

O QUE PODE UMA LINHA? POESIA E EXPRESSÃO NA CALIGRAFIA JAPONESA

Rafael Miyashiro

Resumo: Comecei a estudar a caligrafia japonesa assim no início da década de 2000, como um modo de buscar minhas raízes – um contato com uma ancestralidade que até então negava, mas que pulsava em mim cada vez mais forte. À medida em que fui aprofundando as pesquisas sobre essa caligrafia oriental, mais conhecida por *shodô*, o caminho da escrita, aprendi que no período após a II Guerra Mundial, no Japão, os calígrafos japoneses tinham ampliado as fronteiras dessa arte, criando estilos, flirtando com a abstração, experimentando com outros materiais, propondo uma arte em que a expressão da linha caligráfica era mais importante que a leitura da palavra expressa. As consequências podem ser sentidas até hoje, porque abriram campo à expressão da caligrafia japonesa como poesia diversa e expandida. Neste ensaio, contextualizo primeiro a caligrafia japonesa e depois dois momentos em que o “caminho da escrita”, iniciado na China, se expandiu: o estilo *kana*, no período Heian no Japão, e a caligrafia japonesa moderna no Pós-Guerra; para, então, refletir sobre a possível contribuição da caligrafia japonesa realizada no Brasil – que com o *alfabeto sho* propõe uma prática poética diversa, com muita potencialidade para a continuidade do “caminho da escrita”.

Palavras chaves: caligrafia japonesa; shodô; ideograma; caligrafia; sho.

Abstract: I started studying Japanese calligraphy in the early 2000s, as a way of looking for my own roots. As I went deeper into researching this Eastern calligraphy, known as *shodô*, the way of writing, I learned that in Post-War Japan, Japanese calligraphers had expanded the boundaries of this art, creating styles, flirting with abstraction, experimenting with other materials, proposing an art in which the expression of the calligraphic line was more important than the reading of the expressed word. The consequences can still be felt today, as they opened the way for the expression of Japanese calligraphy as diverse and expanded poetry. In this essay, I first contextualize Japanese calligraphy and then two moments in which the “way of writing”, initiated in China, expanded in Japan: the *kana* style, in the Heian period, and the modern Japanese calligraphy in the Post-War period; to then reflect on the possible contribution of Japanese calligraphy made in Brazil – which with the “*alfabeto sho*”, Japanese calligraphy using roman letters, proposes a diverse poetic practice, with great potential for the continuity of the “way of writing”.

Key words: Japanese calligraphy; shodô; ideogram; calligraphy; sho.

Comecei a estudar a caligrafia japonesa no início da década de 2000, como um modo de buscar minhas raízes – um contato com uma ancestralidade que até então negava, mas que pulsava em mim cada vez mais forte. À medida em que fui aprofundando as pesquisas sobre essa caligrafia oriental, mais conhecida por *shodô*, o caminho da escrita – um caminho que se inicia desde os tempos da caligrafia oracular na China e se estende até hoje, mesclando a caligrafia chinesa e japonesa –, aprendi que, no período após a II Guerra Mundial no Japão, os calígrafos japoneses tinham ampliado as fronteiras dessa arte no que ficou conhecido como *shodô* moderno – sendo que o grupo mais radical dele era o *zen'ei'sho*, ou vanguarda da caligrafia moderna –, criando estilos, flertando com a abstração, experimentando com outros materiais, dialogando com artistas estrangeiros, propondo uma arte em que a expressão da linha caligráfica era mais importante que a leitura da palavra expressa¹. As consequências podem ser sentidas até hoje, porque abriram campo à expressão da caligrafia japonesa como poesia diversa e expandida. Neste ensaio, contextualizo primeiro a caligrafia japonesa e cito dois momentos em que o “caminho da escrita” se expandiu no Japão: o estilo *kana*, no período Heian (794-1185 DC), e a caligrafia japonesa moderna no Pós-Guerra; para então refletir sobre a possível contribuição da caligrafia japonesa realizada no Brasil – que com o *alfabeto sho* propõe uma prática poética diversa, com muita potencialidade para a continuidade do caminho da escrita.

No Ocidente a caligrafia se relaciona a letras bonitas, já que a origem da palavra grega une *κάλλος kalli* (beleza) e *γραφή graphē* (escrita), ou escrita bela. Já na China e Japão a caligrafia é vista como uma arte refinada, capaz de revelar a presença e a força de quem a escreve. Há um sentido espiritual aí, e de fato, o *shodô*, um dos termos para “caligrafia japonesa” em japonês, faz parte das Artes Zen², práticas que tem uma influência *zen* budista, trazendo características como a experiência do momento presente, o dinamismo e a relação com o espaço (Westgeest, 1997). O *shodô*, por exemplo, não permite o retoque, pedindo concentração e atenção no momento da sua prática, valorizando o presente. O espaço é vivenciado no intervalo em que a caligrafia acontece, ativado pelo movimento do corpo do calígrafo e pelos

1 Isso se aproximava muito à discussões sobre legibilidade no campo do design gráfico praticado nos anos 1980, 1990 e 2000 nos EUA e Europa, que se contrapunham a um design gráfico moderno vigente, que priorizava a legibilidade, a clareza e a rapidez da informação, em troca de um design que às vezes trabalhava a tipografia como uma textura ou de forma a pedir uma participação maior do espectador na construção da mensagem

2 Como *ikebana*, *sumie* e *karate*; são as artes do caminho (o *dô*).

elementos da caligrafia. Finalmente, o dinamismo propõe não-dualismo, interdependência e complementaridade nas relações entre o calígrafo e a palavra, e a linha e o espaço, propondo uma arte que vai se construindo na relação do praticante com seu mundo caligráfico interior (sua prática, sua subjetividade) mas também de forma coletiva, entre os seus pares.

1. Caligrafia japonesa

Os primeiros registros da escrita chinesa são aqueles encontrados em ossos e cascos de tartaruga, feitos com finalidade oracular na Dinastia Shang (1600-1050 AC). Eles eram inscritos nessas superfícies e postos no fogo, o que provocava rachaduras, abrindo aquele conjunto e suas linhas à interpretação, dos mais diversos assuntos, como guerra, agricultura, astronomia etc (Asian, 2022). Embora haja autores que defendem que a noção da caligrafia como arte só tenha ocorrido centenas de anos depois³, é significativo que as linhas que possibilitavam o oráculo eram linhas traçadas do destino – um destino traçado com as próprias mãos. Desde o princípio, linha e vida conjugavam um mesmo sentido.

Um dos ensinamentos clássicos da caligrafia sobre a linha é atribuído à Lady Wei, professora de Wang Hsi-chi⁴ (303-361 dC), considerado um dos pilares da caligrafia chinesa. Wei escreveu ainda 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 e pouca carne é chamada de “muscular”; a escrita que tem carne e pouco osso é chamada banha de porco. A escrita que tem muita força e é rica em músculo é sagrada; a escrita sem força e sem músculo é doente. Cada uma é usada de acordo com a situação (DRISCOL E TODA, 1934, p. 45).

Mullis (2007), interpretando este texto de Lady Wei e outros textos de caligrafia do período, faz uma distinção entre a qualidade da linha em duas direções: 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*) sugere que alguma coisa do comportamento do artista pode ser visto na forma com que o meio captura a qualidade do movimento – as linhas sugerem e imprimem muito sobre o ato físico da escrita, já

³ Ver a discussão em Nakamura (2006)

⁴ Em japonês ele é chamado de Ogishi.

que a tinta e o pincel são influenciados por variações na força, velocidade e respiração.

Isso corrobora ao ditado caligráfico japonês diz “A escrita é a pessoa”, ou seja, a caligrafia revela a pessoa. Não apenas pela escolha subjetiva do tema e dos materiais nela apresentado, mas também pela qualidade energética da linha. Calígrafos com mais experiência de fato conseguem saber se a linha de um determinado praticante “é boa” ou precisa de mais prática. Mas, às vezes, podem ir além. Anos atrás, o *sensei* japonês Ryuchi Morimoto, ao ver uma caligrafia minha com o ideograma de boi, que visualmente era bem expressivo com linhas fortes, disse que era um boi “triste”. Mal sabia ele que a tristeza de fato compunha aquele boi: eu havia feito aquela caligrafia num momento de profunda tristeza e a caligrafia tinha sido um modo de lidar com esta emoção.

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

*Sho*⁵ 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).ⁱ

Christine Flint Sato (2001, p. 24) comenta:

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

⁵ *Sho* é o termo para caligrafia japonesa utilizado para designar uma caligrafia artística e pessoal. Começou a ser usado por calígrafos modernos no lugar de “*shodô*”, que acreditavam estar estagnados naquele período.

vida ao branco. Quanto mais vida tem a linha, mais o branco é energizado.

Isso ressalta a sinergia, a complementaridade e o dinamismo entre linha e espaço.

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 [...]. 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 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, 2001, p. 58)

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. Para refletir melhor sobre o espaço da caligrafia japonesa, vale 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 verbal. O ideograma de *ma*, 間, é representado por um sol no meio de um portão aberto, e originalmente na China indica espaço. No Japão incorporou também a noção de tempo e a de tempo-espaço (Komparu, 1983; Greiner, 2001). Sendo algo culturalmente construído, o *ma* pode se relacionar com o *mu* e *kû* budista:

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).

Embora na caligrafia *ma* esteja ligado a espaços entre ideogramas ou entre colunas, a relação do *ma* com o *kû* descrita acima talvez explique a visão do espaço como um local de “ativação” da escrita e da atualização da sua potencialidade – que

implica também a coexistência dos opostos, vista nas relações da forma/não-forma, da linha/ espaço. *Ma* neste sentido pede de quem faz a caligrafia uma sensibilidade específica de saber o momento da ação, das pausas, da respiração, o que faz pensar sobre o treinamento do corpo.

Um conceito importante para isso é o *kata*, pertencente às artes Zen, que pode ser descrito como movimentos fixos, determinados, feitos para moldar e disciplinar o corpo e que buscam a integração entre mente e corpo.

Kata é representado na língua japonesa por dois caracteres distintos, 型 e 形, que possuem uma pequena diferença de significado. O primeiro, 型, seria a forma, o tipo ou arquétipo, e o segundo, 形, a forma realizada, a aparência ou a manifestação fenomênica. Assim, *kata* diz respeito não somente à forma a ser imitada mas também quando ela é imitada. No japonês contemporâneo, *kata* também aparece como leitura do caractere 方, em especial seguido de verbos, indicando o “modo de fazer” (仕方 *shikata*). (KATA, 2022)

Assim *kata* nunca será apenas uma repetição externa por si mesma, pois propõe forma, fôrma, processo, atualização. Segundo Richard Cox, *kata* não apenas aperfeiçoa tecnicamente o praticante, mas também busca introduzi-lo às qualidades estéticas⁶, entrando em seu mundo interior – conectando-o, temporalmente, aos que praticaram, no passado e no presente (no shodô significa uma conexão com caligrafias desde os tempos da escrita oracular, passando por diversos impérios, cujos suportes passaram pela madeira, bronze, pedra, tecido e papel). Por um lado *kata* disciplina, estrutura e reprime o corpo, por outro permite a expressão individual (Cox, 2003, p.109-110). Na repetição o corpo vai se moldando ao *kata* e ‘torna-se’ *kata*.

Pela observação, imediatamente retranscrita como uma experiência do corpo, pelos ajustes posturais sucessivos, pouco a pouco seus movimentos, seus gestos, no início formalmente excessivos, se fluidificam e se unem numa fôrma comum. O aluno tem de se comportar de forma espontânea, inconscientemente, de acordo com o código da postura adequada para a sua arte, que é, por conseguinte, incorporada. Modelo que é imposto do exterior, o *kata* forma, molda, transforma o corpo e muda nosso olhar sobre o mundo: ele é um modo de agir⁷ (CADOT, 2014, p.230).

⁶ Rupert Cox usa o termo “estética” com dois sentidos: como uma atividade social e corporificada e como um conjunto de doutrina

⁷ Nas artes marciais, nos *kata* seria possível avaliar a qualidade do *ki* de um praticante (Cox, 2003).

Na caligrafia, não se usa o termo *kata*, mas o que está presente e cumpre sua função é o *rinsho* – o treinamento dos textos clássicos da caligrafia chinesa e japonesa. No primeiro estágio deve-se aprender a técnica do estilo estudado; em seguida, reviver a escrita, o “espírito do pincel”; e no último estágio escrever sem olhar a referência, expressando de forma mais livre o que estudou anteriormente (Nakamura, 2006). Utilizado tanto por calígrafos da linha mais tradicional quanto por aqueles de estilos mais modernos, é por meio do *rinsho* que “os calígrafos japoneses dizem que adquirem ‘a essência da caligrafia” (ibidem, 2006, p. 295).

Esse treino nunca é – ou nunca deveria ser – apenas técnico, envolvendo um aprendizado do corpo no lidar com os instrumentos, os estilos de escrita, o contexto deles, a sua interpretação, sendo este último o mais importante no processo todo, que é indissociável do seu mundo poético.

A principal matéria prima do calígrafo é a palavra. Na língua japonesa atualmente isso significa o uso dos ideogramas chineses *kanji*, que foram emprestados da língua chinesa, mais dois alfabetos silábicos (*hiragana*, para palavras japonesas; *katakana*, para palavras estrangeiras) e, em menor grau, também o alfabeto romano (para palavras estrangeiras, marcas etc). Mas predominam, no uso cotidiano e na caligrafia, o uso do *kanji*.

De forma geral, os *kanji* podem ser divididos em três tipos:

- pictográficos: abstrações feitas a partir de ilustrações de objetos e fenômenos do cotidiano
Ex.: 人 *hito* pessoa, 山 *yama* montanha, 木 *ki* árvore
- ideográficos: geralmente indicam conceitos abstratos
Ex.: 二 *ni* dois, 三 *san* três, 上 *ue* em cima, 下 *shita* em baixo
- complexos: formados por ideogramas de igual significado, ou recriações nas quais uma parte da combinação oferece a leitura, e outra, o significado
Ex.: 林 *hayashi* bosque, 明 *mei* claridade, 間 *ma* intervalo

Historicamente os ideogramas chineses foram adotados para transcrever a linguagem japonesa oral e são parte da grande influência cultural que veio da China e foi replicada, adaptada ou ressignificada no território nipônico. Durante o período Heian (794-1185 DC), por exemplo, é que surgiram os dois alfabetos silábicos mencionados antes, o *katakana* e o *hiragana*. É interessante que é nesse período que

a influência chinesa declina e se desenvolvem algumas características particularmente “japonesas”:

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*, em grande parte devido a mulheres aristocratas que foram desencorajadas de usar o chinês. 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, p. 48-49).

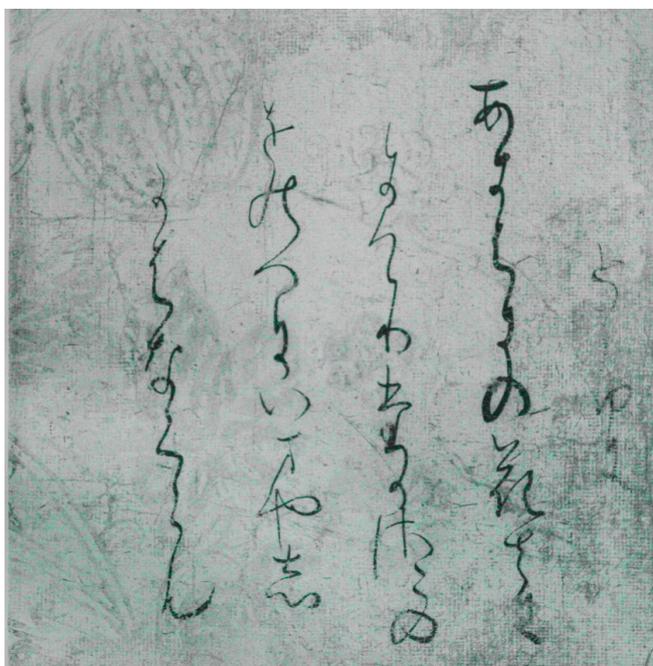
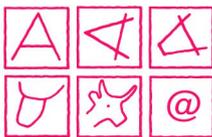


Figura 1: Fragmento de caligrafia em papel com o estilo *kana*, cerca de século XI-XII. Fonte: Commons, 2022

A caligrafia japonesa desenvolveu aí um primeiro desdobramento próprio: a caligrafia *kana*, que é delicada, cursiva e sutil, de tamanho menor. Yujiro Nakata (1973) comenta que, embora a conexão entre ideogramas também se encontre na caligrafia chinesa, quando aplicada no *kana*, há uma linha fina muito sutil, de beleza lírica e refinamento puro, que não acontece na caligrafia chinesa. O uso de *kana* para notar os sons permitia o uso de diversos ideogramas para um mesmo som, o que permitiu uma variação gráfica ampla, que ressaltou a beleza deste estilo nascente.



O posicionamento irregular dos caracteres e linhas possui várias formas. Por exemplo, os caracteres podem ser escritos em linhas diagonais no lugar de verticais; ou uma linha pode sobrepor a outra previamente; ou as linhas podem estar dispostas de forma que suas partes superiores não se alinhem etc [...]. O espaço branco criado por este estilo tem o mesmo efeito de uma pintura [...]. (IBIDEM, 1973, p.128).

No caminho da escrita, o *kana* constituiu uma contribuição japonesa a essa história da escrita, desdobrando novas possibilidades na expressão caligráfica no Japão e sua estética. Nos séculos seguintes, a caligrafia japonesa se formalizou em escolas, se desenvolveu como expressão no budismo, e no período Edo (1603-1868 DC), em que o Japão se fechou a países estrangeiros, é que se popularizou como uma arte do caminho. Mas será apenas no século XX que ocorrerá uma nova contribuição à história da escrita oriental, com o surgimento da caligrafia moderna.

2. Mudanças no Pós-Guerra no Japão: rumo a uma arte poética expandida

Desde a abertura do Japão aos países estrangeiros com o período Meiji (1868-1912), o Japão se viu em meio a um discurso que opunha tradição e modernidade, tendo que optar muitas vezes por caminhos duvidosos. A caligrafia perdeu cada vez mais o seu status como um modo de escrita cotidiano, e os pincéis foram cedendo espaço ao lápis e à caneta, marcando lentamente a passagem de uma caligrafia até então usada para fins educacionais e de auto-aperfeiçoamento, para uma caligrafia artística, expressiva e pessoal através da exploração da linha (Nakamura, 2006).

Hidai Tenrai é uma figura chave nessa passagem. Atuante nas primeiras décadas do século XX, foi ele quem acolheu um grupo de praticantes propondo uma caligrafia diferente da ensinada até então: valorizava a linha da caligrafia, o treinamento dos clássicos diretamente dos originais (ao invés do modelo tradicional feito por um *sensei* professor) e a expressão pessoal, que ia além da cópia técnica bem executada. Foi desse grupo de Tenrai que surgiram calígrafos que foram atuantes na consolidação da caligrafia moderna no Pós-Guerra, conhecidos por levar à frente a vanguarda da caligrafia japonesa, o *zen'ei'sho* (Flint-Sato, 2001).

Um deles foi o seu filho, Hidai Nankoku, ao qual se atribui o primeiro trabalho de caligrafia japonesa cuja representação não lembra exatamente o ideograma retratado,

abrindo caminhos para uma caligrafia mais próxima da abstração. Ao ver se estagnado, Nankoku se lembrou de um conselho do seu pai, para que em momentos assim ele se voltasse aos clássicos, e esse impulso gerou *Den no variation*, “Variações sobre o raio”, no qual o calígrafo recorre a versões antigas do ideograma de raio e os interpreta livremente sobre o papel. Mais que um desenho, é a linha caligráfica que importa aqui, criando diversas possibilidades de raio, numa composição não usual na caligrafia japonesa naquele momento (ibidem, 2001)

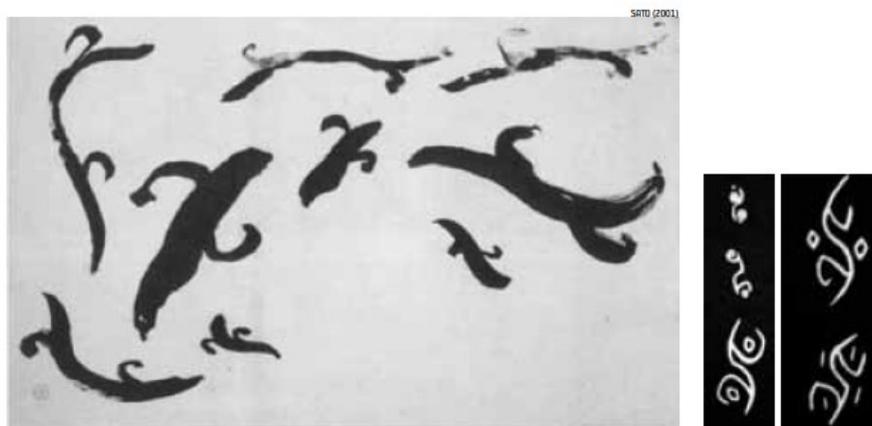


Figura 2: *Den no Variation* (1945) e, ao lado, em negativo, exemplos dos caracteres antigos da palavra *den*. Fonte: FLINT-SATO, 2001.

Outro caso é o trabalho de Ueda Sokyū, de 1953, sob o título “Ai” (Amor), para a seção de caligrafia japonesa na exposição Nitten, tradicional e representativa de várias artes japonesas. O júri aceitou a obra mas pediu que o calígrafo alterasse o título para *Shina* (mercadoria), pois o que tinha sido retratado lembrava esse ideograma. Ele insistiu no título original e, diante de nova recusa, retirou o trabalho da exposição. De fato lembra o ideograma “shina”, mas o calígrafo tinha traçado as linhas ao ver o seu neto aprendendo a engatinhar (Flint-Sato, 2001), reforçando a primazia da linha caligráfica e a intenção do autor, mais do que o que é legível e reconhecível.

Esse foi o início de uma nova era na caligrafia: novos estilos caligráficos surgiram, como o *kindaishibunsho*, que faz uso de textos modernos (ao invés de clássicos chineses e japoneses); trabalhos em grande escala, com formatos maiores; o



artigos | articles | artículos | artículos | papers

desenvolvimento da tinta líquida já preparada (que até esse período era somente feita através da fricção do bastão de tinta com um pouco de água no recipiente de tinta); a experimentação de materiais; a busca do trabalho pessoal; o intercâmbio com artistas do expressionismo abstrato; entre outros. A essa caligrafia, nova e expressiva, deram o nome de *sho*, como uma diferenciação do *shodô*, que acreditavam estar estagnado.

Inoue Yu'ichi, em seu diário, no verão de 1955, ressalta a sua insatisfação com a caligrafia feita no momento, e o desejo de traçar o seu próprio caminho:

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 enamele 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).

Havia uma outra forma de se relacionar com a palavra, como se pode ver no depoimento da calígrafa Shinoda Toko⁸:

Eu me cansei disso [da caligrafia tradicional] 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 (KENRICK, 2003).

Falar da caligrafia feita naquele momento é falar de uma força coletiva, capaz de renovar a caligrafia, mas que envolvia os artistas e suas trajetórias individuais. Reverberando as conquistas desse período, artistas contemporâneos japoneses desenvolvem trabalhos com esse campo expandido. Neles a linha não existe apenas como um invólucro da palavra, mas é a própria palavra. Como a figura 3 mostra, a materialidade da linha se destaca em trabalhos em que a referência a um ideograma não estão visíveis num primeiro momento. É como se a tridimensionalidade da linha ganhasse um volume representado pela pesquisa de materiais. Num dos trabalhos a

⁸ Não por acaso essa artista expandiu sua caligrafia ao trabalhar junto com gravura e interiores.

tinta adquire uma massa que salta do papel; em outro, a tinta prateada tem várias nuances, e numa delas há um craquelado que talvez faça referência à caligrafia oracular primitiva chinesa. No outro trabalho, de grande dimensão, em que se vê duas pessoas apreciando-o, é possível ver o ideograma de carruagem representado por estilos antigos de caligrafia, nos quais a representação do cavalo se encontra nas laterais, e a de transporte, no meio. Chama atenção a composição, as pinceladas de entrada (que se espalham com o impacto) e as várias nuances da tinta.

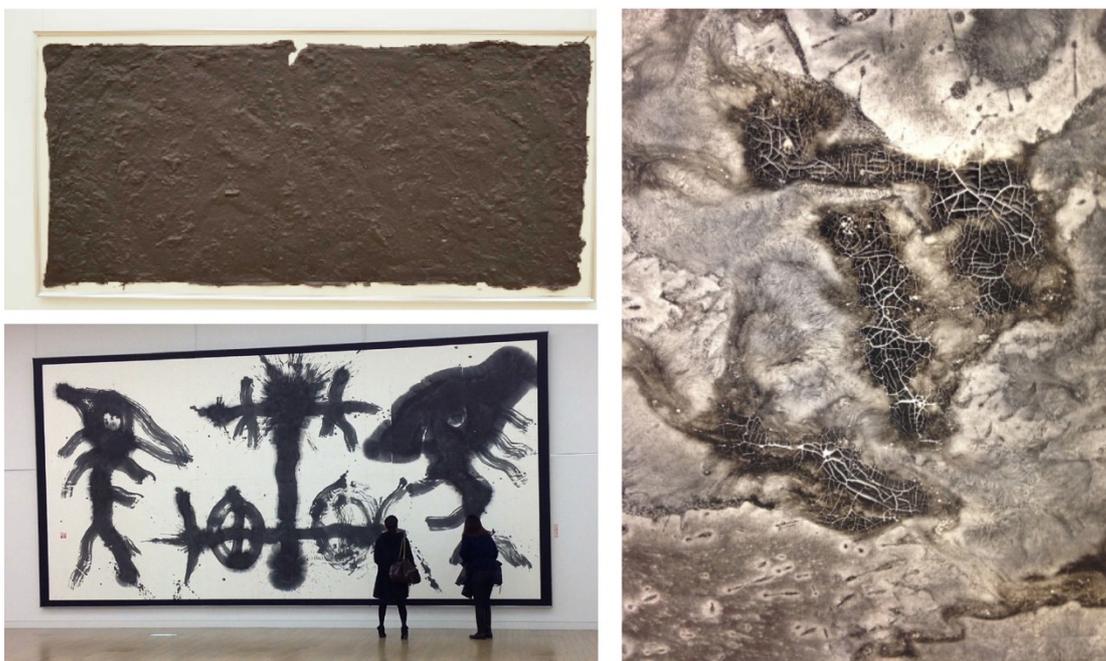


Figura 3: Trabalhos expostos na 33ª *Sankei International Calligraphy Exhibition* em Tóquio, 2016. Fonte: Miyashiro, 2022.

Há ainda o desenvolvimento de performances e instalações a partir do *sho*. Toshi Tanaka, artista japonês residente no Brasil, junto com a sua esposa nipo-brasileira Ciça Ohno, formam o núcleo *Fu Bu Myo In* e tem apresentado trabalhos em que dança, performance, haikai, *sho*, Teatro Nô, a filosofia corporal Seitai Ho, podem se entrelaçar. Novamente, percebe-se a potencialidade de cada novo caminho traçado dentro do grande caminho da escrita. No caso do *Fu Bu Myo In* é interessante o deslocamento do território japonês para o brasileiro, o que propõe pensar qual seria a contribuição da caligrafia japonesa produzida no Brasil.



Figura 4: Toshi Tanaka e núcleo *Fu Bu Myo In* em performance na Praça das Artes, em São Paulo, 2016, com mistura de canto do Teatro Nô e caligrafia japonesa em formato grande.

Fonte: Miyashiro, 2022

3. A contribuição brasileira: o que pode uma linha no território brasileiro?

A partir da década de 1970 no Brasil, depois de uma exposição de caligrafia japonesa moderna feita no MASP, em 1977, em São Paulo, estabeleceram-se alguns grupos organizados para o ensino do shodô. Um desses grupos foi a Associação Shodô do Brasil/ Shodô Aikoukai, criada em 1979 (Wakamatsu, 2004), e da qual comecei a participar em 2002. Enquanto realizava uma pesquisa de mestrado sobre

caligrafia japonesa⁹, conversei com diversos dos membros, a maioria idosos, sobre o que achavam da caligrafia japonesa mais expressiva e menos ilegível. Alguns questionavam algo como “se não dá pra ler, para que adianta?”, ressaltando que a fruição desse tipo de obra estava ligada à leitura antes de tudo, para então complementar com a estética e domínio técnico. Outros, no entanto, apreciavam a caligrafia por sua composição e por sua linha, como o trabalho desenvolvido pelos *sensei* Takashi Wakamatsu e Etsuko Ishikawa, que tem trabalhos pessoais expressivos, com estilos completamente diferentes. Nas exposições promovidas pela Associação, que reunia outros grupos de shodô, também era visível as diferentes abordagens dos trabalhos, alguns mais tradicionais e legíveis, outros cursivos (que só leem aqueles que conhecem o estilo) e alguns poucos flertando com a abstração – essas exposições deixavam claro a ideia da “caligrafia é a pessoa” pela diversidade apresentada.

Ao longo dos anos também foi visível o declínio no número de participantes. Quando comecei a grande maioria era de idosos, que deixaram de participar pela idade ou foram falecendo. Como o japonês não é uma língua muito difundida, e demanda esforço e tempo dos seus estudantes, a associação do *shodô* com o “saber japonês” restringe muito o seu alcance. É como se as pessoas não soubessem que falar em *shodô*, *sho*, é falar da expressão da linha caligráfica de forma pessoal, que não depende da fluência no idioma nipônico.

Uma das formas que os professores ligados a Associação Shodô do Brasil fizeram nas últimas décadas para promover o shodô foi estimular o uso do alfabeto romano usando os materiais e filosofia do shodô, o *alfabeto sho*, como um desdobramento do seu trabalho pessoal, ou como uma proposta de participação em exposições no Japão.¹⁰

Shonan Watanabe (1927-2003), por exemplo, estimulava o shodô com caracteres romanos e o uso de materiais como o papelão como instrumento de escrita. Takashi Wakamatsu e Etsuko Ishikawa são outros *sensei* que estimulavam alguns de seus alunos a caligrafarem dessa forma. Wakamatsu não faz apenas versões no papel mas

⁹ Ver Miyashiro, 2009.

¹⁰ A Mainichi Shodo Association promove anualmente uma exposição para alunos de ensino médio, recebendo inscrições de fora do Japão. Nos anos 2000 alguns prêmios foram dados a alunos brasileiros, e pelo menos dois deles eram feitos com o alfabeto romano.



[artigos](#) | [articles](#) | [artícollos](#) | [artículos](#) | [papers](#)

usa frequentemente o alfabeto romano no *kokuji*, a versão entalhada em madeira da caligrafia japonesa.

Se o motivo desse tipo de caligrafia deixa de ser o *kanji*, ou *hiragana*, por exemplo, abrindo-se ao alfabeto romano, por outro lado ressalta a linha como protagonista. Kaneko Ôten, calígrafo do shodô moderno, comentou sobre essa possibilidade, ressaltando a importância do estudo da caligrafia:

[...] caracteres orientais, é claro, podem estar sozinhos, pois tem um significado. O alfabeto é o equivalente ao nosso hiragana ou katakana; só expressam sons. O alfabeto poderia ser usado para mostrar a beleza da linha e poderia incorporar ritmo. Mais do que usar muitas letras, uma pessoa poderia empregar algumas letras bem escolhidas com mais efeito. Quanto mais você estuda, mais você alcançará um ponto no qual apenas traçando uma linha você conseguirá comunicar um sentimento de infinitude. Isso pode ser feito variando a profundidade, velocidade e a pressão no trabalho [...] [grifo meu] (EARNSHAWN, 1998, p. 117).

A seguir seguem trabalhos que mostram um panorama do *alfabeto sho* feito em São Paulo.

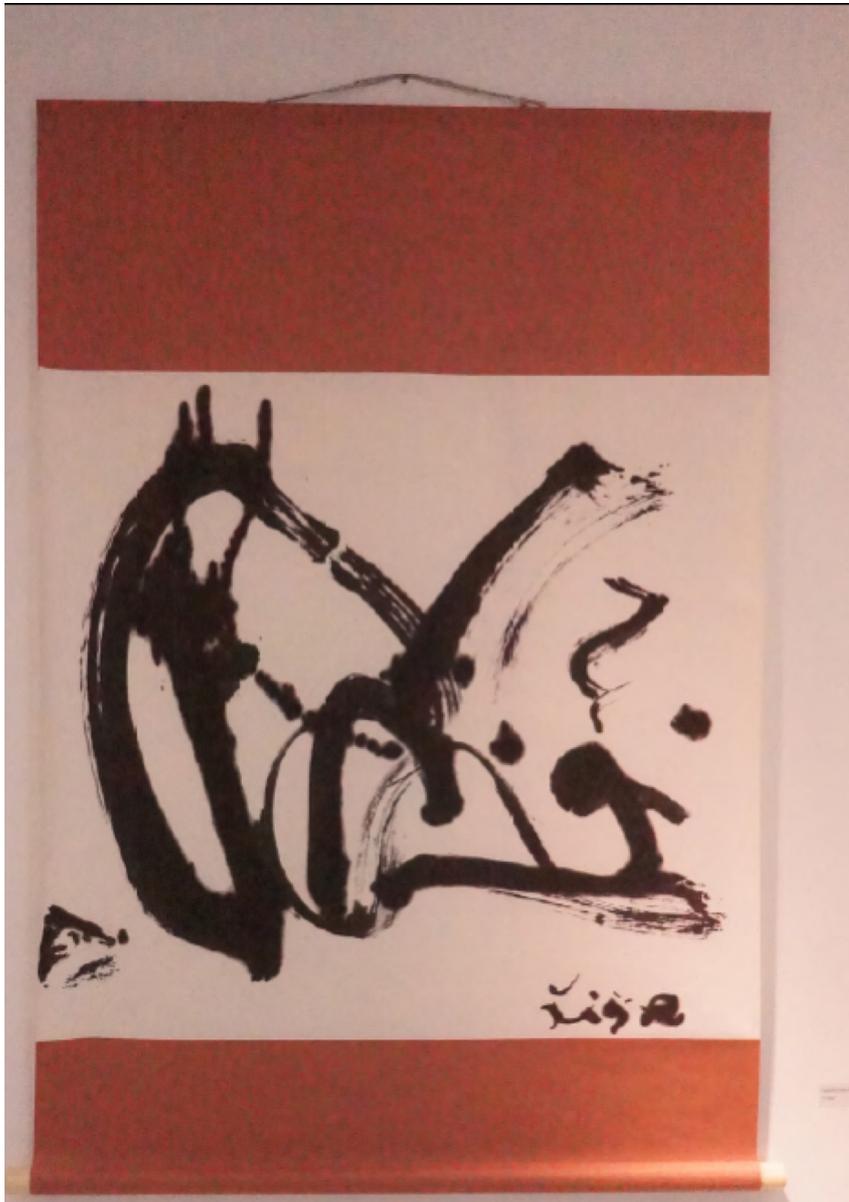


Figura 5: *Dança*, de Lissa Sakajiri. Fonte: Miyashiro, 2022

O trabalho de Lissa Sakajiri, *Dança*, foi premiado pela Associação de Shodô Mainichi, na sua exposição específica para alunos do ensino médio. O uso da linha na sua caligrafia tem força e a originalidade do seu trabalho está em transformar a continuidade da palavra em alfabeto romano numa forma abstrata como se fosse um ideograma. No trabalho percebe-se a pincelada de entrada (que espalha tinta e marca o início da escrita do D) e efeitos como o *kasure*, a falha do pincel, que tem relação com a incompletude zen budista.

[artigos](#) | [articles](#) | [artícollos](#) | [artículos](#) | [papers](#)

Já o trabalho de Ciça Ohno está ligado ao seu trabalho corporal, suas performances, sua ligação com o núcleo *Fu Bu Myo In*, junto com Toshi Tanaka, e a filosofia Seitai Ho. Abaixo vemos o haikai, de autoria própria, “Tsunami, o sol nascente, sem contorno”. O seu processo de trabalho inclui muitas vezes um mergulho nas composições que o haikai possibilita, sempre na expressão em português. No catálogo da I Jornada Internacional da Poesia Visual há mais trabalhos dessa artista.

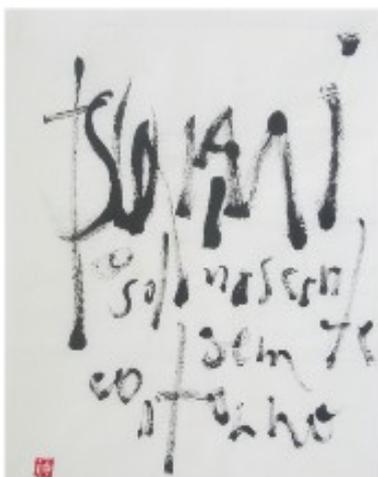


Figura 6: Tsunami, o sol nascente, sem contorno, de Ciça Ohno, 2021. Fonte: Ohno, 2022

Outra artista presente na I Jornada Internacional de Poesia Visual foi Lita Hayata. Ela se apropria de um verso divulgado na rede social Twitter (*The tiger / He destroyed his cage / Yes / YES / The tiger is out*; do poeta Nael, 6 anos, na época) e mostra a sua versão gráfica dele, com três divisões. No primeiro, as linhas se confundem às de um tigre, no segundo o tigre já está afastado e no terceiro temos uma versão vertical do poema.

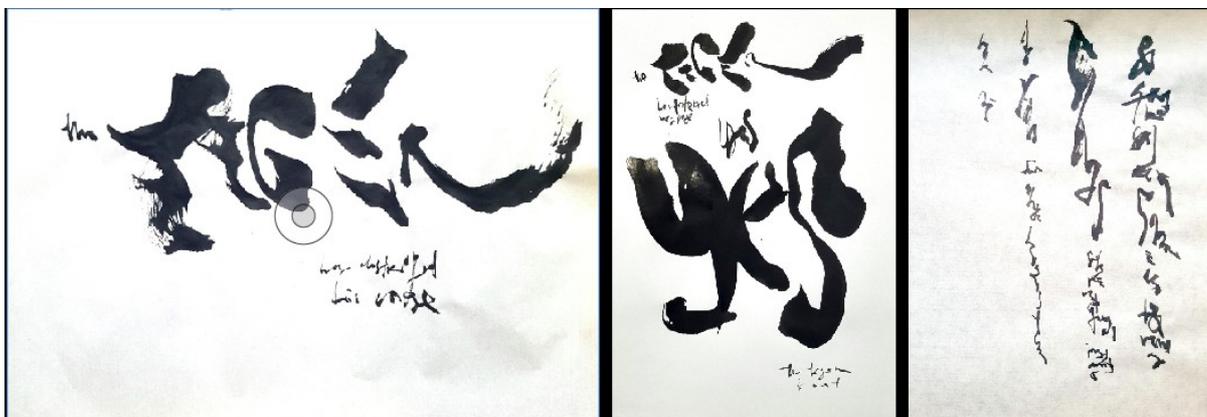


Figura 7: Lita Hayata e seu “Tiger”, a partir de poesia do poeta Nael. Fonte: Hayata, 2022

O trabalho com alfabeto romano de Sonia Souto, figurinista do Teatro Oficina, liderado por Zé Celso, tem aparecido em performances apresentadas em obras de outros colegas, como o espetáculo *Paranoia*, de Marcelo Drummond. “Paranoia: viva!” é uma referência ao poeta Otávio Piva, e é um trabalho de grande extensão, com o uso de letras maiúsculas e a estilização de letras, como o “o” e “i”. A obra é realizada como performance caligráfica diante do público, em grande formato, e exibe uma cursividade mais livre, não ligada à uma caligrafia ocidental tradicional com pincel, mas que se aproveita do gesto vindo do shodô, que a artista praticou por anos.



Figura 8: *Paranoia, Viva!*, de Sonia Souto, dentro da performance de Marcelo Drumond baseado no poema de Otávio Piva, 2018. Fonte: Miyashiro, 2022



Figura 9: *Triste Louca ou Má e Vale do Jucá*, de Rafael Miyashiro. Fonte: Miyashiro, 2022

Por fim, tenho desenvolvido o alfabeto sho especialmente a partir de letras de música, mostrados acima (“Triste, louca ou má”, de Franciso El Hombre, no papel; e “Vale do Jucá”, de Siba, no tecido). O conceito foi escutar muitas vezes a música e buscar alinhar o ritmo da música com as pinceladas do *alfabeto sho*. A legibilidade não é buscada, mas sim a textura da linha e as falhas que acontecem à medida em que a

tinta vai acabando do pincel. As linhas entre as letras podem ser verticais ou horizontais, o que expande as possibilidades de composição e elaboração da trama de textura.

Esses exemplos de *alfabeto sho* mostram apenas algumas das possibilidades de escrita com o alfabeto romano na filosofia e prática do *shodô*.

À pergunta: O que pode uma linha? Neste ensaio citei dois momentos em que o caminho da escrita se viu renovado, potencializando e estimulando novos caminhos, como no *kana* ou no *sho/ shodô moderno*. No caso brasileiro, a potencialidade dessa linha caligráfica tem a ver com a expressão artística que surgiu naturalmente de praticantes de caligrafia no Brasil, como os mencionados anteriormente, que de forma pessoal uniram a caligrafia japonesa ao seu universo, fosse na exploração enquanto poética visual, suportes, haikai e/ou performance. Não é possível, hoje, saber a continuidade desta cena, mas é possível apostar que a propagação do *alfabeto sho* em conjunto com o treinamento consistente em *shodô* possam vir a gerar continuidade no caminho da escrita brasileiro, mas também contribuir com o caminho maior da escrita oriental, como poesia diversa e expandida.

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.fjsp.org.br/guia/cap05.htm>. Acesso em 18/07/2008.
- ASIAN Art Museum Education Department. **Words as Art: An Introduction to Chinese Calligraphy** In: ASIAN Art Museum. PDF, 12 páginas. Acesso em 5/6/2022. Disponível em <https://about.asianart.org>.
- BOUDONNAT, Louise; KUSHIZAKI, Harumi. **Traces of Brush: The art of Japanese Calligraphy**. São Francisco: Chronicle Books LLC, 2003.
- CADOT, Yves. “Kata”. In: Bonnin, Philippe; Nishida, Masatsugu; Inaga, Shigemi. **Vocabulaire de la spatialité japonaise**. Paris: CNRS, 2014. Pp.332-336.
- 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.
- 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.
- 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].
- FLINT-SATO, Christine. **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.
- FUNDAÇÃO Japão. **Exposição Shodô - Pintura-gesto:pintura-poema** [folheto]. Textos de Takashi Wakamatsu e Michiko Okano. Fundação Japão São Paulo, [2004?].

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.

HENSHALL, Keneth. **História do Japão**. Lisboa: Edições 70, 2005.

HOLMBERG, Ryan. **Dragon knows dragon**. Tese (Doutorado). 1998. Art History Department, Boston University, Boston.

HOUAISS, Antônio et alli. **Míni-Houaiss**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

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.

MINAMI, Takao; KAZUAKI, Tanahashi. **You and brush-writing**. Tóquio: Hozansha Publishing Company, 1961.

MIYASHIRO, Rafael Tadashi. **Entre tempos**: a criação artística na caligrafia japonesa, mestrado em Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

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.

NAKATA, Yujiro. **The Art of Japanese Calligraphy**. Tóquio: Heibonsha, 1973.

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.

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.

KATA. In: VERBETES, Glossário do GEAA. São Paulo: GEAA, 2022. Disponível em <http://geaa.art.br>. Acesso em 04/06/2022.

SHO: Contemporary Japanese Calligraphy. Tóquio, Mainichi, 1998 [catálogo].

TAMIYA, Bunpei. The characteristics of Japanese Calligraphy. In SHO: Contemporary Japanese Calligraphy. Tóquio, Mainichi, 1998 [catálogo].

TERAYAMA, Tanchu. **Zen Brushwork**: focusing the mind with calligraphy and painting. Tokyo: Kodansha International, 2003.

UYEHARA, Cecil H. **Japanese Calligraphy**: A bibliographic study. Lanhan: University of Press of America, 1991.

WAKAMATSU, Takashi. **O shodô no Brasil**. In: CENTRO de Chado Urasenke do Brasil. **Dô**: A essência a cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

WESTGEEST, Helen. **Zen in the fifties**: interaction in art between East and West, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1997.

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

COMMONS, Creative. **Category**: Japanese calligraphy in the Heian period. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Japanese_calligraphy_in_the_Heian_period. Acesso em 04/06/2022.

FLINT-SATO, Christine. 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.

HAYATA, Talita. **Acervo Pessoal**. Fotografia digital. 2021.

MIYASHIRO, Rafael T. **Acervo Pessoal** [2002-2022]. Fotografia digital. 2022.

OHNO, Maria Cecília Ohno. **Acervo Pessoal**. Fotografia digital. 2020

