

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE

Claudio Miklos

A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito
zen-budista de *Não-Eu* na criação de arte



Niterói
Rio de Janeiro
Ano 2010

Agradecimentos

Gostaria de agradecer profundamente meu orientador, Dr. Luciano Vinhosa Simão (UFF-PPGCA), por seu admirável conhecimento, sua clareza e lucidez. Sem sua correta crítica, este trabalho certamente perderia em qualidade e coerência.

Meus profundos respeitos aos membros da Banca Examinadora, Dra. Mirian Terezinha de Carvalho (UFRJ) e Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF-PPGCA), que me honraram com seus comentários, aprovação e interesse por um tema de difícil aceitação: o estudo de conceitos orientalistas nas artes contemporâneas.

Quero dedicar especial homenagem ao coordenador do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF), Dr. Luiz Sérgio de Oliveira, cuja generosidade e visão multidisciplinar oferecem aos pesquisadores uma oportunidade valiosa para a exploração de temas inusitados, em caminhos inesperados.

Dedicatória:

Para minha filha, Diana Miklos.

*Sua alegria e doçura de menina iluminam meus caminhos,
e me ensinam, cada vez mais,
o valor da busca pela paz.*

MIKLOS, Claudio. A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.) Niterói, ano 2010, 143 p.

Linha de Pesquisa: Fundamentos Teóricos (FT)

Palavras-chave: *Estética, Orientalismo, Meditação, Arte Zen-budista, Criatividade, Transpessoalidade.*

Resumo

O objetivo principal deste estudo é tecer paralelos entre a experiência zen-budista de transpessoalidade (definida como "*Mente do Não-Eu*") e a criação de arte. Esta investigação irá realizar uma introdução aos conceitos estéticos da *Arte Zen-budista* tendo como base a reflexão sobre suas características teóricas e práticas, e expor possíveis relações entre certos elementos desta estética e diversas intervenções e *performances* de artistas contemporâneos, ocorridas nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI. Através de uma análise sobre a ação criativa implícita na *atitude de arte zen*, este estudo pretende apresentar algumas aproximações entre as linguagens artísticas do oriente e ocidente, e refletir sobre sua pertinência como ferramenta para o entendimento do modelo criativo humano.

Abstracts

The main focus of this study is to elucidate common ground between the Zen Buddhist's traditional experience of transpersonal self (usually called "Nonself") and the practice of the arts. This inquiry will introduce core concepts related with Zen's Aesthetics by means of the analysis of its theoretical and practical characteristics, in order to set out relationships between Zen Art's aesthetics and several instances of western art performances made by contemporary artists. Through the analysis of Zen Art's way of practice and its contemplative attitude, this study intend to make an approach between occidental and oriental artistic languages, and take a close look on its relevance as a useful way to understand the human creative model.

Índice

Introdução	5
Capítulo 1. O Êxtase do Olhar Transpessoal	13
Uma introdução ao conceito de não-eu aplicado a experiência zen-budista de arte	
1.1 A Marca do Eu segundo a Psicologia Budista	13
1.2 A Face Original do Zen: a descoberta do Não-eu	22
1.3 O Caminho do Aqui e Agora: fundamentos artísticos da ação zen.	29
Capítulo 2. O Caminho do Vazio	42
Fundamentos da prática budista na estética Zen	
2.1 Buddha e o Giro da Flor	42
2.2 As Artes Zen e o Círculo do Vazio	47
2.3 O Ideal Wabi-Sabi	55
2.4 As Sete Qualidades da Estética Zen	61
2.5 A Arte Zen como Descoberta Contemplativa	84
Capítulo 3. O Fantástico Sonho de Buddha	88
Um insight zen nas artes contemporâneas	
3.1 A Desmaterialização da Arte.....	89
3.2 A Aridez Minimalista e Outras Simplificações	109
3.3 A Negação e Ausência como Ato Criativo	121
Conclusão	136
Bibliografia	138

Introdução

O *Zen-budismo*¹, cujas características práticas relacionadas à arte constituem o foco principal desta investigação, foi um movimento surgido na China em torno do 527 d.C. Este sistema é uma vertente do Budismo, que por sua vez é uma escola psico-espiritual² desenvolvida na Índia após a morte, em torno de 397 a.C.³, de seu fundador, *Gautama Buddha*⁴, responsável pela elaboração dos conceitos essenciais que definem a prática budista. O termo chinês original para aquela escola de pensamento é “*Ch’an*” (uma derivação do termo sânscrito *Dhyana*, ou “contemplação”⁵), sendo que no Japão o termo tornou-se “*Zen*”, nome pelo qual é mais conhecido no ocidente. Desde sua origem, o Zen apresentou características

¹ Ao longo deste estudo iremos apresentar em certos momentos os termos “zen” e “budismo” com minúsculas (representando neste caso aspectos comuns ou adjetivos dos conceitos) e em outros maiúsculas (representando a tradição ou escola religiosa a que eles representam).

² É de se notar que o budismo se fundamenta em uma complexa descrição da percepção como um fenômeno da mente, e tem como foco principal de análise a natureza do Eu. Em seu desenvolvimento, o budismo elaborou um extenso estudo sobre o dilema existencial contraposto a uma descrição psicológica do fenômeno de “seidade” ou *Asmi-Mana* (sânscrito, literalmente “consciência de que Eu Sou”, ou o conceito de sujeito) e sua relação com as coisas percebidas, ou objetos. Em sua tradição, o budismo apresenta tanto uma terapêutica psicológica como uma espécie de fenomenologia do Eu. Ambas as abordagens são descritas em um compêndio clássico chamado “*Abhidharma*”. Cif. SANTINA, Peter Della. *The Tree of Enlightenment*, (California: Chico Dharma Study Foundation, 1997) cap. 16 a 18.; Também NYANATILOKA, *Buddhist Dictionary*, (Singapore: Singapore Buddhist Meditation Centre, 1991) p. 24.

³ SARAO, K.T.S. *Origin and Nature of Ancient Indian Buddhism*. (Taipei: Corporate Body of The Buddha Educational Foundation, 2004), pp. 21-54, 131.

⁴ O nome real desta figura histórica era “*Siddharta Gautama*”. O termo “*Buddha*” refere-se a um título e não a um nome próprio, significando “O Desperto” ou “O Esclarecido” e é empregado até hoje para referenciar este sábio. Ver FISCHER-SCHREIBER, Ingrid; EHRHARD, Franz-karl; DIENER, Michael S. (Ed.) *The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen*. (Boston: Shambhala Dragon Editions, 1991) p. 28-30.

⁵ O termo sânscrito original que descreve e define esta experiência é *Bhavana*, ou literalmente “trazer à existência, fazer surgir”. Consiste em um fenômeno de natureza mental onde, através de uma prática progressiva de aprimoramento da percepção e do discernimento, o indivíduo adquire uma visão clara, destituída de condicionamentos interpretativos (como preconceito, rejeição, fanatismo ou outras projeções psico-emocionais consideradas alienadoras ou insalubres), da natureza do objeto percebido. O termo contemplação, em seu sentido de investigação reflexiva e equilibrada, será neste texto frequentemente usado para representar o conceito de meditação, em sua condição de técnica para aprimoramento psico-espiritual ou como pura experiência de percepção. Ver FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, Op.Cit., p. 20.; HANH, Thich Nhat. *A Essência dos Ensinos de Buddha*, (Rio de Janeiro: Rocco, 1998); pp. 79-98, 249-251; SUZUKI, D.T. *A Doutrina Zen da Não-Mente* (Rio de Janeiro: Pensamento, 1993), pp. 17-8, 25-7.

distintas em relação a uma religião ou seita propriamente dita, e é importante destacar que foi muito influenciado pelo Taoísmo filosófico, um movimento tipicamente chinês que se caracterizou pela grande valorização dos paradoxos argumentativos, superação de racionalismos, e contestação da idéia de subordinação à dualidade da existência (o binômio sujeito-objeto). A originalidade do Zen, de fato, já fazia parte integrante do próprio budismo, pois este sofisticado sistema pertence a um conjunto de heterodoxias espirituais de cunho profundamente investigativo que se destacaram na Índia no período contemporâneo aos grandes filósofos gregos (séculos 6 a 2 a.C.)⁶.

A arte clássica do extremo oriente não deve ser encarada como fruto da mesma experiência estética associada às práticas artísticas zen. De fato, a tendência em relacionar o zen (como conceito) a pinturas e obras de arte orientais não é incomum, e frequentemente costuma-se associar os aspectos “não-conformes” da visão zen a qualquer arte que venha da China, Japão, e outros países extremo-orientais. Nesta investigação, procura-se demonstrar como a tradição Zen-budista, apropriando-se daquelas artes já estabelecidas nas culturas orientais, soube desenvolver uma linguagem original onde novos elementos conceituais – já estabelecidos na prática contemplativa zen – tornam-se ferramentas para que uma vertente especial de arte se manifeste, apresentada sob a luz das premissas estéticas próprias do Zen-budismo e refletindo a idéia de que a experiência criativa da arte pode ser uma ferramenta propícia para se entender o caráter relativo, transpessoal⁷ e mutável da vida.

Entretanto, para detectar corretamente o que é a chamada Arte Zen e o que é arte oriental em geral, devemos saber identificar aquelas premissas e confirmá-las não apenas na aparência da obra de arte e nas intenções do artista, mas nas condições de criação às quais estas obras foram realizadas. Neste sentido, a arte zen se realiza sempre a partir de uma prática contemplativa, seja de forma direta

⁶ SARAIO, Op.Cit.

⁷ Optamos em usar neste trabalho o termo *transpessoal* para indicar (conforme a visão budista de *não-eu*) os aspectos fundamentais do ser que se encontram além de uma concepção comum de personalidade, separada das outras coisas. Em outras palavras, "*transpessoalidade*" neste estudo irá significar a condição essencial do ser (integrada e livre), que está além de um ego condicionado. O conceito de uso mais comum, *Impessoalidade*, tende a representar a anulação completa de uma pessoa ou sua carência de originalidade, o que não é o caso na prática budista, como será demonstrado mais adiante.

(como resultado de um exercício meditativo) seja em função do amadurecimento mental do seu criador (o artista considerado como um indivíduo criativo e sábio, cuja mente possui fluidez e está livre dos vícios conceituais que poderiam impedir a criação de arte livre de quaisquer restrições), que lhe permite reconhecer a prática da arte como uma experiência direta de integração com a vida. Diz a curadora Mary Jane Jacob, citando o mestre zen-budista Shunryu Suzuki:

Por que trabalhos de “arte” possuem um papel na vida humana? Vamos retornar a Suzuki, substituindo as palavras “zazen” e “Budismo” por “arte”: “Entender a realidade como experiência direta é a razão pela qual praticamos [arte]. Através do estudo d[a arte], você irá compreender a natureza humana, sua qualidade intelectual, e a verdade presente nas atividades humanas.” A transmissão individual de pensamento que uma obra de arte incorpora é uma linha interconexa que é maior do que o indivíduo.⁸

Conseqüentemente, mesmo em sua origem podemos observar que as premissas estéticas do zen possuem uma natureza que depende muito mais da capacidade sensitiva de seu autor do que de qualquer tipo de pré-requisitos sociais, religiosos ou culturais. A prática de arte zen (e sua proposta estética) é atemporal e transgeográfica; em essência pode ser observada mesmo na contemporaneidade e fora da esfera oriental, em maior ou menor grau. Cabe-nos nesta investigação apresentar em maior profundidade esses conceitos essenciais que, no Zen, conduziram a uma sofisticada interpretação da vida e do mundo, tendo como ponte de contato o próprio meio de arte.

Mantendo a essência das propostas filosóficas do Budismo, o Zen trata quase exclusivamente da natureza da percepção, do fenômeno da mente, e do dilema constante entre o Eu⁹ e o mundo (a constante dialética entre sujeito e objeto, considerada na ótica budista essencialmente ilusória e impermanente). Além destes aspectos, a tradição Zen-budista procura destacar a natureza sutil das ações e suas intenções, a harmonia e propriedade de um gesto, palavra ou pensamento, e a

⁸ JACOB, Mary Jane. *The Space of Art* In: BAAS, Jacquelynn. *Buddha Mind in Contemporary Art* (California: University of Califórnia Press, 2004), p. 169, tradução nossa.

⁹ O uso do termo *Eu* (em maiúscula) nesta investigação sempre irá se referir ao conceito simples de identidade pessoal, rígida e intransferível para qualquer outro indivíduo.

natureza última da razão interpretativa. Em seu exercício, todas aquelas condições se resumem, segundo a linguagem prática do Zen, no termo “Zen-Ki”, ou “**Ação Zen**”. *Shin’ichi Hisamatsu* (professor e doutor de religião e budismo da Universidade de Kyoto), em seu livro “*Zen e as Belas Artes*”, obra fundamental para a introdução aos aspectos estéticos da arte zen, apresenta muito claramente a definição deste termo:

*“[...] o trabalho vital do Zen em si mesmo, [...] é denominado tecnicamente Ação Zen. (Esta é uma versão do termo Zen-ki, que igualmente possui os significados de fonte, movimento, dinamismo, impulso, ímpeto, espontaneidade, imediatismo, etc.). Esta Ação Zen encontra expressão, por exemplo, em palavras, como aquelas dos diálogos e poesias Zen; em movimentos e gestos; no uso de utensílios como uma espátula de bambu, um bastão, uma vassoura, uma lanterna; em formas de arquitetura tais como um pilar gasto pelo tempo, uma construção monástica, um muro ou cerca; e mesmo na natureza, como nas cores das montanhas, o som da água, uma árvore, uma flor, um pássaro e assim por diante. A Ação Zen é capaz de se manifestar em qualquer tempo, em qualquer lugar, e por meio de qualquer objeto.”*¹⁰

Neste sentido, o conceito de *Zen-ki* não representa a maneira comum como agimos em relação aos objetos, seres e formas em si (os quais, afinal, já se relacionam conosco cotidianamente, sem nos revelar valor maior do que sua utilidade ou realidade aparente), mas indica o modo atento e consciente pelo qual um indivíduo, através da prática zen, é capaz de manifestar sua *atenção correta* (ou sua energia de *plena consciência*)¹¹ por meio de suas ações em relação a estes objetos, formas e seres, assim como o modo como a mente é capaz de vê-las e interpretá-las.

¹⁰ HISAMATSU, Shin’ichi, *Zen and the Fine Arts* (California: Kodansha International Ltd., 1971) p. 11, tradução nossa.

¹¹ Sobre a atenção correta diz o professor Zen Thich Nhat Hanh: *A Atenção Correta [samyak smriti] é a energia que nos traz de volta para o momento presente. [...] Segundo a psicologia budista (abhidharma, “O Dharma Superior”), a atenção (manaskara) tem a característica de universalidade, o que significa que estamos sempre dando atenção a algo. Nossa atenção pode ser “adequada” (yoniso manaskara), ou seja, estamos inteiramente no momento presente ou pode ser inadequada (ayoniso manaskara), o que ocorre quando estamos atentos a algo que nos afasta do aqui e agora.* HANH, 1998, p.79. Para mais esclarecimentos, ver capítulo I.

Esta interpretação, quando realizada sob a ótica zen e feita com espontaneidade e criatividade, define os atos e seus resultados como relacionados a uma qualidade implícita denominada “*anterior à forma*”¹², e que revela aos olhos atentos uma ação extraordinária e artística. O termo que representa a qualidade profunda e significativa deste gesto, seja na forma de um signo verbal ou corporal, é **Kyo**. Diz Hisamatsu:

Quando, no erguer de uma mão ou através de um simples passo, algo de Zen está presente, este conteúdo Zen me parece possuidor de uma qualidade artística muito específica. Uma concepção de arte limitada talvez não aceite que tais manifestações contenham algo de artístico, mas para mim elas possuem uma qualidade artística que ordinariamente não pode ser vista. De fato, em tais obras vitais de Zen, eu creio que algo não apenas artístico está envolvido, mas algo além da arte, algo que a criação de arte tem como sua meta final. (...) De um ponto de vista Zen, este fenômeno “anterior à forma” é a arte mais fundamental¹³.

De certo modo o diálogo do zen com a arte se faz a partir de uma relação direta entre o modo de pensamento budista e os meios criativos através dos quais a mente pode favorecer o amadurecimento da percepção, e aprimorar sua consciência. A arte surge no contexto zen quase naturalmente, como uma via extremamente rica de possibilidades para a corroboração de uma experiência que valida e aprimora os valores meditativos, os quais por sua vez direcionam a mente a um amadurecimento discriminativo considerado vital.

O termo mais aproximado para “arte” na China ou Japão seria *katachi* (em japonês, literalmente “estrutura e desenho”), e associa a arte com uma atitude de mente e corpo que também pode ser sinônima de vida, funcionalidade e simplicidade.¹⁴ O *Belo* está implícito na própria concepção de arte que é característica ao contexto cultural secular chinês e japonês. Assim, a melhor definição para o sentido de “belo” está no termo composto japonês *wabi-sabi*, que

¹² Este conceito será mais aprofundado no capítulo II.

¹³ HISAMATSU, 1971. pp. 12-13.

¹⁴ KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers* (Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1994).

representa a concepção de beleza relacionada às coisas “incompletas, imperfeitas e impermanentes”¹⁵. É importante esclarecer que a idéia de beleza em *wabi-sabi* não está relacionada à concepção de prazer visual ou simetria. Em *wabi-sabi*, a beleza se esconde em qualquer coisa, independente de sua natureza, seja qual for sua aparência. Desta maneira, a apreensão da beleza transcende a simples paixão estética, e torna-se um meio pelo qual a mente aprende a “compreender” melhor as coisas em sua beleza intrínseca, muitas vezes inesperada ou casual.

Esta idéia do belo associado à natureza imperfeita e impermanente corresponde ao conceito budista de *Vazio* (a ser visto no capítulo II), ou ao aspecto relativo e potencialmente intercambiável das coisas. A manifestação de arte zen tem como ponto de apoio, portanto, a interpretação do objeto de arte como parte de um processo estético que se apresenta a partir de certas características tradicionais¹⁶ que conferem à obra uma natureza tanto artística como espiritual (KOREN, 1994). Todo este processo está fundamentado no entendimento – por parte do artista – da condição livre de restrições da criação artística: a arte, relativa e portanto imperfeita, continuará transformando-se com o tempo, todas as vezes que for realizada. A arte, para o zen, é sempre inconventional.

O Budismo é fundamentalmente uma experiência, baseada em prática; considerando-se a arte, como entende *John Dewey* (1934), um desdobramento da experiência, neste caso a relação possível entre arte e budismo torna-se a nosso ver passível de consideração. A tradição Zen-budista procura evidenciar esta relação ao máximo, incorporando em si tanto arte como espiritualidade. O Zen, de muitas maneiras, é um *caminho de arte* tanto quanto uma prática psico-espiritual¹⁷. Em seu meio podemos observar uma intensa relação entre arte e vida.

Ao fazer arte, seja sob qual for o método ou estilo, o praticante zen busca obter para si – assim como oferecer ao espectador – não apenas a fruição da arte propriamente dita mas também uma compreensão profunda e sensível dos objetos e

¹⁵ KOREN, Op.Cit., p. 2.

¹⁶ Veremos em detalhes estas características ou qualidades estéticas zen no capítulo II deste estudo.

¹⁷ BRINKER, Helmut *O Zen na Arte da Pintura* (Rio de Janeiro: Pensamento, 1985), p. 15 e seguintes.

atos que nos cercam, uma experiência prática¹⁸ da significação do ato criativo como uma espécie de *mimesis*¹⁹ das realidades existenciais²⁰ em sua condição passageira e fugaz. Esta representação zen deve, forçosamente, ser apreendida pelo observador através de uma experiência direta²¹, uma captação intensa da arte através de uma experiência abrangente, sem a intervenção de uma linguagem limitada e noções prévias, sem o uso de meios ou métodos que sobrepujem o essencial e estritamente necessário – em outras palavras, através da *Ação Zen* tudo pode ser interpretado sob uma visão fluida, artística, que vai além da forma aparente.

Esta experiência direta está baseada em uma ação consciente, feita por um indivíduo em um ambiente adequado, cujo resultado artístico (ou performático) representa não apenas a realidade comum e tida como concreta, mas principalmente aquilo que é inerente a ela (sua condição “além da forma”, sua essência)²². As coisas (seja na arte como na vida) são relativas e intercambiáveis, e representam mais do que apenas elas mesmas. Segundo *Hisamatsu*, no compêndio zen tradicional *Wu Men kuan (Mumonkan)* há um episódio famoso que traduz a Ação Zen (artística, sensível, imediata) por excelência:

O mestre zen Lung-t'an Ch'ung-hsin (jap. Ryûtan, datas desconhecidas) foi certa vez visitado pelo jovem monge Te-shan Hsuan-chien (jap. Tokusan, 782-865) o qual, ávido por esclarecimento, manteve-se incansavelmente em debate com o mestre até a madrugada. Lung-t'an, percebendo a dificuldade do monge intelectual em compreender a essência do Zen, finalmente disse, “A noite está profunda. Porque você não se retira para descansar?”

¹⁸ Esta praticidade está associada ao próprio exercício contemplativo que permeia todas as ações no Zen: sem a meditação, não é possível haver o Zen. Ver SUZUKI, D.T. *The Zen Koan as a means of Attaining Enlightenment*. (Boston: Charles E. Tuttle, 1994).

¹⁹ Diz Rupert Cox: “Segundo Michael Taussig (*Mimesis and Alterity*, 1993), podemos definir *mimesis* a partir de duas indicações: primeiramente, ele enfatiza *mimesis* como uma forma de representação, uma expressão que implica em uma **cópia**. Em segundo lugar, *mimesis* indica uma percepção e experiência que implica em um **contato palpável e sensível**.” COX, Rupert A. – *The Zen arts: an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, (Routledge: Curzon, 2002), p. 113, tradução nossa.

²⁰ O Budismo considera duas realidades básicas: *Paramartha Satya* (a Realidade Plena, Absoluta ou Conjunta) e *Samvriti Satya* (as Realidades Relativas ou Intercambiáveis). Cif. HANH, 1998, p. 145-156.

²¹ Cif. BRINKER, 1985, p. 24-6.

²² COX, Rupert A. Op. cit., p. 104.

Te-shan, despedindo-se, ergueu a cortina de bambu e saiu do quarto. Imerso na intensa escuridão da noite, ele voltou-se e disse, “Está escuro aqui fora”.

Lung-t’an então acendeu uma lanterna, saiu e a ofereceu a Te-shan. Justo quando o monge estava prestes a tocar na lanterna, Lung-t’an abruptamente apagou a luz, deixando os dois envolvidos em trevas e silêncio. Com isso, Te-shan subitamente atingiu o Esclarecimento, e então se curvou para o mestre.

Lung-t’an disse, “Que tipo de verdade você viu?”

Te-shan afirmou, “Jamais depois de hoje irei duvidar dos argumentos de todos os mestres anciãos que vivem sob o céu.”²³

A estória descreve subseqüentemente como o monge *Tokusan (Te-shan)*, no dia seguinte, reuniu toda a comunidade monástica do templo e diante de todos queimou os seus livros de comentários escolásticos sobre os sutras budistas. Há no gesto imediato e surpreendente de Ryûtan uma qualidade quase artística, extraordinária, entre o teatral e o performático, que transforma um simples gesto em um evento único, especial, e impossível de ser repetido. Este tipo de experiência fundamentada no *Zen-Ki* é um exemplo comum tanto na prática e costumes espirituais zen quanto na sua cultura contemplativa de arte.

Esta dinâmica de experiências e ações conscientes, fundamentadas principalmente na prática zen, é o foco principal deste estudo. Esperamos investigar nos próximos capítulos elementos que compõem os fundamentos psicológicos e filosóficos básicos que sustentam a originalidade da concepção artística zen, as premissas de interpretação contemplativa que esta prática propõe no seio de seus vários meios de arte, e compará-las com as atitudes performáticas de artistas visuais contemporâneos, cujas ações criativas possam apresentar pontos em comum com a proposta estética e perceptiva zen.

²³ HISAMATSU, 1971, p. 12. Ver também SEKIDA, Katsuki (trad.). *Two Zen Classics* (Boston & London: Shambala Publications INC. , 2005), p. 93.

Capítulo 1. O Êxtase do Olhar Transpessoal

Uma introdução ao conceito de não-eu aplicado a experiência zen-budista de arte

1.1 A Marca do Eu segundo a Psicologia Budista

Podemos dizer que o grande fundamento da prática zen se baseia em duas abordagens budistas cruciais: o conceito de *Não-eu* (em sânscrito, *anatman*; *wu-wo* em chinês, *mugo* em japonês) e do *Vazio* (*shunyata*, em sânscrito). Contudo, para que possamos compreender a que ponto estes conceitos estão profundamente arraigados nas artes do Zen, precisamos analisar os fundamentos que os justificam como parte inseparável da descrição budista sobre a relação da mente com o universo de fenômenos que ela é capaz de captar, interpretar e conhecer. Não há modo de abarcar a riqueza de estudos contida nas práticas artísticas zen sem nos envolvermos na problemática do Eu (em sânscrito, *atman*), segundo o Budismo.

Ao longo desta investigação usaremos frequentemente o termo “percepção” para denotar diversos aspectos da relação entre a experiência individual de apreensão estética e os modos de criação artística segundo a prática zen, mas é preciso compreender como certos termos, já conhecidos e mapeados nos estudos filosóficos e psicológicos ocidentais, tornam-se imbuídos de definições e sentidos muito pluralistas na linguagem das práticas psico-espirituais do oriente. Palavras como “mente”, “consciência”, “percepção” e outras, importantes para se analisar a fundo o fenômeno da natureza do *Eu* sob a ótica das tradições contemplativas são, de fato, traduções genéricas para termos variados, que irão representar estados psico-emocionais ou cognitivos diversos, e que nem sempre possuem uma clareza de definição. Notadamente no Zen, o uso de linguagem ou conceitos rígidos como paradigma para – em última instância – compreender claramente o significado de um

fenômeno não é comumente respeitado; o Zen confia mais na experiência contemplativa prática somada a um aprimoramento do discernimento mental como forma de nos conduzir ao *Esclarecimento* ou *Despertar* (em sânscrito, *bodhi*; japonês, *kensho* ou *satori*). O erudito budista coreano *Kwangsoo Park* afirma:

Nas escrituras do Budismo primitivo, o silêncio significativo do Buddha é claramente descrito. Por exemplo, o Budismo Ch'an ou Sôn²⁴ reafirma a transmissão do Dharma²⁵ de Buddha sem o apoio nas palavras. O foco principal da literatura Ch'an está na ênfase da mente como a chave para a transmissão do Buddha-dharma.²⁶

Neste sentido, a prática Zen-budista entende o *Esclarecimento* como uma experiência de apreensão dos fenômenos de forma direta²⁷ e sem qualquer condicionamento, e que não pode ser atingida ou resolvida por meio de expressões lingüísticas – ou mais exatamente, as palavras são usadas e valorizadas, mas apenas como mais um meio indireto para conduzir a mente a um “salto” perceptivo além do modo habitual de olhar e pensar o mundo. Desta maneira, o Zen busca fugir do risco de sucumbir à valorização exacerbada da racionalidade para a compreensão das coisas, ou ao apego excessivo das interpretações concretas dos aspectos diversos da existência e seus fenômenos que o mero conhecimento intelectual pode provocar. Temos na fértil tradição de contos Zen-budistas uma interessante metáfora desta idéia de superação dos rígidos excessos de conhecimento como um meio válido para apreender o sentido das coisas:

Nan-In, um mestre japonês durante a era Meiji (1868-1912), recebeu um professor de universidade, que veio lhe inquirir sobre o Zen. Este último iniciou um longo discurso intelectual sobre suas dúvidas.

Nan-In, enquanto isso, servia o chá. Ele encheu completamente a xícara de seu visitante, e continuou a enchê-la, derramando chá pela borda.

²⁴ Respectivamente chinês e coreano, o mesmo que Zen.

²⁵ Neste contexto, o Dharma representa o corpo de ensinamentos expostos pelo Buddha.

²⁶ PARK, Kwangsoo. *An Analysis of the Buddha's Paradoxical Silence: Neither the Positive nor Nihilistic View* (Korea: International Journal of Buddhist Thought & Culture February, 2006), Vol.6, p. 243-264.

²⁷ Por “compreensão súbita” entende-se a experiência de apreensão perceptiva sem quaisquer idéias preconcebidas, e tendo como base aquela condição mental que independe de representações ou idéias artificiais da realidade (a ser analisado mais adiante neste estudo).

O professor, vendo o excesso se derramando, não pode mais se conter e disse:

"Está muito cheio! Não cabe mais chá!"

*"Como esta xícara," Nan-in disse, "você está cheio de suas próprias opiniões e especulações. Como eu posso lhe demonstrar o Zen sem que você primeiro esvazie sua xícara?"*²⁸

O Zen não lida com o mero estudo de temas relacionados aos fenômenos da mente. Ele se apóia em uma experiência prática contemplativa que se traduz não apenas em uma técnica física relacionada à postura corporal e atenção ao ritmo da respiração, mas igualmente (e tão importante quanto) em uma atitude diante da vida, que deve ser revelada a cada momento. Esta *atitude zen* vai além do mero exercício analítico das palavras, e procura levar o indivíduo a uma transformação profunda, tendo como foco um completo desprendimento do conceito rígido de identidade pessoal e da interpretação dualista da existência. Com isso, a tradição Zen-budista procura demonstrar que a prática está em compreender todas as coisas como integradas entre si, sem a diferenciação de opiniões ou individualidades, sem complexidades – isto é, no Zen, *compreender sem conhecer*.

*Não reprima seus sentimentos; não reprima sua mente; não reprima sua compreensão; não reprima o que está no exterior. Não há interior, nem exterior, não existe "eu", nem "você", nem "eles". [...] Se você se apega a palavras, suas palavras irão controlá-lo. Portanto, você precisa controlar suas palavras. Isto significa que suas palavras e linguagem não obstruem seu verdadeiro Eu. Se você analisa exageradamente, está limitado pelas palavras. Eis porque praticamos Zen. Se você não racionaliza, está livre das palavras e assim não há problema.*²⁹

²⁸ **Shaseki-shu** (Coletânea de Pedras e Areia), escrito ao final do século 13 pelo mestre japonês *Muju*. Disponível em: *Zen-buddhism Virtual Library* (<http://www.ciolek.com/WWWVL-Zen.html>).

²⁹ SAHN, Seung. *Only don't know*. (Boston: Shambhala, 1999), pp.15, 139.

O mestre zen Eihei Dogen³⁰ reforça esta idéia ao declarar que o esclarecimento “*não depende de conhecimento, palavras ou discursos, e somente é alcançado através da correta confiança [na prática]*”³¹.

As palavras são “como um dedo indicando o caminho³²”, e podem assim ser consideradas úteis como uma referência ampla sobre fenômenos que, para todos os efeitos, são apreensíveis em sua plenitude apenas através da prática e atitudes psico-somáticas fundamentadas na “*plena atenção*” (mente e corpo experimentando diretamente as nuances do acontecimento, sem o subterfúgio de intelectualidades ou o vício em pressuposições³³). Mais uma vez *Dogen* (TANAHASHI, 1985:p.34) acompanha esta premissa quando declara que confiar em meras concepções sobre a prática apenas alimenta a ilusão de que o conhecimento em si, sem nenhuma experiência, conduz ao esclarecimento. E determina, “*Apenas quando a mente de pura prática coincide com o caminho³⁴ tanto o corpo como a mente irão se acalmar. Se corpo e mente não estiverem calmos, não estarão livres*”.

Esta condição de concomitância entre a prática da mente e do corpo está refletida no ideal artístico de *Katachi*³⁵ através do qual estes dois aspectos de um indivíduo atuam sempre em conformidade. Tal condição torna-se mais um elemento que procura incluir as ações integrativas nos processos de descoberta interior e aprimoramento da mente, comuns na prática zen. A mente, na ótica zen, apresenta diversos níveis de natureza – de fato, o próprio “corpo” faz parte do complexo abarcado pela Mente (HANH, 1998). Como centro de consciência, a Mente reconhece o corpo como base para o surgimento das cinco consciências sensórias (a serem vistas abaixo) e o posiciona no centro de referência em relação aos outros objetos, pensamentos e sentimentos percebidos, cuja união (chamada de *Skandhas*³⁶, ou *Agregados*) resulta na manifestação existencial da “*personalidade*”,

³⁰ Nascido em Kyoto (1200 - 1253 a.D.), expoente do Zen-budismo e responsável por importantes textos sobre os conceitos existenciais Zen-budistas e introdutor da escola Soto Zen no Japão. Cif. FISCHER-SCHREIBER; Ehrhard; DIENER, 1991, p. 58.

³¹ TANAHASHI, Kazuaki (ed.) *Moon In a Dewdrop – Writings of Zen Master Dogen* (New York: North Point Press, 1985), p. 34, tradução nossa.

³² Conforme dito tradicional do Zen-budismo. Cif. WATTS, 1986, p.22.

³³ Cif. HAHN, 1998, Cap. XI et passim.

³⁴ O “caminho”, no budismo em geral, indica todo o processo de amadurecimento contemplativo e descobertas de sabedoria de um praticante.

³⁵ A ser analisado no capítulo II.

³⁶ Os cinco *Skandhas* são: Corpo (ou Forma), Sentimentos, Percepção, Intenção ou Formação Mental e Consciência. Eles juntos compõem a concepção de *Seidade*, ou de *Eu* segundo o Budismo. Todos são parte do

entendendo-se aqui este termo como representativo das características especiais arraigadas em cada indivíduo, e que são consequência da manifestação do Eu³⁷. Desta forma, ao falar de integração mente-corpo através da ação, o Zen procura reforçar a compreensão de que o corpo é a base para que a própria mente se manifeste³⁸. Embora tenhamos a Mente como conceito amplo para indicar todos os aspectos de consciência no contexto das descobertas contemplativas ou no âmbito das simples descobertas racionais, na verdade estamos de fato falando de “mentes” distintas³⁹ – mas que atuam concomitantemente como uma Mente “geral”.

Assim, por exemplo, é preciso antes de mais nada saber que o conceito de “Mente” (em sânscrito, *Citta*) no Budismo⁴⁰ está associado a um complexo de oito aspectos sensoriais ou “oito consciências” que, juntas, promovem a percepção mental (a qual é dividida em três tipos, a serem apresentados mais adiante) que fundamenta nossa realidade de apreensão do universo e de nós mesmos. Estas consciências se traduzem, a princípio, pelas cinco manifestações físicas dos sentidos, e indicam a consciência de *Olhar* (que se manifesta através do órgão ocular), a consciência de *Ouvir* (que se manifesta através do órgão auditivo), a consciência de *Cheirar* (que se manifesta através do órgão olfativo), a consciência de *Sentir* (que se manifesta através do órgão tátil) e a consciência de *Degustar* (que se manifesta através do órgão gustativo).

campo de atuação da Mente (*Citta*); neste estudo, analisamos mais adiante esta divisão sob outro padrão descritivo, que engloba estes elementos da seguinte forma: o Corpo representa os cinco primeiros níveis de consciência, os outros quatro *skandhas* irão se manifestar nas complexas interações dos três últimos níveis de consciência.

³⁷ HANH, 1998, Capítulo XXIII.

³⁸ Sobre a analogia da prática zen de integração mente-corpo como meio para atingir a compreensão, ver TANAHASHI, 1985. p. 168 et passim.

³⁹ Diz Thich Nhat Hanh: “*Todas as escolas do Budismo reconhecem uma consciência básica da qual as ‘formações mentais’ (citta samskara) surgem. A escola Tamrashatiya refere-se a ela como ‘fluxo dos constituintes da existência’ (bhavangashrota), o fluxo do ser, o solo do samsara e renascimento.(...) Tâng Hoi, o primeiro mestre Dhyana (Zen) no Vietnã, comparou a mente a um oceano (‘mente-oceano’). Tudo o que nós vemos, ouvimos, cheiramos, provamos, tocamos, sentimos ou pensamos flui para o oceano da nossa mente como milhares de rios. Na escola Sarvastivada foi usado o termo ‘consciência-raiz, ou base’ (mulavijñana).(...) A Fonte do Budismo usa as palavras citta (às vezes chamada citta raja, ‘mente-rei’), manas e vijñana indiferentemente para ‘mente’.*” HANH, Thich Nhat. *Transformações na Consciência (de acordo com a Psicologia Budista)*. (São Paulo: Pensamento, 2006); p. 96 nota 2.

⁴⁰ Esta investigação fundamenta-se principalmente nos ensinamentos budistas das escolas de pensamento denominadas *Vijñanavada* ou *Yogachara*, relacionadas aos grandes eruditos e filósofos budistas *Maitreyanatha*, *Asanga* e *Vasubhandu* (este estudo foca uma vertente específica desta escola, chamada *Vijñaptimatra* ou Pura Manifestação), e cuja abordagem centrada na investigação da consciência é o ponto crucial em grande número das tradições do movimento Mahayana, dentre as quais o Zen-budismo está inserido. Ver HANH, 2006, passim.

Para o budismo, estas primeiras cinco consciências tornam-se distintas como tal quando se manifestam fisicamente por meio de suas “portas” (em sânscrito, *Ayatanas*), ou órgãos, e o conjunto destas consciências compõem o primeiro fator de sustentação de um Eu, a saber, o Corpo ou Forma (em sânscrito, *Rûpa* – a ser discutido ao longo deste capítulo). A sexta consciência (em sânscrito, *Manovijñana* – literalmente, *mente-consciência*) é a chamada Consciência de Contato⁴¹ ou simplesmente consciência mental, e surge quando *Citta* (a mente como um todo, ou a consciência-raiz) entra em contato com um objeto cuja condição (sua natureza de Ser, ou Forma) provoca o estímulo para que sejam manifestados pensamentos abstratos, sentimentos, julgamentos, cognições ou idéias, baseadas ou não em uma (ou várias) das cinco consciências sensoriais.

Quando a consciência de contato surge devido a um puro estímulo mental sem relação com os cinco sentidos, ela está atuando literalmente como um *sexto sentido*⁴². O conhecido líder da tradição budista tibetana, *Tenzin Gyatso* (o atual *Dalai Lama*), nos oferece um bom exemplo:

*Quando a consciência da mente experimenta a alegria ou tristeza, dizemos: ‘estou feliz’ ou ‘estou triste’. Assim, quando dizemos: ‘eu experimento’, ‘eu vejo’, ‘eu ouço’, e assim por diante, é esta consciência que atua como agente. É a consciência [da mente] que possui a função do conhecimento.*⁴³

A *Consciência de Contato*, portanto, reflete o fenômeno de “atenção ao objeto” propriamente dito e sob todos os ângulos, quando aquele é idealizado, julgado, visto, ouvido, cheirado, tocado ou degustado⁴⁴. Este “objeto” tanto pode ser uma sensação física derivada de uma das cinco consciências sensoriais como também um pensamento, sentimento ou formação mental derivados da sétima

⁴¹ Este nível de consciência é descrito como associado à experiência de conhecimento ou apreensão de um objeto. Neste estudo optei por sugerir o nome “consciência de contato”, para representar o caráter dinâmico de contato perceptivo desta sexta consciência quando age na interpretação das coisas.

⁴² O qual não tem nada a ver com as concepções místicas associadas a supostos dons paranormais de presciência, mas com a consideração de que o cérebro e os nervos, além dos naturais processos bioquímicos que sustentam sentimentos, pensamentos, talentos, conhecimentos e impulsos fazem parte de um sexto “órgão” sensorial.

⁴³ GYATSO, Tenzin, S.S. o 14º. Dalai Lama *Os Estágios da Meditação* (Rio de Janeiro: Rocco, 2001).

⁴⁴ A Consciência de Contato ou Mental atua como o sexto sentido, mas neste caso representa também uma base para que sejam elaborados os processos mentais dos cinco sentidos físicos e os vários aspectos da memória e experiência pessoal, traduzidos como idéias, conceitos, julgamentos, etc. (a serem vistos mais adiante).

consciência que será debatida adiante. Em uma maneira ilustrativa, quando o olho “vê” a forma, o ato físico de ver (relacionado à estrutura ocular com suas partes óticas, nervos e processo fisiológicos que promovem a condição para que os objetos visíveis possam ser detectados pelo cérebro) é tratado no budismo como um nível de consciência; quando aquilo que o olho “vê” é elaborado e trazido ao foco da mente como um “contato” (ou conhecimento) de visão, este processo de elaboração torna-se a *consciência de contato*, atuando ao nível do sexto sentido ou sexta consciência (*manovijñana*). O mesmo processo irá ocorrer quando o objeto de contato se manifesta através de sentimento, idealização ou julgamento, onde o órgão físico de relação é o próprio cérebro. Todos os fenômenos mentais e físicos estão representados nas seis consciências, e são focalizados através da consciência mental ou de contato.

Esta *consciência mental* ou “*de contato*” é fundamental, portanto, para que a observação plena dos fenômenos universais (que no budismo denomina-se “*dharmas*”) seja produzida (SANTINA, 1997: p.116). Mas apesar de sua importância, não será *Manovijñana* (Consciência Mental) que promove o reconhecimento consciente das coisas, mantendo-as dentro das fronteiras da Mente (e portanto, tornando-as cognoscíveis). A consciência mental igualmente não determina se o objeto focado será apenas captado e reconhecido claramente ou se ele sofrerá alguma distorção elaborada, tendo como referência as idéias, opiniões, conceitos, etc. Sendo apenas um mecanismo de reconhecimento básico, sua função é de tornar as coisas percebidas parte do campo geral de apreensão mental, mas ela não analisa aquilo que é apreendido.

Para esta função surge o sétimo aspecto de consciência da Mente, chamado *Manas* (ou Inteligência). *Manas* é de fato o elemento que dá às consciências sensoriais físicas e mentais (ou *dharmas*) sua qualidade, e representa a base para que todas elas (unidas pelo sexto sentido, ou consciência mental) possam realmente existir (HANH, 2006:p.104). *Manas*, portanto, deve ser considerado tanto um nível de consciência como também o apoio para que a consciência anterior (*manovijñana*) possa atuar, e será neste nível de consciência que o Eu (*atman*) irá surgir.

Sem *Manas*, não há sustentáculo para pensamento, sensação ou cognição. Como não há outros meios pelos quais a Mente possa captar a realidade imediata, os fenômenos associados a ela e todo o potencial de experiências que se acumulam ao longo do tempo, torna-se comum que a dependência ao que *Manas* interpreta seja confundido como uma identidade pessoal permanente, um Eu. A meta da psicologia budista é posicionar corretamente no contexto geral dos processos mentais a função de *Manas*, e alertar para o fato de que aquela identidade pessoal sempre tende a se tornar um mecanismo dominador de nossa interpretação do mundo devido ao que se chama “ignorância” (*Avidya*), ou falta de discernimento e clareza mental, distorcendo a realidade das coisas e desviando a Mente para uma interpretação ilusória de si mesma e do universo.

Manas age no campo perceptivo das representações. Será a partir dele que as coisas irão ser interpretadas, usando-se como referência conceitos relacionados à nossa experiência. Para isso, ele inicia seu trabalho de construção dos processos de idealização, pensamento e cognição usando como base as “sementes” (em sânscrito, *Bijas*⁴⁵) contidas todas no último nível de consciência – o oitavo segundo a escola da Pura Manifestação – denominado Consciência Armazenadora (ou *Alayavijñana*). O *Alayavijñana* representa o manancial de potencialidades da mente, e o campo onde experiências e aprendizagens – além de idéias e conceitos – são “armazenadas”. Este aspecto da mente é a base para que experiência, aprendizagem, potencialidades, ações, sentimentos e concepções estejam organizadas sob o manto da memória pessoal. No campo de análise do Budismo *Vijñanavada* ou *Yogacara*, este manancial de memórias é responsável por três funções (HANH, 2006):

- Preservar (ou manter) as “sementes” da experiência subjetiva que, juntas, constituem em *Manas* (ou intelecto) a representação (ou “marca”) de um “eu”; nem todas essas sementes ou imagens são consideradas insalubres ou negativas. De fato, todos os fenômenos podem se tornar saudáveis (*kushala*), nocivos (*akushala*) ou indeterminados. Caberá ao modo como *manas* interpreta as

⁴⁵ O conceito de semente está relacionado à imagem criada na abordagem “Cittamatra ou Mente Única” da escola *Yogachara*, que entende a mente como um “campo” onde todos os tipos de “sementes” – ou impressões, pensamentos, sentimentos, idéias, conhecimentos, conceitos, etc. – são plantados ao longo tempo e que, quando estimulados ou “regados” dão surgimento a atitudes diretamente associadas aqueles elementos.

“sementes” da experiência de um indivíduo o resultado saudável ou não de todo estímulo.

- Caracterizar e organizar estes elementos da experiência como “objetos” da consciência – as próprias “sementes” são elas mesmas esta “memória”, pois elas não podem ser acessadas em nenhum outro lugar exceto na parte da mente que age como este “armazém”. Portanto, as “sementes” são como os tijolos que constroem o próprio edifício que as contém. Se não há uma consciência armazenadora, não existe lugar para os elementos da memória serem apreendidos; se não existem as sementes, não será possível haver o “armazém” que as deveria caracterizar e organizar.
- Em terceiro lugar, a consciência armazenadora fornece a *Manas* (como função representacional da mente) material para que construa a identidade pessoal, interpretando idéias, experiências, etc. como sendo partes de uma entidade separada e distinta, um “eu”. *Alayavijñana*, portanto, é tanto a fonte da idéia de individualidade como o próprio arquivo dos aspectos objetivos que este indivíduo irá usar para diversas formas de interpretação. Em outras palavras, este fator e suas sementes são referência tanto para a construção do sujeito como para a apreensão dos objetos da mente ao mesmo tempo;

Será justamente esta última função da consciência armazenadora que, para a ótica budista, irá conduzir a “*Mente-raiz*” (a mente como um todo) para um excesso de apego à idéia de “eu”, em função de sua grande dependência aos modos como *manas* expõe os fatores contidos em *alayavijñana*. Uma vez que a terceira função de *Manas* atua como referência para a idéia de personalidade comum a todos os indivíduos, a falta de uma prática que permita equilibrar adequadamente a concepção de Eu e os outros aspectos da existência que permanecem além dos seus limites, cria os fundamentos para grande parte do “sofrimento” humano (ou seja, a sua incapacidade de viver sem conflitos, frustrações, ódios e egoísmos).

Os motivos encontrados nos estudos da psicologia budista para a manifestação do Eu resultam do fato de que a carga de impressões absorvidas pelas seis primeiras consciências e “armazenadas” no *alayavijñana* ao longo do tempo e

espaço, provocam uma coesão tão forte que, ao buscar organizá-las e manifestá-las adequadamente no âmbito da Mente, o “Intelecto” (*manas*) torna-se profundamente identificado e entende todas as sementes como se fosse ele mesmo, dando surgimento à noção de Eu, “marcando-a” intensamente na consciência: *EU sinto, EU vejo, EU sou*.

1.2 A Face Original do Zen: a descoberta do Não-eu

A dinâmica de interpretação dos fatores de percepção apresentada (a grosso modo) na sessão anterior contribui para que o praticante zen, ao lidar como a técnica contemplativa em seus meios usuais, tenha correto entendimento dos mecanismos gerais que atuam no processo de consciência. Seja caminhando ou sentado em concentração *zazen* (*japonês, literalmente “meditação sentada”*), seja criando uma obra de arte zen, ele está procurando exercitar a mente para apreender melhor a “verdadeira” natureza do Eu, e libertar a mente dos seus condicionamentos e ilusões. Desta forma, é possível flexibilizar nossa identidade e projeções pessoais de tal modo que tenhamos margem para captar as coisas em um grau mais profundo de realidade, sem as rédeas do intelecto egoísta.

Uma questão crucial para analisar os fundamentos da concepção estética da arte zen tem a ver com a descrição dos mecanismos de percepção (*em sânscrito, samjñā*) e sua interpretação dos objetos, segundo a abordagem budista. Assim, nos estudos da psicologia budista⁴⁶ temos que a percepção se manifesta a partir de três tipos, ou *campos* (HANH, 2006:p. 58): a da percepção pura (sem condicionamentos), a de representação e a ideal (ou de meras imagens). Estes campos podem ser acessados a partir de três modalidades de percepção: a *direta*, a por *inferência* (ou *dedução*) e a *falsa* (HANH, 2006:p. 135).

⁴⁶ É de se notar que no Budismo como um todo, as análises dos fenômenos da mente e dos processos emocionais e psicológicos (como são entendidos atualmente por esse nome) são encontrados no compêndio fundamental dos estudos da mente na tradição budista, o chamado “**Abhidharma**” criado em torno do século 3 a.C.

O primeiro campo diz respeito ao processo de contato perceptivo direto, que no âmbito budista define-se a partir do estado de *Quiddidade* (em sânscrito, *Tathata*) ou “o estado do ser tal como é” (HANH, 2006:p.58). A percepção direta representa a apreensão das “*coisas-cómo-são-em-si-mesmas*” (em sânscrito, *svabhava-bhaga*)⁴⁷, sem qualquer tipo de distorções ou projeções ilusórias da mente. Embora a possibilidade de uma mente captar algum objeto de sentido sem nenhum tipo de interpretação prévia ou racionalização seja algo difícil de conceber, a prática budista afirma que este fenômeno não pertence ao universo comum de experiências da mente, e somente poderá ser alcançado através de um profundo esforço pessoal. Em relação à abrangência da experiência de consciência relacionada com a capacidade da mente em desvencilhar-se de seus paradigmas de percepção, limitados à dinâmica de Sujeito (fonte da interpretação) – Objeto (imagem interpretada) segundo o budismo, afirma o mestre zen Thich Nhat Hanh:

*Quando falamos de consciência, geralmente pensamos nela como tendo dois aspectos, sujeito e objeto. Sujeito e objeto são termos usados na moderna filosofia ocidental. Os ensinamentos da Pura Manifestação, entretanto, dizem que cada fenômeno psicológico tem três aspectos: um sujeito (o percebedor, *darshana-bhaga*), um objeto (o percebido, *nimitta-bhaga*) e a base que torna ambos – sujeito e objeto – possíveis, que é a coisa-em-si-mesma (*svabhava-bhaga*).*

*O fenomenologista Edmund Husserl afirmou que a consciência tem que ser consciência de alguma coisa. Nos ensinamentos da Pura Manifestação mantém-se o mesmo ponto de vista. Estar com raiva significa estar com raiva de alguém ou alguma coisa. Estar triste é estar triste por causa de alguém ou alguma coisa. Pensar é pensar em alguma coisa. Todas estas atividades mentais são consciência.*⁴⁸

Para o budismo, o mecanismo criador do processo representacional *sujeito-objeto* ocorre apenas na mente, mas é preciso haver uma base direta sobre a qual

⁴⁷ Nota-se aqui um paralelismo com o conceito Kantiano de “coisa-em-si-mesma”. Sobre este paralelismo comenta o mestre Thich Nhat Hanh: “*É a contribuição ativa da mente que dá significado à matéria externa da nossa experiência. Se as coisas são realmente da maneira que parecem para nós é algo que nunca saberemos, porque todo o nosso conhecimento é pré-estruturado através do filtro da mente. Essa é a base para a famosa distinção feita por Kant entre o número desconhecido, ou coisa-em-si-mesma, e o fenômeno, ou coisa-cómo-parece.*” HANH, 2006, p. 97 nota 9.

⁴⁸ HANH, 2006, p. 105.

este fenômeno acontece (a *coisa-em-si*), base esta passível de ser percebida apesar do domínio aparentemente completo daquele binômio no contexto da capacidade de apreensão mental humana. Partindo desta premissa, o marco técnico da prática contemplativa mais tradicional do Budismo (aquela que teria sido ensinada pelo próprio Buddha histórico), se fundamenta em dois níveis de experiência contemplativa que irão abranger os limites “além do eu”⁴⁹, sendo que um deles (considerado normalmente como o mais crucial e profundo) é denominado *Vipashyana* (em sânscrito, lit. *discernimento, clara visão*), onde o praticante conduz a mente afinada pela prática contemplativa ao exame na natureza das coisas, e ao fim de seus esforços é capaz de superar a armadilha da mente condicionada e percebê-las em sua real condição “vazia” e destituída de qualquer “eu” ou forma constante.

Buscando promover esta experiência, a tradição Zen (mais notadamente em uma de suas escolas, chamada de *Lin-chi* ou *Rinzaï*) desenvolveu-se sob a premissa de praticar a “liberação da mente” (como também é definida esta experiência de entendimento transpessoal das coisas percebidas) até mesmo no cotidiano e ainda sob os ditames da percepção representacional ou ideal, ao criar vários métodos inusitados de descondicionamento perceptivo (na forma de ações, gestos, palavras e silêncios, além do caminho da arte), possibilitando ao praticante o vislumbre das coisas sem o véu das distorções do eu – eis aqui o fundamento da cultura de paradoxos e dessacralização das representações⁵⁰, típica desta escola budista.

O segundo tipo de percepção é a *representacional*. Para os estudos budistas, a mente raramente é capaz de perceber as *coisas-em-si-mesmas* de forma natural, pois a base para a construção da consciência pessoal pressupõe dois tipos de qualidades de impressão das coisas: como *representações* ou como *idéias*, ou *imagens*. Na verdade, justamente o fato de Buddha ter reconhecido a arrasadora dominância das imagens e representações na mente quando esta tenta perceber e definir a existência física ou psicoemocional dos objetos que surgem nas fronteiras da consciência, lhe permitiu apresentar um estudo analítico (segundo a lógica de

⁴⁹ Entendendo-se o “eu” neste ponto como a função representacional de *manas* (intelecto) distorcida pelo excesso de identificação com as sementes da consciência armazenadora. Assim a apreensão da coisa em si mesma se faz através do Não-eu, ou simplesmente por meio de uma consciência sem apegos a uma identidade pessoal.

⁵⁰ Analisaremos estas premissas ao falar das qualidades estéticas da arte zen no capítulo II.

linguagem típica de sua época) dos mecanismos mentais que levam a tal erro de interpretação, e conseqüentemente às experiências de insatisfação, ignorância, egoísmo, frustração e conflitos, endêmicas nas inter-relações humanas.

Este condicionamento de representação indica que, em geral, não nos relacionamos com os objetos em si, mas com suas imagens ou pré-concepções já “armazenadas” em nossa mente. Assim, por exemplo, ao nos apaixonarmos não o fazemos por conta da pessoa em realidade, mas da imagem de “pessoa amada” que criamos e que se manifesta em nossa consciência. Este objeto de percepção, esta imagem, quando trabalhada ao nível da consciência por *manas*, irá pertencer ao modo de representação. Esta imagem dificilmente será a pessoa “real”, e tempos após a convivência e contato constante toda a “paixão” se dissolve, e a mente reaprende a interpretar aquela entidade pela qual criou tantas expectativas e apegos. Muitas vezes esta descoberta prova-se muito diferente da imagem que temos do “ser amado”, causado sofrimento, tédio ou rejeição. Como já foi dito, o universo de *manas* se baseia nas representações. Quanto em contato com uma *coisa-em-si*, este estímulo faz *manas* se voltar para a sua “memória” ou consciência armazenadora, retirar uma imagem pré-definida e sobrepô-la à pura natureza da coisa apresentada. Ao fazer isso, a mente condicionada *objetifica* sua própria idéia de algo a expensas da coisa em si, e a transforma em parte de si mesmo, sua posse, sua representação pessoal. Para a psicologia budista esta criação mental, tão comum e cotidiana, é uma grave ilusão e impede a mente de ver as coisas com clareza e sabedoria.

Muitas vezes ocorre que a percepção se manifeste a partir de algo absolutamente abstrato, uma idéia pura. Este é o terceiro tipo de percepção. É o processo da imaginação, dos sonhos, e das simples recordações. Frequentemente *manas* se faz valer destas imagens abstratas para distorcer ainda mais as representações das coisas, ou para acrescentar mais um item no “armazém” de experiências e conceitos mentais de *alayavijñana*; em outros casos a consciência se manifesta no campo das idéias sem qualquer estímulo que seja baseado nas consciências físicas, mas apenas em função dos pensamentos e cognições derivados da consciência mental (*manovijñana*) e alimentado pelas lembranças, como quando imaginamos um cão mesmo não vendo nenhum animal em nosso

campo físico de visão. Em ambos os casos, o risco de distorção é grande e promove mais dificuldade para que a mente supere os limites da percepção errônea. Assim, desejos e fantasias, inspirações e sonhos, emoções e memórias do passado se misturam aos processos arraigados do Eu para criar novos níveis de manifestação (em sânscrito, *vijñapti*).

Poderíamos questionar aqui: em função dos modos de ação dos níveis de consciência e suas complexidades, qual seria a parte da mente que teria condições para apreender as *coisas-em-sí*, diretamente e sem distorções? Na verdade, será o próprio *manas* que fará isso, mas com um importante componente: ele não mais irá confundir as impressões ideais da consciência armazenadora com o próprio objeto (físicos ou da mente), e confundi-los numa representação egóica para somente então manifestá-lo no campo da mente-raiz; *manas* irá permanecer pacífico e sem agitação, agindo apenas como uma ponte entre as impressões diretas (sejam derivadas do mundo externo – objetos de aparência, tato, cheiro, som, paladar – ou do mundo interno – objetos do pensamento, cognição) e a consciência mental. Esta “ponte” liberta a mente para uma experiência fora do padrão intelectual comum, e para o budismo irá favorecer o surgimento de *Prajña*, a sabedoria plena ou uma aguda capacidade de compreender as coisas de forma profundamente perspicaz, entretanto muito além dos limites da razão comum. É neste ponto que a psicologia budista descreve os vários aspectos da chamada *Consciência Supramundana* (em Páli, *lokuttara*)⁵¹, mas que não serão investigados aqui.

Quando se atinge a condição de perceber as coisas sem os vícios de representação e idealização distorcida da mente, e obtemos *Prajña*, estamos na região do *Não-eu*. Esta natureza profunda da experiência de apreensão das coisas sem a distorção de uma individualidade exacerbada é denominada na tradição zen de “*Sujeito Fundamental*” ou “*Face Original*”⁵². Longe de negar o valor da experiência subjetiva, a prática budista entende que o erro grave está em interpretar o *Eu* como uma entidade permanente e constante, e não compreender o quanto esta entidade ilusória está presa a um grande número de vícios comportamentais, emocionais, intelectuais, etc. os quais impedem a mente de superar

⁵¹ Ver NARADA, Maha Thera. *A Manual of Abhidhamma*, (Malaysia: Buddhist Missionary Society, 1987).

⁵² Este subterfúgio de indicar o Não-eu a partir de termos variados tem a ver com o esforço constante do budismo em manter-se distante tanto de um positivismo como do niilismo.

comportamentos arraigados, neuroses profundas, conhecimentos embotados por excessos de intelectualidade em um extremo, e grande ignorância no outro.

O *Não-Eu* é o fator-chave que sustenta qualquer ação saudavelmente consciente. Praticar o zen significa atingir a *Autoconsciência do Eu-Sem-Forma* (HISAMATSU, 1971: p.45). Ou seja, o claro entendimento na natureza impermanente e relativa (*sem-forma*) do *Eu*. Ainda que a “forma” seja uma característica compreendida como pertencente apenas ao reino das aparências e que sob esta lógica as imagens ideais como “azul”, “verdade”, “beleza” por exemplo sejam consideradas destituídas de contornos no sentido espacial, para o zen (e os ensinamentos fundamentais da tradição budista como um todo) estas idéias possuem apesar de tudo uma “materialidade ideal” que as permite se manifestarem constantemente, seja na consciência mental, seja em ações criativas, sociais, comportamentais (HISAMATSU, 1971). Assim o termo amplia-se para incluir também a concepção de que as coisas – mesmo sendo emoções, pensamentos, formações mentais – possuem *uma “forma” enquanto idéias* (HISAMATSU, 1971: p.49). Estas formas ideais e imagéticas, mesmo não existentes no espaço, serão manifestadas no tempo, como veremos abaixo. Sendo assim, partilham igualmente a ilusão de um “eu” na medida em que, quando surgem em uma personalidade, são identificadas como parte desta (fruto de suas concepções) e sofrerão o seu escrutínio – terminando como parte do inventário representacional deste mesmo *Eu*. Da mesma maneira que as formas materiais, as formas ideais são relativas e impermanentes e podem resultar de uma distorção da mente, quando esta as interpreta.

Na ótica budista, todas as coisas possuem um nome (*nama*) e uma forma (*rûpa*), resultados da representação ou idealização realizada por um “eu” ou uma “individualidade” que se afirma e manifesta graças ao uso (ao nível subconsciente) de sua experiência e memória – dando ensejo ao fenômeno denominado *nama-rupa* (em sânscrito, “nome-forma”) na psicologia budista. Contudo, esta interpretação entende a forma das coisas (animadas ou inanimadas, concretas ou abstratas) no contexto dos fenômenos como sendo um aspecto que extrapola – ainda que inclua – os limites que delineiam a aparência, e que revelam o caráter de um objeto segundo aquilo que a mente egoísta entende que este objeto seja. Assim, mesmo imagens

puras (não relacionadas a coisas materiais) possuem uma realidade, ainda que claramente relativa à idéia ou representação que dela a mente vai fazer. Sob esta ótica, a “percepção” segundo a prática Zen extrapola a apreensão de uma realidade objetiva e inclui as impressões subjetivas como parte de uma grande estrutura “vazia” (porque relativa e impermanente); nada para o zen possui uma realidade permanente e isolada, mas todas as coisas são, em essência, parte de uma realidade relativa e interdependente.

Assim, o zen apresenta a identificação das coisas como existentes a partir de três condições (SUZUKI, 1969: pp.36-37): *corpo* (em chinês, *Tai*), *forma* (em chinês, *Hsing*) e *função* (em chinês, *Yung*). Como já analisado acima, mesmo idéias, sentimentos e construções mentais possuem *forma*, ou em outras palavras qualquer fenômeno mental tem *forma*; igualmente estes fenômenos possuem funções derivadas de suas condições de “armazenamento” no nível *alayavijñana* de consciência e utilização por meio de *manas*; o “corpo” dos objetos materiais são auto-evidentes, mas o “corpo” das idéias e sentimentos será frequentemente revelado pela experiência de ações e reações do indivíduo, realizadas sob a influência de *manas* quando este atua dando a estas imagens representações conscientes. Eis porque o zen compreende as ações como o fundamento de tudo o que somos, pois através destas ações reconstruímos constantemente a nós mesmos (HANH, 1998: p.73,126).

A *Ação Volitiva* é um conceito que faz parte da descrição de um dos cinco componentes do “eu” segundo o Budismo (chamados em sânscrito de *Skandhas* ou “agregados”), e compõe o aspecto de resposta condicionada ao objeto de experiência (SANTINA, 1997:p.118). Este componente (denominado *Samskara*) é também definido pelo termo “formação mental”. No geral, a atitude ou ação consciente do Eu diante do reconhecimento dos objetos de percepção se dá a partir de três maneiras (já nomeadas mais acima): *direta*⁵³ (quando a percepção – correta ou não – é realizada imediatamente e sem deduções, como por exemplo o ato real de tocar o gelo e sentir imediatamente o frio ou a impressão súbita (mas irreal) da silueta de um manequim nas sombras como se fosse uma pessoa escondida em um

⁵³ Em sânscrito: *Pratyaksha Pramana*.

canto), *por inferência ou dedução*⁵⁴ (a ação interpretativa mais comum, especulativa, ocasionada quando analisamos uma impressão e chegamos a uma conclusão sobre sua realidade, que pode ou não ser correta) e a *falsa*⁵⁵ (a que se manifesta quando as percepções *Direta* ou *Por Inferência* ocorrem por distorção e excesso de apego ao *Eu*; esta distorção resulta em atitudes insalubres, ilusórias, doentias ou prejudiciais). A ação, como definida pelo *samskara*, sustenta-se na *formação mental* (ou o ato de resgate das experiências ou condicionamentos armazenados na memória) e na *volição* (o ato manifestado no tempo, ou o conceito de “*aqui e agora*” – em japonês, *Nikon* – zen, derivado da maneira como se percebe o objeto). A natureza da ação é determinada pela condição da mente – se presa a uma ilusão de realidade sustentada pelo falso *Eu*, ou livre para captar as coisas por meio do *Não-eu*.

1.3 O Caminho do *Aqui e Agora*: fundamentos artísticos da ação zen.

A forma, como um fenômeno percebido pela mente, se manifesta no “*aqui e agora*” e condiciona qualquer impressão aos limites do tempo pois enquanto diferencia e define a existência de algo, a mente também lhe impõe um tempo de manifestação além do qual esta impressão irá transformar-se por completo em outras impressões – em outras palavras, a mente irá deixar de manter o foco neste objeto e irá prender-se a outras coisas, manifestando-as nos limites da consciência (TANAHASHI, 1985).

Em uma mente presa egoisticamente ao conceito de identidade pessoal, estas transformações tornam-se fonte de grande insatisfação e angústia (em sânscrito, *duh:kha*). Entretanto, para a mente em estado de “*plena consciência*” (o estado relacionado ao *não-eu*), os limites de atenção ao objeto no tempo presente não são sustentados por apegos ou aversões (que desviam a mente para outras coisas), mas são vivenciados plenamente até que o seu tempo natural de existência seja alcançado, e somente então a mente irá se ocupar de outras coisas – eis a atitude denominada *Concentração Correta* (sânscrito, *samyak samadhi*). O Mestre

⁵⁴ Em sânscrito: *Anumana Pramana*.

⁵⁵ Em sânscrito: *Abhava Pramana*.

Eihei Dogen condiciona o tempo ao Ser (ou Existência) para analisar a relatividade da natureza do Eu:

(...) tempo em si mesmo é o Ser, e todos os seres são o Tempo. (...)

O modo do Eu se ordenar é a forma de todo o universo. Veja cada coisa no mundo inteiro como um momento no tempo.

As coisas não obstruem umas às outras, assim como os momentos não se obstruem mutuamente. A mente buscadora do caminho surge neste momento. O momento buscador do caminho surge nesta mente. (...)

Assim o Eu, ao se organizar no momento, percebe a si mesmo. Esta é a compreensão de que o Eu é o Tempo.⁵⁶

Para compreender melhor a argumentação de *Dogen* sobre o conceito de *tempo-e-ser*, é preciso lembrar que todos os fenômenos estão em movimento, e que o movimento é percebido em relação ao tempo (TANAHASHI, 1985). Todo movimento é relativo, e a cada momento surge um novo acontecimento que, ao nascer, somente pode ser relacionado ao tempo-espaco em que ele existir – para além, outros momentos ocorrem, mas nenhum deles pode se misturar seja em forma ou em extensão existencial a quaisquer outros. Cada ser surge em seu tempo, e quando surge, todo o universo ressurgue com ele. Sendo assim, *Dogen* questiona: o quê, afinal, é o tempo senão o *Ser* constantemente ressurgindo para o *Agora*? Esta recorrência constitui o movimento fluido e constante das coisas, que se manifestam apenas momentaneamente em um “agora” perpétuo. O Eu comum apenas passa pelos momentos e, iludido pelas suas próprias representações da realidade, não percebe que a identidade pessoal não passa de uma abstração constantemente reafirmada pela mente condicionada; o Sujeito Fundamental ou Verdadeiro Eu (o “*Eu-sem-forma*”, ou *Não-eu*) mantém o foco no *Agora* e, organizando-se desta maneira, mantém-se firme em *Prajña ou Sabedoria Plena* (HISAMATSU, 1971: p. 48-50).

O Zen sugere que, se o praticante puder compreender o “*aqui e agora*” como o único ponto de tempo-espaco onde a mente é capaz de captar e experimentar

⁵⁶ TANAHASHI, 1985, pág. 76-77.

todas as impressões que surgem em sua esfera de percepção sem o filtro distorcido do *Eu*, o tempo irá perder imediatamente qualquer imprecisão em sua extensão (ele deixa de parecer uma parte do passado ou do futuro) assim como qualquer limite; ele será constante e ilimitado no presente, e tanto o passado como o futuro serão apenas, respectivamente, reflexos de memórias e projeções de expectativas.⁵⁷ Esta atitude prática de apreensão profunda da relação do tempo-e-ser (existir no agora) faz parte da experiência contemplativa e é fundamental para que o artista zen atinja a visão ideal da arte que ele realiza.

Para Dogen, “*estudar a si mesmo é esquecer de si mesmo*”⁵⁸. Esta declaração procura justificar a interpretação Zen da experiência de “não-eu” ao demonstrar que, ao se esquecer de si mesmo (ou seja, transcender aquela parte de si que não consegue desapegar-se das representações condicionadas), o praticante abre espaço interior para integrar-se ao todo, e assim o resultado de sua ação será “puro”, simples e direto, refletindo harmonia interior.

Esta atitude é também esperada no artista zen. Um aspecto interessante ensinado na tradição de arte cerâmica japonesa (Jap.: *chato*) – uma parte integrante da milenar arte de cerimônia do chá – é que, ao criar uma peça de cerâmica voltada para apreciação e uso, é imprescindível que o artista produza na obra algum tipo de *imperfeição* (jap. *fukinsei*) deliberada. Esta atitude, puramente estilizada, pretende simbolizar o caráter impermanente e relativo da obra (HISAMATSU, 1971:p.90). O artista revela, assim, uma faceta de seu “não-eu” – aquela parte de si que transcende elogios ou críticas – ao focar a “*não-forma*” do objeto criado (por meio da imperfeição, a fragilidade da sua arte é demonstrada), unindo-se deste modo àquilo que cria. Diz Hisamatsu:

*Em outras palavras, quem está se expressando e aquilo que é expressado são idênticos. Se fosse de outra forma, esta não poderia ser considerada como uma verdadeira [arte] Zen.*⁵⁹

⁵⁷ Ver ÑANANANDA, Bhikkhu. *Ideal Solitude: An Exposition on the Bhaddekaratta Sutta* (WH 188), por (Kandy: Buddhist Publication Society, 1973).

⁵⁸ DÔGEN Zenji, *Genjokoan. apud* KOPF, Gereon. *Beyond Personal Identity: Dogen Nishida and a Phenomenology of No-Self* (Surrey, UK: Curzon, 2001), Pág. 53.

⁵⁹ HISAMATSU, 1971. p. 16, tradução nossa.

Ao fazer isso o artista anuncia a transitoriedade da vida, e transcende a busca por uma perfeição estética que representaria a idéia errônea de que as coisas belas são permanentes e perfeitas em si mesmas⁶⁰. Em um flagrante paradoxo, será apenas desta maneira que qualquer criação de arte poderá ser verdadeiramente bela: quando a arte está livre de qualquer imposição estética⁶¹, significado ou conteúdo – ela está livre de uma forma, assim como seu criador está livre de um eu. Afastar-se de si, portanto, é uma maneira do praticante ou artista se distanciar o suficiente para abarcar a relatividade das coisas – ou da vida. Com isso, ele será capaz de captar o fugaz momento de êxtase estético pretendido no zen:

As artes “auto-expressivas” do Zen [...] podem existir apenas momentaneamente – em um tempo específico ou numa determinada ocasião – e irão esvanecer imediatamente após sua criação.⁶²

Portanto, sob a ótica Zen-budista, fazer arte significa trazer à tona a plenitude, o Todo através da ação criativa destituída de egoísmo. E esta ação criativa, em si mesma, é o verdadeiro momento de arte; depois de realizado o gesto, a pincelada, o movimento, o som, ou quaisquer outros elementos, aquilo que sobra (a obra concreta) torna-se a bela representação de um momento fugaz de criatividade. Contudo, é importante desfazer qualquer mal-entendido quando falamos do desprendimento zen em relação à natureza concreta das coisas:

*A arte é às vezes considerada como um mero jogo teatral, oposto ao trabalho. Em relação a isso, Kant usa o termo **interesselos**, que significa falta de interesse, sem preocupação prática, destituído de qualquer objetivo “real”. Ordinariamente, a arte é mesmo desta natureza: um ator não seria acusado de ter cometido assassinato somente porque ele atuou como um assassino em uma peça, e nem irá receber um prêmio por heroísmo apenas porque representou um herói. Um assassinato em uma peça, mesmo se a cena parecer tão real quanto um evento verdadeiro, não é uma procuração para um crime. A manifestação do Zen, entretanto, está longe de ser esta teatralização desinteressada, porque ela*

⁶⁰ Capítulo II, subtema “Assimetria”.

⁶¹ É preciso compreender que as qualidades da estética zen-budista não podem ser impostas na obra, mas serem manifestadas – todas juntas ou apenas algumas – de modo natural e discreto. Ver capítulo II.

⁶² HISAMATSU, 1971. p. 16.

*é uma atividade séria, viva. Ao mesmo tempo, esta expressividade ativa do Zen possui sua própria condição de desprendimento, que pode ser descrita como um livre entretenimento surgido a partir da total concentração do Eu-sem-forma. [...] Este desprendimento Zen é muito diferente da ordinária qualidade de arte interesselos, pois aquele deriva exclusivamente da natureza de Não-Eu ou Não-Mente do Zen.*⁶³

Neste sentido, a prática zen apresenta-se como uma ação onde mente e corpo mergulham profundamente no ato, sem qualquer artificialismo ou sem se tornar uma mera imitação artificial do que quer que seja. Para a mente em estado de *não-eu*, a ação criativa é tão plena de sentido como a vida. Mas ao mesmo tempo a experiência não cria raízes narcisistas, e portanto o artista exprime-se totalmente desprendido de qualquer identificação egoísta.

Para que esta ação corretamente desprendida ocorra, o artista necessita colocar-se plenamente, ao mesmo tempo em que o seu *Eu* comum se ausenta do processo; este paradoxo representa a prática de *katachi* por excelência. Ao retirar a idéia de um sujeito auto-centrado, é possível atingir o verdadeiro agente da ação, representado pelo termo japonês *konton-kaiki* (o vazio primordial que existe desde antes da criação)⁶⁴, o qual dá espaço para que a mais profunda expressão de si mesmo⁶⁵ possa se manifestar sem obstáculos. Este aspecto altamente paradoxal é uma proposição muito difícil de se compreender fora do âmbito do próprio caminho prático zen.

Provavelmente esta meta irá parecer por demais pretensiosa, mas de fato os pensadores zen entendem o *Não-Eu* como a expressão mais clara e direta do fenômeno de autoconsciência vivenciado por uma mente despojada de expectativas egoístas (HANH, 2006). Portanto, quanto mais plena, desprendida e simples for a ação expressa por palavra, gesto ou imagem, mas esta experiência de ausência de egoísmo irá representar um amadurecimento de expressão artística. Veremos esta concepção quando analisarmos as qualidades estéticas da arte zen.

⁶³ HISAMATSU, 1971, p. 16. Tradução nossa.

⁶⁴ TERAYAMA, Tanchu. *Zen Brushwork – Focusing the Mind with Calligraphy and Painting*, (Tokyo: Kodansha International Inc, 2003) p. 33.

⁶⁵ O “Sujeito Fundamental”, ou seja, o sujeito livre de condicionamentos e expectativas.

Igualmente, a visão zen do “fazer arte” implica necessariamente considerar este ato como uma forma de contemplação (ou “meditação”, como é normalmente entendido), um exercício perspicaz de expressão onde o artista não se distingue de um praticante meditativo. Ao realizar a obra, aquele alcança as mesmas metas e trilha o mesmo caminho deste. Por outro lado, não podemos de modo algum imaginar que o artista zen possui algum tipo de característica que o separe de artistas em geral: o Zen-budismo não pensa na criação de arte como parte de um complexo institucional destinado a legitimar algum tipo de estilo formal de “arte zen”, o qual para ser feito basta copiar seus métodos e meios de expressão; a meta é permitir, através de uma linguagem prática corporal e mental, que a experiência de arte integrada à experiência contemplativa zen flua sem obstáculos e se manifeste plenamente. Se isso for possível de ser feito de modo *simples, direto, harmônico e natural*, então segundo o Zen, atingimos o *não-ser* pela Arte. Se observarmos com atenção, qualquer um – em qualquer lugar e tempo – pode realizar esta meta, se estiver disposto a se mobilizar de corpo e mente para tal.

*Nishitani*⁶⁶, um filósofo budista moderno associado à chamada “escola de Kyoto”, procura apresentar a questão com a afirmação de que o olho é um órgão físico relacionado à natureza da visão quando processa coisas vistas, mas quando o olho está “*centrado em si mesmo*”⁶⁷, ele manifesta a natureza de *não-ver* e assim realiza uma ação plena de significados e rica de potencialidades criativas. Como já vimos na descrição da dinâmica de “percepção consciente” exposta nas seções anteriores, quando a mente se mantém focada na *coisa-em-si* sem qualquer distorção (apego, identificação egoísta) entre *manas* e o manancial de experiências e imagens da *consciência-memória (alayavijñana)*, desfaz-se o “eu” e revela-se o caráter fundamental daquilo que é percebido, diretamente, sem julgamentos e sem ilusões (HANH, 2006). Esta lógica também se aplica para o ato de ouvir, tocar, cheirar e degustar. A experiência de compreensão desta ponte direta entre *coisa-em-si* e a mente do *Não-eu* – se feita corretamente pelo observador – permitirá interpretar o “vazio”, ou a pureza de significados (*kuan-ching*, ou *manter o olhar na pureza*), do objeto (SUZUKI, 1993). Para que esta experiência seja compreendida o

⁶⁶ NISHITANI, Keiji *Religion and Nothingness* (Nanzan Studies in Religion and Culture). (California: University of California Press, 1983).

⁶⁷ De fato, o sentido aqui é puramente abstrato: no budismo é a *mente* que foca a si mesma.

zen utiliza recursos de vários tipos, não apenas no ato de criação artística mas igualmente nas experiências contemplativas. Daí surgem as bases que consolidam a tradição Zen-budista, e a sua integração ao conceito de arte-vida. Ao sermos capazes de apreender o significado natural e fundamental das coisas, conseguimos captar a sua “arte” ⁶⁸. Há um interessantíssimo *Koan* ⁶⁹ Zen que representa muito bem este fenômeno:

O grande mestre em arte ShuFa (arte caligráfica chinesa) chamado Obaku Kosen (1633-1695) estava trabalhando na criação da obra caligráfica para o termo “O Primeiro Princípio” (exposto em uma famosa peça de madeira nos portões do Templo Obaku em Kyoto) em uma folha de papel. Um dos seus mais especialmente sensíveis estudantes estava observando. Quando o artista terminou, ele perguntou a opinião do seu pupilo - que imediatamente lhe disse não estar bom.

O mestre tentou novamente, mas o estudante criticou também o novo trabalho. Várias vezes, o mestre cuidadosamente redesenhou os mesmos ideogramas criando uma nova obra, e a cada vez seu estudante rejeitava a criação de arte.

Então, quando o estudante estava com sua atenção desviada por outra coisa e não estava olhando, o mestre aproveitou o momento e rapidamente destruiu a folha na qual havia escrito seu último trabalho, deixando uma simples folha em branco no lugar.

"Veja! O que acha?" Ele perguntou. O estudante virou-se e olhou atentamente.

"ESTA é verdadeiramente uma perfeita obra de arte!", exclamou.⁷⁰

Quando o observador (se este for alguém que pratica a plena consciência contemplativa, segundo a perspectiva zen) tem condições de focar seu olhar naquilo que “não é visto”, é capaz de compreender o sentido da harmonia inerente ao mundo, e supera qualquer julgamento (SUZUKI, 1969). O conto acima segue este

⁶⁸ Ver capítulo II, a qualidade de “Naturalidade” da estética zen.

⁶⁹ O **Koan**, ou “estatuto público”, é um recurso linguístico tradicional amplamente utilizado em um ramo da escola Zen chamado *Rinzai*. Uma forma de arte em si mesmo, o koan consiste em perguntas ou histórias apresentadas ao praticante meditativo o qual é desafiado a descobrir seu real significado através do uso de reflexão, posturas corporais ou jogos de palavras. Cif. FISCHER-SCHREIBER; Ehrhard; DIENER, 1991, p. 117.

⁷⁰ SENZAKI, Ryoken; Reys, Paul. *Zen Flesh, Zen Bones*. Pág. 39 (Boston, Tuttle Publishing, 1998).

axioma, e representa o esforço que o artista zen deve manter para tornar sua arte significativa em criatividade e vigor, e não em mero convencionalismo. Se para revelar sua arte é preciso que o artista se desfaça de qualquer meio além da própria ação criativa (a ação zen), que assim seja. Abre-se neste momento uma via de acesso para uma experiência de integração que funde arte e vida em um momento de grande realização (esclarecimento, *insight*) que compreende a natureza única e irrepetível da manifestação existencial de uma coisa em determinado momento no tempo (em japonês, *Hoi* ou a *expressão fenomenal*).

Dogen considera que há uma unidade entre o olho, a mente, o corpo e o chamado *Esclarecimento* (o fenômeno de liberação da consciência, segundo o budismo)⁷¹, unidade esta que, através daquela *expressão fenomenal*, é capaz de apreender a realidade de uma maneira muito mais clara e profunda (DOGEN, cf. TANAHASHI, 1985: PP. 70, 97,102) . A dificuldade em relação ao Zen é que este parece definir o ato contemplativo como uma experiência que não se prende apenas aos sentidos físicos mas igualmente aos elementos ausentes (ou ignorados)⁷² no momento de contato entre o sentido e as estruturas existenciais que o estimulam. O Zen entende que uma forma de “cegueira” está presente no ato de ver, e de muitas formas aquilo que o olho percebe objetivamente raramente é visto em sua plenitude (ou toda a sua possibilidade) “vazia”, ou seja, sua natureza impermanente e intercambiável.

Podemos reconhecer certo paralelismo com Bachelard, que apresenta uma crítica ao vício da ocularidade. É interessante perceber o esforço de Bachelard em “apreender o poético no instante mesmo da imagem. A imagem é captada tão-somente nela própria, no que tem de absolutamente irreduzível a qualquer outra instância”.⁷³ Ainda que obviamente a linguagem zen não reproduza os mesmos conceitos, é possível entender a mesma valorização da natureza “pura” da imagem (ou seja, de sua condição apreensível em si mesma, sem subterfúgios). Nos fundamentos da concepção artística zen há, de fato, toda uma consideração sobre o

⁷¹ DŌGEN Zenji, *Shobogenzo*, III: 134. Cf. TANAHASHI, 1985.

⁷² Esse elemento de ausência será investigado na estética zen estudada no capítulo II e também no capítulo III, quando falarmos das ações de arte contemporâneas de Heizer, Nan June Paik e outros.

⁷³ Comentário de Jose Americo Motta Pessanha sobre a obra *A Poética do Espaço*. In: Bachelard, Gastón. *O Direito de Sonhar*, (São Paulo: Difusão Editorial, 1985), p. xxix.

fenômeno de contato perceptivo, que recai no reconhecimento de uma poética implícita na imagem, que nos conduz a uma experiência de esclarecimento.

A tradição poética – tanto prática como teórica – no budismo zen é talvez a mais importante de todas as suas formas de arte. Ela se manifesta além das fronteiras da simples escrita de versos e se mistura – em uma espécie de performance – com a pintura, a música e o teatro por meios inesperados. Assim, a poesia pode abrir mão das palavras legíveis para se manifestar apenas através dos gestos de uma mão, expressões no rosto, movimentos de um pincel, sons de uma flauta. Tudo isso pode representar a poesia zen, que representa muitas vezes uma atitude, mais do que as palavras.

Encontramos a justificativa para esta condição no fato de que a tradição zen se define como uma transmissão especial de mente para mente (ou coração para coração) independente de qualquer escrita⁷⁴. Todo praticante zen deve saber que não pode confiar nas palavras⁷⁵, tanto quanto em qualquer outro elemento semiótico: o mais forte conteúdo de uma imagem poética está em seu aspecto de *não-fazer* (chinês, *wu wei*, ou o que está além de qualquer intenção ou ação racional) – aquilo que, para além do simples entendimento linguístico ou simbólico, revela o indizível. E para que este aspecto se mostre completamente, ele deve ser expresso com pureza de pensamento (jap., *shonen sozoku*) e força de expressão. Novamente vemos em Bachelard:

*“(...) a importância vocal de uma palavra deve, por si só, prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra-alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que anima todo um poema.(...) Assim a imagem que a leitura de um poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos.”*⁷⁶

⁷⁴ Ver acima, subtema “A Marca do Eu Segundo a Psicologia Budista”. Esta premissa será novamente analisada mais a frente, no capítulo II.

⁷⁵ “A palavra é, em si, menos que o pensamento; o pensamento é menos que a experiência. A palavra é um filtro, e o que passa por ela é despojado de sua melhor parte.” *Vimalakirti Sutra*, apud Brinker, 1985, pág 11.

⁷⁶ Bachelard, 1985, p. 5.

Comparemos com episódio muito conhecido nos meios budistas do mestre Hui-neng⁷⁷ quando este, ao ouvir a recitação dos versos do Sutra do Diamante, atingiu a sabedoria plena e tornou-se desde então um dos mais conceituados patriarcas do Zen. Ou o evento em que Hakuin (1685-1768) – um dos mais expoentes filósofos e mestre da tradição zen – ao ler o verso de uma poesia de Kido (outro mestre Zen): “*É para ti que as folhas se elevam através da brisa*”, sentiu-se tão inspirado que foi capaz de experimentar um súbito êxtase contemplativo (*kensho*).⁷⁸

Este tipo de experiência, no zen, é muito mais profunda do que a simples celebração intelectual das palavras; junto ao entendimento sensível da poesia há aqui uma forma de vivência psico-espiritual, que assume uma importância fundamental ao permitir que os sentidos físicos captem muito mais do que apenas o objeto concreto (a palavra ouvida ou vista). Mas nada disso apresenta-se como uma experiência automática para qualquer um que leia ou veja o poema. A prática zen estipula que o estado da *mente de não-eu*, sua capacidade de viver plenamente o “Agora”, irá determinar se esta apreensão irá ocorrer ou não (TANAHASHI, 1985) – para a maioria, tudo isso não passa de uma estória ou no máximo uma simples possibilidade.

A poesia zen em geral encontra-se acompanhada de outra forma representacional de arte: a pintura caligráfica (*shufa, shodo*). Na concepção zen a poética se funde com o símbolo ideogramático das palavras escritas. É como na poesia concreta, onde a disposição visual das letras torna-se tão fundamental ao sentido do poema quanto os significados das palavras nele escritas.

O zen não considera a obra como suficiente em si mesma para determinar sua influência e sentido, mas parte de um acontecimento amplo onde o artista, o meio de criação e as técnicas e regras práticas contribuem para legitimar o fenômeno artístico. No zen, existe uma ênfase clara por valorizar o objeto de arte e sua força de impacto estético, mas não ao ponto de desmerecer o artista e a sua

⁷⁷ Cif. MIKLOS, Claudio. *O Sutra de Hui Neng* (New York, Lulu Publishing Inc., 2006) p.19. Edição Independente, ISBN 978-85-906901-4-6.

⁷⁸ Cif. STRYK, Lucien; IKEMOTO, Takashi; TAKAYAMA, Taigan. *The Crane's bill: Zen poems of China and Japan*, (Michigan: Grove Press, 1981), p.xix.

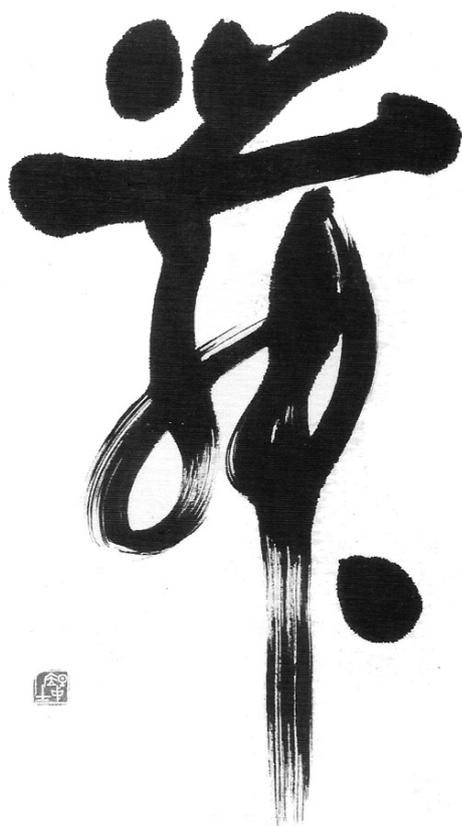


Ilustração 1. TERAYAMA, Tanshu. "Dance". 66X48cm. Reprodução.
FONTE: TERAYAMA, 2003.

– Ilustração 1):

O caractere mai, que significa “dança”, toma a forma de uma figura dançando vestindo um manto com mangas longas e fluidas. Para dançar belamente, deve-se entrar totalmente na dança. Se a apresentação de dança possui um tema, o dançarino ou dançarina será capaz de exprimi-lo apenas se for capaz de imergir completamente o seu espírito neste tema. Para isso, o participante deve ser flexível em mente e corpo mas incansável em seu treinamento.

A arte de sho (pintura, caligrafia), como a arte da dança, exige total imersão. Jogue a si mesmo na dança da tinta sobre o papel, e procure se expressar profundamente.⁷⁹

Considerando que a arte zen é interpretada como parte da dinâmica da vida, não é possível retirar o artista de sua arte. Contudo, para ser capaz de mergulhar profundamente no ato, ele deverá praticar o desapego de sua identidade pessoal:

⁷⁹ TERAYAMA, 2003, Parte IV – Appreciation, tradução nossa.

Assim, o Vazio no Zen não significa o **conceito** de ser sem-forma, mas sim a **realidade** do Eu que é sem-forma. É esse Eu Fundamental ou Sem-forma que chamamos de Zen.

O Zen, portanto, não possui nada “particular.” Ele é, em última análise, não-particular, totalmente indiferenciado; aquilo que, mais uma vez, em verdadeiro sentido, nunca se torna um objeto jamais poderá ser objetificado. Zen é o Ser que está essencial e plenamente além da objetificação; em resumo, Zen é a Autoconsciência do Não-eu. É esta autoconsciência – ou Sujeito Fundamental – que o Zen chama de [estado de] Buddha.⁸⁰

Assim temos, de muitas formas, expresso na arte o caráter prático da experiência contemplativa zen denominada *Kensho*⁸¹: o fenômeno de uma súbita liberdade sensível desencadeada pela perfeita integração do indivíduo, do ato e do um resultado que exprime a plenitude desta união – conduzindo-nos, segundo o zen, a uma experiência de êxtase ou *autoconsciência do Não-eu*⁸². Este momento de forte esclarecimento, esta surpresa, é bem expresso na exclamação japonesa “*katsu!*”⁸³, comum no meio zen. Esta palavra significa simplesmente “acorde!” (literalmente, ela significa “gritar, berrar”), e é usada para aludir à necessidade da mente despertar e perceber, sem barreiras ou expectativas e além da lógica e racionalidade, o objeto ao qual se está em contato de uma maneira pura (*vazia*). Vejamos, por exemplo, o uso desta imagem poética no seguinte “poema de morte”⁸⁴:

⁸⁰ HISAMATSU, Shin'ichi, 1971, p. 48, tradução nossa.

⁸¹ Muitas vezes esta experiência é relacionada a outro importante termo zen: o *Satori* (*conhecer profundamente*). Ambos podem ser considerados sinônimos. Devemos entender, contudo, que o *satori* é normalmente usado para representar a experiência de profundo esclarecimento, que na tradição budista indica a realização da condição de se tornar um Buddha, um indivíduo “completamente iluminado”. A experiência de descobertas interiores passíveis de acontecer em vários níveis de profundidade na mente, e que caracterizam o termo psicológico *insight*, é definida na tradição zen pelo termo *Kensho* (*ver a natureza essencial*). Ver FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 115.

⁸² Sobre a experiência súbita do *Kensho* relacionada a uma espécie de êxtase, ver SUZUKI, D.T., *A Doutrina Zen da Não-Mente*, (São Paulo: Pensamento, 1993), passim; também WATTS, Allan W. *O Zen e a Experiência Mística*, (São Paulo: Cultrix, 1995), passim.

⁸³ Chinês: **Hè!**

⁸⁴ O Poema de Morte (*jisei no ku*) é um estilo poético Zen criado apenas quando o poeta, monge ou praticante está próximo da morte. Ele procura captar o momento de grande mobilização psico-emocional que acompanha a iminência da morte, e serve de muitos modos como uma espécie de “epitáfio” ou elegia contemplativa – entende-se que o moribundo é como um quase-buddha (*hotoke*), pois a proximidade da morte é capaz de purificar a pessoa da ignorância e apegos que impedem as pessoas de enxergar sua própria sabedoria plena. Cif. HOFFMANN, Yoel (ed. and trad) *Japanese Death Poems: Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. (Vermont: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1986).

Katsu!

Sobre o leito de morte — Katsu!

Os que têm olhos, que vejam!

Katsu! Katsu! Katsu!

E mais uma vez, Katsu!

Katsu!

*Yōsō Sōi (養叟宗頤, 1379–1458)*⁸⁵

Buscando favorecer o estado de surpresa da mente, criações de arte Zen devem estar sempre prontas para desconstruir expectativas, e criar perplexidades. E através da perplexidade, favorecer o exercício dinâmico e quase sutil de integração entre a “*Mente e o Coração*”. Neste contexto, *mente-e-coração* é um símbolo da capacidade de apreensão direta e sem distorções das realidades. Esta premissa, em nossa opinião, é muito pertinente quando consideramos a experiência de arte como um estado de tensa sensibilidade diante da obra. Para a visão Zen, a arte pertence ao fluxo impermanente da vida, e quando fazemos arte o seu resultado irá reverberar em nossa percepção de tal forma que a mente – se estiver suficientemente distanciada, ou seja, descondicionada de um excesso de identificação representacional – irá superar resistências e tocar o universo do êxtase e da verdadeira beleza.

⁸⁵ HOFFMANN, 1986, p.128, tradução nossa.

Capítulo 2. O Caminho do Vazio

Fundamentos da prática budista na estética Zen

2.1 *Buddha e o Giro da Flor*

A tradição Zen-budista registra um interessante conto denominado “Sutra (Discurso) da Flor”⁸⁶: ao final de sua vida, o Buddha estava com seus discípulos nos jardins de *Grdhrakuta*, onde todos aguardavam seus ensinamentos sobre o Dharma. Após longo tempo em silêncio, ele alcançou uma flor de lótus, ergueu-a em sua mão direita e, ainda em completo silêncio, girou-a suavemente em frente a todos. Pasmados, todos não souberam o que dizer ou como reagir. Entretanto, MahaKashyapa (um dos mais antigos membros da comunidade) ao olhar a ação feita pelo sábio sorriu com os olhos iluminados de compreensão. Ao ver isso, o Buddha sorriu, deu a flor ao monge e disse: *“MahaKashyapa alcançou o profundo significado. O que era possível ser dito a vocês eu o disse; e o que é impossível de dizer, o verdadeiro Olho⁸⁷ do Dharma, a maravilhosa mente do Nirvana, a real forma do que é sem forma, o sutil Portal do Dharma que não depende de palavras ou documentos, isto eu confio à MahaKashyapa”*. Desde então este foi considerado o sucessor de Buddha.

Esta estória possui importantes significados para a tradição Zen. Ela representaria o surgimento do próprio conceito caracteristicamente zen da experiência sem palavras, direta e simples, ou da percepção silenciosa. No Japão

⁸⁶ SEKIDA, 2005, pág. 41; também citado em HANH, Thich Nhat. *Velho Caminho, Nuvens Brancas* (Porto Alegre: Bodigaya, 2007). Cap. 82; também JUNG, C.G. *Psicologia e Religião Oriental*, (São Paulo: Círculo do Livro, 1992), p. 73 nota 2.

⁸⁷ *Darshana*, ou visão. A capacidade de perceber profundamente os significados. Ver FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 51.

este evento é chamado de “*nengemishō*” (拈花微笑, literalmente "erguer a flor, sutil sorriso silencioso"), e é normalmente representativo de toda experiência percebida e compreendida “*de coração para coração*”, sem a intervenção de racionalismos ou convenções rígidas de conhecimento. Como é possível observar, o episódio descrito no Sutra da Flor é quase uma *performance* teatral, uma atitude que possui significados implícitos e uma linguagem simbólica disfarçada por gestos e silêncios. A tradição Zen-budista está repleta de acontecimentos que se assemelham em natureza paradoxal ou que provoquem igual perplexidade⁸⁸, e todos estes episódios se fundamentam na concepção de que o exercício do zen se baseia em uma aguda sensibilidade e forte criatividade, expressa no momento, sem racionalismos, sem artificialismos, sustentados na mente consciente (a mente contemplativa) e realizados por meio da *Ação Zen* (o *Zen-Ki*). O improvisado (mesmo quando este improvisado é formalizado, como no caso das várias técnicas zen de criação baseadas em gestual e posturas específicas, mas que objetivam favorecer a manifestação de algo não planejado, diferente, imperfeito), frequentemente, determina a prática zen.

No budismo, temos a idéia de que a naturalidade e espontaneidade associada ao exercício da consciência plena devam ser praticadas no contexto de todas as esferas de atuação humana. Acompanhando a mesma premissa, as artes Zen pretendem atingir a própria vida, representando-a de um modo tal que a própria arte se torna uma ferramenta da prática contemplativa. Shin'ichi Hisamatsu identifica esse aspecto prático da arte zen como meio contemplativo (conduzindo tanto o artista como o espectador a uma integração mais profunda com a condição “espiritual” da arte – essa possibilidade de descobertas interiores, e aprimoramento dos sentidos que o meio criativo pode oferecer) com o termo “*Sentido (ou objeto) Fundamental*”:

“(...) a raiz destas artes deve ser de tal natureza que possa se expressar em todas as esferas da existência humana. Ela não pode ser algo que se manifesta apenas na arte, em um sentido restrito, ou algo que resulte apenas em uma ética ou teoria. Antes, seja de qualquer forma ou em qualquer momento que esta raiz fundamental se expresse, aquilo que é expresso deve possuir uma

⁸⁸ Cif. SUZUKI, 1994, passim; também DESHIMARU, Taizen. *A tigela e o Bastão - 120 Contos e Koans Zen-budistas*, (São Paulo: Pensamento, 1998), passim.

*significância muito mais ampla. Neste aspecto, o Sentido Fundamental daquele grupo de artes não se baseia em algo somente artístico, mas em algo que vai além da arte. O que é este Sentido Fundamental, ou o que ele pode expressar em todas as esferas da vida humana, torna-se portanto uma questão importantíssima.”*⁸⁹

As condições para que possamos estudar a chamada “arte zen”⁹⁰ dependem muito da compreensão dos meios pelos quais esse “*sentido fundamental*” se manifesta através das formas de representação zen, assim como na investigação de da natureza expressiva intrínseca deste esforço de representação. Estas artes, em si, poderiam ser também traduzidas como “performáticas” na medida em que, para sua realização, o seu praticante precisa estar concentrado nos significados dos gestos, na beleza da forma e na correta (i.e., adequada) intenção⁹¹.

Para todo praticante da arte zen, desenvolver e refinar sua sensibilidade e talento (ou atingir os fundamentos de um estado interior – isto é, um estado meditativo – amadurecido pela harmonia do ato e foco na ação) exige também o comprometimento do corpo (forma), tanto quanto da mente (percepção, consciência). A arte zen, conseqüentemente, pode ser compreendida como uma ação criativa que vai além do próprio objeto de arte, ainda que o incluía. O grande mestre zen *Eihei Dogen* acompanha a premissa de associar a arte à vida, e aprofunda o conceito ao argumentar que uma pintura, tal como a vida, possui os mesmos aspectos “vazios”, relativos, impermanentes e potencialmente significativos:

*“Você deveria examinar uma pintura de Buddha, e examinar uma pintura de um bolo de arroz. (...) O quê é forma e o quê é mente? Persiga e investigue isto em detalhe. Quando você compreender esta questão, o ir e vir do nascimento e da morte será uma pintura. O inigualável esclarecimento é uma pintura. O inteiro universo fenomênico e o céu vazio não são nada mais do que uma pintura.”*⁹²

⁸⁹ HISAMATSU, 1971, p. 39.

⁹⁰ *Geijitsu/geido* em japonês.

⁹¹ Neste estudo darei preferência em focar mais frequentemente a tradição de arte associada ao Zen japonês. Acreditamos que esta tradição é representativa da mais sofisticada linguagem artística zen no mundo moderno, e também a que mais mereceu atenção de artistas e teóricos de arte no mundo ocidental.

⁹² TANAHASHI, 1985, p. 136.

Dogen afirma que a pintura (como expressão da vida) compartilha da condição relativa, impermanente e vazia inerente a quaisquer outras manifestações na existência – e assim, se podemos considerar a pintura como “vazia” (passageira, ilusória) também podemos considerar a vida (que a pintura retrata) como “vazia” (passageira, irreal). Deste modo, a pintura é a vida, a vida é uma pintura. Portanto, o exercício reflexivo é: ao pintar um Buddha ou um bolo de arroz, o que é forma (a manifestação real, o Buddha concreto – que nos ensina sobre sabedoria e esclarecimento, ou o bolo concreto – aquele que poderia saciar a nossa fome) e o que é mente (a simples idéia captada e interpretada a partir da representação conjunta das pinceladas, tinta e papel)?

Na visão zen, há uma constante investigação sobre o fenômeno de interpretação e captação sensória pela mente. E por traz de toda essa linha de reflexão, está o estudo da natureza do *Não-Eu*⁹³, o conceito que pretende retirar do processo o sujeito condicionado a idéias pré-estabelecidas e ao excesso de identificação racional, e deixar apenas a ação como um contínuo mutável e integrado de pensamentos, sentimentos, sensações, percepções, experiências e consciência. Pois, para o Zen, mesmo a percepção clara e racional de algo não indica que este algo seja permanente e real, ou aquele que percebe seja permanente e real. É apenas o *Eu* que sustenta a impressão de que as coisas são permanentes, pois ele mesmo se percebe como permanente, mesmo não o sendo.

Este grande paradoxo expõe um dos mais difíceis aspectos de entendimento da prática Zen, e muitas vezes resulta em perplexidade, rejeição e descrédito: mas até mesmo esta reação é aceita no contexto desta tradição budista, e faz parte do processo cíclico de condicionamento, negação, compreensão e esclarecimento simbolizado pelo *Enso*⁹⁴, o círculo do Zen – de fato, quanto menos certezas a mente possui, mais será favorecido esse processo de descobertas zen. A dificuldade de entendimento resulta pelo fato de que esta argumentação somente se esclarece na prática, e sofre com qualquer tentativa de explicação didática – ainda assim, muitas linhas já foram escritas no esforço em definir a questão, e a própria tradição zen se faz valer frequentemente de uma cuidadosa investigação analítica, apesar de

⁹³ Já abordado no capítulo anterior.

⁹⁴ Veremos abaixo uma análise mais completa do conceito.

fundamentar essa lógica em premissas pouco ortodoxas. O mestre zen da dinastia T'ang (618-907) *Ch'ing-Yuan Wei-Hsin* (jap. *Seigen Ishin*) em seu escrito "*Ch'uan Teng Lu*" ou "*O Caminho do Zen*" ⁹⁵ afirma:

“Antes de estudar o Zen por trinta anos, eu via as montanhas como montanhas e os rios como rios;

Quando atingi mais intimidade com o Zen, cheguei ao ponto de perceber que as montanhas não são montanhas e rios não são rios;

Mas agora alcancei a essência do Zen, portanto estou em paz. E finalmente as montanhas voltaram a ser montanhas e os rios voltaram a ser rios.”

Este é o estado de perplexidade, o movimento de transformação da mente condicionada, egoísta e deludida em uma mente livre, transpessoal e vazia. Assim também a arte zen provoca, confunde ou ofende. E o resultado final será sempre o retorno ao óbvio e simples, mas este retorno se faz agora por meio de uma importante experiência de investigação, reflexão, sensibilidade e discernimento – a montanha, para minha percepção dos sentidos, continua sendo uma montanha, mas após a prática contemplativa ela se revela composta de elementos vários, cuja integração “realiza” a montanha em algo único – assim, a análise contemplativa zen traduz-se como um não-conformismo em relação à realidade imediata. Pois, sem deixar a mente em estado de intenso questionamento de modo a criar bases para que esta análise investigativa – após atingir um limite de tensão e dúvidas – “exploda” em uma súbita compreensão, não é possível praticar o caminho do Esclarecimento, segundo as bases da tradição Zen-budista. Diz Hisamatsu:

“O Zen não persegue minuciosamente a análise de detalhes; ele na verdade procura captar a resposta de uma só vez, e então a expressa direta e imediatamente. Assim a direção da percepção e expressão não é de muitos para muitos, ou da diferença para a diferença; a direção é antes de muitos para Um,

⁹⁵ Citado em ABE, Masao; LAFLEUR, William R. (Ed.) *Zen and Western thought* (Hawaii: University of Hawaii Press, 1989), p.4 - 5.

da diferença para a unidade, do complexo para o simples, da forma para a abstração.”⁹⁶

2.2 As Artes Zen e o Círculo do Vazio

Os mais representativos exemplos das técnicas artísticas tradicionais do extremo-oriental realizadas no seio do Zen são a pintura e a caligrafia (arte chinesa *ShuFa*⁹⁷, cuja modalidade especificamente associada ao zen se chama em japonês *Hitsuzendo*⁹⁸), o teatro dramático e dança (Nô), a literatura poética (*Haiku*, *Hokku no Renga*)⁹⁹ e uma variedade de representações que vão da cerimônia do chá (*Chadô*), paisagismo e arquitetura (*Shizen*), música zen (flauta *shakuhashi*, o instrumento de cordas *koto*), as artes decorativas (*ikebana*, *bonsai*), além de vários tipos de estudos marciais (*budô*). Estas formas de arte, embora constantes no contexto prático do Zen-budismo, não podem ser consideradas em si artes puramente zen – elas irão se manifestar em outros meios sociais ou culturais nos países do extremo oriente, não necessariamente associados ao zen tradicional. Contudo, quando exercidas sob a ótica zen elas irão sempre denotar uma dinâmica complexa e sutil entre o artista e a obra: o ator *No* precisa praticar com afincamento a expressividade dramática de seu gestual simbólico em sua performance corporal, a intensidade da mão do pintor precisa se manifestar nos traços do pincel sobre a folha, o senso de estilo e o cuidado paisagístico do cultivador precisa ser reconhecido na criação de um *Ikebana* ou *Bonsai*. Neste aspecto, a atitude de envolvimento completo do artista zen apresenta-se como uma forma de prática meditativa.

Neste sentido, apesar de nos parecer contraditório que o exercício de não-eu da arte zen seja ao mesmo tempo um exercício de afirmação da força expressiva do artista em sua obra, é preciso compreender aquilo que é exprimido não tem a ver

⁹⁶ HISAMATSU, 1971, p. 21.

⁹⁷ japonês “*Shodo*”.

⁹⁸ Lit. “o Caminho do Pincel Zen”. Cif. TERAYAMA, 2003, p. 8.

⁹⁹ No Brasil esta arte é normalmente denominada Hai-kai, embora o conceito que define este último termo não seja exatamente aquele representado nas poesias de fundo Zen.

com a pessoa relativa do artista (o Eu transitório) ou qualquer vaidade criativa, mas com o “Sujeito Fundamental” (já destacado anteriormente e que será analisado um pouco mais adiante), aquele aspecto mais profundo e despretensioso de nossa individualidade. O artista, neste sentido, revela através da obra que cria a sua “face original”.

Da mesma maneira como ocorreu com o Buddha ao erguer a flor, o artista zen procura, através de sua Ação (*Ki*), desencadear no espectador um despertar de compreensão, uma experiência de esclarecimento, ao mesmo tempo em que a sua arte manifesta e procura expor o grau de maturidade perceptiva (ou mais propriamente sabedoria de discernimento) de seu realizador. É uma espécie de interatividade, e somente ocorre quando ambos os participantes do jogo (artista e espectador) estão prontos para perceber um ao outro.

À medida que esta interação se manifesta, ela o faz através do chamado “espírito zen” (*Hsin Ch’an*). Será por meio do *espírito zen* que artista e sua arte poderão interagir de modo a expor o “zen” da criação artística ao observador. Longe de representar algum tipo de entidade fantasmagórica, o conceito de “espírito” não tem relação com a idéia de envoltório (ou “corpo”) místico associado a todo indivíduo – de fato, uma melhor tradução seria talvez, “**essência zen**”. Este conceito apresenta mais um dos aspectos cruciais na experiência zen, e na realidade procura indicar a forma como uma coisa – qualquer coisa – pode assumir significados intensos se e quando for observada através da concentração intensa originada na “mente ou coração” (chinês *Hsin*, japonês *Kokoro*). E quando isso é feito de forma adequada para a prática Zen-budista, uma integração “coração-a-coração (*Hsin-Hsin*)” irá ocorrer entre artista, arte e o espectador.

A visão Zen-budista apresenta o paradigma desta interação *coração-a-coração* como fundamental para que a realização criativa assuma contornos mais profundos, e por meio de sua conotação simples e direta, apresenta o **Vazio** (*Shunyata*) como o fator representativo da intercambialidade dos elementos que promovem a existência de todas as coisas. O professor e erudito budista Peter della Santina afirma sobre o *shunyata*:

*Vazio é, de fato, uma ferramenta terapêutica. É um corretivo da noção exclusivamente analítica, que nos deixa com a crença residual na existência real dos elementos da experiência. O Vazio é um dispositivo que nos permite transcender esta crença pluralista na existência independente das coisas. É por este motivo que o vazio é associado a um remédio que cura a concepção residual na existência independente dos elementos.*¹⁰⁰

Sendo considerado como a noção central do Budismo, o termo representa a própria idéia de liberdade, desapego e não-identificação a qualquer coisa (ou qualquer um), que permite à mente atingir sua plenitude por meio da fluidez de entendimento e adaptabilidade de ação (SANTINA, 1997). Para a ótica budista, o fato de nossas mentes estarem presas a condicionamentos de interpretação das realidades (derivados de vários aspectos sociais, educacionais, religiosos, etc.), nos conduz a um sem-número de frustrações, conflitos, e altos e baixos emocionais – o que reforça nossa “ignorância” (*Avidya*, o fator que embota nossa capacidade de perceber as coisas em sua plenitude, sem preferências egoístas, pré-conceitos, ódios, ou contradições¹⁰¹), e reduz nossa capacidade em captar a vida como um todo integrado, sem a ilusão de permanência. Em sua definição temos que as coisas (o binômio nome-forma, ou *nama-rupa*) são, por excelência, relativas ao tempo, espaço e circunstâncias e caracterizam-se por serem impermanentes e transmutáveis. Este movimento cíclico de surgimento-fim-ressurgimento é traduzido nos estudos budistas pelo mecanismo de *Originação Interdependente* (do sânscrito, *Pratitya Samutpada*). O mestre zen vietnamita contemporâneo *Thich Nhat Hanh* afirma:

“Vazio sempre significa ausência de algo. Um copo está vazio de água. Uma tigela está vazia de sopa. Nós somos vazios de um “eu” separado e independente. Não podemos ser nós mesmos sozinhos. Nós podemos apenas inter-existir com tudo o mais no cosmo. A prática consiste em nutrir a descoberta íntima do vazio das coisas todo o tempo. Aonde quer que vamos, tocamos a natureza da vacuidade em tudo o que entramos em contato. Contemplamos profundamente a mesa, o céu azul, nossos amigos, as montanhas, os rios, nossa raiva e nossa alegria, e vemos que estas coisas são vazias de um eu

¹⁰⁰ SANTINA, 1997, p. 145.

¹⁰¹ Ver FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 15.

*separado. Quando contemplamos estas coisas profundamente, vemos a natureza inter-existencial e inter-penetrante de tudo o mais. Vazio não significa não-existência. Ele significa Existência Interdependente, Impermanência e Não-Eu.”*¹⁰²

O mundo é fruto de um ciclo mutável de realidades, e se contemplarmos com mais cuidado, perceberemos que as coisas – justamente por serem passíveis de mudar – são sempre “vazias” em si mesmas ou potencialmente puras de qualquer identidade rígida e imutável. De fato, a profunda integração da arte zen com o conceito de transformação tornou-se a base para o desenvolvimento do símbolo mais frequentemente reproduzido por artistas zen, o **Enso** (*yüan-hsiang* em chinês, o círculo do vazio), que representa uma metáfora da natureza cíclica do movimento contemplativo, o qual conduz a mente do praticante da ignorância (fomentada pela ilusão condicionada de uma identidade imutável e permanente) à transcendência e liberação da mente através da experiência plena de compreensão do *Vazio* e do *Não-eu*.

O círculo Zen representa “a essência sem-forma, sem-cor de todos os seres, a ‘face original antes do nascimento’, mencionada no *Mu-mon-ku* como o símbolo que ‘mesmo quando o artista o desenha, ele não é criado’”¹⁰³. Na tradição taoísta, um círculo é a representação do *hunlun*, ou “a matéria indiferenciada da qual o cosmos é criado” (SEO, 2007: p.3). Para a arte zen, o *Enso* torna-se a ponte para a correta compreensão do mecanismo contemplativo, que busca conduzir a mente para o vazio construtivo, potencialmente criativo e pleno de possibilidades:

Redondo e perfeito como o vasto espaço

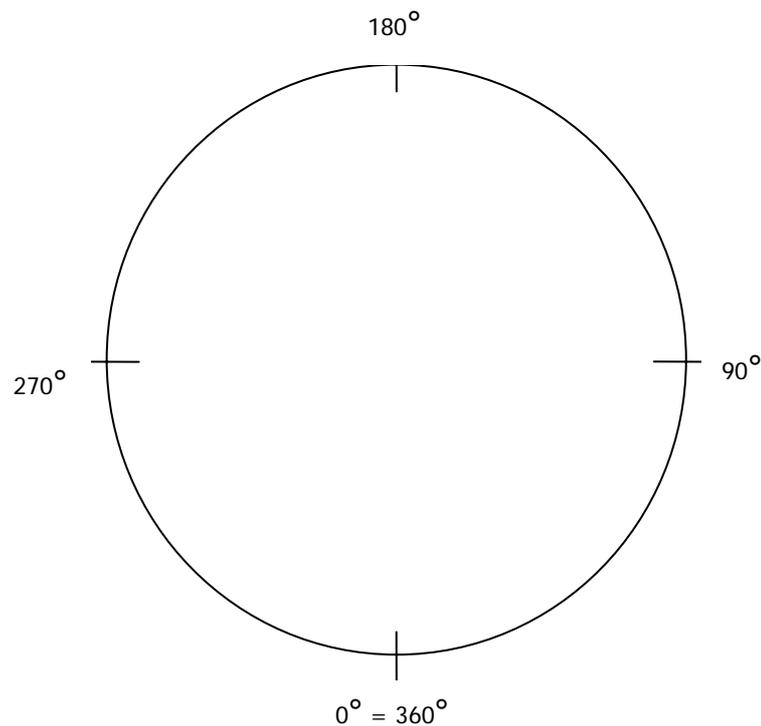
*Nada lhe falta, nada está em excesso.*¹⁰⁴

*Seung Sahn*¹⁰⁵, mestre zen moderno, descreve esta dinâmica de movimento a partir do seguinte esquema:

¹⁰² HANH, 1998, p.174.

¹⁰³ BRINKER, Helmut. *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, Apud SEO, Audrey Yoshiko. *Enso – Zen Circles of Enlightenment*. (2007. Weatherhill; Boston & London). P.2. Tradução nossa.

¹⁰⁴ Hsin-hsin-ming, *A Clareza de Coração para Coração*, poema do patriarca zen Seng Ts'an (circa 606), apud SEO, 2007. p. 6.



O caminho zen de descobertas contemplativas em relação ao mundo é definido, portanto, pela seguinte dinâmica, a começar do ponto 0°: apego ou identificação ao processo de *nome-e-forma* (a raiz do Eu, o fundamento da idéia de que as coisas são sólidas, permanentes e sempre objetivas); a partir das descobertas internas e em função de nossa capacidade em questionar e investigar a nós mesmos e o mundo, a mente atinge o ponto 90°: percepção de que “*forma é vazio, vazio é forma*” (a reflexão puramente teórica de que as coisas podem ser mais do que realmente são, e o início da compreensão do caráter inerentemente mutável do mundo); quando o exercício questionador conduz nossa mente a uma busca de novos meios de interpretar o mundo, ocorre uma ruptura, por assim dizer, que conduz a mente a um impasse, representado pelo ponto 180°: a descoberta de que “*não há forma nem vazio*”; após um período de confusão e perplexidade, o praticante zen atinge o ponto 270°: libertação da mente no que diz respeito ao dilema “*forma e vazio*”; quando é possível compreender a natureza pura (ou vazia) das coisas, e vê-las como essencialmente impessoais e impermanentes (passíveis

¹⁰⁵ SAHN, 1999. p.224.

portanto de mudança, e objeto de diversas qualidades aparentemente paradoxais mas que são, em essência, apenas aparência e ilusão), a mente liberta-se dos conflitos interpretativos, supera o vício do Eu, e chega ao ponto 360°: realização final de que “*forma é forma, vazio é vazio*”.

É importante notar que a própria técnica para a criação do *Enso* (o desenho do círculo zen no papel) procura manter um mesmo padrão de representação da experiência dinâmica que leva a mente do condicionamento à liberação. As etapas da técnica começam com o posicionamento do pincel na parte inferior central do papel e, com foco no traçado, o artista/praticante inicia a pintura em um movimento anti-horário para cima e em torno, até reencontrar o ponto inicial. Quanto mais a mente estiver concentrada na *Ação-Zen* da mão que se move ao longo da superfície do papel, mais o círculo será puro e correto, confirmando um estado mental harmônico e perspicaz, capaz de compreender a natureza vazia do *Enso* (que não passa de uma representação do *Vazio* universal).

Extrapolando os conceitos teóricos da prática de criação do círculo zen para o desenvolvimento pessoal na prática contemplativa zen, entendemos que ao iniciarmos a busca pela consciência plena e equilíbrio mental, estaremos invariavelmente presos intensamente a nossas próprias expectativas, considerando-as absolutas e imutáveis¹⁰⁶ (*a mão firme no pincel, tocando a superfície branca com força*).

Passamos então a reconhecer que as coisas (*Forma, Rupa*) e sua condição relativa (o potencial de ser outra coisa) não são insuperavelmente separadas (*o pincel parte do ponto inicial em sua primeira curva ascendente, procurando atingir o ponto ideal de leveza e desenho*) – há uma margem para a aceitação de que algo pode ser transformado em muitas outras coisas, sendo assim tanto forma como vazio.

¹⁰⁶ Ou definitivas; em outras palavras, interpretamos algo como sempre existente em si mesmo da maneira como o percebemos, nos esquecendo de reconhecer que ele pode ser visto de forma diversa por uma outra pessoa, ou que invariavelmente irá um dia “deixar de ser”.

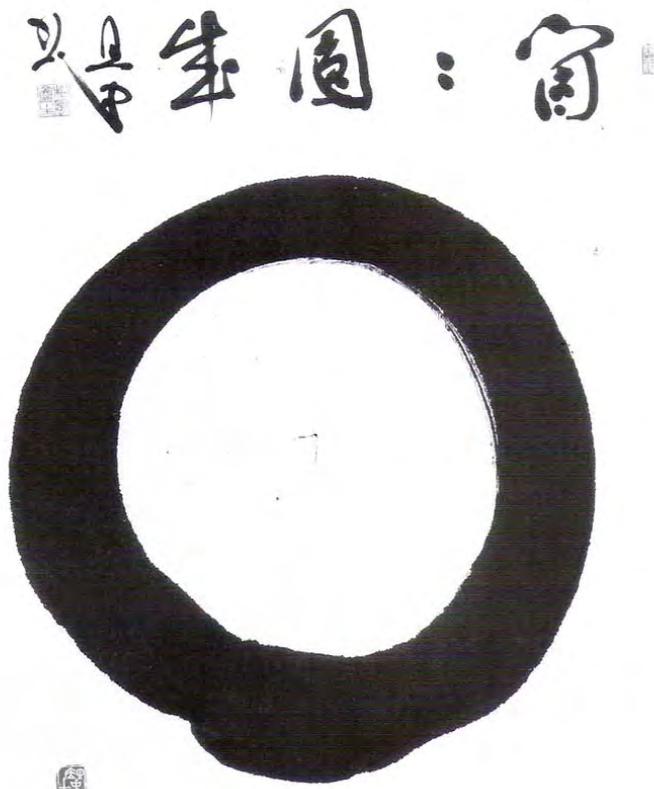


Ilustração 2. TERAYAMA, Tanchu. Enso (círculo do Vazio zen). 77X61cm.
Reprodução. FONTE: TERAYAMA, 2003.

No próximo estágio (o pincel atinge o ponto mais alto, e a mão pode vacilar e perder a correta circunferência, neste momento é fundamental manter o foco e não desistir), a mente começa a vacilar e simplesmente nega a possibilidade de associação das coisas como “forma” ou “vazio” – uma “revolução” perceptiva acontece, e agora é preciso tomar a decisão: mergulhar no caminho contemplativo ou desistir e retornar ao modo inflexivelmente egoísta de encarar o mundo. Atinge-se

potencialmente o fim de qualquer identificação condicionada com a existência, em certo sentido.

Logo a seguir a mente se liberta do dilema (o pincel, firme e suavemente focado, começa a traçar a linha curva descendente e o movimento torna-se mais confiante); agora o artista é capaz de usufruir das experiências sem julgamentos e expectativas, vivenciando-as com fluidez e adaptabilidade.

E assim retornamos ao ponto de partida (a mão no pincel traça a linha ao encontro da pincelada inicial, e termina o movimento), mas agora não nos encontramos mais com uma visão parcial e egoísta da realidade: o jogo de interpretação foi superado, e agora a mente simplesmente vive sem conflitos a percepção das realidades possíveis.

Portanto, toda a técnica pode ser considerada como semelhante à prática do *zazen* (a meditação tradicional Zen-budista), e deveria ser encarada como tal. Este esforço de representação do vazio não ocorre apenas de uma forma implícita nas técnicas zen, mas também – e principalmente – dependem do grau de comprometimento da mente do artista ou praticante. Se a ação de traçar um círculo no papel for feita apenas por meio de uma obediência formal à técnica e através de uma interpretação apenas intelectual de seus objetivos, o resultado final, mesmo que aparentemente belo, não estará imbuído do “espírito do zen”, e será considerado sem valor maior. Ao mesmo tempo, é preciso entender que o traçado do *enso* não significa desenhar um círculo perfeitamente redondo, mas um círculo que transmita a firmeza (ou equilíbrio) da mente que o pintou. O vazio de uma obra zen precisa estar manifestado, antes mesmo de ser tomada qualquer atitude criativa, na mente do artista, como explica Helmut Brinker:

Com frequência, o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, - mais do que apenas uma parte não pintada da composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (ku, em japonês), alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser e com o Satori, isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de Conhecimento.¹⁰⁷

A prática budista considera a existência universal (que engloba tanto seres vivos como as estruturas inanimadas) como uma manifestação fenomênica baseada em diversos níveis de realidade que, para ser apreendida, dependerá do modo como a mente capta e interpreta o mundo à sua volta¹⁰⁸. Esta natureza relativa da existência é definida como *Samvrti-Satya* (sânscrito, literalmente “verdade convencional”), e devido a sua condição relativa e múltipla, é entendida como “ilusória”, passível de mudança e sempre impermanente. Estas realidades intercambiáveis são também, sob a ótica do zen, inerentemente “vazias”.

¹⁰⁷ BRINKER, 1985, p. 29.

¹⁰⁸ NARADA, 1987, passim; HANH, 1998, p. 145-158.

2.3 O Ideal Wabi-Sabi

No esforço para evidenciar estes elementos em uma obra ou *performance* de arte, o Zen procura exercer um padrão de criação que é tanto criativo como auto-expressivo, independente de riqueza ou valor material, intenso e profundo, ao mesmo tempo em que se manifesta dinâmico e intrinsecamente único. A meta do zen, como prática contemplativa associada à arte, tem a ver com a compreensão de que as coisas derivam ou tendem sempre ao Vazio, e que a beleza subjaz até mesmo aquilo que é despojado de perfeição.

Ao se considerar as coisas destituídas de uma natureza permanente, a “vacuidade” representada por esta condição permite que tudo possa se manifestar de maneira despretensiosa e natural, e assim revelar sua beleza através de detalhes inconspícuos e desprezados. Este conceito atinge seu ponto máximo na idealização do “*wabi-sabi*”, um termo duplo (já indicado mais acima neste estudo) que permeia boa parte das concepções japonesas de beleza, e cuja origem está fortemente relacionada com a visão estética zen (KOREN, 1994).

Os termos separados originalmente significam algo frio, sem viço, escasso (*sabi*) ou então só e recluso na natureza, afastado, indiferente (*wabi*). Mas o seu uso no contexto zen provocou uma ampliação de significados, e embora ainda possamos identificar um aspecto melancólico em muitas obras zen realizadas sob os ideais estéticos wabi-sabi, as definições tornaram-se mais espirituais e artísticas, procurando enfatizar o lado profundo, sutil e emocionante, oculto nas coisas aparentemente comuns e naturalmente simples. Em certa reação à idéia de que apenas o que é sublime e grandioso poderá conduzir o espectador ao êxtase espiritual da beleza, o Zen apresenta o conceito do simples e casual como ponto de apoio para a experiência de esclarecimento contida no exercício criativo de sua tradição.

Em outro sentido – e refletindo o ensinamento básico no Budismo -, podemos dizer que a experiência espiritual zen não tem nada a ver com o reconhecimento da grandiosidade divina da vida (representada pelas imagens exageradas, formas complexas e pela paixão das emoções), mas com o entendimento do caráter transpessoal e impermanente das coisas, o aprimoramento de nossa sensibilidade natural e simples em detrimento de qualquer explosão passional de louvor ao que é considerado permanente e sagrado, e a superação de qualquer identificação egóica com o mundo.

Assim, para que o entendimento adequado da beleza intrínseca ao que é relativo seja atingido, a prática zen apresenta princípios ou qualidades estéticas que fundamentam a sua criação de arte. *Helmut Brinker* os define da seguinte forma:

Em primeiro lugar, sobressai um sentido elementar de simplicidade autêntica, de singeleza, de objetividade e de pureza comovente em todas as criações artísticas imbuídas do espírito zen, assim como nas aptidões artísticas amadurecidas através dos “Caminhos” (do, tao) do Zen, notadamente o Caminho do Chá (chado). Esses princípios têm um sentido crescente de objetividade imediata, assim como um profundo respeito pela natureza¹⁰⁹.

Ao falar da arte no Zen, precisamos compreender que não há uma arte especificamente zen, mas uma grande variedade de formas artísticas já pré-existentes nas culturas chinesa e japonesa e que, se realizadas a partir das premissas associadas aos conceitos do *Zen-ki*, irão permitir que estes se manifestem e transformem a obra em uma experiência intensa e elusiva, favorecendo novas descobertas.

¹⁰⁹ BRINKER, 1985, p. 24.

Este ideal está voltado não apenas para a qualidade de beleza despojada inerente à arte realizada, ou para a identificação formal (ou seja, a harmonia de gestos e significação da postura) do praticante com o próprio ato criativo, mas também para uma integração adequada destes dois, com foco no valor da experiência perceptiva interior. A meta seria integrar três pontos: a prática contemplativa (como fundamento para o amadurecimento de nossa consciência), a qualidade estética (determinada pelos ideais *Wabi-Sabi*, a serem explicados em

mais detalhes mais adiante) e a experiência corporal (disciplina, concentração e aprimoramento técnico), de modo que o praticante possa atingir um “estado de profunda consciência”¹¹⁰.

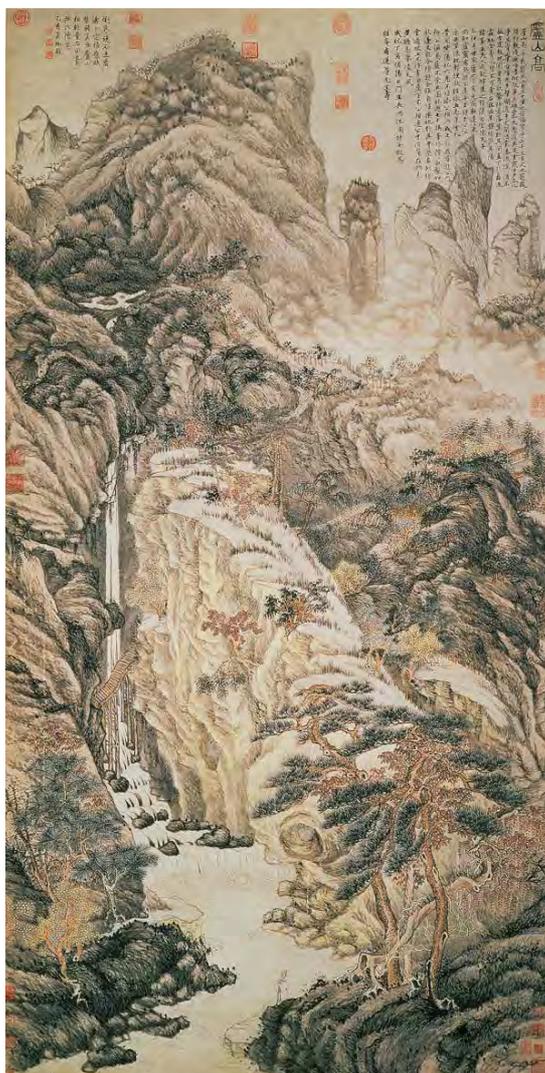


Ilustração 3. Shen Zhou. “O Grandioso Monte Lu”, 1467 - Dinastia Ming. Reprodução. FONTE: BARNHART, R. M. et al. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven, Yale University Press.

Neste sentido, é interessante observar que, por exemplo, a pintura clássica oriental tende a ser mais lírica e figurativa, aproximando-se de um romantismo poético com forte ênfase na natureza. Enquanto as formas visuais de uma pintura paisagística chinesa ou japonesa são criadas com esmero, perfeição e riqueza de detalhes, as mesmas artes paisagísticas são apresentadas sob um conjunto de pinceladas imprecisas e quase abstratas, procurando enfatizar uma qualidade de beleza não-representacional (ver ilustrações 3 e 4).

¹¹⁰ COX, 2002, p. 104, tradução nossa.

Nos exemplos apresentados, podemos observar na *ilustração 3* (autoria do artista clássico Shen Zhou (1427 - 1509)) uma clara atenção para com a grandiosidade da cena, com um detalismo intenso e ênfase na complexidade visual, promovendo a valorização das formas. Ainda que seja uma arte realizada por um monge budista e tenha um sentido espiritual, sua influência de fato é derivada do movimento clássico na cultura de arte chinesa.

No caso do exemplo apresentado na *ilustração 4* (autoria do artista e monge zen *Sesshu Tôyô*), temos uma obra realizada sob as premissas das qualidades estéticas inerentes à prática zen, e procura focar o mesmo tema, com ênfase na natureza. Entretanto, é clara a linguagem zen em sua estrutura, onde vemos a valorização da simplicidade, o contexto irregular e rústico das pinceladas, a forte intensificação do conceito de Vazio representado, em um nível mais evidente, pela exploração dos espaços em branco ao redor do tema principal. Embora ambas as obras reforcem o grande interesse da arte do extremo-orientes na grandiosidade da natureza (no uso de constante de temas montanhosos, amplos, e rios tortuosos – de fato, a tradução literal para o termo chinês que significa “pintura” é “montanha e água” – onde figuras e construções humanas são sempre retratadas de modo minúsculo, quase imperceptível), no contexto zen o foco principal é o exercício visual onde se procura levar o observador a uma experiência intuitiva, conduzindo sua mente para a compreensão do caráter impermanente das coisas, e a relatividade das criações humanas.



Ilustração 4. Sesshu Tôyô – Paisagem – Período Muromachi (Século 15). Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

No contexto das artes zen, o *wabi-sabi* estabelece o padrão básico de valor artístico de uma atitude, objeto ou condição especial (ambiente, clima, espaço, forma) sob a ótica do *zen-ki*, ou ação zen. O termo foi sempre muito associado, no Japão, à arte do chá – na qual ele é frequentemente utilizado e estudado – mas de fato ele representa a linha básica de relação estética essencial entre o artista e os conceitos de arte como um todo segundo a visão zen, e neste caso é utilizado também como referência a todas as formas de arte zen. *Hisamatsu* afirma que *wabi* é “um termo que conota pobreza sobrepujando a riqueza”¹¹¹, ou seja, em *wabi* encontramos o elemento que indica – paradoxalmente – a riqueza da obra além de seu valor material, ou a despeito de sua sofisticação em material e técnica, ou importância de sua função final. *Wabi-sabi* assim equivale aos conceitos de modéstia e humildade, ou ainda ao de simplicidade natural. Neste sentido, através do ideal de *wabi* o zen procura exercer a arte valendo-se de valores internos e subjetivos, onde a ênfase no caminho espiritual e em conceitos filosóficos se manifesta na simplicidade dos gestos, frugalidade de expressão, e na singeleza das relações espaciais de um ambiente ou as formas de uma estrutura (linhas despojadas, espaços vazios, tons neutros, utilizados intensamente na arquitetura e decoração zen).

Sabi é o termo que indica tempo e graciosidade (ou sutileza). A idéia de tempo representa aqui a maturidade da obra, a sua aparência indicando algo de profundo, intenso (às vezes antigo, usado ou gasto pelos anos). Através do conceito de *sabi* o zen busca valorizar qualquer coisa – até mesmo objetos cotidianos ou elementos naturais tais como água, rocha, bambu, flores – por meio de um ideal estético que expõe o belo representado pela natureza temporal, aparente (derivado do modo como a obra se revela de forma bruta e sem adornos desnecessários), antiga ou profunda – até mesmo decadente e gasta, que se torna auto-evidente nos eventos ou ações mundanas (cotidianas e coloquiais), quando analisadas sob as bases espirituais da experiência zen.

É interessante notar alguns elementos artísticos bastante atuais nestes ideais, e sua predisposição em destacar aquilo que é menos evidente, revelando a natureza

¹¹¹ HISAMATSU, 1971, p. 26. Tradução nossa.

intrínseca do objeto (qualquer que seja) como passível de admiração, possui uma aura não apenas moderna, mas igualmente contemporânea. Leonard Koren (arquiteto, esteta e editor norte-americano) , falando principalmente sobre as artes esculturais, instalações e formas arquitetônicas, propõe algumas aproximações interessantes entre o modernismo e o conceito de *wabi-sabi*:

“Para se obter um melhor sentido sobre o que é – ou não é – Wabi-Sabi seria útil compará-lo e contrastá-lo com o Modernismo, a sensibilidade estética dominante na sociedade industrial mundial desde os meados até o final do século XX. “Modernismo” é outro termo enganoso que permeia uma grande variedade de manifestações através da história, atitudes e filosofia da arte e do design. Aqui eu irei me referenciar ao “modernismo médio”, o tipo de modernismo retratado na maioria das peças presentes nas coleções permanentes do Museu de Arte Moderna de Nova York. O modernismo médio diz respeito à maioria dos dispositivos, máquinas, automóveis e aparelhos com visual suave e minimalista produzidos desde a Segunda Guerra Mundial. (..)

Semelhanças

- *Ambos se aplicam a todos os tipos de objetos criados pelo homem, espaços e formas;*
- *Ambos são fortes reações contra as sensibilidades estabelecidas em seus tempos. O Modernismo foi uma ruptura radical com o Classicismo do século 19 e o Ecletismo. Wabi-Sabi foi uma ruptura radical com o perfeccionismo e suntuosidade da arte chinesa do século 16 e anterior;*
- *Ambos são idéias abstratas e não-representacionais de beleza.*
- *Ambos evitam qualquer adorno que não faça parte integral da estrutura;*
- *Ambos possuem aspectos prontamente identificáveis. O modernismo é sem emendas, polido e suave. Wabi-Sabi é coloquial, imperfeito e diversificado.”¹¹²*

¹¹² KOREN, 1994, p. 25-26, tradução nossa.

Podemos observar um exemplo interessante dos elementos Wabi-Sabi na arte de cerâmica japonesa voltada para a criação dos objetos usados na arte do

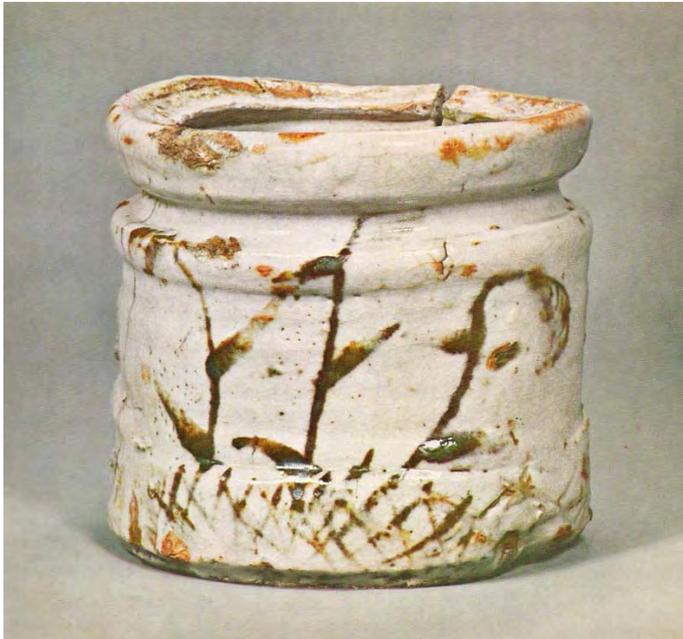


Ilustração 5. Recipiente para água em cerâmica E-shino (estilo Shino pintado), denominado Kogeni. Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Chá, cujo estilo é denominado *Chatô* (Cerâmica do Chá). Estes objetos, embora possam ser considerados simples utilitários, são extremamente valorizados como exemplo de arte, e incluem em sua realização muitos dos elementos fundamentais da estética zen. A manifestação de Wabi-Sabi é evidente nestas peças, onde o autor busca reproduzir singularidade, fragilidade, impermanência, irregularidade, maturidade, além da dinâmica

expressiva característica do Zen-ki. Na *ilustração 5*, observa-se as rachaduras no corpo de uma peça tradicional de arte *Chatô*, realizadas deliberadamente pelo artista como meio de enfatizar a natureza frágil e imperfeita da obra. Ainda assim, esta peça permanece utilizável, sendo parte integrante do ritual do chá japonês. A peça reflete muitas das qualidades estéticas zen tais como: assimetria, simplicidade, o caráter gasto e antigo, frágil graciosidade.

2.4 As Sete Qualidades da Estética Zen

Associado ao padrão wabi-sabi de idealização, há no zen a noção de organização, estruturação e postura (frequentemente mais evidentes nas artes performáticas zen, como o teatro *Nô*), denominada de *kata* ou *katachi* em japonês, e que pode ser definida como:

“O Zen corrige o modo da mente ao aprimorar o corpo na correta postura (*katachi*). A prática, assim parece, consiste na disciplina de moldar o corpo em uma forma. A arte é incorporada através de um treinamento cumulativo; a pessoa aprende uma arte através de seu corpo (...) O treinamento ou disciplina significa fazer com que os movimentos da mente fiquem de acordo com os do corpo. Neste sentido, as performances teatrais, marciais ou sensitivas são todas semelhantes”.¹¹³

O sentido Zen-budista original de valorização a harmonia mente-corpo (ou sujeito-objeto) como forma de expressão ocorre frequentemente sob uma ótica baseada na prática contemplativa, que pretende conduzir a consciência à experiência de um súbito esclarecimento (*kensho*) e intenso foco mental, de modo a permitir que a criação artística seja realizada com extrema concentração, ainda que sob os ditames de uma fluidez de movimentos, ou suavidade de realização. Para quem pratica a arte Zen, torna-se claro que o sentido de *kata* está associado a um amadurecimento da capacidade técnica do artista sem no entanto favorecer um excesso de rigidez conceitual. Entretanto, é comum no zen considerar o paradoxo de que, para atingir a flexibilidade é preciso disciplina. Assim, o conceito de disciplina artística assume ares de uma atitude não apenas criativa, mas também como um exercício corporal, não exatamente um exercício físico mas sim um treinamento postural onde o corpo como um todo ou partes dele (mãos, olhos, pés) deve ser posicionado de modo a facilitar a *Ação Zen* subsequente (um gesto teatral ou do ritual do chá, um movimento de mão para traçar a linha de uma pintura, etc.).

O resultado final irá pretensamente refletir a harmonia e maturidade da prática corpo-mente zen, e esta representação é indicada por certas particularidades da obra realizada. A tradição estética zen desenvolveu ao longo dos séculos uma gama de sete particularidades, consideradas adequadas à expressividade da obra zen. Todas estas particularidades, na verdade, encontram-se presentes implicitamente no ideal *wabi-sabi* de alguma forma, contudo ao longo dos séculos de sofisticação das artes zen no extremo-oriental tornou-se possível investigá-las sob uma didática mais clara, que têm contribuído para que o entendimento dos fundamentos zen na arte seja cada vez mais reconhecido, não apenas no contexto cultural dos países de

¹¹³ YUASSA, 1993 apud COX p. 316-317, tradução nossa.

origem deste movimento artístico, mas também em certos aspectos importantes dos movimentos contemporâneos no cenário ocidental. Esta organização de particularidades não trata de uma doutrina rígida a qual todo artista deve se subordinar, mas o resultado de uma tentativa de interpretação analítica dos elementos claramente identificáveis como pertencentes à concepção artística zen em diversas modalidades de arte, objetos de arte e performances. Estas premissas determinam não apenas a condição ideal para que o ato criativo resulte em uma experiência estética *Wabi-Sabi* (ou seja, uma experiência de integração corporeamente, favorecida pela própria singularidade da arte realizada), mas também ressaltam a qualidade da obra criada deliberadamente sob o espírito zen.

Nesta investigação, iremos fundamentar a análise destas qualidades artísticas tendo como parâmetro os estudos de *Shin'ichi Hisamatsu*¹¹⁴, que apresenta as sete particularidades tradicionais da estética zen da seguinte forma: *Assimetria, Simplicidade, Suprema Austeridade ou Aridez, Naturalidade, Sutil Profundidade ou Ausência, Desapego, Quietude*. De modo a aprofundar a reflexão sobre linguagem artística zen, detalhamos melhor estas características:

Assimetria

Em primeiro lugar, a assimetria indica a óbvia falta de regularidade e balanço. Considerando-se de que a simetria pressupõe um resultado que, para a percepção comum, indica equilíbrio, beleza e perfeição, o Zen visa desmontar esse vício interpretativo optando pela informalidade, a valorização do que é livre e independente aos conceitos orientados por uma rígida idéia de equilíbrio, de modo a enfatizar a apreensão da harmonia, beleza e perfeição através da *negação da forma*. *Hisamatsu* esclarece este ponto:

“Assimetria, ao ser associada à falta de regularidade, deve igualmente significar a negação de formas fixas. Por exemplo, no Budismo temos geralmente que a imagem do Buddha representa a perfeita forma de ser. (...) No Zen, contudo, qualquer forma tida como perfeita, seja o que for tenha uma forma, deve enfim ser rejeitada. Isto, portanto, é a rejeição da perfeição. Na verdade, o

¹¹⁴ HISAMATSU, 1971, pp. 28-38.

Zen rejeita até mesmo aquilo que o conceito de religião caracteriza como sagrado, se isto ainda possuir uma forma.”

*“Enquanto ordinariamente qualquer forma é reverenciada se for perfeita, no Zen a perfeição da forma, não importa quão completa, não é a verdadeira perfeição. Ao contrário, será a Não-Forma, como aqui tenho explicado, que indica a perfeição, se precisamos usar este termo. Conseqüentemente, quando falamos de perfeição no Zen, “perfeição da negação à forma” será a real perfeição. Isto, é claro, difere completamente do sentido comum do termo. Assim, será na negação de cada forma que termos os fundamentos da Assimetria.”*¹¹⁵

Uma conseqüência desta postura informal do zen é o constante envolvimento da sua prática com propostas paradoxais. Assim, pretendendo atingir a harmonia através da assimetria, o Zen assume sua condição de meio heterodoxo – até mesmo entre as escolas budistas - no exercício da experiência contemplativa. Essa indiferença ao convencionalismo formal na tradição artística Zen reflete os seus fundamentos psico-espirituais que se fazem valer de uma prática mental (focada no exercício constante e cotidiano de auto-observação e investigação reflexiva, denominado “Plena Atenção”) que procura conduzir os sentidos – e principalmente a capacidade de discernimento – a um desvínculo com os fatores que sustentam a ilusão de permanência do Eu (ou Forma), a idéia de que as coisas “são” apenas porque permanecem ou se apresentam constantemente de certa maneira – com certa aparência –, sob quaisquer circunstâncias. *Kakuzo* (ou *Tenshin*) *Okakura*, reconhecido escritor, estudioso e curador de arte japonês, responsável pela publicação em inglês do primeiro estudo sobre a estética *wabi-sabi* do início do século XX (1906) afirma:

“(...) A concepção Zen e Taoísta de perfeição era diferente. A natureza dinâmica de sua filosofia depositava mais ênfase no processo através do qual a perfeição era procurada, e não na perfeição em si mesma. A verdadeira beleza poderia ser encontrada apenas por aquele capaz de mentalmente completar o que é incompleto. (...) Uma vez que o Zen tornou-se o mais importante sistema de pensamento, a arte do extremo Oriente propositalmente evita o simétrico

¹¹⁵ HISAMATSU, 1971, p. 28-38

*considerando-o como uma expressão não apenas de totalidade, mas de repetição. Uniformidade de aparência era considerada fatal para a liberdade de imaginação.”*¹¹⁶

No Zen, a cada momento as coisas mudam, mesmo que sua aparência não indique isso imediatamente. Esse é um exercício prático importantíssimo sob todas as condições e meios, segundo a premissa Zen-budista. Apesar de o Budismo reconhecer os fundamentos naturais que levam nossa capacidade cognitiva a uma experiência perceptiva derivada dos mecanismos mentais associados aos nossos órgãos dos sentidos, a premissa básica da prática mental budista procura sustentar que os sentidos e seus reflexos não são insuperáveis, e através de um aprimoramento sensitivo a mente é capaz de “ver as coisas como são” (*vipashyana*, em sânscrito), ou em outras palavras, vivenciar e interpretar a realidade sem se prender aos ditames dos nossos sentidos comuns (físicos ou psicológicos), viciados em paradigmas condicionadores:

*“A semente do estado búdico, a capacidade de despertar e compreender as coisas como elas são também está presente em cada um de nós. (...) Na base de nossa concepção estão as nossas percepções (samjña). Em chinês, a parte superior do caractere para ‘percepção’ (想) significa ‘marca’, ‘signo’, ou ‘aparência’, e a parte inferior significa ‘mente’ ou ‘espírito’. Percepções sempre possuem uma ‘marca’, e em muitos casos esta marca é ilusória. O Buddha alertou para que não nos enganássemos por aquilo que percebemos. Ele disse a Subhuti, ‘Onde há percepção, há engano’.¹¹⁷ O Buddha também afirmou em muitas ocasiões que a maior parte das nossas percepções está equivocada, e que a maioria de nossas frustrações vem de nossos erros de percepção.¹¹⁸ [...] Percepção significa trazer à existência aquele que percebe e aquilo que é percebido.”*¹¹⁹

¹¹⁶ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*, (Boston: Stone Bridge Classics, 2007), tradução nossa.

¹¹⁷ Ver também HANH, Thich Nhat. *The Diamond That Cuts through Illusion: Commentaries on the Prajñāparamitā Diamond Sutra*, (Berkeley: Parallax Press, 1992).

¹¹⁸ Ver THANISSARO, Bhikkhu (trad.). *Madhupindika Sutta: The Ball of Honey* (MN 18), (Access to Insight <<http://www.accesstoinsight.org>>, John Bullitt, ed., 2009).

¹¹⁹ HANH, 1998, p. 67.

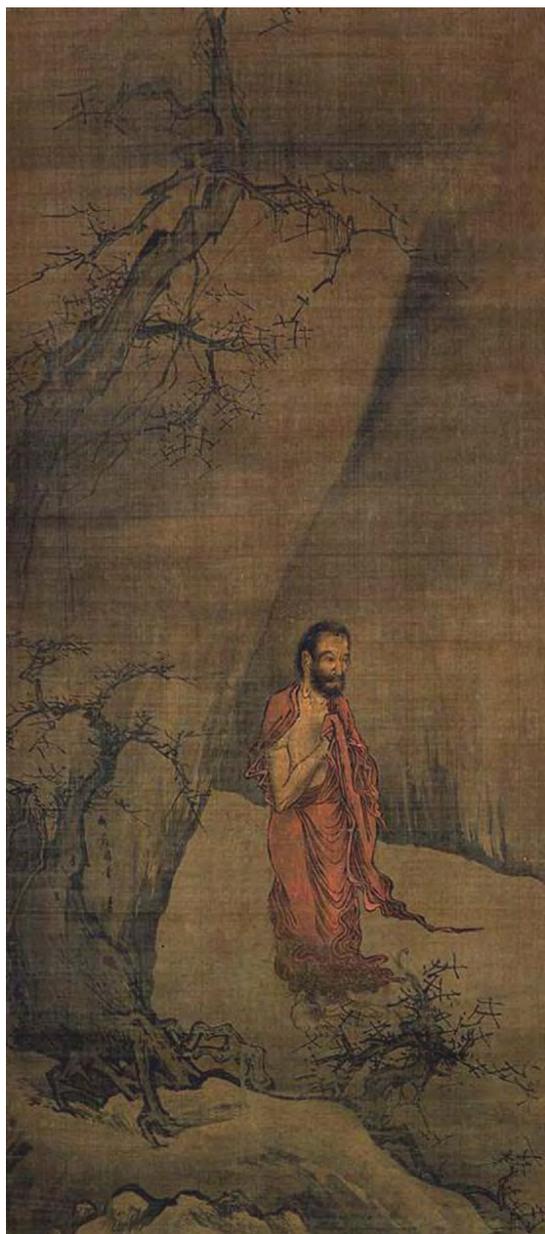


Ilustração 6. Liang K'ai - Shakyamuni Descendo a Montanha. Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Em última instância, a irregularidade visa estimular a prática de reconhecimento da beleza além das expectativas diferenciadoras da mente comum, que escolhe perceber o mundo a partir de preferências condicionadas a um conjunto de apegos e aversões. Por “trazer à existência tanto aquele que percebe como aquilo que é percebido”, a prática Zenbudista indica uma dinâmica de relação mútua entre sujeito (mente) e objeto (aquilo percebido pela mente) que acontece no exato momento e local de contato entre ambos, e que faz nascer o fenômeno de percepção por excelência. Este contato, se estabelecido por vícios e condicionamentos, frequentemente irá nos levar a graves desvios de interpretação, comportamento e entendimento. Assim, a simetria – ao levar nossa percepção a um descanso, uma pausa¹²⁰ – muitas vezes (mas nem sempre) pode favorecer uma equivocada aceitação passiva das coisas por meio de uma experiência que rejeita

tudo o que não se encaixa nos parâmetros de equilíbrio formal, causando um sério desvinculo com a natureza relativa dos fenômenos e objetos (sob a ótica budista).

Podemos observar, por exemplo, a pintura caligráfica Zen. Seus traços e caracteres nunca são corretos ou bem desenhados. As pinceladas nunca possuem um eixo constante, e as linhas são frequentemente rudes e distorcidas ao ponto de muitas vezes o significado quase desaparecer no informalismo cursivo do estilo. Assim, temos nesta arte a indicação de que, por meio desta tortuosidade visual dos

¹²⁰ “Deve-se lembrar que, tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa”. ARHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora (São Paulo: Cengage Learning, 1980), p. 12.

traços – ao negar a perfeição das formas – o artista zen procura expressar e valorizar aquilo que não possui forma. Tal modo de expressão revela, em sua prática, uma mente capaz de atingir a correta adequação entre harmonia e relatividade, superando a idéia de que apenas as coisas formalmente “belas” são fonte de equilíbrio. A mente, desta maneira, está tranquila pois é capaz de transitar sem conflitos pelos estímulos discordantes da existência. Conseqüentemente, mais uma vez temos um paradoxo. A “mente tranquila” (*Wu Shin*) do Zen é de fato uma mente livre de qualquer tipo de condicionamento – ela não é tranquila porque está em repouso passivo (não é tranquila porque repousa no êxtase da beleza, ou na devoção às formas); ela é tranquila porque não se prende a nada, não defende nada, não pressupõe nada a partir de certezas formais. A tranqüilidade é atingida quando é possível lidar com todas as inconstâncias sem se deixar perder em nenhuma delas:

“Nada nasce, nada morre.

Não há nada a ser apreendido, nada a ser libertado.

O Samsara¹²¹ é o Nirvana.

Não há nada a ser alcançado.”¹²²

Vemos a manifestação destes conceitos representados nas obras do grande artista zen chinês Liang K'ai (séc. 13). Na obra “*Shakyamuni Descendo a Montanha*” (*ilustração 6*), que descreve o Buddha histórico descendo a montanha após sua experiência de Esclarecimento (muitas vezes chamada de “Iluminação”), vemos o Buddha – notadamente a expressão simbólica da perfeição e harmonia mental, constantemente representado com formas suaves, rosto divino e proporções simétricas – caracterizado em traços macilentos e irregulares, pés inchados e disformes, rosto marcado pela fome e privações de seu retiro de anos em busca da liberação mental e sabedoria plena. É uma obra que busca dessacralizar o caráter

¹²¹ Ciclo constante e natural da existência, idealizado no Oriente como um mecanismo de nascimentos, transformações, mortes e renascimentos. Nas tradições budistas Mahayana (às quais o Zen-budismo e suas sub-escolas pertence) o termo também é considerado o mundo fenomênico como um todo. Ver FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 184.

¹²² HANH, 2006, Verso 49, p. 253.

perfeito do ícone budista, indicando sua condição de “liberto” justamente devido a sua rústica experiência psicoemocional, a imagem transmitindo fragilidade e beleza não devido à harmonia das formas, mas justamente em função da negação a qualquer sofisticação visual – um simples ser humano, frágil, mas capaz de superar a condição relativa de si mesmo e obter o mérito da sabedoria. Na *ilustração 7*, chamada “Sábio de Yao-t’ai” ou ainda “Patriarca em Tinta Espalhada (泼墨仙人图)”, o artista mais uma vez desmonta a perfeição dos ícones tradicionais budistas, apresentando a figura de um Sábio ou Patriarca (um dos grandes mestres da linhagem histórica budista) de forma atarracada, em traços livres e sem qualquer detalhe. A textura e aparência geral da obra são criadas em pinceladas simples, e o caráter minimalista do resultado visual é intensamente indicativo de sua adequação à linguagem estética zen.



Ilustração 7. Liang Kai - "Patriarca em Tinta Espalhada", (sec. 13). Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Estas particularidades, de fato, procuram promover uma relação integral entre o observador e a obra, elevando esta última da simples condição de uma peça admirável pela sua arte para torná-la igualmente uma representação da transitoriedade das coisas, do vazio inerente à existência. O objetivo da arte zen é sempre promover de algum modo a experiência de contemplação, de esclarecimento, favorecendo o discernimento e a sabedoria. A arte zen procura a perfeição na “deformação”, na negação do que é exato e sem falhas. Mais uma vez declara *Hisamatsu*:

“Zen é uma religião do não-sagrado. Normalmente, em uma religião, Deus ou Buddha são coisas sacrossantas. Buddha é não-sagrado enquanto, no Zen, representa a negação e

*transcendência da sacralidade. Aqui temos a base, na arte Zen, de sua **déformation**, a qual não persegue nem está apegada à perfeição; esta arte associa-se ao conceito de, como afirma Lin-chi, “matar o Buddha, matar os Patriarcas”.*¹²³

Simplicidade

O ideal de simplicidade indica o caráter esparso e frugal no uso dos recursos visuais, tais como traços, cores, espaço, natureza das formas visuais. Procura-se evitar o acúmulo de elementos e o exagero de linhas.



Ilustração 8 Tohaku "Maple (O Bordo)" Reprodução FONTE: HISAMATSU 1971

Em termos de cores, a simplicidade representa a prática não-obstrutiva na escolha de tonalidades, evitando-se a diversidade excessiva. O mais comum nas artes visuais zen é o uso de efeitos em preto-e-branco, ou tonalidades acinzentadas derivadas da técnica **sumi-e** (diluição da tinta para efeito esparso e aguado), além de ocasional presença de tons neutros. A obra de Lian-k'ai "Patriarca em Tinta Espalhada" (ilustração 7) torna-se ainda um bom exemplo para esta característica, principalmente devido a sua ênfase em pinceladas suaves e diluídas, sem qualquer detalismo.

Em relação às cores, é interessante notar que a proposta da arte zen supõe-nas sendo utilizadas para expressar a "não-cor". Com isso queremos dizer que a cor, ainda que apresentada em variedade numa obra zen, será sempre *negada* como

¹²³ HISAMATSU, 1971, p. 30. Citando Lin-chi, um dos grandes mestres Zen, fundador da escola Rinzaí.

expressão do vazio da forma (que por sua vez é o verdadeiro foco da obra), tornando-se por consequência uma “não-cor” – uma cor que não sobrepuja a simplicidade da forma, mas que apenas a valoriza.

Podemos observar um exemplo mais extremo desta condição paradoxal na elaborada pintura, originalmente um biombo de passagem entre aposentos, de Tohaku (*ilustração 8*) “O Bordo”. Ainda que ao primeiro olhar as cores pareçam assumir destaque, de fato elas apenas revelam a simplicidade despojada da cena, a organização da composição para conduzir os olhos ao espaço vazio entre as formas (negação da forma) e sua natureza singela, e não aos elementos coloridos. Ao mesmo tempo podemos observar que não há diversidade tonal na obra, apenas a repetição de cores específicas em uma ilusão de diversidade, que de fato esconde uma criação altamente simples e frugal.

Este é o momento em que o fundamento minimalista da arte zen se manifesta, seja em termos de espaços em branco ou em traços suaves, expressões e gestos simples. Subjacente a esta postura temos uma clara tentativa de representação do *Não-Eu*,¹²⁴ que define no Budismo o sentido de identidade que, por ser simples e aberto em si mesmo, não permanece em oposição a outras identidades (outros “eus”). Mais uma vez temos no Zen a concepção de negação da forma através de sua reinterpretação sob as qualidades contidas na Simplicidade da “Não-Forma” (ou como é comumente denominada no Zen, “Verdadeira Simplicidade”¹²⁵), ou seja, a forma criada a partir de seus elementos pouco evidentes e não de seus contrastes e aspectos óbvios, compreensíveis e facilmente captados pelos sentidos.

Portanto, a negação da forma na arte zen conduz à representação da “forma plena”, a partir da identificação com a essência da forma (sutil, implícita, básica, mínima), aquela que extrapola a magnitude da complexidade e a perfeição da simetria. A Não-forma é universal e inclusiva, e passível de ser captada até mesmo nas manifestações aparentemente sublimes.

¹²⁴ Conforme já analisado no Capítulo I, seção 1.2.

¹²⁵ “A Verdadeira Simplicidade vem a surgir por meio da – e através da – expressão profunda do Eu que nega a complexidade, i.e., do Eu que é Absolutamente Nada”. HISAMATSU, 1971, p. 55.

Outro aspecto importante na transmissão do conceito de simplicidade é o respeito ao espaço vazio, à amplitude. Esta premissa é muito evidente na arquitetura e no paisagismo zen, onde temos o constante uso de espaços amplos tanto no interior como no exterior dos ambientes, sem quaisquer objetos obstruindo a visão. O Jardim Zen, fruto da concepção japonesa de integrar a prática Zen ao próprio

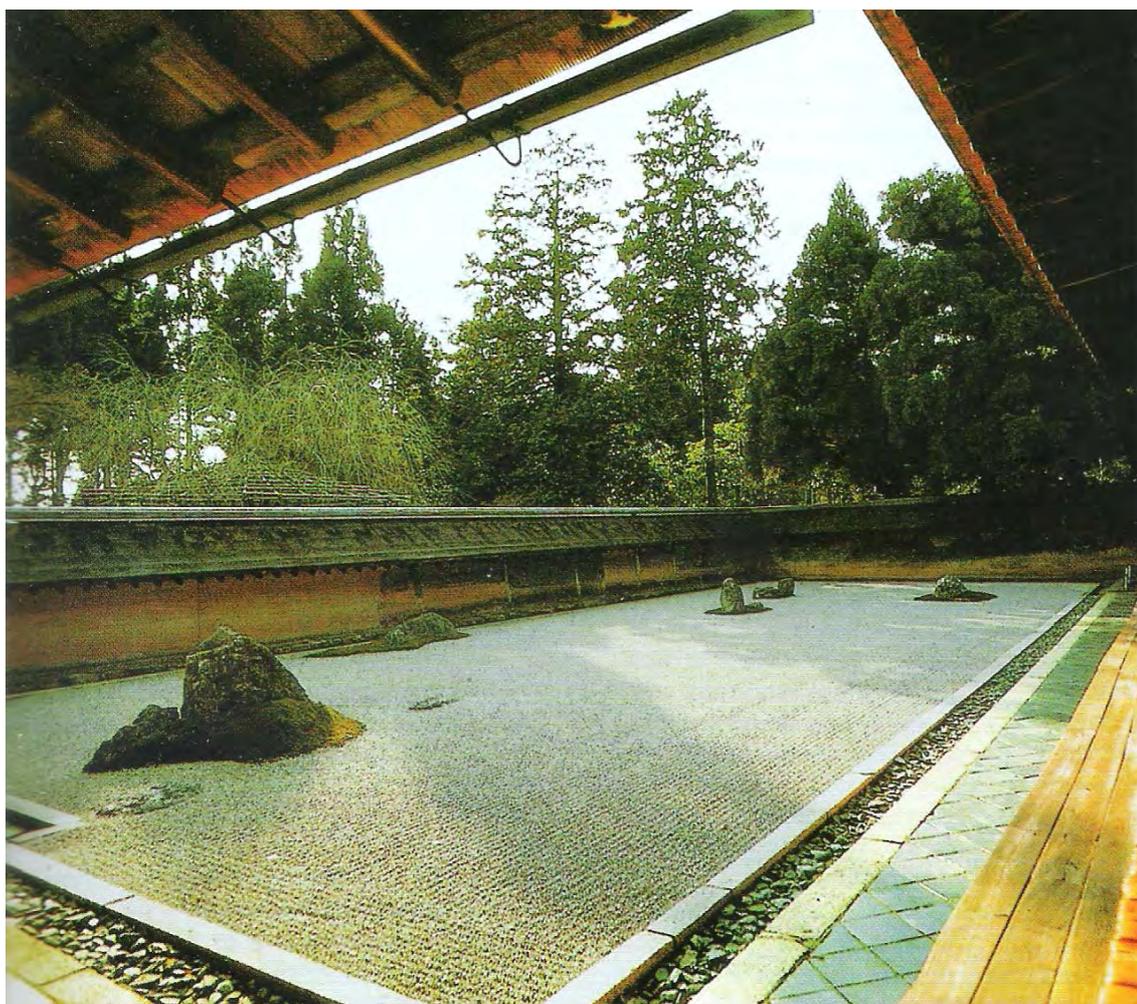


Ilustração 9. Jardim com Rochas, templo zen Ryoan-ji, Kioto (Japão). FONTE: NITSCHKE, Gunter. "O Jardim Japonês", (Köln: Taschen, 2003).

meio cotidiano, de modo a favorecer o exercício constante de *concentração* e *atenção plena*, segundo as bases da técnica contemplativa budista, torna-se a manifestação máxima do ideal de simplicidade. Conforme podemos observar na *ilustração 9*, a obra paisagística apresenta-se suave, ampla e aberta, sem quaisquer complexidades. Entretanto, a simplicidade zen não significa a validação do simplório; há uma qualidade sofisticada e profunda na experiência minimalista do conceito, como que expressando liberdade dos limites formais e negação ao que é deliberadamente rebuscado. Ao mesmo tempo, vemos em uma obra paisagística ou

plástica zen uma espécie de abandono, uma vacuidade de intenções que remete à melancolia implícita nos fundamentos *wabi-sabi*. Por melancolia queremos dizer a condição emocional que reflete maturidade e sobriedade interna, meios importantes de realização espiritual e criativa segundo o Zen-budismo.

Um aspecto da Simplicidade Zen remete mais uma vez aos elementos que sustentam a prática contemplativa budista: a simplicidade remete à vivência da integratividade, o conceito que define a experiência contemplativa como o fruto de uma técnica simples e direta, sem excesso de elaboração. Da mesma forma que o praticante medita em um ambiente despojado, apenas sentado (*shikantaza*) e atento à respiração, a simplicidade zen remete à “unidade” (perceber as coisas em sua essência – Natureza Plena¹²⁶ segundo o Budismo –, através de uma visão simples) em alto nível, e assim amadurece a experiência de *Desprendimento* (Desapego).

Suprema Austeridade (ou Aridez Imponente)

Para analisar esta qualidade, precisamos inicialmente esclarecer melhor o sentido de “aridez” ao qual é associado. Este aspecto da estética zen não pode ser confundido com o conceito de simplicidade, já exposto anteriormente. A aridez na estética zen indica o aspecto intenso e denso que uma obra pode transmitir, seja esta visualmente simples ou não. Por densidade, queremos dizer a força e vigor que o trabalho artístico emana. Estes valores seriam um indicativo do talento e experiência que o praticante possui.

¹²⁶ Em sânscrito, *Nishpanna Svabhava*; Ver HANH, 2006, Capítulo 40.

O conceito de Austeridade ou Aridez apresentado na estética zen também pode ser definido por dois elementos principais: primeiramente, o ideal de maturidade, tempo, e solidez que uma obra deve revelar. Em outras palavras, o conceito de beleza zen é alcançado através da culminação de sua arte em qualidade e técnica mas também em força conceitual e energia expressiva – a capacidade da obra de arte transmitir vitalidade por assim dizer. Esta experiência de impacto em maturidade artística somente pode ser revelada por um mestre, um artista cujo talento e sensibilidade atingiram alta relevância, e cuja prática foi capaz de favorecê-lo não somente em conhecimento técnico mas principalmente em experiência reflexiva, capacidade perceptiva, sabedoria interna. Tal condição está além do artista

iniciante e imaturo.

Devemos entretanto observar que o ideal de maturidade apresentado aqui não tem relação com a idade do artista, mas sim com a aparência de atemporalidade exposta pela obra. Se for impactante e instigante, a arte jamais será considerada ultrapassada e irrelevante – desta maneira ela conquista o tempo, tornando-se atemporal. Assim qualquer arte que não seja capaz de demonstrar solidez visual e força expressiva será descartada como imatura. Ao se demonstrar firme, a arte deixa para trás a fraqueza e insegurança da imaturidade.

Em segundo lugar, vemos na Aridez e Austeridade Zen o sentido de *despojamento do excesso* ou desmaterialização de qualquer atributo desnecessário (seja visual, conceitual ou estilístico) que poderia impedir o



Ilustração 10. Mu-ch'i (?-1340) - "Pa-Pa" (Pássaro em um Velho Pinheiro)", Dinastia Sung (Sec. 13). Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

reconhecimento da obra como um meio de liberação das expectativas comuns. O despojamento, na ótica zen, ainda que em um primeiro momento indique *secura* e falta de sensualidade, de fato aponta para o desnudamento de todos os vícios que escondem a verdadeira natureza das coisas. Uma folha seca, um muro sem reboco, um jardim feito de areia e rochas, um ambiente vazio de móveis e com apenas um vaso de flores em um canto, aparentemente sem viço e sem vida, representam a impermanência em ação, e a conseqüente transformação que a segue. Espaços abertos para novas coisas. A renovação e o recomeço estão implícitos no ideal de despojamento e austeridade na estética zen.

Podemos observar a característica de austeridade e aridez nas *ilustrações 10 e 11*, respectivamente do monge e grande pintor do século 13 *Mu-ch'i* e do grande mestre zen do século XVIII *Hakuin*. Na ilustração 10, podemos observar o grande impacto visual da imagem de um pássaro solitário (de fato, os olhos captam apenas

uma mera silueta em forte contraste com o vazio que a cerca), cujos traços secos, fortes e intensos refletem o tom de maturidade e solidez da figura. O cenário em tons de cinza e preto apresenta-se despojado de qualquer sofisticação, onde galhos e tronco do pinheiro assumem a função de aumentar a *secura* melancólica do tema. Não há nesta bela obra nada além de maturidade austera dos traços, e a solidão de um pequeno ser em um instante congelado no tempo. Já na obra



Ilustração 11. Hakuin Ekaku (1685-1768) - "Wu (Não)", Período Edo (século XVIII). Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

caligráfica do mestre zen *Hakuin* (*ilustração 11*) o traço firme, gasto e despojado da palavra "**não**" indicam a natureza crua da composição, e remetem a um sentimento

de sobriedade. E esta secura de detalhes, a aparente frieza emocional, define o desprendimento de qualquer preconceito em relação ao potencial de expressão artística registrado no vazio, no fim e na aparente desconstrução das partes. Esta desconstrução de quaisquer adornos supérfluos de modo a revelar o que é essencial e favorecer a idéia de tempo e maturidade pretende enfatizar a qualidade de libertação dos fatores que artificializam a beleza fundamental (ou o próprio sentido da vida) que permanece oculta aos olhos da mente despreparada.

Naturalidade (ou Evidência)



Ilustração 12. Jian, Jen (Homem). Sec. XVIII. FONTE: HISAMATSU, 1971.

A naturalidade da arte zen representa a refutação de artificialismos, e também a ação direta e sem restrições, feita – como se define na prática budista – através da “Não-Mente” ou “Sem Intento”. Neste aspecto, toda atitude de artificialização da obra zen para que esta aparente possuir os atributos *wabi-sabi* será, de fato, um erro denunciado pela sua própria falta de naturalidade. Evidentemente, esta premissa aparentemente aparenta graves problemas, pois ela poderia indicar que a manifestação *wabi-sabi* deva ser um fenômeno natural e algo fortuito, inato, que nada tem a ver com a intenção do artista. Muito ao contrário, o conceito apresenta a necessidade de conhecer adequadamente a correta prática de *zen-ki*, de modo a

tornar a intenção do autor em uma plena e criativa manifestação artística, destituída de qualquer falsidade conceitual, subterfúgio técnico, imitação ou mera repetição de atitudes pré-estabelecidas, “*uma intenção tão pura e tão concentrada, como no estado de ‘samadhi,’ que nada é forçado*” (Hisamatsu, 1971).

Na obra de Jian (Ilustração 12), a pintura do caractere “Homem”, podemos captar toda a espontaneidade e intensidade de sua escrita natural e fluida. O mestre zen revela na concentração das pinceladas o seu comprometimento com uma intenção pura, e demonstra uma prática profunda. A intenção natural do Zenbudismo reflete a prática de “atenção plena” da experiência de contemplação budista, que representa a pedra de toque daquela tradição. Na vivência do *zazen* (japonês, “meditação sentada”), temos a oportunidade de penetrar intensamente nas ações com uma mente *vazia*, destituída de restrições condicionadoras, livre para perceber de modo claro e concentrado tudo o que se manifesta no exato momento em que estamos (em termos Zen, “*aqui e agora*”). Refletindo-se na arte zen, afirma Hisamatsu:

*Naturalidade “Intencional” resulta quando o artista penetra tão intensamente naquilo que ele está criando que nenhum esforço consciente, nenhuma distância entre os dois permanece. Mesmo uma experiência cotidiana como uma risada será forçada e cessará de ser natural se aquele que a realiza não estiver profundamente mergulhado nela.*¹²⁷

Assim, a mente do artista torna-se “una” com sua criação, na medida em que sua *ação zen* o liberta das restrições comuns de medo, racionalização, teorização, ou quaisquer atitudes/sentimentos que visem manter o sujeito separado do objeto. Esta dinâmica de integração contemplativa sujeito-objeto é a “*não-mente*”, o abandono dos obstáculos mentais. Neste momento, a obra de arte zen torna-se uma ferramenta para a prática contemplativa. A “*plena atenção*” zen permite que o foco da ação criativa se manifeste corretamente, e se isso ocorre, o resultado é fluido e natural – evidente em sua vitalidade expressiva. Assim, “ser natural” na estética zen define o grau de originalidade da obra, sua assinatura única (mesmo se o tema for

¹²⁷ HISAMATSU, 1971, p. 32.

exaustivamente usado antes ou depois) que sustenta a concepção de impermanência e transformação de todas as coisas.

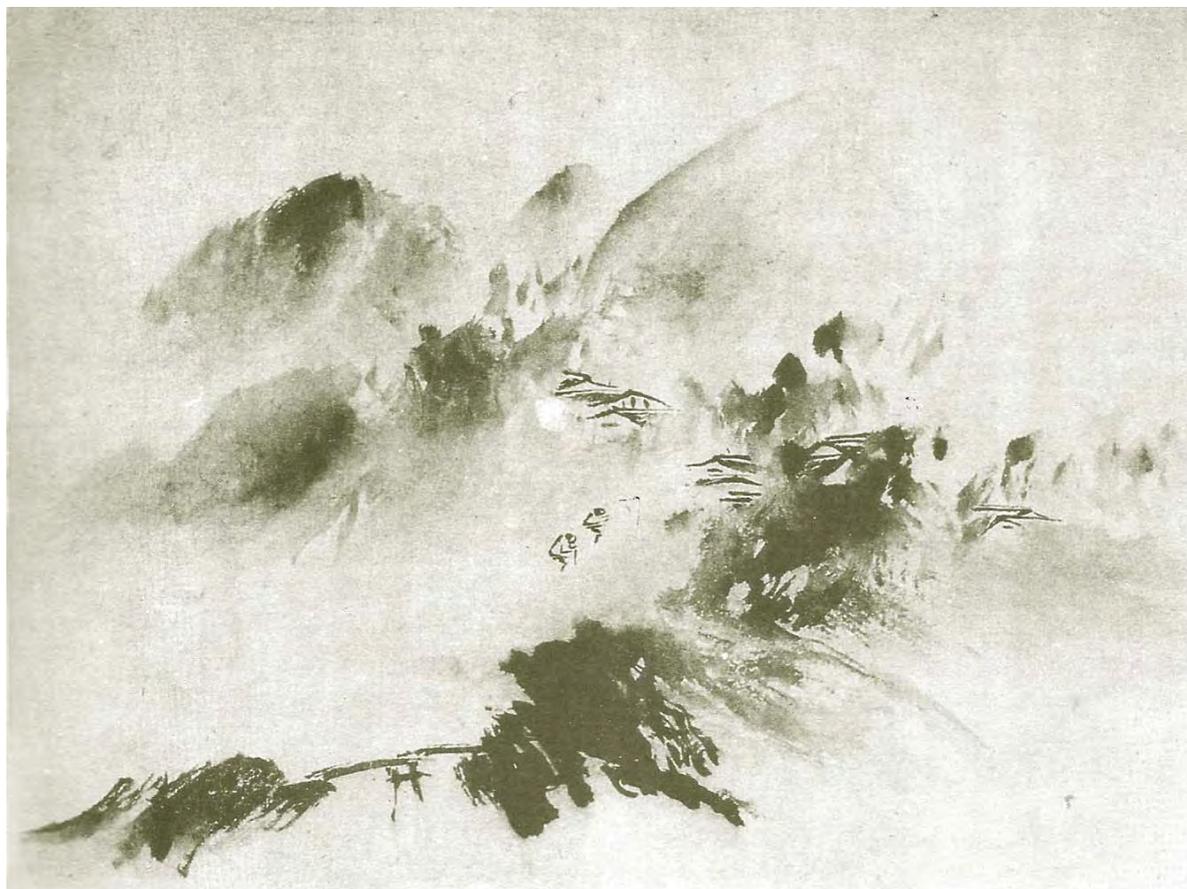


Ilustração 13. Yu Chien - Manhã Clara em uma Vila da Montanha (detalhe), da série Oito Paisagens do Rio Hsiao-Hsiang - Século XIII. Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Profundidade Sutil ou Discreta Ausência

A quinta característica da estética zen resulta da condição em que a arte é capaz de expressar profundidade e sutileza sem contudo revelar estes aspectos claramente. Outro termo para esta condição também pode ser “*Discreta Ausência*”. Assim, mesmo que a obra seja criada sob as bases de simplicidade e austero despojamento (já analisados antes), isso não significa que a referida essência fundamental implícita em toda arte zen possa ser captada facilmente por qualquer observador. Apesar do caráter nu e simples de muitas criações, há (deve haver) um elemento de reserva visual que guarda em si o significado natural da obra. É como

uma pintura que, ao invés de revelar-se plenamente através de seus traços, cores e formas, mantém sua profundidade conceitual discretamente oculta em sua essência estrutural. Nesta qualidade, a arte zen trabalha a validação daquilo que não é evidente, mas que possui um potencial enorme para tornar o real significado da obra visível. A arte zen se faz por aquilo que não está presente, se faz por meio de imperceptíveis elementos que, justamente por serem desprezados, são considerados meras ausências.

Assim, Profundidade Sutil denota os elementos implicados na obra que podem ser captados apenas pelo olhar e mente prontos para entendê-los, além (ou apesar) das aparências. Na pintura do sacerdote e mestre de pintura Yu-chien (*Ilustração 13*, meados do século XIII) é possível detectar esta condição sutil de constantes descobertas infinitas que permanecem implícitas através das formas simples, figuras minúsculas contrapostas à imensidão das montanhas. Há algo mais a ser revelado que está contido nas pinceladas livres, no movimento natural das encostas e no nevoeiro envolvendo toda a composição. Diz Hisamatsu, “*Neste conteúdo não declarado, não pintado, repousa a qualidade de Intensa Discrição, que por sua vez é acompanhada por uma profundidade inexaurível*” (Hisamatsu, 1971). A obra, para os olhos de muitas pessoas, apenas pode parecer um amontoado simples e quase abstrato de pinceladas aleatórias, mas para os olhos atentos ela revela sempre novas possibilidades.

Esta profundidade é igualmente uma característica apresentada pelo *Vazio*, esta potencialidade de transformação e mudança constantes de todas as coisas. Entende-se no zen por conceito de profundidade sutil a natureza sempre renovadora do “*Eu Sem Forma*” (ou *Não-eu*), que permanece sempre passível de ser revelado em todas as manifestações, a despeito de todas as suas aparências. Este conceito representa a natureza inexaurível da existência, o fato de que tudo pode e será outra coisa no futuro, em uma constante transformação interdependente. Assim, a Profundidade Sutil é também uma maneira de definir a dinâmica de possibilidades em descobertas infinitas que uma mente contemplativa pode alcançar.

Desapego



Ilustração 14. Hakuin - "Macaco" - Meados do século XVIII (período Edo). Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Nesta sexta qualidade estética encontramos os conceitos de liberação das convenções, das regras, costumes e hábitos. Ela não representa uma rejeição a estes fatores, mas a necessidade do artista zen não estar preso a elas. O Desapego consiste em um dos mais importantes resultados do processo de esclarecimento associado à contemplação Zen-budista. O conceito-chave do *desapego* zen – seja na experiência psico-espiritual ou na criação de arte – é “*liberdade mental*” ou “*mente vazia*” (em chinês, *wu xin*), a superação de qualquer vício de pensamento, ação ou sentimento. Por liberdade queremos dizer o estado de ser *irrestrito* ao pensar ou agir. No âmbito da criação de arte, enquanto o artista permanecer preso ou reprimido por convencionalismos, regras ou estilos, ele não terá condições de transmitir o sentido de liberdade criativa essencial para a obra zen.

Podemos observar na obra “*Macaco*” (Ilustração 14) do grande mestre zen Hakuin, cujo tratamento visual e técnico representa grande desvínculo ao formalismo da pintura japonesa em sua época, muitos elementos associados ao conceito de desapego e liberdade de expressão da arte zen. Suas pinceladas livres e a própria assimetria da figura indicam uma inusitada dissociação com qualquer preocupação estilística. A obra de certa maneira é uma ótima representação da personalidade de Hakuin, um monge zen altamente inconventional e excêntrico.

Esta qualidade relaciona-se claramente com aquela da Assimetria no que diz respeito à necessidade de superação de qualquer limite, e ao reconhecimento de

que qualquer meio pode ser usado para realizar a arte. Eis porque a tradição Zen tornou-se conhecida por seus paradoxos, e por uma aura de contestação *a priori* de qualquer limitação baseada em palavras, conceitos, costumes, etc. Neste sentido, podemos detectar na arte zen diversas posturas (KOREN, 1994) que pretendem desmontar qualquer repressão à dinâmica expressiva associada à liberdade mental, através da qual o indivíduo torna-se capaz de demonstrar sua maturidade criativa:

- A Arte Zen é relativa e permite várias interpretações. Ela jamais deve se tornar condicionadora, nem defender nenhuma postura em especial;
- A Arte Zen favorece soluções idiossincráticas – para o artista, a expressão de sua arte é feita intimamente e não depende dos hábitos coletivos, sejam estes hábitos sociais, políticos, religiosos ou culturais;
- A Arte Zen vê a obra como fruto do “aqui e agora”, e não se mobiliza para o futuro. Desta forma, temos a potencialidade de realizar uma arte vívida (se e quando feita com foco e atenção plena) a cada momento, conferindo-lhe originalidade natural e maturidade expressiva;
- A Arte Zen se baseia no caráter adaptável da natureza. Ela não rejeita a incontrollabilidade dos mecanismos naturais (seja em tempo e espaço), ao contrário procura usá-los a seu favor;
- A Arte Zen se faz valer de construções orgânicas da forma, uma vez que esta, sendo essencialmente “vazia”, pode ser retrabalhada de diversas maneiras sem perda de sua validade para a concepção estética zen de beleza;
- A Arte Zen adapta-se bem às ambigüidades e contradições;
- A Arte Zen, considerando a Vida como sempre mutável e impermanente, busca a expansão das informações sensoriais através de uma prática de contemplação intensa dos detalhes sutis,

desprezados, dos objetos (o foco na “*não-forma*”). Desta maneira, não se prende ao ideal comum de perfeição, e pretende superar os limites dos condicionamentos mentais.¹²⁸

Enquanto a maior parte dos movimentos religiosos e espirituais exige que seus praticantes se comprometam a algum tipo de fé, aliança mística ou doutrina teológica, a tradição Zen (embora se mantenha plenamente conforme aos argumentos práticos da experiência de contemplação ou meditação profunda conforme ensinados pelo Buddha, e portanto seja uma escola claramente tradicional de budismo) procura manter-se fluida em relação aos mecanismos religiosos, e apresenta-se como um caminho heterodoxo, fortemente comprometido com os conceitos de *vazio* (*Shunyata*) e *insubstancialidade das coisas* (em sânscrito, *Nihsvabhavavada*), que compõem a base da filosofia central das tradições *Mahayana*¹²⁹, denominada *Madhyamika* (filosofia do Caminho do Meio).

Desta forma o Zen é, desde sua origem na China, uma escola fundamentada na completa independência de quaisquer doutrinas formais. Podemos confirmar esta postura ao observarmos um dos mais conhecidos axiomas do Zen-budismo, que pretende definir a natureza do espírito zen. É considerado tradicionalmente como de autoria do fundador da tradição, *Bodhidharma*, mas historicamente é atribuído ao mestre da dinastia T'ang, *Nan-ch'uan P'u-yuan* (*Nansen Fugan*, em japonês, 748-834). Os versos são uma composição de quatro linhas, com quatro ideogramas em cada uma:

Kyô-ge Betsu-den (Uma transmissão especial, fora dos parâmetros [ortodoxos] de ensinamento);

Fu-ryû Mon-ji (Não-dependência às escrituras [sagradas]);

Ji-kishi Nin-shim (Apontando diretamente para o coração);

Ken-shô Jô-butsum ([Conduz] à auto-realização da [verdadeira] natureza e ao estado de Buddha);¹³⁰

¹²⁸ KOREN, 1994. Op. Cit.: p. 26 – 29.

¹²⁹ “Grande Veículo”, Movimento reformador surgido no século I após diversas ações de emancipação das escolas budistas mais antigas. Está relacionado a diversas escolas atuais, entre elas o Zen-budismo.

¹³⁰ Cif. FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 261.

Para efetivar tais premissas em um mundo sustentado por regras e fórmulas necessárias para que um mínimo de coerência e organização ocorra, o Zen optou pela ação não-convencional, que transita pelos meandros dos costumes mas que se recusa a sacralizá-los. Assim, ao longo das práticas Zen (seja na sua arte, sua filosofia, seus ritos, suas tradições) sempre há uma constante transgressão dos regulamentos, mas não por impertinência imatura ou simples modismo inconformista; a heterodoxia Zen-budista se baseia na pressuposta experiência de sabedoria, entendimento profundo, do seu praticante – este é o elemento diferenciador da ação zen como algo que possui um sentido ulterior de transmissão de uma “verdade”, e não apenas uma atitude estéril de rebeldia. Sua própria linguagem não segue o uso comum, e deliberadamente busca provocar, surpreender, e manter a mente em constante investigação daquilo que está implícito na ação. Diz *Hisamatsu*:

Mas na vida Zen real, não apenas existe uma não-aderência a algo como Deus ou Buddha, mas ocorre até mesmo a sua negação¹³¹. Se um homem sustenta-se em uma autoridade final, ele não pode ser considerado um verdadeiro praticante Zen. O que o mestre Lin-chi chama de um homem “totalmente desapegado” e “não-dependente” indica que este homem está completamente livre de apegos seja de coisas concretas, seja daquelas transcendentais. (...)

Ainda mais além, o não apego significa não aderir a regulamentações; não apenas se libertar dos regulamentos atuais, mas daqueles futuros. (...)

A liberdade Zen aqui descrita não significa estar liberto racionalmente ou deliberadamente de acordo com as regras, mas é a liberdade no sentido de não estar sob quaisquer regras. É esta última idéia de liberdade que permeia a expressão cultural do Zen e surge como a característica-chave da qualidade de Desapego.¹³²

¹³¹ Negação, bem entendido, das imagens como ícones divinos e possuidores de qualquer tipo de força ou poder transcendente. O Budismo não é ateísta, apenas não se prende a qualquer crença sobre a natureza de Deus ou símbolos absolutos de divindade.

¹³² HISAMATSU, 1971, p. 35-36.

Tranquilidade

O último elemento que compõe o complexo de qualidades estéticas sob a ótica zen representa o caráter *internamente orientado* das obras zen. Elas devem conduzir o observador à reflexão, questionamento e – em certos casos – a contemplação profunda de si mesmo e da natureza da existência. O contexto básico desta qualidade está na apresentação da arte como um fator que não apenas leva à expressão de *serenidade*, mas igualmente a uma condição de ação tranquilizadora através da qual esta arte – já tranquila em si mesma – é também um meio para favorecer o surgimento da paz e quietude na mente e no coração do observador. A arte zen, portanto, procura conduzir a mente a uma estase emocional cuja meta é levá-la ao equilíbrio resultante da aceitação das paixões que se manifestam invariavelmente em muitas circunstâncias, mas que não deveriam ser fonte de inquietude interna. O Zen busca a concentração, e favorece o coração centrado (ou seja, uma atitude balanceada diante do mundo). “*A inquietude é completamente destituída de Não-Eu. Uma vez que ser algo, ou ter alguma forma, implica em inquietude, mesmo o mais leve toque de “eu” é perturbador enquanto este possuir uma forma. Concomitantemente, o indivíduo pode ser livre da inquietude apenas quando não possuir forma*” (HISAMATSU, 1971).

Prender-se a uma forma¹³³, como já foi analisado, indica possuir um peso excessivo na auto-afirmação de um “eu” rígido e imutável. Quando o budismo associa o fato de haver uma forma ao estado de desbalanceamento descrito acima, ele quer desmontar aquela forma de seu caráter rígido e resistente a natureza impermanente e “vazia” das coisas. Esta resistência implica, na ótica budista, em conflito e inquietude. Eis porque o Zen desconfia da simetria, e estabelece uma ação que visa desconstruir a perfeição de qualquer imagem. Assim, o Zen não afirma a inexistência da forma, mas procura expor o caráter conflituoso da forma que

¹³³ Relembramos que na nomenclatura filosófica budista o conceito de Forma, derivado do termo sânscrito *Rūpa*, representa não apenas figuras, aparências ou modelos mas na verdade se relaciona ao princípio de “individualidade”, conforme este termo procura indicar o fato – percebido pelo princípio da consciência – de algo existir concretamente como si mesmo em contraposição a outras coisas (p.e., uma caneta não é uma borracha, e o “ser” caneta distingue-o de outros objetos), e também existir subjetivamente naquele momento, independentemente de outros objetos semelhantes (p.e., a caneta é um “eu” em si mesma, quando relacionada a outras canetas exatamente iguais em aparência, mas separadas por uma existência alocada em outro espaço e tempo). Para mais aprofundamento no tema, ver capítulo II.

pretende se sustentar apenas em si mesma, alienada à necessidade fundamental de mudança. Há que se fazer, nesta visão de arte, uma distinção entre as formas como simples representação de idéias, signos e símbolos que podem (e devem) ser transformadas com o tempo e o espaço, e as formas entronizadas como imagens imutáveis de uma condição, conceito, idéia ou expressão.

2.5 A Arte Zen como Descoberta Contemplativa

Ao estudarmos os fundamentos da arte zen, torna-se inevitável conceber os métodos e meios artísticos como parte integral de uma proposta prática de aprimoramento mental (TERAYAMA, 2003). Há no discurso artístico desta tradição oriental um viés psico-espiritual que procura estimular tanto artistas como observadores ao exercício de profunda consciência das coisas, ou entendimento dos mecanismos da existência como fundamentados em um constante processo de transmutação dos seus elementos constituintes.

Quando observamos atentamente os objetivos e intenções da arte zen, percebemos que em seu contexto o chamado “estado de profunda consciência” não pode ser identificado como uma experiência passiva de fundo místico ou metafísico – e muito menos divino – mas como uma forma de esclarecimento sobre a relatividade das coisas através de uma prática de investigação interna. As consequências resultantes desta compreensão investigativa, no âmbito da consciência humana, representam uma superação dos vícios e condicionamentos mentais e a liberdade de viver sem restrições, conflitos ou preferências pré-conceituosas (egoístas), ou seja, a “felicidade” segundo a concepção budista.

De fato, o Zen compartilha com uma parcela do pensamento pós-moderno certa resistência em considerar a metafísica como relevante para o amadurecimento

da consciência¹³⁴. Um axioma comum na tradição zen afirma que “*não há mistérios no Zen*”. Com isso, objetiva-se apresentar a experiência contemplativa como um processo claro e direto, sem interferência de misticismos ou raciocínios rebuscados. E quanto a qualquer tipo de ideal teológico, ou projeção idealizada que seja direcionada a alguma espécie de êxtase divino, tais experiências simplesmente não cabem no contexto do Zen.

Considerando que a prerrogativa budista propõe ao praticante a realização (por meio do exercício contemplativo) da condição transitória das coisas¹³⁵ (transitoriedade esta que poderia ser reconhecida na natureza impermanente de qualquer ato, pensamento, sentimento¹³⁶), também as artes participam, enquanto representações criativas, do universo de experiências que visam a “descoberta interior”, segundo a proposta zen. Os sete elementos estéticos da arte zen não podem ser restritos apenas ao contexto da criação artística; eles de fato são projeções das qualidades psicoemocionais que também se manifestam na vida humana em geral, quando um indivíduo entra em contato com todos os elementos de seu cotidiano imediato, seja por meios puramente emocionais, seja através dos mecanismos sensoriais naturais (visão, tato, audição, etc.). A questão fundamental no Zen é como destacar e favorecer o fator subjetivo adequado (não condicionado) que permitirá a um praticante ou artista zen expressar saudavelmente estas qualidades – é justamente neste momento que surge a prática zen por excelência.

Se analisarmos bem as realizações artísticas Zen, veremos que a força de expressividade criativa (*kyo*¹³⁷), que o artista consegue promover em sua obra sempre está relacionada ao grau de vivacidade e vigor que esta arte poderá

¹³⁴ OLSON, Carl. Zen and the art of postmodern philosophy, (New York: St. University of New York Press, 2000), cap. 9.

¹³⁵ Diz Heinrich Zimmer: “*Os filósofos das escolas [budistas] procuraram solucionar a dificuldade [sobre a natureza impessoal], afirmando que o processo do ego consiste de uma série (santana, santati) de momentos (kshana) de entidades transitórias. Nada existe que permaneça. (...) ‘todas as coisas são breves como um piscar de olhos’ (yat sat tat kshanikam).*” ZIMMER, Heirich. *Filosofias da Índia*, (São Paulo: Palas Athena, 1986), pág. 354.

¹³⁶ “*Tudo que é passível de transformação, monges, pode ser chamado de ‘mundo’. Agora, o que é transitório? Os olhos são transitórios. As formas são transitórias. A consciência da visão é transitória. (...) O intelecto é transitório. As idéias são transitórias. Consciência do intelecto é transitória. A experiência de contato é transitória. E tudo o que surge em função da consciência de contato é transitório. Tudo que é passível de transformação, pode ser chamado de ‘mundo’.*” BUDDHA, Shakyamuni. In THANISSARO. Bikkhu (Trad.). **Loka Sutra** – Samyutta Nikaya, 35.82, (Access to Insight <<http://www.accesstoinsight.org>>, John Bullitt, ed., 1998).

¹³⁷ “*Kyo se refere a uma ação ou gesto que manifesta claramente o Zen-ki, tal como o levantar de um dedo, erguer de um punho, um aceno de cabeça, e assim por diante. Baso uma vez disse, ‘Eu ergo minhas sobrancelhas para demonstrar o espírito do Zen’.* SEKIDA, 2005, p. 152-153.

transmitir (HISAMATSU, 1971: p.39). O foco principal desta forma de expressão intensa não seria, no caso, a reafirmação do artista através de sua obra, mas a representação da energia de vida (ki) através das suas ações criativas, que por sua vez refletem a natureza de todas as coisas. Como afirma *Tanchu Terayama*, um dos expoentes na arte de pintura zen:

“[Na arte hitsuzendo] A tinta pode ser considerada a substância sutil que expressa vida e morte, e o golpe do pincel como uma oportunidade de expressão que incorpora o todo do artista. (...) Uma pessoa cujo coração está anuviado não será capaz de desenhar uma linha que brilha com a pureza. Uma pessoa superficial em experiência ou cultivo [da mente] não pode desenhar uma linha que revela profundidade. Uma pessoa sem vitalidade não desenhará uma linha que ressoa com energia. Cada linha reta pode ser o espelho do espírito. (...) Por meio de métodos tais como o estabelecer uma meta para si mesmo, praticar a respiração, e mergulhar profundamente em seus mais íntimos recursos para encontrar sua verdadeira expressão, o praticante do Hitsuzendo é capaz de exprimir a mente e o corpo universais através de cada toque do pincel, e no processo, alcançar ainda mais intensidade.”¹³⁸

Assim, a formulação estética do zen implica em uma imersão intensa de mente e corpo, que possa favorecer ao mesmo tempo a experiência psico-espiritual de descoberta interior (o *kensho*, ou experiência de insight) e a independência a qualquer tipo de reafirmação pessoal (egoísta)¹³⁹, revelando assim o “verdadeiro Vazio” (*chen-k’ung* em chinês; *shinku* em japonês), ou a natureza integrativa da vida. Ao imergir em si mesmo, o artista deve ser capaz de colocar na sua realização artística o máximo de simplicidade e pureza, tanto no contexto visual como em sua própria atitude “*kyo*”.

Em certo sentido, poderíamos considerar a arte zen como uma prática de “*expressividade criativa*” das experiências associadas ao modo como a mente interpreta e compreende a existência. A base destas experiências encontra-se no profundo amadurecimento da consciência do artista por meio da contemplação (ou

¹³⁸ TERAYAMA, 2003, p. 7-8.

¹³⁹ Diz Terayama: “*Hitsuzendo* é um desafio onde o Eu é esquecido; é o produto da concentração de uma mente uma, que se funde com a mais profunda realidade”. Op.Cit., pág. 14.

zazen, meditação). Tais conceitos têm a ver com a *cultura*¹⁴⁰ psico-espiritual implícita nos argumentos de Buddha. A “*subjetividade*” implícita nestas experiências tão íntimas não depende dos condicionamentos mentais já arraigados em nossas consciências, mas de um saudável discernimento dos mecanismos ilusórios do Eu. Assim, o zen não exclui o Eu em si, mas procura superar – por meio de uma prática específica de investigação interna – o excesso de identificação com os mecanismos artificiais que legitimam erradamente esta idéia de identidade. A prática contemplativa zen procura reorganizar nossa identificação pessoal de modo a trazer à tona os aspectos saudáveis do “sujeito fundamental”, ou o “*não-eu*”.

¹⁴⁰ De fato, uma maneira de se referir ao complexo de experiências mentais estudado e praticado no Budismo, definido como a “psicologia budista” poderia ser: “cultura da mente”. Cif. NARADA, 1979, Cap. XI, p.389 passim.

Capítulo 3. O Fantástico Sonho de Buddha

Um insight zen nas artes contemporâneas

Neste capítulo investigamos alguns conceitos comuns entre a prática de arte zen e certas abordagens contemporâneas. Damos ênfase aos elementos da estética zen passíveis de serem detectados nas ações de arte de diversos artistas da atualidade.

Essencialmente, as aproximações são feitas a partir de três campos de contato relacionados com a ótica zen:

1. O comportamento, a improvisação e o uso da corporalidade como ferramenta de arte, aqui denominado simplesmente “desmaterialização”, termo que indica neste caso a transposição da arte para além de métodos usuais (ou na perspectiva zen, a “dessacralização das formas” contida na qualidade de Assimetria);
2. A simplificação, despojamento e austeridade aqui relacionados ao minimalismo (como atitude estética e não como movimento de arte) e outras propostas correlatas;
3. O uso de “ausências” (ou espaços vazios, elementos negativos e semelhantes) e a valorização das ambigüidades entre opostos como meio de criação artística.

Estas características são apresentadas como meros pontos de relação geral entre a estética zen e certas propostas de artistas contemporâneos, e evidentemente não pretendem fechar questão sobre como tais ações de arte poderiam ser interpretadas. Elas visam apresentar certos paralelismos que promovem uma interessante relação de linguagens, apesar da distância em tempo e espaço.

3.1 A Desmaterialização da Arte

O coração da prática de arte zen busca exercitar os sentidos, permitir a reflexão ou provocar o pensamento. Ao fazer isso, a prática contemplativa que permanece implícita na arte zen conduz a mente à liberação de seus condicionamentos e amadurece a percepção das coisas como vazias, além da dualidade que separa o artista (o autor da ação criativa) da obra (o resultado desta ação).

Os conceitos fundamentais da estética zen podem ser considerados, em essência, como atemporais e transregionais. Eles visam exercitar a mente para uma apreensão profunda do modo de criação de arte, unindo experiência contemplativa com a pura manifestação criativa (BECKER, In: BAAS, 2004: p. 89 et passim.), sem contudo se prender necessariamente a doutrinas místicas, ícones religiosos, padrões de beleza, ou meios específicos. Neste sentido a arte zen foi, a seu modo e em seu tempo, uma arte revolucionária – de fato, a condição inovadora e sublevada também faz parte do próprio caminho contemplativo zen:

Se você deseja alcançar a verdade, precisa realizar uma revolução em sua mente. [...] O Zen é uma revolução interna e externa. Se você realiza uma revolução interna e externa, não há sujeito, não há objeto. Dentro e fora se tornam unos. Quando vê o céu, apenas azul. Quando vê as árvores, apenas verde. Quando prova açúcar, apenas doce. Quando você faz algo, apenas deve agir. Não faça dois; não faça um. Então obterá a paz no mundo e a completa liberdade. Isto significa manter suas situações corretas, a cada momento.¹⁴¹

É possível reconhecer muitos paralelos, e refletir sobre alguns interessantes elementos de contato entre a proposição zen e as atitudes contemporâneas,

¹⁴¹ SAHN, 1999. p. 64, Tradução nossa.

principalmente aquelas que visam transformar o corpo como meio altamente expressivo de arte, e confrontar a mente com conceitos estéticos inusitados.

Como já visto anteriormente¹⁴², a visão zen apresenta-se aparentemente contraditória ao fundamentar-se em uma despersonalização (o exercício de não-eu) ao mesmo tempo em que favorece a manifestação do artista como praticante (e artífice) de uma ação profundamente especial, notável em seu puro exercício de sensibilidade e discernimento. Sobre o paradoxo da despersonalização do artista na tradição estética zen, afirma D. T. Susuki, citando George Duthuit, autor de *Chinese Mysticism and Modern Painting*:

[Diz Duthuit]: “Quando o artista chinês pinta, o que importa é a concentração de pensamento e a pronta e vigorosa resposta da mão que direciona sua vontade. A tradição lhe ordena ver, ou antes sentir, a si como um todo em relação ao trabalho a ser executado, antes de dedicar-se a qualquer coisa. ‘Se as idéias de um homem estão confusas, ele se tornará escravo das condições externas’ (...) Aquele que hesita e move seu pincel para realizar uma obra, abre mão de um alcance ainda maior na arte da pintura.(...) Desenhar bambus por dez anos, tornar-se um bambu, e então esquecer tudo sobre bambus quando estiver pintando-os. Em posse desta técnica infalível, o indivíduo se coloca à mercê da inspiração”.

Transformar-se em um bambu e em seguida esquecer que você é uno com ele enquanto se pinta – esse é o Zen do Bambu, é o mover-se com ‘a dinâmica rítmica do espírito’¹⁴³, que habita no bambu tanto quanto no próprio artista. O que neste momento lhe é exigido vem a ser possuir uma firme relação com o espírito e no entanto não estar cômico do fato. Esta é uma meta muito difícil, atingida apenas após longo treinamento. ¹⁴⁴

O artista zen busca fundir-se na ação de arte e então, para realizá-la plenamente, “deixa de existir” como um indivíduo de modo a permitir que o gesto fluido e concentrado (*kyo*, a *intenção consciente relacionada ao movimento físico*

¹⁴² Ver Cap. II, “A Arte Zen e o Círculo do Vazio”, pag. 47 et passim.

¹⁴³ O uso do termo “espírito” no Zen deve ser entendido como relativo à sensibilidade que nasce da percepção profunda (discernimento, plena atenção). Literalmente o termo em chinês é “Shin” (japonês, Kokoro), e significa ao mesmo tempo a “mente” e/ou o “coração”.

¹⁴⁴ SUZUKI, Daisetz Teitarō. *Zen and Japanese culture*, (New York: Bollingen Foundation, 1973), p. 31.

adequado) de criação ocorra sem raciocínio, sem sequer pensar – ele esquece o que sabe para enfim ser capaz de criar com a mente pura¹⁴⁵. A arte e seu conhecimento já não pertencem mais ao *Eu*, e se manifesta na ação direta (o Zen-ki); o artista (o indivíduo) torna-se sua própria arte; mas ele não se perde nela – apenas aprende a deixar de lado aquela parte de si mesmo que resiste à experiência plena de agir sem auto-referências, agir sob o prisma do *não-eu*. Ao fazer isso, torna-se verdadeiro em sua condição de criador, e neste sentido a prática zen o afirma como um indivíduo que revela o seu “verdadeiro eu”, ou o “eu fundamental” (HISAMATSU, 1971).

A parcela na atitude de arte zen que pressupõe uma imersão no ato, o engajamento artístico, encontra uma interessante analogia nas ações de arte extremas do artista contemporâneo **Tehching Hsieh** cujos trabalhos mais instigantes se constituíram de uma sequência de cinco *performances* com duração de um ano. Como ele mesmo afirmou, estas *performances* foram trabalhos que “*ele estava razoavelmente certo (mas não absolutamente convicto) de que poderia realizar, mas cujos resultados ele não tinha idéia de como seriam*” (TUCKER, In: BAAS, 2004: p. 80). *Marcia Tucker* (escritora, curadora e crítica de arte americana) descreve assim estas ações:

Para a primeira performance (1978-79) [Ilustração 15], Tehching se trancou em uma cela em seu sótão e viveu por um ano sem ler, escrever, falar ou qualquer tipo de entretenimento. Duas vezes ao dia, alguém silenciosamente lhe trazia alimento e removia o lixo. Na sua segunda performance (1980-81), ele esmurrava um relógio a cada hora completa, dia e noite, por um ano, uma testemunha confirmava a cada dia que ele assim tinha feito. A terceira peça (1981-82) consistiu em viver fora de ambientes por um ano, jamais entrando em qualquer lugar exceto por uma ocasião, quando uma briga o levou a uma delegacia. Sua próxima atuação anual (1983-84) [Ilustração 16] foi particularmente desafiadora. Tehching foi amarrado à artista Linda Montano, a qual ele não conhecia, por uma corda de 3 metros. A condição do trabalho era que eles não poderiam se tocar ao longo daquele ano. A peça Montano foi

¹⁴⁵ Ver mais acima a declaração de Eihen Dogen, “*encontrar a si mesmo é esquecer de si mesmo*”. Capítulo I deste estudo, seção 1.3 “*O Caminho do Aqui e Agora: fundamentos artísticos da ação zen*”, p.31.

seguida por um ano (1985-86) durante o qual Tehching não realizou, olhou, leu sobre ou, presumivelmente, pensou sobre arte de qualquer forma.¹⁴⁶



Ilustração 16. Tehching Hsieh & Linda Montano, "Art/Life: One Year Performance", 1983-84. Reprodução. FONTE: (website: The New York Times) Museum of Modern Art - Photo: Chester Higgins Jr /The New York Times.



Ilustração 15. Hsieh "Cage Piece", performance 1978-79. FONTE: (website: The New York Times)

A última *performance* deste artista, intitulada "Earth", foi realizada a partir de uma vivência com 13 anos de duração (que ele iniciou ao final de 1986 e encerrou em 1999) na qual ele iria criar obras de arte, mas não iria compartilhá-las com ninguém de forma alguma (expor, vender, comentar, etc.). *Marcia Tucker* revela que

¹⁴⁶ TUCKER, Marcia. "No title" In: BAAS (2004), Section I - Essays, p.80-81, tradução nossa.

o comentário do autor, aos 49 anos e após o término da atuação, foi, “*Eu me mantive vivo*” (TUCKER, In: BAAS, 2004: p.81).

Hsieh incorporou, em sua seqüência de atuações, o espírito zen de imersão profunda e concomitante desvinculo pessoal com o ato, na pretensão de torná-lo ainda mais significativo. *Tornar-se o bambu e depois esquecer o bambu*, como afirma a atitude zen, representa muito bem a natureza das realizações de Hsieh, que se deixou abandonar em meio às suas próprias ações, sem certeza do que conseguiria realizar, mas convicto de realizá-las mesmo assim.

Outro artista contemporâneo que consegue incorporar muito desta atitude de desmontagem de si mesmo em favor de uma atuação criativa livre de restrições é **Nam June Paik** (um dos expoentes do movimento Fluxus), cujas performances irônicas e absurdas provocam e estimulam reações diversas, sempre mobilizando o observador. Com sua natureza confrontadora e radical, Paik representa a faceta iconoclasta e imediata também reconhecível da arte zen. Apesar de se recusar a ser rotulado como um “zen-budista”, sua linguagem artística revela muitas inserções da atitude zen. Podemos considerar duas criações suas (a peça de vídeo *Zen for Film* de 1964 e a performance “*Zen for Head*”) como claras metáforas da dessacralização zen. O vídeo *Zen for Film* consiste em uma hora de filmagem de uma superfície em branco; a performance *Zen for Head* (que foi apresentada pela primeira vez no “*Fluxus International Festival of very New Music*” na Alemanha em 1962) é uma paródia da pintura caligráfica zen, onde o artista – ao ser solicitado pelo músico La Monte Young “desenhar uma linha e segui-la” (BAAS, 2005: p. 181) – emplastou seu cabelo com tinta e suco de tomate, e usou o próprio corpo como pincel para desenhar a “linha zen” (*hitsuzendo*) em um rolo de papel.

Na performance *Zen for Head* (figura 17), Paik promove a ação zen (*zen ki*) ao abandonar qualquer preocupação com as consequências do que cria, tornando-se (supostamente) “uno” com a atitude puramente física de sua atuação. Ao mesmo tempo é possível depreender no evento uma naturalidade (como no caso de Hsieh, a ação é feita sem planejamento, o artista deixa fluir o ato sem ter certeza do que isso irá resultar), rusticidade e desapego (das formas, da própria linguagem, da coerência). Paik realiza uma paródia da arte caligráfica zen, e ao dessacralizá-la mantém-se coerente com a natureza absolutamente livre (e mesmo paradoxal) do

espírito zen, que não se apega a nada – nem a si mesmo; um “vazio” completo, sempre retornando ao ponto original. Afirma Eugen Herrigel, ao citar seu mestre zen: “A verdadeira arte Zen é sem propósito, sem meta!”¹⁴⁷.

Considerando a arte em sua natureza puramente viva (ou ao realizar a proposta de união da arte com o cotidiano), a perspectiva zen propõe ao artista se entregar sem resistências, abandonando qualquer hesitação técnica ou racional, de certa maneira destituindo-se de si mesmo para encontrar a liberdade de criar sem se prender a nada¹⁴⁸. Há nesta afirmação um espelho interessante de muitas ações artísticas modernas e contemporâneas, estejam elas ou não ligadas diretamente ao conhecimento sobre o zen. Contudo, é importante notar que a prerrogativa Zen de exercitar a mente para abarcar o aspecto vazio e despojado da ação de arte,



Ilustração 17. Nam June Paik, *Zen for Head*, performance, Setembro 1962, Alemanha. Reprodução. FONTE: BASS, 2005.

¹⁴⁷ HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. (São Paulo: Ed. Pensamento, 1990).

libertando-a de quaisquer regras, não significa que seu caminho conduza a um niilismo, uma negação pura e simples da forma, do conteúdo, dos meios, do artista; mais uma vez¹⁴⁹ frisamos que a prática zen propõe a descoberta da *Face Original* ou a essência fundamental que permeia todas as manifestações, não se prendendo nem rejeitando qualquer coisa. Eis o motivo de o Zen ter como símbolo máximo o *silêncio*, acompanhando a própria atitude de Buddha o qual, diante de questões excessivamente mistificadoras ou racionalistas, optava pelo silêncio como forma de não se entregar a afirmações positivistas ou negações niilistas. A prática zen objetiva a constante liberdade de ação (HISAMATSU, 1971). O uso, na linguagem zen, de recursos negativos visa apenas reintroduzir (através de uma experiência reflexiva ou contemplativa – seja esta artística ou puramente espiritual) os aspectos cotidianos e casuais que são negligenciados e recusados em nossa percepção comum.

Em sua atuação intitulada “*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*” (“*Caminhando de uma Maneira Exagerada em torno dos Limites de um Quadrado*”, ilustração 18), **Bruce Nauman** promove outro exemplo de aproximação entre o zen e a atitude contemporânea, quando ambos se propõem à exploração profunda da arte além das fronteiras materiais e dos meios usuais. Em um surpreendente paralelismo com as performances de *Kinhin* (a prática tradicional zen de caminhar em meditação), Nauman realiza, por meio de uma sequência de movimentos aparentemente bizarros e banais, uma ação quase contemplativa.

Embora não seja considerada parte do universo artístico zen, a prática do *Kinhin* (principalmente aquela relacionada ao zen japonês) possui qualidades que se espelham no *zen-ki*, conceito inspirador de toda arte zen-budista. Esta prática tradicional – ao estabelecer um exercício de expressividade do movimento corporal por meio de posturas dramáticas e gestos simbólicos (*kyo*) – está relacionada (em sutileza de postura e desenho corporal) aos movimentos ritualizados do teatro *No*. A caminhada em *kinhin* também apresenta uma ênfase ao movimento linear dos passos, silencioso e lento, e a aparente falta de sentido (a caminhada, feita em torno

¹⁴⁸ Comparece-se esta premissa à afirmação taoista: “O Sábio, ao realizar sua obra, não se apega a ela; e justamente por não se apegar, os méritos jamais o abandonam”. LAU, D.C. (trad.) *Tao Te Ching*, (Hong Kong: The Chinese University Press, 1989), Verso II.

¹⁴⁹ Ver Capítulo 1, passim.

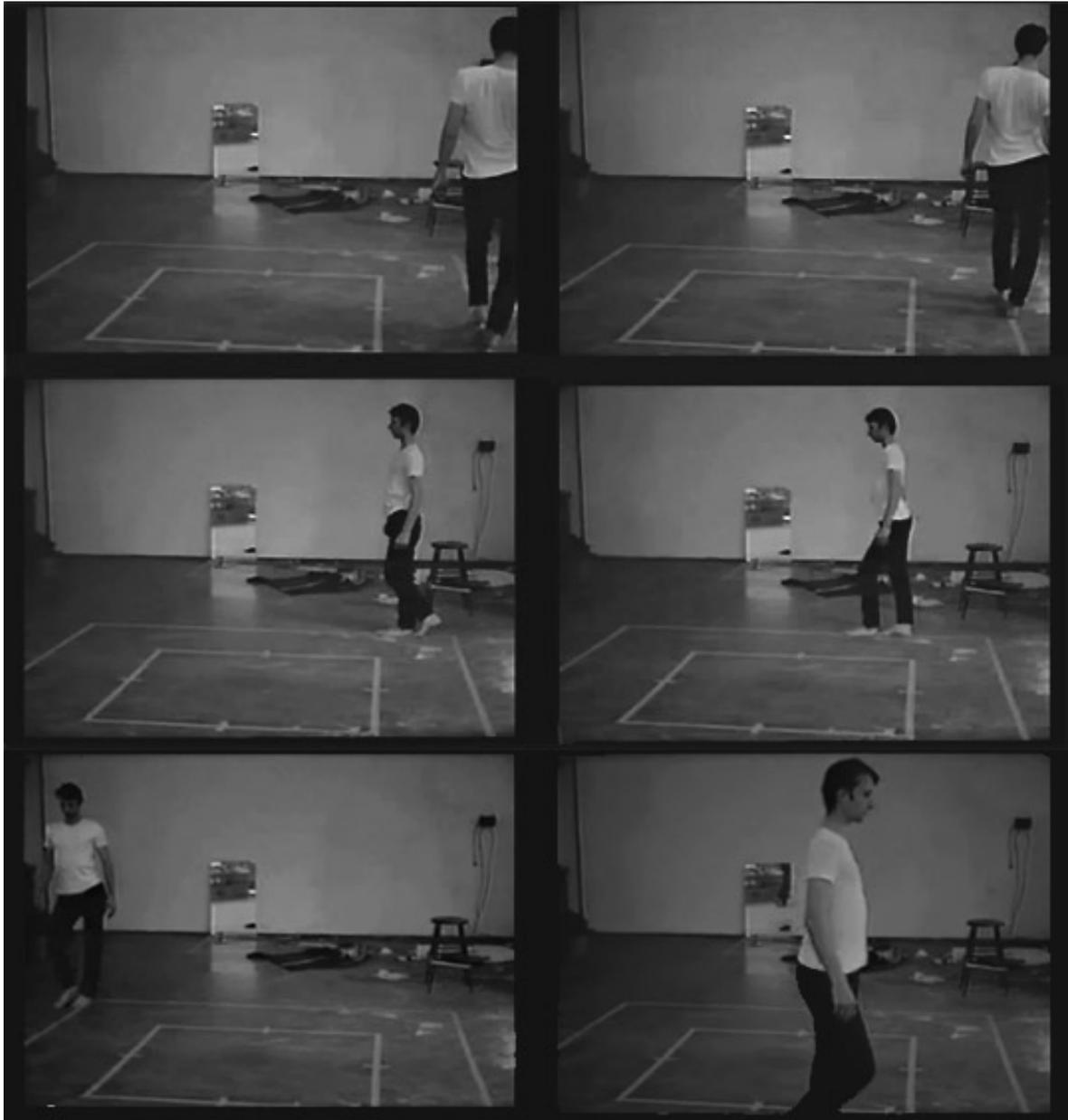


Ilustração 18. Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*; coreografado por Meredith Monk. Performance documentation, 1967–68, 16 mm film, 10 min 30 sec. FONTE: Artforum Magazine (Virtual: http://artforum.com/video/id=20235&mode=large&page_id=18).

de um círculo ou quadrado imaginário – por vezes desenhado no chão – não pretende chegar a lugar algum e não possui nenhuma meta em si mesma) de sua realização.

Na atuação de Nauman, observa-se igual atitude na intensidade do movimento passo a passo, uma ênfase no andar exageradamente definido, o vazio de sentido, a lentidão, o silêncio. Na mesma ótica da ação zen de *kinhin*, vemos em “*Walking...*” uma alusão ao ato inusitado e sem objetivos feito a partir de um intenso

comprometimento do artista (em essência, o “Eu Fundamental” do artista, e não sua personalidade comum) com a própria ação. É um ato, sob a visão zen, rústico, despojado e vazio. Nauman, ao promover a caminhada reversa (de costas) quando alcança o início do quadrado, acrescenta ao processo o contexto de desestruturação e neutralização da própria caminhada em si, tornado-a, sob a ótica zen do “não-eu”, absolutamente vazia. Esta atitude aponta para a paradoxal despersonalização (o desapego do não-eu) do zen: a ação, depois de realizada, já está no passado e quem a fez não existe mais.

Não é de modo algum correto afirmar que todos os artistas contemporâneos, cujas posturas criativas frequentemente produzem resultados semelhantes às ações zen, conheçam ou compreendam as implicações destes fundamentos (ou se interessem por elas). Mas é possível observar tanto na criação zen como na contemporânea um universo de possibilidades amplas para o exercício livre da ação criativa, sem restrições. E é justamente nesta liberdade de criação – e em seus variados desdobramentos – que podemos encontrar interessantes aproximações entre o caminho contemplativo da arte zen e as ousadias contemporâneas.

Em relação à premissa zen de desapego ao Eu como meio para que o artista manifeste sua arte com plenitude, chamamos atenção para a performance (*Ilustração 19*, que posteriormente tornou-se uma vídeo-instalação) da artista coreana **Kimsoja** “*A Needle Woman (Uma Mulher Agulha)*” realizado entre 1999 e 2001. A artista se posiciona anonimamente (de 25 a 30 minutos) em meio ao caos de diversas cidades do mundo, entre multidões e sem controle das reações de qualquer pessoa à sua volta, visando tornar o seu próprio corpo e personalidade “*como uma agulha que costura juntas diferentes pessoas, sociedades e culturas ao simplesmente ficar parada*” (BAAS, 2004: 215 et passim.).

Em sua performance, a artista buscou tornar-se “nula” em meio ao todo que a cercava. Ao perder sua identidade, ela sentiu que “*estava livre de minha auto-imagem e consciência comuns, e envolvida por toda a imagem do mundo e das pessoas, em um sentimento de unidade e totalidade*” (BAAS, 2004: 216). A atitude de despersonalização desta performance possui profunda relação com o ideal de neutralidade e vazio do zen-budismo. Ao mesmo tempo, percebe-se a fragilidade de

dramaticidade da ação, que a aproxima das qualidades zen de profundidade sutil e simplicidade.



Ilustração 19. Kimssoja, A Needle Woman - Londres, Nova Delhi, Shangai, Cidade do México, Lagos, Cairo (da esquerda para direita, de cima até embaixo). FONTE: BAAS, 2005: pp.:212,214.

Uma das questões mais importantes para que possamos identificar aproximações entre as culturas artísticas atuais e os conceitos estéticos do Zen seria, a nosso ver, considerar o quanto a idéia de criação artística transformou-se desde a destituição do objeto da arte como entidade no final dos anos 60 e início dos anos 70 no século passado (EPSTEIN, In: BAAS, 2004). Esta perspectiva de desmaterialização e a relativização do objeto na contemporaneidade encontram eco nas noções de transpessoalidade (não-eu) e interdependência que a prática budista

– seja como exercício contemplativo ou como método de arte – preconiza. *Mark Epstein*¹⁵⁰ confirma esta visão ao argumentar:

Devido ao fato de que um dos aspectos primários do Budismo vem a ser a falta de uma essência ou substância do ego, o Budismo promove uma inspiração natural para – ou a confirmação de – artistas no processo de descobertas sobre quão excitante a arte pode se tornar quando livre das restrições do materialismo.

Sob uma ótica puramente conceitual, os paralelos entre a atitude zen e a arte ocidental se manifestam no interesse em desmontar os elementos que legitimam de maneira formal e rígida a estrutura objetiva da realidade, tendo como meta revelar novas possibilidades – e descobertas. Entretanto, é justamente neste momento que a tradição Zen e as propostas contemporâneas se distinguem: enquanto o fundamento da primeira atua no contexto de experiências psico-espirituais¹⁵¹, e seu exercício se dá como parte desta descoberta (a arte é, para o zen, um tipo de *zazen* criativo), o segundo visa o direito de transcender os limites formais da cultura, e os seus artistas ou defensores não estão interessados, *a priori*, em fazer parte de qualquer tipo de experiência transcendente.

Mas aquela meta (para muitos, talvez ambiciosa demais) de realização psico-espiritual zen não deve ser encarada como um obstáculo para classificar sua arte como adequada ao exercício moderno de descobertas puramente criativas. Se restrita à época de seu surgimento (cerca de 1100 anos atrás), a arte Zen foi certamente um movimento altamente instigante, tanto em função de sua proposta estética como de seus costumes e estilos de fazer arte. Apesar de seu fundamento caracteristicamente oriental e de sua associação ao conceito de espiritualidade, há na arte zen suficiente flexibilidade para ser realizada a despeito da manifestação (durante sua criação) de uma experiência contemplativa formal. Há no espírito zen uma valorização da pura experiência artística renovadora e questionadora como meio para descobertas íntimas, investigações estéticas e investigações conceituais –

¹⁵⁰ EPSTEIN, Mark M.D.: *Sip My Ocean - Emptiness as Inspiration* In: BAAS, 2004, Section I - Essays, p. 29 et seq., tradução nossa.

¹⁵¹ Em certa instância, uma busca pelo sentido da vida.

experiência estas que também são, na ótica budista, parte da espiritualidade humana. De certa forma, podemos encontrar o mesmo impulso nos fundamentos das artes contemporâneas, através das realizações de muitos de seus artistas.

Como simples manifestação de arte, a experiência estética zen que afirma a “efemeridade do edifício da realidade” (EPSTEIN, In: BAAS, 2004) se mantém válida tanto como fonte de inspiração como base para a aprendizagem interna:

A premissa desta “desmaterialização” foi a valorização da idéia ou conceito que subjaz o objeto junto com a noção de que o processo de criação era mais importante do que o produto. Em parte, esta foi uma reação ao formalismo e sua ênfase no objeto com a exclusão de tudo o mais. A idéia crítica de Clement Greenberg de “progresso” artístico ou “avanço” teleológico na criação de arte – um conceito ainda mais redutivo da pintura como puramente auto-referencial (o contemporâneo sine qua non de “arte em favor da arte”) – foi posto em questão por artistas interessados na multiplicidade, efemeridade, a relação da arte com o cotidiano, ou o conceito do artista como a obra de arte (por exemplo, a aceitação do tema não-arte; identificação de atividades da vida diária como arte; idéias ou mesmo conversações como arte – Ian Wilson; e trabalhos de arte existindo apenas como documentos fotográficos ou escritos).¹⁵²

Além deste aspecto, se nós entendermos a premissa de “desmaterialização” da mesma forma como é definida por Lucy Lippard em seu livro, “*Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*”¹⁵³, temos que no final do século XX ocorreu uma crescente valoração da idéia ou conceito que subjaz o objeto, e da ação criativa como mais importante que o resultado final. Isso mais uma vez vêm ao encontro dos aspectos práticos da arte zen, que igualmente preocupa-se com a qualidade e profundidade da ação propriamente dita, a despeito do resultado. Isso é manifestado na arte como na vida na forma de experiência, pois para a ótica zen os resultados das ações feitas adequadamente através de consciência profunda, permitem que novas ações vivas e saudavelmente transformadoras surjam, em um constante movimento integrativo de ações; portanto, para o zen não

¹⁵² TUCKER, 2004, p.75, tradução nossa.

¹⁵³ Cf. TUCKER. Op.Cit., p. 78, tradução nossa.

existem resultados, mas um constante fluxo de novas ações, sempre manifestadas “*aqui e agora*” (HANH, 1998: p. 174, *passim*). Apenas a mente pouco criativa (ou seja, uma mente presa a um intenso egoísmo) age em função de resultados.

Pensar na arte como fonte de metáforas das experiências cotidianas tais como paixões e desejos, solidão, trabalho, o dilema “*eu-e-o-outro*” significa reinterpretar estas experiência como meio de transformação e mudança. Esta prática é uma consequência direta do questionamento sobre a validade concreta de hábitos de vida insípidos, e sustentados por um *Eu* que insiste em permanecer distante, isolado de tudo o mais.

A atitude artística moderna tornou-se cada vez mais dissociada dos formalismos resultantes da institucionalização da arte e rebelou-se, já com *Duchamp* e os *Dadas* na primeira metade do século XX (BAAS, 2005: *passim*), para um caminho de contradições e impertinências cujo resultado foi uma recondução – mesmo que por outros caminhos – a esta realização de que é na mente e suas idéias (como se entende no zen o binômio “*mente-e-coração*” já descrito nos capítulos anteriores), e não no objeto, que a arte reside:

Queria afastar-me do aspecto físico da pintura. Estava muito mais interessado em recriar idéias pela pintura. [...] Eu estava interessado em idéias, e não simplesmente em produtos visuais. Queria recolocar a pintura a serviço da mente.

*[...] O Dada foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica.*¹⁵⁴

Este questionamento tornou-se cada vez mais instigante desde a virada do século XX, e amadureceu na cultura de arte ocidental atitudes revolucionárias, expressas nos *happenings*, *performances* e experimentações modernos e contemporâneos. Uma investigação muito próxima já era evidente nos meios zenbudistas arcaicos tais como a pintura, o teatro *No* ou os rituais *Cha-no-yu*, através dos quais se revelavam ações criativas que se imbuíam de grande interesse em

¹⁵⁴ DUCHAMP, Marcel. *Pintura... a serviço da mente* In: CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna, (São Paulo: Martins Fontes Ed., 1999), p. 399.

denunciar a condição efêmera da vida, a natureza relativa dos desejos, e a clareza de percepção que caracteriza a atitude desapegada da prática meditativa e a dessacralização das imagens. O uso dos diversos meios de arte (tais como papel e tinta, as cerâmicas de chá e máscaras *No*, além de outros) servia apenas para compor o cenário onde a mente – tanto do artista como do espectador – promovia uma identificação com os fundamentos da *performance* artística apresentada. Os meios utilizados para se alcançar esta experiência são transitórios – ou assim deveriam ser entendidos. A arte zen nunca imaginou recusar-se a se valer dos objetos e meios comuns à arte formal; ela busca, em outra instância, simplesmente não depender destes meios – apenas utilizá-los para demonstrar a arte “pura”, ou seja, a arte como ferramenta para descobertas interiores (HISAMATSU, 1971).

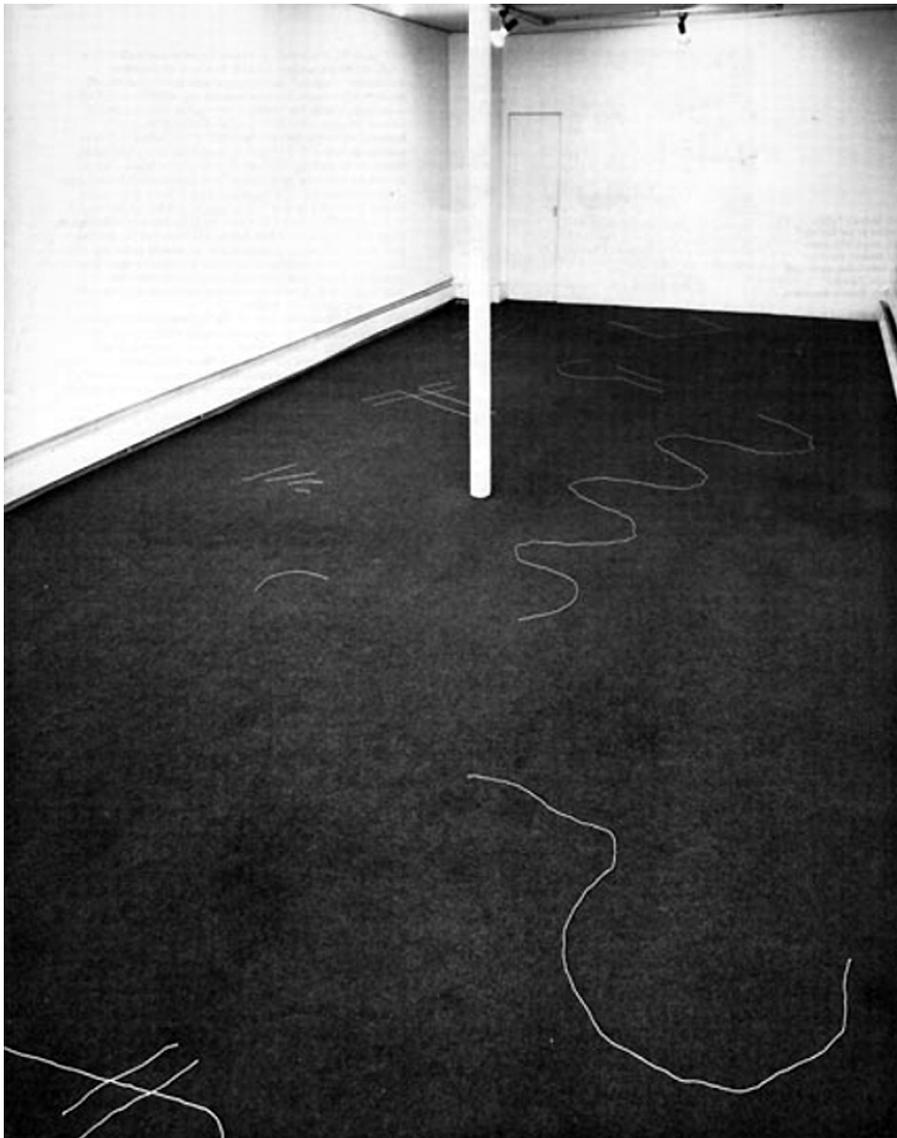


Ilustração 20. Richard Tuttle, *Ten Kinds of Memory and Memory Itself*, 1973. Instalação no Whitney Museum of American Art, NeW York, 1975. FONTE: *Bomb Magazine*, *New Art Publications*, and its Contributors (<http://bombsite.com/>)

Em relação ao uso de objetos como meio de exercer uma arte sutil e quase improvisada, que em si permanece além de métodos comuns, destacamos o artista americano **Richard Tuttle**, que traduz em seus trabalhos aspectos de rusticidade e desmaterialização, os quais frequentemente fundamentam a sutileza e o *insight* das artes zen-budistas. Em suas obras “*Ten Kinds of Memory and Memory Itself*” (ilustração 20), e “*20th Wire Piece*” (ilustração 21) apresentadas em 1975 no *Whitney Museum de Nova York*, podemos ver o apelo a uma simplificação extrema através do uso de linhas, fios, unhas, e objetos pueris de forma quase negligente, em espaços vazios e superfícies nuas. Destituída de qualquer consistência, a instalação provoca a sensação de carência tridimensional, com as linhas dispostas no chão e todo o espaço em torno sem qualquer atributo.

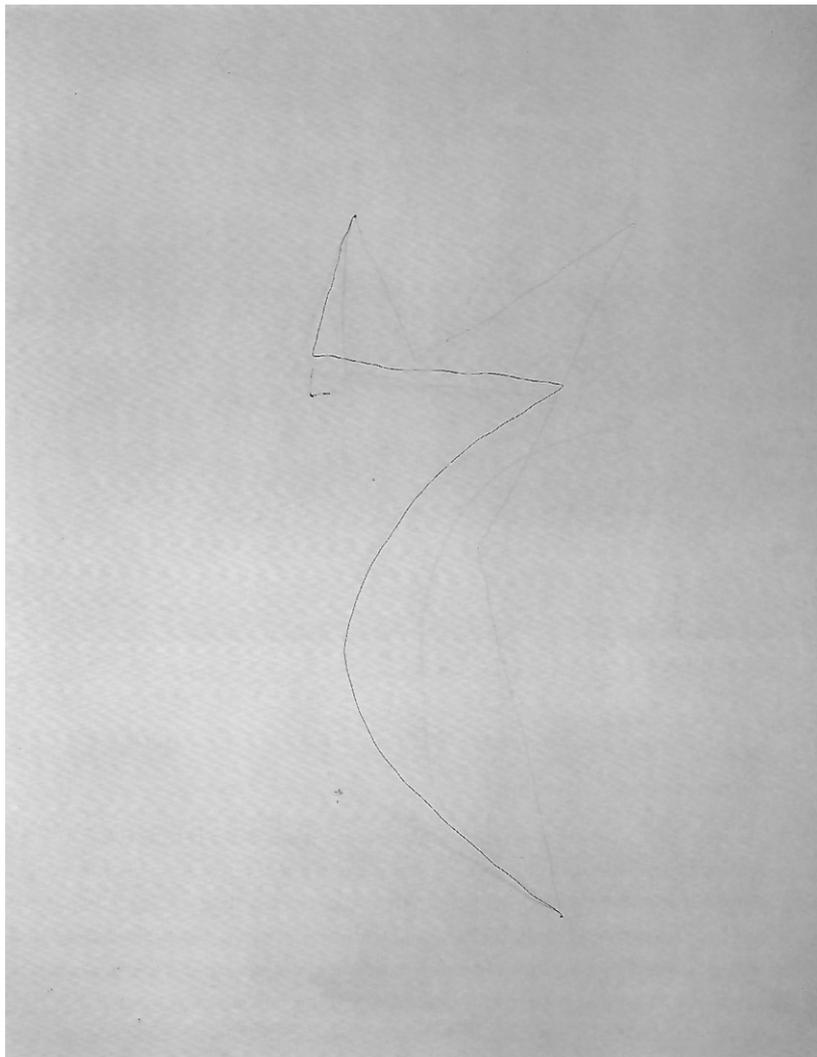


Ilustração 21. Richard Tuttle, *20th Wire Piece*, 1972. Lápis, Fio e unhas, 23 X 26 in. Coleção Judith Neisser, Chicago. Reprodução. FONTE: BAAS,2004.

O caráter casual e o uso de materiais pobres de Tuttle produzem um forte desvínculo com a idéia de relevância dos objetos. Outro elemento importante foi o fato de, ao longo da exposição, as instalações terem sido propositadamente mudadas, usando-se as mesmas peças, em novas formações visuais e disposição espacial - pura transitoriedade das formas. A exposição de *Tuttle* se caracterizou igualmente pela falta de rótulos e catálogos explicativos dos temas, em uma óbvia quebra de expectativas. A aparente pobreza e futilidade dos objetos usados por Tuttle remetem ao caráter frugal e vago revelado pela estética *wabi-sabi*. A completa falta de pretensão, o aspecto rude e pouco refinado e a natureza algo “abandonada” das obras remetem ao universo casual das artes zen.



Ilustração 22. Ann Hamilton "At Hand", 2001. Reprodução. FONTE: BAAS,2004.

Outro exemplo relevante é a obra “*at hand*” de **Ann Hamilton** (ilustração 22), onde folhas em branco preenchem aleatoriamente o chão e são lançadas, ocasionalmente, no ar. Os papéis são apresentados como páginas de um livro, e os espectadores são convidados a lê-lo através das palavras não escritas. Sua arte aborda outra faceta da desmaterialização que relaciona conhecimento e experiência (HAMILTON, In: BAAS, 2004: p, 179 et seq.) e está associada à premissa de que o conhecimento e as palavras sejam parte de uma construção sólida cuja base é apenas o intelecto, e cujo corpo é o entendimento articulado e materializado em livros, textos, documentos, escrita. Ann – fazendo uso de uma arte metafórica – procura aproximar a linguagem (falada ou escrita) com outros sentidos, desmontando a ilusão de que a comunicação e o conhecimento dependem apenas de signos convencionais. Na obra *At Hand*, a artista visa exercitar a contemplação das palavras para além de sua forma (representada por folhas em branco, soltas em um espaço). Podemos reconhecer um eco nos esforços feitos pela tradição zen em dar novos parâmetros e projetar a linguagem para além das convenções de fala e escrita, incluindo-a em inesperadas expressões de mente e corpo. Esta tradução corporal daquilo que pretendemos dizer é profundamente zen: usar outros sentidos corporais para proferir palavras. Eis um aspecto crucial da prática contemplativa por meio da *ação zen*. Diz a artista sobre seu trabalho:

Parte de meu trabalho (...) é feito com uma linguagem, enquanto parte do processo parece fechado para o mecanismo linguístico. Nós nascemos na linguagem tão certamente quanto nascemos em nossa individualidade corporal. Ainda que eu frequentemente procure trabalhar a partir daquilo que se pode nomear em direção ao que não pode ser nomeado, meu processo está saturado em palavras, e, no fim, o trabalho parcialmente completa a si mesmo no momento do seu reconhecimento, quando ele é renomeado. (...) palavras carregam histórias que revelam e tornam explícitas as relações intuídas pelo corpo.

Estender a mão para tocar é a primeira projeção do corpo. Como uma criadora, eu preciso tocar e ser tocada pelo material. Neste ato recíproco, o

*conhecimento que pode apenas ser sentido se faz presente para a experiência corporal.*¹⁵⁵

Para Ann Hamilton, a descaracterização das palavras como sinais representacionais de um objeto ou experiência não retira deste a sua capacidade de ser reconhecido – e nomeado – em sua realidade íntima. A experiência de nomeação intuitiva realizada pelo corpo (a despeito das palavras escritas e faladas) é, de muitas maneiras, uma experiência zen de conhecimento além da linguagem comum.

Há um episódio muito interessante na vida da artista iugoslava *Marina Abramovic*, cujo contato eventual com a prática budista lhe ofereceu alguns elementos inspiradores para sua ação criativa, através do qual ela foi capaz de ingressar no sutil processo de compreensão do *não-fazer* (wu wei), ou a condição de ação pura, essencial, livre de intenções fabricadas, considerado importante para que a atitude fluida da *não-forma* se manifeste plenamente:

Eu iniciei meu trabalho nos anos 70. Eu parei de pintar, apenas porque em um ponto no céu aviões passaram. Eu estava pintando o céu e as nuvens naqueles dias, e eu olhei... Havia cerca de doze aviões militares. Isso foi em Belgrado. Eu fiquei tão impressionada: eles formaram uma linha especial, você sabe, aquela linha que permanece por onde os aviões passam. E eu olhei aquela linha, era como um desenho no céu. Você vê a linha existindo; então a linha desaparecendo. No final havia nuvens. Então as nuvens se foram e ficou apenas o céu azul. Aquilo me atingiu, naquele momento. (...) aquela experiência foi importante porque ela era sobre um processo. Era realmente sobre um processo: aquilo que você vê surgindo... e então desaparecendo. Havia alguma coisa mais...

*(...) A impermanência das coisas foi minha primeira lição budista. De alguma forma esta idéia me levou à performance.*¹⁵⁶

¹⁵⁵ HAMILTON, Ann apud JACOB, Mary Jane. *The Space of Art* In: BAAS, 2004, Section II – Artist Interviews, p. 178, tradução nossa.

¹⁵⁶ ABRAMOVIC, Marina apud JACOB, Mary Jane. *The Space of Art* In: BAAS, 2004, Section II – Artist Interviews, p. 187, tradução nossa.

Esse primeiro processo levou esta artista a algumas atuações onde o exercício de desmontagem dos elementos que envolvem a mente “*como eu posso usar meu corpo, como posso usar a matéria, como posso usar fogo, água, o que seja... corpo, pele, sangue e assim por diante. Mas então, onde está minha alma? De algum modo a parte mental não estava assumindo nenhum papel naquela hora*” (ABRAMOVIC, In: BAAS, 2004: p.187, tradução nossa) tornou-se a chave das suas ações.



Ilustração 23. Ulay and Abramovic – *Nightsea Crossing-Conjunction*, 1983. Reprodução. FONTE: BAAS,2004.

Na performance “*Nightsea Crossing-Conjunction*” (ilustração 23) ela apresenta uma exploração de três culturas, unidas em um mesmo processo. Abramovic convidou um monge budista tibetano e um aborígene australiano (o primeiro representando a sutileza prática contemplativa, o segundo representando a

vivência pura de um estado de *não-eu* “primitivo”) para juntar-se a ela e um amigo artista, todos sentados em torno de uma mesa redonda.

Esta ação de arte torna-se significativa, a nosso ver, pois ela apresenta uma proposta que se aproxima muito não apenas das qualidades zen de atemporalidade, vazio e desconstrução formal, mas igualmente da característica zen de promover a arte à condição de experiência contemplativa, na qual todos os participantes participam, cada um sob a ótica de seu contexto: “*nós estávamos imóveis por sete horas ao dia, completamente em silêncio, sentados em espaços de museus. Nada estava acontecendo em um nível físico, mas tudo ocorria no plano mental. Quando você não faz nada, é surpreendente o que acontece*” (ABRAMOVIC, In: BAAS, 2004: p.188, tradução nossa).

Esta atuação representa um interessante fundamento da arte desmaterializada: ela é, de fato, uma arte que não se prende aos materiais que a caracterizam. Afinal, toda criação artística irá se valer de alguma matéria (quanto mais não seja, se valerá da própria substância do artista: o seu corpo); mas quando esta arte se manifesta, temos que a verdadeira criação está na mente de quem a observa, vivencia ou testemunha. E sob a ótica zen esta apreensão da mente, justamente por não pertencer à arte em si, é a verdadeira expressão criativa. É um nada, mas pleno de significados.

3.2 A Aridez Minimalista e Outras Simplificações

Ainda que possamos (e devamos) relacionar a abordagem chamada aqui de “minimalista” com o movimento artístico de mesmo nome estabelecido e amadurecido no modernismo pós-guerra dos anos 60-70 dentro do universo americano de artes visuais, usamos o mesmo termo também para investigar outras artes e artistas não exatamente relacionados àquele movimento (ou que simplesmente se recusavam a considerá-lo como um movimento estabelecido¹⁵⁷).

Usamos aqui a premissa minimalista para refletir sobre atitudes que se consolidaram na linguagem contemporânea e que revelam muitos elementos aproximados às premissas de despojamento, nudez (ou sob termos zen, a *aridez*) e simplicidade que caracterizam tão intensamente a linguagem de arte zen budista.

Ainda que as premissas associadas a estas qualidades na estética zen já tenham sido investigadas no segundo capítulo deste estudo, seria importante dar alguns detalhes sobre as aproximações entre o zen e a contemporaneidade no que diz respeito à prática de despojamento espacial e visual na criação de arte. Antes de mais nada, é preciso declarar: a *aridez* zen não significa grosseira, insensibilidade. Assim, mesmo ao tratar da expressividade simples e nua, e expor a *não-forma* inconspícua nos elementos objetivos da criação de arte, o zen não a despoja de sua *presença natural e harmônica*. Há que se exercitar a mente e corpo para que estes possam incutir em sua criação artística a dose adequada (*kyo*) de ação (*ki*) onde a experiência sensorial profunda e realmente relevante, e não o objeto em sua materialidade ou complexidade, será o foco.

A arte nua, ou mais exatamente a arte despojada de excessos, se iguala em muitos aspectos aos conceitos de desmaterialização e vazio já analisados no tema anterior, mas há outras facetas que apenas a premissa de Aridez ou Despojamento

¹⁵⁷ “Recentemente surgiram muitos textos sobre a arte minimalista, mas eu não descobri ninguém que admite fazer esta arte”. LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre a Arte Conceitual* (New York: Artforum International Magazine, Junho 1967), tradução nossa.

apresenta. **John Cage** (1912-1992), o conhecido músico, poeta e artista, define em suas composições muitos aspectos deste despojamento. De fato, ele o faz em um grau tão intenso que transforma a própria ação criativa em uma antítese da arte – de certa forma ele aprofunda o debate sobre a atitude zen ao seu limite no cenário de arte contemporâneo. Entre 1949 e 1950, ele realizou uma “*Conferência sobre o Nada*” (BAAS, 2005: p.5) no New York Artists’ Club, frequentado por expressionistas abstratos, onde abriu o evento com a declaração, “*Eu estou aqui e não há nada a dizer*”¹⁵⁸. O impacto de tais performances provoca reações que, sob muitos aspectos, podem revelar o quanto a mente, quando confrontada com absurdos e ações imprevisíveis, torna-se mais resistente em superar os condicionamentos interpretativos a que está submetida; ela simplesmente não se deixa levar, é incapaz de se libertar dos limites de um Eu enraizado em suas próprias representações. Sobre o evento diz o próprio Cage:

*Esta Conferência sobre o Nada foi escrita com a mesma estrutura rítmica que eu emprego nas minhas composições musicais. Uma das divisões estruturais foi a da repetição, cerca de quatorze vezes, de uma única página em que havia o refrão, “Se alguém cair no sono, deixe-o dormir.” Jeanne Reynal, eu recordei, levantou-se até a cintura, gritou, e então disse, enquanto eu continuava a falar, “John, eu adoro você, mas não posso aguentar mais um minuto.” Ela então saiu. Mais tarde, durante o período de questionamentos, eu apresentei independentemente das perguntas feitas seis respostas previamente preparadas. Esta atuação foi um reflexo de meu engajamento no Zen.*¹⁵⁹

Nesta mesma análise ele declara:

“Nada é realizado ao se escrever uma peça de música;

Nada é realizado ao se ouvir uma peça de música;

*Nada é realizado ao se tocar uma peça de música”.*¹⁶⁰

¹⁵⁸ CAGE, John. *Silence* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973), p.109, tradução nossa.

¹⁵⁹ CAGE, 1973, ix.

¹⁶⁰ Ibid., xii.

Isso é semelhante ao axioma zen “em última instância, nada é obtido.” (FUNG, 1952: cap. II, p. 401). Tal ato de despojamento lógico reflete-se nas atitudes performáticas dos mestres zen, cujo objetivo não é levar um indivíduo a qualquer tipo de apreensão profunda, mas conduzir a mente a uma saturação, uma súbita experiência do quanto nossa idéia do mundo se baseia em expectativas adequadas aos nossos anseios. A ação de desnudamento da forma é uma atitude que visa desmontar a auto-referência do Eu (HISAMATSU, 1971: p.47).



Ilustração 24. Schendel, Mira - Sem Título [Série Toquinho] , 1972. Letraset e papel artesanal tingido com ecoline colados sobre papel 49 x 25,4 cm Coleção Particular Reprodução fotográfica Eduardo Ortega. FONTE: Centro Cultural Itaú (Virtual: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/)

A artista suíço-brasileira **Miriam Schendel** possui em sua linguagem artística semelhanças importantes com as qualidades de despojamento e simplicidade. Em diversas obras de sua autoria podemos perceber uma relação adequada entre vazio e sutileza, tão praticada nas artes zen. Na criação “Sem Título” (ilustração 24), salta

aos olhos a simples utilização das formas e o despojamento árido do conteúdo visual. Como na ótica wabi-sabi, os elementos inconspícuos da obra conspiram para revelar vigor e vivacidade¹⁶¹. Esta sensação intensamente calorosa representa um interessante fator expressivo, algo que



Ilustração 25. Schendel, *Mira Sem Título*, 1964 nanquim e aguada sobre papel 48 x 66 cm Coleção Particular Reprodução fotográfica Eduardo Ortega.

FONTE: Centro Cultural Itaú (Virtual:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/)

subjaz a mera apreensão visual do objeto. De muitos modos, esta obra revela uma

experiência de descobertas estéticas que são muito semelhantes às criações em pintura caligráfica zen.

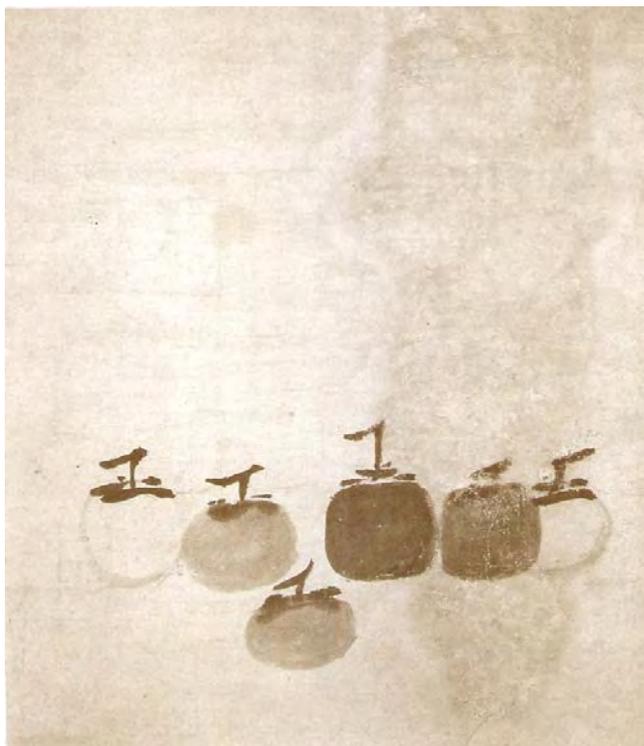


Ilustração 26. Mu-ch'i (?-1335-40). "Persimmons (Os Caquis)", século XIII. Reprodução. FONTE: HISAMATSU, 1971.

Em outra criação chamada "Sem Título" (Ilustração 25) Schendel nos apresenta aspectos que correspondem perfeitamente ao conceito de rusticidade e singeleza. Sua obra nos remete a uma interessante pintura zen realizada no século XIII ("Persimmons – Os Caquis", de Mu-ch'i, ilustração 26), cuja surpreendente atualidade representa, a nosso ver, uma das mais significativas demonstrações

dos aspectos contemporâneos implícitos na linguagem artística zen. Ambas as obras apresentam uma técnica simples e direta, o descompromisso com

¹⁶¹ "As coisas wabi-sabi são emocionalmente calorosas, nunca frias". KOREN, 1994, p. 72, tradução nossa.

tridimensionalidade das formas, o uso de objetos comuns. Sobriedade, singeleza e naturalidade podem ser captadas nas obras, apesar do abismo de tempo que as separa.

Outro nome relevante quando investigamos aproximações entre a simplificação zen e as artes contemporâneas é **Isamu Noguchi** (1904-1988), artista e arquiteto nipo-americano. Noguchi sempre foi claramente contra a idéia de que ele estivesse pretendendo “ensinar o zen” em suas obras, o que as torna ainda mais válidas como campos férteis para diversas analogias. De fato, ao recusar a própria relação proposital com o zen, a arte de Noguchi revela muitos elementos fundamentais da verdadeira arte desta tradição: a sua completa necessidade de ser despretensiosa, sutil e, em essência, vazia.



Ilustração 27. Isamu Noguchi, *Seen and Unseen*, 1962. Bronze.
Reprodução. FONTE: BAAS,2005.

Em sua obra de escultura “*Seen and Unseen*” (*Visto e não Visto*, ilustração 27) temos a qualidade vazia da aridez zen representada nas duas formas simples, peças em bronze indicativas de pedras enterradas na areia (uma referência aos

conceitos paisagísticos e arquitetônicos do Zen, já analisados neste estudo), sólidas e ao mesmo tempo solitárias (outra forte relação com o aspecto melancólico e profundo da estética wabi-sabi). Esta submersão das rochas na areia em um espaço principalmente vazio – que na leitura paisagística zen representa a mente flutuando no oceano da impermanência – indica uma condição ambígua de revelação e ocultação do objeto, a qual reflete a própria idéia de descoberta contemplativa da “face original”: ela está oculta mas permanece sempre revelada (ou potencialmente passível de ser descoberta) pelo aspecto comum e evidente de sua natureza. Sobre este tema afirma Noguchi:



Ilustração 28. Isamu Noguchi trabalhando na obra “Mu” para o jardim Shin Bansaisha, Keio University, Tokyo, 1952. Reprodução. FONTE: BAAS, 2005.

No Japão as rochas em um jardim são plantadas para sugerir uma protuberância que surge da massa primordial abaixo... Nós nos tornamos conscientes deste “mundo flutuante” através da consciência desta massa invisível.¹⁶²

Em outro trabalho (ilustração 28), Noguchi reinventa o *Enso*, o círculo do vazio, criando uma escultura que transpõe para a tridimensionalidade tanto a premissa expressionista da pintura caligráfica como a indicação vivencial da experiência de *não-eu* contida na criação do círculo Zen (analisada no capítulo 2). Nesta obra denominada propriamente de “Mu” (equivalente japonês para o termo chinês Wu, ou “Nada”), nua, simples,

aberta. O “nada” em seu centro lhe confere uma idéia de leveza, e através deste espaço central enxergamos tanto o vazio de sua *não-forma* como a “aridez imponente” da simplicidade rústica.

¹⁶² NOGUCHI, Ysamu. *Um Escultor do Mundo* (New York: Harper and Row, 1968), p. 40. apud BAAS, Jacquelynn. *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, (California: University of California Press, 2005), p. 113, tradução nossa.

O arquiteto **Michael Rotondi**, por outro lado, opta por conduzir o observador ao reconhecimento da privação de excessos típicos da simplificação zen através do exercício de apreensão das formas e vazios em um ambiente mínimo, onde os objetos pertencentes ao lugar são menos importantes do que a percepção ampla de todo o ambiente – o que remete à experiência zen de *kensho* (analisada no capítulo II), ou seja, a apreensão súbita¹⁶³ de uma descoberta contemplativa. Sobre seu trabalho “*From the Verandah: Art, Buddhism, Presence*” (ilustração 29), feito em conjunto com *Hirokasu Kosaka* ele analisa:

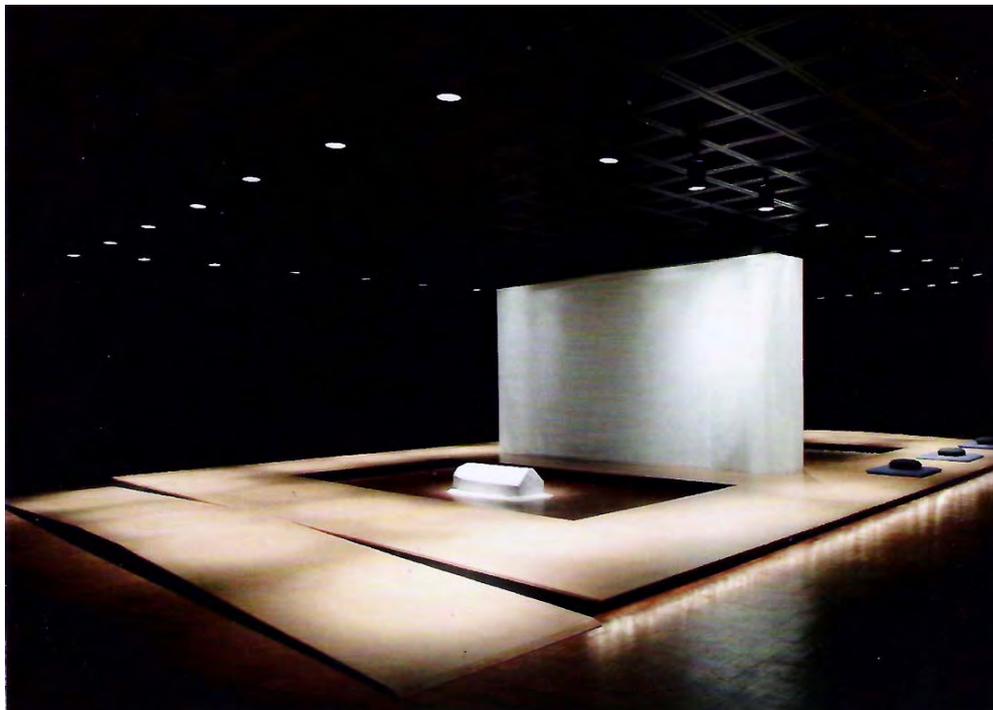


Ilustração 29. Michael Rotondi “*From the Verandah: Art, Buddhism, Presence*”, 2003. Reprodução.
FONTE: BAAS,2004.

Estávamos interessados no que aconteceria se, quando as pessoas deixassem a sala, elas pudessem apenas descrever a experiência e não os objetos. Suas memórias seriam de um processo (experiência pessoal) e não de um produto (a varanda construída), como se a coisa em si mesma tivesse presença mas fosse relativamente neutra, se ela fosse um meio de modulação do espaço em oposição ao posicionamento de um objeto no espaço. (...) O

¹⁶³ “Súbita” porque derivada de uma ação de captação intensa do todo percebido, em detrimento de suas partes. Ver WATTS, 1986. op.cit.

movimento seria modulado; o corpo no espaço, ativo e em repouso, seria nossa base de referência.

Esta premissa ecoa os conceitos da prática contemplativa zen na medida em que objetiva promover ao menos um reconhecimento prévio do todo, e não de suas partes. Neste contexto, isso significa superar a mecânica artificial de representação egoísta, deixando a mente livre para reconhecer a coisa em si na sua condição de um fluxo de *totalidade*, responsável pelo surgimento do sujeito e do objeto¹⁶⁴. Ao se reduzir o domínio da forma representacional, tornamos possível qualquer coisa assumir uma posição no “*todo*” da idéia final. Como afirmou Duchamp, ao falar de suas motivações quando da criação da composição “*Nu Descendo a Escada*”:



Ilustração 30. Marcel Duchamp. “Nu Descendo a Escada, No. 2” 1912. Óleo sobre Tela. FONTE: Philadelphia Museum of Art. From: <http://www.philamuseum.org/collections/modern_contemporary/1950-134-59.shtml>.

*A redução de uma cabeça em movimento a uma simples linha parecia-me defensável. Uma forma passando pelo espaço atravessaria uma linha; e, ao mover-se a forma, a linha por ela atravessada seria substituída por outra linha – e outra e mais outra. Portanto, senti-me justificado ao reduzir a figura em movimento a uma linha, e não a um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir, tal era o meu pensamento – mas ao mesmo tempo meu objetivo estava se interiorizando, e não se voltando para o exterior. E mais tarde, seguindo esta idéia, cheguei a sentir que um artista pode usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não-convencional – para dizer o que pretende dizer.*¹⁶⁵

¹⁶⁴ “*Não pode haver sujeito sem objeto nem objeto sem sujeito. Ambos, sujeito e objeto, interexistem, e se baseiam na totalidade (svabhava-bhaga, a coisa-em-si-mesma).*” HANH, 2006, p. 169-70.

¹⁶⁵ DUCHAMP, Marcel. *Pintura... a serviço da mente* In: CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*, (São Paulo: Martins Fontes Ed., 1999), p. 398.

É possível reconhecer em “*Nu Descendo a Escada*” (Ilustração 30) elementos visuais que reproduzem muito bem a qualidade de “Austeridade e Aridez Zen” em seu aspecto mais difícil de compreender: o despojamento como estímulo para a solidez e maturidade (qualidade de significados) da criação visual. A redução da figura a uma sequência de linhas em movimento, realizada por Duchamp, ainda que promova uma solução simples para a dinâmica de ação contida na obra, não a deixa destituída de conteúdo visual. De fato, a redução torna a silueta humana que as linhas pretendem formar ainda mais presente, impactante. Ao mesmo tempo, esta



Ilustração 31. Anish Kapoor. *The Healing of St. Thomas*, 1990. FONTE: Anish Kapoor Oficial Site (Virtual: <http://www.anishkapoor.com/>)

sequência de linhas resulta em uma figura rude - um mero esboço de homem em movimento, borrado, impreciso - que no entanto não diminui o seu significado, mas o valoriza ainda mais em sua condição despretensiosa. Todos estes fatores, sob o ponto de vista estético zen, dão à “*Nu Descendo a Escada*” uma maturidade e solidez visual que são plenamente adequados àquela idéia de “aridez despojada”.

A redução (ou o minimalismo) como fundamento para a ação criativa onde a exploração do vazio nos conduz a uma sutil revelação de uma arte inesperada, frequentemente desconsiderada pelos sentidos comuns, representa um aspecto importante quando procuramos descobrir semelhanças entre o Zen e as contemporaneidades. Neste sentido, é natural que encontremos muitas possibilidades de contato quando analisamos os artistas cujas assinaturas criativas possuem algum caráter minimalista. No campo da correta exploração do vazio (ou o *não-eu*) representado pelos espaços entre as formas como substrato para revelar a

arte depurada de quaisquer excessos, destacamos o maravilhoso trabalho do artista indiano **Anish Kapoor**. Sua intimidade com o recurso de exploração da vacuidade, ou o uso de espaços vazios para fundamentar a criação artística (um fator constantemente presente na estética zen), torna-se clara (ainda que por meios indiretos) nas palavras do professor e crítico teórico Homi K. Bhabha:

*(...) a presença de um objeto pode evocar um espaço mais vazio do que a mera desocupação poderia jamais realizar. Esta qualidade de um vazio excessivo e engendrado está visível em todos os aspectos de seu trabalho [de Anish Kapoor]. É um processo que ele associa com as forças contrárias, todavia correlatas, de remoção e revelação (...)*¹⁶⁶

Em sua obra “*The Healing of St. Thomas*” (A Cura de S. Tomás, *ilustração 30*), Kapoor nos apresenta uma completa simplificação. A pequena fenda (simples ferida na parede), ao reduzir-se tanto em meio ao espaço vazio torna a experiência de sua apreensão muito mais densa – sua realidade é inescapável aos sentidos, e no entanto a figura está absolutamente envolvida pela “não-forma” que a cerca. Ao mesmo tempo, o próprio caráter mínimo da obra nos revela sua relevância: a imagem não pode existir sem o impacto abrangente do vazio que a cerca – excesso que, por si mesmo, torna-se impossível de desprezar.



Ilustração 32. Anish Kapoor. Adam, 1989. FONTE: Anish Kapoor Oficial Site (Virtual: <http://www.anishkapoor.com/>)

¹⁶⁶ BHABHA, Homi K., “*Anish Kapoor: Making Emptiness.*” In Anish Kapoor, London: Hayward Gallery ; Berkeley: University of California Press, 1998. Publicado por ocasião da exposição “Anish Kapoor,” Hayward Gallery, London, April 30 to June 14, 1998. Tradução Nossa.

Em outro importante trabalho intitulado “Adam” (Adão, ilustração 32), podemos discernir uma união fértil de profundidade, aridez e suavidade. Sobre esta obra diz Bhabha:

*Uma cavidade está colocada tão internamente em uma pedra, que o seu breu pigmentado desafia a profundidade da rocha, e flutua sem peso para a superfície. Subitamente, a pedra alterou sua massa deixando apenas sua sombra, criando uma base mais sólida do que aquela sobre a qual está colocada.*¹⁶⁷

Aqui, o vazio da cavidade é ampliado pela completa negritude do pigmento que a preenche. O efeito desta relação simples é surpreendentemente suave e delicado, ao mesmo tempo em que transmite austeridade e temporalidade (uma condição que torna a obra mais próxima ao ideal *wabi-sabi* de maturidade e aridez);

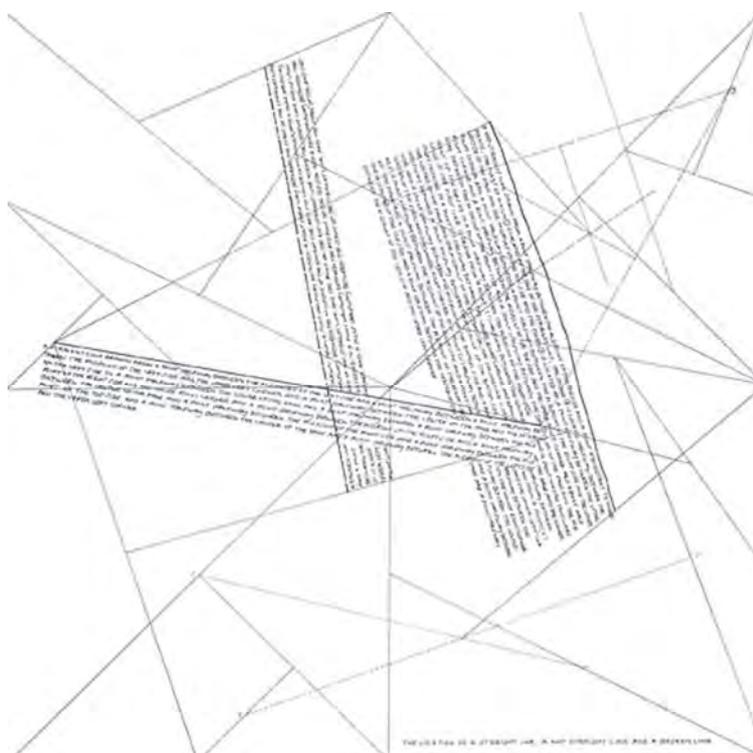


Ilustração 33. LeWitt, Sol. *The Location of a Straight Line, A Not Straight Line and a Broken Line*, from the portfolio, *The Location of Lines*. 1975. Etching on paper plate and sheet: 18 x 18 in. (45.7 x 45.7 cm) (Fonte: Smithsonian American Art Museum Museum.em <
<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=32077>>)

¹⁶⁷ BHABHA, Homi K. Op.Cit. Tradução Nossa.

a própria rocha, ao envolver as trevas simétricas do retângulo, oferece à estrutura o contraste da sua assimetria – mais um aspecto estético zen a ser considerado.

Sol LeWitt, em sua obra “*The Location of a Straight Line, A Not Straight Line and a Broken Line, from the portfolio*” (*A Localização de uma Linha Reta, uma Linha Não-Reta e uma Linha Quebrada, de um Porfolio*, Ilustração 33), explora o aspecto de secura assimétrica e austeridade através do uso de linhas retas, destituídas de qualquer sensualidade, para compor uma estrutura frágil, solta em um espaço vazio à sua volta. Falta consistência à composição, e esta anulação de peso resulta em uma obra que se auto-expressa através de sua falta de complexidade e volume. Temos em toda composição o ideal simples e desnudo da estética zen. Os recortes de texto, vistos de forma compacta como meras letras imprecisas lançadas entre as linhas, evocam a substância das palavras mas não sua individualidade; esta condição “vazia” da linguagem (não importa o que diz o texto, mas apenas sua manifestação despojada no espaço de criação) assume grande relevância quando a obra é vista sob um olhar zen.

3.3A Negação e Ausência como Ato Criativo

A crítica e historiadora *Rosalind Krauss*, em seu trabalho “A Escultura no Campo Ampliado”, falando sobre o momento de transição entre o negativismo puro das criações escultóricas modernistas e a ruptura – agora focada em uma dinâmica ainda mais instigante de transposições nos meios expressivos e nas atitudes dos artistas – trazida pelas ações contemporâneas, afirma:

*Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso. O filão era porém limitado – aberto no início deste século [XX], esgotou-se por volta de 1950, quando começou a ser sentido, cada vez mais, como puro negativismo. Neste ponto a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era.*¹⁶⁸

Mas em meio a tal revolução conceitual, seria preciso evitar o excesso mortal da negação completa e passiva da representação convencional, e partir para uma espécie de “*negação ativa*” – aquela que de fato pede por uma complementação, e não recusa ou devora seu oposto. Aqui encontramos forte relação com a estética zen, onde o Vazio de uma obra não representa qualquer restrição de suas possibilidades mas, ao contrário, indica ampla potencialidade para que uma criativa mudança aconteça (HISAMATSU, 1971).

Como é comum na natureza humana, quando estamos em um extremo tendemos a fugir para o outro; da positividade intensa das artes figurativas e

¹⁶⁸ KRAUSS, Rosalind (1979). *A Escultura no Campo Ampliado* In: Gávea (Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984, p. 87-93).

convencionais, a modernidade ocidental partiu para a “*negatividade pura, ou seja, a combinação de exclusões*” (KRAUSS, 1979). Ainda que aparentemente muito desta atitude encontre eco na perspectiva estética zen de *não-forma*, de fato esta semelhança não se prova totalmente correta.

A atitude de definir a obra artística como todo objeto exposto em um determinado local que seja estranho às paisagens ou formas naturais, além das construções utilitárias à sua volta (ou seja, aquela simples “combinação de exclusões” realizada pelo modernismo), não conduziu a uma experiência de real ampliação das possibilidades criativas. Foi necessário que houvesse uma completa reformulação de perspectivas – inaugurada por uma proposta de *expansão complementar* (KRAUSS, 1979) – para que a arte moderna atingisse uma suficiente transformação cultural cujas possibilidades, agora, não mais estivessem limitadas ao simples contexto da condição radicalmente negativa, mas ao contrário estivessem implícitas em um “campo ampliado” (KRAUSS, 1979), onde a revelação da obra se daria por meio de uma exploração criativa dos espaços e ausências, resultando em uma experiência instigante.

Esta proposta, favorável à exploração fértil das ausências ou das contradições juntamente com os elementos positivos de uma criação de arte, possui uma inserção mais próxima da atitude estética zen; a maior distinção continua sendo aquela que determina a validação da obra zen sob as premissas da prática contemplativa, ou de uma vivência existencial, por parte do artista em essência (visto como um praticante zen) mas também, necessariamente, do observador (que poderia ou não ser igualmente um praticante zen, ou estar aberto a uma experiência contemplativa imediata – um *insight*, por assim dizer).

É de considerar também que a “*não-forma*” (em sua condição de conceito zen que expressa o vazio essencial das formas) de fato procura revelar a já referenciada “face original” de tudo que é abarcado pela mente. Em função disso, torna-se necessário compreender o quanto a proposição prática do zen atende a um apelo equânime (ou seja, sem subordinação ou rejeição a coisa alguma) de amadurecimento e adequação da mente à complexa realidade das coisas, compreendendo e aceitando suas várias nuances e fragilidades. Assim, a proposta

contemplativa implícita nas ações de arte zen é sempre expansiva e construtiva, e nunca restrita ou destrutiva.

Ao contrário de uma parcela significativa do movimento modernista, que se propunha a contrapor *exclusões* aos conteúdos positivos das artes anteriores em vez de explorar *ausências*, a ótica artística zen pretende *questionar* a forma através do uso criativo da *não-forma*, sem contudo rejeitar coisa alguma. A meta primordial desta atitude é, mais uma vez, levar tanto o artista como o observador a uma prática de contemplação, um êxtase interno, por meio do questionamento constante, associado a um descondicionamento mental intenso de todo excesso de racionalidade. Trata-se de uma liberação, através da prática, de quaisquer resistências para encarar todas as coisas como relevantes para a apreensão criativa – no âmbito da linguagem *wabi-sabi*, temos aqui a perspectiva de elevar qualquer objeto a uma condição de belo ou artístico por natureza.

Krauss esclarece corretamente que, no caso da visão contemporânea:

*Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, eles podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura.*¹⁶⁹

Esta é uma interpretação bastante próxima ao modelo artístico zen, apesar de evidentemente basear-se em premissas distantes desta visão oriental. A grande distinção entre este ponto de vista e aqueles aqui investigados em relação ao zen-budismo é que, para este último, toda esta lógica de transposições possui um viés primordialmente prático no plano da experiência contemplativa, e não passa de uma metáfora para a própria existência: a vida é, como a arte, um campo variável de descobertas integradas e multifacetadas, e tanto sujeito como objeto são apenas parte de um conjunto representacional que, se for percebido com excesso de apego ou aversão, torna-se um terreno propício para o surgimento de graves frustrações e

¹⁶⁹ KRAUSS, 1984, p. 90.

para um pobre entendimento das realidades universais. Em última instância, a prática zen quase sempre opta pela ambiguidade na interpretação das realidades, mas sem jamais cair em qualquer conflito dualista (HANH, 1998).

Ainda que sob premissas historicamente distintas e talvez metas pouco comuns entre si, muitas das *potencialidades* contidas nas artes contemplativas Zenbudistas e em certas linguagens da contemporaneidade artística nos séculos XX e XXI associadas ao uso criativo das negações e ausências são, em essência, as mesmas:

- A desmaterialização e dessacralização da forma;
- A negação da forma convencional através de uma deliberada composição entre as ausências e presenças em um objeto;
- Uma valorização do caráter inconspícuo, simples e natural, contido na obra;
- A reflexão sobre o papel do binômio sujeito-objeto como referência para a experiência de descobertas íntimas (no caso do zen, com foco nas atitudes introspectivas, psico-espirituais) por meio da prática de arte;
- A superação da passividade criativa que depende apenas do resultado, e a ênfase na própria idéia ou conceito, ou na ação transpessoal e engajada, na performance, no questionamento constante, além de outros elementos.

Sobre a questão das ausências como foco criativo, mais uma vez retornamos às obras de *Anish Kapoor* para destacar o trabalho intitulado *Ghost (Fantasma, Ilustração 34)*. Aqui, o artista contemporâneo novamente encontra-se próximo da perspectiva zen ao apresentar uma criação onde temos uma correta integração de ausências e negatividades cuja relação promove a *não-forma* da imagem oculta no interior da rocha: esta é uma sombra, um espectro; torna-se uma *não-forma* porque se revela vaga e indefinida. Sobre a obra, comenta Bhabha:

*A luz do vazio que emana de Ghost, como o vento nas velas, cai obliquamente, através das dimensões materiais e divisões: ele se move das profundezas da rocha para a superfície, tomando o peso com sua verticalidade e o sustentando, por um instante, na fina transparência de uma coluna semelhante a um véu. Mas então, quando as nuvens escuras são levadas pelo vento, a coluna de luz é parcialmente quebrada, sombras derramando-se em seu vazio com tal presença obscura, que ilumina o intenso espelho da pedra. Será, mais uma vez, o movimento do material para o interior e através do não-material – o fantasma dentro e fora da rocha – aquilo que dará à obra sua característica; como o pai de Hamlet, o Fantasma caminha na noite, nos chamando com um gesto para ‘terras mais remotas’.*¹⁷⁰



Ilustração 34. Anish Kapoor. *Ghost*, 1997. FONTE: Anish Kapoor Oficial Site (Virtual: <http://www.anishkapoor.com/>)

¹⁷⁰ BHABHA, Homi K. Op. Cit.

Nesta mesma linha de utilização do jogo das formas e luzes como meio de valorização dos vazios temos **Robert Irwin**, cujas obras provocam uma profunda reflexão sobre harmonia e beleza associada ao uso do espaço, afirma:

Enquanto artistas, uma verdadeira investigação da arte como tema puro é uma investigação do nosso potencial para conhecer o mundo em torno de nós e nossa ativa presença nele, com uma ênfase particular na estética.

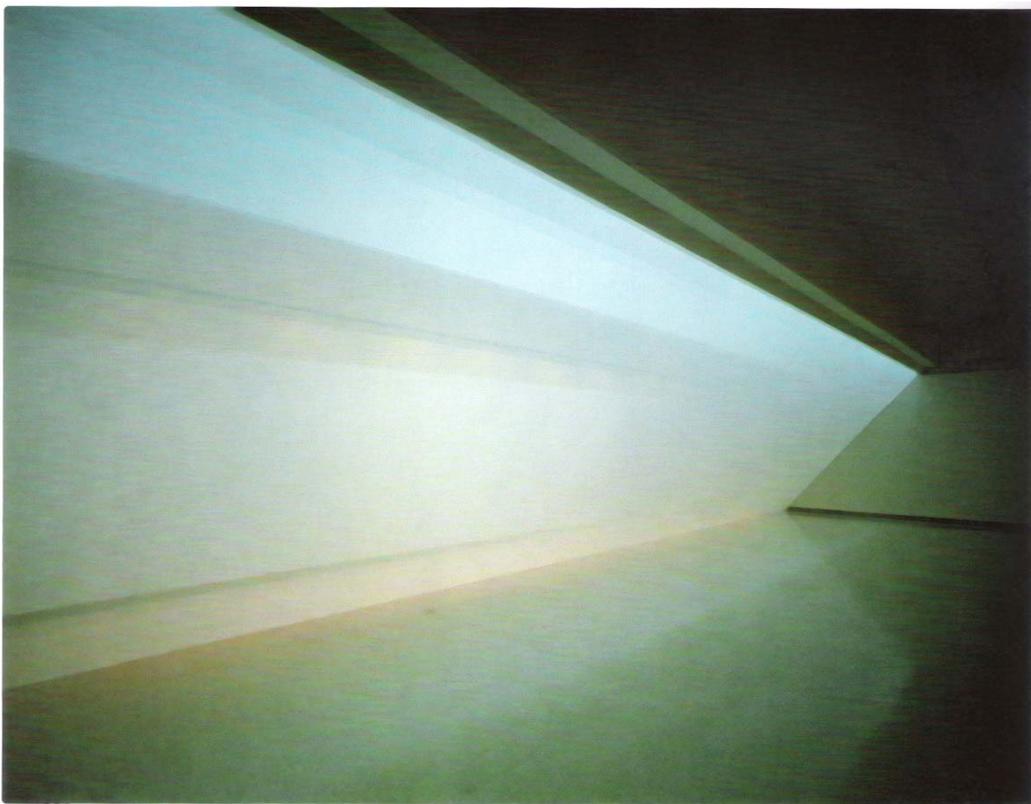


Ilustração 35. Robert Irwin, *Untitled*, 1971. Tecido sintético, madeira, luzes fluorescentes, projetores luminosos. Reprodução. FONTE: BAAS, 2005.

Este mundo não nos é dado como um todo de qualquer jeito. Nós percebemos, nós moldamos o mundo, e como artistas descobrimos e damos valor ao nosso potencial humano de “ver” a riqueza infinita (beleza?) em tudo, criando assim uma realidade estética estendida.¹⁷¹

Em sua obra *Untitled* (*Sem Título, ilustração 35*), encontramos um exemplo de composição entre o vazio e a presença por meio unicamente do uso da luz. As formas da obra, simples linhas luminosas conduzindo o olhar, promovem uma

¹⁷¹ IRWIN, Robert. *Being and Circumstances: Notes toward a Conditional Art* apud BAAS, 2005, p. 221.

interessante ambivalência entre a realidade material (revelada quase exclusivamente pelas luzes dispostas ao longo da estrutura) e a completa ausência indicada pelo espaço vazio circundante. A obra torna-se existente em função de sua vacuidade. Ele é inexistente, exceto pela suave presença da luz. Enquanto que na criação *Ghost* de Kapoor a luz sobressai em função de sua opacidade, em *Untitled* vemos a luz materializar-se e preencher, intensamente, a *não-forma* da composição.

Irwin aparentemente acompanha o interesse de Duchamp em eliminar a “lacuna” entre a intenção do artista e a realização da obra, conforme diz Jacquelynn Bass (BAAS, 2005: p.222):

Para Duchamp, esta lacuna está preenchida pela experiência estética do observador. Irwin se propõe a fechar este espaço, tornar a busca do artista e a busca do observador a mesma coisa.

Esta é uma proposição surpreendentemente próxima da prática de adequação meditativa zen entre a intenção (*kyo*) e a ação em si (*Zen-ki*) já vista neste estudo, e que torna a apreensão da arte uma coisa única (ela é pura prática contemplativa), seja sob a ótica do autor, seja do espectador. Em seu interesse de aproximar mais esta relação entre autor e espectador, Irwin acabou por incluir em suas concepções uma parte do modelo zen, o qual une todos os participantes da experiência artística em um mesmo processo de descobertas internas, espirituais. Após um período de isolamento em uma cabana na ilha de Ibiza, quando teria ficado oito meses sem comunicar-se com ninguém, ele declarou:

O que aconteceu comigo quando estava a caminho de Ibiza foi que eu me desconectei de todas as coisas: livros, linguagem, contatos sociais. E o que ocorre em certo ponto quando você retira as últimas tomadas, é como a coisa zen de não possuir um ego: isto se torna assustador, é como se talvez você estivesse perdendo a si mesmo... Mas quando você termina de se desconectar, um pequeno período passa, e então é absolutamente sereno, é incrível. Tudo se

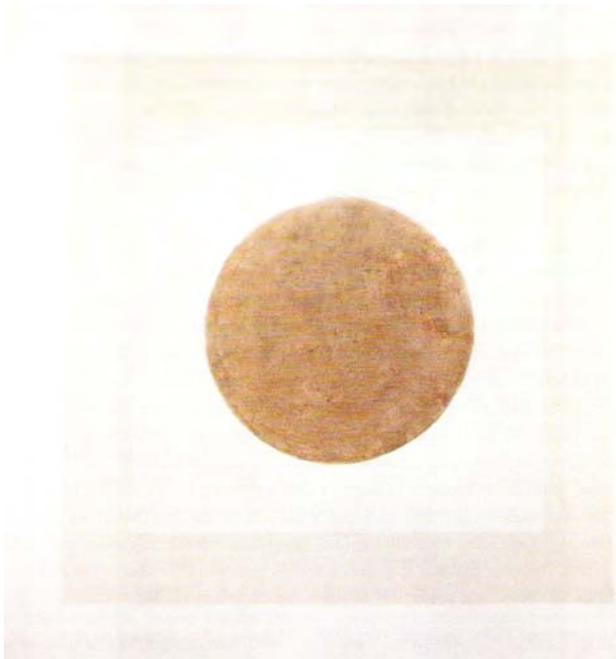


Ilustração 37. Agnes Martin, Cow, 1960. Tinta em Papel. Reprodução.
FONTE: BAAS,2005.

torna realmente prazeroso, porque você está fora, você está completamente fora... O tempo se torna meio que irreal.¹⁷²

A ausência como meio de retirar quaisquer elementos que impeçam a manifestação da forma original, aquela que permanece negada pela mente objetiva, é uma meta que aparece nas obras de Agnes Martin “Cow” (ilustração 36) e “Grass” (ilustração 37), inspiradas nos conceitos de

negação da forma expressos em uma conhecida série de imagens simbólicas Zenbudistas denominada “Dez Pinturas sobre os Estágios do Pastoreio do Boi” (em japonês, *Jugyu-no-zu*), que se compõem de 10 imagens (executadas quase sempre inscritas em um círculo) indicativas dos estágios na prática zen nos quais o praticante vai aos poucos rastreando, alcançando, domando, reconduzindo de volta para casa e finalmente tornando-se integrado com um boi (o animal quase sempre é um búfalo-d’água, e representa a *Mente Indomada*, ou a identidade pessoal condicionada). No quadro final, ambos desaparecem restando

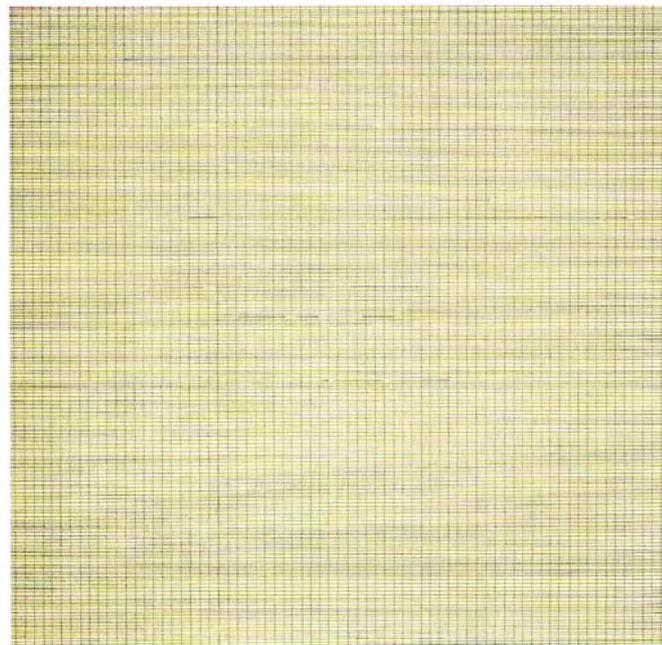


Ilustração 36. Agnes Martin, Grass, 1963 Tinta em Papel. Reprodução.
FONTE: BAAS,2005.

¹⁷² WESCHLER, Lawrence. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. (Berkeley: University of California Press, 1982) 36-37, tradução nossa.

apenas o círculo ¹⁷³. Mas para a tradição prática do zen, a sequência não termina no círculo: em algum momento, até mesmo o círculo do vazio torna-se, ele mesmo, irrelevante. E então resta apenas a completa ausência da vacuidade.

Martin, em “Cow”, resgata o conceito de *Enso*, o círculo zen. Ela objetiva revelar a última etapa do *Pastoreio*, quando ocorre a completa transformação da busca objetiva por uma realidade projetada por expectativas pessoais (a busca por uma meta), para uma completa ausência de objetivos. O círculo zen, como já analisado, representa a experiência de “abstenção” (ou liberdade dos condicionamentos racionais) que caracteriza uma mente em estado de clareza perceptiva, conforme as premissas da prática budista¹⁷⁴. Na arte zen, o *Enso* irá representar a anulação de qualquer conflito entre a forma (*rupa*) e a não-forma (*arupa*). Mais uma vez, estas propostas serão revisitadas por Martin, que realmente tinha a intenção de provocar uma experiência de “vazio contemplativo” na mente do observador (BAAS, 2005: p.215).

Já em *Grass*, a artista busca a experiência de anulação da realidade comum típica da prática contemplativa, e que se revela além do círculo zen. A rede de linhas cruzadas é, no entender de Martin, uma representação da constante e inescapável interação entre os aspectos positivos e negativos na existência – interação essa que, na ótica zen, resulta em simples integração e harmonia, sem nenhuma outra meta. Sobre a natureza destas linhas em *Grass*, diz a artista: “*As linhas não devem descrever nada. Elas se focam em você, mas além delas mesmas e além de você mesmo.*” Esta contradição absurda reflete a mesma atitude incompreensível do zen: o foco, apesar de se direcionar para nossa individualidade comum, está de fato pretendendo alcançar o nosso “Eu Fundamental”.

As obras foram descritas pela artista como metáforas da liberdade final da mente criativa “*que é infinita, sem dimensão, sem forma e vazia. Mas ela é um ‘não nada’ porque quando focamos nossa atenção nela, estaremos abençoadamente conscientes*” (BAAS, 2005: p.219).

¹⁷³ Cif. FISCHER-SCHREIBER; EHRHARD; DIENER, 1991, p. 106.

¹⁷⁴ Sobre a mente vazia como paradigma de liberdade dos condicionamentos perceptivos, ver TANAHASHI, Kazuaki. Op. Cit., 1985.

Voltando ao campo conceitual, o uso de justaposições – ou até mesmo contradições – explorado desde os anos 1970 por parte de muitos artistas como Bruce Nauman, Michael Heizer, Robert Smithson, Sol LeWitt, além de Robert Irwin, Richard Tuttle e outros (KRAUSS,1984), apresenta possibilidades que traduzem não apenas grande ousadia, mas uma espécie de revolução na maneira como é possível introduzir elementos inconventionais, considerados como negativos, no universo criativo. Uma das obras mais alusivas desta deliberada exploração dualista – com foco em uma aparente ausência da própria obra de arte – que transmite a essência da atitude de arte provocadora, questionadora, é o trabalho *“Double Negative”* (ilustração 38) de Michael Heizer.



Ilustração 38, Michael Heizer, “Double Negative”, 1969.

FONTE: http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html. Photos of Double Negative by Nick Tarasen.

O trabalho é, de fato, uma completa ausência. Consistindo não mais do que uma trincheira de 9,1 metros de largura, 15 metros de profundidade e 450 metros de extensão (e mesmo neste caso, nem mesmo uma fenda completa pois ela é interrompida por um canyon – ou um “vazio” – que a cruza, dividindo-a em duas)

escavada no vale *Moapa* (Mórmon Mesa), deserto de Nevada. O título remete ao fato do trabalho aparentemente se recusar a ser uma escultura, ao mesmo tempo em que em sua própria condição artificial e deliberadamente marcada por mãos humanas o impede de ser meramente um acidente geológico; ao cruzar o *canyon*, esta ausência se duplica, e assim temos um “duplo negativo”. O próprio Heizer afirmou: “*Não há nada lá, e no entanto continua sendo uma escultura*”¹⁷⁵. A obra não está lá, e a mente do observador não consegue captá-la. Mas ao mesmo tempo a obra se afirma como experiência artística na medida em que sua completa abertura para além das condições limítrofes do convencionalismo (e até mesmo da pura negação modernista) lhe confere, dentro da contemporaneidade, uma nova categoria: *local demarcado* (KRAUSS, 1984).

Double Negative, sem qualquer relação direta, engloba boa parte das qualidades estéticas Zen, com ênfase em sua rusticidade, assimetria e negatividade nua (ou austeridade de forma). Ao mesmo tempo seu conceito visual (duas linhas separadas por uma interrupção) remete em parte ao símbolo *Yin* (⚊⚋), característico dos conceitos *taoístas* (uma escola de pensamento chinesa que influenciou intensamente a atitude zen), o qual representa o elemento de ausência – o número 0 – que fundamenta a descrição binária de polaridades complementares chamada de *Yin/Yang* (0 e 1), fartamente estudada no grande clássico chinês *Yi Jing*¹⁷⁶. Ainda que não haja nenhuma indicação de que Heizer tivesse conhecimento disso, ou se valesse de tal analogia para realizar seu trabalho, é significativo encontrar tal aproximação de conceitos.

Outro artista que promove uma interessante relação entre negatividade e arte, é **Richard Long**. Explorando a potencialidade entrópica¹⁷⁷ de materiais alternativos e com foco em esculturas e performances realizadas em ambientes remotos e desertos, Long desenvolve uma linguagem de forte integração entre meios naturais e conceitos contemplativos. Seu interesse na criação de linhas geométricas simples

¹⁷⁵ BOURDON, David. *Art...He Makes the Earth Move*, Vogue (August 1985), p. 75, cit. In: *Germano Celant, Michael Heizer* (Milan: Fondazione Prada, 1997), p. 62.

¹⁷⁶ Cf. MIKLOS, Claudio. *A Filosofia do Yi Jing: Uma Metafísica da Transformação Atemporal* (New York: Lulu Enterprise Inc., 2007). p. 36-37, Edição Independente; também WILHELM, Richard. *I Ching – O Livro das Mutações*, (Rio de Janeiro: Ed. Pensamento, 1990).

¹⁷⁷ O esforço pela correta compreensão da Impermanência (*Anitya*, em sânscrito) na tradição zen é de fato outra maneira de se lidar com as forças de entropia sempre presentes na existência. Ver HANH, 2001: *A Essência dos Ensinamentos de Buddha*, p. 157 e seguintes.



Ilustração 39. Richard Long, "A Line in Ireland", 1971. FONTE: Site Virtual (<http://www.richardlong.org/>).

nos remete ao fundamento de naturalidade zen. Em seu trabalho "A Line in Ireland" (Uma Ilha na Irlanda, ilustração 39), vemos uma construção que engloba a correta integração do espaço aberto e a intervenção sutil da linha criada com pedras soltas. A obra intensifica a relação de várias polaridades: solidez e leveza, aridez e sofisticação, simplicidade de desenho e complexidade de texturas.

No zen, o resultado final não é tão importante quanto à correta intenção do artista – se ele foi capaz de concentrar em si a *Ação Zen*, ou a energia *Ki* em quantidade ideal, para que a intenção (*kyo*) promova um

resultado rico em expressividade, e passível de ser experimentado e interpretado pelo observador como uma aprendizagem valiosa para seu amadurecimento pessoal. O artista indiano Kapoor (BHABHA, 1998) reflete muito propriamente esta linha de argumentos ao afirmar:

Minha obrigação como artista é dizer algo, expressar, ser expressivo? Penso que meu papel como artista é trazer à expressão, não é meu papel ser expressivo. Eu não tenho nada particular a dizer, não tenho mensagem nenhuma a dar a alguém. Mas é minha obrigação trazer à expressão, digamos, definir meios que permitam a outras pessoas usar, trabalhar, sua percepção sob um prisma fenomenológico e de outros modos, para que então possam se dirigir a uma existência mais poética.

Ainda sobre o papel do autor como elemento tradutor desta expressividade, afirma o artista americano **Sol LeWitt** sobre seu trabalho:

Irei me referir ao tipo de arte no qual estou envolvido como arte conceitual. Na arte conceitual a idéia ou conceito é o mais importante aspecto do trabalho. Quando um artista usa a forma conceitual de arte, significa que todos os planejamentos e decisões são feitos de antemão e a execução é um assunto irrelevante. A idéia se torna a máquina que faz a arte. Esta espécie de arte não é teórica ou de teorias ilustrativas; é intuitiva, envolta em todas as formas de processos mentais e sem propósito.¹⁷⁸

LeWitt reitera, contudo, que a proposta conceitual não se coaduna com a expectativa emocional da arte expressionista. E também neste caso a proposta zen é semelhante, pois nada é mais inadequado para a realização da criação de arte zen-budista do que permitir a exploração mecânica de emoções.

A obra zen é, neste sentido, como na arte conceitual, um “*trabalho emocionalmente insípido*” (LEWITT, 1967). Assim, mesmo que devamos definir o zen como expressivo, não o fazemos imaginando qualquer artifício passional nesta ação. A própria dramaticidade das performances estéticas zen, como a cerimônia de cha-no-yu ou as representações No, se manifesta sob o prisma de uma atitude concentrada e despojada de emoções superficiais; de fato, as práticas criativas zen estão interessadas em revelar o caráter significativo das ações realizadas sob as diretrizes das qualidades wabi-sabi, significação esta que permanece inerente (como repetidamente dito) à pura experiência contemplativa – a qual é, essencialmente, uma prática de libertação da mente de qualquer apego psicoemocional. Portanto, não se espera nada após a criação de uma arte zen. Assim, mais uma vez esta tradição artística aproxima-se da arte conceitual, na medida em que ela não possui uma meta final: está aberta à interpretação de todos que com ela mantêm contato. Sob o prisma da prática budista, as ações da mente contemplativa são *Apranihita* (sânscrito, “sem meta”).

¹⁷⁸ LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, (New York: Artforum International Magazine, June 1967).

Esta negação de uma meta pré-estabelecida é revelada por meio das qualidades de assimetria, aridez e simplicidade – todas representativas de uma ausência de qualquer sofisticação. Esta supressão de elementos excessivos tende a conduzir a mente para um estado de perplexidade, e promove questionamento e reflexão. Na obra de LeWitt intitulada “*Wall Drawing #65 / Lines not short...*” (*Desenho de Muro #65 / Linhas não curtas, não retas, cruzando e se*



Detalhe

Ilustração 40. Sol Lewitt. “Wall Drawing #65 / Lines not short, not straight, crossing and touching, drawn at random using four colors, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall”, 1971. FONTE: (Virtual: http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=118039).

tocando, desenhadas aleatoriamente em quatro cores, uniformemente dispersas com o máximo de densidade, cobrindo a inteira superfície do muro”, Ilustração 40 e Detalhe), é possível vivenciar o impacto visual da experiência de negação das formas através do uso de uma solução artística de extrema simplicidade e brilhante contraste. No trabalho, LeWitt desenha meras linhas, simples e assimétricas, feitas ao longo de todo o espaço branco de um muro. Quando nos aproximamos da obra, sua aparência se mostra complexa e colorida; ao nos afastarmos em uma determinada distancia, o resultado imediato é a completa anulação das cores e linhas, e toda complexidade visual nos é negada. Resta uma superfície vazia, uniformemente branco-acinzentada. O paradoxo de uma superfície completamente preenchida de forma e cor sendo ao mesmo tempo vazia e nula é, mesmo em sua obviedade como efeito ótico, um fantástico modelo criativo para a representação zen

do conceito de relatividade e liberdade de interpretações. Mais uma vez vemos em LeWitt:

*A arte conceitual não é necessariamente lógica. A lógica de uma parte ou série de partes é um instrumento usado ocasionalmente apenas para ser destruído. Lógica deve ser usada para camuflar a real intenção do artista, para atrair o espectador à crença de que ele entende o trabalho, ou para inferir uma situação paradoxal (tal como lógica vs. ilógica). [...] As idéias não precisam ser complexas. A maior parte das idéias bem sucedidas é ridiculamente simples. Idéias de sucesso geralmente têm a aparência de simplicidade porque elas parecem inevitáveis. Em termos de idéias os artistas estão livres para surpreender até eles mesmos. Idéias são descobertas pela intuição. O que o trabalho de arte parece não é muito relevante. Ele deve parecer com algo se possuir forma física. Não importa qual forma ele deve finalmente ter, é preciso começar com uma idéia. É o processo de concepção e realização que preocupa o artista. Uma vez levado à realidade física pelo artista, o trabalho está aberto para a percepção de todos, incluindo o próprio artista.*¹⁷⁹

O direcionamento deliberado da mente do expectador (e do próprio artista) para a investigação da obra é uma atitude muito adequada ao zen. Para isso, é fato que o artista não deve ter expectativas exageradas em relação à aparência final de seu trabalho, mas é também importante que este artista possua uma mente clara e focada, pronta para realizar a ação criativa em sincronia com uma mente equilibrada e perspicaz. Quando a arte torna-se livre para ser apreendida sem limites, e aberta às experiências interpretativas de todos, temos uma arte cuja natureza extrapola em quaisquer reservas – seja, de tempo, espaço, culturas ou linguagens.

¹⁷⁹ LEWITT, 1967. Op. Cit.

Conclusão

Neste estudo foram apresentados os conceitos essenciais da estética zen-budista, que se define sob uma perspectiva integrada, questionadora e inconventional. Essa visão criativa se manifesta por meio de uma prática de arte consciente e criativa, na qual o artista é tanto criador como parte do processo final de criação. Para o Zen, arte e vida compartilham as mesmas características, e de fato estão presentes uma na outra. Esta integração se define pela atitude de superação dos condicionamentos e representações transitórias da mente egóica (ou mente comum, presa a uma ilusória idéia de existência separada das coisas à sua volta) e a compreensão profunda do fenômeno de *Não-Eu*, o qual representa no Budismo a essência da liberdade mental. Ao expressar-se imbuído da *mente de não-eu*, o artista zen torna-se parte de uma ação viva, fluida e natural, que representa a própria essência dos ensinamentos existenciais budistas. Assim, a arte zen assume um papel contemplativo, e sua prática um meio para que o Eu Fundamental (o nosso mais profundo ser) se manifeste.

Sob a ótica zen, ao realizar a obra o artista é também um praticante meditativo, e sua mente encontra-se em necessária relação com a condição interconexa de todas as coisas, sem exceção. A arte zen, portanto, é uma arte que se manifesta através da energia criativa de uma mente sem expectativas, e desapegada de si mesma. Livre e desimpedida, a mente em estado de não-eu transcende qualquer restrição, e assim é capaz de trazer à tona uma postura estética e artística cujo modelo criativo revela caminhos inusitados, investigativos e altamente atuais.

Esta atitude inovadora encontra interessante eco em muitas ações de arte contemporânea, principalmente entre aqueles artistas cujas propostas criativas assumem um caráter intensamente sensível às explorações estéticas imprevisíveis,

irreverentes, simples e naturais. Sob a ótica zen, estas atuações formam uma base sólida para que seja possível tanto ao artista como aos seus expectadores superar resistências, e vivenciar uma relação libertária de mente e corpo, aberta para muitas experimentações e descobertas. Mesmo que por meios distintos, as linguagens de arte zen e contemporânea – por meio de suas perplexidades, sublevações e paradoxos estéticos – propõem à natureza humana uma ampla abertura para que a mente comum e superficial, condicionada e insensível, vivencie um salto de consciência.

Acreditamos que toda arte feita para a plena apreensão das infinitas potencialidades da mente humana é uma arte que possui o mérito de revelar muito mais do que apenas momentos de beleza, mas também uma porta para as descobertas essenciais que nos torna ainda mais vivos, e que nos deixa mais esclarecidos. Este é um campo de amplas possibilidades, que liberta definitivamente nosso mais profundo e correto senso de realidade, aquele que nos faz integrados com todo o universo.

Bibliografia

ABE, Massao; LAFLEUR, W.R. (Ed.). *Zen and Western Thought*, Honolulu: Hawaii Univ Press, 1985.

ARHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*, São Paulo: Cengage Learning, 1980.

BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (ed.). *Buddha Mind in Contemporary Art*, California: University of California Press, 2004.

_____ *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, California: University of California Press, 2005.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos; 2001.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*, São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos; 2006.

BHABHA, Homi K., *Anish Kapoor: Making Emptiness*. In Anish Kapoor, London: Hayward Gallery ; Berkeley: University of California Press, 1998.

BHIKKHU, Tanissaro. *The Wings to Awakening*, Massachusetts: Dharma Dana Publications, 1996.

BRINKER, Helmut. *O Zen na Arte da Pintura*, São Paulo: Pensamento, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido.*, São Paulo: Perspectiva, 1967[1977].

CAGE, John. *Silence*; Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973.

CHIPP. H. B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes. 1999.

COX, Rupert A.; *The Zen Arts: An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*, Routledge: Curzon, 2002.

DESHIMARU, Taizen. *A Tigela e o Bastão - 120 Contos e Koans Zenbudistas*, São Paulo: Pensamento, 1998.

DEWEY, J. *A Arte como Experiência*, São Paulo: Martins Editora, 2009.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, 2002, Perspectiva. São Paulo.

FISCHER-SCHREIBER, Ingrid; EHRHARD, Franz-karl; DIENER, Michael S. *The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen*. Boston: Shambhala, 1991.

GRANET, Marcel: *O Pensamento Chinês*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1968[1997].

GYATSO, Tenzin, S.S. o 14º. Dalai Lama. *Os Estágios da Meditação*, Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

HANH, Thich Nhat. *A Essência dos Ensinamentos de Buddha*, Rio de Janeiro:Rocco, 1998.

_____. *Transformações na Consciência (de acordo com a Psicologia Budista)*, São Paulo: Pensamento, 2002.

_____. *Velho Caminho, Nuvens Brancas*. Porto Alegre: Bodigaya, 2007.

_____. *The Diamond That Cuts through Illusion: Commentaries on the Prajñāparamita Diamond Sutra*, Berkeley: Parallax Press, 1992.

HISAMATSU, Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, California: Kodansha International Ltd., 1971.

HOFFMANN, Yoel; ed. and tr. *Japanese Death Poems: Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Singapore: Charles E. Tuttle Company Inc., 1986[1998].

JUNG, C.G. *Psicologia e Religião Oriental*, 1963. Círculo do Livro - Rio de Janeiro.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2005. Forense Universitária, Rio de Janeiro.

KOPF, Gereon. *Beyond Personal Identity: Dogen Nishida and a Phenomenology of No-Self*. Surrey, UK: Curzon, 2001.

KRAUSS, Rosalind (1979). *A Escultura no Campo Ampliado* In: Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984.

KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1994.

LAU, D.C. (trad.) *Tao Te Ching*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1989.

LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, New York: Artforum International Magazine, June 1967.

MIKLOS, Claudio. *O Sutra de Hui Neng*, New York, Lulu Publishing Inc., 2006. Edição Independente, ISBN 978-85-906901-4-6.

_____. *A Filosofia do Yi Jing: Uma Metafísica da Transformação Atemporal*, New York: Lulu Enterprise Inc., 2007. Edição Independente, ISBN 978-85-906901-2-2.

NISHITANI, Keiji: *Religion and Nothingness (Nanzan Studies in Religion and Culture)*, California: University of California Press, 1983.

NARADA, Maha Thera. *A Manual of Abhidhamma*, Malaysia: Buddhist Missionary Society, 1979.

NISHITANI, Keiji: *Religion and Nothingness*, California: University of California Press, 1983

NITSCHKE, Gunther. *El Jardín Japonés*, Köln: Taschen, 2003.

NYANATILOKA, *Buddhist Dictionary*, Singapore: Buddhist Meditation Centre, 1991.

OKAKURA, Kakuzo [1906]. *The Book of Tea*, Boston: Stone Bridge Classics, 2007.

OLSON, Carl. *Zen and the Art of Postmodern Philosophy: Two Paths of Liberation from the Representational Mode of Thinking*, NY: St. University of New York Press, 2000.

PARK, Kwangsoo. *An Analysis of the Buddha's Paradoxical Silence: Neither the Positive nor Nihilistic View*, Korea: International Journal of Buddhist Thought & Culture February, 2006.

SAHN, Seung: *Only Don't Know – Selected Teaching Letters of Zen Master Seung Sahn*, Boston: Shambhala, 1999.

SANTINA, Peter Della. *The Tree of Enlightenment*, California: Chico Dharma Study Foundation, 1997.

SARAO, K.T.S. – *Origin and Nature of Ancient Indian Buddhism*. 2004, Corporate Body of Buddha Educational Foundation; Taipei.

SEKIDA, Katsuki (trad.). *Two Zen Classics*. Boston & London: Shambala Publications INC. , 2005.

SENZAKI, Ryoken; REPS, Paul (ed.). *Zen Flesh, Zen Bones*. New York, Tuttle Publishing, 1998.

SEO, Audrey Yoshiko. – *Enso – Zen Circles of Enlightenment*. 2007. Weatherhill; Boston & London.

STRYK, Lucien; IKEMOTO, Takashi; TAKAYAMA, Taigan. *The Crane's bill: Zen poems of China and Japan*, Michigan: Grove Press, 1981.

SUZUKI, D.T. – *A Doutrina Zen da Não-Mente*. 1993, Pensamento, São Paulo.

_____. *Introdução ao Zen-budismo*, 1964. Pensamento, São Paulo.

_____ *The Zen Koan as a means of Attaining Enlightenment*, 1964 [1994]. Tuttle Publishing. NY.

_____. *Zen and Japanese culture*. 1973, Bollingen Foundation; NY.

THANISSARO, Bhikkhu (trad.). *Madhupindika Sutta: The Ball of Honey* (MN 18), Access to Insight, June 7 2009.

TANAHASHI, Kazuaki. *Moon in a Dewdrop: Writing of Zen Master Dogen*, 1985.

TERAYAMA, Tanchu. *Zen Brushwork – Focusing the Mind with Calligraphy and Painting*. Tokyo, Kodansha International Inc., 2003.

WATTS , Allan W. *O Espírito do Zen*, 1986. Pensamento, São Paulo.

_____. *O Zen e a Experiência Mística*, 1986. Pensamento, São Paulo.

WESCHLER, Lawrence. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. Berkeley: University of California Press, 1982.

WILBER, Ken: *Integral Psychology*, 2000. Pensamento, São Paulo.

YUASA, Yasuo. *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, New York: State Univ. of New York Press, 1987.

ZIMMER, Heinrich – *Filosofias da Índia*, São Paulo: Palas Athena, 1986.