

Cecilia Kimie Jo Shioda  
Eunice Vaz Yoshiura  
Neide Hissae Nagae (Orgs.)



# Dô – Caminho da arte

Do belo do Japão ao Brasil



# Dô – CAMINHO DA ARTE

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

*Presidente do Conselho Curador*

Mário Sérgio Vasconcelos

*Diretor-Presidente*

José Castilho Marques Neto

*Editor Executivo*

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

*Assessor Editorial*

João Luís Ceccantini

*Conselho Editorial Acadêmico*

Alberto Tsuyoshi Ikeda

Áureo Busetto

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Eda Maria Góes

Elisabete Maniglia

Elisabeth Criscuolo Urbinati

Ildeberto Muniz de Almeida

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Nilson Ghirardello

Vicente Pleitez

*Editores Assistentes*

Anderson Nobara

Jorge Pereira Filho

Leandro Rodrigues

CECILIA KIMIE JO SHIODA  
EUNICE VAZY YOSHIURA  
NEIDE HISSAE NAGAE  
(ORGS.)

**DÔ – CAMINHO  
DA ARTE**  
DO BELO DO JAPÃO AO BRASIL



© 2013 Editora UNESP

Direitos de publicação reservados à:  
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108  
01001-900 – São Paulo – SP  
Tel.: (0xx11) 3242-7171  
Fax: (0xx11) 3242-7172  
www.editoraunesp.com.br  
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

D66

Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil. Organização  
Cecilia Kimie Jo Shioda , Eunice Vaz Yoshiura , Neide Hissae Nagae.  
São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Recurso digital  
ISBN 978-85-393-0502-5

1. Arte japonesa – Brasil. 2. Arte – Japão. 3. Literatura. 4.  
Língua japonesa – Escrita. I. Shioda, Cecilia Kimie Jo. II. Yoshiura,  
Eunice Vaz. III. Nagae, Neide Hissae.

13-06866

CDD: 709.52  
CDU: 7.036(52)

---

Este livro é publicado pelo projeto Edição de Textos de Docentes e  
Pós-Graduados da UNESP – Pró-Reitoria de Pós-Graduação  
da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

  
Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe

  
Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

- Prefácio 9  
*Michiko Okano*
- Introdução 17  
*Eunice Vaz Yoshiura*
- 1 Música japonesa transterritorial: atitude ética ou estética? 31  
*Alice Lumi Satomi*
- 2 As traduções estéticas no trânsito Japão-Brasil 51  
*Christine Greiner*
- 3 A introdução do budismo e de sua arte no Japão 69  
*Fernando Carlos Chamas*
- 4 A missão da Arte: reflexões a partir de Meishu-Sama 99  
*Heloísa Helena Guedes Terror*
- 5 Os poemas japoneses tradicionais e as suas  
peculiaridades – a concretude da beleza numa arte  
motivada pelo encanto sazonal 113  
*Neide Hissae Nagae*

- 6 Percursos em definição: a caligrafia japonesa  
no Japão e no Brasil 131  
*Rafael Tadashi Miyashiro, Arthur Hunold Lara,  
Anna Paula Silva Gouveia*
- 7 Iconografia da compaixão no budismo japonês:  
máscaras de Kannon 155  
*Teresa Augusta Marques Porto*
- Referências bibliográficas 169
- Sobre os autores 179



C I O U E

MÉRIOU  
URRESI

DU SUD

CARTE GÉNÉRALE

DES

DES COMMUNICATIONS

COMMUNICATIONS





# PREFÁCIO

## DÔ – CAMINHO DA ARTE

### 道

*Michiko Okano*

*Dô*, leitura chinesa. *Michi*, tradução japonesa do ideograma. Suas semânticas: caminho, trajeto, percurso, circuito, passagem, modo de fazer, método, ensinamento, princípio, taoísmo...

O Santuário Ise, na província de Mie, um dos mais representativos do Japão, concretiza a imagem desse ideograma. Um visitante, ao chegar no santuário, atravessa várias fronteiras que simbolizam a passagem do território profano para o divino, como os portões *torii* ou as pontes que se elevam sobre o Rio Isuzu, que corre por baixo. A água está presente como um elemento divisor entre o lado mundano e o universo espiritual a ser desvelado.

Inicia-se, assim, o percurso até o santuário, que se segue por um caminhar marcado pela polissensorialidade – ouve-se o barulho do fluir da água no rio, das batidas dos pedregulhos ocasionadas pelo deslocamento dos pés do transeunte, sente-se o frescor do aroma das árvores do bosque sagrado, de onde se extrai a madeira para a edificação do santuário. Trata-se de uma rota nada semelhante àquelas retilíneas e geometricamente traçadas de alguns espaços públicos ocidentais; o caminho de Ise é sinuoso, curvo e um tanto labiríntico.

Num determinado local, quase no final da caminhada, há uma zona de ablução na qual o peregrino tem a experiência sensorial da purificação – a água está novamente presente nesse momento, em que se lavam as mãos

e a boca. Essa é a última fronteira que indica a proximidade da construção sagrada. No entanto, quando chega na área do santuário, o caminhante não consegue vê-lo, pois a sua visão é bloqueada pelas cercas e muito menos se faz possível penetrar a morada de deus. O tão almejado espaço divino é invisível e intocável: apenas um vazio se apresenta no final do trajeto.

O que significa, então, o ato de visitar o santuário?

Tal visita é nada mais nada menos que a própria ação do caminhar. Valoriza-se, assim, o percurso e não o objetivo a ser alcançado, porque o processo da construção é a essência do ato.

Assim é o *dô*, o caminho de construção da arte e da busca da aprendizagem, que faz parte de palavras relacionadas à arte como *kadô* (ou *ikebana*), *sadô* (cerimônia do chá), *kôdô* (arte do aroma), *shodô* (caligrafia japonesa), *nôgakudô* (teatro nô), englobando também as artes marciais como judô, quendô, aikuidô etc.

A arte do *dô*, de forma similar ao santuário, em vez de valorizar a consequência, lança luz sobre o “modo pelo qual” se efetiva uma ação, sobre a montagem processual para alcançar ou conquistar uma determinada habilidade artística juntamente com a busca de uma espiritualidade mais elevada. Em razão dessa característica, a efemeridade marca a sua presença, pois nada permanece a não ser a experiência e a vivência conjugadas, que constituem fundamento dessas artes tradicionais japonesas, com um refinamento da sensibilidade, da aprendizagem estética, ética e da elevação espiritual, que decorre desse experienciar.

Um outro espaço exemplifica ideia do *dô*, o MOA Museum of Art, de Atami, um dos mais representativos do Japão. Ele foi construído por ocasião do centenário de aniversário do fundador Mokiti Okada. Tal casa da arte expõe as obras que foram por ele colecionadas com o intuito de preservá-las no Japão e evitar a sua venda para fora do país, no período pós-Segunda Guerra Mundial. Lá se encontram em torno de 3.500 obras, dentre as quais três tesouros nacionais do Japão e mais de cem obras consideradas importantes patrimônios culturais e artísticos nacionais. O museu sedia a renomada e encantadora obra *Biombo de ameixeiras vermelhas e brancas*, de Ogata Kōrin (1658-1716), composta de dois painéis de 1,56 x 1,722 metro, do século XIX, mostrada ao público apenas três meses por ano.

Ao se chegar no museu, é preciso atravessar um longo túnel, que interliga a diferença de 30 metros de altitude, por meio de escadas rolantes que parecem não acabar mais. Tem-se a audição e a visão aguçadas durante a permanência na escada, ao escutar a música e passar pelas sete cores do arco-íris. A escada realiza a intermediação para se entrar no templo da arte, pois o visitante, ao permanecer imóvel por algum tempo, numa progressiva aproximação ao *hall*, fica em suspensão. Ou seja, perfaz um espaço-tempo de acomodação e preparo espiritual para a apreciação das obras, como se fosse um caminho de passagem entre a vida cotidiana e o universo da apreciação da arte.

Chega-se, primeiramente, num *hall* em forma de *domus*, com um jogo de luzes que anuncia um lugar diferenciado. A escada rolante continua subindo. Quando se chega ao topo, ao se andar mais adiante, tem-se uma grande surpresa: não é a obra de arte humana que está à espera, mas a da natureza, que se descortina perante os olhos – o mar. O visitante está no alto de uma colina e, ao avistar a natureza, encanta-se com a obra de arte divina por excelência, antes de seguir para apreciar os outros trabalhos artísticos produzidos pelos homens. A arquitetura do museu elabora um trajeto de espaço-tempo preparatório, que inclui a grande natureza, antes de entrar no espaço da arte propriamente dito.

A importância do caminho e do processo na arquitetura do santuário ou do museu faz parte do mesmo pensamento, que considera a arte como *dô*. Essa maneira diferente de pensar torna-se importante e, no mínimo, curiosa e interessante na atualidade em que vivemos. Trata-se de uma época em que persistem os conceitos modernos baseados no fordismo, fundamentado numa produção linear de montagem mecânica, e o seu itinerário é racionalmente predeterminado e certo, e a introdução de acasos não é admitida. É um modelo marcado por fragmentação, compartimentalização e hierarquização; por um pensamento linear e multidirecional em busca de eficiência e progresso; pela utilização de um método *a priori* centrado na razão, em que tudo deve ser planejado; e por um ávido e rápido agir no alcance de objetivos específicos. Não há tempo nem disponibilidade para nada além do planejado, muito menos para lançar os olhos sobre o percurso, porque o que interessa é alcançar o alvo o mais rapidamente possível,

para atingir o sucesso imediato. Muito se perde nessa louca corrida dos afazeres cotidianos sintonizados com um sistema direcionado sempre para o futuro, na certeza do alcance do progresso, ao se deixar de ver e perceber o que ocorre no percurso das ações e da vida.

No pensamento do *dô*, a construção faz-se durante o processo, no próprio ato do fazer da montagem construtiva. Muito distante do caráter programático do moderno, que determina uma forma fixa de pensar e agir, o *dô* permite trilhar um caminho labiríntico para alcançar ou conquistar algo que se almeja, com o olhar voltado para o presente em constante formação e modificação. Visualmente, encontramos um bom exemplo no cotejo de uma imagem da arquitetura do Jardim de Versalhes, ou, ainda, do nosso Parque do Ipiranga, geométrica e matematicamente construídos, e do percurso sinuoso do Santuário de Ise, que descrevemos anteriormente.

Os cientistas e estudiosos ocidentais contemporâneos projetam o seu olhar sobre esse modo diferente de ver e conceber o mundo em que, no lugar de se ter um programa racionalmente elaborado, há a possibilidade de incluir as polissensorialidades e estruturar uma dinâmica móvel, flexível e líquida, isto é, em constante mudança (conforme Zygmunt Bauman, 2001), na qual possa haver uma sinergia da razão e do sensível e consequente vínculo entre arte e natureza na produção de uma ciência criativa, que inclua a experiência do vivido (segundo Michel Maffesoli, 2008), sem estarem atados ao dualismo cartesiano.

## Do belo do Japão ao Brasil

As vidas e experiências de japoneses e seus descendentes têm feito parte da construção dos caminhos do Brasil. Essa profunda relação já dura um período de 102 anos. É o país que recebeu o maior número de imigrantes japoneses do mundo e hoje nele residem cerca de 1,5 milhão de nipo-brasileiros. Atualmente, registram-se *nikkei* de quinta geração, que testemunham os frutos das raízes encravadas no solo brasileiro pelos primeiros imigrantes.

É de extrema importância registrar a história do percurso das vidas dos imigrantes japoneses, a sua radicação no Brasil e as contaminações resultantes desse processo. O nosso país possui um caso extremamente raro de construção de identidades e de artes nipo-brasileiras, peculiaridade esta que se tornou evidente quando participamos de uma conferência de Estudos Japoneses, que reuniu 745 pesquisadores do mundo todo, realizada no mês de agosto de 2011 em Tallinn, Estônia, e verificamos que inexistia uma experiência tão rica em outros cantos do mundo.

A identidade de uma cultura aprofunda-se com a introdução de um olhar externo, segundo o linguista russo Mikhail Bakhtin. Esse fenômeno é por ele denominado “extraposição”: “A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura [...]” (Bakhtin, 2003, p.366). Assim, a inclusão de um olhar brasileiro na arte e na cultura japonesas ou do olhar japonês na arte e na cultura brasileiras acarreta um rico cruzamento de visões e procedimentos distintos, que podem gerar um resultado extremamente original, desconhecido até então em outros lugares. É essa perspectiva que se apresenta neste livro, cujos textos assinalam, no solo brasileiro, a trajetória da música okinawana, segundo Alice Lumi Satomi; das formações de alguns grupos de *haikai*, de Neide Hissae Nagae; o registro das experiências brasileiras de teatro e dança no cruzamento com as estéticas japonesas, de Christine Greiner; do *shodô*, caligrafia japonesa, por Rafael Tadashi Miyashiro; e a relação entre a arte e a religião, de Heloisa Terror.

Outros pesquisadores relatam as artes da terra de origem: Fernando Carlos Chamas e Teresa Augusta Marques Porto oferecem um aprofundamento dos conhecimentos de arte budista e Neide Hissae Nagae traz-nos as estéticas provenientes da literatura japonesa.

Os organizadores fizeram uma feliz escolha para o nome do livro, *Dô – Caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*, ao introduzir o *dô* e todo o pensamento de construção que se insere na noção de caminho e correlacioná-los com o deslocamento de pessoas, modos de viver, pensamentos e estéticas que se estabeleceu entre o Japão e o Brasil. Essa transposição entre os dois hemisférios propicia a transcriação,

conforme Haroldo de Campos (1994). Transcriar significa ir além da tradução, com a inclusão de processos criativos, de modo que se produza algo novo com base nas referências tradicionais japonesas, assim como Haroldo extrapolou as características linguísticas do ideograma e considerou-o um “ícone de relações criativas” nas suas análises poéticas.

O Brasil oferece, assim, um fértil terreno que permite a coexistência de variadas etnias e culturas e a construção de uma arte peculiar e híbrida, em uma montagem original de cruzamento entre a arte brasileira e japonesa: o *belo do Japão ao Brasil*, que propicia criações possíveis apenas num país como o nosso.



R

U

Yakutsk

Okhotsk

Oudok

MER

D E

LEHRING

ine

Kotomura

Nikolai

pestschensk

Sytsk

Baade

Waharurook

Inanskala

Wadltoo

Ahala

Nigala

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

Nanawang

R. Boains

N. Maria

A C

L. Cham

N. Palato

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

N. Gilolo

L. Wa

Cilbert

L. Wa

L. Wa

L. Wa

L. Wa

L. Wa

N. Gilolo





# INTRODUÇÃO

*Eunice Vaz Yoshiura*

Um olhar retrospectivo na história da humanidade põe em evidência a distinção entre as culturas do Oriente e do Ocidente. Os contatos entre ambas se realizavam de forma esporádica e não muito profunda, privilegiando, via de regra, fins comerciais. Costumes, línguas, grafias, religiões e artes mantinham-se distintos... pelo menos no âmbito do que foi descoberto e divulgado amplamente.

Isso ocorreu com relação ao Japão pelo menos até a metade do primeiro milênio da era cristã ocidental. Segundo Shuichi Kato (1994, p.116), em três períodos bem marcados esse país exerceu influência artística na cultura do Ocidente: o primeiro, nos séculos VII e VIII, com a exportação e importação de utensílios de cerâmica; o segundo, em meados do século XIX, com a popularização das gravuras em madeira no estilo *ukiyo-e*; e o terceiro, na virada desse mesmo século, nas áreas de arquitetura, ornamentação e design.

Em sentido inverso, no século XVI, com as grandes navegações, portugueses ousaram aportar naquelas terras orientais, numa tentativa de expansão do cristianismo. Os jesuítas lá deixaram algumas marcas na busca de implementação de sua fé religiosa. A receptividade à religião católica foi circunscrita, devido às diferenças culturais – o monoteísmo contrastava fortemente com a profusão de deuses (*kami*) que povoava a mentalidade tradicional japonesa e, por outro lado, uma

proibição oficial fez cessarem as missões em 1587. Mesmo assim, vocábulos de origem portuguesa, a influência na pintura do período e o modo de preparo de alguns alimentos se fizeram presentes na cultura japonesa; o cristianismo ocultou-se na fé popular dos convertidos e a presença holandesa no Japão continuou a ser a pequena janela para o conhecimento do mundo europeu.

Três séculos mais tarde, na era Meiji, uma nova aproximação aconteceu: em 1871, o Japão enviou aos Estados Unidos e à Europa uma delegação formada por cerca de cinquenta pessoas, com o propósito de pesquisar instituições, empresas, fábricas e culturas de países estrangeiros e, especialmente, adquirir conhecimentos que possibilitassem modificar tratados desiguais firmados com potências ocidentais. Logo muitos livros europeus e americanos de diversas áreas de conhecimento estavam traduzidos para o japonês, incluindo geografia, astronomia e medicina; especialistas estrangeiros foram contratados para educar os japoneses e estes também continuaram a ser enviados para estudar áreas de conhecimento estratégicas na Europa e nos Estados Unidos.

O estreitamento das aproximações comerciais no século XIX ocasionou também influências sobre o Ocidente: gravuras japonesas no estilo *ukiyo-e*, registrando cenas de costumes da época e aspectos da vida diária, impressionaram fortemente os artistas europeus.

O povo japonês, para quem o presente sempre teve prioridade, não só gostava de participar de eventos, festividades e assistir a peças teatrais como se comprazia em rever os seus registros. A maior parte da população não tinha condições de pagar pelas pinturas no estilo *yamato-e*; dessa forma, por permitir reprodução e conseqüentemente reduzir custos, as gravuras, impressas em diversas cores, tornaram-se muito populares. Conta-se que elas eram utilizadas até mesmo para embalar os produtos importados do Japão pelos países europeus. Elas provocaram tanta admiração nos artistas da época que os fez representar motivos orientais em suas pinturas, e ainda os impulsionaram a produzir uma nova linguagem artística: o impressionismo. A história da arte registra, além da influência na arte, a existência de um período, o *japonismo*, em que o encantamento pelo País do Sol

Nascente gerou até um modismo: surgiram diversos estabelecimentos e lojas especializadas para vender, na época, produtos importados do Japão e também da China.

Marianne Delafond (1987), em artigo da revista *L'Oeil*, identifica fontes japonesas na arte e na indústria da França, como nos escritos de Baudelaire, Philippe Burty e dos irmãos Goncourt, no desenho de objetos industrializados produzidos por Charles Haviland, nas bijuterias de Henri Vever e nas pinturas de Edgar Degas, Édouard Manet e Claude Monet, sensibilizados pelas estampas do “mundo flutuante” expostas em grandes retrospectivas, como a organizada em 1890 pela École des Beaux-Arts e a da Galerie Durand-Ruel em 1893, consagrada a Utamaro e Hiroshige.

*Marchands* e colecionadores, como Samuel Bing, Bondleau, Théodore Duret, Louis Gonse, Charles Haviland, Philippe Burty, Tadamas Hayashi, Émile Javal e Henri Vever, reunindo inúmeras gravuras e desenhos japoneses, efetivamente concorreram para a popularização dessa arte.

Motivos japoneses – modelos vestidas de *geisha*, leques, guarda-chuvas e biombos com estampas características – impregnaram as obras de pintores da época. Van Gogh revela o grau de fascinação que a arte japonesa exerceu sobre ele nas pinturas em que reproduz, quase integralmente e de forma praticamente idêntica, imagens de gravuras japonesas. É o caso de *A floresta* (1886-1888), que teve como referência *O jardim de Kameido* e *Ponte na chuva* (1887), a partir de *Ohashiatake no Yudachi*, ambas de Utagawa Hiroshige (1787-1858), conforme aponta Shuichi Kato (1994, p.132-3).

Além dos motivos orientais e da representação de cenas do cotidiano, pode-se constatar nas pinturas da época uma nova forma de usar e compor as cores – mais puras e em contrastes marcantes –, assim como a busca da planificação da representação pictórica. Surgiram também novas maneiras de organizar formas e espaços: variação no ângulo visual, figuras cortadas em primeiro plano, captação precisa de movimentos – elementos presentes nas gravuras japonesas. Tais características podem ser observadas em diversos cartazes de Toulouse-Lautrec.

Como afirma Shuichi Kato (1994, p.116-7), não se pode dizer que os pintores ocidentais desconhecessem tais características, mas o fato novo para os impressionistas era encontrar todas elas reunidas em um mesmo conjunto harmônico.

A partir desse impacto visual, a arte ocidental se desdobrou em seguidas transformações, caracterizando novos estilos e diferentes períodos expressivos.

Um olhar atento pode identificar a influência da arte japonesa no Art Nouveau, embora vinda de outra fonte – a escola Rimpa, estilo criado no século XVIII no Japão, da qual Ogata Kōrin é o mais expressivo representante (ibidem, p.118).

Originário da França no século XIX, o Art Nouveau logo foi assimilado por diversos países da Europa. Na Alemanha, recebeu a denominação de Jugendstil. E chegou também ao Brasil, especialmente na arquitetura, na decoração de interiores, no *design* de móveis, em objetos de vidro e também na pintura. De fato, Shuichi Kato, na série *Japan: spirit & form*, em DVD, lembra que um editor inglês, em uma de suas viagens àquele país, trouxe para o continente europeu um livro de arte com imagens de pinturas de Ogata Kōrin.

As fluentes e elegantes linhas sinuosas desse estilo lembram muito aquelas traçadas pelos pintores da escola Rimpa, assim como os motivos trazidos da natureza, como flores, folhas, animais, água corrente. Há semelhança também quanto ao objetivo – trazer a arte para a vida cotidiana. Essas características estão presentes nas belíssimas criações em vidro de Émile Gallé e outros artistas franceses do período.

Avançando mais no tempo, encontra-se no início do século XIX uma nova influência da cultura do Japão na arte ocidental: a simplificação das linhas e a amplificação dos espaços da arquitetura modernista revelam uma analogia com a simplicidade dos espaços internos das construções japonesas e faz lembrar algo da estética do vazio zen-budista.

Por outro lado, no século XX, o pós-guerra originou no Japão um movimento de ocidentalização. Desde então, o desenvolvimento tecnológico e econômico colocou esse país no cenário das grandes potências mundiais. Novas trocas vão se dando: as correntes migratórias trouxeram ao território brasileiro um pouco das religiões e artes

tradicionais do Japão. Além do budismo, novas religiões japonesas reforçaram a divulgação e a introdução de artes como a *ikebana*, o *haikai*, a cerâmica e, com esta, os fornos *noborigama*, com várias câmeras para a queima; vieram também artes marciais, como o judô, o aikidô e diversas outras. O estudo da língua e da cultura japonesas em nível superior encontrou lugar em algumas universidades públicas brasileiras, iniciando-se na capital paulista com a Universidade de São Paulo (USP) e estendendo-se depois para instituições de outras cidades, com a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de Assis, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj), na cidade do Rio de Janeiro, a Universidade de Brasília (UnB), no Distrito Federal, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), em Porto Alegre, a Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba, e a Universidade Federal do Amazonas (Ufam), em Manaus.

Este livro nasceu do desejo de revelar um pouco mais do espírito que anima essas artes e trazer a público um enfoque acadêmico do percurso e do acontecer entre nós, no Brasil, das artes vindas do Japão, evidenciando suas características, seu espírito, sua filosofia, sua muito especial e misteriosa estética do belo. Animou os organizadores a vontade de desvelar esse belo, que parece ser mais do que simples harmonia de formas, e que fascina por trazer em sua essência algo mais profundo.

Embora a estética contemporânea ocidental não tenha o belo como foco, não se pode ignorar que ainda nos comovemos ante um magnífico pôr do sol, uma paineira no ápice de sua floração, um movimento harmonioso, um gesto de grandeza...

Goethe (1749-1832), escritor, artista e influente representante do pensamento ocidental, indica que o conceito de belo transcende a questão formal: “O mais elevado princípio dos antigos era o *significativo*, mas o resultado mais elevado de sua feliz aplicação era o belo” (Goethe apud Hegel, 1996, p.68). Entretanto, tal concepção fica restrita ao campo da obra de arte, apontando para questões de forma e conteúdo.

Na ampliação dessa linha de pensamento e considerando o belo na natureza e na obra de arte, Mokiti Okada (1882-1955), conhecido também como Meishu-Sama, foi amante incondicional da arte do belo;

retomou, redefiniu e pragmatizou o conceito de Belo, já enunciado na antiguidade grega por Sócrates e difundido por Platão. Integrando a trilogia verdade-bem-belo, este último conceito era visto como absoluto, assim como os outros dois termos, gerando concepções abstratas e distanciadas da realidade concreta. Mokiti Okada traz esse conceito para a temporalidade humana ao afirmar que verdade é o estado natural das coisas, o bem é a ação baseada na verdade e o belo, a sua manifestação (Meishu-Sama, 2007, v.1, p.35). Em outras palavras, o belo é a concretização da inteireza e da amorosidade do sentimento que impulsionou uma ação reta. Para ele, o belo na obra de arte depende do nível espiritual do artista e de seu sentimento, no intuito de proporcionar a evolução do espírito daqueles que a contemplam, conforme explicita detalhadamente Heloisa Terror no artigo “A missão da arte: reflexões a partir de Meishu-Sama”, desta publicação, que insere tal concepção no contexto das religiões e das artes tradicionais do Japão.

Conforme o exposto, a arte é vista por Mokiti Okada como caminho de espiritualidade. Para colocar em prática essa ideia e possibilitar essa condição a muitas pessoas, ele reuniu, durante muitos anos, obras de arte de alto nível – principalmente pinturas, caligrafias e cerâmicas – da China, da Coreia e também do Ocidente, mas sobretudo da arte tradicional do Japão. Essas obras constituíram o acervo do MOA Museum of Art, de Atami – um dos maiores e mais conceituados museus de arte oriental do mundo, conforme artigo publicado na revista *L’Oeil* por ocasião de sua fundação, em 1982 –, e do museu de Hakone, fundado em 1952, mais voltado para a cerâmica pré-histórica. Esses museus estão situados em locais denominados Solos Sagrados, que abrigam diversas construções e jardins projetados por Mokiti Okada, com o objetivo de constituir protótipos do mundo ideal – o mundo da verdade, do bem e do belo, ou, segundo suas próprias palavras, o mundo da arte (Meishu-Sama, 2007, v.5, p.58). Sua intenção era tocar a sensibilidade dos visitantes por meio da beleza natural conjugada com a arte criada pelo homem, mobilizando seus espíritos para a busca de níveis mais elevados. Nesses locais foram edificadas templos, museus e pavilhões especiais para teatro nô e para *chanoyu* – a cerimônia do chá – e criados magníficos

jardins. Em Atami foi construído o protótipo do mundo ocidental; jardins e construções seguem o estilo moderno. O MOA Museum of Art é um exemplo de arquitetura contemporânea ocidental. Seu acervo inclui obras tombadas como Tesouro Nacional do Japão, a exemplo do *Biombo de ameixeiras vermelhas e brancas* – obra-prima do já mencionado artista Ogata Kōrin.

A adoção de ambos os estilos reflete o pensamento de Mokiti Okada, que afirma em seus escritos que o mundo ideal somente se tornará realidade com o cruzamento das culturas oriental e ocidental (ibidem, v.1, p.57).

Mokiti Okada foi também o fundador, em 1935, no Japão, da igreja Sekai Kyusei Kyo, onde recebeu dos fiéis o título de Meishu-Sama. Constituiu, assim, uma religião que tem como princípio a concretização da verdade, do bem e do belo, e como formas básicas de atuação a transmissão da luz divina (*johrei*), a agricultura natural e o cultivo do belo. O *johrei* tem por finalidade a restauração do equilíbrio físico e espiritual do indivíduo; a agricultura natural visa à preservação da saúde; o belo – no sentimento, na natureza e na arte – é concebido como o meio mais fácil para se obter a evolução espiritual. Considerando a abrangência dessas atividades, Mokiti Okada caracterizou sua igreja como uma ultrarreligião, para significar uma entidade que atua muito além da esfera religiosa. Por obra de seus seguidores, essa crença chegou ao território brasileiro em 1955. A Igreja Messiânica Mundial do Brasil – designação recebida em português – é uma entre as diversas novas religiões de origem japonesa que vêm difundindo as artes tradicionais daquele país. Destaca-se como a de maior penetração entre a população brasileira, segundo artigo publicado na revista *Japanese Journal of Religious Studies*, em 2008 (Watanabe, 2008, p.115). O Solo Sagrado brasileiro – considerado pela revista *Time* um dos dez jardins mais lindos do mundo – situa-se na cidade de São Paulo, junto à represa Guarapiranga. Embora concebido em estilo ocidental, inclui jardins com a estética oriental (Fundação Mokiti Okada – MOA, 2009, p.50-1), abriga exposições periódicas e difunde artes tradicionais japonesas, como a cerimônia do chá, a *ikebana*, caligrafias e pinturas japonesas.



O que as artes tradicionais do Japão têm de especial é que são concebidas e praticadas como caminho de elevação da espiritualidade. Não se trata da veiculação de motivos religiosos, mas de vivenciar princípios considerados importantes para a arte de viver. O ideograma 道, que expressa a ideia de caminho, na leitura da linguagem japonesa, como *michi*, significa caminho em geral. Na leitura pelo som aproximado da língua chinesa, tem o som de *dô*; expressa o sentido de caminho filosófico e doutrinário e compreende os princípios que orientam a arte japonesa: *jin*/virtude – entendida como caráter íntegro; *gui*/justiça – significando ser justo e igual com todos; *rei*/respeito – reverência e cortesia com os demais; *ti*/sabedoria – com relação ao viver humano; *shin*/coração, bondade – compreendidos como paz e fraternidade (Furihata, 2008, p.20). Assim, as artes têm a finalidade de cultivar, no artista e nos apreciadores, a sensibilidade para a prática da arte de viver. Não se trata, como em geral ocorre no Ocidente, da concepção de arte como algo suplementar, apenas para deleite, mas algo que se pragmatiza na vivência cotidiana. Tal fato é perceptível na atitude do povo japonês de serenidade e respeito pelo invisível, mesmo em situações caóticas, como após as catástrofes naturais e os consequentes acidentes com as usinas nucleares em 2011; não ocorreram desordens, saques ou manifestações de desespero, causando mesmo estranhamento entre os ocidentais, mas refletindo o autocontrole e o domínio emocional cultivados como valores por esse povo.

Resultado da fusão da cultura originária do Japão, caracterizada pela convivência harmônica com a natureza e pela atitude de respeito a seus *kami* – que com o tempo tomou o nome e a forma religiosa do xintoísmo –, com a cultura chinesa impregnada da sabedoria do taoísmo e do confucionismo, e amalgamada com a influência proveniente dos mosteiros zen, a arte japonesa assumiu novas formas de expressão artística e cerimonial, e seus princípios gradativamente se incorporaram aos hábitos do povo, modelando sua sensibilidade e gosto estético.

Assim, à arte japonesa se vinculam as ideias de harmonia – *wa*; de um estado espiritual de profunda sutileza e percepção intuitiva – *yû-gen*; de introspecção e meditação que conduzem à iluminação – *satori*;

e ainda de contemplação, isto é, o ato de concentrar o pensamento e visualizar com os olhos da mente – *kanshō* (Furihata, 2008, p.21).

Aos princípios do caminho – *dō* – cada forma de manifestação artística acrescentou outros que lhe são específicos.

Com a esperança de que a expansão do conhecimento dos princípios desse caminho estético venha enriquecer o campo da educação no âmbito da cultura brasileira, foram reunidos neste volume artigos de pesquisadores focalizando aspectos particulares da tradição japonesa e dos percursos de sua extensão no Brasil.

Assim, no artigo “Iconografia da compaixão no budismo japonês: máscaras de Kannon”, Teresa Augusta Marques Porto apresenta os fundamentos do budismo – de que se originaram as artes tradicionais japonesas – por meio da *Escritura da Flor do Lótus do Darma Excelente*, considerada no Japão a transmissão oral mais significativa do Buddha Śākyamuni (século VI a.C.), enumerando as diferentes formas que Avalokiteśvara, divindade indiana da compaixão, pode assumir para comunicar-se de modo eficaz com os seres em sofrimento nos mundos de existência.

Com o budismo, também a escrita chinesa, estruturada com caracteres ideográficos, foi adotada no Japão. Cada um dos ideogramas que a compõem traz em si, além dos significados que veicula, a ideia do Tao. A partir daí, esse pensamento, que permeia toda a vida dos chineses, passa a integrar também, de forma essencial, a cultura japonesa. Tal condição, aliada ao gosto pela simplicidade e pelas coisas da natureza, conferiu à arte do Japão características que encantaram os ocidentais, primeiramente da Europa e, mais recentemente, do continente americano.

O *haikai* tocou a sensibilidade de literatos brasileiros. No artigo “Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades: a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal”, Neide Hissae Nagae trata do poema nas formas *haiku*, *tanka* e *shi*, assim como dos princípios de permanência e transformação – o geral e a particularidade. E revela, nessa criação poética, a harmonia entre o sujeito e a natureza: o olhar japonês que apreende como dádivas os fenômenos naturais em sua impermanência, ao mesmo tempo que

transita sutilmente pela variação dos sentimentos humanos. Comenta ainda alguns termos estéticos, a riqueza da percepção derivada do requinte da expressão, os elementos geradores da beleza e o poder encantatório desses poemas.

Na abordagem do comportamento estético em contexto transteritorial, Alice Lumi Satomi, no artigo “Música japonesa transteritorial: atitude ética ou estética?”, retoma o sentido sociocultural do fazer artístico nos grêmios *kai* japoneses no Brasil, em São Paulo, apresentando um recorte conclusivo do estudo sobre as escolas da música para *koto sōkyoku*, que envolve também outros instrumentos tradicionais como o *shakuhachi* (sopro) e *shamisen* (cordas) – na Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ) e na Miwa-kai, continuidade do Grupo de Estudos da Música Japonesa (GEMJ) – e os equivalentes *kutū*, *fuyê* e *sanshin*, vinculados à Associação Okinawa do Brasil (AOKB). Assim, são elencadas as atitudes culturais predominantes observadas, como etnicidade, ideologia, herança cultural, bem como a função terapêutica. A partir da fala dos interlocutores, é articulada uma análise etnomusicológica, com referências da antropologia, da sociologia, da estética musical, da psicologia e da educação.

O artigo “As traduções estéticas no trânsito Japão-Brasil”, de Christine Greiner, apresenta no eixo histórico as primeiras referências à arte do Japão no Ocidente – japonismo – e, a seguir, em território brasileiro, mesmo antes da primeira leva de imigração. Faz aproximações entre a língua tupi e o japonês. Traz as perspectivas de Gilberto Freyre, Haroldo de Campos e Décio Pignatari; chega até nossos dias, focalizando tanto obras de descendentes de japoneses como as de autores de outra ascendência que incorporam elementos da arte originária do Japão. São objeto de sua consideração o ideograma, o *haikai*, a dança e o teatro nô e butô, assim como exposições relativas a essas artes.

Rafael Tadashi Miyashiro, Arthur Hunold Lara e Anna Paula Silva Gouveia, no artigo “Percursos em definição: a caligrafia japonesa no Japão e no Brasil”, focalizam o *sho* como potencialidade e o *shodô* como tradição – um panorama do que foi e do que é a

caligrafia japonesa na contemporaneidade –, e permitem leituras de semelhanças e diferenças da caligrafia japonesa no Brasil e no Japão. Comentam o clichê no bairro paulistano da Liberdade e o histórico desde a China e sua introdução no Japão. Tratam dos novos estilos e das novas escolas, da caligrafia moderna de vanguarda extrapolando a escrita e envolvendo outras formas de expressão. Abordam ainda questões relativas ao ensino e à aprendizagem da escrita japonesa.

Esta publicação apresenta ainda um levantamento precioso para o estudo da temática aqui abordada, no capítulo intitulado “A introdução do budismo e de sua arte no Japão”, de autoria de Fernando Carlos Chamas.

Na transliteração do japonês, em cada um dos textos a seguir, foram utilizadas as opções de romanização adotadas por cada autor.







# 1

## MÚSICA JAPONESA TRANSTERRITORIAL: ATITUDE ÉTICA OU ESTÉTICA?

*Alice Lumi Satomi*

*No Japão não há ética. Tudo é estética.<sup>1</sup>*  
(Hans-Joachim Koellreutter)

Para a abordagem do comportamento estético num contexto trans-territorial – externo ao *habitat* natural –, retomo o sentido sociocultural do fazer artístico nas agremiações japonesas no Brasil, sobretudo os de música “clássica”, em São Paulo. Trata-se, pois, de um recorte conclusivo do estudo sobre as escolas de “música para *koto*” *sōkyoku* (Satomi, 2004), em que se buscou uma análise de resultados com base em conversas informais e questionários semiestruturados aplicados na Associação Okinawa Kenjin do Brasil (AOKB), na Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ) e na Miwa-kai. Nestas duas últimas associações, a música para *koto*, espécie de cítara, envolve também outros instrumentos tradicionais, como o aerofone *shakuhachi* e o cordofone *shamisen*, que equivaleriam ao *kutū*, ao *fuyê* e ao *sanshin*<sup>2</sup> da cultura okinawana.

---

1 Assertiva proferida em aula de Estética, em 1980. Nascido em Freiburg e radicado no Brasil desde 1937, Koellreutter foi formador de várias gerações de influentes compositores e educadores musicais. Viveu alguns anos no Japão, fato que se reflete nas suas composições *Yūgen* (1980) e *Yume no naka no hito*.

2 Ícone principal da cultura das ilhas Ryūkyū, constituindo um item essencial da bagagem do imigrante okinawano.



Considerando que a perspectiva sociocultural retrata e reflete sobre modos de pensar, agir e sentir de um grupo social, e que a estética parte da verbalização sobre a valoração e o papel que a arte exerce nos seus praticantes ou apreciadores, há uma forte proximidade entre ambas as abordagens. Assim, o artigo reporta às atitudes culturais predominantes observadas – como etnicidade, ideologia, herança cultural, bem como a função terapêutica –, a partir da fala dos interlocutores, cuja análise etnomusicológica, por sua intermultidisciplinaridade, articula-se com referências da antropologia, da sociologia, da estética musical, da psicologia e da educação.

Embora a predominância musical entre os *nikkei*<sup>3</sup> seja o karaokê (ver Hosokawa, 1993b) – herdando, talvez, a “cultura da folhinha”<sup>4</sup> da própria minoria, ou o gosto pelo show de calouros, da maioria social –, o enfoque se restringe a uma parte ínfima, mas de alta representatividade, entre as atitudes musicais decorrentes da presença japonesa no Brasil.

## Atitudes culturais predominantes

A maioria dos grupos musicais observados foi instaurada no período anterior à Segunda Guerra e conseguiu ser formalizada apenas no pós-guerra, quando as medidas restritivas aos oriundos dos países do Eixo cessaram. Com exceção do Miwa-kai – uma continuidade do Grupo de Estudos da Música Japonesa (GEMJ), fundado por Miwa Miyoshi na década de 1930 –, todos os grupos ou subgrupos (*ryū, kai* ou *ha*) se afiliaram a uma matriz japonesa. Observando como se estabeleceram as escolas, é possível discernir que as três escolas correspondem a três territórios ou camadas sociais distintos. O grupo Miwa representaria a iniciativa informal de um núcleo familiar. As filiais da

---

3 Comunidade japonesa além-mar, isto é, fora do país de origem. Os termos em japonês não sofrem concordância, pois inexistente o plural no idioma.

4 Expressão do artista plástico Tomoo Handa (1988, p.141) para diagnosticar, como perda do senso artístico, o hábito de pendurar calendários, justificando a desorganização da fase em que o imigrante japonês perde as esperanças de retornar à terra de origem.

Preservação do Kutū do Brasil (PKB) e da Difusão do Kutū do Brasil (DKB), das *sōkyoku* de Ryūkyū,<sup>5</sup> que representariam a camada “local” da prefeitura de Okinawa. E a Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ) – aglutinadora dos grupos Miyagi-kai,<sup>6</sup> Seiha<sup>7</sup> e Yamada-ryū<sup>8</sup> – representaria a esfera “nacional”.

Durante a sondagem de campo do projeto das escolas de *koto*, eu havia pressuposto categorizações para cada grupo: etnicidade para as *sōkyoku* de Okinawa, herança cultural para o grupo Miwa e ideologia para o grupo ABMCJ. As inferências foram suscitadas através das seguintes peculiaridades: no primeiro grupo não se observa a presença de membros provenientes de outras prefeituras japonesas, senão de Okinawa, nem de brasileiros não *nikkei*; no segundo grupo, a filha assume a função de professora e líder após o falecimento da fundadora do GEMJ; os articuladores dos grupos da ABMCJ pertencem a um grupo de elite da comunidade, prevalecendo nele uma mentalidade moderna e ocidentalizada.

## Etnicidade e coesão

Nas agremiações de Ryūkyū, a etnicidade seria uma continuidade do comportamento de minoria da terra de origem, que, ao alcançar a terra de acolhimento, as microterritorialidades, ou as possibilidades associativas do okinawano, pode adquirir dimensões dobradas. Por exemplo, partindo do macro, temos vários patamares de “sentimento de pertença” e necessidade de ajustamento à maioria circundante:

---

5 Nomenclatura êmica, que parece enfatizar mais o limite histórico do que o território geográfico, referindo-se ao tempo de reino independente, anterior à sequência de dominações: chinesa, japonesa, americana e japonesa.

6 Escola de *koto* fundada por Michio Miyagi, líder do movimento Shin Nihon Ongaku (música nova japonesa), que contribuiu para a modernização, ou ocidentalização, do repertório *sōkyoku*, “sem perder a essência da música japonesa”, segundo os adeptos da corrente. A professora *nisei* Yūko Ogura foi sua discípula e começou a dar aulas em São Paulo em meados do século XX.

7 Ramificação da Ikuta-ryū, fundada por Utashito Nakashima, em Nagano, em 1913.

8 Fundada por *kenkyō* Yamada, que viveu entre 1757 e 1817, na região de Kyoto e Osaka. No Brasil, foi implementada por Tomii Iwami, que imigrou em 1956.

o nacional, Japão-Brasil; o estadual, Okinawa-São Paulo, Campo Grande (MS); o municipal, São Paulo-Naha; o de associações de bairros, Oroku-Vila Carrão, Casa Verde etc.; o de outras paragens anteriores, Guam, Havai-Bolívia, Aliança Getulina; até chegar em troncos familiares *munchyō*. Os agrupamentos se acomodam ainda de acordo com outras camadas subjacentes como gênero, geração e faixa etária, mas a mais evidente é a fronteira Uchina/Naichi,<sup>9</sup> salientada por um formador de opinião como o jornalista Humberto Kinjō (1996, p.3): “Que nos perdoem os demais, mas ser okinawano é como ser corintiano:<sup>10</sup> sofredor mas orgulhoso, pobre mas com garra. Mas fundamentalmente fiel!”.

Um dos diretores da AOKB,<sup>11</sup> pertencente à Associação Nomura-ryū,<sup>12</sup> define: “O *koten* para nós não é canto de samurai. A voz e a letra são especiais e têm muita profundidade...”. Em seguida o diretor salientou a característica da voz emitida como se estivesse apertando a garganta, ou seja, de um povo oprimido, mas que resiste à imposição dos “outros”. Para reforçar a nítida oposição ao espírito guerreiro do japonês, a diretora da DKB, quando indagada se o formato dos plectros da *sōkyoku* de Ryūkyū seria parecido com o formato da Yamada-ryū, respondeu que não conhece muita coisa sobre a *sōkyoku* de Naichi, mas sabe que o tipo de *tsume* de Okinawa é único. E acrescenta: “Dizem que em Naichi também tem *Rokudan*,<sup>13</sup> mas o nosso deve ser mais

---

9 Uchina é uma terminologia êmica para denominar Ryūkyū, ou Okinawa, e Naichi é outro termo idiossincrático para designar as demais regiões do Japão: Kyūshū, Honshū e Hokkaidō.

10 Uma das maiores torcidas de futebol da cidade de São Paulo. Quem sabe outro patamar de etnicidade, ou necessidade de ajustamento à maioria circundante.

11 Morador da Vila Alpina, zona oeste paulistana, onde há a maior concentração de okinawanos da capital. A autoria de alguns depoimentos foi omitida, salvo quando foram publicados pela imprensa da comunidade.

12 Grêmio musical de música *koten*, ou música antiga, geralmente a da corte, em que homens tocam o alaúde *sanshin* e as mulheres, *katū*.

13 *Rokudan no shirabe* [Estudo em seis ciclos] é a peça mais tocada do repertório *sōkyoku*, composta por Yatsushashi *kengyō* (topo da hierarquia da corporação de cegos), do século XVII, fundador da corrente secular *zokusō*, predecessora das escolas vigentes Ikuta e Yamada. Alguns estudiosos sinalizam que o *danmono* de Ryūkyū pode ser anterior ao de Yatsushashi (ver nota 16).

bonito porque nosso toque é delicado e suave. Lá, as cordas soam mais estridentes e o toque é mais agressivo”. A atitude de elaborar a diferença Okinawa/Naichi, análoga à de nordeste/sudeste, sinaliza que os okinawanos continuam sofrendo algum tipo de discriminação dos japoneses de outras províncias, mesmo no Brasil.

Acredito que os okinawanos em São Paulo continuarão sentindo a necessidade de coesão, enquanto perdurar a condição de minoria no país de origem. O fato, por exemplo, de a ilha continuar alugada para uma base militar norte-americana reflete o descaso da política central. Soma-se, ainda, a superioridade dos demais *nikkei*, que parecem ter assimilado o mesmo complexo da elite paulistana.<sup>14</sup> Desse modo, confirma-se que as atitudes culturais podem ser consideradas tanto de manutenção dos valores da terra da qual se emigra quanto de adaptação ou absorção dos valores da terra para a qual se imigra.

O repertório específico para *kutū*<sup>15</sup> é mantido apenas nas apresentações internas das *sōkyoku*. O relevante é participar das apresentações em conjunto com as escolas de *sanshin* da corrente Nomura,<sup>16</sup> principalmente nos eventos em que desfilam todas as escolas de música e dança da comunidade, incluindo o membranofone *têku* ou *taiko*. A conduta de etnicidade da *sōkyoku* de Okinawa pode ser comprovada pelos depoimentos das principais articuladoras, que atribuíram ao significado de tocar *koto* as atitudes de união, preservação e divulgação. Hosokawa (1993a, p.141) explica que, enquanto no Japão a interpretação é mais valorizada que a composição, no Brasil ocorre o inverso. Ou seja, no Japão é mais importante preservar do que inventar novas músicas.

---

14 No ambiente paulistano ainda se podem ouvir expressões pejorativas de exclusão – “isso é baianada”, “aquilo é caipirada”, “fulano deu uma de português [o imigrante recente]”, “programa de índio” – que refletem acúmulos históricos nos 450 anos da cidade, destacando os povos que ajudaram a construí-la, mas que desagradá(ra)m à classe dominante.

15 Consiste em apenas sete peças puramente instrumentais, classificadas por Adriaansz (1973) como “protótipos de *danmono*” do século XVII.

16 Corrente de música clássica da região de Ryūkyū, fundada no século XIX por Nomura Anshoku, que aprimorou a notação criada por Yakabi Choki. A filial brasileira foi oficializada em 1964, com o empenho de Kaisaku Nakamoto.

Creio que esse comportamento cultural se coaduna com a seguinte comparação estabelecida por Koellreutter (1983, p.72): “O pensamento e ação do ocidental são centrados no eu enfatizando a personalidade, enquanto o pensamento e ação do japonês são descentrados do eu, voltados para a comunidade”. Segundo Akira Tamba (1988, p.317), na criação japonesa o sujeito não reivindica a autoria de suas obras e incentiva seus discípulos a utilizá-las e recriá-las.

No quesito “significado de ensinar, ou aprender, o instrumento” dos questionários aplicados, percebi que a resposta “união” se manifesta também nas jovens *sansei* do grupo Miwa e nas professoras *nisei* e *jun-nisei* da ABMCJ. O “pensamento e a ação voltados para a comunidade” são mais acentuados nas pessoas que vivenciaram a experiência rural, passando esse espírito para os descendentes. Portanto, o desejo de coesão, como atitude de etnicidade para aumentar as forças do “nós”, não é exclusividade do grupo oriundo de Okinawa. Contudo, a generalização pretende destacar o traço mais determinante do grupo. A maioria das respostas fornecidas pelas professoras okinawanas, como “preservação” e “divulgação para as novas gerações” – conceitos aparentes no próprio nome das entidades PKB e DKB –, vem reforçar a atitude missionária da enculturação através da música, revelada pelo professor de *taiko*: “[...] e é assim que vamos colocando a música de Okinawa na cabeça das nossas crianças. Mesmo sem entender a letra das canções, elas vão percutindo o ritmo e terminam absorvendo a cultura ancestral”.

O “sentimento de pertença”, ou conceito de etnicidade, delimitado pela fronteira geográfica pode ser uma reprodução da conduta na terra natal. Mas, na terra receptora, os grupos mantêm a conduta dos seus fundadores ou articuladores, construindo mais um patamar de etnicidade demarcado pela Segunda Guerra, ou seja, um limite temporal. Assim, nas associações fundadas por imigrantes pré-guerra – AOKB e grupo Miwa – prevalecem atitudes rurais, e nas fundadas por imigrantes pós-guerra – ABMCJ –, condutas urbanas. A etnicidade, tanto a espacial quanto a temporal, só não procede, logicamente, nos não *nikkei*, mas estes apresentam o sentimento de pertença à escola, seja de *koto* ou *shakuhachi*.

## Ideologia por herança cultural

A maioria das pessoas vai formando seu conjunto de ideias sem muita reflexão. Esse conjunto de ideias recebe o nome de ideologia. Todos nós temos nossa ideologia, mas de maneira geral não temos consciência disso. Julgamos que nossas ideias refletem sempre a realidade. Não nos damos conta de que muitas dessas ideias foram colocadas em nossa cabeça pela educação familiar, pela escola, televisão, jornais, moda, cinema etc. (Piletto, 1994, p.11)

Com base na definição acima, o emprego do termo “ideologia” será subdividido em dois níveis de enculturação, o familiar e o nacional. Neste se incluem “escola, televisão, jornais, moda, cinema etc.”. A herança cultural familiar é o traço mais característico do grupo Miwa, pois sua professora, casada com o líder do Shinzan-kai – grêmio de *shakuhachi* da Tozan-ryū –, é filha dos precursores de *koto* e *shakuhachi* e mãe da terceira geração, que mostra uma tendência na continuidade dos instrumentos da fundadora Miwa Miyoshi. A única variação é que a professora atual prioriza o repertório *sōkyoku* em detrimento do repertório *nagauta*,<sup>17</sup> pois os nisei e sansei do grupo não parecem demonstrar interesse pelo estilo predominante da primeira geração.

Como no caso da etnicidade, a herança cultural familiar não é conduta exclusiva do grupo Miwa. Embora não sucedam à mesma escola de suas mães, as professoras dos grupos Miyagi e Seiha tocam *koto* por hereditariedade musical. Em depoimento gravado em janeiro de 2003, a professora do grupo Seiha responde sobre o significado musical, sintetizando os comportamentos ideologia por herança cultural.

Eu sou simples. Eu gosto de música e não sei explicar o porquê. Sempre gostei de cantar, tocar e esqueço de tudo quando pratico. Desde pequena eu participava de coral ou conjunto e era muito requisitada [...]. Minha mãe, que tocava *shamisen* e era professora de dança, sempre nos incentivou para a música. Uma vez minha filha foi solicitada a explicar as partes do

---

17 Gênero de música vocal acompanhado de *shamisen* utilizado no teatro *kabuki*.

quimono na escola. Ela estranhou que, entre tantas colegas *nikkei*, só ela sabia. O fato de ela reconhecer a importância em conhecer sua cultura de origem, isso já foi muito gratificante.<sup>18</sup>

Com exceção dos grupos de Okinawa – que manifestam, em maior escala, atitudes coletivistas, importando-se mais com a continuidade do grupo social do que com a linhagem familiar –, observou-se o eixo comum da herança familiar. Seguindo o exemplo das pioneiras Miwa Miyoshi e Kikue Hayashida, além da professora Saito, do Miwa-kai, as professoras Tomoi Inoki, da Yamada-ryū, Yūko Ogura e Reiko Nagase, do Miyagi-kai, e Tamie Kitahara, do grupo Seiha, ensinaram *koto* para as filhas, apontando para a continuidade de suas respectivas escolas. Cabe incluir uma observação de Renato Ortiz (2000, p.62-3) sobre a percepção nipônica de família:

*Uchi* (dentro) e *soto* (fora) são conceitos que as crianças aprendem desde a infância. A casa, a família são *uchi*, o que se encontra fora de seu âmbito tem uma conotação negativa, perigosa. [...] o universo da família é associado à noção de “limpeza”. Ele seria por natureza “seguro, contrapondo-se à sujeira” e às diversidades existentes “lá longe”. O que se encontra “dentro” está protegido, fora do seu alcance dos elementos estranhos existentes no dia a dia dos “outros”.

Essa dicotomia não é um atributo endógeno da sociedade japonesa. Indagada sobre a motivação principal para se estudar *koto*, uma das mães do Miwa-kai respondeu, abrangendo qualquer tipo de atividade ou aprendizado da cultura, sobretudo, ancestral:

Ocupar o tempo com o conhecimento nunca é demais. Aprender o *koto* ajuda a criança a fixar o idioma entrando em contato com suas raízes

---

18 Uma das apresentações do grupo Seiha abriu com um poema de Akira Morioka como se fosse um lema da preservação, mesmo “ao longe”, ou seja, discretamente, mas para sempre. “O céu azul límpido e o vento que sopra suave/ Ao longe o som de uma roca a fiar/ As meninas depositam seus sonhos/ Neste fio firme e delicado/ O fio que se transformará no tecido/ O tecido num lindo quimono/ Este sonho continuará para sempre/ Ontem, hoje e amanhã.”

de maneira prazerosa. É muito bom também porque, como a juventude de hoje corre muitos riscos, a criança fica ocupada prevenindo as possibilidades de más companhias, vícios, enfim, de fazer tudo o que não presta.

Roberto da Matta (2001, p.27), após enfatizar que a casa, na cosmologia brasileira, é onde deve reinar a ética, o correto, “a harmonia sobre a confusão, a competição e a desordem”, prossegue:

Tudo que está no espaço da nossa casa é bom, é belo e é, sobretudo, decente. [...] Os tabus são como nós e nos ajudam a estabelecer nossa mais profunda identidade social, como membros indiferenciados de um mundo anônimo e asfaltado onde ninguém conhece ninguém – esse mundo tenebroso da selva de pedra; e como membros diferenciados que residem numa dada parte da cidade e que podem transformar esse local onde moram em algo único, especial, singular e “legal”.

Passando da ideologia inculcada no núcleo familiar para o âmbito da nação, há um dado relevante. A maioria das entrevistadas issei não respondeu à pergunta sobre o significado do fazer musical. As palavras de Satoshi Tanaka (apud Koellreutter, 1983, p.69)<sup>19</sup> talvez expliquem o fato:

[...] não possuímos o dom de formular opiniões, o que procuro explicar pelo fato de que todos somos homens que “pensamos da mesma maneira”. [...] Frequentemente o medo impede o japonês de expressar livremente o que pensa, pois receia ser mal interpretado.

O receio mencionado por Tanaka seria ainda mais acentuado nas mulheres. E o pensamento homogêneo da nação talvez advenha da própria escrita japonesa. O termo *ongaku*/música é composto pelos ideogramas “som” e “prazer”. Apenas dois issei responderam o óbvio, ou seja, o sentido literal “som prazeroso”. Até aqui o conceito não parece conflitante com a definição da palavra “música” encontrada em

---

19 Publicação resultante da troca de correspondência sobre estética, entre o professor Koellreutter e o sr. Tanaka.



dicionários brasileiros: “arte ou ciência de combinar o som de forma agradável ao ouvido”.

Para se ter uma ideia melhor do que representa o termo “prazeroso”, havia duas perguntas sobre o gosto musical nos questionários aplicados. Para o issei, o gosto musical predominante é o da música clássica ocidental e, em segundo lugar, vem a música popular urbana japonesa do gênero *ryūkōka*. Quanto à questão “insatisfações musicais”, novamente as respostas em branco predominaram, ou pelo motivo exposto por Tanaka, de não querer fazer juízos de valor, ou por desconhecerem a música brasileira.<sup>20</sup>

## Função formativa e terapêutica por geração

### Para os imigrantes

Algumas issei, que forneceram respostas em branco sobre o “significado da música”, acabaram por responder à pergunta sobre “significado de aprender o instrumento” de forma semelhante ao conjunto de respostas do primeiro “significado”. Aglutinando ambos os resultados, temos: “saudades”, “música ameniza o coração”, “acalma o espírito”, “polimento da alma”, “purifica o coração”, “alimento da alma”, “elevação do espírito”, “educa para a vida”, “forma a personalidade” e “refinamento estético”.

Essas atribuições funcionais da música ou do aprendizado de *koto*, que explicam o pragmatismo japonês, desembocam em princípios budistas com aplicabilidade psicológica e pedagógica, sugerida pela seguinte resposta de uma das alunas decanas do Miyagi-kai:<sup>21</sup>

20 Por exemplo, “música de trilha sonora de novela”, que inclui canções internacionais, constou em algumas das respostas para preferência por música brasileira.

21 Nascida em Mie Ken, em 1922, imigrou em 1949 e reside em São Paulo desde 1959. Foi professora de piano e natação da escola regular, sob orientação japonesa, em Campo Limpo. Praticava *ikebana* e arte com espada *naginata* e ainda dá aulas de caligrafia *shodō*.

Quando se ouve o *koto*, o espírito se acalma. Toda criança deveria aprender música para, quando crescer, estar preparada para enfrentar as intempéries da vida, as feridas e as perdas. Tendo um hobby como a música, desenho ou caligrafia, elas terão como extravasar. Principalmente aprendendo *koto*, *ikebana* ou artes marciais. Na caligrafia, por exemplo, desde o preparo do carvão há a preparação do espírito. Essas atividades ajudam a criança a construir a verdadeira alma e sensibilidade japonesas e a firmeza do caráter. (depoimento gravado em fevereiro de 2003)

O depoimento aponta para a própria experiência das artes tradicionais japonesas como solução para superar traumas e também para esclarecer o senso estético fundindo-se com o ético, exposto na epígrafe. A depoente, imigrante pós-guerra que perdera três dos cinco irmãos durante a guerra, começou a aprender *koto* depois que ficou viúva. O psicólogo Francisco Hashimoto (1995, p.31, 35) equipara o ato de emigrar ao do luto:

[...] emigrar passa pelo mesmo processo de enlutamento cujas raízes se encontram no complexo jogo de presença-ausência do objeto amado. [...] A ausência do objeto amado que é ao mesmo tempo uma fonte de identificação, produz no indivíduo um mecanismo de luta para se defender desse vazio provocado por essa ausência.

Nesse sentido, praticar a música clássica japonesa pode representar um poderoso mecanismo de defesa do vazio do “objeto amado”. A resposta de uma das *issei*, que veio para o Brasil com 16 anos – “eu aprendo *koto* porque eu tenho saudades da infância” –, seria uma forma sadia de resolver o conflito da perda da terra mãe, pois, conforme Hashimoto (*ibidem*, p.31):

Nessa luta frente à possibilidade de deterioração de objetos e imagens afetivas, pela introdução de novos objetos e imagens, nega-se a outras a possibilidade de amá-las. Teme-se que com o amor novo ocorra a atrofia das imagens ausentes e isso [o jogo que recupera lógicas internas para enfrentar e elaborar a perda ou ausência] as faz tornarem-se cada vez mais nítidas, positivas e cuidadosamente separadas de qualquer contaminação.

Essa elaboração da perda poderia explicar a razão da resistência cultural e do purismo veemente nas expressões tradicionais “transferencializadas”. Para os imigrantes, tocar *koto*, *kutū*, *sanshin*, *shamisen*, *fuyê*, *têku* ou *shakuhachi* representa o “cordão umbilical onde se tem a perspectiva de continuar sendo nutrido pela terra mãe” (Satomi, 1998, p.145).

Muitos encaram a música como algo vital, inerente ao desenvolvimento da sensibilidade humana. Outra integrante issei do grupo Miyagi, que é bibliotecária e professora de japonês, reafirma: “Seja alegre ou triste, a música revitaliza e fortalece. Música é indispensável para a vida”. Na assertiva intrigante da epígrafe do presente artigo, “No Japão não há ética. Tudo é estética”, Koellreutter sugere que a arte japonesa se entrelaça com modos de ser, arraigados pelos preceitos budistas, xintoístas ou confucionistas, o que a distanciaria do conceito de música como “ciência”, como consta dos dicionários. Tendo em mente que “ética” está embutida no termo “estética”, o fazer musical representaria um dos “caminhos para elevação do espírito”. Uma das alunas mais exímias do Miyagi-kai<sup>22</sup> confirma: “Música é alimentação para a alma. Ao mesmo tempo, algo indispensável para mim. Acho que no Japão não significa apenas música, mas, principalmente, um refinamento estético”.

A decana entrevistada salienta que todas as artes *chadô*, *kadô*, *judô* têm em comum o sufixo *dô*, cujo significado é “caminho”. O que importa não é o fim e sim o meio, ou seja, a preparação do espírito, a concentração de praticar com a “retidão dos sentidos” e “firmeza do caráter”. E, se a condução da preparação for bem-feita, necessariamente se alcança um belo resultado em todas essas artes *dô* da cerimônia do chá, do arranjo floral e das artes marciais. Os depoimentos das integrantes da Escola Miyagi e a cerimônia Ireisai<sup>23</sup> indicam que tocar *koto*

22 Imigrou em 1994, casada com um nissei que regressou depois de trabalhar temporariamente no Japão. Coincidentemente com a formação de algumas professoras de *koto*, nativas do ano do Cavalo, Yumiko recebeu uma refinada educação artística, aprendendo *koto*, *shimai* (canção xintoísta em chinês), *aikuidô*, cerimônia de chá e caligrafia.

23 Missa budista realizada todo 18 de junho, dia da imigração japonesa no Brasil, com cerimônia de chá, *ikebana* e música *sōkyoku*, tocada pelo Miwa-kai.

estaria no mesmo território das artes do “caminho”. Outra decana, a mais idosa do grupo Miyagi, reforça essa proximidade, fornecendo a receita de sua longevidade:

A música e a *ikebana* só podem fazer bem para a longevidade, porque usam a cabeça e a coordenação motora. Para fazer boa música é preciso concentração. [...] Outro dia fulano faleceu... Como é que uma pessoa pode passar uma vida inteira sem fazer música [aprender a cantar ou tocar]?!<sup>24</sup>

### Para os descendentes internos e externos à comunidade

As nisei já não apresentam receio em expor suas opiniões. Apenas uma descendente de Okinawa afirmou não saber o significado de música. A resposta mais frequente foi a do significado do ideograma *ongaku*/prazer e outros próximos, como “paz” e “alegria”. Em segundo lugar, ela foi relacionada ao poder terapêutico, salientando-se a aplicabilidade na fadiga corporal e mental: “música significa descontração”, ou “relaxamento”, “higiene mental”, “terapia”, “liberdade”, “poder mágico de mudar a energia das pessoas ou lugares”.

Outras respostas encontradas, a partir dos descendentes, são: “interesse em aprofundar a cultura japonesa através do *koto* ou *shakuhachi*”, “música é arte”, “é expressão de sentimentos”. Em questionário escrito, uma aluna do Miyagi-kai sintetiza o pensamento das nisei, revelando um misto entre a ideologia japonesa e a brasileira nos seguintes versos:

Quando ouço é a emoção de alguém que entendo  
Quando canto é a minha emoção que estou externando  
Música é alegria, por mais triste que a música seja,  
eu não canto se estiver triste.  
Música é vida, é arte, é emoção, é cultura, é terapia.<sup>25</sup>

24 Comentário informal anotado em caderno de campo em julho de 2002.

25 Depoimento anotado em caderno de campo em fevereiro de 1997.

Para as jovens *sansei* e os não descendentes, a resposta mais comum foi novamente o significado do ideograma “música”. Uma aluna não *nikkei* do grupo Seiha<sup>26</sup> reforça: “Estudo *koto* quando estou estressada, meio triste e me faz muito bem”. Em segundo lugar, o pensamento ocidental de “forma de expressão de sentimentos”. Em terceiro, a ideologia miscigenada com o valor terapêutico. Em quarto e quinto lugares, a continuidade dos propósitos da primeira geração, em manter o grupo étnico, tais como “união”, “harmonia”, “perseverança”, “persistência”. E a retomada de acepções budistas como “reflexão”, “instinto”, “*insight*”, “interiorização” e os atributos a seguir, de um entrevistado não *nikkei* da Academia Tozan:<sup>27</sup> “Para mim, música é a principal forma de entrar em contato comigo mesmo, ou [com] aspectos do meu interior, para atingir outros níveis de consciência. Contribui para minha elevação espiritual, serena a mente, purifica o coração”.

Outra adepta não *nikkei*,<sup>28</sup> que também se aproximou da cultura oriental por razões filosóficas, sublinha o fazer musical como uma forma de escapar da vida moderna, em que a música oriental seria uma receita, um antídoto específico para o excesso de notas,<sup>29</sup> ou decibéis, da música contemporânea e midiática:

Eu acho que todo músico deveria conhecer o princípio mesmo da música oriental. Não teoricamente, mas praticando. Para completar e harmonizar o seu som, deixar mais delicada a música, pois a nossa música ocidental está cada vez mais barulhenta e dissonante... [...]. Minha visão atual da música. Muita gente compreende as notinhas da música como se fossem as estrelas num céu, numa noite bem límpida, onde a gente pode ver aquele espaço imenso, que é o silêncio, pontilhado de luz, que seriam os sons.<sup>30</sup>

26 Aluna do grupo Seiha, regente, compositora e ex-integrante do grupo Mawaca, de “música étnica”.

27 Aluno do professor Shūzan Saeki, líder da Academia de Shakuhachi Tozan.

28 Aluna do Miyagi-kai, pianista e professora de apreciação artística e adepta da filosofia de Piotr Demianovitch Ouspensky e George Ivanovich Gurdjieff.

29 O professor Koellreutter frequentemente ressaltava a qualidade da pausa na música japonesa, ou seja, o som não é valorizado se não houver o silêncio.

30 Entrevista gravada em janeiro de 2004.

De forma similar, um dos *nisei* mais idosos do grupo de *minyō* da Associação Okinawa<sup>31</sup> acrescenta que a simplicidade e a pureza da música podem suscitar a união estabelecendo a seguinte correlação:

A nossa música não parece música do índio?  
 Só que índio é dono da terra [?],  
 mas o sentimento de união,  
 a pureza e a simplicidade são iguais.  
 Quanto mais civilizado é mais complicado.  
 Em Okinawa não. É mais puro.<sup>32</sup>

Sem ser apologista de Merriam (1964), o entrevistado realiza uma analogia do modelo tríplice do eminente etnomusicólogo: a música como produto do conceito e comportamento humanos. Antagonizando dois universos, o entusiasta de *minyō* declara nas entrelinhas que a função da música para ele é de autopreservação, defendendo da desunião, da impureza e da complicação do neurotizante e estressante mundo civilizado. Nessa perspectiva, o papel da manutenção musical, que para o imigrante é de reconstrução do *ethos* de sua pátria, se desloca para o sentido de uma estabilidade ética, moral e emocional para os seus descendentes (Satomi, 1998, p.149).

## A reconstrução “pura” do elo perdido

Muitos imigrantes do pós-guerra relatam que, antes de virem para o Brasil, nunca tinham se interessado em aprender instrumentos tradicionais japoneses. Na pesquisa de campo viu-se que uma boa parte das executantes de *koto* outrora aprende(u) piano. O professor da Shinzan-kai tocava clarinete e um casal (ele do Shinzan-kai, e ela do Miyagi-

---

31 Morador de Santos, cidade histórica dos imigrantes japoneses, ele integra um dos assentos cativos da diretoria da AOKB e frequenta as aulas de *minyō*, para praticar o canto ancestral acompanhado do seu *sanshin*, percorrendo o trajeto Santos-São Paulo sempre que um desses compromissos o chama.

32 Depoimento anotado em caderno de campo em fevereiro de 1997.

-kai) era integrante de orquestra, antes de emigrarem. Empréstado as lentes de Hashimoto (1995, p.31), analiso que, trocando o violino e o clarinete pelo *shakuhachi*, o piano pelo *koto*, eles conseguiram, pois, administrar o conflito da perda da terra mãe. E, para garantir a nitidez do objeto amado longínquo, eles passam a defender energicamente a própria cultura, condenando atitudes de “deterioração” ou “contaminação dos valores” na terra nativa. Conforme depoimento de um dos membros mais ativos do Shinzan-kai:

Alguns instrumentistas jovens japoneses percorrem o mundo afora e arrebatam prêmios em concursos internacionais tocando Beethoven, Bach etc. Mas se alguém pedir para ele tocar alguma peça japonesa, ele sequer sabe de alguma. O jovem alemão, além de Bach, sabe alguma melodia tradicional, mas o japonês nada... E aí, como é que ficamos?<sup>33</sup>

Sua expressão seria uma indignação pela falta da “virtude da vergonha” (ver Benedict, 1997) nesses jovens ocidentalizados. Tanaka (apud Koellreutter, 1983, p. 70) expõe também um temor similar sobre a ocidentalização:

Receio que muitos japoneses que desde a Restauração Meiji se ocupam com demasiada assiduidade da cultura ocidental, não percebam o quão distante estão de sua própria cultura. [...] não estão apenas interessados em integrar outras culturas, mas tentam também, além disso, e sempre de novo, renunciar à sua própria cultura.

Uma aluna da Escola Miyagi também se revolta com a recente diretriz da escola japonesa, fornecendo uma associação de causa e efeito: “Como é que se retira o hino nacional das escolas japonesas?! É por isso que a juventude começou a pintar os cabelos de amarelo e cantar aquelas músicas barulhentas...”. O hino nacional do Japão representaria o sentimento de lealdade ao imperador e às dinastias, orgulho nacional. Considero que romper com o símbolo ameaçaria

---

33 Entrevista concedida em fevereiro de 2003.

todos os preceitos construídos na história, a identidade, o porto seguro do povo japonês. No entanto, a nova diretriz do ensino japonês impôs a música tradicional como disciplina obrigatória: os meninos aprendem *shakuhachi* e as meninas, *koto*. Enquanto observadora participante, consta que o hino nacional *Kimigayo* faz parte do repertório *sōkyoku*.

Os imigrantes parecem ignorar o preenchimento da lacuna, preferindo lembrar que aqui estão seguros da contaminação ocidental na terra natal. No Japão, os meios de comunicação de massa divulgam, por exemplo, um trio de *koto* tocando a *Ária da quarta corda*, de J. S. Bach, ou um duo de *shakuhachi* e *koto* interpretando um tango virtuosístico de Astor Piazzolla. Os executantes substituem o quimono por vestes de grife, preocupados com a fachada altamente moderna, ou com a tal da aparência ocidental forjada ou artificial, inferida no depoimento acima, através do formato e cor dos cabelos, cirurgia plástica nos olhos, nariz, seios etc. No Brasil, a TV Cultura, de São Paulo, apresentou *Rokudan* [Peça em seis ciclos], *Haru no umi* [Mar da primavera]<sup>34</sup> e *Shika no tone* [O cio do veado],<sup>35</sup> executadas por professores e assistentes da ABMCJ, com as mulheres trajando quimono e todos em sua aparência natural. Quando há cabelos claros, não são tingidos, pois pertencem a descendentes de europeus.

O professor da Academia Tozan sustenta uma inédita relação entre afinação e comportamento humano, na seguinte assertiva:

Em 1680, na fusão da música chinesa no *gagaku* havia doze modos distintos. Cada escala tinha um temperamento diferente de acordo com o *shō*. O *koto* então era afinado na quinta natural da escala dos físicos, onde o coração fica mais puro. [...] Depois do temperamento do piano, a música ficou comercial, o homem perdeu a sua profundidade, ficou mais ambicioso e propenso a guerrear.<sup>36</sup>

---

34 Peça para *shakuhachi* e *koto*, de Michio Miyagi, composta em 1929. Através dos programas recolhidos e da pesquisa de campo, foi observado que *Haru no umi* é a terceira peça mais tocada das escolas de *koto* no Brasil.

35 Peça para *shakuhachi*, uma das preferidas da Kinko-ryū, liderada pelo *iemoto* grão-mestre Iwami Bai-kyoku V.

36 Depoimento gravado em julho de 2002.



Dessa forma, para os imigrantes o fazer musical, além de ser um eficaz meio de gerenciar o luto da terra amada, pode recuperar, por meio da sua reconstrução, a sua mais pura fragrância na terra de acolhimento, já que se mostra deteriorada na terra natal. E os descendentes, internos e externos à comunidade, na busca de um refinamento pessoal, de sua-  
vização de suas vidas ou de aperfeiçoamento espiritual, reconstróem um mundo idealizado, livre de contaminações. Se retomarmos os depoimentos mencionados, recolhidos nas escolas de *koto* e *shakuhachi*, sejam de *issei*, *nisei*, *sansei* sejam de não *nikkei*, poderíamos afirmar que, num consenso geral, portanto, a música representa a reconstrução da terra ou de uma terra perdida no espaço e no tempo.

Retomando a assertiva do professor Koellreutter, não há como separar ética de estética, pois o fazer artístico, a acepção do “belo”, compreende antes uma postura ética. Esse amálgama entre ética e estética pode ser mais bem esclarecido pelo posicionamento de Shūji Izawa, que empreendeu a reforma do ensino musical das escolas primárias e secundárias do Japão, em 1879. Segundo Izawa (Tamba, 2001, p.155), além de favorecer o desenvolvimento físico, o papel da música é promover a formação sociomoral da criança e do jovem. Desse modo, o belo seria o ser eticamente correto antes do fazer estético.

Acredito que, em contexto transterritorial, a prática da música tradicional japonesa pode conservar essa mentalidade de Izawa, conforme externou anteriormente a pedagoga em relação ao caminho das artes para a “retidão dos sentidos” e a “formação do caráter”. No Brasil, a maioria das alunas parece não se importar com a obtenção de diplomas por estágio, enquanto no Japão há um sistema de taxas em progressão geométrica para se alcançar a habilitação máxima. Herança talvez do que William Malm (1978, p.71) chamou de “outorga” mercantilista para “jovens ansiosas” em melhorar o “dote matrimonial”. Atualmente, a tradição ainda representa a ascensão de status social, mas sob a égide do consumo, enquanto no Brasil o fazer estético pode estar mais relacionado à preservação de um mundo não contaminado, conservando os ideais éticos de forma mais acentuada. Ou talvez, menos artificial do que no Japão, onde a tradição aparenta ter se tornado quase um produto mercadológico, um item a mais da sociedade de consumo.



TO-MARU  
URE



## 2

# AS TRADUÇÕES ESTÉTICAS NO TRÂNSITO JAPÃO-BRASIL<sup>1</sup>

*Christine Greiner*

A chegada da cultura japonesa ao Brasil passou por diversas fases. Pode ser documentada a partir do dia em que o navio *Kasato Maru* atracou no porto de Santos (SP) em 1908 e do trânsito de tatames, quimonos, *sushis* e banheiras *ofurô* que se integraram, pouco a pouco, ao nosso cotidiano. Mas ela também pode ser reconhecida através de “operadores poéticos” que, até hoje, têm papel fundamental na obra de muitos artistas e pesquisadores brasileiros e foram se transformando, da admiração pelo Japão tradicional até a febre de consumo estimulada pelos produtos da indústria cultural *j-pop* ou do Japão pop.

Nos últimos cem anos, aconteceu de tudo nos encontros entre Brasil e Japão: casamentos, experimentos culinários, troca de superstições e assim por diante. Algumas experiências foram particularmente importantes para reafirmar nosso caráter antropofágico, uma vez que não pretenderam, em nenhum momento, imitar ou preservar as manifestações nipônicas e sim incorporá-las. Como essas ações não são de mão única, a cultura brasileira também foi devorada e nunca mais voltou a ser mesma.

---

1 Uma versão preliminar deste artigo foi publicada no livro *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, organizado por mim e Ricardo Muniz, paralelamente à exposição “Tokyogaqui”, realizada no Sesc São Paulo e em outras de suas unidades do interior durante o ano de 2008.

Algumas das iniciativas mais radicais aconteceram entre as décadas de 1950 e 1970, resultando em manifestos artístico-revolucionários para abandonar de vez o lastro das certidões de nascimento. Os encontros que se sucederam passaram a ter um perfil bem definido: mestiço, provisório e “fermentador do acaso”,<sup>2</sup> como gostava de definir o poeta Haroldo de Campos (1929-2003). Algumas dessas iniciativas renderam muita polêmica nas facções mais ortodoxas que teimavam em preservar o Japão no Brasil sem se deliciar com as impertinências das muitas versões do Japão do Brasil. Hoje, o panorama está bem diferente e as contaminações com a cultura japonesa fazem parte do nosso cotidiano a ponto de nem sempre a identificarmos com clareza.

## Os primeiros japonismos

As culturas asiáticas já vinham trilhando conexões simbólicas e intercâmbios de procedimentos de criação no Ocidente, desde as Grandes Navegações. No entanto, no final do século XIX, quando o Japão abriu as suas portas ao Ocidente com a Restauração Meiji (1868-1912), o mercado internacional se aqueceu.

O gosto pela arte asiática havia começado na Europa, principalmente relacionado às tradições de artesanato no século XVI. A beleza dos artefatos e manifestações artísticas asiáticas fascinavam o Ocidente. Os objetos de jade, de laca, as pedras semipreciosas, as porcelanas e cerâmicas chamavam muita atenção dos consumidores, assim como a literatura e o teatro. No mundo das artes, o termo orientalismo foi usado para identificar um estilo e uma certa qualidade associada ao que se julgava ser “um jeito ou uma visão oriental”. Evidentemente, algumas “reinvenções do Oriente” tinham conotações políticas questionáveis, embaladas pela arrogância ocidental, como foi bastante discutido

---

2 A expressão “fermentador do acaso” foi usada por Haroldo de Campos no curso sobre ideograma, ministrado no início dos anos 1980, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, que tive a oportunidade de frequentar na época em que realizava minha dissertação de mestrado.

por autores como Edward Said (1996), Abdel-Malek (2000) e Homi Bhabha (2003), entre outros. No decorrer da história, os debates sobre orientalismo deixaram de se restringir apenas ao dualismo Oriente e Ocidente, passando a interessar a todos os países que um dia foram colonizados e ainda hoje sofrem com abusos pós-coloniais.

Mas até o começo do século XX, tratava-se, sobretudo, de uma relação comercial. A Europa parecia mais encantada com as culturas indiana e chinesa. A *chinoiserie* (“chinesice” ou “arte exótica chinesa”) envolvia cerâmicas, porcelanas e indústria têxtil. Em 1862, em Londres, e em 1876, em Paris, a moda japonesa começou a aparecer nas exposições, muitas vezes misturada com objetos chineses, e, na verdade, ninguém se incomodava em distinguir uma da outra. Tudo fazia parte do mercado asiático emergente. Em 1888, foi fundada a revista *Le Japon Artistique* [O Japão artístico], com versões em francês, inglês e alemão. Ela chamou a atenção do público e dos artistas para a necessidade de entender a arte japonesa não apenas como algo exótico, mas como uma tentativa de aproximação dos processos de criação e dos materiais usados pelos artistas. O seu fundador, Samuel Bing, havia nascido em Hamburgo, na Alemanha, mas logo mudou-se para Paris, onde abriu uma loja na rua Provence, que era frequentada por artistas como Van Gogh. Através de suas curadorias e publicações, Bing construiu um verdadeiro berçário de pintores impressionistas.

A partir dessa época, a fascinação pela arte asiática disparou. Entre 1919 e 1928, pôsteres da famosa revista *Harper's Bazaar* vão se inspirar nas gravuras eróticas imaginadas pelo mestre Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). E, da noite para o dia, o Japão transforma-se em objeto de fetiche.

## A experiência concreta

Não se sabe exatamente como tudo começou no Brasil. As experiências mais antigas relativas à cultura asiática, a exemplo do que aconteceu em países europeus, estavam relacionadas à pintura, a porcelanas, esculturas e à tecelagem. Em 1903, o diplomata e historiador

Manoel de Oliveira Lima escreveu *No Japão: impressões da terra e da gente*, livro reeditado em 1997 pela editora carioca Topbooks. Oliveira Lima tratava da sua experiência de dois anos no país, descrevendo os japoneses como “pequenos de estatura, curtos de pernas, mas todos músculos e tendões”.

Em 1936, Gilberto Freyre incluiu, em seu livro *Sobrados e mucambos*, um capítulo chamado “O Oriente e o Ocidente”, no qual também chamou a atenção para o tema dos contrastes culturais. E, particularmente sobre a China, a tese de doutorado do professor José Roberto Teixeira Leite (1999) fez um apanhado histórico recheado de curiosidades e imagens como as de São Francisco e São Bento com olhos amendoados, exibidas em diferentes igrejas brasileiras; e caricaturas que marcavam a chegada das primeiras pastelarias ao Rio de Janeiro no começo do século XX.

Evidentemente, em todas essas experiências, os deslocamentos de costumes e modelos estéticos sempre envolveram transformações adaptativas aos novos ambientes. Isso valia para os temperos de pastéis, para o uso de estampas asiáticas em diferentes tecidos brasileiros ou para encenações teatrais. A tradução sempre foi criativa e estava inevitavelmente presente mesmo quando não parecia estar, ou seja, quando a proposta era criar uma “obra original”.

Um dos primeiros a chamar a atenção para a preciosidade dessas transformações e para a riqueza do processo de “imaginar o Japão do Brasil” foi o poeta e tradutor Haroldo de Campos, que reconheceu o que chamava de “uma perspectiva existencial da provisoriedade do estético”. Haroldo sempre teve orgulho das prateleiras de sua estante, onde guardava com especial cuidado poemas, ensaios e romances de autores asiáticos. No entanto, pelo próprio ofício de tradutor, o seu objetivo nunca foi analisar o Oriente enclausurado no próprio Oriente e sim conferir à cultura e, sobretudo aos poemas, vitalidade e movimento. Ao contrário da estética clássica que considerava o objeto artístico eterno, Haroldo reconhecia que a arte incorporava, cada vez mais, o relativo e o transitório. A permanência de um traço da obra artística, mais do que nunca, parecia situada, fragmentada e aleatória. Seguindo os passos do poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), afirmava que a

permutação e o movimento haviam se tornado os agentes estruturais da obra de arte. Nesse sentido, o autor de um livro seria apenas um autor-operador, uma espécie de leitor situado em uma posição privilegiada diante da objetividade do livro, finalmente “anonimizada”. O livro, concluía Haroldo, havia se transformado em um livro-limite da própria ideia ocidental de livro.

Essas e outras propostas-intuições foram apresentadas ao público dia 4 de dezembro de 1956 na abertura da “Exposição Nacional de Arte Concreta”, que marcou o nascimento oficial do concretismo brasileiro. Era a segunda vez que São Paulo sediava um movimento estético importante para a cultura brasileira, uma vez que o primeiro havia sido a Semana de Arte Moderna de 1922. O impacto não foi o mesmo, embora estivessem reunidos 21 artistas plásticos e 6 poetas. Especialmente o grupo de poetas (Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Wladimir Dias Pinto, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar) acabou gerando muita polêmica. Em 1957, a famosa revista *O Cruzeiro* batizou o movimento de “rock’n’roll da poesia”. Dois anos depois, o “Manifesto neoconcreto”, publicado no *Jornal do Brasil*, comentou “a perigosa exacerbação racionalista dos concretos”, encontrando apoio em artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e o próprio Ferreira Gullar. Era um debate de natureza filosófica.<sup>3</sup>

Com o passar dos anos, os fundadores do movimento tomaram rumos diferentes e, na verdade, nunca se deixaram confinar no rótulo de “poetas concretos”, apesar de preservarem algumas noções importantes em comum como a capacidade de criar “topologias poéticas” – como observou Octavio Paz – e novas estratégias além da “negação do discurso pelo discurso”.<sup>4</sup> Essas duas características estavam diretamente relacionadas à descoberta do Oriente, especialmente da China e do Japão. Isso porque, além de Mallarmé, a transformação radical de Haroldo nos seus modos de pensar e sentir a arte havia nascido da leitura do ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento

---

3 Informações mencionadas por Décio Pignatari, durante curso ministrado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, em 1983.

4 Idem.



para a poesia”, do filósofo e orientalista Ernst Francisco Fenollosa (1853-1908), publicado no livro *Ideograma* (Campos, 1977b). O ponto de partida eram os processos de mestiçagem cultural e de tradução criativa que Haroldo batizou de “transcrição”.

Mas a história rumou especificamente em direção ao Japão, quando o poeta Paulo Leminski apresentou-lhe, em 1969, o texto da peça *nô Hagaromo*. O projeto de tradução dessa obra o fascinou por completo, acompanhando-o durante muitos anos. Um dos primeiros resultados foi um capítulo do seu livro *A operação do texto* (1976), dedicado a Hélio Oiticica, inventor dos parangolés. O parangolé era uma espécie de capa, que ganhava forma a partir do movimento daquele que o vestia. Com a descoberta do *nô*, Haroldo criou uma relação imediata e explícita com a obra de Oiticica e tudo passou a fazer sentido: o quimono, o parangolé, os poemas *haikai*, o teatro e os ideogramas. Um ano depois, em seu livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, Haroldo de Campos (1994) explicou que para entender o *nô* era preciso ler Fenollosa, porque ele abria caminhos para conexões inusitadas – daí, por exemplo, a empatia entre os quimonos e os parangolés, afinal as duas vestimentas não eram de fato vestimentas, mas operadores de movimentos-pensamentos-sentimentos. Não eram iguais em sua aparência, mas partilhavam a mesma qualidade capaz de reinventar o corpo. O parangolé era uma “estrutura ambiental” que possuía um núcleo principal, o participador-obra. Este se desmembrava em “participador” quando assistia à obra, e “obra” quando era assistido de fora nesse espaço-tempo ambiental. De todo modo, o parangolé estimulava estruturas perceptivo-criativas no mundo ambiental. Era disso também que tratava o *nô*: da criação de estruturas perceptivas e cognitivas que deslocavam o espectador do seu universo particular.

Fenollosa foi um dos pesquisadores que traduziram para o Ocidente aspectos da lógica chinesa incorporada pelos japoneses, e, curiosamente, o fez já com olhos contaminados porque, ao mesmo tempo que vivia no Japão, relia a lógica hegeliana.

Então de que Japão falava Fenollosa, afinal? Que Japão vivia sendo reinventado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, Paulo Leminski, Roland Barthes, os músicos Koellreutter, Vinholes e tantos outros “transcriadores”?

Para entender o percurso da imaginação desses artistas-filósofos geniais, é preciso acompanhar o enredamento de suas traduções em uma cronologia que corre para a frente e para trás. O herdeiro dos escritos de Fenollosa, por opção de sua esposa Mary, foi o poeta Ezra Pound. Apesar de não ter sido ainda iniciado nos estudos das línguas orientais na ocasião em que recebeu os manuscritos, ele intuiu que não tinha em mãos um tratado filológico, mas os fundamentos de uma nova estética. O ideograma era, para Pound (1959), um método poético de composição, testado nos seus famosos *Cantos*, publicados em 1917, e que acabou repercutindo na obra de outros artistas como T. S. Eliot, James Joyce, William Carlos Williams e nos manifestos poéticos do Brasil publicados em 1965. Como havia reconhecido o filósofo Jacques Derrida (1973), Fenollosa arrombou a episteme logocêntrica na literatura, assim como Nietzsche o havia feito na filosofia. No Brasil, tal função ficou a cargo dos artistas e semioticistas que embarcaram nessas viagens invisíveis e buscaram reconhecer o Oriente entre nós. Da revista-livro *Noigandres*, criada por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos em 1952, à canção *Oriente*, composta por Gilberto Gil em 1972, surgiram as experiências mais diversas, no entanto, a atitude permanecia a mesma: mais sintética do que sintática e absolutamente apegada aos substantivos que, no universo ideogramático, desbancavam a cascata de adjetivos típica do pensamento ocidental.

Amálio Pinheiro (ver 2006), que foi um dos alunos brilhantes de Haroldo, faz questão de lembrar que há um tipo de antropofagia recorrente não só entre nós, no Brasil, mas em toda a América Latina. Ele menciona o poeta argentino Oliverio Girondo, que explicou como, na nossa qualidade de latino-americanos, possuímos o melhor estômago do mundo, capaz de digerir, e digerir bem, arenques setentrionais, cuscuz oriental ou churrascos de Angola. A poesia, entre latino-americanos, sempre mostrou grande afinidade com a culinária, desde a época da Colônia, como foi o caso de Gregório de Matos e suas citações multilíngues. Matos, Pound, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Glauber Rocha, entre tantos outros, foram artistas unidos pelo estômago, aparentados em seu apetite eclético, ensinando que não há origem perdurável superior ao que se mescla e traduz, mas sim uma

rede em contínuo processo de organização e reorganização. Nesse sentido, estavam todos sintonizados com a lógica ideogramática da amarração, que, por sua vez, lembrava a trama e a trança das esteiras e cestarias indígenas. Mas o que teria a ver uma coisa com outra? O que conectaria índios e japoneses?

Como explicou Pignatari em *Semiótica e literatura* (1979), o índio não tem verbo ser e por isso Oswald de Andrade rapidamente concluiu que, na aldeia, todo problema ontológico se resolvia em termos odontológicos. No Japão não era diferente. “Ser” era existir concreta e provisoriamente. As ações eram descritas preferencialmente de maneira específica e não geral. Não havia sentido em se discutir a “natureza do ser”. A percepção e as qualidades de sensação valiam mais do que os discursos. E valiam por si mesmas. A cor, a textura, a materialidade das imagens eram soberanas em relação aos significados abstratos.

Assim, o método ideográfico de composição nada mais era do que o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais ou, como explicou o cineasta Sierguéi Eisenstein (1994, p.150), a passagem do pensamento por imagens para o pensamento conceitual: “Riscada com um estilete sobre uma tira de bambu, a imagem de um objeto mantinha a semelhança com o seu original, em todos os aspectos”.

O que é interessante observar é que no ideograma a representação se dá sempre na forma de imagens, representando algum vestígio concreto, reconhecível. Nada faz sentido como pensamento meramente abstrato. No entanto, é preciso tomar cuidado para não simplificar demais, uma vez que esse apego ao concreto não quer dizer que as ideias-coisas existem fechadas em si mesmas. De acordo com Fenollosa, as coisas eram fundamentais, todavia, mais do que as “coisas”, importavam as “relações”, o “entre”. Era preciso aprofundar a analogia estrutural para discernir as linhas de força da natureza e captá-las em uma nova síntese.

A natureza tem suas próprias chaves e, se o universo não estivesse cheio de simpatias e identidades, o pensamento teria vivido à míngua, concluía Haroldo. Nesse sentido, Fenollosa acusava frontalmente a tirania da lógica tradicional e, apesar de ter sido criticado por cometer muitas simplificações polêmicas, representou, ao lado dos pintores impressionistas, uma porta de entrada vigorosa para a arte japonesa no Ocidente.

No Brasil, a pesquisa de Haroldo lançou Fenollosa em outra teia de referências para experimentar uma lógica analógica que possibilitaria um método indicativo e não de oposição. O Oriente também foi deslocado e nunca mais voltou à sua posição antípoda. Irradiando-se para uma língua não ocidental (o japonês) que na sua escrita preservava os caracteres ideográficos chineses, a poesia concreta produziu um movimento que se tornou uma espécie de reverso complementar, ou seja, nada além da exploração dos elementos combinatórios do ideógrafo enquanto possibilidades formais. Daí em diante, forma e conteúdo não poderiam mais ser separadas. Na prática poética, excluía-se de uma vez a questão da origem e os limites entre motivação externa e interna.

Através dessas novas referências, o pensamento japonês passou ser reconhecido entre nós, antes mesmo da chegada do Kasato Maru. Recentemente, o professor Shuhei Hosokawa (2003), do Centro Nichibunken, de Kyoto, lembrou o exemplo pitoresco da pesquisa de Rokurô Kôyama. Além de criar o primeiro jornal nipo-brasileiro, usando um mimeógrafo a bordo do próprio Kasato Maru, ainda em alto-mar, ele intuiu e começou a desenvolver um estudo em torno da hipótese de que o tupi-guarani e o japonês teriam a mesma origem na antiga Polinésia. Mais do que uma investigação linguística relevante, a noção de uma língua originária tupi-japonesa buscava sustentar uma espécie de narrativa mítico-poética para ancorar a posição marginal dupla, tanto na comunidade brasileira como na japonesa, uma vez que os japoneses imigrantes pareciam ter se tornado irremediavelmente estrangeiros, tanto aqui como lá.

Anos depois, atravessando a ponte tupi-japonesa, a passos oswaldianos, Décio Pignatari (1979) concluiu que a arte é sempre o oriente dos signos. Pouco importa de onde veio ou para onde vai. O signo artístico é o signo da criação e da liberdade. Ele rompe o automatismo verbal que durante séculos conduziu o pensamento ocidental para a ilusão de que as coisas só têm significado quando são traduzidas para o mundo das palavras. O oriente dos signos mostra que os antípodas não estavam do outro lado do mundo, mas eram, ao mesmo tempo, o nosso avesso do avesso.

## Os diálogos na dança e no teatro

Durante as primeiras décadas do processo de imigração japonesa para o Brasil (1908-1938), muitas atividades de dança e teatro ficaram restritas aos integrantes das comunidades, fiéis aos costumes de províncias específicas do Japão. Mesmo durante o segundo período (1953-1979), após os quinze anos do governo nacionalista de Getúlio Vargas, ainda era mais comum encontrar grupos de jovens ou senhoras com roupas típicas, festejando datas do calendário nipônico em praças ou salões organizados para aulas de japonês e atividades lúdicas, do que propriamente identificar um intercâmbio que pudesse gerar alguma manifestação artística profissional, culturalmente híbrida.

Foi apenas em torno da década de 1980 que artistas descendentes de famílias japonesas e mesmo alguns brasileiros sem qualquer laço de sangue começaram a se interessar por técnicas e/ou modelos estéticos das manifestações nipônicas. Dessa época em diante, é possível identificar situações distintas.

Havia, por exemplo, os artistas que frequentavam aulas de dança japonesa oferecidas pela Aliança Cultural Brasil-Japão ou por imigrantes interessados na preservação da cultura, sem qualquer vínculo institucional. Os motivos variavam entre a mera curiosidade e a realização de projetos pontuais (por exemplo, uma peça de teatro com tema japonês). Outra situação, bastante distinta, era a dos profissionais que buscavam uma pesquisa específica, em vez de *workshops* pontuais. Alguns decidiram viajar para o Japão para vivenciar os treinamentos e a cultura em seus contextos de origem; e outros ficaram no Brasil, mas contaram com a orientação de artistas imigrantes e/ou daqueles que estudaram fora e retornaram para transmitir os ensinamentos. Por fim, é importante mencionar ainda uma situação atípica, mas mesmo assim cada vez mais presente no cenário artístico brasileiro e internacional. Trata-se dos artistas que não desenvolveram nenhum treinamento importado do Japão, nem partilharam um interesse específico em relação à cultura japonesa, mas que, mesmo assim, apresentam, em suas obras, questões muito próximas às dos artistas japoneses. Nesse caso, pode-se pensar em uma espécie de empatia de cunho político,

filosófico ou mesmo existencial, que passou a estimular ações intimamente relacionadas aos seus próprios ambientes e, ao mesmo tempo, em um perfil irreverente em relação a categorias ou identidades culturais dadas *a priori*.

## As experiências pioneiras

Pode-se afirmar, sem correr o risco de gerar muita polêmica, que foi após a primeira visita do mestre Kazuo Ohno ao Brasil, em 1986, que cresceu o número de artistas interessados no universo butô e na cultura japonesa em geral. Entre as primeiras artistas que foram estudar no estúdio de Ohno, em Yokohama, estão a atriz Ligia Verdi e, em seguida, a coreógrafa Maura Baiocchi e a dançarina Julia Pascali. Mas, apesar da fascinação pelo butô, o teatro clássico não deixou de exercer seus encantos e, no começo da década de 1990, a atriz Alice K. inspirou um pequeno grupo de artistas e pesquisadoras brasileiras descendentes de japoneses, que decidiram viajar para o Japão para realizar estudos específicos. Alice estudou durante um ano em Tóquio. O nô era, na ocasião, o tema de sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Na volta ao Brasil, ela explorou a questão da tradução corporal do nô, à luz dos ensinamentos de Haroldo de Campos. Alguns anos mais tarde, passou a investigar o teatro cômico *kyôgen* e o butô, tendo em vista o seu encontro com a coreógrafa Anzu Furukawa. Com Anzu, desenvolveu vários projetos, tanto individualmente como em grupo, caso de *Afastem-se vacas que a vida é curta*, coreografia baseada na obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, com o grupo Lume, de Campinas (SP). Aliás, é importante lembrar que o nascimento do Lume, concebido pelo ator Luís Otávio Burnier, também foi, desde o início, contaminado pelas culturas orientais, por conta dos estudos de seu fundador com Eugenio Barba (cujo treinamento partia de uma pesquisa que apostava no cruzamento entre Oriente e Ocidente) e das pontes que, mais tarde, o próprio Burnier criou com a semiótica da cultura e o butô.

Na segunda metade da década de 1990, a coreógrafa Ângela Nagai também viajou ao Japão em busca de aulas práticas de nô, no seu caso, no Instituto Internacional de Nô, em Kyoto. Desde essa época, Ângela intuiu uma relação inusitada entre a umbanda e o teatro clássico japonês, uma vez que ambos apresentavam danças resultantes da incorporação de uma entidade, embora os procedimentos fossem absolutamente distintos. Essa e outras inquietações da coreógrafa vêm acompanhando a sua obra desde o início de seus estudos sobre o nô. E, aos poucos, a rede foi se ampliando. Durante a década de 1990, a coreógrafa Susana Yamauchi, que já era bastante conhecida no meio da dança, decidiu investigar seus laços com o Japão criando os solos *À flor da pele* (acerca do Japão imaginado) e *A face oculta* (após a sua primeira viagem à terra de seus antepassados). Após dez anos de pesquisa, completa a trilogia sobre o Japão com o solo *Sonhos*, baseado nos sonhos de seus antepassados que imigraram para o Brasil entre 1921 e 1927. A ideia de explorar esse tema surgiu da leitura dos contos de Ôoka Shôhei e Natsume Sôseki, que falavam sobre resíduos de imagens que permanecem no subconsciente.

Em meados de 1990, a rede se ampliou ainda mais. A dançarina Denise Cutourké viajou para a fazenda do artista de butô Min Tanaka, na província de Yamanashi (Japão), onde participou do projeto Body Weather Farm durante quase dois anos. No mesmo período, a coreógrafa Marta Soares estudou durante um ano no estúdio de Kazuo Ohno. Denise e Marta não tinham qualquer laço de sangue com a cultura japonesa, mas buscavam questões semelhantes às do butô. No caso de Marta Soares, o contato com Ohno funcionou, antes de mais nada, como um operador de desestabilização das informações relativas à dança contemporânea que ela havia construído em seu corpo depois de anos de estudo em Nova York, como demonstrou em seus solos premiados *Les Poupées* (1997), *O homem de jasmim* (2000) e *O banho* (2004).

Entre as décadas de 1980 e 1990, foram também publicados os primeiros títulos em português sobre arte japonesa, de autoria de pesquisadoras brasileiras como Darci Y. Kusano (1984, 1993), Sakae M. Giroux (1989, 1991) e Sakae M. Giroux e Tae Suzuki (1991), seguidos por outras pesquisas que abriam a discussão para novos temas, como o

cinema (Nagib, 1990 e 1995), o butô (Baiocchi, 1995, Greiner, 1998), o *shodô* (Saito, 2004), a animação (Souza, 2006) e assim por diante.

## As buscas por outro Japão

A partir de 2000, despontaram novas gerações de artistas para rediscutir modos de aproximação e tradução entre Brasil e Japão. A performer Elisa Ohtake, por exemplo, embora tenha aperfeiçoado seus estudos de dança no Japão, ao lado dos artistas de butô Yukio Waguri e Akira Kasai, nunca pretendeu “aplicar” o butô em qualquer uma de suas performances. A Elisa tem interessado a questão da representação, da ironia, do pastiche e do *fake*, muito característicos da cultura japonesa, sobretudo no seu universo pop. Trata-se, portanto, de um atravessamento de questões culturais que acabam encontrando o Japão por outras vias, sem explorá-lo propriamente como um “tema”. Outro exemplo é o da dançarina Letícia Sekito, que passou a se interessar pela cultura de seus antepassados ao entrar em contato com o universo pop japonês e tem trabalhado, desde o ano 2000, uma linguagem que não se propõe a discutir ou elaborar grandes questões, mas se deixa levar pelo fluxo de imagens. O próprio título de uma de suas peças, *Disseram que era japonesa* (2004), é exemplar. De fato, foi por conta de as pessoas indagarem que tipo de “dança japonesa” Letícia praticava que ela decidiu apresentar, de maneira lúdica, os seus laços de identidade, respondendo com bom humor à obsessão generalizada por raízes étnicas.

Além dos artistas que foram estudar no Japão ou buscaram reinventá-lo, é importante mencionar aqueles que tiveram contato com a dança e os treinamentos nascidos no Japão, mas implementados aqui mesmo no Brasil, através de imigrantes que consolidaram a aliança entre as duas culturas.

O pioneiro foi Takao Kusuno (1945-2001), que se radicou no Brasil em 1977 e, desde então, trabalhou com muitos dançarinos e atores brasileiros. Takao nunca mencionou a palavra butô nos primeiros anos de seu trabalho no Brasil, e pouco se sabe sobre qual foi, de fato, a sua experiência com butô no Japão. No entanto, as transformações que



provocou entre os artistas brasileiros são indiscutíveis. E, não fosse a sua presença entre nós, consolidada pela amizade e empatia com Kazuo Ohno, após 1986, dificilmente o *butô* teria um impacto tão significativo no Brasil. Takao introduziu, pouco a pouco, alguns princípios da relação do corpo com o espaço e explorou as possibilidades de cada intérprete, a relação com a vida, a morte e a percepção do outro, até criar a sua Companhia Tamanduá, nos últimos anos de sua vida. Pode-se dizer que Takao deixou marcas fundamentais entre artistas como o diretor de teatro Antunes Filho, que já tinha forte vínculo com o Japão a partir do contato com o diretor Tadashi Suzuki e com o próprio Kazuo Ohno, o coreógrafo Ismael Ivo e tantos outros artistas da dança e do teatro brasileiro que conviveram com o mestre, a exemplo de Denilto Gomes, Patrícia Noronha e Emilie Sugai, entre outros.

O segundo imigrante japonês que continua atuante, fertilizando processos de criação entre artistas brasileiros, é Toshiyuki Tanaka (conhecido como Toshi), que já está no Brasil há pouco mais de uma década e tem apresentado a inúmeros artistas e estudantes de arte o *seitai-ho*, o *do-ho* e outros exercícios de preparação corporal para explorar a percepção, a consciência e os diferentes estados do corpo a partir dos ensinamentos de Noguchi, o seu mestre no Japão. Essa pesquisa não está voltada exclusivamente para a formação artística. Juntamente com a sua parceira Ciça Ono, Toshi tem trabalhado também com outros públicos, uma vez que faz parte do estudo um aspecto terapêutico e de apoio a situações diversas, caso, por exemplo, do acompanhamento a mulheres grávidas.

A noção de caminho e a percepção da natureza sempre foram os pontos de partida para esses treinamentos, tanto para Takao como para Toshi, e tem rendido frutos mesmo entre aqueles que não se dedicam especificamente à cultura japonesa, como Francisco Medeiros, diretor de teatro e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e Rita de Cássia de Almeida Castro, atriz e professora da Universidade de Brasília, ambos ex-alunos de Toshi. Há muitos outros exemplos, entre eles a atriz Ondina Castilho, que relacionou a experiência das aulas de Toshi com suas vivências anteriores com o diretor Antunes Filho e com o Japão, onde viveu durante dois anos.

## O caso específico da fascinação pelo butô

Embora os teatros e danças tradicionais japonesas tenham sempre exercido grande fascinação entre nós, nada se compara ao impacto do butô. Quando Kazuo Ohno esteve em São Paulo, a convite da família Kusuno, não apenas emocionou a plateia como transformou o nosso conceito de dança, de corpo, de morte e de arte. Como mencionado anteriormente, alguns artistas brasileiros chegaram a viajar para Yokohama para estudar com Ohno, integrando um circuito que começou no final dos anos 1970 – período em que o butô passou a ser exportado para o Ocidente – e que transformou o estúdio do mestre em um ponto de encontro de artistas de todo o mundo.

O criador do butô, Tatsumi Hijikata (1928-1986), nunca saiu do Japão, e por isso foi o mestre Kazuo Ohno quem acabou se transformando em uma espécie de embaixador desse gênero de dança. Passados mais de trinta anos, é interessante perceber que o grande impacto deste intérprete-criador não se deveu apenas à sua genialidade, mas ao pensamento instaurado no mundo a partir da apresentação do que seria um corpo em crise em suas múltiplas possibilidades.

Assim, o grande interesse pelo butô no Brasil não foi apenas decorrente de uma curiosidade qualquer ou da vontade de copiar um modelo exótico de corpo, embora isso tenha acontecido muitas e muitas vezes. O seu impacto mais significativo deveu-se à importância política e filosófica do reconhecimento de um corpo que vive no limite – da vida, da vontade, do desejo.

No complexo universo do butô, pouco evidente e permanentemente exaurido, passado e futuro apresentam-se como resíduos de presente. Embora esteja publicado em tantos livros, não foram a guerra, as bombas atômicas ou a crise existencial que permeia os limites entre a vida e morte que engendraram o butô. O contexto geral criou possibilidades, mas não é apropriado simplificar o butô sob o rótulo de um efeito social. Também não vale a pena entender o que a obra de Kazuo Ohno diz. Parece mais interessante investigar como ela foi se organizando, a cada vez, como se fosse a primeira.

O corpo em crise é sempre local. Não faz sentido de maneira genérica. Portanto, os dados cronológicos ajudam, mas são insuficientes. E mesmo a relação com o chamado *butô* das trevas de Tatsumi Hijikata ilumina, mas não resolve, todas as indagações. É preciso chegar cada vez mais perto das diferenças de concepção do chamado “corpo morto”, que, amadurecidas durante mais de cinco décadas, sobrevivem aqui e ali, ganhando novas configurações muitas vezes extremamente banais. Isso porque, nas últimas décadas, uma busca messiânica tomou conta de países como o Brasil, a Itália, a França, a Argentina, o México e os Estados Unidos, reinterpretando os ensinamentos de Kazuo Ohno e de Hijikata; no entanto, poucos foram os artistas que incorporaram, antropofagicamente, algumas de suas questões mais importantes, sem se contentar em legendar os grandes temas.

O *butô* nunca nasceu da clausura de um sujeito dentro de si mesmo. A plateia precisa elaborar outro padrão de escuta e de olhar para estabelecer uma conexão e reconhecer a complexidade envolvida nos movimentos que se dão a ver. Isso porque não há interpretação de coisa alguma. A representação é sempre precária e o que dá a ignição é o que dança.





# 3

## A INTRODUÇÃO DO BUDISMO E DE SUA ARTE NO JAPÃO

*Fernando Carlos Chamas*

Quando se fala sobre o budismo em si, temos muitos livros sobre a vida e os ensinamentos do Buda histórico, Siddharta Gautama, mas quase nada sobre a imensa produção artística promovida, talvez a princípio não intencionalmente, para a expansão do budismo. Através dos próximos dez itens, quer se mostrar como o pensamento budista e sua arte foram, até certo ponto da história, indissociáveis. Esses são os dez itens principais que sempre devem ser levados em conta quando se estuda a arte budista japonesa. Eles retratam o esforço da linguagem artística, sobretudo a pintura e a escultura, para a representação das verdades ocultas e complexas do budismo; mostram como elas foram muito mais pungentes do que a representação de um Buda com características realisticamente humanas e dos seus mais simples ensinamentos, devido ao grande movimento das interpretações pelas quais o budismo foi passando e sincretizando os rituais nativos locais por cerca de meio mundo e de mil anos. O Japão é enfatizado por causa de sua intensa interpretação e produção de arte budista que caracterizará marcadamente sua cultura e polarizará o que se costumou a chamar de arte oriental.

## Dez séculos de budismo no continente asiático

O budismo sobrevivente hoje na China e no Japão está centrado na doutrina maaiana (Daijō Bukkyō) ou *bodhisattvayana* (“Veículo dos Bodisatvas”, em japonês, Bosatsu) ou *paramitayana* (“Veículo das Perfeições”). O maaiana foi uma matriz criativa para a escultura, a pintura e a arquitetura e também para o entendimento do corpo e sua visualização. As doutrinas e os estilos de arte foram, sobretudo, aqueles que tinham florescido ao redor dos centros metropolitanos chineses como Chang’an, Luoyang e Nanking e também das capitais, hoje em território coreano, Puyō e Kyongju. As práticas de devoção, a recitação de sutras e a invocação de nomes de Budas e outras divindades é bastante comum no budismo maaiana, assim como as práticas de visualização de Budas em suas “Terras Puras”, os paraísos budistas.

A doutrina maaiana, para manter vivo o seu conceito de “mundo de Buda”, havia combinado a história de Śākyamuni com uma arte sofisticada para representar aquele mundo (*kai*)<sup>1</sup> de bem-aventurança, e inclui a crença na Terra Pura (Jōdo). Não como os ensinamentos da doutrina *hinayana*, baseados exclusivamente nas pregações de Śākyamuni, os esotéricos<sup>2</sup> seguiam enunciados do Buda Cósmico, Dainichi. A ideia desse Buda era paralela à ideia do universo como o corpo de Dainichi (literalmente, “Grande Sol”). O sistema é fre-

---

1 *Kai* e *do* envolvem a concepção do universo mitológico budista. Usa-se a palavra *mundo* para o ideograma *kai*, normalmente indicando um “local específico” para a existência de determinados tipos de seres. Portanto, o *mundo* também pode ser um “plano de existência”. Nesse caso, vários planos de existência se interpenetram porque são planos espirituais diferentes. Usa-se a palavra *terra* para o ideograma *do* quando se fala em Terra Pura, o paraíso budista, que também é o mundo dos Budas, mas são mundos puros e além de qualquer influência material.

2 A palavra “esotérico”, muito usada no budismo maaiana, refere-se ao conhecimento passado somente aos monges que viviam nos mosteiros sob as ordens monásticas, mas também alude a uma doutrina complexa, de difícil acesso à sua teoria, visto que seus ensinamentos originais estavam em sânscrito, e depois foram traduzidos para o chinês sob uma terminologia taoísta-confucionista e, bem mais tarde, para a língua escrita japonesa. Portanto, a arte budista foi um importante meio de transmissão à massa iletrada e até mesmo para as cortes.

quentemente chamado de cosmoteísmo. As escolas mais antigas do budismo, tentando sugerir a vastidão do seu ser, construíram estátuas enormes do Buda Dainichi.

Por volta do século I, uma comunidade seguidora do budismo maaiana tinha se estabelecido na China Han (206 a.C.-220 d.C.), mas foi somente no século V que ele foi incentivado pelos governos da dinastia Wei do Norte (386-581). De lá, o budismo se difundiu pela China.<sup>3</sup> Para obter o apoio dos governantes locais, os defensores do maaianismo frequentemente acentuavam o sobrenatural e os poderes mágicos que podiam ser alcançados com a fé em Buda, objetivando a prosperidade e a longevidade, e não propriamente a salvação budista. A seguir, esse budismo chegou à Coreia no século IV (c. 372), e provavelmente foi transmitido por monges coreanos ao Japão no final do período Asuka (552-646).<sup>4</sup>

O budismo se tornou a principal força cultural para unificar a península coreana. Quando ele foi introduzido na Coreia, a península estava dividida em três reinos: Koguryō ao norte, Paekche ao sul e Silla a sudoeste. Em 372, textos e imagens budistas chegaram ao reino

---

3 Eis uma das peculiaridades para se entender a visão budista japonesa. No início da ordem monástica budista, os monges eram errantes, e não missionários. Eles raspavam a cabeça, só recebiam esmolas em comida e se vestiam como monges, rompendo com a sociedade e se desprendendo totalmente dos valores materiais. Na China, as ideias de mendicância e celibato eram inadmissíveis, pois ela estava sob a ideologia confucionista, de deveres para com a sociedade, havendo apenas uma coincidência entre a unificação do país e a introdução do budismo. Uma das fortes barreiras para a aceitação do budismo na China era a ideia de Confúcio de que o indivíduo tinha uma função a preencher, uma responsabilidade para com seus familiares e governadores. Então, Vimalakirti, que encarnou muito dos valores confucionistas, tornou-se um importante personagem de disseminação do budismo, demonstrando aos chineses que qualquer um podia seguir o budismo sem violar os princípios básicos do confucionismo. Em outras palavras, ele não imitou o modelo de vida de Śākyamuni em renunciar à sua riqueza e à sua responsabilidade para com o estado e a família (Mason, 1993, p.56).

4 Propriamente, o período Kofun (300-646), conhecido pelos seus imensos túmulos, como aqueles “em forma de fechadura”, símbolos tanto do poder e da autoridade centralizada quanto da forte natureza mítica e religiosa do governante. Os túmulos mais famosos são dos imperadores Ōjin (reinado, 269-310) e Nintoku (reinado, 310-399), ambos em Osaka.



de Koguryō, fundindo-se com o xamanismo local,<sup>5</sup> e, de Koguryō, o budismo foi para sudeste do reino de Silla no século V, por volta de 434. O rei desse reino, Chin-hung (reinado, 540-557), encorajou sua expansão e fundou o Hwarangdo.<sup>6</sup>

O monge budista indiano Malananda foi da China para Paekche em 384, quando o rei coreano oficializou o budismo e monges coreanos foram para a China e a Índia, entre 523 e 554, levando textos budistas, nos quais as escolas se baseavam.

O budismo atingiu o seu auge como religião estatal durante as dinastias Sui (581-618) e Tang (618-907), e, com a fundação de escolas como Huayen (Kegon, “Escola da Guirlanda de Flores”), Mi-tsung (Mikkyō) e T’ien-t’ai (Tendai), monges do Japão e da Coreia iam estudar em seus templos. Por volta do século VI, já havia cerca de 30 mil mosteiros e 2 milhões de monges na região norte da China. Na capital japonesa, Nara, seis escolas foram introduzidas: Sanron, Hossō, Kusha, Ritsu, Jōjitsu e Kegon.<sup>7</sup>

O que se segue é uma apresentação resumida das Seis Escolas de Nara ou do sul (Nantō Rokushū), com a introdução de alguns temas históricos e personagens importantes na propagação do budismo. Estes serão tomados como divindades budistas ou mesmo representados em esculturas com estilos baseados na expressão ideológica dessas escolas.

---

5 Nesse xamanismo, muitas montanhas sagradas eram consideradas residências de espíritos da natureza e se tornaram sedes de templos budistas.

6 Paekche foi conquistado por Silla na metade do século VI. Em 668, Koguryō foi destruído por Tang, da China. Por fim, Silla expulsou os chineses da península e, como era um reino mais jovem que Koguryō e Paekche, alcançou depois a unificação da península, porque tinha o exército mais poderoso, formado essencialmente por militares conhecidos como *hwarang* (“cavaleiros das flores”). Eles eram homens da aristocracia que se devotavam à guerra, além de praticar danças e músicas ritualísticas ligadas à adoração de Miroku Bosatsu. Essa ligação permitiu a produção de estátuas de tamanho humano. Imagens originárias de Paekche foram produzidas no mesmo período, mas poucas, o que sugere que nesse reino Miroku foi adorado por alguns e não pela coletividade (Moriguchi, 1991, p.10-6).

7 Também baseado em “Budismo”, 2004, p.10 e Tamura, 2000, p.44-8.

## As seis escolas religiosas de Nara

**Sanron** (San-lu). Escola dos Três Tratados: *Meio, Os doze portões*, do filósofo indiano Nagarjuna (Ryūju, 150?-250?), e *Os cem versos*, do seu discípulo Aryadeva (Daiba, 200?). Foi a primeira das seis escolas introduzidas no Japão pelo monge Hyegwan, de Koguryō. Esse monge havia ido à China para estudar os tratados e, quando retornou a Koguryō, os textos haviam sido traduzidos para o chinês por Kumārajīva (344-413) e o rei de lá ordenou-lhe que levasse os ensinamentos para o Japão, em 625. Seus discípulos japoneses, Chizō e Dōji, também viajaram para a China e novamente trouxeram os ensinamentos. O templo Hōryūji foi sua sede, muito antes do período Nara (710-794), quando se tornou a sede da escola Hossō. Apresentando os ensinamentos maaiana sobre a Nulidade e o Caminho do Meio, busca a verdade que repousa entre os sentidos absolutos e relativos e ensina como usar as Oito Ideias Enganosas (Vinda e Ida, Permanência, Nascimento, Morte, Identidade, Fim, Diferença).

**Hossō** (Fa-hsiang). Escola chinesa fundada por Hsüan-tsang (Hōkken, 337-422) e K'uei-chi (638-682), baseada na filosofia indiana Yogachara. A primeira transmissão de seus ensinamentos aconteceu quando o monge Dōshō (629-700), do templo Gangōji, viajou para a China e os estudou, introduzindo-os no Japão por volta de 650. A doutrina expõe uma filosofia idealística da existência do tipo maaiana, com matriz no templo Kōfukuji. O “depósito da consciência” é a única raiz de toda a existência, sendo também chamada de escola da “Consciência Única”. Outras transmissões foram feitas pelos monges Chitsū, Chitatsu, Chihō e Chiran. Essa escola foi uma das mais proeminentes de Nara e, entre os monges japoneses, destacam-se Ginn, que fundou o templo Ryūgaiji (Okadera), Gyōki (668-749), Genbō (691?-746) e Rōben (689-773). Gyōki foi tão popular que ficou conhecido como Gyōki Bosatsu.

**Kusha** ou Kosa (Chu-she). Escola baseada no tratado *Kusharon*, de Vasubandhu (Seshin, 350?), traduzido para o chinês por Shuan-chuang, que analisa os componentes da existência de acordo com o budismo maaiana, classificando todos os fenômenos do cosmos em 75 categorias.

**Ritsu** ou Risshū (Lü-tsung). Está centrada na proteção dos preceitos budistas e “regulamentos monásticos” (*ritsu*, sendo a Escola da Disciplina, fundada por Dharmaguptaka) de origem chinesa como Ch’an (Zen) e Ching-t’u (Jōdo). Foi levada para o Japão em 753-754 pelo monge Chien-chen (Ganjin, 688-763). Um ano após sua chegada, plataformas de ordenação foram construídas nos templos Tōdaiji (Nara), Yakushiji (Shimotsuke, atual Tochigi) e Kanzeonji (Dazaifu) e cerca de quatrocentos crentes, incluindo membros da família imperial, receberam os preceitos. Ganjin residiu no templo Tōshōdaiji até a sua morte.

**Jōjitsu** (Ch’eng-shih). A Escola da Perfeição da Verdade foi fundada pelo monge coreano Ekwan, de Paekche, em 625, com base na escola chinesa Ch’eng-Shih, por sua vez baseada no *Tratado da Perfeição da Verdade* (*Jōjitsuron*), traduzido para o chinês por Harivarman Karibatsuma (250-350). Foi introduzida no Japão ao lado dos ensinamentos da escola Sanron, com a qual se fundiu. Explica o conceito da nulidade sob a visão *hinayana* e divide o cosmos em dois reinos: o mundano e o supremo. Meditando na irrealidade do ser e das coisas, o estudante pode adentrar o nirvana (*nehan*).

**Kegon**. Com sua matriz no templo Tōdaiji, foi introduzida pelo monge chinês Shen-hsian (Shinshō) com base nos ensinamentos da escola chinesa Huayen, por sua vez baseada no sutra *Kegon-kyō* (*Sutra Guirlanda de Flores*), que contém os ensinamentos mais profundos do budismo maaiana. Shaka é a manifestação do supremo, universal e onipresente. As atividades infinitas que se desdobram são sustentadas pela Grande Unidade. O monge chinês Tao-hsüan (Dōsen, 702-760) transmitiu os textos *kegon* ao Japão e seus ensinamentos foram tomados como base do governo pelo imperador Shōmu (reinado, 724-749). O primeiro monge japonês representativo dessa escola foi Rōben (689-722).

## Princípios artístico-religiosos do budismo maaiana

No início, o budismo de Nara era muito influente e os monges eram condecorados pelos governantes a altos postos, realizando grandes cerimônias para a paz e a prosperidade da nação. As doutrinas

percorriam os monastérios e atingiam as pessoas leigas. Porém, com o passar dos séculos, essas escolas perderam muito de sua influência. Algumas foram amalgamadas às escolas Shingon ou Tendai, explicadas adiante, e outras desapareceram. Apesar disso, o estágio inicial do budismo japonês teve um impacto indelével sobre seus valores religiosos básicos, intimamente ligados a suas maiores ramificações: o budismo esotérico, a Terra Pura budista e o zen. Cabe ao esforço científico e intuitivo compreender a manifestação plástica de conceitos altamente abstratos que caracterizam grande parte dessa arte.

O budismo ensinava que o mundo era profano e que o caminho para a iluminação (“o caminho óctuplo”) não só nos libertaria do ciclo das reencarnações (*samsara*) como também nos conduziria para uma região espiritual de sublime beleza (Terra Pura). Até então, no Japão antes do budismo, só havia os *kami* (deuses), cerca de 8 milhões – número grande, mas não maior do que os “deuses invasores” do continente, entre eles o próprio Buda. A crença nativa teve que se organizar num salto, também se autodenominando “caminho” – no seu caso, “dos deuses”, o xintoísmo –, mas ainda sem estátuas que representassem qualquer uma dessas divindades. Como representar o deus do vento ou de todas as outras forças da natureza? O budismo trazia um potencial artístico incontrolável e associado à fé, ou seja, a arte também é um caminho para a iluminação, renunciando a beleza de um mundo após a morte, o mundo de Buda. Os salões de adoração a Buda do Leste Asiático e suas imagens foram dotados de rica ornamentação, refletindo um senso de prazer que é expresso nos textos básicos de maaiana tais como os sutras *Myōhōrenge-kyō*, *Daihannya-haramitta-kyō* (*Sutra da Grande Perfeição e Sabedoria*) e *Amida-kyō* (*Sutra Amida Nyorai*). Esse tom predominante das imagens votivas budistas é denotado pelo termo japonês *shōgon*, uma manifestação enfeitada ou majestosa, com uma iconografia visual que interessou muito aos japoneses em representações específicas.

A arte budista havia transmitido as tradições da Índia, mas, em meio a essa arte, um estilo novo, mais de acordo com o pensamento do povo japonês, foi produzido em várias nuances. Ou melhor, de acordo com a interpretação peculiar dos japoneses em relação ao budismo,

acabaram por surgir novas atitudes de crença, e de acordo com elas é que as imagens foram produzidas. Em uma dessas representações, tenta-se alertar para os mundos inferiores de existência, paralelos aos dos seres humanos, nos quais se poderia reencarnar de acordo com as ações perpetradas durante uma existência neste mundo. Outra mostra os mundos superiores das divindades ainda presas ao ciclo das reencarnações. Uma terceira, enfim, seria a dos mundos ainda mais superiores, de Budas e discípulos. Os Budas vêm de onde o sol se põe, ou para onde vão os mortos. O budismo explica em detalhes esses mundos após a morte, incontáveis paraísos e infernos. Dentre as inovações mais notáveis estão o sincretismo xintobudista e as imagens *raigō*. O sincretismo não só fez os deuses nativos do Japão encarnarem em corpos de Budas como também abriu uma possibilidade de divinização a qualquer ser humano que se dedicasse à iluminação ou que fosse considerado iluminado pela sua posição social e por defender a crença. Em *raigō*, ou seja, as imagens do Buda Amida Nyorai em seu gesto de “boas-vindas à Terra Pura”, Budas já completamente iluminados, além dos inúmeros deuses protetores, viriam na hora da morte para salvar os crentes e conduzi-los a uma seara ditosa, a “Terra Pura”. Essas representações foram exigidas pelos crentes japoneses que ouviam as pregações dos sutras e necessitavam de uma visualização em qualquer forma de arte, transformando as formas tradicionais da Índia.

Por pregar “um paraíso realizável na Terra” pelos rituais e pela arte, o budismo esotérico às vezes é interpretado como uma conveniência aristocrática em oposição ao budismo *hinayana* (exotérico), pois este só garantia o paraíso após a morte (nirvana) e, mesmo assim, àqueles que se dedicassem a uma austera vida ascética. A diferença entre o budismo exotérico e esotérico é explicado com mais detalhes logo adiante. O budismo esotérico é tido como o último ramo do budismo maaiana, entre os séculos IV e V. Tem a sua origem na cultura nativa da Índia e prega a realização pela oração através de leis encantatórias dos rituais do hinduísmo. É a doutrina pregada pelo *hōsshin*, “a natureza absoluta de Dainichi Nyorai”, e é considerada secreta porque representa a iluminação personificada no *hōsshin*, não podendo ser revelada àqueles que não tenham sido iniciados por um

*kanjō*<sup>8</sup> apropriado. No budismo esotérico, a essência do budismo não pode ser compreendida pelo ser humano comum, e, para atingir a condição de Buda, o devoto deve meditar diante de certas imagens, estátuas e mandalas e realizar certos ritos, baseando-se em regras que dão formas características e atributos para várias artes. Ele ensina os preceitos de Buda com base nos sutras, em oposição ao budismo exotérico, que deseja alcançar o nirvana; e, de acordo com a doutrina secreta (*himitsu-no kyōgi*) e as Leis da Magia, o esoterismo acredita no auxílio que vem do mundo dos Budas.<sup>9</sup>

Contudo, a representação visual do paraíso esotérico é complexa. Tem uma forma altamente abstrata do cosmos e todas as coisas emanam do Grande Sol, Buda Dainichi Nyorai. Além disso, o relacionamento entre Buda e suas manifestações, a ordem cósmica, não poderia ser conhecido verbalmente, porque o budismo esotérico foi fundado sobre o princípio dos dois aspectos de Buda: o princípio cósmico imutável e a manifestação física de Buda no mundo natural, que são o mesmo aspecto, mas em mundos diferentes. O único modo de visualizar simbolicamente esses mundos se dá através da *ryōkai-mandara* (“a mandala dos dois mundos”, explicada adiante). Acredita-se que ela foi copiada na China e levada ao Japão em 859 pelo monge Enchin (814-891), da escola Tendai. Trata-se da mais antiga mandala colorida ainda existente no Japão. Essa escola e a Shingon foram as mais influentes na difusão do budismo maaiana.

---

8 *Kanjō* ou *denpōkanjō*. Na escola Shingon, é o ritual para que um asceta suba para a posição de bonzo, quando se derrama em sua cabeça uma água perfumada, *kōzui*.

9 Basicamente, os ensinamentos esotéricos são ministrados a um círculo restrito e fechado de ouvintes, enquanto os ensinamentos exotéricos, palavra praticamente abolida dos dicionários comuns, são transmitidos ao público sem restrições e de forma acessível, dado o interesse generalizado. Em outras palavras, não há misticismo no exoterismo, enquanto o esoterismo está embebido de significados ocultos, assim como sua iconografia. Sua apropriação pela aristocracia japonesa não significa uma verdadeira compreensão da sua metafísica, mas era a aristocracia que financiava sua arte como uma forma de devoção.

## As escolas religiosas Tendai e Shingon

O budismo maaiana foi chamado de Mikkyō, “ensinamentos ocultos” ou budismo esotérico. Os maiores responsáveis pelo avanço intelectual do budismo esotérico japonês foram os monges Saichō e Kūkai. A emergência dessas escolas também coincidiu com a mudança da capital, de Nara para Nagaoka-kyō, e então, em 794, para Heian-kyō (Kyoto).

O budismo esotérico foi transmitido para a China durante a dinastia Tang (618-907) e se chamava Mi-Tsung. Lá, o esoterismo da linha do sutra *Dainichi-kyō* (*Sutra Dainichi Nyorai*) e o da linha do sutra *Kongōchō-kyō* (*Sutra Coroa de Diamantes*) foram sintetizados de acordo com o entendimento do monge Keika (746-805) e a concepção da mandala de dois mundos, *ryōkai-mandara*, divinizada nas mandalas *taizōkai*<sup>10</sup> (Mundo Uterino, do Fenômeno) e *kongōkai* (Mundo Diamantino, Eterno). Na China, o budismo esotérico começou a declinar depois da metade da dinastia Tang, mas floresceu no Japão, particularmente no período Heian (794-1185), e permanece até hoje como uma de suas principais correntes. Ele foi introduzido por Kōbō-Daishi<sup>11</sup> (Kūkai, 774-835) e Dengyō-Daishi (Saichō, 767-822). Jikaku-Daishi (Ennin, 794-864) e outros sacerdotes também aparecem a seu lado como responsáveis pelo material iconográfico que trouxeram de além da China.

Saichō introduziu a escola Tendai da China, em 805, e construiu o Salão Sōdō, depois Enryakuji,<sup>12</sup> sobre a Montanha Hiei (Hieizan),

---

10 Em *taizōkai*, *taizō* significa “tudo incluso” ou “produtividade”. Mandala *taizō* é a forma correta de se denominar essa mandala, porém ela se chama *taizōkai* porque é um nome colocado ao lado de *kongōkai*, embora *taizōkai* tenha outros significados no Japão. Implica que a iluminação universal é o princípio básico e criador de todos os fenômenos, que abarca todas as coisas. *Taizō* é comparada à flor de lótus ou ao útero ou ventre de uma mulher. Representa o cosmos de Dainichi Nyorai. Consiste em um longo retângulo de doze seções com 414 Budas e *bosatsu*.

11 *Daishi* é um título honorífico do budismo japonês e significa “grande mestre”.

12 Enryakuji foi destruído na segunda metade do século XVI e reconstruído em 1630. Templo central da escola Tendai, e um dos principais templos do período Heian, foi o centro de aprendizado do budismo por muitos séculos. Muitos dos fundadores das escolas do período Kamakura (1185-1334) estudaram lá.

enquanto Kūkai introduziu a escola Shingon, em 806, e construiu o templo Kongōbuji, sobre a Montanha Kōya (Kōyasan).

No Japão, houve um aumento e um estímulo à produção de imagens de inúmeros deuses originários do hinduísmo. Esses deuses foram introduzidos no budismo como se fossem seus Budas, e representá-los “budicamente” no universo da mandala se tornou o eixo central da arte esotérica nas escolas Shingon e Tendai. O ascetismo também sofreu uma adaptação, que também caracteriza o aspecto sincrético do budismo japonês. Se, por um lado, os deuses estrangeiros foram “budificados”, os deuses nativos do Japão também o foram, principalmente os deuses das montanhas, fazendo nascer o “budismo das montanhas”, *sangaku bukkyō*, o *shugendō*<sup>13</sup> e os *shugenja*, monges que levam uma vida ascética nas montanhas.

Um traço distintivo do esoterismo foi essa sua capacidade de absorver elementos de religiões não budistas, o que, por sua vez, constituiu também um traço do budismo indiano, que, tradicionalmente tolerante com as divindades folclóricas, permitiu essa adoração sem interferir com suas próprias práticas. Esse princípio religioso é chamado de henoteísmo, e no Japão ele tornou possível uma estreita ligação com o xintoísmo. O budismo esotérico teve especial interesse em incorporar os elementos pré-budistas em seus próprios ritos e formulações e os elementos mais nativos foram, ao menos parcialmente, protegidos e preservados naqueles moldes. Nem as religiões nativas, como o xintoísmo, nem os hábitos foram represados inteiramente pelas influências da China ou do budismo.

À medida que as imagens vão sendo produzidas, percebe-se que, embora a figura central seja o Buda Dainichi, a fé e os interesses estão normalmente voltados a outras divindades. Além da necessidade de produzir muitas estátuas para propagação e exercício da fé, o budis-

---

13 *Shugendō* foi a crença nascida do sincretismo entre o budismo e o xintoísmo. Ela recomendava aos seus adeptos a prática ascética severa no alto das montanhas. No budismo esotérico, *yamabushi* eram os seus seguidores que permaneciam em retiros nas montanhas, como o monge Shōbō (832-909), fundador do templo Daigoji, e o monge Zōyō (1031-1116), ao qual foi construído o templo Shōgo-in em Kyoto, ramo Tendai do movimento *shugendō*.



mo esotérico estava mais interessado em personalidades e poderes simbolizados por várias divindades do que nas que tentassem sugerir imensidade. Durante o florescimento do budismo esotérico, o número de divindades cresceu rapidamente e as regras de fabricação e disposição das imagens se tornaram muito complexas.

## A escultura budista japonesa

Normalmente, as imagens eram divididas em duas classes: as divindades dentro dos limites da fé budista e as de diferentes religiões, como o hinduísmo. Cada deus tinha a sua própria personalidade e poderes, mas todos eles ofereciam certos benefícios aos seus devotos. Essa individualização das imagens gerou estilos mais ou menos realistas. Em suas formas artísticas, no esoterismo predominava uma forte corrente de símbolos indianos e conceitos estéticos similares àqueles da fé hindu. Divindades femininas foram enfatizadas, refletindo antigos cultos da deusa mãe, a maioria dotada de múltiplas cabeças e braços significando muitos poderes e mostrando quão demoníacos eram os seus poderes para destruir violentamente a maldade. Essa característica é uma das mais marcantes nas imagens do budismo esotérico. Sua arte privilegiou essas imagens com fisionomia raivosa, aparência bélica e corpos infantis, ao mesmo tempo amedrontando e gerando simpatia. Essas reações emocionais ambíguas não são contrastantes. Trata-se de um medo ao qual se mescla um sentimento de proteção, pois se compreende que a raiva dessas imagens está voltada apenas contra o mal dos vícios humanos e contra os males que os opositores do budismo representariam.

O budismo que foi para a China e o Japão formou um “exército espiritual”, e é claro que o Buda histórico Śākyamuni (Shaka, em japonês) não formaria nenhum exército. Mas esses países, sobretudo a China, que foi modelo de civilização para o Japão em sua formação, tinham uma noção militar bastante desenvolvida, para essa vida e projetada para a vida após a morte. Basta referir como exemplo a organização dos seus impérios e as esculturas dos Guerreiros de Xi’an. Afinal,

segundo os sutras, os deuses guerreiros se converteram ao budismo e decidiram defendê-lo, sem, contudo, contrariar suas naturezas bélicas e destruidoras. Essa tensão entre a disciplina espiritual pregada pelo budismo e a vontade de defendê-lo nem que fosse pela violência da aparência ou do gesto é uma das essências criativas de sua arte. Agindo desse modo, os deuses se tornavam mais próximos dos seres humanos. Sob a consideração de que o ser humano não pode eliminar a sua animalidade, visto estar no mundo humano, esta poderia ser orientada para uma fidelidade. A escultura budista transmite essa disciplina, e as imagens com aparência bélica contribuem para uma filosofia ou uma arte da guerra com objetivos morais justificáveis por uma crença, o que não significa que o budismo, ou qualquer crença, tenha uma natureza bélica relacionada a conflitos de fé armada comuns na história.

A data de introdução de deuses de outras religiões nos sutras budistas é muito antiga. Já antes do século IV, nas esculturas do século II, estátuas de vários tipos estavam sendo construídas, como as d'Os Quatro Guardiões Celestiais (os *Shitennō*). Depois disso, a afluência dos deuses para o budismo, que foram denominados *yakusha* (deuses pagãos), tornou-se variada. Primeiramente eles foram tidos como deuses defensores da fé, mas aos poucos passaram a ter uma posição budicamente importante, e as denominações de *bosatsu* e *myōō* foram então sendo definidas. Desse modo, o número de Budas no budismo esotérico tornou-se notavelmente grande, e sua arte se tornou também tematicamente variada. No caso da representação dos Budas, que aumentaram em tipologia, começaram a ser empregados métodos que representassem direta ou indiretamente a natureza de cada Buda. O fato de parecerem poderosos é a representação direta da sua força e, além disso, um conteúdo complexo passou a ser cifrado de acordo com os gestos das mãos ou de sinais, *insō*, e com os objetos que seguravam, *jimotsu*. O aparecimento dessas estátuas reflete a necessidade de se representar concretamente a força dos Budas no budismo esotérico e, desse modo, as peculiaridades de cada imagem foram se desenvolvendo.

Foi natural para o budismo, e posteriormente foi para o xintoísmo, conceber deuses com nomes e individualidades definidos, que poderiam ser a reencarnação de personagens lendários ou históricos, bons

ou maus, mas que se converteram ao budismo por terem escutado os sermões de Buda, unindo uma existência histórica e individual com uma existência mitológica e universal.

Os estágios iniciais da tradição, datando do início do século VII, são representados por um grande Buda Yakushi Nyorai de bronze e pela Tríade Shaka no salão principal do templo Hōryūji. Essas estátuas refletem as normas artísticas dos escultores de pedras do início do século VI. No Japão, as estátuas que mais bem representam a tradição maaiana são as de bronze do início do século VIII no templo Yakushiji, em Nara. No mesmo templo, de produção posterior, há uma antiga pintura colorida sobre cânhamo representando Kichijōten (ou Kisshōten), deusa da beleza e do aprendizado, que mostra, de modo realístico, uma mulher da corte com um manto transparente e fluido em estilo chinês. Esse ideal de beleza aristocrático desses trabalhos, embora dentro do estilo do continente, foi o resultado de pouco mais de um século de desenvolvimento da arte budista japonesa. Diz-se que essa deusa está baseada na figura da imperatriz Kōmyō (701-760), esposa do imperador Shōmu. A introdução de divindades femininas no budismo tinha sido um dos resultados da influência hindu, embora já existissem deusas nativas japonesas.

## Os Dez Mundos e a hierarquia das imagens budistas

Todas as divindades estão distribuídas numa hierarquia espiritual entre “Os Dez Mundos da Existência”: Jikkai, Jippōkai ou Jippōsekai (“Os Mundos das Dez Direções”). Dentre eles, são mais conhecidos Os Seis Mundos, Rokudō, embora haja mais quatro planos superiores (*shishōdō*). Acontece que apenas no Rokudō os seres ainda estariam presos ao ciclo das reencarnações. *Gati* é a denominação do modo de existência em cada um dos Seis Mundos da *samsara*, ou, em outras palavras, dentro da Roda da Vida os Seis Mundos são representados pela *samsara*.

Em suma, o cosmos budista consiste em dez mundos ou estados: os Quatro Mundos dos Iluminados e os Seis Mundos dos ainda presos às suas ilusões (mundo de Maia). Numa ilustração do século XVII e

de acordo com o texto intitulado *Kanshin Jippōkai-zu* (“gravura dos mundos das dez direções da graça”), “se aquele que crê tocar um dos círculos pequenos cada vez que invocar o sutra 10 mil vezes, ele alcançará a Terra Pura quando terminar” (Collcutt; Jansen; Kumakura, 1988, p.95). Um ideograma no centro significa “alma, coração” e, segundo o *Kegon-kyō* (*Sutra Guirlanda de Flores*), ele aponta o caminho para a Terra Pura. Normalmente, as mandalas esotéricas têm o Buda Dainichi Nyorai na posição central, pois, como seu próprio nome diz, ele é o “Grande Sol” ou a “Grande Origem” de todos os mundos e seres. Essa mandala Jippōkai tem claro o desenho de um sol e cada um dos seus dez raios origina um mundo.

As dez direções são norte, sul, leste, oeste, sudeste, sudoeste, nordeste, noroeste, em cima e embaixo.

Os Mundos dos Iluminados são: as Terras Puras (*jōdo*), dos Budas *nyorai*; o mundo dos *bosatsu*; o mundo dos *shōmon* ou discípulos; o mundo dos *engaku* ou Budas autoiluminados. No Mundo de Maia, os três mundos mais altos são: o dos Guardiões Celestiais (Tennindō); o dos guerreiros (Ashuradō); o dos humanos (Ningendō). Os três mundos mais baixos são: o dos animais<sup>14</sup> (Chikushōdō); o dos espíritos raivosos e famintos<sup>15</sup> (Gakidō); o dos condenados ao inferno<sup>16</sup> (Jigoku).

Todos os seres nesses últimos seis planos são dominados pelo ciclo de morte e renascimento em eras incontáveis, a não ser que se livrem do desejo e consigam atingir o estado de Buda. Os *ashura* e os *ten* representam os dois mais altos estados de existência antes do estado de Buda. Se uma pessoa não consegue renascer na Terra Pura, sua alma transmigrará de um para outro dos seis mundos e realizará a penitência por suas ações neste mundo.

14 Ou Chikushōdō, entre eles, *magoraga* (peixe gigante), *karura* (pássaro com asas de ouro), dragão e *kalavinca* ou *kariōbinga* (ave de belo canto e rosto humano).

15 *Gaki* (preta) são os espíritos e deuses raivosos, famintos, carentes, fantasmagóricos, do mesmo nome do mundo onde vivem, Gakidō. “Diabo faminto” é *preta* em sânscrito, e são os carrascos dos infernos administrados pela divindade Enmaten.

16 Segundo Takeshi Suzuki (1942, p.41-8), há muitos infernos: inferno dos renascimentos repetidos; da corda de ferro preta; de massas de pessoas; de tumultos; de grandes tumultos; incandescente; incandescentíssimo; e eterno.

Esses outros mundos nos explicitam a origem e o destino de muitos seres, mas, segundo o budismo esotérico, o nosso mundo é para onde esses seres vêm a fim de ajudar na propagação do budismo e da iluminação dos seres humanos. Portanto, o mundo humano e sua sensibilidade artística é o nosso ponto de referência para a compreensão das imagens budistas. Quando Edward Conze (1978) afirma que “o nascimento na forma humana é essencial para a apreciação do Dharma”, então é também para a apreciação da arte realizada em nome da compreensão da Lei (dharma). E acrescenta: “Os deuses são demasiado felizes para sentirem desgosto pelas coisas condicionadas e vivem demais para apreciar a impermanência. Os animais, os fantasmas e os condenados não têm clareza de pensamento”. Os arquétipos e os modelos de comportamento motivados pela arte budista japonesa expressam o ponto de vista japonês para a casualidade cármica.

Sobre o Rokudō, Barbara Ruch (1992, p.97) comenta que

[Os seis mundos] se tornaram aceitos por todas as escolas budistas e dificilmente havia uma obra literária que não mencionasse conhecimento a esse respeito. Eventualmente, todos os japoneses cresceram sob essa ideologia. Interpretações eruditas desses fatos, entretanto, tanto no Ocidente quanto no Japão, deixam a impressão de que tais ideias obtiveram uma vitória sobre as atitudes pré-budistas [...].

Os *bosatsu*, no início, apenas se referiam a Shaka antes de sua vida monástica. No início do período do budismo maaiana, quando “atingir a iluminação” era a finalidade religiosa dominante, surgiram vários *bosatsu* que estavam num estágio anterior à iluminação, como Miroku, Kannon, Fugen e Monju, e estavam sempre junto aos Budas *nyorai* (“Budás iluminados”) como auxiliares. Eles também, entretanto, podem não ser considerados *bosatsu*, mas deuses ou discípulos de Shaka. De personalidade independente, não tinham se tornados centrais na fé como os *nyorai*. Embora representassem aspectos da natureza dos *nyorai*, eram muitos os que tinham apenas uma única natureza. Kannon Bosatsu e Seishi Bosatsu como auxiliares fixos de Amida, e Fugen Bosatsu e Monju Bosatsu, de Shaka, começaram

a surgir, mas, à medida que foram sendo representados sozinhos, começaram a assumir várias naturezas. Buda teria sido um mestre, e não um salvador. Os Budas *bosatsu* é que estariam encarregados da salvação, devido à sua compaixão.

Os Hachibushū (“As Oito Legiões Guardiãs”) são divindades da categoria *ten* e são deuses pagãos introduzidos no budismo, como os *ashuras*, e já podem ser considerados como iniciais da arte esotérica.

Na verdade, durante o período em que a arte exotérica se desenvolvia vertiginosamente, os contatos com outras religiões, como o hinduísmo, estavam ocorrendo de forma confusa, enquanto a introdução desses deuses como divindades principais do budismo esotérico ocorria lentamente. Tanto os deuses guardiões do budismo exotérico como os deuses hindus estavam entrando no budismo esotérico com os seus nomes originais em sânscrito. O que houve foi uma transcrição fonética em ideogramas que nem sempre mantiveram o significado original. Dos Guardiões Celestiais, Bonten e Taishakuten estavam desde o início, mas os Kongōshu, os Kongōrikishi, Benzaiten e Kisshōten, por exemplo, são nomes que apareciam nos sutras, e quando passaram para o budismo esotérico ganharam um significado mais importante. É notável o número de Budas que foram denominados *ten* (devas).

Os vários Budas que tinham a denominação composta de *-kongō* foram considerados portadores de uma força muito grande. Nos sutras de cerca do século VI, começaram a aparecer os Katō kongō e Batō kongō, por exemplo, que formavam uma classe muito inicial de deuses hindus “budificados”. Os *kongō* gradualmente passaram a receber a denominação *bosatsu*. Por exemplo, Batō Kongō passou a se chamar Batō Kanzeon Bosatsu. Com isso, as formas de *bosatsu* foram se diversificando no interior de uma só categoria. Kannon Bosatsu é o melhor exemplo disso. Considerando-se que o *bosatsu* inicial foi Jūichimen Kannon, surgiram então Fūkūkenjaku Kannon, Senjū Kannon, Batō Kannon, Nyoirin Kannon e Juntei Kannon. O *bosatsu* Monju também sofreu variações semelhantes.

Dentre as muitas outras divindades budistas que não são explícitas nesses Dez Mundos estão as chamadas *myōō*, que surgiram da recitação

dos *darani*<sup>17</sup> na escola Shingon. Como essas orações eram consideradas de grande efeito, receberam o nome de *myō*, que é a palavra *darani* em japonês, mais o sufixo de nobreza *ō*, resultando em *myōō*. Havia inicialmente o Kujaku Myōō, que não tinha uma forma assustadora e montava um pavão, mas, depois do final do século VII, os *myōō* foram representados apenas numa forma amedrontadora. No Japão, nomes dos *myōō* desconhecidos foram levantados em grande número nos sutras que foram traduzidos da dinastia Song (960-1279).

Especificamente, o foco fundamental da fé Shingon era renascer em Tosotsuten (Céu Tusita). Acredita-se que Shaka morava lá antes de nascer na terra, mas agora é o mundo de Miroku Bosatsu enquanto ele se prepara para renascer neste mundo. No Japão, acredita-se que há 49 residências no paraíso budista, dividido em região interior (*nai-in*) e exterior (*ge-in*). Os *bosatsu* que serão Budas, como Miroku, estão em *nai-in*, o qual é normalmente chamado de Terra Pura (Jōdo Tosotsuten), como a de Miroku Bosatsu, e as divindades *ten* estão no *gen-in*. A visualização dessas regiões parecem mais compreensíveis no plano unidimensional das mandalas, visto que essas concepções nascem de uma visualização tridimensional.

---

17 *Shingon-darani*, “palavras verdadeiras ou versos místicos”. No budismo esotérico, versos místicos curtos são chamados de *mantra*, enquanto os longos recebem o nome de *dharani*. *Dharani*, em sânscrito, literalmente significa “sustentador (feminino)”, e sinônimo de *mantra*, que carrega a essência de um ensinamento. Seu poder mágico é explicado pela eficácia de seus sons e ritmos da Verdade Essencial do universo. Mantras são palavras místicas em sílabas sânscritas e imbuídas com poder místico para proteger os praticantes do darma contra toda influência negativa. *Dharani* é a língua espiritual com a qual Buda Dainichi expressou seu pensamento nirvânico, que não pode ser ouvido nem compreendido por ninguém, mesmo pelos *bosatsu* de alto nível. De acordo com o budismo esotérico, as explicações doutrinárias devem ser feitas em *dharani*. Para compreendê-las, o interessado deve se transformar em pessoa de igual grau ao de Buda. Isso faz parte dos Três Mistérios das expressões divinas de Buda (corpo, língua e vontade). Quando Shaka atingiu a “iluminação”, ele podia escolher entre passar para o nirvana (“morrer para o mundo transitório”) com um superconhecimento transcendental intraduzível (uma salvação pessoal) ou compartilhar seu conhecimento da forma mais didática possível com a humanidade para ajudá-la a se livrar do sofrimento. Então, Shaka resolveu ficar neste mundo até a morte física natural.

## Cosmologia teológica budista: montanhas e mandalas

O universo budista é também mencionado como uma “montanha”<sup>18</sup> (*sen*, *zen* ou *yama*), a Montanha Sumeru (Shumisen ou Montanha Shumi), mas suas descrições são fantásticas e de difícil visualização. Sendo o lar mítico de Shaka, está localizado no centro do mundo, uma montanha axial dentro de uma flor de lótus cósmica, cercado por sete cadeias de montanhas (Shichikinzan) concebidas como discos que são separadas por sete oceanos perfumados (Shichikōkai). Ao redor desses mundos há um anel periférico de montanhas (Tetsuizan) e, no intervalo (banhando os dois lados do Tetsuizan), um grande oceano (*enkai*). Cada mundo tem o seu universo de nove planetas e suas estrelas principais. Entre a sétima e a oitava cadeia há quatro continentes habitados por seres humanos. Esses quatro continentes são protegidos pelos Guardiões Celestiais. No topo da montanha também está o domicílio dos 33 deuses que guardam e protegem a região. Eles são comandados pelo deus Taishakuten, que governa os outros 32 deuses que vivem em Zenkenjo (“Palácio das Corretas Visões”) no céu budista (Trayastrimsha).

Essa concepção de imensidade do tempo e do espaço, de inúmeros mundos habitados por Budas e *bosatsu*, e a representação esquemática do cosmos em mundos e montanhas é provavelmente fruto da vasta perspectiva cósmica e espiritual indiana por meio da intuição, concepções que não se encontram no Ocidente, que buscou a explicação matemática do universo. Essa complexidade é simbolizada e esquematizada nas mandalas. A complexidade de cores e detalhes dessas figuras proporciona uma súbita visualização do indescritível, um ensaio de iluminação, como se visse o universo do “lado de fora”, tarefa inconcebível para a mente humana.

Dentre as diversas ramificações teóricas do budismo, as mandalas formam um tema complexo e extenso. A princípio, são representações geométricas de imagens simbólicas, resultando em poderes místicos.

---

18 Baseado nas ilustrações *Montanha Sumeru e Os quatro países* (Suzuki, 1942, p.39 e 53). Também baseado em Nishimura, 1979.



Por causa de sua simetria e centralidade, sugerem equilíbrio e um senso de totalidade. Os dois triângulos superpostos (iantra) representam o princípio feminino (ponta para baixo) e masculino (ponta para cima) e o centro, o neutro. *Mandala* é uma palavra traduzida do sânscrito em caracteres chineses e significa “uma representação da natureza verdadeira ou de valores essenciais”. Essas figuras são usadas no hinduísmo, no budismo e até no xintoísmo para expressar ensinamentos religiosos esotéricos, constituindo um ponto de partida para um sistema de meditação para aqueles que se propuseram a uma mística união com o Buda Cósmico, Dainichi.

As mandalas devem inspirar um profundo sentimento de ligação com as divindades, que, diante daquele que medita, se materializariam. A partir de então, uma imagem é a manifestação concreta dos conceitos relacionados às energias existentes na ordem das coisas.

As divindades se mostram de forma pictórica ou por meio de letras sânscritas, ou por meio de vários símbolos em um modelo esquemático, o que demonstra a relação entre os inúmeros Budas. Podem ser, mais frequentemente, uma pintura ou uma disposição de estátuas. Foram proeminentemente mostradas nos templos das escolas Shingon e Tendai, pintadas sobre seda, papel, sobre o chão utilizando-se arroz colorido ou pedrinhas, e, ainda, gravadas em pedra ou metal. As mandalas eram desenhadas na tribuna do *shuhō* (ritual ascético). Essa forma foi legada como Shikimandara, que se desenha na tribuna no momento do Denpō kanjō (ritual de formatura de um bonzo), somente em ocasiões especiais.

No tantra, o universo é uma manifestação do corpo de Buda. Esse corpo está dividido em duas partes, literalmente “dois mundos” (*ryōkai*) complementares, que se tornam idênticos em um sentido esotérico, mas que apresentam aspectos diferentes da realidade suprema: o mundo uterino, passivo (*taizōkai*), e o mundo diamante, ativo (*kongōkai*). Juntos, representam a dualidade do cosmos e a unidade essencial. A unidade do mundo metafísico com o mundo fenomênico é explicada por essa mandala: o relativo equivale ao absoluto e o fenômeno, ao nume. Em forma de mandala, esses mundos podem ser representados separadamente (*taizōkai-mandara* ou *kongōkai-mandara*) ou juntos (*ryōkai-mandara*).

Na mandala *taizōkai* se expressam os deuses que avançam para a iluminação e continuam socorrendo os seres humanos, e na mandala *kongōkai* se expressa a força dos Budas que derrota “os apetites humanos” (*bonnō*).

A mandala, como as imagens budistas, também experimentará certa naturalização depois de sua primeira introdução no Japão. A mandala *ryōkai* do templo Jingōji possui uma harmoniosa graça obtida por linhas finas. Essa técnica é encontrada na arte esotérica no Japão depois da metade do período Heian (794-1185).

A mandala *tatizōkai* (*taizōkai-mandara*) é a mandala do mundo fenomênico. Supõe-se que simbolize os ensinamentos do sutra *Dainichi-kyō*: o corpo, a fala e a mente de Buda são revelados aos não iluminados de modo que eles possam, por si mesmos, se colocar em harmonia com Buda. Buda Dainichi está no centro de todas as suas manifestações físicas arranjadas em vários grupos, como as nove manifestações que seguram uma flor de lótus.

A mandala *kongōkai* (*kongōkai-mandara*) é chamada de Mundo Diamante porque representa a verdade do universo como um cristal puro. *Kongōkai* é o mundo das ideias, a ação do conhecimento, indestrutível e eterno como um diamante, o coração sincero e inflexível na Lei.

## Saichō e a escola Tendai

Como mencionado anteriormente, as escolas Tendai e Shingon foram fundadas respectivamente por Saichō e Kūkai, tendo sido essenciais para o desenvolvimento do budismo esotérico no Japão e para a introdução de imagens budistas.

O nome de família de Saichō era Mitsu-no Obito. Nascido em Ōmi (atual Shiga), em 767, dizia-se ter sido um descendente do imperador chinês Hsiao-hsien do final da dinastia Han, 206 a.C.-220 d.C.). Iniciou-se como discípulo de Gyōbyō (722-797) do templo Kokubunji com 12 anos, e adotou o nome Saichō dois anos mais tarde. Em 785, construiu um eremitério sobre a Montanha Hiei, devotou-se

aos exercícios religiosos e estudou os sutras, principalmente as três obras principais do Tendai (*Tendai-sandaibu*). Em 788, renomeou seu eremitério como Ichijō-shikan-in (hoje Konpon-chū-dō). Em 794, Saichō conduziu um grande serviço em seu templo, auxiliado pelo imperador e orientado por um monge de Nara. O imperador se tornou um grande apoiador de Saichō e nomeou-o monge da corte. Em 804, Saichō foi para a China por decreto imperial e estudou a doutrina T'ien-t'ai ("Tendai" é a leitura sino-japonesa, escola da "Plataforma Celestial"), baseada no *Hokke-kyō* (*Sutra de Lótus*), sendo a escola Tendai também denominada Hokke, fundada pelo monge chinês Chin-Kai ou Chih-i (538-597), que viveu e ensinou nos mosteiros da Montanha T'ien-t'ai, no sul da China, desde 575.

Saichō estudou também com Tao-sui (Dōsui) e Hsing-man (Gyōman), da Montanha T'ien-t'ai, tendo se iniciado também no budismo zen de Hsiao-jan (Shōnen), e no budismo esotérico de Hsün-hsian (Jungyō), do templo Lun-hsing-ssu (Ryūkōji) em Yüeh (Etsu). A escola Tendai enfatiza a identidade do Buda histórico e a eterna natureza búdica que se afirma existir em todas as coisas e pessoas (*dharmakāya*), embora o reconhecimento disso não seja possível sem instrução e moralidade. O estado de Buda era atingido através da meditação (*kanjin*). As três verdades do Tendai são: o Vazio, a Temporalidade e o Caminho do Meio.

Quando retornou ao Japão, em 805, Saichō apresentou à corte objetos e sutras adquiridos na China e realizou a primeira cerimônia *kanjō* no país. Em 806, pediu o reconhecimento governamental para a escola Tendai. Entre 818 e 819, estabeleceu o Sange Gakuseishiki para a formação de alunos. A doutrina explica que qualquer pessoa pode ser ajudada pelos ensinamentos do sutra *Hōkke-kyō* (*Sutra de Lótus*), dessa maneira criticando e se opondo às Seis Escolas de Nara, (Nantō Rokushū). Em 822, Saichō solicitou permissão para construir seu próprio direito de ordenação Tendai na Montanha Hiei, já que seus discípulos não teriam sido ordenados em Nara, marcando o início de um grave conflito.<sup>19</sup> Sete anos depois de sua

---

19 Os ensinamentos de Saichō sofreram a oposição principalmente dos mon-

morte, em 822, a permissão foi finalmente garantida. Em 866, ele recebeu o nome póstumo Dengyō-Daishi (é a primeira vez que se usa o título honorífico *daishi*). Tendo sido escritor prolífico, mais de 160 obras lhe são atribuídas.

Em muitas formas a escola Tendai japonesa foi eclética e se diferenciou da vertente chinesa. A Tendai do Japão incluía também as doutrinas do budismo esotérico, do zen, e das regulamentações monásticas (*ritsu*), tendo enfatizado a ilusão do mundo fenomênico. A iluminação não devia ser procurada nem no realismo nem no idealismo transcendental, mas no equilibrado Caminho do Meio. Para escolas centradas na meditação como o zen, para escolas que almejavam a salvação como a Jōdo e Jōdoshin, e para escolas proféticas como a de Nichiren (1222-1282), essa visão foi mais ampla e, mais tarde, possibilitou sua expansão da Montanha Hiei para além de Kyoto. Tendai é, portanto, a raiz das principais escolas budistas no Japão: Jōdo-shū, Jōdoshin-shū, Zen-shū e Nichiren-shū.

## Kūkai e a escola Shingon

Kūkai (774-835) nasceu no distrito de Tado, Sanuki, na ilha de Shikoku. Em 804, foi como monge estudioso para a China Tang e, tendo estudado com o monge Keika (746-805), voltou para o Japão em 806, levando os sutras que continham a Mandala de Dois Mundos (*ryōkai-mandara*). Kūkai é mais conhecido sob seu nome póstumo Kōbō-Daishi, dado pelo imperador Daigo (897-930) em 921. Seus ensinamentos apelavam especialmente para a corte, e Kūkai logo alcançou uma posição dominante, ao receber a proteção do imperador Saga (reinado, 809-823). Com a exceção do templo Tōji – corretamente chamado de templo Kyōōgokokuji (entregue a Kūkai em

---

ges da escola Hossō. Estes desaprovavam os ritos de iniciação nos quais os votos eram feitos diretamente para Buda e não para os monges, e também sua pretensão reivindicatória por uma cerimônia de ordenação independente, pela qual as escolas se tornariam livres do controle daquelas de Nara.

823) –, situado em Kyoto, muitos dos templos famosos como os da Montanha Kōya (Kōyasan) ou o templo Jingōji, em Takao, foram construídos nas profundezas das montanhas, o que também agradou à corte, que queria se ver livre das influências políticas das antigas escolas religiosas de Nara.

Em sua obra *Sangō Shiiki*,<sup>20</sup> Kūkai explica a excelência do budismo e a doutrina *genseriyaku* (“o favor dos deuses nesse mundo”) de acordo com *kajikitō* (“as rezas e os feitiços”) e *chingokokka* (“a proteção nacional”) de acordo com o *hihō* (“processo secreto”) do budismo esotérico. Para Kūkai, as pessoas podiam se tornar Buda neste mundo apenas sendo como eram, pela adoração da mandala e entoando mantras (*shingon-darani*). Se o estado de Buda era uma realização possível para todos, pode-se observar disso que a doutrina Shingon era um método flexível de salvação. Sendo práticos, seus ensinamentos devem ter tido grande apelo para aqueles que desejavam escapar das crenças normais em um interminável ciclo de nascimento e morte e um carma inexorável, ao mesmo tempo que os mesmos esvaziavam o significado da moralidade e da salvação.

O budismo esotérico Shingon dessa fase, século VII, é uma “miscelânea esotérica” (*zatsumitsu*) baseada nas concepções originais do maaianismo, um panteísmo místico misturado com realismo e idealismo, ao contrário do da escola Tendai, consequentemente transmitido para a arte. Embora a doutrina tenha sido transmitida para a China, foi somente no Japão que ela foi suficientemente sistematizada para formar uma escola independente. Foram os sutras<sup>21</sup> *Dainichi-kyō* (*Sutra Dainichi Nyorai*), *Kongōchō-kyō* (*Sutra Coroa de Diamantes*)<sup>22</sup> e *Soshitchijikara-kyō* que sistematizaram o budismo

---

20 As principais obras doutrinárias de Kūkai incluem a obra mais inicial *Sangō Shiiki* ou *Sankyō Shiki* (“Indicações dos Objetivos dos Três Ensinamentos”), em que a superioridade do budismo sobre o confucionismo e o taoísmo é debatida em forma de romance (Miner; Odagiri; Morrell, 1985, p.190; Hakeda, 1972).

21 Os sutras *Soshitsu-kyō*, *Yui-kyō* e *Yōryakunenju-kyō* são considerados textos secundários da escola Shingon.

22 Uma tradução chinesa desse sutra é o livro impresso mais antigo de que se tem registro. Na Índia, a descoberta de técnicas de impressão foi tardia. Na época

esotérico e o estabeleceram, resultando no Mikkyō Puro ou *Livro Sagrado Mikkyō*. Neste se encontra Dainichi Nyorai descrito como a essência eterna do universo, o Senhor Supremo do budismo esotérico, principal objeto de adoração. Para o crente Shingon, o corpo de Dainichi constituía o mundo, formado dos seis elementos – terra, água, fogo, ar, éter e consciência. O corpo, a palavra e o pensamento de Dainichi são os três mistérios que compõem a vida do universo. Portanto, o mundo externo é suprido de forças espirituais, o que pode ser, e foi, manifestado como diferentes divindades.

*Shingon-shū* significa “escola do mantra”. A palavra *shingon* é a tradução japonesa da palavra sânscrita *mantra* (“palavra secreta, sílaba mística”), que, no bramanismo e no hinduísmo, seria uma sílaba, palavra ou verso revelados para um profeta em meditação. *Shingon-himitsu* é o “segredo do *shingon*”, sendo o *shingon* considerado a encarnação do som de uma divindade. *Shingon-mikkyō* é a vertente esotérica Shingon, também conhecido por outras denominações: *Shingon-darani*, escola Himitsu, escola Mandara, escola Yuga, escola Darani e escola Sanmaji.

O nome Shingon também se deve à sua importante função nos ensinamentos de Dainichi Nyorai revelados pelo seu corpo absoluto. De acordo com a doutrina dessa escola, Vajrasattva, discípulo de Buda, recebeu diretamente os ensinamentos de Dainichi, compilou os sutras e os encerrou numa torre de ferro no sul da Índia. Acredita-se que essa torre foi aberta, oitocentos anos depois do falecimento de Śākyamuni, por Nagarjuna,<sup>23</sup> que então revelou os sutras escondidos por tantos anos. Esses sutras foram levados para a China por

---

de Buda, escrevia-se em folhas de palmeira ou bananeira. Mais comumente, as histórias eram transmitidas oralmente, na forma de narrativas ou lendas. Quando a Índia já possuía seus escritos, chineses foram para a Índia e iniciaram uma tradução precária ou em colaboração com indianos que estavam aprendendo o chinês. Tanto as experiências de traduções dos sutras quanto a interpretação das imagens budistas por grandes distâncias e longos períodos tornaram-nas suscetíveis a todo o tipo de influência de culturas locais.

23 É também Ryūju Bosatsu, monge budista indiano que viveu entre os séculos II e III, famoso pelo seu estudo sobre os sutras. Na escola Shingon, ele é conhecido como Ryūmyō.

Vajrabodhi, Subhakarasiṃha e Amoghavajra. Kūkai as recebeu de Hui-kuo (Keika), que foi discípulo de Amoghavajra.<sup>24</sup>

Shingon é a escola que dominou o período Jōgan (859-876), incluindo sob sua influência até mesmo a Tendai. Também foi conhecida como escola do Mundo Verdadeiro, chamada de Tōmitsu,<sup>25</sup> sendo *Tō* a abreviação do nome do templo, Tōji. A mais mística das escolas budistas, o Mundo Verdadeiro, como seu nome implica, é transmitido por fórmulas mágicas. No budismo Shingon, a doutrina revelada como tendo sido pregada pelo Buda histórico foi distinguida da doutrina secreta de Dainichi em sua forma de ver o princípio da realidade.

Kūkai também se engajou na produção de estátuas budistas de acordo com as gravuras oriundas dos sutras e suas divindades esotéricas, mas pode-se dizer que as características das estátuas obedecem mais às suas próprias ideias do que às dos sutras, como se vê na forma leve e sensual, de faces arredondadas e cheias, toucas elaboradas e imponentes, linhas do nariz que se estendem em curva graciosa até as sobrancelhas. As divindades aparecem com quatro braços e quatro cabeças e montadas em elefantes e gansos, cujos modelos ocorrem na escultura indiana desde antes do século VII.

A arte tinha importante objetivo didático. Pintura e escultura foram tomadas como cursos regulares no estudo do budismo. Por suas práticas rigorosas voltadas para o reconhecimento da identidade entre o homem e Buda e a criação de ambientes adequados para sua prática, a escola Shingon revolucionou a arte budista por cerca de dois séculos.<sup>26</sup>

---

24 Sua linha de transmissão: Nagarjuna, Nagabodhi, Vajrabodhi (Kongōchi), Shubhakarasiṃha (Zenmū), Amoghavajra (Fukū), I-hising (Ichigyō), Hui-kuo (Keika) e Kūkai. A linha secreta inclui Vairocana (Dainichi) e Vajrasattva (Kongōsatta), mas sem Zenmū e Ichigyō.

25 As tradições orais (*kūden*) das escolas Shingon e Tendai são chamadas respectivamente de Tōmitsu e Taimitsu. Na escola Shingon, os ensinamentos da tradição Tōmitsu são considerados os mais elevados. Na escola Tendai, os ensinamentos da tradição Taimitsu tornaram-se profundamente interconectados com os da *Myōhōhengekyō* (*Sutra de Lótus do Dharma Maravilhoso, Saddharma Pundarīka Sutra*). As linhagens japonesas não regulamentadas são genericamente chamadas de *zōmitsu*.

26 “Na exposição referente à *Quinta Terra*, denominada *Difícil de Conquistar* (*Sudurjaya* em sânscrito, *Nanshoji* em japonês), é dito que, nesse grau, deve o

Não é claro se Kūkai defendeu a necessidade de ícones para a prática do budismo esotérico, considerando as imagens pictóricas e escultóricas como importantes atos religiosos em si. Para Kūkai, a cor e a forma eram essenciais para o ensinamento dos ideais e do significado profundo do budismo. A escola Shingon introduziu novos conceitos de arte que, através do ritual, ajudaram na comunhão do homem com o cosmos.

Os métodos estéticos adaptados às doutrinas exotéricas não serviram, entretanto, para expressar o budismo esotérico. Há um contraste de propósitos entre o budismo exotérico e o esotérico.<sup>27</sup> O exotérico esforçou-se em dar forma física ao vasto paraíso no qual os Budas habitam (arte budista exotérica: *kenkyō*). O esotérico devotou atenção máxima aos ritos e disciplinas que permitiam aos seres humanos a iluminação nesta vida (arte budista esotérica: *mikkyō*). Além disso, o budismo esotérico, em sua constante batalha para subjugar os demônios exteriores e interiores, recorreu às imagens de devoção de variadas formas. Estátuas ferozes e sensuais são somente alguns exemplos dessa variação.<sup>28</sup>

---

bodhisattva se adestrar no conhecimento das diferentes artes e ciências profanas, para melhor servir aos seres viventes. A Poesia, o Teatro, a Música, a Narrativa, o Humorismo, a Jardinagem e a Floricultura são algumas das atividades arroladas pelo sutra *Kegon-kyō* (*Sutra Guirlanda de Flores*), várias das quais foram mais tarde elevadas pelos japoneses ao nível de *Dō* ('Caminhos'). Não poucos mestres budistas japoneses foram também cultores de uma ou várias dessas artes" (VVAA, 2004, p.23).

27 "O núcleo da doutrina esotérica é centrado ao redor de três mistérios: pensamento, palavra e ação. Esses três elementos derivam de Dainichi Nyorai e servem para explicar a existência do mundo fenomênico em sua multiplicidade. Eles podem ser estudados na literatura, como na verdade são no budismo tradicional. Isso é chamado de Ensino Exotérico (*kenkyō*). Mas a doutrina Shingon sustenta que a Essência só pode ser apanhada pela compreensão dos mistérios (*mitsu*) transmitidos oralmente de professor para aluno. Isso é chamado Ensino Esotérico (*mikkyō*), o ensinamento representado pelo Shingon" (Saunders, 1964, p.176).

28 "O atrativo do budismo esotérico jaz em seus conceitos estéticos. Por isso acreditava que somente a arte poderia transmitir o significado profundo dos sutras. Para a arte foram destinadas quatro partes: pintura e escultura; música e literatura; gestos e ações; implementos de civilização e religião. A habilidade nesses campos é obtida pelo domínio dos Mistérios" (Saunders, 1964, p.161). "Suas representações



Um fato na vida de Kūkai, tema de uma pintura no período Kamakura (1185-1334), foi seu *Debate com As Oito Escolas*, que ocorreu em 813. Por um momento, o monge parece transfigurado na forma do Buda Dainichi. Foi nesse ponto de “estado de Buda” que sua escola se diferenciou das outras. Para os seus seguidores, Kōbō ainda está adormecido em seu túmulo na Montanha Kōya, aguardando a vinda do próximo Buda, Miroku.

Ambas as novas formas de budismo, Tendai e Shingon, foram bem-aceitas pela corte. Kūkai e Saichō completaram seus trabalhos de identificação das divindades búdicas e xintoístas e as tornaram comuns em muitos aspectos, para além de nomes e cerimônias. Tanto em sua visão panteísta do mundo quanto em seus ritos elaborados, as tendências estritamente relacionadas com as características nativas dos japoneses são expressas.

## Observação final

Vê-se que a visão budista do universo e seus habitantes é tão surpreendente como o esforço artístico para representá-la. Deve ficar claro que o budismo maaiana inclui uma mitologia anterior ao Buda histórico e que se somou às mitologias do continente asiático por analogias e não propriamente aos ensinamentos de Buda quanto à iluminação. Interessante notar como essas analogias parecem mais um resgate de uma mitologia oriental do que propriamente a expansão do budismo, e tornando-se o vórtice do sentido mais profundo das raízes das artes japonesas e, portanto, indissociáveis do que se convencionará chamar de zen-budismo.

---

sagradas são destinadas a ser mais do que meramente agradáveis, pois elas personificam forças profundas e misteriosas que compõem a divindade. Isto significa que qualquer representação do divino em uma pintura ou escultura, desde que contenha a essência da divindade, deve ser tratada como um condutor de forças essenciais, que na crença esotérica são transferidas através da contemplação da divindade em sua forma representacional para o crente” (ibidem, p.163-4).





# 4

## A MISSÃO DA ARTE: REFLEXÕES A PARTIR DE MEISHU-SAMA<sup>1</sup>

*Heloisa Helena Guedes Terror*

É comum a concepção de que a religião não tem grande relação com a arte. Mas, no caso do Japão, o xintoísmo, o budismo e, em proporções menores, o taoísmo e o cristianismo exerceram profunda influência sobre a cultura e a vida espiritual do povo japonês, cada um à sua maneira. De todas essas concepções religiosas, a que primeiro e mais profundamente se alastrou no país foi o Caminho dos Deuses, o *Shinto*. Este termo expressa a posição central que o conceito de *kami*, deus, ocupava na tradição que então se desenvolveu; seu significado remetia aos poderes relacionados à natureza e suas forças de crescimento e de renovação. O mito da criação, relatado no *Nihongi*,<sup>2</sup> já registra a íntima relação entre os *kami* e a natureza:

Portanto, quando o mundo começou a ser criado, o solo das terras flutuava como um peixe na superfície das águas. Então, alguma coisa

---

1 O presente artigo foi elaborado com base no capítulo II da dissertação de mestrado em Ciências da Religião, *O belo e a salvação no pensamento de Meishu-Sama*, apresentada na Universidade Metodista de São Paulo em 2009.

2 *Nihongi*, ou “As Crônicas do Japão”, também chamado de *Nihon Shoki*, é o segundo livro mais antigo sobre a história dos primórdios do Japão.

foi surgindo entre o Céu e a Terra, tomando a forma de um broto de junco. E isto se transformou em um deus.<sup>3</sup>

Mas o xintoísmo não possuía uma filosofia elaborada nem um sistema metafísico. Também não contava com textos ou com uma tradição artística estabelecida. Portanto, a arte xintoísta dessa época está diretamente ligada ao panteão *shinto* que se definiu a partir de então, desenvolvendo-se sob a influência, por um lado, da ideologia política presente nos mitos do *Kojiki*<sup>4</sup> e do *Nihon Shoki*, com uma classificação dos *kami* que estabelece uma ligação direta entre a imperatriz Amaterasu, a Deusa do Sol, e os governantes Yamato.<sup>5</sup> Por outro lado, sofreu influência do budismo maaiana,<sup>6</sup> que possuía um rico modelo de representação literária e artística para sua ordenação do cosmos; e, por fim, o enriquecimento do incipiente panteão se deu também com a contribuição da edificação de santuários por parte da casa imperial e da nobreza. Mas, na verdade, o desenvolvimento da arte teve seu início no Japão com o budismo, a partir do século V d.C.

Os ensinamentos de Śākyamuni se espalharam rapidamente por toda a Ásia ao longo dos primeiros cinco ou seis séculos desta era. Chegaram à China no século I por intermédio de caravanas vindas da

---

3 Trecho do *Nihongi*: “Hence it is said that when the world began to be created, the soil of which lands were composed floated about in a manner which might be compared to the floating of a fish sporting on the surface of the water. At this time a certain thing was produced between Heaven and Earth. It was in form like a reed-shoot. Now this became transformed into a God” (Aston, 1998, p.2-3).

4 O livro *Kojiki* (712), “Registro de fatos antigos”, narra mitologicamente a história do Japão desde a criação do país. O corpo do texto é escrito em chinês, adaptado para o japonês, mas inclui numerosos nomes e expressões na língua japonesa.

5 Segundo referências encontradas em crônicas históricas japonesas, a linhagem Yamato constituiu-se em uma dinastia centralizadora e poderosa com sede na região do mesmo nome, entre os séculos V e VI, e esse termo denominará historicamente, por volta do século VII, os soberanos do Japão, descendentes da Deusa do Sol (Collcutt; Jansen; Kumakura, 2008).

6 *Mahayana* é a palavra sânscrita para “grande veículo” e designa uma das duas grandes correntes budistas (a outra é a teravada, “pequeno veículo”). Busca não só a autoiluminação, mas também enfatiza a compaixão, a capacidade de servir contribuindo para a elevação espiritual das outras pessoas. O budismo maaiana está bastante presente na China, na Coreia do Sul, no Japão e no Tibete.

Índia e lá se enraizaram profundamente, antes de atingirem a Coreia no século IV. Essa tradição religiosa chegou ao Japão provavelmente durante o reinado do imperador Kinmei, no ano de 538 (ou 552), quando o reino coreano de Paekche enviou uma embaixada ao território japonês levando imagens e textos budistas, recomendando a religião à corte aliada. Alguns clãs da corte japonesa opuseram-se à nova religião, que veio a se estabelecer de fato no reinado da imperatriz Suiko (592-628), sob a proteção do príncipe Shotoku (574-622), quando este assumiu a regência de 593 a 622 e introduziu profundas reformas administrativas na máquina governamental. Ele demonstrou grande atuação política, tendo utilizado o modelo imperial chinês para assentar as bases de um Estado mais sólido e elevar os governantes Yamato acima dos outros clãs políticos; a ele é atribuída a redação de uma Constituição composta de dezessete artigos, calcada em ideais de harmonia social e na necessidade de uma ética do serviço burocrático ao trono, colocando o governante acima das rivalidades dos clãs. Shōtoku, como ardoroso adepto do budismo, dedicou-se com entusiasmo à difusão da doutrina de Śākyamuni, chegando a escrever livros sobre essa religião, tornando-se, assim, seu principal divulgador. Para isso, utilizou-se da arte, tendo sido dela um grande incentivador e ele próprio um respeitado artista; foi de sua responsabilidade o projeto de construção da magnificência arquitetônica de Hōryūji, um conjunto de sete templos construído em Nara, assim como a seleção das pinturas e esculturas que adornam o seu interior, criadas há mais de 1.300 anos. As artes e os estudos de clássicos chineses, que chegaram a terras japonesas através do intercâmbio mantido com o imperador coreano, tiveram, então, como já foi dito, seu desenvolvimento acelerado como consequência da adoção do budismo pelo príncipe regente, figura de grande destaque por sua inteligência invulgar e extraordinária visão política. Já a partir do século VI, pode-se falar de uma relação completa entre o budismo e a cultura japonesa. A presença dessa religião serviu, durante os primeiros séculos, para ampliar o horizonte espiritual dos japoneses, mas também para propiciar um acesso maior à civilização chinesa.

Do ponto de vista intelectual, o budismo significou o acesso dos monges japoneses e de seus patronos laicos a uma tradição literária

sofisticada, desenvolvida na Índia, na China e na Coreia, representada por centenas de sutras<sup>7</sup> que podiam ser recitados como ensinamentos espirituais, mas também como belas peças literárias. A arte budista era, a princípio, uma arte simples, constituída de quadros, esculturas, tecelagem e composições musicais que acompanhavam leituras desses sutras. Mas a presença estrangeira de sacerdotes budistas – como o monge coreano Doncho, que introduziu no Japão, no ano de 610, os métodos de fabricação do papel, aperfeiçoados posteriormente pelos japoneses na criação do *washi*, o papel feito à mão (Jaguaribe; Doctors; Mindlin, 1999, p.101-2) – acabou por trazer outras valiosas contribuições à evolução cultural do Japão.

Graças ao budismo, também chegaram ao país novos modelos artísticos. Os templos budistas do período Asuka (552-646)<sup>8</sup> são do estilo continental, cobertos de telha, com pagodes de vários andares, em geral cinco, imponentes e exóticos. Constituem símbolos do poder espiritual e temporal, em substituição aos grandes mausoléus antigos, denominados *kofun*. Ao lado da arquitetura budista, desenvolveram-se outras artes, como a pintura, a escultura e o artesanato em geral, todos sob influência chinesa e coreana. Após um período de influência das artes desses impérios, a identidade artística japonesa se firmou, criando um estilo próprio.

Meishu-Sama,<sup>9</sup> fundador da Igreja Messiânica Mundial, foi grande admirador do príncipe Shōtoku e de suas realizações, tendo tecido várias considerações a respeito do príncipe em seus textos; algumas delas serão aqui resgatadas para auxiliar nas reflexões sobre o conceito de arte e sua missão de acordo com o seu pensamento.

---

7 Em japonês, *kyo*.

8 No final do século VI e princípio do século VII, durante a regência do príncipe Shōtoku, o centro dos acontecimentos políticos e culturais japoneses se transferiu para a região de Asuka. Por esse motivo, essa época é assim denominada, bem como são designados como cultura Asuka os estilos da arquitetura e escultura budistas incentivadas por Shōtoku (Collcutt; Jansen; Kumakura, 2008).

9 Seu nome é Mokiti Okada e Meishu-Sama é seu título religioso, que significa “Senhor da Luz”. A Igreja Messiânica Mundial (Sekai kyusei kyo) foi instituída no Japão em 1935 e no Brasil em 1955.

Analisando o período em questão, ele observa que as obras de arte produzidas no Japão nessa época foram, aos poucos, ganhando elegância e excelência, distinguindo-se das artes chinesa e coreana, “por seu senso estético mais aguçado” (*Alicerce da arte*, seção 60, não publicado). Ele considera que as obras-primas da escultura japonesa foram produzidas durante esse período, praticamente todas com temática religiosa. Após o período Ashikaga (1338-1473), não houve, segundo ele, obras dignas de nota, resumindo-se o trabalho artístico a uma grande produção de imitações do período Kamakura (1180-1333).

O belo, segundo Meishu-Sama, se expressa através da natureza e da arte. A beleza na arte é a manifestação da sensibilidade do artista na expressão de seu sentimento de bem por meio da harmonia das formas ou dos sons. O contato do ser humano com o belo possibilita a elevação da sua espiritualidade e sensibilidade através da criação e da contemplação da arte, na medida em que desperta seus sentimentos de verdade e de bem, aproximando-o da essência da vida, despertando a partícula divina que nele existe.

Mas é esta arte, criada a partir do budismo, uma arte que contribui para a elevação do espírito por conta de sua temática e finalidade religiosas, ou por sua qualidade artística? Ou, ainda, por seu poder de despertar bons sentimentos na pessoa que a contempla, aproximando-a da verdade e do bem?

Meishu-Sama assegura que o príncipe Shōtoku alcançou a grande difusão do budismo por conta da arte; por um lado, portanto, a arte budista teve finalidade religiosa, na medida em que as obras – pinturas, caligrafias, objetos e, sobretudo, templos e esculturas – de temática budista revelaram e introduziram os japoneses no universo do budismo, até então desconhecido desse povo, que vivia imerso no xintoísmo. Do ponto de vista dos novos adeptos de Śākyamuni, portanto, a arte serviu como veículo de contato com o sagrado, contribuindo para elevar o espírito daqueles que passaram a seguir seus ensinamentos. Mas, para Meishu-Sama, a temática religiosa não é considerada um critério na classificação de uma obra como verdadeiramente artística. Para ele, a definição da missão da arte vai além da temática religiosa, ou melhor, não necessita dela para cumprir o seu papel: despertar e manifestar o lado divino do ser humano.



A qualidade artística é, para Meishu-Sama, um dado fundamental, mas ele considera que essa característica está presente na obra na medida em que a criação reflete bons sentimentos do artista. O belo na arte é a manifestação do belo interior, espiritual; logo, quando a verdade e o bem existem naquele que cria, a beleza está presente na obra criada.

Talvez uma das razões de não se relacionar, via de regra, a religião à arte esteja no fato de que as religiões, na sua maioria, sempre pregaram a simplicidade e o ascetismo como formas de atingir a elevação espiritual. De modo geral, monges e mestres religiosos acreditavam que a adoção de uma vida austera e a privação de bens materiais despertavam nas pessoas o altruísmo, sintonizando-as com o sofrimento alheio e fazendo, portanto, aflorar bons sentimentos. Mas, para Meishu-Sama, estavam aí presentes somente a verdade e o bem. O mundo paradisíaco é mais do que isto: é o mundo da abundância, da saúde e da paz, que ganham forma através do belo. Por isso a arte é a expressão do paraíso terrestre.

Quando Meishu-Sama discorre a respeito do esplendor da cultura do período em que viveu o príncipe Shōtoku e de sua influência sobre o desenvolvimento das artes no Japão, ele traduz seu pensamento neste comentário (*Alicerce da arte*, seção 27, não publicado):

Observem a estátua de Śākyamuni daquela época; podemos notar aquele sorriso suave a grande compaixão que aflora no seu rosto juvenil esculpido de forma profunda, a atmosfera sublime que se aproxima em meio ao silêncio. Na imagem estática, podemos sentir o movimento. Além do mais, nos causa uma sensação de paz. Por isso é que sinto que a verdadeira religião se encontra manifestada, inteiramente, nas obras de arte.

Para Meishu-Sama, o príncipe Shōtoku escolheu o caminho da arte por julgá-lo o melhor para difundir o budismo naquela época. Mas ele conclui que, hoje, o papel da religião na sua relação com a arte não deve estar reduzido ao incentivo e à promoção do belo através de pinturas de temática sacra, textos religiosos ou músicas litúrgicas, fazendo da arte um objeto de devoção e um meio de comoção, ou restringindo o contato

das pessoas com a beleza aos espaços sagrados. Trata-se de despertar na sociedade a consciência da importância de desenvolver sensibilidade e gosto estéticos para com isso ter uma vida mais agradável e lugares mais belos para viver. Não está contemplado aí o sentido da “arte pela arte” ou esteticismo, mas a arte como comunicação de alma para alma; a expressão do artista se torna arte quando consegue fazer evoluir o espírito daqueles que dela desfrutam, independentemente de ter ou não essa intenção. Segundo Meishu-Sama, “a consciência do belo é o que de melhor existe para a elevação dos sentimentos humanos” (2005, v.5, p.50).

A arte é, em síntese, uma maneira de transmitir a beleza do espírito através da forma. Toda obra de arte traz consigo a espiritualidade do artista. Mas a sua verdadeira missão é irradiar a essência divina do ser humano – não a espiritualidade de cada ser humano em particular, mas a do verdadeiro ser humano, essência essa que Meishu-Sama denomina *partícula divina*. Cada forma de arte tem uma forma de expressar essa essência, essa verdade do ser. A verdade almejada, para Meishu-Sama, não é a particular, a relativa, mas a da Grande Natureza, da qual o ser humano é parte. É “o estado natural das coisas”, o estado original, sem o desequilíbrio que o ser humano desencadeou no universo. E a expressão dessa verdade na arte é o belo.

Falar, pois, da missão da arte é falar, obrigatoriamente, da missão do artista. Faz parte da vida do artista buscar aproximar-se da verdade, descobrindo, dia após dia, um pouco mais sobre ela. Para Meishu-Sama, a arte deve ser, acima de tudo, um *dô*, um caminho. É verdade que o artista busca apropriar-se da técnica, dominar a teoria. E também deseja expressar seu subjetivismo, sua criatividade, sua forma de dizer o que vê e o que sente. Mas o *dô* é mais do que isso: é o símbolo do aprimoramento espiritual que acontece durante a prática. Não basta dar forma, não basta expressar a emoção. É preciso contribuir para a evolução, para o crescimento do espírito, a fim de que o artista se realize como tal, para que ele colabore, de alguma forma, com o bem-estar do mundo, para que a sua arte seja, de fato, Arte.

Por isso, para Meishu-Sama, é tão importante o artista conscientizar-se do seu papel. Ele é a chave de leitura para se entender

o seu conceito de arte como missão. Através do elo espiritual que se estabelece entre o artista e aquele que aprecia sua obra, seu *sonen* (razão/sentimento/vontade) alcança o apreciador. E, assim, emoções, desejos e sentimentos do criador, impregnados na obra criada, chegam ao íntimo daquele que a contempla. Por essa razão, obras de arte podem despertar harmonia, entusiasmo e amor, mas também angústia, ódio ou desilusão; elas são o veículo de transmissão da espiritualidade do artista. E esses estados de espírito que a obra desperta no apreciador vão sintonizá-lo com a origem destes sentimentos no artista – o bem ou o mal.

Para Meishu-Sama, a religião e a arte devem caminhar sempre juntas. A religião deve ter como finalidade ser um caminho para que o homem atinja a felicidade, para que ele possa viver em um mundo sem doenças, pobreza ou conflitos; enfim, em um paraíso. E a expressão máxima de um mundo assim é, para ele, um mundo belo: onde a beleza das formas seja a manifestação da beleza dos sentimentos, fundamentados na verdade e concretizados no bem. E o belo é não somente a consequência desse paraíso como também a maneira mais eficaz de atingi-lo. Por isso, através da divulgação da arte ao maior número possível de pessoas, elas poderão se transformar em seres humanos mais sensíveis à beleza e aos sentimentos, preocupando-se em fazer feliz o seu semelhante e em fazer, do mundo em que vivem, um paraíso. Portanto a arte é, na sua perspectiva, imprescindível para o estabelecimento do paraíso terrestre, e o contato com ela é condição indispensável para o ser humano se qualificar como habitante desse mundo ideal.

Ele diz, ainda, que a alma tocada pela beleza se torna, aos poucos, bela de sentimentos e de ações, fazendo da arte do belo sua arte de viver. Mas que belo é esse? Será que, por Meishu-Sama valorizar a arte representada pela pintura, pela escultura, pela caligrafia, ele está restringindo o acesso ao belo ao contato com obras de arte? Não seria essa uma proposta elitista de construção de um mundo ideal, um caminho inacessível ao grande público que não tem conhecimento desse universo nem condições para tal?

Neste trecho, escrito em 1949, ele aborda essa questão:

Numa classificação sumária, o belo situa-se no domínio da audição, da visão e do paladar. No que se refere à audição, talvez nunca tenha havido época tão próspera em música como a época atual, em virtude, principalmente, do rádio, sendo muito significativo, também, o progresso do toca-discos, dos discos etc. No tocante à visão, entretanto, a situação é muito precária, existindo apenas o teatro, o cinema e coisas do gênero. Em verdade, queremos algo que toque nosso sentimento pela beleza, que seja mais simples, mais próximo de nós, e que não esteja limitado pelo tempo. Ora, o teatro e o cinema são excelentes meios para deleitar os olhos, mas, como implicam limitação no tempo, questões financeiras e meios de transporte, não podem ser aceitos integralmente. (Meishu-Sama, 2005, p.83)

Meishu-Sama destacava, de maneira especial, o papel da flor na transformação das pessoas e dos ambientes. A tradição japonesa chama essa arte de *ikebana*. Esta palavra significa, em princípio, a arte de arranjar flores, ramos e galhos naturais numa composição que lhes evidencie a beleza. É, sobretudo, um caminho. Expressão artística desenvolvida ao longo dos séculos, a *ikebana* traz ao praticante, entre outros benefícios, a harmonia interior. A contínua interação com essa forma de arte resulta no desenvolvimento da sensibilidade, e iniciar-se no seu aprendizado é assumir um caminho de autoconhecimento e elevação da espiritualidade.

Hoje, a Igreja Messiânica Mundial divulga o estilo (*ryu*) *sanguetsu*, criado a partir do estudo das vivificações realizadas por Meishu-Sama e de seus escritos sobre o assunto. Dando continuidade à ideia contida na expressão *kado*, o caminho da flor, esse estilo busca representar uma forma de se chegar ao equilíbrio, à simplicidade e à beleza através de sua prática. O *sanguetsu-ryu* tem como princípio básico o sentimento de respeito à natureza que permeia todo o pensamento de Meishu-Sama, procurando criar composições que expressem harmonia e pureza nas linhas e cores. A forma do arranjo deve adaptar-se de maneira natural ao vaso utilizado para valorizar a beleza e a simplicidade do conjunto.

É a busca da evolução do pensamento altruísta de quem vivifica a flor para que, através dela, seu sentimento de amor possa ser transmitido à pessoa que a contempla, elevando seu espírito e refinando sua

sensibilidade em relação à beleza. A flor se torna, assim, um elemento ativo na concretização de um mundo ideal, onde prevalecerá a verdade manifestada em forma de bem.

Analisando do ponto de vista material, quando cortamos flores e galhos para executar um arranjo floral, estamos interrompendo-lhes a vida. Mas, por outro lado, ao utilizá-los para compor uma vivificação floral originada em um *sonen* (razão/sentimento/vontade) correto, estamos, sim, dando-lhes outra vida, cuja missão é contribuir para a nossa evolução estética e, em última instância, espiritual, bem como a de todas as pessoas que entrem em contato com essa vivificação. Retomamos, agora, nossa questão: é imprescindível que se domine a técnica do estilo *sanguetsu* para que se pratique a arte da flor que salva?

A maneira como Meishu-Sama praticava a *ikebana* apresentava alguns aspectos fundamentais: o respeito à natureza da flor, o manuseio rápido, a simplicidade e a sua harmonia com o vaso. A forma ideal do arranjo é aquela que mais se aproxima da expressão da natureza: “o modo natural de vivificar faz com que as flores permaneçam vivas” (Fundação Mokiti Okada – MOA, 2002, p.14) – daí ele preferir o termo *vivificação floral* a *arranjo floral*. Essa é a “arte da flor”. A técnica, como disse ele ao discorrer sobre a arte da caligrafia, não deve ser priorizada em detrimento da originalidade; caso contrário, a obra fica presa à forma e não transmite o sentimento do artista, deixando de cumprir a sua missão, a de despertar o bem no ser humano.

A vivificação floral é, para Meishu-Sama, uma excelente forma de propagar o belo, já que é uma forma de criação artística acessível a todas as pessoas: “Se chegarmos ao ponto de existirem flores onde quer que haja pessoas, a força para tornar ameno este mundo infernal será bem grande” (2005, p.83).

Essas reflexões a respeito da concepção de Meishu-Sama sobre o *kado*, o caminho da flor, possibilitam ampliar nossa visão sobre o seu conceito de belo. Segundo seu pensamento, trazer o belo para a vida não significa necessariamente cercar-se de obras de arte ou tornar-se artista. Significa fazer do ambiente em que vivemos, em que trabalhamos, em que nos divertimos locais de beleza, de harmonia, de bem-estar, apurando nossa sensibilidade estética através dos sentidos. Ser capaz

de *vivificar* a flor, por exemplo, não significa necessariamente dominar a técnica do estilo *sanguetsu*, mas, sobretudo, apreender o sentido de se conseguir, realmente, promover, através da flor, a elevação da própria espiritualidade e a de outras pessoas e expressar esse *sentimento* – o de dar vida à flor respeitando a sua natureza – e esse *objetivo* – o de levar beleza e felicidade a quem a contempla – na flor vivificada. Para isso, não é imprescindível a técnica; ela é importante, na medida em que vai trabalhando a sensibilidade e o gosto do praticante, orientando e apurando seu senso estético. “É como desenhar um quadro com as flores, mostrando o vigor das pinceladas” (Fundação Mokiti Okada – MOA, 2002, p.18). Mas sem o *sentimento*, sem o espírito de harmonia com a natureza, e o *objetivo* de servir à humanidade, a *vivificação da flor* não se fará presente, o belo não existirá. Existirá a beleza estética, mas não o belo que salva.









## 5

# OS POEMAS JAPONESES TRADICIONAIS E AS SUAS PECULIARIDADES: A CONCRETUDE DA BELEZA NUMA ARTE MOTIVADA PELO ENCANTO SAZONAL<sup>1</sup>

*Neide Hissae Nagae*

O *haikai* já é bem conhecido no Brasil pelos poemas de Bashō e por celebridades como Haroldo de Campos, que se encarregaram de divulgá-lo em terras brasileiras.

Vejamos um poema famoso de Bashō Matsuo:

<i>Shizukasaya</i>	Que silêncio!
<i>iwani shimiiru</i>	O canto das cigarras
<i>semi no koe</i>	penetra na rocha

*Haiku* é o nome que contemporaneamente se dá a poemas como esse de Bashō, com dezessete fonogramas distribuídos em três versos de cinco, sete e cinco sílabas e que utiliza recursos estilísticos como os termos sazonais – no caso do poema acima, a cigarra, cujo canto é frequente no verão.

Compõe o principal universo poético japonês, juntamente com o *tanka* – o poema com 31 fonogramas divididos em duas estrofes, a primeira com três versos de cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente, e a segunda com dois versos de sete sílabas cada – e o *shi*, formado por influências ocidentais, em geral compostos em versos livres.

---

1 Agradeço a The Japan Foundation Japanese Studies Fellowship Program 2009-2010, que possibilitou parte desta pesquisa.

Desde as suas primeiras manifestações, o poema japonês sempre cantou a natureza, retratando-a em suas transformações, ou expressando os sentimentos humanos por meio de uma flor, de um pássaro ou de um fenômeno climático, e muitos termos que expressam juízos de valor foram utilizados para caracterizar ou enaltecer essas composições poéticas que sofreram transformações ao longo dos anos.

O Grêmio Haikai Ipê, formado por brasileiros ou nipo-brasileiros, mostra a importância desse elemento na feliz utilização de uma flor tipicamente brasileira para compor o seu nome e vem criando uma nova identidade para esse poema originário do outro lado do mundo.

Historicamente, a palavra *haikai* é originária do termo chinês que significa “engraçado”, e os poemas de natureza humorística, *haikai-ka*, tiveram lugar dentro das divisões temáticas do *Kokin Wakashū* (*Coletânea de Poemas Waka de Hoje e de Ontem*),<sup>2</sup> a primeira das 21 antologias de poemas japoneses organizadas por ordem imperial. Na era Muromachi (1333-1557), o *haikai* tornou-se uma forma independente do *renga* com Arakida Moritake (1473-1549) e Yamazaki Soan (?-1540), ao assumir um patamar artístico mais elevado. Ele recebeu a denominação de *haikai no renga*, mas ainda conservava-se abaixo do *renga*, o poema encadeado que se desenvolveu a partir do *tanka*, e era elaborado por duas ou mais pessoas que se alternavam na composição da primeira e da segunda estrofes do *tanka*, chegando a cem estrofes e, posteriormente, a 36.

Na era Edo (1603-1867), o *haikai* torna-se importante gênero popular. É criada a escola Teimon, liderada por Matsunaga Teitoku (1571-1653), seguida pela escola Danrin, de Nishiyama Soin (1605-1682), e atinge o auge com os poemas de Matsuo Bashō (1644-1694). Nesse período, é constituída a profissão de poeta *haikaishi* e surgem inúmeros mestres.

Haroldo de Campos (1977a) menciona a concepção de Keene de que no *haikai* existem dois elementos básicos que se relacionam: um

---

2 Organizada por Kino Tomonori, Kino Tsurayuki, Oshikochino Mitsune e Mibuno Tadamine a partir de 905, foi concluída em 1439, com um total de mil poemas.

de permanência e outro de transformação, ou uma condição geral combinada à percepção momentânea, e exemplifica isso no famoso poema de Bashō: “*Furu ike ya/ kawazu tobikomu/ mizu no oto*”. Com a sua tradução – “O velho tanque/ rã salt’/ tomba/ rumor de água” –, mostra que o elemento de permanência ou a condição geral<sup>3</sup> seria o velho tanque, e o elemento de transformação ou a percepção momentânea,<sup>4</sup> o romper da superfície da água com o mergulho da rã.

Após a morte de Bashō, o *haikai* é retomado na segunda metade do período Edo por Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827), mas novamente decai ao seu final.

Ainda em meados de Edo, surgiu a vertente humorística conhecida como *senryū*,<sup>5</sup> também com dezessete fonogramas, mas que não requer o uso de termos sazonais, utiliza a linguagem oral e também não tem restrições quanto aos temas tratados de modo direto; humorístico, inteligente, irônico e perspicaz, foi composto pelo povo em geral.

O *haikai* renasce como *haiku* na era Meiji, com o movimento de renovação liderado por Masaoka Shiki (1867-1902). Tem por característica a utilização dos termos sazonais e os fonogramas interruptivos<sup>6</sup> utilizados na primeira estrofe, que dão emotividade ao poema. No poema de Bashō, usado acima como exemplo, já se observa o uso do *ya*, um morfema final de admiração, que gera a pausa necessária para criar a emotividade.

Conforme exposto no início, hoje o *haiku* compõe o principal universo poético japonês, juntamente com o *tanka* e o *shi*.

Originariamente, em chinês *shi* significa poema, e no Japão o termo sempre designou o poema chinês *kanshi*; por isso, *shintaiishi* (nova forma poética) foi a denominação utilizada no início da era Meiji para

3 Em japonês, corresponde ao termo estético *fueki*.

4 Corresponde ao termo japonês *ryūkō*, normalmente utilizado em combinação com *fueki*.

5 Deve ao seu nome ao poeta Karai Senryū, juiz da primeira estrofe nos encontros poéticos.

6 Em geral são dezoito os principais utilizados no final da primeira estrofe: *kana*, *mogana*, *ji*, *ya*, *ran*, *ka*, *keri*, *yo*, *zo*, *tsu*, *zu*, *nu*, *ikani* e as terminações *se*, *re*, *e*, *ke* assumidas pela flexão dos verbos em sua forma imperativa e *shi* dos adjetivos.

o poema de forma livre que se desenvolveu a partir das influências dos poemas ocidentais. Teve poetas como o próprio Masaoka Shiki, que liderou o movimento, Kitahara Hakushū (1885-1941), Takamura Kōtarō (1883-1956), Hagiwara Sakutarō (1886-1942), Murō Saisei (1889-1962), cada qual seguindo suas respectivas correntes poéticas, e, no pós-guerra, Ibaraki Noriko (1926-2006), Tanikawa Shuntarō (1931-) e Yoshimasu Gōzō (1939-), para citar apenas alguns.<sup>7</sup>

Essas formas poéticas coexistem na atualidade com seus representantes, mas também na vida dos japoneses em geral, como se pode observar pelos programas de televisão que convidam profissionais da área para comentar e avaliar poemas enviados por telespectadores.

Tais programas não são uma novidade, se pensados sobre o prisma de que encontros poéticos *uta awase* eram realizados desde o século VII na famosa corte Heian. Inicialmente organizados com muita pompa acompanhados de música, com o passar do tempo transformaram-se em embates poéticos avaliados por juízes. Nos períodos Muromachi e Edo, o poema encadeado *renga* foi praticado em tais encontros poéticos que mostram as habilidades de seus participantes em compor de imediato, acompanhando e desenvolvendo um tema em conjunto, principalmente com o objetivo de deleitar o público presente.

Os banquetes ou encontros conhecidos como *utage*, por sua vez, foram o espaço por excelência da criação dos poemas, e suas influências perduram nos jogos e brincadeiras que existem ainda hoje, como a das cartas *Hyakunin Isshu* (*Um poema de cem poetas*), sendo a mais conhecida a que Fujiwara no Sadaie utilizou como decoração de sua casa no sopé da Montanha Ogura, em Kyoto. Tendo por base essa coletânea confeccionada em cartas embaralhadas e dispostas ao alcance dos competidores, disputa-se, além do conhecimento dos mesmos, a agilidade em localizar o maior número de cartas que contêm o poema que será entoado pelo orador. Esse jogo, que é praticado por todas as faixas etárias, costuma ser uma das diversões de Ano-Novo, mas

---

7 Não poderíamos deixar de fazer menção a essa forma poética igualmente importante neste trabalho centrado nas peculiaridades dos poemas japoneses com origem no período clássico.

também constitui uma importante competição em nível nacional, com regras e fases eliminatórias em instâncias menores.

Também é muito comum familiares e amigos reunirem-se para compor poemas no outono, como se pode observar no hábito da família Makioka, retratada na obra de Jun'ichiro Tanizaki,<sup>8</sup> publicada em 1948. Observa-se, no passado e no presente, uma apreciação intensa da arte que é incorporada à vida cotidiana. E a poesia sempre fez parte desse movimento artístico da vida.

A expressão *kotobawa furuki, kokorowa atarashiki*, “as palavras são velhas, os sentimentos são novos”, reforça a ideia de que as palavras ou os termos empregados na poesia são os mesmos de sempre, antigos, mas o sentimento sempre é novo, e a emoção é renovada. Donald Keene (1996) conta que o estudioso Yamamoto Kenkichi certa vez lhe revelou que, depois de pesquisar o *Kokka Taikan*, um compêndio de todos os poemas existentes no *Man'yōshū*,<sup>9</sup> nas 21 antologias poéticas oficiais, nos livros históricos, nos diários, nos ensaios e nas narrativas, chegou à conclusão de que a flor mais detestável é a cerejeira! E comenta que, apesar de os japoneses terem mudado seus gostos ao longo dos anos e dos séculos, a regra do poetar do *waka* permaneceu extremamente rígida, não permitindo inovar o vocabulário. Pensando desse modo, devemos reconhecer que os japoneses são deveras criativos, já que conseguiram ser inovadores na concepção e no olhar que tinham para com a cerejeira, por exemplo, e depositar um sentimento renovado ao utilizá-la como tema de seu poetar, mas chega a ser cômico o enjoo que esses elementos causaram no pesquisador japonês.

O fato é que homens e mulheres da aristocracia japonesa de Heian deleitavam-se com o poetar em cada momento diferente das estações e das transições entre elas, e a poesia também era o meio de cortejo amoroso.

---

8 *Sasameyuki*, literalmente, “Neve rala”, que recebeu em português o título de *As irmãs Makioka*.

9 Significando miríade de folhas, essa coletânea de poemas organizada no século VIII reúne cerca de 4.500 poemas compostos até essa data por pessoas de diversas camadas sociais.

O amor de Izumi Shikibu e o príncipe Atsumichi concretiza-se com a troca de poemas entre ele e essa dama, esposa de seu irmão recém-falecido, quando ela sai do período de luto. Tem início com o ramo de laranjeira que o pajem do príncipe lhe entrega, e é respondido com um poema aparentemente sem nenhuma intencionalidade da dama.

(1) Melhor que sentir  
um perfume profuso  
é ouvir vossa  
voz, oh, rouxinol,  
para ver se é igual.

Ao qual o príncipe responde com outro.

(2) Sabei, oh, dama!  
Dois rouxinóis que juntos  
sempre cantaram  
num mesmo e só galho<sup>10</sup>  
possuem vozes iguais.

A correspondência será frequente até a união de ambos, quando o príncipe resolve acolhê-la no palácio. Izumi Shikibu, considerada uma das beldades da época, foi alvo de comentários por seus muitos amores numa sociedade onde reinava a poligamia masculina, e deve ter consolidado essa fama ao sair triunfante, com a retirada de cena e o retorno para a casa dos pais da primeira esposa do príncipe. Mas não apenas por isso. Como se pode ver, embora a provocação tenha partido de Atsumichi ao enviar uma planta típica daquele período primaveril, o poema de cortejo é feito por Izumi Shikibu, ao que ele atende prontamente.

A troca de poemas, de fato, era muito comum para estabelecer um relacionamento amoroso, e a literatura japonesa apresenta inúmeros exemplos em que o sucesso da união estava atrelado ao poeitar revelador das características e da interioridade dos envolvidos.

---

<sup>10</sup> É uma metáfora por possuírem a mesma mãe. O emprego da flor da família das laranjeiras com o rouxinol é muito recorrente nos poemas desde o *Man'yōshū*.

O eminente japonólogo americano Donald Keene até brinca com o fato de que o homem japonês da época apaixonava-se pelo requinte e elegância demonstrados na combinação de cores do quimono usado pela dama que ele vê através das camadas sobrepostas da manga de seu traje; pela inteligência e habilidade poética presentes na resposta enviada ao seu poema acrescido do cuidado com os pormenores vislumbrados na forma de dobrar o papel e de lacrar a carta, fazendo-a ser acompanhada por um ramo de flor da época. A dama, por sua vez, só responderá ao cortejo se achar que o remetente conseguiu tocar o seu coração com o poema enviado. A paixão, ao que tudo indica, desabrocha por meio da consonância dos gostos de ambos, mas que precisa ser refinada.

No Japão, diversos termos peculiares foram utilizados ao longo do tempo para designar as características desses juízos de valor que aparecem atrelados a obras ou autores e poetas. Para apresentá-los devidamente, seriam necessárias muitas páginas ou até livros que dessem conta de uma pesquisa vasta das obras literárias e de seus autores, bem como de obras teóricas sobre a poesia e a obra japonesas, o que foge ao propósito deste trabalho. Desse modo, limitar-nos-emos à menção dos termos estéticos mais conhecidos, quando imprescindível, com o intuito de mostrar a riqueza e a variedade de termos criados pelos japoneses, muito difíceis de serem compreendidos e explicados até por eles e para eles mesmos e que, diversamente da expectativa que se cria, não incluem os termos belo ou beleza, tão utilizados hoje em dia.

O conceito de 誠/*makoto*/,<sup>11</sup> por exemplo, encontrado na obra *Man'yōshū*, representa bem o valor ético presente no estético, uma vez que é a síntese do sentimento que simboliza a transparência, a pureza e a retidão expressos respectivamente em 明かき/*akaki*/, 浄き/*kiyoki*/ e 直き/*naoki*/ 心/*kokoro*/, contidos nos poemas que manifestavam os sentimentos de forma autêntica, direta e clara.

Nessa época, a flor mais apreciada era a ameixeira. Sua força e vigor ao desabrochar, exalando um raro aroma ainda no final do inverno

---

11 Vide estudo de Meiko Shimon (2000) mencionado na bibliografia.



rigoroso do arquipélago japonês, representam um valor de natureza máscula presente no termo 益荒男振り /*masuraoburi*/estilo valente e robusto. Ela permanece florida por várias semanas, suportando as intempéries do vento, da chuva ou da neve, e, pelo seu vigor, integra com o pinheiro, que se mantém verde até no mais rigoroso inverno, e o bambu, que é resistente pelos seus nós e que cresce reto e com grande impulso atingindo vários metros de uma só vez, as plantas alvissareiras 松竹梅/*shōchikubai*/pinheiro, bambu e ameixeira, utilizadas em ocasiões festivas como o Ano-Novo.

Esse apreço pelo vigor e pela simplicidade masculina do *masuraoburi* que caracterizava o povo japonês desde os primórdios desenvolveu-se para a efemeridade com a formação de uma classe aristocrática cheia de requintes, de padrão refinado, caracterizado por uma elegância que lembra a delicadeza e a feminilidade do 手弱女振り /*taoyameburi*/ da corte de Heian e que, por extensão, inclui a fragilidade.

Na sociedade aristocrática de Heian, a flor por excelência era a cerejeira, por sua delicadeza, elegância, sem dúvida, mas sobretudo pela efemeridade de suas flores. Esse afã pela cerejeira perdura até os dias de hoje, e vemos os japoneses acompanharem o florescimento dessas belas árvores, muitas centenárias, que ficam cobertas pela suave coloração rósea, cada espécie com seus tons distintos, que vão desde os mais claros, que chegam a parecer brancos, aos mais escuros, que parecem *pink*, ou ainda que possuem pétalas simples ou múltiplas, algumas de galhos pendentes. Apreciá-las no auge de seu florescimento é algo imperdível e digno de comemoração pela brevidade e pela imprevisibilidade da duração da florada, pois qualquer vento ou chuva poderá fazer com que se perca a oportunidade de contemplá-las em seu esplendor anual.

Obviamente, existem várias flores ou plantas, ou ainda diversos fenômenos naturais, aliás todos únicos, dignos de serem apreciados, mas a cerejeira consagrou-se pelas mãos dos poetas desde a primeira antologia oficial *Kokin Wakashū*, e desde então a primavera é por ela representada, assim como o outono pelo colorido avermelhado do bordo.

Como disse o poeta Kino Tsurayuki no Prefácio do *Kokin Wakashū*:

As demais pessoas louvavam a longevidade dos imperadores, citando os pedregulhos (343),<sup>12</sup> rogavam pelas dádivas à sombra do Monte Tsukuba (966, 1095, 1096), as alegrias não contidas que transbordavam (865), as paixões rememorizadas através das fumaças do Monte Fuji (534-1028), canto dos insetos, recordando amigos (200), pinheiros de Takasago e Sumiyoshi transformados em figuras humanas (905/906-909), lembranças de um passado cheio de virilidade que vem à mente com a imagem do Monte Otoki (889), um momento de fulgor na flor de *ominaeshi* (1016), e assim, o poetar sempre foi um alento. O despental da flor na manhã primaveril, o cair das folhas no entardecer de outono (existem vários poemas da antologia com esse teor inseridos nos capítulos “Primavera” e “Outono”) e o passar do tempo, refletido no espelho em ondas (rugos) e neves (cabelos brancos) (460), constatação da vaguidade do ser nas bolhas d’água ou orvalhos sobre as relvas (827-860), a glória da prosperidade, hoje perdida (888), a frieza das pessoas nas adversidades (892), as juras de amor nas ondas em colinas dos pinheiros (1093), o louvor aos idosos nas águas das campinas (887), a solidão em noite sob o *bush clover* de outono (220), o aguardar a visita do amado, na madrugada, contando as batidas das asas do pato selvagem (761), os protestos contra as agruras mundanas frente à natureza (828), o lamento à efemeridade do amor, frente ao Rio Yoshino (30). Hoje, o Monte Fuji não mais expele fumaças e as pontes de Nagara já desapareceram. Os consolos, pois, só chegariam através destes poemas.

As folhagens de outono que cobriam o leito do Rio Tatsuta foram vistas pelo imperador como um brocado, e as cerejeiras floridas em montanhas de Yoshino, nas manhãs de primavera, foram cantadas por Hitomaro como nuvens pairando sobre as montanhas.

[...]

Os adornos em flores de ameixeiras (primavera), o canto dos rouxinóis (verão), as folhagens multicoloridas (outono) e a beleza das neves (inverno), ou então as cegonhas e tartarugas nos louvores às pessoas (símbolos de longevidade), o apego às esposas citando relvas e floradas (poemas de amor), as dádivas divinas em desfiladeiros de Osaka (preces) ou outros trabalhos que não entraram na categoria das estações do ano, foram selecionados num total de 1.100 poemas, distribuídos em vinte tomos e nomeados *Kokin Wakashū*. (apud Wakisaka, 1997)

---

12 Segundo a nota de Wakisaka, é o número do poema no *Kokin Wakashū*.

Tsurayuki discorre sobre o poder encantatório do poema e a característica do ser humano em expressar seus sentimentos sempre pautado em elementos da natureza, e segundo Wakisaka (1997) essa foi a primeira poética com preocupação nacional e que norteou, por muitos séculos, a estética literária japonesa – vale lembrar que ela é do início do século X, mas a sua influência chega até os dias de hoje.

Admira-se o momento maravilhoso sob a consciência de que ele não é eterno e, por isso mesmo, valioso. O sentimento que advém da admiração daquilo que é precioso mas momentâneo, belo mas fugaz, concreto mas que se desfaz, é admirado porque se tem consciência de sua efemeridade, fugacidade, impermanência; não se almeja a eternidade, e a cerejeira foi a sua representante máxima.

Sem sombra de dúvida, ela é magnífica, encantadora, exuberante, delicada, suave, mas é a Flor não porque seja por unanimidade a mais bela de todas, e sim porque o período de seu florescimento é tão curto que o receio de que suas pétalas caiam antes que se possa ver o esplendor de seu desabrochar é incomensurável. Por isso, ela é valorizada, é o foco de toda a atenção. A natureza humana é mesmo intrigante. Embora busque a eternidade, dá valor ao que se apresenta como chance única.

*Miyabi*, como mostra a sua etimologia – 雅 <sup>ス</sup>/*miyabu*/elegante –, é o termo que representa esse gosto da corte do século VII, aproximadamente, ao início do século XII, cheio de charme e requinte. Ken Akiyama (1984) mostra que o termo não aparece de modo tão profuso na literatura, mas geralmente é utilizado com o sentido de despojamento do ar provinciano e surgiu em torno da figura do protagonista de *Ise Monogatari* (Narrativas de Ise), de autoria e data desconhecidas, mas da era Heian. Fazendo lembrar Ariwara no Narihira, cotado entre os seis poetas divinos e também entre os 36 poetas divinos e neto do imperador Heijō, é o representante de alguém despojado do ar interiorano, requintado e charmoso, fator comum a Hikaru Genji, protagonista de Murasaki Shikibu.

É comum se dizer que nesse ambiente aristocrático foram cultivados dois conceitos fundamentais conhecidos pelos nomes de *aware* e *okashi*. O primeiro, ligado a uma concepção budista de efemeridade e transitoriedade, em que se lamenta a fugacidade, a brevidade dos

fenômenos em geral prazerosos, ligados à vida humana. Murasaki Shikibu registrou essa visão de mundo nas *Narrativas de Genji*, exemplificada pelas vivências de seu protagonista Hikaru Genji, e Motoori Norinaga (1730-1801) tentou elevar a expressão *mono no aware* como concepção estética da cultura japonesa nos estudos<sup>13</sup> que fez no século XVIII sobre a obra. Yasukuni Koyasu (1992) diz que Norinaga extraiu vários exemplos de usos do termo *aware*, e criou a sua concepção de *mono no aware* a partir do sentimento de fragilidade diante da efemeridade das coisas, *mono hakanaki memeshiki*, que diz ser o verdadeiro sentimento do Japão. Atmosfera harmoniosa suscitada entre o objeto do mundo exterior e o sujeito que o observa com profunda emoção, tem por base o sentimento de tristeza motivado pelas incongruências da vida, e surge quando o sujeito se harmoniza conscientemente com os fenômenos humanos e naturais. Critica a visão dos moralistas que dizem que a intenção das *Narrativas de Genji* era passar essa visão budista e confucionista, mas defende que esse sentimento de consonância é uma concepção comum à literatura japonesa como um todo.

*Okashi* é o conceito representado pela obra *Livro de cabeceira*, concluído por volta de 1002 pela dama da corte Sei Shōnagon, privilegiando o momento do prazer e do deleite no registro de suas observações diretas e perspicazes do que era interessante na vida palaciana enquanto servia à imperatriz Teishi, primeira esposa do imperador Ichijō.

Na segunda metade da era Kamakura, do início do século XII ao início do século XIV, e de Muromachi, dos séculos XIV a XVI, surgem os termos *yūgen*, beleza serena ou sentimento que paira além das palavras, e *ushintai*, que dá importância à expressão simbólica da atmosfera misteriosa que aprofunda a noção de *yūgen*. Eles expressam simbolicamente uma imagem e não algo concreto, formando um universo de atmosfera fascinante que valoriza uma beleza sugestiva,

---

13 Entre eles estão as poéticas *Isonokamino sasamegoto*, de 1763, *Ashiwakeobune*, de 1857, e a teoria sobre as *Narrativas de Genji* intitulada *Shiyō Yōryō*, de 1763, obra polêmica na qual tenta elevar o conceito de *monono aware* dessa obra antiga, numa concepção estética da cultura japonesa.

profunda e onírica, e foram criados respectivamente por Fujiwarano Toshinari e seu filho Sadaie, ou, respectivamente, Shunzei e Teika, segundo a leitura sino-japonesa. Apesar de explicitar o termo acima, cabe salientar que ele é apenas uma tentativa, pois, como demonstra o estudioso Jun Kubota (1984), a palavra *yūgen* foi utilizada por Shunzei enquanto juiz dos embates poéticos para dar ganho a um ou a outro poema e, na realidade, além de não serem tantos os exemplos de uso encontrados, seus sentidos sofrem variações.

O tom da segunda antologia poética oficial *Shin Kokin Wakashū* (*Nova coletânea de poemas waka de hoje e de ontem*),<sup>14</sup> obra representativa dessa busca fictícia pela beleza surreal de *yūgen*, revela o saudosismo do mundo cortês que entra em decadência nesse período.

Seja como for, Keene diz que há um padrão seguido à risca por mais de mil anos nos poemas japoneses e que não permite transgressões. Por isso, os termos poéticos que aparecem no *Shin Kokin Wakashū* são praticamente os mesmos do *Kokin Wakashū*.

Apesar de não se permitir o uso de outras flores, por exemplo, a cerejeira do monge Saigyō é diferente da de Teika, diz o estudioso, pois o poema absorve a natureza humana do poeta. Devemos, portanto, admitir que os japoneses são incansáveis na admiração da natureza justamente pelo sentimento que se renova a cada dia, a cada momento.

Como já mencionado, existiram mais dezenove antologias poéticas oficiais e outros tantos registros dos poemas compostos nos encontros poéticos, de modo que esse rápido passeio é insuficiente para dar conta de toda a extensão e profundidade do universo estético japonês centrado nos poemas. Nossa intenção, contudo, foi demonstrar que no complexo universo das concepções estéticas japonesas, com tantos nomes e definições, existe uma forte propensão em valorizar a natureza do solo japonês, e que esse foi o sustentáculo para que os poemas japoneses sobressaíssem em relação aos poemas chineses, assumindo a hegemonia perdida para eles, como diz Tsurayuki no Prefácio do *Kokin*

---

14 Formada por 198 poemas dispostos em vinte volumes, foi organizada entre 1201 e 1205 por vários poetas, entre os quais Fujiwara Teika.

*Wakashū*, e desde então perdura o envolvimento que os japoneses têm com os elementos e os fenômenos da natureza. Uma familiaridade que se manifesta de modo concreto em todas as esferas da vida.

Diz o estudioso Akira Yanabu (1982) que as expressões sobre a apreensão abstrata como a de algo belo eram poucas, o que revela que esse tipo de pensamento era quase inexistente, e exemplifica com a afirmação de Hideo Kobayashi, feita em 1942 na obra *Tōma* [Cidade de Tōma], de que no Japão existe a expressão *flor bela*, mas nada que seja comparável à expressão *beleza da flor*.

Yanabu esclarece que a palavra 美/*bi*/belo, assim como *ren'ai*/paixão e *sonzai*/existência, são neologismos do final do xogunato para o início da abertura do Japão no final do século XIX, e que outras, como *shizen*/natureza e *kenri*/direito, *jiyū*/liberdade e *kare/kanojo*/ele/ela, já possuíam seu histórico na língua japonesa e eram utilizadas no cotidiano, mas também assumiram novos sentidos enquanto termos traduzidos, chegando, em muitos casos, a significados diferentes e até contraditórios misturados.

No caso de *bi*, ele faz uma descrição da história da tradução do termo, utilizando dicionários que foram produzidos a partir do 『蘭仏字典』/*Ranfutsu Jiten*, dicionário holandês-japonês organizado por François Halma (1653-1722).

Assim, no dicionário 『波留麻和解』/*Haruma Wage*, também conhecido como *Edo Haruma*, de 1796, para o adjetivo *schoon* são encontrados 美麗/*birei*/lindo; 好シ/*yoshi*/bom e, para o substantivo *schonheid*, 美麗/*birei*. Já no dicionário 『和蘭字彙』/*Oranda Jii*, de 1816, eles aparecem como 立派なる又美々敷/*rippanaru mata bibi-shiku*/magnífico ou belo; 清らかなる/*kiyorakanaru*/puro, limpo; ウツクシサ/*utsukushisa*/beleza, formosura; 奇麗なる事/*kireinaru koto*/algo que é bonito, limpo.

Somente em 1857, o ideograma único 美/*utsukushisa*/beleza foi utilizado como termo traduzido no dicionário trilingue francês-inglês-holandês intitulado 『三語便覧』/*Sango Binran*, de Hidetoshi Murakami, para *beauté*, *beauty*, *schoonheid*. E em 1864, no 『仏語明要』/*Butsugo Meiyō*, o mesmo Murakami utiliza 美人/*bijin*/beldade; 美/*bi*/belo para *beauté*.

O dicionário 『英華字典』 / *Eika Jiten* (1866-69), de Robe Scheidt, traz para *beautiful* os termos 美/*bi*/belo; 美麗/*birei*/lindo; 秀麗/*shūrei*/magnífico e, para *beauty*, 色/*iro*/charmoso, sensual; 美/*bi*/belo; 艷麗/*enrei* /fascinante. Em 1877, Nishi Amane apresenta o termo *esthetics*, 美学/*bigaku*/estética, em 『美妙学説』 / *Mimyō Gakusetsu*, explanando que a origem da 美妙学/estética é 物ノ美麗と吾人の想像力とである / a beleza das coisas e a capacidade de imaginação das pessoas, e que a palavra 美麗/*birei* foi muito utilizada até meados da era Meiji e só depois passou-se a usar 美/*bi*.

Desse modo, tradicionalmente, o termo 美/*bi*/belo, beleza não era comum nas concepções estéticas do Japão, e o próprio Yanabu chega a listar palavras semelhantes a 美 no Japão, dizendo que, muito embora se fale em consciência estética tradicional do Japão e de estética de Zeami, nem este nem Bashō conheciam a palavra 美.

Diz o estudioso que em Zeami o correspondente a 美/*bi* era 華/*hana*/flor ou 幽玄/*yūgen*, um significado de valor que parecia uma ideia abstrata. Em Sen no Rikyū, 詫び/*wabi*; em Bashō, 風雅/*fūga*, 寂び/*sabi*; e, em Norinaga, もののあわれ/*mononoaware*, mas que todos esses termos são mais “concretos” do que 美/*bi*.

Yanabu discorre que no *Fūshikaden* (1400-02) o *yūgen*, nas figuras humanas, seriam as damas da corte, as mulheres do banho, o erotismo, os homens belos; nas plantas, seriam as flores e outras numerosas coisas; Rikyū, por sua vez, diz o estudioso, fala sobre o *wabi* na obra *Nanpōroku*, de data desconhecida, como o sentimento compartilhado entre a cerimônia do chá e o poema. Já Bashō, em *Oi no Kobumi*, de 1709, diz que *sabi* é o que existe em comum no poema de Saigyō, no *renga* de Sōgi, na pintura de Sesshū e no chá de Rikyū. Por fim, comenta que, por mais que eles enfatizem a experiência concreta, *wabi*, *fūga* e *aware* são substantivos e, nesse aspecto, são comuns ao termo “belo”, mas que era por meio dessas palavras, ou seja, dos ideais da arte, que se costumava falar sobre juízos de valor.

De fato, procurando a palavra *utsukushii* ou *uruwashii*, que hoje são sinônimos de “belo”, “bonito”, nos exemplos do dicionário japonês *Kōjien* (2008-2009), tomados das obras clássicas, observamos que elas eram utilizadas em geral para designar o que era gracioso.

Nessa acepção de “gracioso”, *airashii*, *kawaiii*, *itoshii*, encontramos exemplos de usos no *Man’yōshū*<sup>15</sup> e no *Makura no Sōshi*;<sup>16</sup> no sentido de que o formato, a coloração ou a voz é agradável, bonita no *Ōkagami*;<sup>17</sup> no sentido de que a atitude ou o sentimento é digno e toca o coração no *Eiga Monogatari*;<sup>18</sup> e no sentido de impetuoso, claro, sem rodeios no dicionário japonês-português *Nippo Jisho*.<sup>19</sup>

Como se pode observar, nenhuma delas dizia respeito diretamente à palavra “belo”, “beleza”; eram um tipo de recorte ou enfoque mais preciso.

A arte japonesa valoriza sobretudo o prazer que se tem na apreciação dos elementos da natureza, ressaltados pelas mudanças sazonais, transformados em palavras ou em objetos e que encantam, em todos os sentidos, a sensibilidade humana.

No que diz respeito à visão, o famoso romancista Sōseki Natsume, por exemplo, faz um de seus protagonistas comentar que a culinária ocidental não tem graça, é extremamente subdesenvolvida para os olhos de um pintor se comparada à culinária japonesa, que nem precisa ser saboreada e já vale pelo encanto que proporciona aos olhos.

Desse modo, os objetos não são valiosos pelas pedras preciosas ou joias utilizadas. O valor está na elaboração acurada da habilidade manual e na utilização de elementos simples para compor uma obra cheia de requintes e que proporciona uma visão magnífica. *Kufū*, engenho e arte. E, mais ainda, no valor interior de seu criador. A consciência estética dos japoneses está associada à valorização do asseio e da pureza e da purificação da impureza, e a regra de conduta também segue a mesma linha.

---

15 “*Meko mireba megushi utsukushi*” [Olhando para minha esposa e filhos, vejo como são amáveis, adoráveis].

16 “*Nanimo nanimo chiisakimonowa ito utsukushi*” [Todas as coisas pequenas são muito graciosas].

17 “*Iro koku sakitaru ki no yōtai utsukushikiga haberishi o*” [O aspecto da árvore florida em tom forte, é magnífica]; “*utsukushii hana*” [flor admirável].

18 “*Ontoshi no hodo yoriwa mono o utsukushiu notamawase*” [Possui um sentimento digno de apreço, muito mais do que demonstra a sua idade]; “*utsukushii yūjō*” [amizade que toca o coração].

19 “*utsukushuu hateta*” [terminou tudo rapidamente]; “*Neko ga utsukushuu kuuta*” [O gato comeu tudo, sem deixar sobrar nada].



Cabe observar que a valorização do momento, do que é efêmero e que está fundamentado na observação da natureza e de seus fenômenos não é o único juízo estético existente. Nos objetos, o valor acompanha o seu tempo maior de uso, como Keene exemplifica com a obra *Tsurezuregusa* (*As anotações no ócio*), na fala do monge Kenkō, seu autor, elogiando Ton'a, seu colega monge, no Capítulo 82: “Devemos lembrar a fala louvável de Ton'a, que disse: *Assim se aprecia o tecido (seda) já se desfazendo nas bordas de cima e de baixo, e o eixo deslocado da madrepérola*”. Aprecia-se também o que é sóbrio, simples, o que é disforme e assimétrico, e o espaço vazio, mas também o que é uniforme, exuberante, chamativo.

O belo é um juízo de valor abstrato, e podemos observar que os japoneses antigos não usavam conceitos vagos, preferiam termos mais específicos mas não tão concretos quanto aparentam ser. O resultado é um conjunto de termos específicos para cada momento, com definições ou caracterizações sobre a estética japonesa expressos de modo tão complexos quanto a definição de belo. No entanto, a natureza e seus elementos, sim, continuam integralmente, como modelo e fonte inspiradora, componentes se não prescindíveis, valiosos para o poetas japoneses.





# 6

## PERCURSOS EM DEFINIÇÃO: A CALIGRAFIA JAPONESA NO JAPÃO E NO BRASIL

*Rafael Tadashi Miyashiro*

*Arthur Hunold Lara*

*Anna Paula Silva Gouveia*

### Introdução<sup>1</sup>

Nas culturas chinesa e japonesa, e pode-se dizer na cultura oriental em geral, a caligrafia tem um significado diferente da ocidental. Enquanto no Brasil, e no Ocidente em geral, associa-se a caligrafia a uma prática educativa, para “melhorar” a letra, ou, no máximo, a uma escrita manual bem elaborada, presente em convites de casamento e certificados, nessas culturas a caligrafia vai além disso.

Mais do que mero artefato estético ou pedagógico, no Japão, bem como na China, acredita-se em *sho wa hito nari* – “a escrita é como a pessoa” (Nakamura, 2007). Assim, podemos dizer que ela é capaz de carregar as singularidades de cada um, representando seu melhor e seu pior, suas habilidades, suas decisões, seu caráter.

Ao mesmo tempo, mais do que um modelo único de caligrafia, é possível falar em “caligrafias”, seja pelos sentidos que lhes são atribuídos, seja pela diversidade de sua prática. Fuyubi Nakamura

---

1 Este ensaio foi adaptado do artigo “Courses to Define: the Japanese calligraphy in Japan and in Brazil”, aprovado e publicado nos Anais do Congresso Internacional de Tipografia, em Valência (Espanha), em junho de 2010. Os autores agradecem o apoio e incentivo das professoras Michiko Okano e Fuyubi Nakamura.

(2006) comenta que, no Japão, há cinco palavras que se referem à caligrafia japonesa e designam diferentes sentidos, dependendo do contexto em que são utilizadas: *shodô* (o termo mais conhecido, de caráter tradicional), *sho* (caligrafia de caráter mais expressivo, usado especialmente depois do pós-guerra), *shuji* (o aprendizado da “boa forma” do ideograma), e *shohô* e *shosha* (termos ligados ao ensino).

No presente ensaio, *sho* e *shodô* são os que mais interessam, pois demonstram as possibilidades e potencialidades da expressão pessoal da caligrafia japonesa. Nesse sentido, apresentaremos alguns aspectos básicos da caligrafia japonesa, bem como seu desdobramento “moderno” no século XX no Japão; em seguida serão mostrados alguns exemplos de práticas e de modos contemporâneos de ver e fazer a caligrafia, tanto no Japão quanto no Brasil. Por fim, veremos que a caligrafia vive, tanto no Brasil quanto no Japão, percursos em definição e que, para que seja de fato um retrato vivo daquele que a produz, ela deve valorizar sobretudo a expressão pessoal e evitar os perigos do *imprinting* cultural.

## Antes do clichê: a caligrafia japonesa encontra o zen

Uma breve incursão pelo bairro étnico da Liberdade, na cidade de São Paulo, reduto de comércio e restaurantes do Extremo Oriente, nos apresenta uma profusão de ideogramas chineses, presentes nas barracas da feira de artesanato, nas lojas e nas roupas das próprias pessoas que por ali circulam: camisetas, cartões de felicitação, adesivos, chaveiros e tatuagens com os *kanji*<sup>2</sup> das palavras “paz”, “amor”, “amizade” e “força” são bastante comuns.

Palavras que não apenas inspiram, mas também demonstram um certo caráter “místico” em geral associado à cultura oriental. Não por acaso, a caligrafia japonesa é associada, no Brasil, a um certo estado “zen”, possivelmente um estado espiritual extático de paz e sintonia:

---

2 Ideogramas

imaginamos o calígrafo como um ancião, um monge budista, uma pessoa “iluminada”; sua escrita deve emanar quietude e mansidão.

No entanto, esse lado “místico”, “zen”, enquanto propaga uma forma de caligrafia idealizada, na forma de clichê, obscurece outras manifestações da caligrafia. Além disso, ainda esconde as reais aproximações do zen com a caligrafia japonesa e sua trajetória.

Um olhar mais apurado, de fato, revela que a caligrafia na verdade sempre acompanhou o seu tempo, transformando-se, adaptando-se e recriando-se. Vindo da caligrafia chinesa, a caligrafia japonesa se constituiu tendo antecedentes épicos: em séculos de história, a escrita caligráfica chinesa testemunhou a queda e a unificação de reinos, e desprendeu-se de sua origem de comunicação divina, em que caracteres eram utilizados para fins oraculares,<sup>3</sup> 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, criação de novos estilos e teorias, que construíram uma tradição da escrita caligráfica bastante sólida.

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, ainda que o diálogo com a China nunca tenha se rompido. No período Heian (794-1185), por exemplo, devido à queda da dinastia Tang, houve um declínio da influência chinesa e emergiram manifestações genuinamente japonesas, como o surgimento do sistema fonético *kana* (do qual derivou o estilo de caligrafia de mesmo nome) e de valores estéticos próprios, como aqueles presentes na poesia, que prezavam mais a sugestão do que a riqueza ornamental da poesia chinesa (Henshall, 2005).

Mais à frente, durante a Idade Média japonesa, ocorreram mais transformações na cultura e nas artes japonesas, em que o zen-budismo tem um papel significativo, e que nada tem a ver com

---

3 Os caracteres eram inscritos em ossos/cascos de tartaruga e submetidos ao fogo, que criava rachaduras entre eles, dando margem a interpretações oraculares (Earnshaw, 1988).

o tão propagado clichê. Foi nesse período que elas incorporaram valores zen que moldaram a sua essência atual, como a experiência do momento presente, o dinamismo, a relação com o espaço e o não dualismo (Westgeest, 1996) – valores que podem ser perfeitamente encontrados na caligrafia.

A caligrafia japonesa valoriza o momento presente no seu fazer, mais do que a busca de uma forma perfeita e bem-acabada. Não existe o retoque, a correção, e, por isso, muitas vezes a caligrafia é vista como uma arte de “gesto único”. 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; Kazuaki, 1961, p.102)

Um coração disperso certamente não será capaz de produzir um trabalho de caligrafia bem-feito, o que significa que o calígrafo deve estar num processo de aprimoramento contínuo, a fim 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 mesmo, com a sua própria escrita e com o todo ao seu redor.

É importante ressaltar que as noções de tempo e espaço são 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<sup>4</sup> (Okano, 2007b, p.10).

Por conta do *ma*, o espaço nas artes japonesas permite outra perspectiva, a de um espaço de participação. Nesse sentido ele é um espaço amplo, que envolve e é envolvido pela ação criativa – o que remete também à visão não dualista presente no zen.

---

4 Para mais detalhes sobre o *ma*, ver a tese de doutorado de Michiko Okano (2007a).

Na caligrafia, o não dualismo pode ser visto de algumas formas, como na relação do calígrafo com os materiais, que se comportam como uma extensão do próprio corpo; e nas relações entre linha e espaço – não apenas como elementos simbólicos que se complementam no papel, mas também como reflexos presentes no corpo que faz a caligrafia (e, portanto, na linha que é traçada), e no ambiente que o circunda (o espaço).

O fato de a caligrafia ter elementos do zen na sua essência não significa, no entanto, que haja nela uma uniformidade, como algo serializado e formatado. Pelo contrário, isso a torna dinâmica. Além disso, por conta das singularidades presentes em cada pessoa, há a possibilidade de a caligrafia transcender uma simples escrita e ser a expressão viva do seu autor.

Na história da caligrafia japonesa há exemplos marcantes de calígrafos que são exemplos disso. Um deles foi o monge budista Nakahara Nantenbo (1839-1925), cujo trabalho foi uma das referências para os calígrafos do pós-guerra. Além de ter se tornado um respeitado sacerdote no zen, Nantenbo também ficou conhecido por suas pinturas e caligrafias, iniciadas tardiamente. Sua caligrafia era descompromissada de regras e nos últimos anos assumiu uma forma de prática zen (Addis, 1998 apud Holmberg, 1998). Uma descrição desse monge-calígrafo fazendo caligrafia retrata algo bastante singular:

[...] 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 sumô, durante o ritual de preparação antes do combate: o pincel movia com o som “sa-sa-sa” e gotas de tinta se espalhavam nos rostos 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. (ibidem)



A caligrafia de Nantenbo, de certa forma, já prenunciava aquilo que seria a grande mudança da caligrafia japonesa no século XX, a de uma escrita fruto de uma visão pessoal e autoral.

## Entre caligrafias

No período pós-guerra aconteceu uma grande mudança na caligrafia japonesa. Como recorda Christine Flint Sato (2007), se antes era uma arte mais ligada à tradição e a fins educacionais, a partir daí ela passou a ser vista mais como uma “arte da linha”, ampliando suas possibilidades estéticas.

A caligrafia floresceu. Surgiram novos estilos. A vontade de expressar textos contemporâneos, indo além dos textos clássicos, deu origem ao estilo *kindaishibunsho*; o *kana*, de feições delicadas e dimensões pequenas, ganhou um formato maior, que era elaborado com pincéis grandes, e gerava uma releitura do *kana* tradicional; os trabalhos em *kanji* também tiveram suas dimensões aumentadas, além dos formatos utilizados tradicionalmente. Houve exploração de materiais, como suportes como a madeira e a tinta *enamel*<sup>5</sup> (Nakamura, 2006; Holmberg, 1998; Sato, 2007).

Entretanto, quem mais levou à frente a ideia da expressão foi o grupo do *zen'ei'sho*, ou caligrafia moderna de vanguarda. Revisitando a sua tradição e valorizando a linha, essa caligrafia de vanguarda também estava atenta ao cenário artístico contemporâneo da época, com os trabalhos de Franz Kline, Jackson Pollock e o Grupo COBRA. Isso significava uma caligrafia mais próxima do abstrato, e menos conformada à forma “correta” do caractere e ao modo como ele era visto até então – em geral, provocando muita polêmica. A palavra na caligrafia assumia um novo significado, gerando discussões conceituais sobre a natureza da caligrafia e seus limites, a expressão e a legibilidade.

---

5 Tinta à base de óleo, latex ou verniz.

*Den no Variation*, de Hidai Nankoku,<sup>6</sup> é em geral lembrado como o primeiro trabalho que mostrou um caractere que a princípio não lembrava um ideograma tradicional de caligrafia, e foi apresentado numa exposição de artes em 1946.

Lembrando o conselho de seu pai de que deveria voltar aos clássicos sempre que estivesse preso com novas ideias, Nankoku subitamente se 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. [...] [O trabalho] não foi exibido em nenhuma exposição de caligrafia [apenas numa exposição de artes], mas atraiu uma considerável atenção dos calígrafos. Levantou uma discussão sobre se o trabalho deveria ser considerado caligrafia ou não. (Nakamura, 2006, p.67)

Um fato ocorrido em 1951 dá a dimensão do impacto dessa busca expressiva num cenário mais tradicionalista. O calígrafo Ueda Sokyū enviou à exposição Nitten<sup>7</sup> um trabalho intitulado *Ai* (“amor”, em japonês); no entanto, a obra foi recusada sob a alegação de que o caractere retratado lembrava o ideograma *shina* (“mercadorias”, em japonês) e que, portanto, deveria levar tal nome. O calígrafo insistiu em manter o título, pois para ele era apropriado – na verdade o trabalho tinha sido feito inspirado no *neto*, que estava aprendendo a engatinhar (Sato, 2001, p.22).

Se, por um lado, essa exposição se fechava para trabalhos não tradicionais (como os de Ueda Sokyū), por outro,<sup>8</sup> uma exposição de 1948, patrocinada pelo jornal *Mainichi*, acolheria esses trabalhos de tendência mais moderna.<sup>9</sup> A essa caligrafia deu-se o nome de *sho*, para diferenciá-la da caligrafia tradicional, o *shodô*.

---

6 Filho de Hidai Tenrai, calígrafo japonês responsável por fomentar essa caligrafia japonesa de cunho mais expressivo e pessoal antes da Segunda Guerra Mundial.

7 Nitten é uma das principais exposições de artes no Japão – teve origem em 1907, e era chamada Butten; reúne categorias como pintura moderna, pintura japonesa, caligrafia e escultura.

8 Em seu início, o Nitten misturava trabalhos modernos e tradicionais.

9 Essas exposições existem até hoje e representam, ainda, visões distintas de caligrafia.

Isso não significa, no entanto, que calígrafos de *sho* se opusessem ao *shodô*, pois, de certa forma, é com o *shodô* que o calígrafo de *sho* aprende, com textos clássicos, a trabalhar a linha, o espaço e os diversos estilos históricos – e do *shodô* vem a essência da caligrafia. A diferença parece residir aonde os calígrafos querem chegar: no *shodô*, o trabalho fica em torno dos clássicos e da sua releitura; já no *sho*, além de utilizar o *shodô* para treinamento, a tendência é a expressão mais autoral e artística, seja de um texto contemporâneo, seja de experimentações formais, conceituais e/ou materiais.

A caligrafia *sho* também passou a ser conhecida no exterior. Morita Shiryu, por exemplo, tornou-se amigo de Pierre Alechinsky, do grupo COBRA, e há registros em vídeo de um encontro entre eles; a Bienal de São Paulo, entre os anos 1950 e 1960, recebeu trabalhos de calígrafos modernos de vanguarda, como Shinoda Toko, Hidai Nankoku e Morita Shiryu. Foram tempos de ebulição criativa – o cenário era favorável a isso –,<sup>10</sup> permitindo trabalhos e visões bastante pessoais da caligrafia. Morita Shiryu, com forte influência zen, descreve-a como:

*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)

---

10 É interessante que o contexto social e cultural japonês possibilitou uma cena de vanguarda interessante. Alexandra Munroe (1994) comenta que, durante a ocupação americana no território japonês, depois da Segunda Guerra Mundial, houve um movimento de contestação entre os artistas, muitos dos quais aliaram vanguarda e valorização da tradição; ela cita, entre outros, exemplos da arquitetura, da pintura *nihonga*, da *ikebana* experimental e da caligrafia moderna.

O depoimento da calígrafa Shinoda Toko<sup>11</sup> retrata bem a insatisfação com a caligrafia tradicional e a necessidade de uma expressão verdadeiramente pessoal:

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. (Gray, 1983)

Inoue Yu'ichi, outro calígrafo de vanguarda, também mostra uma trajetória constante e motivada, que durou décadas e resultou em trabalhos caligráficos vigorosos. Em seu diário, no verão de 1955, Inoue ressalta um desejo de ir além do que era feito até então, e fala da sua revolta com um mundo da caligrafia estagnado, deixando clara 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. (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 1950, registros fotográficos desse calígrafo munido de um grande pincel mostram um trabalho bastante visceral.

O que é interessante com o surgimento da caligrafia moderna é a emergência de subjetividades, que mostraram possibilidades próprias

---

11 Nascida na Manchúria, em 1913, período da ocupação japonesa.

na caligrafia para cada uma das pessoas – mesmo numa sociedade como a japonesa, que procura valorizar o coletivo e tenta, muitas vezes, uniformizar comportamentos e manter padronizações.

Ao mesmo tempo, se por um lado o horizonte tinha se ampliado pela caligrafia moderna, por outro, como apontam alguns autores (Sato, 2001, 2007; Nakamura, 2006; Holmberg, 1998), com o passar das décadas houve uma estagnação da cena caligráfica moderna: o *zen'ei'sho*, por exemplo, hoje designa mais um estilo dentro de uma seção na “Exposição Mainichi” que um movimento de vanguarda; alunos de calígrafos modernos consagrados, ou ligados a suas escolas, preocupam-se mais em reproduzir “no estilo” desses calígrafos que em desenvolver seu próprio estilo; exposições de caligrafia, como Mainichi e Yomiuri,<sup>12</sup> e suas associações afiliadas algumas vezes privilegiam mais a hierarquização e a filiação dos participantes que o mérito dos próprios trabalhos.

Tal cenário propõe questões, mais do que respostas. Seria perigoso considerar toda a caligrafia no presente como algo estagnado ou menor, porque está ligada a um calígrafo ou a uma escola específica, por exemplo. O quanto um discípulo admira o trabalho de seu mestre, a ponto de sua escrita se assemelhar à dele, é algo que só ele pode responder – e até aqui não há problema. Mas, quando tais escolhas são mandatórias, aí faz pouco sentido, especificamente pelo fato de a caligrafia ser uma arte pessoal.

Por outro lado, a atuação de alguns calígrafos na contemporaneidade demonstra que a caligrafia não está completamente presa, mesmo naquilo que se pode considerar agora o circuito *mainstream* da caligrafia, como a exposição do *Mainichi Shimbun*, no Japão.

---

12 Localizadas no Japão, ambas são patrocinadas por jornais, então é natural que haja uma competição entre elas e um perfil diferente. A exposição Yomiuri surgiu a partir de uma dissidência da Mainichi, em 1984. Essa exposição tornou-se próxima à seção de caligrafia na Exposição Nitten, que tem um perfil de estilos de caligrafia mais tradicional.

Em conversa com o *sensei*<sup>13</sup> Morimoto Ryûseki,<sup>14</sup> um dos participantes da “Exposição Mestre do Sho Contemporâneo”, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 2008, e patrocinada pelo jornal *Mainichi*, ele demonstrou ter uma visão bastante crítica em relação ao mundo da caligrafia. Uma das coisas que esse *sensei* frisou foi a individualidade do calígrafo – cada um tem uma força e um caráter próprio, e, portanto, interpreta e aplica-os de forma distinta no seu trabalho.

Esse comentário demonstra que, apesar de a estrutura do mundo da caligrafia ser baseada no *shifudensho* – a passagem de estilo entre mestre e discípulo, o que determina hierarquias e níveis –, ainda há calígrafos que têm um olhar mais pessoal e buscam valorizar a expressão individual. Além disso, há a atuação de calígrafos independentes, que preferem se manter fora dos domínios das grandes organizações de caligrafia. Esses calígrafos, como na vanguarda moderna, têm procurado expandir o significado do fazer caligráfico e, com isso, têm feito trabalhos que exploram novos materiais e formatos ou que apenas buscam uma expressão livre, descomprometida das estruturas “oficiais”.

Instalações envolvendo a caligrafia, como as que a artista Kimura Tsubasa realiza, colocam a caligrafia dentro da cena artística contemporânea não caligráfica<sup>15</sup> (Nakamura, 2006; Sato, 2007). Outra calígrafa, Kasetsu, também traz à tona, em seu trabalho, um elemento bastante explorado por Inoue Yu’ichi, um conhecido calígrafo do *zen’ei’sho*: o corpo. Kasetsu mistura o corpo e a caligrafia em meio a *performances*, nas quais interage com o público que a circunda (Sato, 2007).

Além disso, atualmente muitos calígrafos utilizam a internet como forma de ampliar consideravelmente o seu público, indo além do circuito tradicional da caligrafia e aumentando as possibilidades de exposição do seu trabalho. Vários calígrafos mantêm websites, di-

---

13 “Professor” ou “mestre”, em japonês.

14 Essa conversa aconteceu após a abertura da exposição “Mestres do Sho contemporâneo”, realizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 21 de outubro de 2008. A conversa não foi registrada em vídeo dado seu caráter informal.

15 Para mais informações sobre a cena caligráfica contemporânea, ver Nakamura (2006, 2007) e Sato (2007).

vulgando trabalhos e exposições, *workshops*, textos publicados, blogs etc. A calígrafa Shisyu (Calligraphy, 2009), por exemplo, divulga em sua página trabalhos artísticos, trabalhos de identidade visual com *kanji* e registros de *performances* e exposições. O seu trabalho traz uma pesquisa em diferentes suportes, inclusive alguns que levam o *kanji* ao tridimensional, em esculturas de ferro. Como no caso de Kasetsu, também há *performances*, mas as de Shisyu (ibidem) parecem ter um apelo mais midiático, com toques de autopromoção, e que foram transmitidas pela tevê – como a realizada num templo xintoísta, 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 Vimeo, dentre os vários tipos de vídeos relacionados à caligrafia japonesa e chinesa, há um registro interessante que une caligrafia e música (Sound, 2013). Toda a apresentação é planejada como um ato único, em que música e escrita se apresentam simultaneamente. Não por acaso, o trabalho de Takahiro Yamaguchi é ligado ao Art Aichi Center (AAC), no Japão, um espaço de arte contemporânea (ibidem).

A maior contribuição desses trabalhos que flertam com o novo na caligrafia talvez não seja a tentativa de inseri-la num contexto da arte contemporânea, mas de reforçar a visão de que a caligrafia, ainda hoje, continua sendo o meio artístico no qual se revela a pessoa que a faz.

Esse poder “revelatório” da caligrafia, é importante ressaltar, passa e acontece através do corpo. Não é à toa que há trabalhos contemporâneos que trabalham com ele de forma mais explícita, como nas *performances*, ou mesmo em demonstrações de *shodô* (apresentações públicas de caligrafia, em geral de formatos grandes). O corpo, no Oriente, sempre passou longe da dicotomia cartesiana corpo físico-mente, tão presente no Ocidente; pelo contrário, ambos se complementam. Atuam nele elementos fundamentais para a singularização da escrita, como o *ki* (energia psicofísica do indivíduo), o *ma* (já mencionado, e que pode ser um intervalo que pode

ser preenchido artisticamente) e o *kokoro* (coração-mente, mas que também pode ser entendido como um sistema de relação de afetos entre, no caso da caligrafia, o calígrafo, seus materiais, o entorno e sua intenção). Além disso, o treinamento contínuo acumula no corpo todo o conhecimento (físico, gestual, conceitual) adquirido.

Mas, além do corpo, outro fator é bastante relevante na criação da caligrafia: é o seu ambiente, o seu entorno. Diferentes espaços produzem caligrafias distintas. Nesse sentido, nos voltamos à caligrafia japonesa no Brasil, que é o país com maior número de descendentes japoneses fora do Japão. Dadas as especificidades das condições da caligrafia japonesa “brasileira”, praticada por uma minoria, é interessante que, atualmente, algumas questões da história da caligrafia moderna no Japão se atualizem na prática da caligrafia no Brasil e proponham uma encruzilhada, uma tomada de decisão, que será decisiva para a caligrafia japonesa praticada no Brasil.

## 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 chegou, oficialmente, em 1908, com a chegada do navio *Kasato Maru*, no porto de Santos (SP). É frequente 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 apetrechos caligráficos na sua bagagem para o Brasil.

Sabe-se 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. Haramoto chegou ao Brasil com 15 anos, e se estabeleceu em Valparaíso, zona rural de São Paulo, para trabalhar na lavoura. Isso, no entanto, não o afastou totalmente da caligrafia japonesa, que continuou praticando sozinho. “Tudo que aplico hoje aprendi nas escolas do Japão. Depois que che-



guei ao Brasil, não tive mais condições de continuar me dedicando a essa escrita, era preciso trabalhar muito” (Helena, 2008).<sup>16</sup>

Em terras estrangeiras, os japoneses conservaram sua tendência à coletividade. Jornais, escolas e associações foram criados, visando não apenas manter a identidade, mas também o enfrentamento de situações adversas e o bom resultado dos seus empreendimentos (Kodama; Sakurai, 2008, p.19). Os imigrantes japoneses não esperavam se estabelecer definitivamente no Brasil, por isso havia a preocupação com a educação, através de escolas específicas para os japoneses, e a manutenção da cultura japonesa.

Nessas escolas, a caligrafia era ensinada como um complemento escolar, para melhora da escrita e prática da ordem correta do traçado dos ideogramas – alguns imigrantes e descendentes ainda hoje referem-se à caligrafia japonesa como *shûji*, palavra que corresponde ao aprendizado de caligrafia na escola.<sup>17</sup>

É interessante notar que as grandes mudanças na caligrafia japonesa 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 como a caligrafia japonesa é vista, até hoje, na colônia nipo-brasileira, pois os imigrantes dessas duas primeiras ondas imigratórias trouxeram consigo a ideia da caligrafia japonesa bastante distante daquela de viés mais expressivo.

No entanto, na década de 1970 já havia uma “cena” caligráfica, ao menos quando aconteceu a “Exposição de Caligrafia Japonesa Moderna”, realizada no Masp, em 1975. Por conta desse evento, houve um grande interesse por parte dos praticantes de caligrafia

---

16 Apesar de praticar sozinho, Haramoto continua estudando por meio de livros e cartilhas que recebe do Japão.

17 Vale mencionar que existe um período turbulento na história da imigração japonesa no Brasil, por conta da Segunda Guerra Mundial. Em 1939, foram fechadas todas as associações culturais, escolas e jornais de língua estrangeira no Brasil (Kodama; Sakurai, 2008, p.24), o que certamente afetou a transmissão e a vivência da cultura japonesa nas suas diversas manifestações, a caligrafia inclusa, por vários anos, ao longo da guerra.

em São Paulo, inclusive alguns que recebiam aulas de caligrafia por correspondência com algumas associações japonesas, 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 *ken-jinkai* (associações de províncias japonesas, próximas do conceito brasileiro de clube), também reuniram interessados em caligrafia japonesa.

Atualmente, o ensino e a prática da caligrafia também se dá, além de nesses espaços coletivos nipo-brasileiros, através de iniciativas individuais, em casas de particulares, em estúdios de artes orientais, nos templos budistas e no *seitai do-ho*, uma filosofia e modo de vida em que 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, assim como no Japão, tem vários sentidos.

É interessante que algumas das questões do pós-guerra na caligrafia japonesa se atualizem hoje no Brasil. Nas exposições de caligrafia japonesa em São Paulo, por exemplo, as paredes exibem trabalhos de *shodô* e, em menor número, de *sho* – com um espaço também para o *shûji*. Diante de trabalhos de *sho*, por exemplo, há reações diversas: desde pessoas que entendem o trabalho dentro de um contexto mais artístico até aquelas que não veem muito sentido em retratar uma palavra, sem que ela esteja claramente legível.

As intenções e os percursos de cada um são pessoais e singulares e, como no Japão, são eles que constroem a cena da caligrafia japonesa brasileira. Misturam-se gerações, intenções e visões, a começar pelos próprios *sensei* – os mestres, que levam à frente as aulas que garantem a sobrevivência da caligrafia –, que mostram motivações e estilos de caligrafias distintos em suas caligrafias. Por exemplo, a *sensei* Etusko Ishikawa, conhecida por um estilo mais expressivo, comenta como começou:

[...] de repente surgiu, um dia... de repente, passou a ideia 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 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)

Nos espaços de ensino também parece haver essa diversidade, como no Shodô Aikokai, que reúne tanto praticantes com visões tradicionais da caligrafia como outros que se identificam com estilos mais expressivos. Tais perspectivas não são facilmente discernidas por gênero ou idade: independentemente de serem homens ou mulheres, há pessoas mais velhas que priorizam a expressão, bem como jovens que preferem estilos mais tradicionais.

É curioso que alguns praticantes em São Paulo busquem novos caminhos na caligrafia, numa trilha já aberta pela vanguarda japonesa. Como Hisae Sugishita, descendente de japoneses e praticante de caligrafia no Shodô Aikokai há mais de dez anos, que, embora desconhecesse a história da caligrafia moderna no Japão, procura em seu trabalho, atualmente, uma expressividade parecida:

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 [...] eu estou tentando descobrir novas formas de você executar o *shodô*... por exemplo, ser um pouco mais livre [...]. Eu faço aquilo que sinto na hora, acho que entra muito a emoção, não é algo muito racional. (Sugishita, 2008a)

Sobre seu trabalho *Ikiru*, ela mencionou estar mais interessada na expressão que em questões de legibilidade, falando também da importância do corpo no trabalho expressivo:

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. [...]. 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. (ibidem, 2008b)

A ligação da caligrafia japonesa feita no Brasil com a do Japão, para muitos que fazem shodô, vale acrescentar, acontece por meio da filiação de *sensei* e alunos em associações de caligrafia sediadas no Japão (vinculadas, por sua vez, a organizações que promovem exposições grandes, como as dos jornais *Mainichi* e *Yomiuri*). É através delas que são dados os *dan*, os níveis de cada um na caligrafia.

Nesse contexto é interessante o que Kevin Robins (1995) propõe. Nos tempos de globalização, há uma constante troca de identidades das nações, baseada em dois momentos: na “tradição”, as nações se voltam para 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 caligrafia em São Paulo, no Shodô Aikokai, 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 a torna surpreendente, 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 – no Japão, seria difícil reunir no mesmo espaço visões tão distintas de caligrafia, talvez porque historicamente a caligrafia japonesa no Japão, nas últimas décadas, assim tenha se constituído, polarizada, e também pela extrema hierarquização (que leva a grupos mais fechados) presente na cultura japonesa.

A possibilidade do hibridismo – uma caligrafia japonesa transformada pela cultura e pela prática local – fica mais forte na medida em que a caligrafia produzida no Brasil procura seu próprio caminho, refletindo a si mesma – ainda que mantenha vínculos com associações japonesas –, seja no trabalho dos *sensei* na busca de sua autenticidade, seja no apoio aos jovens ou no estímulo para que cada um desenvolva a sua própria caligrafia.

Por isso também se procura estimular a prática da caligrafia de outras formas, de modo a aproximá-la mesmo aos que não falam/entendem/escrevem japonês. 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). Esse incentivo continua com o trabalho dos *sensei* Takashi Wakamatsu e Estuko Ishikawa, do Shodô Aikokai, junto a alunos do ensino médio, o que tem produzido resultados bastante satisfatórios na “Exposição de Caligrafia de Estudantes de Ensino Médio do *Mainichi*” – voltada a jovens, sediada no Japão e patrocinada pelo jornal *Mainichi*.<sup>18</sup>

Há também a preocupação em facilitar o aprendizado da caligrafia. Em geral, tradicionalmente, 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 *ogyosho*, semicursivo.

No entanto, o *sensei* Takashi Wakamatsu sentiu que esse método por vezes desestimulava aqueles que entravam em contato pela primeira vez com o *shodô*, que acabavam desistindo devido à dificuldade encontrada.

A nova metodologia proposta por ele, posta em prática desde 2008, apresenta os estilos antigos, mais pictográficos – e mais lúdicos e acessíveis –, como o primeiro contato com a caligrafia, e tem sido bem-sucedida. Experiências de *workshops* de caligrafia japonesa realizadas pelos autores em disciplinas de cursos de graduação e pós-graduação (Arquitetura e Design, respectivamente) em São Paulo, com essa metodologia, também têm se revelado uma boa experiência introdutória do universo do *sho/shodô* para o público leigo.

Uma observação levantada por algumas associações nipo-brasileiras em anos recentes é o envolvimento, cada vez menor, de jovens descendentes com a cultura japonesa – o que propõe uma

---

18 Um trabalho exposto numa dessas exposições foi o de Kei Fujiwara, ex-aluno da *sensei* Etsuko Ishikawa, que obteve um prêmio nessa mostra com um trabalho que, a princípio, parece uma escrita japonesa em estilo cursivo, mas, na verdade, revela linhas verticais escritas em português.

questão quanto à continuidade dos trabalhos dessas associações em promover a cultura nipônica. Ao mesmo tempo, nota-se, da parte de brasileiros não-descendentes, um interesse crescente por essa mesma cultura.<sup>19</sup> No caso da caligrafia, estimular e garantir a sobrevivência dessa arte em meio a esse quadro talvez exija novas estratégias – como as descritas acima, com o *shodô* alfabético e a divulgação através de *workshops* de introdução à caligrafia japonesa.

## Percursos em definição

A caligrafia, como se viu, apesar de rica em possibilidades expressivas, acaba, em certos momentos, ficando presa ou estagnada. O conceito de *imprinting* cultural, de Edgar Morin, é bastante oportuno para se 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, p.34).

Cecília Almeida Salles, seguindo os conceitos apresentados por Morin (1998), chama atenção para o fato de o 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 ideias, 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, p.39)

---

19 Embora não haja dados oficiais, tal questão tem sido levantada por vários líderes de associações de cultura japonesa no Brasil nos últimos anos.

Os calígrafos modernos de fato obtiveram conquistas ao enfraquecer o *imprinting* cultural, mas o mundo institucionalizado do *shodô* logo tratou de transformá-las em normatizações. O fato de o *zen'ei'sho* designar mais um estilo que a exploração de novas fronteiras demonstra bem isso.

A rígida hierarquização também comprometeu e conformou parte da produção artística no Japão, mas apenas em parte, porque, mesmo nessas exposições, é possível encontrar calígrafos como Morimoto Ryûseki, citado anteriormente, que pensam na expressão pessoal, mais do que na perpetuação de estilos.

A cena independente da caligrafia, além disso, vem desenvolvendo trabalhos interessantes, que elevam a caligrafia a um outro patamar – quando ela não se prende mais ao suporte papel, mas se torna, em si, *performance*, ou quando vira parte de uma instalação, há aí um pensamento de vanguarda ativo e atuante, que fura e enfraquece o *imprinting* cultural.

É importante que se estimule a produção e a divulgação dessas outras caligrafias, que, embora de formatos não tradicionais, continuam a refletir sobre a natureza da caligrafia. A pesquisa de Christine Flint Sato (2007) e exposições como a realizada pela pesquisadora Fuyubi Nakamura – “Ephemeral But Eternal Words – Traces of Ásia” –, na Escola de Pesquisa de Humanidades da Universidade Federal da Austrália, em Canberra,<sup>20, 21</sup> são bastante significativas.

Já no Brasil, embora a visão de caligrafia dos *sensei* seja próxima daquela do Mainichi, onde também expõem, sua própria expressão artística não é dirigida, nem conformada, por nenhuma escola japonesa,<sup>22</sup> e tampouco parece fazê-lo com seus alunos.

---

20 A exposição teve como tema o significado da palavra e da escrita através de quatro artistas que têm ligações com a Ásia, sendo uma delas Kimura Tsubasa, mencionada anteriormente.

21 Comunicação pessoal com a curadora Fuyubi Nakamura (5 maio 2010).

22 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. É interessante mencionar ainda que o imigrante Hisayuki Haramoto, citado anteriormente, sem nenhum vínculo com escola ou associação de caligrafia, iniciou inclusive um percurso cromático dentro da caligrafia, utilizando alguns tons pastel, algo hoje ainda bastante questionado dentro da caligrafia japonesa.

É preciso que a prática no Brasil dê atenção à sua própria história e realidade. E, para fazer isso, é necessário um movimento duplo: significar e ressignificar.<sup>23</sup> O primeiro diz respeito à caligrafia japonesa trazida ao Brasil: compreender esse deslocamento e os sentidos que a caligrafia japonesa adquiriu neste país, uma vez longe da sua origem. O segundo se relaciona ao hibridismo proposto por Robins, que relê esse primeiro estágio, se redescobre e se assume como diferente e, portanto, singular. É descobrir e viver a sua identidade, um caminho próprio, entre a tradição do *shodô* e as potencialidades do *sho* – não procurando se tornar uma sombra do que é produzido no Japão, mas atenta às suas particularidades e evitando os vícios e os aprisionamentos do *imprinting* cultural que podem acontecer ao seu redor.

---

23 A ideia de significar e ressignificar veio a partir da leitura da pesquisa de Lara (2002), que lida com um grupo de migrantes do Nordeste do Brasil para a cidade de São Paulo e sua expressão artística através do maracatu (manifestação musical nordestina). O maracatu, nesse caso, não continuou o mesmo, mas foi ressignificado através da adaptação e da prática na realidade encontrada em São Paulo.









# 7

## ICONOGRAFIA DA COMPAIXÃO NO BUDISMO JAPONÊS: MÁSCARAS DE KANNON

*Teresa Augusta Marques Porto*

O *Sutra do Lótus*, *Saddharmapundarika Sūtra* (sânscrito), *Sutra do Lótus Branco do Darma Sublime* ou *Escritura da Flor do Lótus do Darma Excelente*, no Japão conhecido como *妙法蓮華經/Myōhōrengekyō* ou *法華經/Hōkkekyō*, é considerado a transmissão oral mais significativa do Buddha Śākyamuni (século VI a.C.). No Capítulo XXV, são descritas as características esplêndidas de Avalokiteśvara, “O que olha para baixo (e enxerga os clamores)”, divindade da compaixão no budismo indiano. Avalokiteśvara pode assumir diferentes formas para comunicar-se de modo eficaz com os seres em sofrimento nos mundos de existência. Através dessas transformações, máscaras, ou 33 (infinitas) estratégias específicas, cumpre a sua obra redentora, a sua saga heroica e prodigiosa como ser espiritual realizado. Seus feitos e os de outros *bodhisattva*, os “essência de sabedoria”, santos ou heróis budistas, serão retratados na literatura maaiana, eixo doutrinário dos séculos posteriores ao budismo original.

Composto entre os séculos I a.C. e I d.C., ou seja, aproximadamente cinco séculos após a morte de Śākyamuni, o *Sutra do Lótus* tem suas primeiras traduções do sânscrito para o chinês no final do século III. O Capítulo XXV assume tal importância na tradição budista que será considerado um sutra particular, *Avalokiteśvara Sūtra*; no Japão, *觀音經/Kannongyō/Sutra de Kannon*. Pela pronúncia fervorosa do

nome sobrenatural de Avalokiteśvara, o *Buddha Śākyamuni* explica que se pode obter a libertação de diversos tipos de perigos, alívio de inumeráveis problemas e obtenção de abundantes graças, como resposta do *bodhisattva* através de suas máscaras ou mensageiros simbólicos (*The Threefold Lotus Sūtra...*, 2005, p.319-21).

A devoção a Avalokiteśvara, levada a outros países asiáticos, sintetiza-se com manifestações culturais e religiosas locais, firmando-se predominantemente como força feminina. A ideia-força da compaixão entre os povos construirá uma imagética ou iconografia muito rica, com a representação dos mil atributos e ferramentas de poder espiritual do *bodhisattva*. Mil olhos e mil mãos viajarão da divindade indiana original aos territórios aonde chega o budismo, representados por diferentes números de cabeças e braços, em diferentes posturas corporais e gestos de mãos, expressões faciais iradas ou pacíficas, que terão uma função didática para comunicar-se com os devotos e operar a tarefa de socorro prometida pelo *Sutra do Lótus*. Realizado em *bodhi*, ou sabedoria, o *bodhisattva*, santo ou herói budista, tendo compreendido a vacuidade dos fenômenos, entendendo-os como não substanciais,<sup>1</sup> comunga esse conhecimento com os mundos, numa jornada conjunta e necessariamente cooperativa, fundada na compaixão.

O 日本書紀/*Nihon Shoki*, ou 日本紀/*Nihongi* (720)/Crônicas do Japão, compilações de mitologia e história, aponta o ano de 552, no período 飛鳥時代/*Asuka* (550-710), para a introdução do budismo no Japão, através da Coreia. Influências marcantes da China acontecerão entre os séculos VI e XVI.

A divindade budista da compaixão passa a ser conhecida no Japão como 觀音/*Kannon*, 觀世音/*Kanzeon* ou 觀自在/*Kanjizai*/Aquele/Aquela que Enxerga os Clamores do Mundo; será representada inicialmente tanto com traços femininos quanto com masculinos, em algumas imagens do período 平安時代/*Heian* (794-1185) que ainda guardam influências da simbologia indiana original, em que Avalokiteśvara é representado ou como andrógino ou como força masculina. Nos séculos

---

1 A não substancialidade remete à ideia de não haver um ser separado dos outros — e de não haver sequer o ser.

seguintes, 觀音/Kannon fixa-se como força feminina e receberá ardorosa reverência, em especial no templo 長谷寺/Hasedera, na cidade de 鎌倉市/Kamakura (Miner et al., 1988, p.383).

Desde as primeiras narrativas que tecem a explicação cosmogônica, no 古事記/*Kojiki*/ Relatos de Fatos do Passado e no 日本書紀/*Nihon Shoki*, o feminino no Japão acha-se associado à luz criativa; essas compilações, ao lado de constituírem uma empreitada imperial em busca de justificativas e legitimação de raízes e papéis do período 奈良時代/Nara (710-794), são também uma expressão artística da sutileza da cultura japonesa na questão do gênero.

天照皇大神/Amaterasu Ōmikami/A Grande Deusa Imperial do Sol Brilhante – a divindade 神道/*shintō* cujo descendente, o lendário imperador 神武天皇/Jinmu Tennō, neto de seu neto 瓊瓊杵尊/Ninigi-no Mikoto, teria implementado a realza nipônica cerca de sete séculos antes da era cristã – está associada ao Sol como força materna da criação e como um sentimento de mundo de generosa gratidão para com a tarefa e o dom (solar) de possibilitar às criaturas a visibilidade do mundo (Campbell, 1988, p.210).<sup>2</sup> Essa identificação do feminino com a luz criativa e generosa, compassiva, materna, já no mito de origem, e expressa na cultura japonesa pelo que mais tarde foi conceituado como 物の哀れ/*mono no aware* – a apreciação sutil da vida como uma experiência estética comovida e delicada do efêmero espetáculo de cada fenômeno – permite que a devoção a 觀音/Kannon, como *bodhisattva* feminino, representativo da compaixão, e advindo da devoção de Avalokiteśvara, já transformado na China na 觀音/Mãe Generosa Guānyīn, enraíze-se em solo fértil.

Um terço da nobreza japonesa era de tronco coreano “e a cultura – a nova religião, escultura, música, arquitetura, ao lado de crenças mágicas – veio da Coreia, mesmo que as origens tenham sido chinesas” (Miner et al., 1988, p.192). Imagens e sutras budistas são trazidos do Sudoeste coreano, da China e da Índia, em vários períodos, consti-

---

2 Note-se que representações de gênero variam ao longo do tempo e na amplitude do espaço de acordo com a cultura; o Sol e a Lua podem ter uma significação simbólica e semântica feminina, masculina ou neutra.

tuindo influências coformadoras da cultura japonesa, mesclando-se com a crença autóctone, 神道/*shintō*/caminho de espírito, que reconhece uma divindade ou 神/*kami* em cada elemento da natureza e que não lhe atribui representação antropomorfizada. O termo “divindade”, no presente estudo, é utilizado eventualmente em sinonímia de *bodhisattva*, o ser iluminado, sábio e heroico da tradição budista. E, em referência específica ao budismo japonês, o termo não tem relação direta ou necessária com 神/*kami*, lembrando-se que tão forte foi e tem sido a integração entre ambas as crenças que aconteceram associações e fusões de divindades dos dois panteões.

No decorrer do século VI, após lutas em torno de preferências religiosas com os 物部氏/Mononobe, xintoístas, o clã 蘇我氏/Soga, aberto à fé budista, através de seu líder, 蘇我馬子/Soga-no Umako (551-626), constrói o primeiro templo japonês, o 明日香寺/Asukadera, ou 芳香寺/Hōkōji, em 588, num gesto de afirmação de um modelo de política fortalecedor dos 氏/*uji*/clãs sobre o papel do imperador. No governo de seu sobrinho-neto, 太子聖徳/Taishi Shōtoku (574-622), o intercâmbio com fontes coreanas e chinesas prossegue e o budismo é implementado como religião oficial. São construídos os templos 四天王寺/Shitennoji e o 法隆寺/Hōryūji; neste último, que se constitui em centro de estudos budistas, após a morte de 太子聖徳/Taishi Shōtoku são construídos os célebres Pagode Pentagonal e Pavilhão Dourado, que abrigam imagens 如来/*Nyōrai*<sup>3</sup> e 菩薩/*Bosatsu*, como as 夢殿觀音/Yumedono Kannon/A que Realiza Sonhos, Pedidos, ou 救世觀音/Guze Kannon; e, ainda, 聖觀音/Shō Kannon/Sagrado Avalokiteśvara e 百濟觀音/Kudara Kannon, ou Kannon da Coreia – de escultura em estilo coreano, refletindo a influência dos contatos culturais com reinos coreanos à época da introdução do budismo.

---

3 觀自在王如来/Kanzijai Ōnyōrai/O Tathāgata que Tudo Vê. Um dos epítetos para *Buddha* (“O iluminado”), significando “O perfeito”, ou o que teve a capacidade de ir e voltar, isto é, de transcender a morte física. De acordo com o budismo esotérico, é o nome original de Amitābha, evidenciando-se, aqui, outro traço simbólico de identificação entre ambos, Amitābha e 觀音/Kannon, no contexto de significação e simbologia da compaixão.

Segundo a tradição oral, a 夢殿觀音/Yumedono Kannon ou 如意輪觀音/Nyoirin Kannon, ou ainda 救世觀/Guze Kannon/Kannon Realizadora de Desejos, portadora da joia *Cintāmaṇi* da realização espiritual, seria a representação do próprio 太子聖徳/Taishi Shōtoku; a imagem conservaria traços físicos e fisionômicos que se atribuem ao príncipe e aludiria fortemente à identificação espiritual que ele nutriu por 觀音/Kannon em toda a sua existência.

Na memória do templo 六角堂/Rokkakudō sobreviveu o relato do lendário episódio de uma pequena imagem de 如意輪觀音/Nyoirin Kannon encontrada por 太子聖徳/Taishi Shōtoku numa praia em sua infância, provavelmente trazida da China ou da Coreia pelo mar ou de algum templo japonês ou devoto que já tivesse recebido suas relíquias. A construção do templo teria sido indicada e ordenada por 觀音/Kannon ao príncipe através de um presságio, quando a pequena imagem, que ele passou a usar como amuleto, “recusou-se” a sair do nicho de uma árvore em que ele a colocara enquanto se banhava no lago próximo ao local onde mais tarde se ergueria o 六角堂/Rokkakudō. Pouco depois, um sonho com o Buddha Śākyamuni teria confirmado o presságio, introduzindo a curiosa revelação de que a imagem já teria protegido sete gerações anteriores e deveria permanecer naquele local para, a partir de então, através do príncipe e de seu patrocínio, proteger outras. De fato, o *Sutra do Lótus* terá influência essencial na elaboração dos princípios da 十七条憲法/*Jūshichijō kenpō*, a Constituição dos Dezessete Artigos, formulada em 604 por 太子聖徳/Taishi Shōtoku, que sacraliza a figura imperial e estabelece regras de comportamento político e religioso para observância pelos 豪族/*gōzoku*, os clãs poderosos que se associam ao poder imperial. A Constituição não se detém em questões de prática e exegese budistas – as quais trata em apenas um capítulo dedicado ao *Tripitaka*, “Três Cestos” budistas –, o que pode sugerir que teria havido ou a prática efetiva ou a tentativa de uma convivência respeitosa do budismo, que o príncipe estudava e admirava, com o xintoísmo japonês autóctone, incorporados princípios do taoísmo e do confucionismo que ele buscou conhecer, interessado no modelo chinês de política, tendo enviado um emissário à China em 607 (Paine; Soper, 1960, p.11). Novos contatos diplomáticos com a China



são estabelecidos em 630, trazendo influências que se entrelaçarão com as coreanas e com o xintoísmo autóctone, do que advirá a peculiaridade do budismo japonês, que será “nativizado” (Tamaru; Reid, 1996, p.18). A cidade de 奈良京/Nara, chamada 太平城京/Heijō-kyō, construída segundo o modelo arquitetônico-administrativo chinês, nos moldes da capital, é estabelecida como capital em 710 e grandes templos como 薬師寺/Yakushiji e 東大寺/Tōdaiji são construídos.

O envolvimento com as novas noções introduzidas no imaginário japonês com o budismo, como as de redenção espiritual e de merecimento de um paraíso, prometidos pelos Votos Compassivos de 阿弥陀/Amida e de Avalokiteśvara, como obra e prêmio da fé, abrirá caminho no país para a construção simbólica das características heroicas dos *Buddha* e *bodhisattva* em termos de estatuária e princípios doutrinários.

A construção de templos no Japão, assim como a escultura de estátuas em que se retratem as qualidades dos *buddha* e *bodhisattva*, são aconselhadas como práticas de virtude e meio de se adquirir méritos espirituais e acham-se invariavelmente cercadas por presságios e fatos fantásticos, que têm 觀音/Kannon<sup>4</sup> como anunciadora, vindo a concentrar sua devoção em determinadas áreas misteriosamente desejáveis, como as relacionadas com as peregrinações devocionais às cidades de 京都市/Kyoto (templo 六角堂/Rokkakudō) e 鎌倉市/Kamakura (templo de 長谷寺/Hatsuse) e sua relevância para escolas doutrinárias do período correspondente.

No templo 長谷寺/Hasedera, da cidade de 奈良市/Nara, estão as representações das 三十三化身/*sanjūsan keshin*/33 (infinitas) formas ou transformações de 觀音/Kannon, ou 觀音三十三応現身像/*Kannon sanjūsan ogenshinzō* previstas no Capítulo XXV do *Sutra do Lótus*; algumas sob a forma de 如来/*Nyōrai* e *bodhisattva*, outras como, por exemplo, guardiãs, monges, estranhos animais, cada qual simbolizando uma possibilidade de transformação sob a qual poderá o *bodhisattva* aparecer (manifestar-se). Muitas das formas referem-se a divindades e demônios do panteão hindu, assim como a funções

---

4 Imagem disponível em: <<http://www.onmarkproductions.com/html/kannon.shtml>>. Acessos 30 out. 2013; 6 dez. 2013. Copyright Mark Schumacher.

sociais da Índia de então, ou seja, século VI a.C., quando o *Buddha* Śākyamuni viveu e transmitiu o *Sutra do Lótus*.

No decorrer do século VIII, propagam-se histórias de milagres relacionados com 觀音/Kannon e popularizam-se locais de adoração. Os ensinamentos do *Sutra do Lótus*, comentado pelo 太子聖徳/Taishi Shōtoku, influenciam a interpretação japonesa do budismo de Śākyamuni, enfatizando-se o poder da recitação das *dhāranī*, fórmulas sagradas esotéricas, inclusive sobre o carma (Nakamura, 1997, p.88), embora feitos meritórios sejam também apontados e louvados como importantes, e estimulados pela prática do Nobre Caminho, ou Caminho Óctuplo, os preceitos e virtudes pregados por Śākyamuni. O budismo esotérico, que dá origem à riqueza iconográfica de *buddha* e *bodhisattva*, será estimulado com a obra de 源信/Genshin (942-1017), 往生要集/Ōjōyōshū/“Coletânea de Relatos de 往/Ōjō”, ou experiências de entrada no paraíso da Terra Pura, de forte influência chinesa, que exorta à fé no Voto Compassivo do *Buddha* Amitābha, que promete acolhida incondicional em seu paraíso aos devotos; e nos ensinamentos do *Sutra da Terra Pura*. Ensinamentos do *Sutra do Lótus*, que versam sobre a compaixão, e ensinamentos amidistas fortalecem 觀音/Kannon como a contraparte de Amitābha, ou *Buddha* 阿彌陀/Amida, que será quase sempre representado na coroa da cabeça de imagens de 觀音/Kannon, como seu mestre espiritual.

A convivência budismo-xintoísmo continua a fortalecer-se no período 平安時代/Heian (794-1192), propagada por interpretações das escolas esotéricas e divindades do 神道/shintō que são equiparadas ou associadas aos *buddha*. Seis representações específicas de 觀音/Kannon, as 六觀音/Roku Kannon, são esculpidas principalmente na expansão do budismo esotérico 天台/Tendai e 真言/Shingon, no século VIII, associadas à importância axial do *Sutra do Lótus* para tais escolas. Essas representações ligam-se ao espectro de possibilidades de atuação do *bodhisattva* junto aos 六道輪廻/rokudōrinne/seis reinos de renascimento, e que se estende infinitamente como capacidade e dom para quaisquer mundos e situações: 1) 聖觀音/Shō Kannon/Sagrado Avalokiteśvara corresponde à atuação junto ao mundo dos demônios; 2) 千手觀音/Senju Kannon/Kannon com Mil Braços e

Mãos, à atuação junto ao mundo dos fantasmas famintos ou *preta*; 3) 馬頭觀音/Batō Kannon/Kannon com Cabeça de Cavalo, ao mundo dos animais; 4) 十一面觀音/Jūichimen Kannon/Kannon com Onze Cabeças ou Faces, ao mundo dos *asura*; 5) 准胝觀音/Juntei Kannon/Deusa-Mãe Avalokiteśvara ou 不空羅索觀音/Fukūkensaku Kannon, ao mundo dos humanos; e 6) 夢殿觀音/Yumedono Kannon/ Kannon Realizadora de Desejos, ao mundo dos deuses.

聖觀音/Shō Kannon/Aryāvalokiteśvara<sup>5</sup> representa a forma imutável da divindade – a forma “pura e sagrada” –, enquanto as outras manifestações, nas quais curiosamente também se enquadra, são em geral referidas como 三十三化身/*sanjūsan keshin*/33 (infinitas) transformações.

千手觀音/Senju Kannon/Kannon de Mil Mãos, simbolizadas por doze ou dezoito braços, que atuaria no mundo dos fantasmas famintos, acha-se entronizada em templos preferencialmente próximos à água e a montanhas. A sobriedade e a gravidade de sua expressão suscitam assombro e reverência, ligando-a a 地藏/Jizō e a 不動明王/Fudō Myōō, divindades impressionantes, com acesso ao mundo subterrâneo e aos infernos. “Detentora de aspectos tanto luminosos como sombrios, 千手觀音/Senju Kannon tem uma natureza ambivalente – e complementar – como a da Mãe Terra, e nessa medida sua adoração também pode relacioná-la com a das Madonas Negras europeias – aparições da Mãe Divina em muitos episódios cristianizada como Maria, a Mãe de Jesus” (Toyoda, 2006, p.92). Uma curiosa convergência pode ser verificada nos dois cultos: a associação com uma era escatológica, representada no cristianismo pelo Apocalipse e o julgamento final, e, no budismo, pelo 末法/*mappō*/período de obscurantismo espiritual, associado ao inferno, a cujo reino se liga 地藏/Jizō.

Como uma Madona Negra japonesa, 千手觀音/Senju Kannon aproximar-se-ia, como uma feição atualizada do mito, de sua ancestral mítica 伊耶那美/Izanami, a Mãe Terra do Japão, princípio obscuro, subterrâneo e sombrio, 陰/*yin*, casada com o irmão 伊耶那岐/Izanagi, divindade do céu, força 陽/*yang*.

---

5 De *arya* (sânscrito), “sagrado”, e *īśvara*, “soberano”, ou sagrado sustentador do mundo.

A oralidade é rica em relatos da manifestação das máscaras de 觀音/Kannon. A construção do templo 清水寺/Kiyomizudera/Templo das Águas Límpidas, ou 音羽山觀音寺/Otawayama Kannonji, é, segundo a lenda, cercada por presságios recebidos em sonho pelo monge Enchin em 798. Seguindo uma trilha de água dourada e cintilante do 木津川/Rio Kizugawa, em busca da nascente, ele teria encontrado no sonho, no alto de uma colina, um misterioso recluso, que mais tarde interpretará como uma transformação de 觀音/Kannon e que lhe teria entregado um bloco de madeira sagrada, pedindo-lhe a escultura de uma imagem.

馬頭觀音/Batō Kannon, ou 馬頭明王/Batō Myōō, *Hayagriva*/Cabeça de Cavalo, considerada 忿怒の顔色/*funnu-no kaoiro*, emanação irada do *Buddha* 阿弥陀仏/Amida,<sup>6</sup> relaciona-se com o aspecto animal dos seres, que englobaria a sombra psíquica dos desejos e instintos sensuais, e teria o poder de resgate dos mundos de apegos.

As representações de 馬頭觀音/Batō Kannon mais comuns são as com três faces e oito braços. Seu culto parece não ter sido tão popular como o de outras divindades.

Na imagem da representação do templo 觀音寺/Kannonji, podem-se distinguir algumas de suas ferramentas de poder espiritual de intervenção, sustentadas por seus seis braços: a corda para amarrar demônios, a roda oitavada do darma, o bastão, o cetro *vajra*, o machado e o *mudrā anjali*, mãos postas em postura central de pacificação. O cavalo é um dos símbolos do domínio do Rei Ideal, Cakravartin, 教令輪身/Kyōryōrinjin/O que Segura a Roda do Dharma, epíteto de Śākyamuni, e, também, uma das possibilidades de manifestação de Avalokiteśvara prevista no Capítulo XXV do *Sutra do Lótus*. Nessa representação híbrida com o reino animal, como veículo de um 神/*kami* que transita entre os mundos ilusório e divino, 馬頭觀音/Batō Kannon torna-se 本地仏/*honjibutsu*, ou contraparte budista, nos populares templos xintoístas 駒形/*komagata*, “forma de cavalo”.

Como 如意輪/Nyoirin/Realizadora de Desejos, com uma auréola de iluminação e circundada por chamas, também se aproxima da sim-

---

6 Também conhecido como 無量寿/Muryōju/“da Vida infinita”.

bologia irada de 不動明王/Fudō Myōō/O Senhor Inabalável, como se vê na representação iconográfica do templo 觀音心寺/Kanshinjin, portando, ainda, a Roda do Darma, ou a excelência dos ensinamentos da prática virtuosa; a joia sagrada *Cintāmaṇi*, o ramo de salgueiro ou bastão de cura e poder e o rosário de 108 contas ou 108 mantras.

A primeira menção à representação 觀音/Jūichimen Kannon/Kannon de Onze Cabeças, Ekadasamukha, data de 570, apresentando uma disposição única de cabeças com duas faces na frente, ao alto, e sete reunidas atrás. O *Buddha* Amitābha está acima da cabeça principal, e as faces circundantes têm a significação de muitos *buddha* ou de *buddha* em cada uma delas (Neville, 1998, p.84, 123). Na representação iconográfica do 渡岸寺/Doganji, ou 向源寺/Kogenji, diferentes expressões fisionômicas circundam a face frontal; outras dispõem-se acima, algumas tranquilas, outras bravas, aborrecidas, iradas ou aterrorizantes, “feias”, exemplificando alguns dos muitos artificios ou meios habilidosos com que o *bodhisattva* pode enfrentar questões e atuar para beneficiar os seres (ibidem, p.94, 123).

十一面觀音/Jūichimen Kannon simboliza a misericórdia que se vira (olhando e enxergando) para todos os lados. Uma curiosa fusão das Mil Mãos e as Onze Cabeças pode ser observada na representação do templo 葛井寺/Fujiidera.

Na representação do templo 葛井寺/Fujiidera, e em várias outras, 觀音/Kannon tem as mãos centrais unidas em 根本印/*konponin*, ou *anjali*, postura de meditação e prece, com o sentido de introspecção e imersão amorosa. Desde o hinduísmo essa postura está ligada à devoção e à adoração e, feita junto à testa, significa um cumprimento. As partes do cérebro juntar-se-iam nesses “segundos olhos” que as mãos unidas formam, e em que se encontram, unindo os elementos da natureza e estabelecendo uma comunhão com o universo (Toyoda, 2006, p.97). O 合掌/*gasshō*, saudação budista, evoca neste *mudrā* a lembrança da interconectividade dos mundos, da necessidade imperiosa da prática conjunta da libertação, ou seja, a ideia de que ninguém e nada se ilumina sozinho.

A imagem de 長谷寺觀音/Kannon de Hatsuse acha-se entronizada, desde 736, no templo 長谷寺/Hasedera, ou 海光山慈照院長谷寺/

Kaikōzan Jishoin Hasedara, na cidade de 鎌倉市/Kamakura. É a maior estátua de madeira de 觀音/Kannon do Japão. Porta na mão direita o bastão, instrumento com que tocará e transformará o infortúnio; e, na esquerda, o vaso, símbolo do feminino e da ambrosia da compaixão, nutrição e amparo incondicional aos seres dos diversos mundos. Está circundada por uma auréola de chamas. Nessa imagem há onze cabeças sobre a cabeça principal: três na frente, três à direita, três à esquerda, uma no topo e uma atrás, com variadas expressões faciais. Está ladeada por uma imagem de 徳道上人/Tokudo Shōnin, seu idealizador, e por uma de 延命地藏/Enmei Jizō/O Prolongador da Vida, *bodhisattva* protetor dos viajantes, das crianças e das famílias, também associado aos infernos e, de modo frequente, a ela, e, como se viu, têm seus prodígios fartamente compilados nos período 平安時代/Heian (794-1192), em coletâneas de narrativas 説話/*setsuwa*, histórias antigas da tradição oral, como nas célebres compilações 今昔物語集/*Konjaku Monogatari shū*, num tomo específico de narrativas; no 日本靈異記/*Nihon Ryōiki*, sugerida em sonho por 觀音/Kannon a 景戒/Kyōkai e em compilações dos séculos seguintes ligadas à memória dos templos.

不空羂索觀音/Fukūkensaku Kannon, que começa a ser construída nos primórdios da introdução do budismo no Japão, encerra uma aparência severa, forma de representação pouco usual para o período, e que reflete a visão do budismo esotérico, ou tântrico, chinês. *Kenjaku* significa A corda, 羂索/*kenjaku*, remete à ferramenta com que o *bodhisattva* captura e com firmeza segura os seres, ainda refratários à salvação e enredados como peixes confusos em malhas de paixões; associada a 不空/*fukū*/céu, firmamento, a corda indica que seu laço é irresistível e alcançaria o céu, resgatando os seres infalivelmente, em todas as direções e amplidões.

Assim como árvores centenárias são reverenciadas no Japão como divindades pelo 神道/*shintō*, enlaçadas e distinguidas simbolicamente com uma corda de palha, 注連縄/*shimenawa*, também algumas, que atingem grandes alturas em sua maturidade, são preferidas para a escultura de estátuas, na prática elogiada pelo *Sutra do Lótus*. Se o *Sutra do Lótus* pode ser considerado o grande escultor na iconografia budista da compaixão, e mesmo o seu espírito, as grandes árvores avultam como

a carne das imagens que conterà a simbologia das intervenções do *bodhisattva*. Da cânfora, 楠/*kusunoki*, nasceram as gêmeas 長谷寺觀音/*Kannon de Hatsuse* e a da cidade de 奈良市/*Nara*, como também 夢殿觀音/*Yumedono Kannon*, do templo 法隆寺/*Hōryūji*. O cedro, 杉/*sugi*, revestido de ouro, será a matéria das 1.001 imagens de 千手觀音/*Senju Kannon* do templo 三十三間堂/*Sanjūsangendō*. Compartilhando com as montanhas o simbolismo de *axis mundi*, presente em várias mitologias e tão caro ao budismo, as árvores marcam a trajetória de realização espiritual do Buddha Śākyamuni desde o nascimento (Yoshida, 1994, p.114-7). Os ramos de árvores, como o salgueiro e o bambu, constituem, enquanto herança da simbologia do universo xamânico, ferramentas de poder e de cura do *bodhisattva*, representadas, por exemplo, pelo bastão e pelo martelo, brandidas por mensageiros ou transformações bravas de 觀音/*Kannon* para desmantelar armadilhas e fazer acordar os que estão acossados por distrações do mundo fenomênico, sempre em episódios de testes sucessivos, em que se desafiará a fé do devoto, para levá-lo à compreensão de que não há libertação espiritual sem compaixão para com os aflitos de todos os mundos de renascimento. As representações simbólicas, formuladas por diferentes escolas doutrinárias, levam o próprio devoto a desenvolver em si mesmo os mil olhos e as mil mãos que tudo veem e tocam, e ele mesmo será parte indissociável do espectro das infinitas máscaras na iconografia da compaixão.







## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDEL-MALEK, A. Orientalism in Crisis. In: MACFIE, A. L. (Ed.). *Orientalism a reader*. New York: New York University Press, 2000 [1963]. p.47-56.
- ADDISS, S. *The art of Zen: paintings and calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*. Nova York: Harry N. Abrams, 1989.
- ADRIAANSZ, W. *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1973.
- AKIYAMA, K. *Miyabi no Kōzō*. In: SAGARA, T.; BIDO, M.; AKIYAMA, K. (Orgs.). *Koza Nihon Shiso*. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppankai, 1984. v.5, p.3-38.
- ASLAN, O. *Butô(s)*. Paris: CNRS, 2004.
- ASTON, W. G. *Nihongi: chronicles of Japan from the earliest times to a.D. 697*. Translated from Japanese and Chinese. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1998.
- BAIOCCHI, M. *Butoh veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *O império dos signos*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1970].
- BAUMAN, Z. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENEDICT, R. *O crisântemo e a espada*. Trad. Cézár Tozzi. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 1997.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOUDONNAT, L.; KUSHIZAKI, H. *Traces of Brush: the art of Japanese calligraphy*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2003.

- BRITISH MUSEUM. *A dream of fair women: japanese paintings and prints of the Ukiyoe School*. London, 1978. 22 p.
- BUDISMO. *Conhecer Fantástico*, São Paulo, Editora Arte Antiga, ano 1, n.8, p.10, 2004.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1988.
- CAMPOS, H. de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- . *Aartenohorizontedoprovável – eoutrosensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- . *Ideograma*. São Paulo: Editora Contexto, 1977b.
- . (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- CASTRO, R. de C. de A. *Ser em cena flor ao vento*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo.
- CAMPOS, H. de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CHAMAS, F. C. As mandalas japonesas. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS JAPONESES NO BRASIL; XIV ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2006.
- COLLCUTT, M.; JANSEN, M. B.; KUMAKURA, I. *Cultural Atlas of Japan*. Oxford: Phaidon, 1988.
- . *Japão*. Barcelona: Folio, 2008.
- CONZE, E. *El Budismo, su esencia y su desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. (Breviarios 275)
- DA MATTA, R. *O que faz o brasil, Brasil?* 12.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DELAFOND, M. Les sources japonaises de l'art occidental. *L'Oeil*, Lausanne, v.1, n.378-379, p.21-7, 1987.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DICIONÁRIO KŌJIEN*. 6.ed. Tokyo: Iwanami Shoten, 2008-2009. In: Casio EX-word DataPlus XD-A6800.
- EARNSHAW, C. *Sho: Japaneses calligraphy: an in-depth introduction to the art of writing characters*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1988.
- EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA*. Tokyo: Britannica Japan, 2009. In: Casio EX-word DataPlus XD-A6800.

- FUNDAÇÃO MOKITI OKADA – MOA. *Ikebana sanguetsu*: material de estudo para o professor. São Paulo: Fundação Mokiti Okada, 2002.
- . *Solo sagrado de Guarapiranga*: protótipo do paraíso terrestre. São Paulo: Fundação Mokiti Okada, 2009.
- FURIHATA, T. *O fascínio da cultura japonesa*: um olhar brasileiro sobre a cultura japonesa. São Paulo: Cepar Consultoria e Participações, 2008.
- GIROUX, S. M. *A concepção da flor no teatro nô*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.7, p.107-11, 1987.
- . *Kyôgen, o teatro cômico do Japão*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.
- . *Zeami, cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GIROUX, S. M.; SUZUKI, T. *Bunraku*: um teatro de bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GRAY, P. Works of a Woman's Hand. *Time Magazine*, 1 ago. 1983. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,921335-2,00.html>>. Acesso em: 1 ago. 2009.
- GREINER, C. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- . *O teatro nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, 2000.
- . Ôno Kazuo, le corps où les mots ne s'inscrivent pas. In: ROUSIER, C. (Ed.). *La danse en solo, une figure singulière de la modernité*. Pantin: CND, 2002.
- GREINER, C.; MUNIZ, R. (Orgs.). *Tokyogaqui*: um Japão imaginado. São Paulo: Editora Sesc, 2008.
- HAKEDA, Y. S. *Kūkai, Major Works*. New York: Columbia University Press, 1972.
- HANDA, T. *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo; Banco América do Sul, 1988.
- HASEGAWA, M. Nihongakutoshiteno retorikku: chûko nihongo – Waka to tsukurimonogatarino retorikku [Otono kankiryoku – kakekotobano baai], *Kokubungaku Kaishaku to Kyôzai no Kenkyû*, Tokyo, Gakutôsha, jan. 1986.
- HASHIMOTO, F. *Sol nascente no Brasil*: cultura e mentalidade. Assis: HVF Arte & Cultura, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HELENA, S. Birigui homenageia hoje mestre da arte da Escrita. *Folha da Região*, Araçatuba, 25 out. 2007. Disponível em: <<http://www.folhadaregiao.com.br/noticia?77818&PHPSESSID=a76c58194a02e07980f5ce35049977b0>>. Acesso em: 2007.
- HENSHALL, K. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- HOLMBERG, R. *Dragon knows dragon*. Boston, 1998. Tese (Doutorado) – Art History Department, Boston University.

- HOSOKAWA, S. A história da música entre os *nikkei* no Brasil: enfocando as melodias japonesas. In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 1993, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, Centro de Estudos Japoneses, 1993a. p.125-48.
- . O feitiço do karaokê. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 11, n.133, p.2-3, 1993b.
- . Speaking in the Tongue of the Antipode: Japanese Brazilian fantasy on the origin of language. In: LESSER, J. (Ed.). *Searching for Home Abroad, Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2003.
- IZUMI SHIKIBU [provável autora]. *Izumi Shikibu Nikki*. 9.ed. Tokyo: Shintensha, 1994. (Ei'in Kōchū Koten Sōsho 22)
- . *Izumi Shikibu Shū / Zokushū*. 9.ed. Tokyo: Iwanami, 1996.
- JAGUARIBE, H.; DOCTORS, M.; MINDLIN, J. *A cultura do papel: ensaios*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- JAPANESE modern calligraphy exhibition [catálogo]. Tokyo: Mainichi Newspaper, 1975. (catalogue in Portuguese and Japanese)
- KASULIS, T. 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.
- KATO, S. *Japan: spirit & form*. 1.ed. inglesa. Rutland; Vermont; Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1994. p.116-39.
- KEENE, D. *Japanese Aesthetics. Philosophy East and West*, v.19, n.3, p.293-306, 1969.
- . *Nihon jin no biishiki to bungaku*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.16, p.47-60, 1996.
- . *Nihonjin no Biishiki*. Trad. Kanaseki Hisao. Tokyo: Chuo Koronsha, 1999.
- KEOWN, D. *Oxford Dictionary of Buddhism*. Cambridge: Oxford University Press, 2003.
- KINJÔ, H. Racismo e orgulho. *Utiná News*, São Paulo, ano 1, n.3, p.3, 1996.
- KŌCHŌ, N. *Butsu-no Sekaikan*. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan, 1979.
- KODAMA, K.; SAKURAI, C. Episódios da imigração: um balanço de 100 anos. In: IBGE. *Resistência e integração: 100 anos de imigração japonesa*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.
- KOELLREUTTER, H. J. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”*: reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. Trad. e coord. Saloméa Gandelman. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- KOYASU, Y. *Motoori Norinaga*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1992. (Iwanami shinsho 227)

- KUBOTA, J. Yūgen to sono shūhen. In: SAGARA, T.; BIDO, M.; AKIYAMA, K. (Orgs.). *Koza Nihon Shiso*. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppankai, 1984. v.5, p.39-82.
- KUBOTA, J.; KAWAMURA, T. (Orgs.). *Hachidaishū*. Tóquio: Miyai, 1996. (Coleção das Oito Grandes Antologias de Poemas Editadas por Ordem Imperial)
- KUSANO, D. Y. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . *Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LARA, A. H. *Tribos urbanas*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP.
- LIMA, O. *No Japão, impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- MALM, W. P. *Japanese Music and Musical Instruments*. 8.ed. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1978.
- MASON, P. *History of Japanese Art*. New York: Harry N. Abrams, 1993.
- MEISHU-SAMA. *Coletânea “Alicerce do paraíso”*: Agricultura natural, arte e sociedade. São Paulo: Fundação Mokiti Okada – MOA, 2005. v.5.
- . *Alicerce do paraíso* (5 v.). 5.ed. São Paulo: Fundação Mokiti Okada – MOA, 2007.
- . *Alicerce da arte*. Não publicado.
- MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.
- MESSIANICA GENERAL COMPANY. *Museu de Belas-Artes M.O.A*. Atami, 1982. 96 p.
- MINAMI, T.; KAZUAKI, T. *You and Brush-Writing*. Tokyo: Hozansha Publishing Company, 1961.
- MINER, E.; ODAGIRI, H.; MORRELL, R. E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- MINER, E.; ODAGIRI, H.; MORRELL, R. E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. 2.ed. New Jersey: The Princeton University Press, 1988.
- MIYASHIRO, R. T. *Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa*. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- MORIGUCHI, M. The Miroku Bosatsu of Kōryū-ji and Shōtoku Taishi. *The East*, Tōkyō, v.27, n.3, p.10-6, set.-out. 1991.
- MORIN, E. A ecologia das ideias. In: *O Método IV: as ideias*. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998. parte I, p.17-136.

- MULLIS, E. The Ethics of Confucian Artistry. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.65, n.1, p.99-107, inverno 2007. Disponível em: <<http://www.queens.edu/pdf/upload/academics/CalligRev1.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2008.
- MUNROE, A. *Japanese Art after 1945: scream against the sky*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.
- NAGIB, L. *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995.
- NAKAMURA, F. *Creating New Forms of "Visualized" Words: an study of contemporary Japanese calligraphy*. Oxford, 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Visual) – University of Oxford.
- \_\_\_\_\_. *Creating or Performing Words? Observations on Contemporary Japanese Calligraphy*. In: INGOLD, T.; HALLAM, E. (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg, 2007.
- NAKAMURA, K. M. *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition. The Nihon ryōiki of the Monk Kyōkai*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- NEVILLE, T. E. *Eleven-Headed Avalokiteśvara. Chenresigs, Kuan-yin or Kannon Bodhisattva: its origin and iconography*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1998. p.84-123.
- NISHIMURA, K. *Hotoke-no*. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan, 1979.
- ŌKA, M. *Shi no Dentō ni Miru Nihon no Kokoro – Japanese Mind Seen Through the Poetic Tradition*. In: SHIN NIHON SEITETSU KABUKISHIKIGAI-SHA HISHOBU KŌHŌSHITSU. *Bunka to Dentō – Nihon no Kokoro*. Tokyo: Maruzen Kabushikigaisha, 1992. p.126-37.
- OKANO, M. *Ma, entre-espço da comunicação: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. São Paulo, 2007a. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica.
- \_\_\_\_\_. *Investigações sobre o Ma e o corpo*. In: THRALL, K.; RAMOS, A. V. (Orgs.). *Artes cênicas sem fronteiras*. São Paulo: Anadarc Editoria, 2007b. p.87-104.
- OKANO, M. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2013.
- ORTIZ, R. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PAINE, R. T.; SOPER, A. *The Art and Architecture of Japan*. Middlesex: Penguin Books, 1960.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2.ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

- PILETTI, N. *Sociologia da educação*. São Paulo: Ática, 1994.
- PINHEIRO, J. A. de B. Mídia e mestiçagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Comunicação & Cultura*. Campo Grande: Editora Uniderp, 2006.
- PORTO, T. A. M. *Máscaras de Kannon: percurso simbólico e presença em três narrativas setsuwa budistas do Konjaku Monogatarishū*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- POUND, E.; FENOLLOSA, E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. 2.ed. New York: A New Directions Paperbook, 1959 [1917].
- ROBINS, K.; MORLEY, D. Tradition and translation: national culture in its global context. In: ROBINS, K. *Spaces of Identity: global media, eletronic landscapes and cultural boudaries*. London; New York: Routledge, 1995. p.105-24.
- RUCH, B. Coping with death: paradigms of heaven and hell and the six realms in early literature and painting. In: SANDFORD, J. H.; LAFLEUR, W. R.; NAGATOMI, M. (Eds.). *Flowing Traces: Buddhism in the literary and visual arts of Japan*. New Jersey: Princeton University, 1992. p.93-130.
- SAGARA, T.; BIDO, M.; AKIYAMA, K. (Orgs.). *Koza Nihon Shiso*. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppankai, 1984. v.5.
- SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1978].
- SAITO, C.; ITO, N. *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SAKAI, S. Do papel de embrulho ao impressionismo. *Zashi*, São Paulo, v.1, n.8, p.8-11, 2008.
- SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Belo Horizonte: Horizonte, 2007.
- SATO, C. F. *Japanese Calligraphy: the art of line and space*. Osaka: Mitsuru Sakui, Kaifusha, 1999.
- \_\_\_\_\_. The rise of avant-garde calligraphy in Japan. In: WILCOX, T. (Org.). *Spring Lines: contemporary calligraphy from East and West*. Ditchling, Sussex: Ditchling Museum and the Edward Johnston Foundation, 2001.
- \_\_\_\_\_. New Directions in Japanese Calligraphy: a small survey of independent and semi-independent calligraphers. *Letter Arts Review*, v.22, n.2, 2007.
- SATOMI, A. L. *“As gotas de chuva do telhado...”*: música de Ryūkyū em São Paulo. Salvador, 1998. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia.



- \_\_\_\_\_. *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. Salvador, 2004. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia.
- SAUNDERS, E. D. *Buddhism in Japan*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1964.
- SHIMON, M. *Caracterização da concepção estética de Kawabata Yasunari em Tanagokoro no Shōsetsu – Contos que cabem na palma da mão*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- SOUZA, M. V. de O. *Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. São Paulo: Annablume, 2006.
- SUZUKI, T. *Budismo, do primitivo ao japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1942. (Coleção Ensaio 18)
- TAMAI, K. *Tanka e o sentimento dos japoneses. Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, v.VI, p.25-30, 1986.
- TAMARU, N.; REID, D. (Eds.). *Religion in Japanese Culture. Where Living Traditions Meet Changing World*. Tokyo: Kodansha International, 1996.
- TAMBA, A. *La théorie et l'esthétique musicale japonaise*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La musique classique du Japon: du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris: Publications Orientalistes de France, 2001.
- TAMIYA, B. The characteristics of Japanese Calligraphy. In: *SHO: contemporary Japanese calligraphy*. Tokyo: Mainichi, 1998 (catalogue).
- TAMURA, Y. *Japanese Buddhism. A Cultural History*. Trad. Jeffrey Hunter. Tōkyō: Kosei Publishing, 2000. p.44-8.
- TANIZAKI, J. *As irmãs Makioka*. Trad. Eliza Atasuko Tashiro, Leiko Gotoda, Kanami Hirai e Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- TEIXEIRA LEITE, J. R. T. *A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- THE THREEFOLD LOTUS SŪTRA. *The Sūtra of Innumerable Meanings. The Sūtra of the Lotus Flower of the Wonderful Law. The Sūtra of Meditation on the Bodhisattva Universal Virtue*. Trad. Katō Bunnō et al. Tokyo: Kōsei Publishing, 2005.
- TOYODA, S. *Memories of Our Lost Hands*. Texas: Texas A&M University Press, College Station, 2006.
- TSÉ, L. *Tao Te King: o livro do sentido e da vida*. São Paulo: Hemus, [s.d.].
- TSUNETOMO, Y. *Hagakure: o livro do samurai*. 4.ed. Org. William Scott Wilson. São Paulo: Conrad, 2006.

- UEDA, M. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: Press of Western Reserve University, 1967.
- VERDI, L. *O butô de Kazuo Ohno*. São Paulo, 1988. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- VVAA. *Dô: a essência da cultura japonesa*. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.
- WAKAMATSU, T. 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.
- WAKISAKA, G. A natureza nos poemas clássicos japoneses. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.10, p.19-28, 1990.
- . *De Korai Fūtaisho a Maigetsusho: uma faceta da poética japonesa*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.12, p.17-26, 1992.
- . *Kokka Hachiron: poética de Kadano Arimaro*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.13, p.5-18, 1993.
- . A poética do *Kokin Wakashū*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.17, p.55-70, 1997.
- WATANABE, M. The development of Japanese new religions in Brazil and their propagation in a foreign culture. *Japanese Journal of Religious Studies*, v.35, n.1, p.115-44, 2008.
- WESTGEEST, H. *Zen in the Fifties: interaction in art between East and West*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1996.
- WICHMANN S. *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames & Hudson, 1981.
- . *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858*. New York: Thames & Hudson, 1999.
- YANABU, A. *Hon'yaku Seiritsu Jijō*. Tokyo: Iwanamishoten, 1982.
- YOSHIDA, K. *Tsurezuregusa*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1991.
- YOSHIDA, L. N. *Narrativas Setsuwa de Konjaku Monogatarihū: a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época Heian*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- . A época clássica japonesa e suas manifestações literárias. *Estudos Japoneses*, São Paulo, CEJ/USP, n.19, p.59-76, 1999.

## Entrevistas

ISHIKAWA, E. *Etsuko Ishikawa*: conversa. 30 maio 2007.

\_\_\_\_\_. *Etsuko Ishikawa*: entrevista. 27 maio 2007. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2007. Formato digital de vídeo e áudio. 10 min.

\_\_\_\_\_. *Etsuko Ishikawa*: depoimento. 7 jun. 2008. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2008. Formato digital de vídeo e áudio. 35 min.

SUGISHITA, H. *Hisae Sugishita*: depoimento. 25 maio 2008. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2008a. Formato digital de vídeo e áudio. 20 min.

\_\_\_\_\_. *Hisae Sugishita*: depoimento. 6 jun. 2008. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2008b. Formato digital de vídeo e áudio. 20 min.

WAKAMATSU, T. *Takashi Wakamatsu*: depoimento. 8 jun. 2008. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2008a. Formato digital de vídeo e áudio. 10 min.

\_\_\_\_\_. *Takashi Wakamatsu*: depoimento. 13 jul. 2008. Rafael Tadashi Miyashiro: São Paulo: 2008b. Formato digital de vídeo e áudio. 20 min.

## Websites

JAPANESE BUDDHIST STATUARY. Disponível em: <<http://www.on-markproductions.com/html/kannon.shtml>>. Acessos em: 30 out. 2013; 6 dez. 2013. Copyright Mark Schumacher..

CALLIGRAPHY Artist Shisyu. Disponível em: <<http://www.e-sisyu.com/news/blog/en/>>. Acesso em: 1 ago. 2009.

SOUND Calligraphy. Versão 1.0, Aichi Art Centre. Disponível em: <<http://vimeo.com/163471>>. Acesso em: 30 out. 2013.

## SOBRE OS AUTORES

**Alice Lumi Satomi** – Doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-doutora pelo Musée des Instruments de Musique, de Bruxelas (bolsa Capes). Professora do curso de Educação Musical e do programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde coordena o projeto Cultura Oriental – Práticas Musicais, Linguísticas e Psicossomáticas e lidera o grupo de estudos Som e Territorialidades. Atua também como instrumentista (piano, *koto* e instrumentos andinos) e compositora de obras camerísticas. Suas principais publicações versam sobre organologia brasileira (2008) e comportamento transterritorial por meio da música para *koto* (2007), *sanshin* (2004 e 1998) e *taiko*.

**Anna Paula Silva Gouveia** – Arquiteta e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP). Professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) nos cursos de graduação em Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo. Atual diretora associada do Instituto de Artes da Unicamp. Desenvolve pesquisa nos seguintes temas: metodologia de projeto e ensino, desenho, cor e tipografia aplicada à paisagem urbana, arte-joalheria.

**Arthur Hunold Lara** – Arquiteto e artista plástico graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), com especialização em arte-educação, mestrado e doutorado pela Escola de

Comunicações e Artes (ECA) da mesma instituição. Leciona e pesquisa na FAU e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP. Trabalha com pesquisas em Arquitetura Extrema e Arte Urbana.

**Christine Greiner** – Professora do Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora de diversos livros e artigos sobre cultura japonesa publicados no Brasil e no exterior. Já foi professora e pesquisadora visitante de diversas instituições, como Universidade de Tóquio, Centro Nichibunken de Quioto, Universidade de Nova York e Paris 8.

**Fernando Carlos Chamas** – Possui graduação e mestrado no curso de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Iniciação científica em Escultura Budista Japonesa, concluída com a dissertação de mesmo tema. Dedicou-se ao ensino da língua japonesa e às aulas e palestras sobre os diversos temas referentes ao budismo (como sua arte e as culturas que influenciou, sobretudo a japonesa), às religiões orientais em geral e à cultura japonesa.

**Heloísa Helena Guedes Terror** – Possui graduação (1973) em Letras pelo Centro Universitário Fundação Santo André (Cufsa), especialização em Técnicas de Ensino da Língua Portuguesa (1974) pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Caetano do Sul e mestrado (2009) em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Atualmente é professor no curso de extensão da Fundação Mokiti Okada (MOA), em São Paulo. Tem experiência na área de Teologia.

**Teresa Augusta Marques Porto** – É docente e pesquisadora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* de Assis, atuando junto ao curso de graduação em Letras (Japonês). Sua dissertação de mestrado enfoca prodígios da divindade budista da compaixão, Kannon, em narrativas japonesas compiladas no século XII. Tem contos e poemas publicados.

**Cecília Kimie Jo Shioda** – Docente e pesquisadora do curso de graduação em Letras (Japonês), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* de Assis, desde 1993, com ênfase em língua e cultura japo-

neas; atualmente desenvolve estudos sobre as origens dos ideogramas sino-japoneses e é líder do grupo de pesquisa Abordagens em Estudos de Artes, História, Linguística e Literatura Japonesa – Tradição Autóctone e Tradição Ocidental-Europeia (CNPq).

**Eunice Vaz Yoshiura** – Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). É docente e pesquisadora da Faculdade Messiânica da Fundação Mokiti Okada (MOA) desde 2009. Atuou no mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes (IA) da Unesp, *campus* de São Paulo, e no doutorado em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Unesp, *campus* de Araraquara. Foi docente e pesquisadora do Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista (Unip) de 1998 a 2007. É presidente do Centro Interuniversitário de Estudos da Criatividade (Ciec), com sede em São Paulo.

**Neide Hissae Nagae** – É docente e pesquisadora do curso de graduação em Letras (Japonês) e de pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Foi docente e pesquisadora do Departamento de Letras Modernas da Unesp, *campus* de Assis, e fez pesquisas de pós-doutorado com bolsa da Fundação Japão junto à Universidade de Kanagawa. Trabalha com literatura japonesa clássica e moderna, língua japonesa instrumental, tradução e pensamento japonês.

**Michiko Okano** – Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo. É professora adjunta de História da Arte da Ásia no curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), *campus* de Guarulhos, desde 2011. Desenvolve pesquisas sobre a arte japonesa, com ênfase em diálogos entre Japão e China, e Japão e Ocidente, bem como sobre a imagem do bairro multiétnico oriental.

SOBRE O LIVRO

*Formato:* 14 x 21 cm

*Mancha:* 23,7 x 42,5 paicas

*Tipologia:* Horley Old Style 10,5/14

*Papel:* Offset 75 g/m<sup>2</sup> (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m<sup>2</sup> (capa)

*1ª edição:* 2013

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*

Marcos Keith Takahashi

*Ilustrações a partir de caligrafia japonesa*

Rafael Tadashi Miyashiro

O Brasil é o país que recebeu o maior número de imigrantes japoneses do mundo. Atualmente residem no país cerca de 1,5 milhão de nipo-brasileiros que estabelecem inter-relações culturais que já duram mais de um século. Assim, a inclusão do olhar brasileiro na arte e na cultura japonesas ou do olhar japonês na arte e na cultura brasileiras proporciona um rico cruzamento de visões e procedimentos distintos, extremamente originais e desconhecidos até então em outros lugares.

É essa perspectiva que se apresenta neste livro, cujos textos assinalam, em solo brasileiro, a trajetória da música okinawana, a formação de alguns grupos de *haikai*, as experiências brasileiras de teatro e dança no cruzamento com as estéticas japonesas, os significados do *shodô* (caligrafia japonesa), a relação entre arte e religião, as artes da terra de origem e os conhecimentos de arte budista e das estéticas provenientes da literatura japonesa.

*Cecília Kimie Jo Shiota* é docente e pesquisadora do curso de graduação em Japonês do departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), campus de Assis.

*Eunice Vaz Yoshiura* é docente e pesquisadora da Faculdade Messiânica da Fundação Mokiti Okada (MOA), com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

*Neide Hissae Nagae* é docente e pesquisadora do curso de graduação em Japonês e de pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

