-67.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado: imagens do tempo em Deleuze**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- PILGRIM, Richard B. Intervals (“Ma”) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions**, Vol. 25, No. 3 (Feb), p. 255-277. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- POGGIOLI, Renato. **The Theory of the Avant-Garde**, trans. Gerald Fitzgerald. New York: Harper & Row, Publishers, 1971.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: Edusc, 1999.
- ROBINS, Kevin; MORLEY, David. **Tradition and Translation: National Culture in its Global Context**.

- In: ROBINS, Kevin. **Spaces of Identity: global media, eletronic landscapes and cultural boudaries.** Londres e Nova York: Routledge, 1997, p.105-124.
- RODRIGUES, Marli. **Devires Circenses.** Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Univerisidade Católica, São Paulo, 2004.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SATO, Christine Flint. **Japanese Calligraphy: The Art of Line and Space.** Osaka, Mitsuru Sakui, Kaifusha Co, 1999.
- _____. The rise of Avant-garde Calligraphy in Japan. In: Wilcox, Timothy (org). **Spring Lines: Contemporary Calligraphy from East and West.** Ditchling, Sussex: Ditchling Museum and the Edward Johnston Foundation, 2001.
- _____. (2003a). Sumi. In: **Letter Arts Review**, Vol. 18, No. 1.
- _____. (2003b). Fude: Brushes. In: **Letter Arts Review**, Vol. 18, No. 4.
- _____. (2007). New Directions in Japanese Calligraphy: A small survey of independent and semi-independent calligraphers. In: **Letter Arts Review**, Vol 22 No.2
- SAITO, Cecília Noriko. **O Shodô, o Corpo e os novos processos de significação.** São Paulo: Anna Blume, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte.** Belo Horizonte: Horizonte, 2007.
- SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias.** São Paulo: Educ, 2002.
- SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud. **Sho: Japanese Calligraphic Art Today.** Graphis, Nova York, 36:208 (1979-80): p.166-72.
- SHO: Contemporary Japanese Calligraphy.** Tóquio, Mainichi, 1998 [catálogo].
- TAMIYA, Bunpei. The characteristics of Japanese Calligraphy. In **SHO: Contemporary Japanese Calligraphy.** Tóquio, Mainichi, 1998 [catálogo].
- SUMI Infinity. Kie Nateigaho International Edition. Edição de Outono, 2003.
- TERAYAMA, Tanchu. **Zen Brushwork: focusing the mind with calligraphy and paiting.** Tokyo: Kodansha International, 2003.
- THE WORLD of tradition and craftsmanship. Kie Nateigaho International Edition. Edição da Primavera, v.19, 2008.
- UNESCO. **El arte de la escritura:** catálogo. Baden-Baden: Wesel, 1965.
- UYEHARA, Cecil H. **Japanese Calligraphy: A bibliographic study.** Lanhan: University of Press of America, 1991.
- VERGARA, Sylvia Constant; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. Sobre a dimensão tempo-espaço na análise organizacional. **Revista de Administração Contemporânea (RAC)**, 9 (2) Abril-Junho, pp. 103-119, 2005.
- WAKAMATSU, Takashi. O *shodô* no Brasil. In: CENTRO de Chado Urasenke do Brasil. **Dô: A essência da cultura japonesa.** São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.
- YANG, Chialing. Choices and conflicts: Artistica responses to foreign stimuli in late Qing Shanghai. **East Asia Journal**, Vol. II (2007) n.1. Disponível em <http://www.eapgroup.com>. Acesso em 03/07/09.
- YUASA, Yasuo. **The body: toward an Eastern Mind-body Theory.** Nova York: Ste University of New York Press, 1987.

Entrevistas

SUGISHITA, Hisae. **Hisae Sugishita**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 25/05/2008, formato digital de vídeo e áudio. 20'.

SUGISHITA, Hisae [2008B]. **Hisae Sugishita**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 06/06/2008, formato digital de vídeo e áudio. 20'.

ISHIKAWA, Etsuko. **Etsuko Ishikawa**: conversa, 30/05/2007..

_____. Ishikawa, **Etsuko Ishikawa**: entrevista. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 27/05/2007, formato digital de vídeo e áudio. 10', 27 de maio, 2007.

_____. Ishikawa, **Etsuko Ishikawa**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 07/06/2008, formato digital de vídeo e áudio. 35'.

MIYASHIRO, Rafael Tadashi. **Diário de Campo**. São Paulo: 2008.

OLIVEIRA, Marcelo. **Marcelo Oliveira**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 13/07/2008, formato digital de vídeo e áudio. 15'.

SCHUCH, Clarice. **Clarice Schuch**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 06/06/2008, formato digital de vídeo e áudio. 35'.

TERUDA, Monica Jury. **Monica Jury Teruda**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 25/05/2008, formato digital de vídeo e áudio. 15'.

WAKAMATSU, Takashi. **Takashi Wakamatsu**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 08/06/2008, formato digital de vídeo e áudio. 10'.

WAKAMATSU, Takashi. **Takashi Wakamatsu**: depoimento. Entrevistador: Rafael Tadashi Miyashiro. São Paulo: 13/07/2008, formato digital de vídeo e áudio. 20'.

apêndice **glossário**

fude: pincel, em japonês.

ichijisho: estilo de poucos caracteres.

kasure: efeito "falhado" da linha.

kanji: a letra japonesa.

Mainichi: jornal responsável pela exposição de mesmo nome.

nijimi: efeito de "borda" na pincelada caligráfica.

Nitten: exposição tradicional de artes no Japão.

sho: palavra para a caligrafia japonesa mais artística e expressiva.

shodô: caligrafia japonesa, mais tradicional.

shûji: aprendizado da caligrafia japonesa, para fins educacionais.

sumi: tinta de carvão.

suzuri: recipiente de tinta.

tanboku: tinta sumi mais clara.

Yomiuri: jornal responsável pela exposição de mesmo nome, contrapõe-se àquela patrocinada pelo Mainichi.