

# O ZEN E AS ARTES JAPONESAS

Gustavo Alberto C. Pinto \*

Na história cultural do povo japonês, o budismo desempenhou um papel de grande importância. Suas várias escolas participaram sempre ativamente da vida japonesa em seus vários domínios, e muito contribuíram para o desenvolvimento da civilização do Sol Nascente. Seria certamente difícil e perigoso tentar fixar, dentre as escolas, uma primazia de importância, em termos de papel cultural. Essas tentativas quase sempre caem em arbitrariedades ou denunciam interpretações comprometidas. Evidentemente as relações entre o budismo e a cultura japonesa apresentam incontáveis facetas e grande complexidade, suficientes para que não se possa com facilidade extrair uma conclusão unívoca, de caráter abrangente, que as defina exaustivamente. Se, entretanto, focalizarmos especificamente o campo das artes, verificaremos que, sem dúvida, uma escola budista se destaca das demais. Foi a que mais íntima e diretamente se ligou às artes japonesas, e a que criou com essas artes um estranho e fascinante intercâmbio. Não as inspirou de fora, pelo contrário, nelas insinuou-se, praticou-as e transformou-as. Mas, ao final, se viu ela própria transformada também, como não poderia deixar de ser. Enriquecida tanto quanto enriqueceu, essa escola foi o Zen.

Fôssemos, no entanto, dirigir o estudo a outros aspectos da cultura japonesa, e constatarímos que, embora o Zen tenha tido um papel de destaque no campo das artes, assim não se deu em outras áreas. Numa análise sociológica, por exemplo, que estudasse a influência imediata do budismo em todas as camadas da sociedade japonesa após os séculos XII e XIII, teríamos o amidismo exercendo um papel de decisiva importância. Esta será a escola do budismo que abrangerá mais amplamente o povo japonês como um todo. De fato, enquanto o Zen se propaga entre as elites (restringindo-se, consequentemente, em termos de dimensão horizontal), o amidismo se difunde entre os camponeses. Não predomina tanto no meio intelectual e artístico de Ka-

\* Professor de Pensamento Oriental do Centro de Estudos Afro-Asiáticos — CEAA.

*makura* e *Kyoto*, mas expande-se pelos vilarejos de todo o Japão.

Apesar de, por um lado, não podermos deixar de considerar a importância do Zen na história do Japão, também não devemos por outro lado superestimá-la. Budismo japonês não é o mesmo que Zen. Nem é o Zen a mais importante escola budista no Japão, a não ser no domínio das artes. Será então nesse domínio que procuraremos estudar alguns aspectos da influência do Zen. Não se pretenderá abranger todas as artes japonesas nem explorar todos os aspectos da presença do Zen nelas. O que se busca é simplesmente apresentar uma breve visão geral das relações entre o Zen e as artes, através do estudo de quatro exemplos básicos: a arte do chá, a pintura *sumiy-e*, o *haiku* (*haicai*) e a arte das espadas. Através desses exemplos se poderá verificar que a assimilação do budismo pelo Japão esteve longe de ser passiva. Deu-se, ao contrário, num movimento de grande criatividade. Enriqueceu talvez o budismo mais do que qualquer outra cultura do Extremo-Oriente. O caminho instaurado por Çakyamuni modificou a civilização da Terra do Sol Nascente, assim como por ela foi modificado. Extraiu do povo japonês suas potencialidades latentes, assim como ele as extraiu do próprio budismo. Enfim, nas mãos do budismo, o Japão se expandiu, assim como se expandiu o budismo nas mãos do Japão.

Antes, contudo, faz-se necessário procurar situar o Zen na história do Japão e do budismo. Seu contexto de origem e formação não pode ser esquecido. O Zen, como todo fato histórico, não é uma gratuidade desligada do passado ou descomprometida com o futuro. Há que inseri-lo na dinâmica estrutural que o tornou necessário, e à qual veio responder. Só então podemos questionar o fato e esperar que, pela meditação sobre ele, qualquer coisa do seu significado venha a nós e nos instrua, permitindo compreender melhor a grandeza do legado japonês.

O budismo surge no Japão em 538 d.C., quando o imperador Kimmei recebe como

presentes do príncipe de Kudara (ou Paekche — principado do Sul da Coréia, região onde o Japão mantinha colônias à época) uma imagem de Çakyamuni (Buda) e uma coletânea de *sutras* (sagradas escrituras). É possível que os primeiros elementos budistas trazidos do continente pelos imigrantes já se encontrassem na vida japonesa antes dessa data, sem entretanto atingirem proporções mais significativas. Será o príncipe regente Shôtoku Taishi (574-622) que dará o primeiro impulso decisivo para a introdução do budismo no Japão. Graças a ele inicia-se um intenso intercâmbio cultural com a China (a que se opunham anteriormente os conservadores Mononobe, avessos a qualquer abertura ao mundo chinês) e no qual uma forte ênfase será empenhada ao estudo e propagação do budismo. O próprio príncipe Shôtoku parece ter sido um entusiasta das doutrinas budistas, tendo inclusive redigido comentários a três textos budistas tradicionais: o *Pundarika*, o *Srimala* e o *Vimalakirti*. Deve-se a ele ainda a construção dos primeiros templos em Nara (Horyuji e Yakushiji são remanescentes desse período) e o envio de numerosos estudiosos japoneses à China, de onde trouxeram as sementes que produziriam mais tarde algumas das mais originais criações culturais na história da humanidade.

Mas os Soga, que antes liderados por Soga no Umako haviam auxiliado o príncipe Shôtoku contra os Mononome, após sua morte passaram a exercer pressões sobre a família imperial, provocando uma temporária estagnação na assimilação do budismo. Só mais tarde, em 645 d.C., com a Reforma de Taika, é que se assiste ao ressurgimento do budismo, agora sob os auspícios do príncipe Nakano Ōe no Oji. A partir daí, encontra finalmente o budismo o rumo de seu destino na Terra do Sol Nascente.

Seria importante assinalar que a assimilação do budismo coincide com a própria consolidação do poder imperial, com o qual ele esteve intimamente associado nesta

primeira fase de sua história no Japão. Este talvez seja um primeiro sinal da importância extraordinária que o budismo terá na evolução da civilização japonesa. Dessa forma, no campo político, em diversos momentos veremos o budismo influenciando fortemente a história do Japão, como por exemplo na transferência da capital de Nara para Heian-Kyo (Kyoto), em 794, durante o período do imperador Kammu, em parte ligada às tensões com os monges dos principais templos de Nara, cuja influência na vida política da corte tornava-se já alarmante. Se por um lado foram então afastadas da corte as seis seitas de Nara (Kusha, Jōjitsu, Ritsu, Hossa, Sanron e Kegon, que gradualmente entraram em decadência, ao mesmo tempo surgem com grande impacto as escolas Tendai, com Dengyō Daishi (767-823), e Shingon, com Kukai (Kobodaishi, 774-835). Dengyō se estabelece no monte Hiei, enquanto Kukai no monte Koya. No período Kamakura (1185-1338), veremos novamente um exemplo da influência budista na história do Japão, com a formação dos *bushi*, *buke*, ou *samurai* — herdeiros indiretos dos monges guerreiros (*sōhei*), que no século X se desenvolvem nos templos budistas de Nara (Kokufuji) e Kyoto (Entyakuji). O espírito de *bushido*, o caminho dos guerreiros, é justamente a resultante da influência budista na classe guerreira. Em termos sociais, temos ainda de lembrar que no passado os mosteiros budistas não se restringiam às atividades monásticas, no sentido estrito da palavra. Durante muitos séculos (principalmente nos períodos Kamakura e Muromachi) neles é que se processava a educação japonesa, que encontrava nos mosteiros a contraparte das nossas atuais escolas. Até 1868 a educação popular japonesa se organizava segundo o sistema chamado *terakoya* (*tera* significa templo budista; *ko*, criança; e *ya*, casa). Neles também se praticava a medicina, no atendimento à população. Novamente serão os mosteiros budistas os precursores no Japão tanto dos orfanatos como dos abrigos para a velhice.

Pouco a pouco o budismo foi mergulhando na vida japonesa e impregnando-a com seu espírito. Essa influência fez-se marcante no campo das artes. É evidente que nessa área quase todas as escolas budistas japonesas contribuíram para o patrimônio cultural então em formação. Assim veremos as escolas Tendai, Shingon e Jodo desenvolverem em sua iconografia a sensibilidade artística japonesa na escultura, pintura, manufatura de têxteis e metalurgia. Entretanto, será a escola Zen que estará mais diretamente ligada às artes, influenciando decisivamente na evolução da estética japonesa. Contribuirá em quase todas as expressões artísticas, como na pintura, no teatro *nō*, na arte do chá, na arte dos arranjos florais, na literatura, na arquitetura, nas artes marciais etc. Mas será principalmente pela relação peculiar que com elas estabelece, que fará que o Zen tenha uma posição singular na história das artes japonesas.

Tendo se originado na China, na escola Ch'an, o Zen surge no Japão no período Kamakura, com Eisai (1140-1215) e Dōgen (1200-1253), quando o budismo estava já profundamente alicerçado no mundo japonês. Mais ainda, quando se delineava já uma identidade nipônica no budismo. Sua evolução ia pouco a pouco distinguindo-o de suas origens continentais, dando-lhe novas feições, moldadas segundo as características próprias do povo japonês. Configurará justamente o Zen japonês um dos frutos maduros do budismo nipônico. Historicamente poderíamos interpretar o período de Nara (627-789) como o de assimilação e implantação do budismo. Neste período temos um estudo de extraordinária intensidade dos *sutras* tradicionais. Isso mostra o interesse e a grande seriedade com que o Japão se voltou para o budismo. Analisando-se, contudo, este período, verificaremos que se de um lado houve uma assimilação rápida e vigorosa, não houve em contrapartida inovações de iguais di-

**mensões.** Em Nara temos o budismo ainda dentro das estruturas continentais, com as características chinesas e coreanas bastante visíveis. Mas, não se poderia esperar que fosse de outra forma. Era necessário primeiramente apreender as bases conceituais e práticas de uma doutrina assaz complexa e inteiramente nova no arquipélago. Unicamente a partir de uma sólida assimilação é que se poderia esperar, num segundo momento, o início de uma caracterização propriamente nipônica do budismo. É exatamente isso que começará a ocorrer no período de Kyoto (781-1184), período em que as escolas de Nara entram em decadência. No surgimento das escolas Tendai e Shingon vemos progredir um esforço de recriação do budismo em termos japoneses. Se ambas as escolas vêm de correntes chinesas,<sup>1</sup> sem dúvida distanciam-se nitidamente das suas contrapartes continentais, a partir de uma interpretação fortemente marcada pela visão de mundo japonesa.

No período Kamakura (1185-1338) finalmente teremos a maturidade do budismo no Japão. Agora ele florescerá com as cores de seu novo meio ambiente. Os períodos Kamakura e Ashikaga (1338-1568) foram algumas vezes encarados como "eras de escuridão" na história japonesa. Esta perspectiva em parte é válida, considerando-se o clima de tensão política e violência social que marcou a transição do poder da aristocracia latifundiária para o feudalismo sob a direção dos samurais. Mas não podemos esquecer que nas artes o Japão terá, nessa época, um desenvolvimento sem paralelo em toda sua história. O surgimento do *haiku*, do teatro *nō*, de arranjo floral, do *cha-no-yu*, datam precisamente desse período. Mesmo do ponto de vista social, Kamakura, apesar de ter sido uma época difícil, não deixou de produzir saldos positivos e importantes para o futuro do Japão. O Prof. Ricardo M. Gonçalves chama a atenção para a renovação e expansão das atividades agrícolas e artesanais nas províncias, a criação de novos centros urbanos e a intensificação do intercâmbio com a China.<sup>2</sup> Com relação ao budismo japonês,

vários autores consideram Kamakura como a época decisiva de sua evolução, como os Prof. Tokoro Shigemoto e Hiroshi Kitanishi, entre outros.<sup>3</sup> Sobre esse período afirma o Prof. Daisetz T. Suzuki: "Tudo que poderia ser retirado do budismo no curso da história japonesa desdobrou-se no período Kamakura, e o que se seguiu foi mais ou menos a complementação e o trabalho sobre detalhes".<sup>4</sup> Será o apogeu que coroará o empenho de Nara e expandirá as tentativas nascentes de Kyoto. Surge então o Zen, que vem à tona com todos os recursos do passado do budismo no Japão à sua disposição. As forças que moviam o movimento budista estavam na plenitude de suas possibilidades, e o Zen virá verter este potencial propiciado nos séculos anteriores sobre o mundo japonês em quase todos os seus âmbitos. Com ele o budismo sai aos poucos dos mosteiros e vem fecundar o quotidiano.

Em qualquer estudo sobre as tradições orientais, é importante lembrar que formas ocidentais de interpretação como "filosofia" e "religião" apenas poderão ser aplicadas às tradições orientais analogicamente. No sentido estrito da palavra, correspondem à experiência de mundo do Ocidente, tendo sua validade e poder de elucidação dentro dos limites da occidentalidade. Em suma, o budismo pode, em alguns de seus aspectos, aproximar-se do que no Ocidente conhecemos como filosofia, ou em outros aspectos aproximar-se pelo que viemos a entender como religião. Mas temos que estar atentos para o fato de que esses nossos padrões de interpretação e classificação não poderão esgotar ou compreender plenamente tradições que nasceram e cresceram fora dos fundamentos gregos e judaico-cristãos, que determinaram nosso entendimento do que seja Filosofia e Religião.

Todo o budismo se constituirá a partir de elementos centrais que serão posteriormente ampliados e aprofundados em cada uma de suas várias escolas. Não obstante esses desenvolvimentos nem sempre serem conformes entre si, nem por isso anulam uma unidade fundamental, a qual nos permitiria caracterizar como budistas caminhos tão diversos como a escola Theravada e o tantrismo. As diferenças que surgirão, serão decorrentes das diferenças entre as civilizações em que o budismo veio a se estabelecer. Quase sempre encontrou povos com uma cultura tradicional bastante matura e com a qual um intercâmbio seria o único caminho possível que possibilitaria a fixação.

Talvez todas as escolas concordem, como ponto de partida para o pensamento budista, com a doutrina exposta no sermão de Benares, *As Quatro Nobres Verdades*. Teríamos, pois: 1) o sofrimento (*dukkha*) como inerente ao modo habitual da consciência; 2) a causa do sofrimento na ignorância da verdadeira natureza dos fenômenos — impermanência (*anicca*) do ponto de vista do tempo; interdependência do ponto de vista espacial (o que será depois desenhado nas correntes do Mahayana, entre sūnyatā, à qual atudaremos mais adiante); 3) a extinção da ignorância (a causa) leva à extinção do sofrimento (o efeito); 4) a Senda Óctupla seria a via para a realização dessa libertação do sofrimento (*bodhi*, a iluminação, correspondente ao *satori* no Zen), pela extinção da ignorância (*avidya* ou *mumyo*, em japonês). Essa Senda Óctupla consiste de: Compreensão Correta, Pensamento Correto, Palavra Correta, Esforço Correto, Atenção Correta, e Concentração Correta.

A partir desses conceitos básicos, tradicionais em toda a literatura budista, poderíamos então tracar um perfil central da doutrina budista.

Todos os fenômenos são transitórios (*anicca*). Mais ainda: os fenômenos são a própria transitoriedade. A transitoriedade não incide sobre um substrato, sobre algo.

Há o fluir; e nada há que flua nesse fluir, pois nada lhe escapa. Não há substância que sofra mutação, há pura mutação, absoluta mutação, exclusiva mutação. Enquanto devir, todos os fenômenos se fundariam numa vacuidade, matriz sem forma de todas as formas que se criariam e se destruiriam incessantemente no vir-a-ser de *anicca*. Desse nada de forma ou substância (*sūnyatā*) nasceria o devir. O homem, ele próprio, seria um processo de vir-a-ser, sem substrato ou natureza estática (*anatman*), que sempre se estaria recriando no interior de *sūnyatā*. Haveria o viver, o sentir, o pensar, o andar, mas não um sujeito transcendental vivendo o viver, sentindo o sentir, pensando o pensar. Há o agir, não há um agente. O agente suposto é uma ilusão criada arbitrariamente, sem fundamento real. A ilusão do sujeito nasce do apego, isto é, do anseio de escapar ao devir, de reter o fluxo, de evitar a finitude. Essa tentativa é ilusória, pois o sujeito estático, centro construído e mantido hipoteticamente pela consciência, pode apenas supor deter o devir. O fluir prossegue, porém, indiferente às imagens criadas pelo apego. O agente além da ação é uma suposição que permanece enquanto não é questionada. Desse sujeito estático, suposto pela consciência, nasce um correspondente pólo objetivo igualmente estático. Mas esse pólo objetivo é também uma representação sem fundamento, mantida enquanto não-questionada. Do suposto alguém em nós nasce o suposto algo no mundo. Da constância desse suposto alguém nasce a constância do suposto algo. Mas por detrás dessas representações o fluir prossegue. A representação pode ocultar o devir, mas não pode impedi-lo.

"Se não acreditas, olha para setembro, olha para outubro! As folhas caíndo, caíndo, a encher o rio e a montanha".<sup>5</sup> E é por isso que o apego gera o sofrimento, pois todas as representações serão, ao final, desmascaradas pelo devir. *Samsāra*, a roda dos nascimentos, é o movimento de constante construção dessas representações que a impermanência irá dissolver. O apego carrega água num cesto de vime. Seu esforço

está condenado ao fracasso desde o início. O homem sofreria (*dukkha*) por tentar o impossível e procurar o inexistente.

*"Partem as flores quando nos dói  
perdê-las;  
A erva daninha surge quando nos dói  
vê-la crescer."*<sup>6</sup> (Dōgen)

A solução estaria na realização da ilusão do eu, enquanto entidade ou substrato estático. A consciência agora seria uma com o fluir dos fenômenos, surgindo a todo momento da não-consciência, do vazio (*śūniatā*). A anterior problematicidade do devir desaparece com o desaparecimento da ilusão do sujeito estático: se não há um alguém, se só há o devir, ninguém está ameaçado pela impermanência. Ninguém mais nasce nem morre, ainda que haja oascimento e a morte. Como diz um trecho do *Visuddhimagga*:

*"Apenas o sofrer existe, ninguém que sofra;  
O ato existe, não quem o tinha feito;  
Nirvana é, sem que ninguém o procure;  
Há o Caminho, não quem o percorra."*<sup>7</sup>

Quando essa consciência descentrada da representação do eu subjetivo estático é realizada, o Ser é descoberto pela primeira vez. As coisas que antes eram vistas como entidades consistentes em si mesmas, agora são vistas à luz do Ser (*tathatā*, em japonês *kono mama*). Será a partir desses elementos que surgirá a ontologia do Mādhyamika desenvolvendo a questão das relações entre Ser e ente na doutrina do *sūniatā*, que desempenhará um papel decisivo na origem do Zen.

Para o budismo, o Ser não é (como o é para as metafísicas ocidentais de fundo aristotélico) um conceito abstrato de máxima universalidade. É entendido, sim, como o poder concreto de presentificação do ente como tal. Exatamente por isso, é em tudo o mais patente, ainda que, simutaneamente, o mais sutil. O visível é a presença do ente enquanto ente. Já o invisível,

de onde o visível extraí sua condição de possibilidade, é o poder de presentificação que o Ser dá ao ente, permitindo-lhe por conseguinte ser o ente que é, enquanto está sendo. Como poder de presentificação, o Ser está no ente enquanto este se presentifica, ainda que não esteja nele apenas como o seu estar presente, mas como possibilidade de sua presença. Quando o ente é visto à luz do Ser, isto é, à luz do poder de presentificação, e não apenas enquanto mera presença — ele é visto em seu *kono mama* (*tathatā*).

Qualquer ente traz em si o Ser, seja esse ente uma sebe ou um riacho, uma camélia ou o *shippe* (bastão usado pelos mestres Zen). Desvelá-lo em toda presença é o *satori* (iluminação). Deixar-se ofuscar pelo que está presente é *avidyā* (ignorância).

Mas a visão do Ser não anula nem destrói a visão do ente enquanto ente. Por isso dizia um mestre Zen: "Antes de um homem conhecer o Zen, as montanhas são para ele montanhas e as águas são águas. Quando ele começa a aprender o Zen, as montanhas deixam de ser montanhas e as águas deixam de ser águas. Quando ele realiza o Zen, as montanhas voltam a ser montanhas e as águas voltam a ser águas".<sup>8</sup> Tudo volta a ser como antes. Subjacente ao ente presente, todavia, perpassa uma sutil e indefinível indiferença: o poder do Ser. O ente presente continua presente, como antes. Enquanto ente presente, permanece inalterado. Mas agora no ente presente patenteia-se o ato de presentificação, enquanto o poder de ser que o ente recebe do Ser.

Sem dúvida há significativa semelhança entre a metafísica budista e o pensamento de Martin Heidegger. Ele próprio alude a esses pontos de contato em seu livro *On the Way to Language*. Segundo William Barret, ao se referir ao Prof. Daisetz T. Suzuki e o Zen, Heidegger afirmara: "Se eu comprehendo corretamente este homem, isto é, aquilo que tenho tentado dizer em todos os meus escritos".<sup>9</sup>

Tendo surgido na Índia no século VI a.C., o budismo jamais conseguiu firmar-se em seu solo de origem. Os três períodos em que se expandiu na Índia correspondem justamente às três personalidades maiores que o impulsionaram. No século VI a.C. com Çakyamuni, no século II a.C. com o imperador Asoka, e no século II d.C. com Nâgârjuna. Segundo o Prof. Daisetz T. Suzuki, foram as características pessoais desses homens que provocaram essa expansão, e não a própria doutrina budista. Se em sua terra natal o budismo teve influência muito restrita, o mesmo não ocorreu no resto da Ásia. Na China (que nos interessa diretamente em virtude de o Zen ter-se originado lá), o budismo parece ter chegado em torno do século II d.C. Entretanto, encontrou inicialmente dificuldades para sua difusão e assimilação, o que só começará a se dar com intensidade a partir do século VI d.C. A hipótese que conta hoje com maior concordância, entre os estudiosos para explicação dessa resistência inicial, atribui a dificuldade às grandes diferenças nos modos e estruturas de pensamento da China e da Índia. No caso indiano veremos um pensar especulativo, em que a preocupação com a cosmologia é uma constante. Na China (assim como no Japão), por sua vez, todo pensar se volta para a "praxis". O existir quotidiano será sua fonte primordial de inspiração e provocação. A cosmologia está demasiado distante de seus interesses. Simbolicamente diríamos que, ao pensamento indiano, interrogantes lhe parecem as galáxias, enquanto que ao pensamento chinês e japonês lhes fascinam por excelência os dados imediatos do quotidiano. No vale do Hindu o pensar indaga o macrocosmo, para de lá tentar extrair os modelos que elucidem o microcosmo. Na China e no Japão, questiona-se o microcosmo, para dele se tentar extrair os modelos que elucidem o macrocosmo. Em consequência dessas diferenças, o pensamento indiano parece sempre à mente chinesa pesado e dilettante, enquanto o pensamento chinês parece à Índia pobre e insuficiente. Quando o budismo chega à China, terá então de en-

frentar a dificuldade decorrente das características de sua formulação doutrinária e das roupagens com que se revestia praticamente na estruturação da *sangha* (a comunidade budista). Marcados pelos hábitos e costumes tradicionais indianos, na organização da *sangha*, distanciava-se demais do quotidiano laico, para os olhos chineses. Mesmo o Mahayana que chega à China trazia ainda um ranço monástico muito forte para a mente chinesa. Se o budismo havia de enraizar-se na China, teria que sofrer fortes transformações. É o que ocorre finalmente no século VI d.C., quando, de um intenso intercâmbio com o taoísmo, surge a escola Ch'an, que posteriormente viria a desenvolver-se no Japão como Zen.

Muitos foram os aspectos inovadores, poderíamos mesmo dizer revolucionários, que essa corrente trouxe à história do budismo. Alguns desses aspectos serão inclusive de grande importância para nós, uma vez que serão ponto de partida para os desenvolvimentos que estudaremos no Zen japonês.

Em relação à organização da vida budista, o Ch'an rompe frontalmente com a separação entre a prática do budismo e a vida quotidiana laica. A questão do trabalho exemplificará esse rompimento. Até o Ch'an, as comunidades budistas (guardando os hábitos tradicionais de sua terra natal) viviam da mendicância. O Ch'an veio justamente mostrar a importância do trabalho como *sadhana*, isto é, como prática do caminho budista. Agora o trabalho passa a ser utilizado como meio de atualização da experiência do budismo, assim como a meditação formal. Um exemplo célebre dessa nova perspectiva foi dado por um dos mais importantes instrutores chineses do Ch'an, Hyakujo (Pai-Chang, 720-814). Quando já bastante idoso, seus discípulos insistiam para que não mais trabalhasse no campo como fizera durante tantos anos. Ante sua terminante recusa, resolveram certa vez esconder-lhe as ferramentas. Ao verificar o ocorrido, Hyakujo dirige-se ao salão de meditação, onde permanece sem atender aos chamados para as refeições. Quando final-

mente seus discípulos foram interrogá-lo, respondeu: "Um dia sem trabalhar, um dia sem comer".<sup>11</sup> O Zen soube preservar cuidadosamente essa importante lição. Assim, posteriormente, quando se desenvolverem as comunidades Zen no Japão, o trabalho será sempre enfatizado como meio de subsistência necessário e, ao mesmo tempo, como via para a descoberta do significado do budismo. Em toda ação se poderá descobrir a inexistência do agente e a natureza vazia dos fenômenos; consequentemente, em tudo que se faz está a chave para o *satori* (iluminação). Com efeito, quando um monge interpela a Chao-Chou: "Mestre, sou ainda um noviço. Mostre-me o Caminho". E Chao-Chou diz: "Já terminaste o desejum?" — "Sim, responde o monge. "Então vai lavar a tijela".<sup>12</sup> Outro exemplo nos dá o episódio ocorrido com Gensha (Hsüan-Sha), quando um monge lhe indaga como chegar ao Caminho (Tao). "Ouves o murmúrio do regato?" Pergunta-lhe Gensha. "Sim, estou escutando" diz-lhe o monge. "Aí está a entrada" — conclui Gensha.<sup>13</sup>

O Zen vai dessa forma procurando romper com os esquemas indianos tradicionais de transmissão do budismo. Primeiramente, procura fugir à mediação do intelecto, por perceber o risco de se emaranhar em teorias, esquecendo a transformação existencial, que é sua verdadeira razão de ser. Pois será na vivência, no operar concreto de uma mudança de consciência, que o sentido do budismo será atingido, e não apenas com a aquisição de um conjunto de conceitos e idéias. Quando o budismo chegou à China, trazia uma carga bastante pesada de material teórico, mas perdera muito de seu vigor existencial, com a gradual decadência que vinha sofrendo na Índia depois de Nāgārjuna. O Ch'an será justamente um esforço para retornar aos fundamentos vividos. No Japão isso será acentuado ainda mais em virtude da situação do Zen em Kamakura. Por um lado, a escola Tendai desenvolvia complexas especulações, elaborando um corpo doutrinário fortemente intelectualizado. Por outro

lado, a escola Shingon, representante do ritualismo esotérico quando autenticamente praticada, e pela própria natureza esotérica de sua perspectiva, afastava-se do acesso ao público; quando deturpada, num dos frequentes desvios que acompanham todas essas tradições ao longo da História, terminava num formalismo oco. O Zen veio, então, abrir um acesso não-intelectual ao budismo e romper com o formalismo exacerbado. O afastamento das tendências intelectualizantes da escola Tendai é evidente no episódio em que Yamaoka Teshū (1836-1888), um dos grandes espadachins da história do Japão, quando ainda jovem vai entrevistar-se com Dokuon. Lá chegando, discursa com grande erudição sobre a natureza vazia dos fenômenos. Dokuon que escutava em silêncio, fumando, subitamente bate forte com o cachimbo de bambu em Yamaoka, que perplexo pergunta: "O que é isto?" Ao que Dokuon responde com gargalhadas que acabam por enfurecer o jovem que exigia explicações. Dokuon então diz-lhe: "O vazio enfurece-se facilmente, não é?"<sup>14</sup> O rompimento do Zen com as tendências formalizantes e ritualísticas vem desde suas origens na China. Assim, certa vez, Tanka (Tan-Hsia I'ien-Jan, 738-824), pernoitando num templo budista, acorda com o intenso frio da madrugada e vai aquecer-se, acendendo fogo com imagens de Buda entronizadas no altar do templo. O responsável pelo templo, acordando com os ruídos e ao verificar o que ocorria, protesta enfurecido. Tanka, desculpando-se, começa a remexer as cinzas. "O que você está procurando ai?" — indaga o monge. "As santas *sariras*".<sup>15</sup> — responde Tanka. "Mas você não vê que é impossível encontrar *sariras* entre as cinzas de um Buda de madeira?" — objeta-lhe o monge. "Então eu posso queimar aqueles dois últimos Budas que restam no altar?" — pergunta-lhe Tanka.<sup>16</sup> É também dentro desse espírito averso aos meros formalismos que Tanzan instrui Ekido, quando, certa vez, caminhavam por uma área lamaçenta da cidade e vêem uma linda jovem que hesitava em atravessar uma grande

poça. Tanzan imediatamente se aproxima, toma a moça nos braços e cruza a poça. Os dois monges seguem viagem em silêncio. Já noite, chegando ao mosteiro, Ekido finalmente desabafa: "Monges não deveriam se expor carregando jovens ao colo como você o fez". Ao que Tanzan replica: "Eu a deixei lá na cidade. Você está carregando-a até agora?"<sup>17</sup>

Portanto, o Zen veio dar ao budismo uma ênfase existencial. O aprendizado se faz em vivências diretas, frente a todas as circunstâncias concretas. Foi principalmente essa abordagem do Zen ligada à vida diária, independente de mediações teóricas e livre de formalismos, que possibilitou seu intercâmbio com as artes japonesas.

É atribuída freqüentemente a Bodhidharma (Daruma), um monge budista indiano que teria chegado à China em 520 d.C., a síntese dos fundamentos do Zen:

*"Transmissão além das escrituras,  
Independente de palavras e letras,  
Apontando diretamente a essência  
do homem,  
Intuindo sua natureza e atingindo  
a Iluminação."*<sup>18</sup>

É discutível que o texto seja realmente de autoria do 28º Patriarca (Daruma). De qualquer forma, o texto reflete claramente o novo rumo que o Zen dará ao budismo. Esse novo rumo, segundo alguns comentaristas, seria na realidade um retorno às características iniciais do budismo que se iam perdendo com o tempo.

"Transmissão além das escrituras" nos indica que no Zen as doutrinas budistas serão contatadas diretamente em seus fundamentos existenciais. A experiência concreta baseará o conhecimento. Esse conhecimento será obtido numa vivência, e não através de um recurso teórico. Daí, "independente de palavras e letras", ou seja, a análise verbal não mais será o instrumento de transmissão do budismo, uma vez que se abandonará a mediação da teoria. Dourante se "apontará diretamente a essência do homem", ou, por outras palavras, a rea-

lidade última da consciência, enquanto *anatman* (inexistência do substrato estático) será indicada de imediato no ocorrer de todo e qualquer fenômeno. E, finalmente, "intuindo sua natureza e atingindo a Iluminação". O Zen situa-se entre os chamados caminhos de realização instantânea, em contraposição aos chamados caminhos graduais. A ênfase que o Zen dará à intuição implica justamente numa radicalização do caráter súbito da experiência de iluminação. Se o instante é o guardião de *sunyata*, logo, evidentemente, é nesse aqui e agora que a iluminação terá de ocorrer: Ou ela é imediata ou não é possível. A partir dessa posição se pode ampliar infinitamente o âmbito da "praxis" budista para o interior do quotidiano. Todo momento é o momento da manifestação do Buda (isto é, do Ser como tal). Em todo lugar se patenteia a sua presença. Essa união do quotidiano com a prática do budismo que o Zen realiza, é que permitirá o aparecimento de caminhos como o *cha-no-yu* ou a arte dos arranjos florais (*ikebana*), onde hábitos que considerarfamos profanos são elevados a uma dimensão espiritual, no sentido de um mergulho nos fundamentos do ente. Nesse ponto poderfamos dizer que o Zen leva uma das teses fundamentais do Mahayana ao seu apogeu. A divisão do budismo em duas escolas básicas, a Theravada ou Hinayana (Pequeno Veículo) e a escola Mahayana (Grande Veículo), ocorre pouco depois da morte de Cakyamuni. Um dos vários pontos de divergência entre essas duas correntes é a questão monástica. Enquanto a escola Theravada prega um ideal monástico para o budismo, as escolas do Mahayana buscam uma abertura do budismo para os leigos. Esse ideal de um budismo laico será realizado no Zen de forma mais radical (o que também ocorre no amidismo), quando todas as circunstâncias são entendidas como propícias à busca da realização, e todas as atividades como podendo se constituir em *sadhana*. Isto será desenvolvida principalmente por Suzuki Shōzan, um mestre budista do século XVI recentemente redescoberto. Neste ponto o Japão

realmente deu feições novas e únicas à experiência do budismo, quando, através do Zen, o insere nas artes, e dessa maneira o leva a participar da vida laica ainda mais profunda e radicalmente.

Um exemplo importante dessa influência budista vamos encontrar na escola *sumiy-e* (*sumiy*, tinta negra usada na caligrafia; *e*, pintura), uma das mais significativas correntes da pintura japonesa. Não obstante essa escola não ser originariamente nipônica (desenvolveu-se na China e na Coréia), ela se expandiu largamente no Japão, onde atingiu uma formulação muito própria que nitidamente a distingue das escolas continentais. O caráter sintético das pinturas de *sumiy-e* japonesas, com sua rigorosa economia de traços, se afastará bastante dos estilos chineses e coreanos, bem mais complexos e elaborados. Esse depurar que visa deixar apenas os elementos essenciais e indispensáveis, está ligado a um conceito central em várias artes japonesas: a noção de *wabi*, pobreza. Nesse conceito teríamos praticamente as consequências no campo da Estética da ontologia budista.

*Wabi* significa pobreza num sentido muito especial. Seria ausência de adorno ou acréscimo num sentido metafísico. Quando despojado de acréscimo, algo é deixado em sua natureza última, em sua verdade primordial. Um mínimo traço acrescentado, e uma pintura perderia seu *wabi*. Só a essência deve estar presente no quadro. Nada além daquela cerne, subitamente manifestando. Quando o perfeito *Wabi* se realiza num quadro, nele a essência da verdade se manifesta; pois seja um pássaro, um bambu ou um ramo florido de cerejeira, eclodem em seu *kono mama*, seu puro ser. *Wabi* seria a pobreza de qualquer coisa permanecendo só com seu ser.

Mas outros elementos na pintura de *sumiy-e* estabelecerão os elos de ligação com o Zen. Tendo suas origens na arte caligráfica, a escola *sumiy-e* dela conservou os materiais: a tinta negra (*sumiy*, um bastão

que se dissolve na água) e um papel absorvente, sobre o qual o pincel não pode demorar-se sem impregná-lo. O pincel, por sua vez, é extremamente macio, respondendo de imediato às mais leves variações de movimento ou intensidade de pressão. Essas condições peculiares criam uma ambientação ideal para a experiência do Zen. O papel é fino o suficiente para não admitir retoques. A irreversibilidade do pintar sugere a irreversibilidade do momento. Há que manter o pincel fluindo, pois qualquer momento de paralisação será denunciado de imediato por um borrão. Isso faz com que no pintar não haja jamais a possibilidade de decidir ou intencionar. Para tanto é necessário, segundo um pintor, transformar-se no que se vai pintar. Assim não é mais você, sujeito, que pinta um objeto. (A superação do esquema sujeito-objeto na estruturação do conhecimento é uma constante na literatura do budismo.) Quando o tema ganha autonomia criadora, produz-se a obra sem a intenção diretiva interferir na ação. O ato da criação seria uma ocorrência espontânea, síntese de incontáveis experiências, subitamente concluídas numa expressão que desvela a essência comum àquela multiplicidade. Como o fruto maduro cai, sem decidir, sem querer, assim a criação se dá. Só quando não houver mais ninguém querendo ou decidindo pintar, é que *sumiy-e* ocorre em seu pleno vigor. *Sumiy-e* é pois um pintar no qual o agir já não se move prisioneiro da ilusão do agente. Há o pintar, isto é, há a pura experiência direta do agir. Sobre essa experiência não mais se constrói a representação do agente.

"O ato existe, não quem o tenha feito"  
— diz um texto budista.<sup>19</sup>

Outro elemento importante ligado ao budismo que encontramos na escola *sumiy-e* é com relação aos espaços vazios e sua importância na pintura. Usualmente supomos que a pintura consiste sem mais num preencher do espaço vazio (a tela), criando sobre ele uma imagem. Essa imagem o anula, e dessa maneira a pintura vivaria da morte do espaço vazio. O espaço

vazio — a tela em branco — seria a não-pintura. Se oporiam frontalmente, se anulariam necessariamente. Ou vive o espaço em branco ou a pintura. Com sua estrutura monocromática, porém, a escola *sumiy-e* incorpora de imediato o espaço em branco, trazendo-o à participação ativa na pintura. A pintura agora passa a significar um equilíbrio entre ausência e presença, entre espaços preenchidos e espaços em branco. Pintar é também não pintar. O que se deixa de pintar passa a ser tão importante quanto o que se pinta. Ora, a doutrina da complementaridade dos opostos, com a qual o budismo esteve em tão íntimo contato na China em suas relações com o taoísmo, é o evidente pressuposto dessa concepção. Todos os fenômenos, segundo Lao-Tse, se produzem por uma síntese, ininterruptamente recriada, de opostos complementares (*yin* e *yang*). Essa síntese reúne os opostos sem, contudo, dissolvê-los numa homogeneização. Por conseguinte, "o ser e o não-ser geram-se mutuamente".<sup>20</sup> Uma pintura de espaços todos preenchidos seria *yang* sem *yin*, seria presença sem ausência. Quando se procura a anulação de um oposto pelo seu contrário, evidencia-se o desconhecimento da natureza própria dos fenômenos, ou seja, a unidade latente numa dualidade complementar. Para a escola *sumiy-e*, portanto, o espaço vazio desempenha um papel decisivo na pintura, dando-lhe equilíbrio e permitindo o vigor da presença dos traços. Como *sūniata*, ele é o fundamento (Ser) do que vem à presença (ente).

*Wabi* será também a própria inspiração do *haiku*. A redução do meio poético de expressão à escassez de 17 sílabas surge desse mesmo ideal.

Um *haiku* não é um poema que descreve, que analisa. Ele é pura sugestão, indicação. Em suas 17 sílabas, aponta-nos horizontes. Seus caracteres são como degraus de uma escada, úteis quando superados. O *haiku* não apela à razão, nem se deixa explorar por ela. Sua função é provocar a intuição. Como, por exemplo, quando nos sugere a incognoscibilidade final de um uni-

verso sem forma (*sūniata*), em sua derradeira instância:

"Neve caindo  
Insondável infinita  
Solidão."<sup>21</sup>

Segundo os *sutras* do Mahayana, enquanto fundamento de todo ente possível, o Ser unificaria a multiplicidade, que na unidade do Ser não perderia, no entanto, sua diversidade. Diferentes enquanto entes, unos enquanto Ser. Sutilmente o poeta aponta a questão:

"Linha da maré,  
Misturadas nas conchas  
Pétalas de flor . . ."<sup>22</sup> (Bashō)

Nas mãos do *wabi* o complexo se torna simples, o abstrato se concretiza. Por isso o próprio Bashō (1643-1694), a quem o *haiku* deve o impulso decisivo de sua evolução, dizia: "Para escrever *haiku* é preciso uma criança com cinco palmos de altura".<sup>23</sup> Com a ênfase que deu a *wabi*, Bashō salva praticamente o *haiku*, que na época corria o risco de se reduzir a um jogo habilidoso de palavras. Era urgente, então, recuperar a essencialidade, o *wabi*. Bashō despiu o *haiku* dos "acessórios ônticos" e o conduziu de volta a sua origem pura, o vigor do Ser.

Comumente supomos que a palavra é o próprio elemento da poesia. A poesia habilitaria na palavra. Mas não é esse o caso do *haiku*. Nele a poesia se oculta por detrás da palavra. Ocultando-se, todavia, ela sugere que a procuremos. *Haiku* seria por exceléncia a arte de indicar sutilmente com palavras algo que elas próprias não devem dizer. Se, por exemplo, se fala diretamente sobre a vida e a morte, isto não será um *haiku*. Por isso:

"Subitamente acendendo-se,  
Subitamente também apagando-se  
Amigo vagalume."<sup>24</sup> (Chine-Jo)

E assim a doutrina de *anicca* (transitoriedade) encontra nas mãos do poeta uma de suas mais originais versões:

"Uma flor caída  
Retorna ao ramo?  
Ah . . . , borboleta branca."<sup>25</sup>  
(Morimake)

No *haiku*, pois, temos uma poética do silêncio. Uma poesia que, assim como o Zen, "transmite além das escrituras".

Vimos alguma coisa a respeito de *wabi*, tal como se exprime na pintura *sumiy-e* e no *haiku*. Novamente a encontraremos no *cha-no-yu*, como um dos seus pilares centrais. O *cha-no-yu*, a cerimônia, arte ou ritual do chá, teve suas origens na China. O chá era conhecido no Japão antes mesmo do período Kamakura. Sua difusão em âmbito mais amplo se dará, em parte, graças a Eisai (1141-1215), cuja importância na história do Zen já aludimos, e que trará sementes da China, iniciando o cultivo em mosteiros budistas. Escreveu um livro sobre o chá, tratando principalmente das propriedades medicinais do mesmo; não menciona o ritual, que certamente conhecerá na China. Enquanto ceremonial (no sentido budista, a palavra significaria o mesmo que uma forma de *sadhana*), sua introdução no Japão é atribuída a Dai-ō (1236-1307), quando em 1267 retorna da China.

Rapidamente o *cha-no-yu* começa a expandir-se, surgindo grandes instrutores como Ikkyū (1394-1481), abade célebre do templo Datokuji. Essa difusão do ceremonial se faz com fortes adaptações e transformações que terminaram por criar uma versão nova, distinta da original. Shukō (1422-1502), discípulo de Ikkyū, será um dos principais representantes do movimento renovador, que prosseguirá com outros expoentes como Jō-ō (1504-1555). Todo esse esforço culmina em Sen-no-Rikyū (1521-1591), com o qual o *cha-no-yu* atingirá sua maturidade e receberá sua

forma definitiva. Outra vez a cultura japonesa se enriquece com uma contribuição budista, assim como o budismo se enriquece com uma contribuição criada pelo gênio japonês.

Como foi dito, *wabi* será também no *cha-no-yu* um elemento essencial. Primeiro, em relação à construção onde o ritual será realizado; o ambiente passa a participar de forma muito ativa na cerimônia. Em vista disso, o *cha-no-yu* dá origem a uma nova perspectiva dentro da arquitetura japonesa. A casa-de-chá consiste numa pequena construção de um aposento, localizada em algum recanto de jardim especialmente escolhido, segundo critérios que implicam já toda uma visão de mundo. Mais do que escolhida, a localização da casa-de-chá é descoberta. Uma casa-de-chá não se construiria onde se desejasse. "Onde se desejasse" significaria que escolhêssemos — uma decisão intencional. Ora, é precisamente a superação dessa estrutura intencional de conhecimento o que o budismo pretende. Enquanto *sadhana* budista, o *cha-no-yu* estaria prontamente iniciado na busca da situação da casa-de-chá. De certa forma, sua situação expressaria nossa própria situação. Para se buscar a situação da casa, há que se sentir o ambiente, a totalidade da natureza que virá abrigar a casa-de-chá. Mais ainda, que virá produzi-la em si. Por isso dizia um arquiteto japonês: "casa é como planta; cresce no chão". O arquiteto deveria buscar uma união com o ambiente, de forma a sentir sua trama interna. A área na qual se procura o lugar da casa-de-chá, é uma totalidade natural, com toda uma dinâmica própria de equilíbrio, articulando seus vários elementos — árvores, pedras, plantas, declives, aclives, riachos etc. Tudo nesse ambiente se interliga, formando sua tessitura interior, seu "balanceamento". A arte de construir estaria, antes do mais, em achar uma posição, um ponto, em que uma casa de dimensões, estilo e funções específicas pudesse se situar sem que essa tessitura fosse rompida — e, sim, reforçada e enriquecida. O ambiente não deve hostilizar a casa nem permanecer indiferente a ela. Am-

biente e casa deveriam se completar. Esta viria fecundar a terra que a abriga. O construir seria um ato de união com a natureza na qual vai se habitar. Um construir que não consulta o ambiente é um ato de violência, que gera desarmonia. Diz-se que o espírito do chá se realiza quando são reunidos seus quatro elementos básicos: Harmonia (*wa*), Reverência (*kei*), Pureza (*sei*) e Tranquilidade (*jaku*). Enquanto caminho de harmonização, o *cha-no-yu* deveria buscar seu espaço de realização no mundo segundo esse mesmo ideal. Takuan (1573-1645) dizia: "O princípio do *cha-no-yu* é um espírito de harmônica união entre o céu e a terra, provendo os meios para o estabelecimento da paz universal".<sup>26</sup>

Essa harmonia seria, pois, uma perfeita integração e unidade dos elementos componentes do *cha-no-yu*; desde interiormente, nas relações do homem consigo mesmo, até exteriormente, em suas relações com os outros homens e com a natureza. Assim, uma casa de chá deveria se situar num ambiente com tal harmonia, tal integração à tessitura interna do local, que nos desse a impressão de sempre ter estado ali. Sua presença deve ser tão natural quanto um pássaro pousado num galho, onde não o notássemos. A um olhar rápido, a casa deveria passar quase desapercebida. Se ela se ressalta, é porque lhe falta *wabi*. Sua madeira não deve perder muito de sua feição original. As pedras não devem estar muito alteradas. Sua porta de entrada será baixa o suficiente para que todos tenham que se curvar ao entrar. Ereditos ou incultos — o poderoso Shōgun ou um camponês anônimo — todos igualmente se curvarão. No interior quase totalmente vazio, vêem-se apenas uma pintura *sumiy-e* ou um ideograma, um arranjo de flores, e no centro o fogo sobre o qual se aquecerá a água, com os utensílios para o chá em volta. Tudo forma um ambiente altamente significativo, em que contrapartes interiores são indicadas por elementos exteriores. O incenso queima lentamente, enquanto uma água corrente, num ponto estratégicamente situado do jar-

dim, quase imperceptível, ressoa caindo de um bambu, se não há próximo um riacho. Evidentemente, o arranjo desses componentes denuncia a linguagem do Zen. Seus princípios básicos estão simbolicamente sugeridos em todos os elementos.

Será ainda *wabi* a própria alma das tigelas de chá. Elas são selecionadas entre os exemplares mais simples, em que não haja traço de sofisticação. O que usualmente consideraríamos defeitos, serão justamente os elementos decisivos nas tigelas. Essas irregularidades foram, no momento da fabricação, o que escapou à intenção. Ocorreram, diríamos, por acaso. Isso, em termos de budismo, significaria que, pela brecha aberta na consciência intencional pelo descuido, *ālaya* (inconsciente coletivo) pode se manifestar. Nas irregularidades ou defeitos, há qualquer coisa espontânea, simples, não premeditada. É nos defeitos ou no que se gastou com o tempo que uma tigela guarda seu *wabi*. Um célebre exemplo disso encontra-se numa tigela que certa ocasião cai, partindo-se em pedaços. A intuição em seguida ensina que acabava de se formar um extraordinário exemplar de *wabi*. Os pedaços foram reunidos e posteriormente colados. Quando então recomposta, trazia em sua superfície um desenho inteiramente livre do arbítrio humano; suas linhas não estavam maculadas por qualquer intenção ou desejo. O desenho era pura e perfeita liberdade. A própria natureza pintou a tigela quando ela caiu "sem querer".

É importante notar também a ausência de simetria no *cha-no-yu*. A simetria será vista como artificial, nascida de uma intenção de arranjar, de arrumar, que interfere na natureza e sobrepõe uma ordenação exterior a ela. Novamente se pressente a influência do taoísmo. O princípio da ordenação assimétrica no Zen é uma síntese dos conceitos de Dharma, da Índia, com o Tao, da China. Assim surge um ideal de não interferência que visa descobrir a ordenação sempre presente na natureza (ainda que nem sempre comprehensível como tal, em virtude de sua transcendência dos padrões humanos de ordenação), para se trabalhar a

partir dela, com ela. O mundo natural, se é simétrico e lógico, o é apenas em diminutos aspectos dele mesmo. Enquanto totalidade, evidentemente ultrapassa a lógica e a simetria, integrando elementos díspares e heterogêneos, num equilíbrio no desequilíbrio.

O segundo componente do espírito do chá é a Reverência (*kei*). Como quase todos os conceitos do pensamento oriental, não possui uma contraparte exatamente correspondente em línguas ocidentais. A tradução se faz por analogia, com todos os problemas e perigos inerentes a isso. Qual, então, o sentido original a que escapa em parte "Reverência", mas ao qual ele pretende nos remeter? *Kei* é uma direta decorrência de *Kono mama* (*tathatā*). Sua raiz está na ontologia do Mahayana. Na arte do chá, "Reverência" não consistiria numa regra de etiqueta ou padrão estereotipado de comportamento, que são artificialidades. *Kei* nasceria naturalmente da descoberta do Ser, em cada e todo ente. À luz do Ser, uma formiga e o imperador estão igualados, e um seixo é tão sagrado quanto uma imagem do Buda Mahavairocana. Por isso, o *Nanbō Roku*, um dos mais célebres tratados sobre arte do chá, diz: "Espera-se que tanto o mestre quanto os visitantes sejam absolutamente sinceros; atitude alguma de conformidade, de etiqueta ou de convencionalismo deverá ser seguida. Faz-se um fogo, ferve-se a água, serve-se o chá: isto é tudo o de que se precisa; nenhuma outra consideração mundana ou temporal deverá ser introduzida. Pois o que aqui queremos é dar total expressão ao pensamento de Buda. Quando cerimônia, etiqueta e outras coisas semelhantes insistem em estar presentes, a mundanidade em seus múltiplos aspectos insinua-se, e mestre e visitantes se sentem inclinados a encontrar erros nos outros."<sup>27</sup>

Quando, portanto, numa sociedade rigorosamente hierarquizada como a japonesa, o *cha-no-yu* rompe todos os padrões convencionais de *statu*, promovendo uma convivência em perfeita igualdade, isso se deve justamente à noção de *Kono mama*. Todos os homens, como todos os fenômenos, são

aparências nascidas na face original (*Honrai no Memmoku*) de *sūnyatā*. Se há diferenças, elas estão só na aparência (o plano ôntico), e assim devem ser superadas. Em termos sociais isso terá grande importância para o mundo japonês, agindo como fator de integração das várias classes. O *cha-no-yu* permanece sempre como centro de uma consciência de igualdade, relembrada a cada cerimônia no direto conviver entre os participantes.

Sobre a Pureza (*sei*) diz-se no *Nabeshima Rongo*<sup>28</sup>: "O espírito do *cha-no-yu* consiste em purificar os seis sentidos<sup>29</sup> da contaminação. Vendo o *Kakemono* e a flor no jarro, a visão e o olfato são purificados. Ouvindo a água fervor na chaleira e o gotejar do encanamento de bambu, a audição é purificada. Com o chá o nosso paladar se purifica; pelo manuseio dos utensílios nosso tato se purifica. Quando os órgãos dos sentidos se purificam, a mente, ela própria, é purificada da corrupção."<sup>30</sup> Em vários pontos o texto nos remete a noções clássicas do pensamento budista. A contaminação consistiria no ocultamento do Ser como tal, pela aparência do ente. Na contaminação o ôntico vela o ontológico. Há, pois, que se limpar o perceber da impregnação do ente, enquanto ente presente, para desvelar-se o poder de presentificação. Em cada percepção se indicaria o Ser que o ente patenteia ao estar presente. Quando o conhecer fixa-se sobre o ente enquanto presente, gera o tempo. O ente que está presente agora remete ao ente que já não está ou que ainda não está. Passado e futuro (mais ainda, a noção mesma de tempo) seriam decorrentes do pensar restrito ao plano ôntico. No plano do Ser não há tempo, pois não há um algo que sofre mudanças. Quando o dever do ente é visto à luz do Ser, nada havendo que mude, nada há que tenha deixado de ser ou que venha a ser. Essa doutrina da inexistência do tempo no plano ontológico está embrionária já no *Hinayana* na idéia da "plena atenção". O *cha-no-yu*, de certa forma, seria uma *sadhana* de plena atenção, com a utilização dos seis componentes estruturais da consciência.

Poder-se-ia interpretar o texto como significando "quando se vê o *Kakemono*, ninguém mais vê na visão", isto é, quando a visão é pura visão, liberta do centramento num suposto sujeito transcendental (*anatman*): quando se sente o odor da flor ninguém mais é pressuposto como percebedor estático a apropriar-se do perceber; quando, enfim, em todos os sentidos há percepção sem ilusão de um substrato — seja enquanto sujeito, seja enquanto objeto — transparece subitamente o ontológico no interior do ôntico. O ente patenteia o Ser; o Ser possibilita o ente. O tempo se dissolve, o Eterno é descoberto no instante único e irrepetível do agora.

Finalmente o *cha-no-yu* se completa com a Tranquilidade (*jaku*). *Jaku* corresponde à noção de *kshānti* no budismo indiano. Seria o efeito que o desvelamento do Ser teria sobre a visão do ente. Quando visto no plano ôntico, o ente está em constante conflito e tensão, decorrentes da multiplicidade e diversidade. No Ser todo ente é reunido, e do múltiplo surge o uno, do diverso o mesmo. No Ser o ente é, por assim dizer, "pacificado". Dissolvida a ilusão da forma, não há mais atrito. O olho do furacão foi atingido. Por isso, na literatura do Mahayana, *kshānti* está freqüentemente associado ao Nirvana. O *cha-no-yu*, como toda *sadhana* budista, visaria desvelar esse centro sem forma, origem e fundamento de todos os fenômenos.

Vimos, pois, que o Zen surge no Japão no período Kamakura. Nessa época temos justamente a ascensão dos samurais, que vêm depor a aristocracia latifundiária do poder, instaurando um novo ciclo na história japonesa. Sua expansão coincide com a chegada do Zen. Relações estreitas se farão entre a classe guerreira e essa nova escola. À primeira vista, essas relações parecem estranhas e questionáveis. Num estudo mais detalhado, entretanto, se encontrará um campo muito importante e original de influência do Zen na cultura do Japão, sendo inclusive o ponto de partida para o

*kendo* (caminho das espadas). No estudo do *bushido*, a senda dos guerreiros, veremos que se elucidarão as interrogações usualmente suscitadas pelo tema. Assim, costuma-se perguntar: Como todo o budismo, não será o Zen pacifista? Como puderam, Zen e samurai, não só coexistir como ainda estabelecer tão estreito intercâmbio? Terá o Zen abdicado de alguns dos pontos centrais de sua doutrina, para poder ser assimilado pelo *bushi* (guerreiro)?

Se os samurais foram guerreiros, o foram num sentido muito específico e próprio. O estudo do *bushido* mostrará que ele consiste de muito mais do que apenas regras e normas militares. É, isto sim, toda uma visão de mundo e existência, com fortes conteúdos budistas. Sua ética não raro eleva-se aos mais altos ideais humanistas; seu modo de vida terá, freqüentemente, um rigor ascético. Essa aparente ambigüidade bem se expressa no célebre símbolo: o crisântemo e a espada.

O primeiro contato detectável do Zen com os samurais se dá com Tokiyori Hōjō (1227-1263), da família Hōjō de Kamakura, que promove a vinda de instrutores Zen, de Kyoto (onde viveu Eisai) e da China. Parece ter-se dedicado intensamente ao Zen. Seu único filho, Tokimune Hōjō (1251-1284), será uma figura de grande importância na história japonesa. Sob sua liderança, o Japão enfrenta as investidas dos mongóis. Em incontáveis áreas, Tokimune legou grandes contribuições ao Japão. No campo do budismo, será através dele que o Zen se vinculará mais profundamente com os samurais. Assim como seu pai, foi um entusiasta do Zen, para o qual se voltou toda sua vida.

Mas, quais os elementos que atraíram os samurais para o Zen? É simples a resposta: o problema da finitude. Evidentemente, a partir da doutrina de *anicca* (impermanência) a questão da finitude torna-se decisiva. Enquanto centrada na ilusão do sujeito estático, a consciência estará sempre às voltas com o problema de sua finitude. Psicologicamente o apego seria uma resistência à finitude, seria um inconsciente desejo de não

morrer. As imagens estáticas construídas sobre si e sobre o mundo corresponderiam a uma tentativa de negar o devir. A libertação do apego, na consciência direta, imediata e constantemente ligada ao devir, solveria a problematicidade da finitude, por dissolver a ilusão de onde ela nascia, a ilusão de que houvesse um alguém, um substrato qualquer que fosse extinto pela morte.

Será por conseguinte evidente a presença do Zen em Daidōji Yūsan, célebre samurai do século XVII, que em seu livro *Elementos Básicos do Bushido* diz: "A idéia mais vital e essencial para o samurai é a morte, a qual ele deve ter em mente dia e noite, noite e dia, desde o amanhecer do primeiro dia do ano até o último minuto do último dia. Quando esta noção se apodera de você, então você está apto a cumprir seus deveres integralmente: você se torna leal ao seu mestre, respeitoso para com seus pais, e evitará naturalmente toda sorte de desastres. Assim, não só sua vida se prolonga, como também se engrandece sua dignidade pessoal. Pense como é frágil a vida, principalmente a de um samurai. Assim sendo, você considerará cada dia da sua vida o último e o dedicará ao cumprimento de suas obrigações. Não deixe nunca que o pensamento de uma vida longa se apodere de você, pois se isso ocorrer você irá se tornar indulgente a toda forma de dissipação e terminará seus dias em horrível desgraça."<sup>31</sup>

Homens essencialmente práticos, os samurais encontraram no Zen justamente um caminho de resposta aos seus problemas mais cruciais. Um samurai era alguém sempre a um passo da morte. A finitude era uma presença inofismável, exigindo solução. O Zen, por sua vez, retomou a questão da transitoriedade, com ênfase direta no aspecto da finitude. O monge Zen carrega ao pescoço uma pequenina bolsa com a quantia necessária ao seu enterro. No mosteiro Empukuji, as diversas atividades do dia são anunciadas por pancadas em um quadro de madeira (*han*) onde está escrito: "Ninguém sabe quando a morte

ocorrerá, poderá ser muito mais cedo do que se espera. Pratiquemos então o budismo sem desperdiçar um instante, para que possamos descobrir o verdadeiro significado da existência."<sup>32</sup>

Ora, esse tipo de abordagem que o Zen dá ao budismo tornou-o extremamente acessível aos samurais.

Essa descoberta da natureza do real, através da consciência da finitude, não era contudo algo isolado e sem maiores consequências na vida de um homem. Aquele que a ela chegassem, sairia definitiva e radicalmente transformado. Eticamente sua vida receberia agora uma outra luz. Todos os seus valores seriam revistos, uma nova dimensão perpassaria seu quotidiano. Nada mais haverá que se tema perder, como nada mais haverá que se deseje preservar. Tendo como conselheira sua finitude, nunca ele decidirá por medo ou ambição. Seu caminho será sempre determinado agora pelo Destino, isto é, pelo rumo que as leis naturais indicarem.

Novamente a noção de Dharma e Tao se pressentem na idéia de Destino, que terá forte influência no *bushido*. Para eles o Destino não era apenas um *a priori* determinista que fechasse as opções de sua vida. Muito mais do que isso, era qualquer coisa que lhes cabia descobrir, intuir através de uma profunda observação da vida em sua dinâmica própria. Assim como o arquiteto buscava, na tessitura interna de um terreno, a posição em que casa-de-chá se situaria harmonicamente, ou seja, o lugar onde a natureza "a quer" — assim o samurai buscava, na tessitura interna da vida, o lugar e a ação que lhe correspondiam dentro da harmonia latente naquele instante e naquelas circunstâncias. Nessa posição, sempre cambiante e determinada pela própria tessitura da vida, estava o seu Destino. A questão do Destino passa a ser, pois, a questão do viver, em todos os seus aspectos e momentos. Não é questão que tenha uma resposta obtida uma vez. Muito mais do que isso, era uma nova postura existencial. Mas um samurai só está pronto para seguir seu Destino, sem omissões, se

ele estiver preparado para morrer a qualquer momento, sem resistências. Enquanto um último resquício de anseio de preservação existir, ele terá sua lealdade ao Destino bloqueada por esse anseio. Assim, no *Nabeshima Rongo*, diz-se: "Bushido significa firme disposição de morrer. Quando você estiver numa encruzilhada, não hesite em escolher o caminho para a morte. Nada o desviará se tiver a mente madura, disposta a atender ao chamado".<sup>33</sup>

Sem essa firme disposição de morrer não há *bushido*. Sem ela ninguém é samurai, por maior que possa ser sua habilidade guerreira. Ser samurai é mais do que lutar concretamente; é essencialmente um estado de espírito e somente nele é que se atingiria a lealdade ao dever — noção importante no *bushido* e que se liga à idéia do Destino. Quando o Destino aponta um caminho, essa indicação impõe a você um dever: seguir-la. Só se é leal ao dever quando sempre se segue o caminho apontado pelo Destino. Pouco importará o resultado de sua empreitada, segundo os padrões humanos habituais de sucesso e fracasso. Não é por esses padrões que se guia um verdadeiro samurai. O que os homens usualmente consideram sucesso, um samurai poderia ver como fracasso. Assim, também poderia, para ele, estar o sucesso lá onde os homens habitualmente vêem um fracasso. Sua medida é a lealdade ao Destino. Se o guerreiro sempre o seguir, tudo será vitória e sucesso, mesmo sua morte física. Mas se ele foge ao apelo do Destino, tudo será fracasso e miséria, mesmo a fortuna e o poder. Sem seu Destino, um samurai não é nada, porque não é mais samurai. Por isso, um dos maiores expoentes da história do *bushido*, Tsukahara Bokuden (1490-1572), dizia: "O samurai tem uma única coisa a aprender, uma única e última coisa: enfrentar a morte sem hesitação".<sup>34</sup>

Quando um homem morre uno com seu destino, ele morre *isagi-yoku*, sem lamentações, sem relutância. Sua morte terá *jaku*, a tranquilidade do *cha-no-yu*. Dispondo de sua morte, o samurai nunca encontrará desgraças; não há desgraças quando se está na

verdade, e a verdade de um samurai era, antes de mais nada, seu Destino. O Prof. Daisetz T. Suzuki diz que "talvez os japoneses não tenham uma filosofia própria de vida, mas decididamente têm uma filosofia de morte".<sup>35</sup> Essa perspectiva do *bushido* sobre o Destino e a morte enraizaram-se profundamente no povo japonês, que cultiva com grande fervor a idéia de morrer *isagi-yoku*. O *harakiri* ou *seppuku* está filosoficamente ligado a essa problemática. No *haiku* também essas idéias influíram fortemente, inspirando o hábito de se escrever um *haiku* de despedida, no momento da morte. Nesse *haiku* o poeta buscária seu partir *isagi-yoku*. Assim o canto de morte de Rippo:

"As três coisas mais agradáveis:  
Luar... cerejeiras em flor...  
Agora me vou em busca da neve  
silenciosa."<sup>36</sup>

Nada mais adorável que a morte *isagi-yoku*, completando uma vida que buscou cumprir seu Destino. Por isso também:

"Conheci amores...  
Cerejeiras em flor...  
O rouxinol...  
Dormirei contente."<sup>37</sup> (Anônimo)

No instante da morte *wabi* atinge sua plenitude. A essência da existência se explícita, brilhando nítida e absoluta:

"Folha sozinha flutuando,  
Folha sozinha flutuando,  
Flutuando com o vento".<sup>38</sup> (Anônimo).

Um samurai deve se entregar ao seu Destino como uma folha seca se entrega ao vento. Se ele for realmente um samurai, isso não será sequer sacrifício, nada haverá de esforço. O morrer deve ser Harmônico (*wa*) e suave como o chá:

"Pequenino pássaro,  
Perdoe-me  
Ouvirei o final do seu canto  
Em algum outro mundo."<sup>39</sup> (Anônimo)

Um estudo sobre os samurais nos conduz necessariamente à arte das espadas. A espada é uma parte de um samurai. Aliás, a espada será também um símbolo integrante da história do Japão e da história do budismo. Vamos encontrá-la no Japão antes da chegada do budismo no Shinto, e no budismo desde a Índia. O Bodhisattva Mañusri é representado com um *suttra* em sua mão direita e uma espada em sua mão esquerda. Essa espada simboliza *Prajñā*, a intuição que destrói os bloqueios internos e abre a visão do Ser. Vairocana é tradicionalmente comparado a uma espada, como símbolo da unidade de onde a dualidade se origina. Esse lado simbólico da espada, presente na vida japonesa como no budismo, será então desenvolvido em sua plenitude pela arte das espadas. Evidentemente, com esse passado cultural, a arte das espadas esteve sempre voltada para as correlações entre interno e externo que, enquanto símbolo, a espada indicava. Os inimigos não serão tanto os elementos externos, mas muito mais os obstáculos internos com os quais se lutará, ao mesmo tempo que com os exteriores. Poder-se-ia mesmo dizer que a luta exterior seria como que uma dramatização dos processos internos. Nela se refletiriam nitidamente as dificuldades cognoscitivas evidenciadas no concreto da luta. A arte das espadas foi por excelência a *sadhana* dos guerreiros. Ultrapassou em muito o nível de uma simples luta. Consistindo inicialmente de técnicas específicas no manuseio da espada, ao final se libertará desses elementos materiais, tornando-se uma gnoseologia prática. Sem dúvida, além de uma *sadhana*, a arte das espadas servia também às prementes necessidades de um samurai num mundo em conflito, no qual vidas estavam freqüentemente sendo ceifadas por toda parte, como foi no período Kamakura. Um samurai não era só um guerreiro, no sentido estrito da palavra, mas também não deixava de sê-lo. O Japão, talvez como nenhum outro país, soube sempre encontrar uma forma de coexistência entre opostos aparentemente contraditórios. O paradoxo para o japonês é qualquer coisa nada pro-

blemática; talvez seja tão simples e natural como o lógico. (Gnoseologicamente o budismo sustenta algo muito próximo a isso.)

Na arte das espadas se usa, então, o recurso da luta, para se despertar uma nova visão de mundo. A luta de espadas passa a funcionar como as técnicas tradicionais de meditação nas várias escolas budistas. Isto é bastante claro no pequeno tratado de Takuan (1573-1645 — o qual além de exímio espadachim foi abade do Daitokuji), intitulado *A Espada de Taia*:

"A arte das espadas, como eu a entendo, consiste em não intencionar a vitória, não pretender testar forças, não mover um passo para adiante ou para trás. Consiste em você não me ver, e em eu não lhe ver. Quando se penetra numa profundidade tal, na qual o *yin* e o *yang* ainda não se diferenciaram, se atinge a sabedoria da Arte.

Um homem que dominou a Arte plenamente não usa a espada, e o oponente mata a si próprio; quando um homem assim usa a espada, é para dar a vida a outros. Sendo a ordem matar, há morte; quando a ordem é propiciar a vida, há vida. Quando há morte, não há nenhuma intenção de matar; quando se propicia a vida, não há nenhuma intenção de propiciar a vida, pois matando ou propiciando a vida, nenhum *eu* está se afirmado. O homem então não vê o 'isto' e o 'aquilo', e ainda assim vê muito bem o que é o 'isto' e o 'aquilo'; ele não discrimina, e ainda assim sabe muito bem o que é o quê.

Ele anda sobre as águas como se fossem terras; ele anda sobre as terras como se fossem águas. Aquele que atingiu essa liberdade seria incapaz de molestar alguém neste mundo. Ele está seguro em si.

Você quer chegar lá?

Quando estiver andando ou descansando, sentando ou deitando, falando ou callando, comendo arroz ou bebendo chá, não se deixe descuidar e busque arduamente.

À medida que os meses e os anos passarem, sem que você saiba, como uma luz subitamente encontrada na escuridão,

assim você chegará ao conhecimento, que não pode ser transmitido pelo mestre e que desvela a fonte dos mistérios de onde brotam a ação e a não-ação.

"Quando isso é atingido, você descobre um estado que transcende a relatividade das coisas tal como as vemos em nossa quotidianidade, sem que você saia da quotidianidade. Isto eu chamo a espada de Taia."<sup>40</sup>

Quando Takuan nos diz "em você não ver, e em eu não lhe ver", isso significa a superação das representações subjetivas e objetivas. A consciência agora não está mais centrada como consciência de alguém intencionando algo. Há a consciência que é consciência do campo perceptivo total. Enrola os dados perceptivos num reunir dinâmico e ininterrupto. O que chamávamos *eu* e o que chamávamos *outro*, são agora aspectos renovados constantemente de uma totalidade que pulsa integradamente. Assim, não há mais o *seu* movimento ou o *meu* movimento; há puro movimento. E como todos os movimentos são interligados no campo uno do devir, os movimentos geram movimentos correlatos. No movimento de ataque nasce o movimento correspondente de defesa. Se nenhuma interferência intencional bloquear o fluir desses movimentos, eles se farão simultaneamente, pois não estarão separados. Ao movimento de ataque corresponde o movimento de defesa, assim como o reflexo num espelho corresponde aos movimentos que frente a ele fizermos sem hesitar, decidir ou retardar-se. Esse refletir imediato, sem interferências, é chamado *nu shin* (não-mente). Para que haja *nu shin*, é preciso que a mente esteja imóvel, *fudō shin* (mente em repouso, ou imóvel). *Fudō shin* é a mente sem intenções. Ela é chamada imóvel pois não inicia movimentos próprios de interferência. De si ela está vazia (*śūnyatā*), de si ela nada inicia, em si ela permanece em repouso. Os movimentos que ela reflete produzem suas próprias respostas, mas não a tiram de repouso, assim como

*"A sombra das árvores  
sacudidas pelo vento  
varre o chão sem levantar poeira.  
Os pássaros cruzam o espaço  
e não o maculam.  
Manchas de sol coadas através  
das folhas  
não marcam as flores."*<sup>41</sup>

Um espadachim que atinge esse estado não pode ser golpeado pois nele não há *suki*. *Suki* significa uma brecha entre dois objetos. Essa brecha surge sempre que a mente pára. Ela pára sempre que pensa, quer, decide, hesita, sempre, enfim, que nela há a interferência da intenção. Quando a mente está em *śūnyatā*, ela flui sem interrupções. *Tomaranu kokoro* significa mente sem paralisações, sem bloqueios, que em nada se retém, é a mente-devir. Livre de um controlador interferindo em seus movimentos, a espada estará sempre defendendo onde há um ataque, ou atacando onde se abre um *suki*; num ou outro, porém, ela está sem intenção de estar. Por isso se diz que ela age sem agir. É o que Takuan indica quando diz: "Quando erguida, a espada não tem vontade alguma, ela é vazia. É como o relâmpago. O homem que está sendo atingido é ele próprio vazio, como também aquele que move a espada. Se cada um deles permanece vazio e sem mente, o homem que ataca não é mais um homem, a espada em suas mãos não é mais espada, e o *eu* que está sendo atingido é como o ar de primavera subitamente cortado por um relâmpago. Quando a mente não pára, o movimento da espada é como o vento soprando. O vento não é consciente de si, mesmo quando sopra as árvores e as despedeça."<sup>42</sup>

Para um espadachim, um pensamento sobre vitória ou derrota significava morte imediata. Esse desejo de vencer ou medo de perder era o *suki* no qual se morreria. Você viveria, então, enquanto não estivesse pensando em viver ou em não morrer. Por isso Uyesugi Kenshin (1530-1578), um dos mais famosos generais japoneses do século XVI, dizia: "Entre no combate plenamente determinado a morrer e você viverá, deseje

sobreviver na batalha e você certamente morrerá. Saindo de casa determinado a não vê-la outra vez, você retornará com segurança; quando você tiver algum pensamento de retorno, você não voltará.”<sup>43</sup>

Toda a arte das espadas converge então sobre esse ponto crucial — a consciência inteiramente livre de intenções ou propósitos próprios. Só uma tal consciência, sem centro fixo que a aprisione, poderá ser companheira constante do devir. Ela vai com os acontecimentos, com as circunstâncias, com as mutações. Nada retém, nada antecipa. Sua ação é o próprio *wei-wu-wei* taoísta, com o qual o Zen se encontrou em suas origens. *Wei-wu-wei* é traduzido como ação sem ação. A ação inativa, diz o taoísmo, é aquela que age com o Tao. Ela age sem agir porque não age querendo agir, pensando em agir, tentando agir. *Wei-wu-wei* corresponderia à ação nascida de *anatman* no budismo. Foram justamente essas semelhanças que permitiram o intercâmbio do budismo com o taoísmo na China, dando origem ao Zen. A ação sem ação é pura ação. A intuição flui com absoluta liberdade, porque não encontra mais a barreira das intenções bloqueando. Há só luta, há só movimento; neles ninguém mais há que se move ou lute. Assim, um trecho do *Zenrin Kushu* diz:

*\*Os gansos selvagens não se refletem intencionalmente;  
A água não forma o propósito de lhes receber a imagem.*<sup>44</sup>

Livre da ilusão de um centro estático, a consciência passa a ter apreensão homogênea dos dados perceptivos. Todos os movimentos serão captados com a mesma intensidade de atenção, pois já não haverá o pressuposto de um polo privilegiado. O que chamávamos de *eu*, espada, *outro*, enfim, todos os dados com os quais a consciência constrói sua visão do mundo, são unificados numa identidade global. Dessa maneira, um dos maiores espadachins contemporâneos, Takano Shigeyoshi, afirma: “Quando a identidade é experimentada, *eu*, en-

quanto espadachim, não vejo mais um oponente enfrentando-me e procurando atingir-me. Eu como quê me transformo em meu oponente, e sinto todos os seus movimentos e pensamentos como se fossem meus, e intuitivamente, ou melhor, inconscientemente sei quando e como atacá-lo. Tudo é absolutamente natural.”<sup>45</sup>

Para a arte das espadas, portanto, a técnica é necessária inicialmente, para depois ser superada. No domínio da técnica teríamos luta e não arte. *Kendo* está além da técnica, e por isso Takuan dizia, no trecho citado de *A Espada de Taia*, que “o conhecimento da Arte não pode ser transmitido pelo mestre. A técnica ainda pode ser aprendida, desenvolvida e aprimorada pela consciência intencional. Ela é um mero modo operacional prático”.

*“Além da técnica saiba que há o espírito  
Ele está surgindo agora;  
Abra a cortina,  
E, subitamente,  
O luar brilhando!”<sup>46</sup>*

Esse poema foi deixado por Yagiū Tājima no Kami Munenori para um de seus filhos, como o verdadeiro segredo de seu estilo. Também Odagiri Ichiun, grande espadachim do século XVI, defende a importância da superação da técnica quando diz: “Quando você confrontar um inimigo, se você estiver afastado dele, aproxime-se e atinja-o. Se você não estiver afastado, atinja-o. Não há necessidade de pensar. Isto é o que raros espadachins fazem. Assim que eles se defrontam com o inimigo, eles fixam o olhar nele, medem a distância, tomam a posição que consideram a mais vantajosa, calculam o comprimento da espada, pensam nas técnicas que usarão. Suas mentes trabalham, usando da melhor forma possível as táticas aprendidas. Eles não conhecem a Mente Celeste e seu funcionamento nas diversas circunstâncias. O grande erro na arte das espadas é antecipar o desenlace do combate. Você não deve pensar na vitória ou na derrota. Deixe a natureza

seguir seu curso, assim sua espada atacará no momento certo.”<sup>47</sup> “Não há necessidade de pensar” significa que a ação não precisa nem deve ser dirigida. A ação deve agir livre do agente. Sem interferências, a ação torna-se imediata. É agora pura e direta correspondência às circunstâncias específicas. Não usa técnicas, usa todas as condições dadas. Os movimentos da espada dirigida pela técnica podem ser previstos por quem conheça melhor a técnica. Seus golpes são programados, suas defesas estereotipadas. Uma tal espada, pelo treinamento, pode atingir eficiência; mas, usando somente a técnica, nunca poderá ser criativa, espontânea, inesperada. A espada manipulada segundo a técnica corresponde na teoria do conhecimento budista a *vijnāna*, o conhecimento analítico operando por divisões,<sup>48</sup> enquanto a Mente Celeste corresponde à *prajñā*, à intuição que opera por integração. *Vijnāna* é sempre mediata, pois analítica. No *kendo* isso significaria a lentidão decorrente do decidir. *Prajñā* é imediata, integrativa, o que em arte das espadas significaria instantaneidade. Você olha as peças de um quebra-cabeça, analisa, imagina, quando subitamente, como um relâmpago, a imagem ou resposta se apresenta como uma totalidade. Isto é *Prajñā*.

Finalmente poderíamos dizer que a arte das espadas seria uma forma radical do Zen, onde todas as questões são convertidas em existência concreta e levadas às últimas consequências. Por isso o Prof. Daisetz T. Suzuki diz: “Finalmente, o Zen e o caminho das espadas são unos, uma vez que ambos visam em última instância transcender a dualidade vida e morte. Desde a antiguidade isso foi reconhecido pelos grandes instrutores da arte das espadas, e os maiores deles invariavelmente bateram à porta do Zen — como nos casos de Yagyū Tajima no Kami e Takuan, como os de Miyamoto Musashi e Shunzan.”<sup>49</sup> Takano Hiromasa lembra que no Japão medieval os instrutores de *kendo* eram chamados *ōshō* (professor ou mestre, em sânscrito *upādhyāna*), termo usualmente utilizado para designar os monges budistas. O salão

de lutas era chamado *dōjō*, termo usado para designar o salão de meditação nos mosteiros Zen. *Dōjō* no original em sânscrito era *bodhimandala*, o lugar da Iluminação. Esses dados são sinais da íntima convivência do *kendo* com o Zen. Nessa convivência o budismo ganhou uma nova forma de *sadhana*, e a luta de espadas transformou-se numa arte religiosa, no sentido etimológico da palavra, ou seja, uma arte de re-ligação do homem, que na subjetividade se separou de seu mundo, e que agora volta a esta parte vital de si mesmo: o outro.

Como vimos, algumas idéias centrais da doutrina budista vieram, através do Zen, a exercer uma influência decisiva na evolução das artes japonesas. Sob sua inspiração, essas artes transcendem em muito suas próprias obras, inserindo-se e participando diretamente no esforço de realização espiritual do povo japonês. Não podem, por isso, ter uma avaliação de seu significado construída apenas em termos estéticos (no sentido ocidental da palavra). Há também que se investigar aquela que foi sua mais profunda preocupação: o desvelamento do Ser, a busca do fundamento do ente, a Iluminação. Quando, pois, se procura pensar a questão do belo nas artes japonesas, temos que simultaneamente pensar a questão da verdade, enquanto fundamento ontológico. O real foi sua maior paixão. Não o real teorizado dos profissionais do pensamento abstrato, mas a experiência simples e direta da súbita intuição do instante. Do instante único em que estamos sendo quem somos, do instante irrepetível e por isso misteriosíssimo de agora. Nele eclode, quando os padrões ilusórios de interpretação do mundo são superados, a presença do Ser. Não a idéia dos filósofos sobre o Ser, mas a pura vivência do Ser como tal, que é o mais próximo em tudo.

Patentar os fenômenos nesse *kono mama*, nesse puro Ser, anterior a todo interpretar, foi o impulso que o Zen deu às artes japonesas. Elas visavam desvelar a es-

séncia do real, mostrando em seu próprio exercício a constituição do mundo. "O mundo para o budismo não foi criado a muitas e muitas eras atrás; ele está sendo criado aqui e agora" – diz o Prof. Daisetz T. Suzuki.<sup>50</sup> É esse processo criador, essência de todos os fenômenos no universo transitório do qual participamos, que as artes nipônicas tentarão desvelar. São artes de viver, aprendidas através do pincel, de uma construção, da tigela de chá ou de um golpe de espadas. Trazem todas elas o mesmo espírito, que é o próprio espírito do Zen.

Se, dessa forma, as artes japonesas receberam do Zen um impulso decisivo para sua definição própria, o budismo receberá do Japão uma de suas mais originais e importantes versões como resultado desse intercâmbio.

Refletindo-se sobre as implicações desse legado nipônico para o futuro do budismo, vemos que o Zen abre de forma vigorosa os horizontes do quotidiano para suas implícitas e esquecidas potencialidades espirituais. Cada ato, cada gesto ou tarefa trazem consigo a resposta ao enigma da existência. Essa resposta não é sequer algo a mais que o ato ou o fato. É a essência da própria ação. Essa nova perspectiva do viver quotidiano poderá vir a propiciar ao Zen uma integração privilegiada no mundo contemporâneo, no qual cada vez menos se pode pensar como plausíveis os esquemas mona-

cias do passado. Num mundo industrializado como o nosso, com o modo de vida em que implica, será talvez impossível se esperar que sobrevivam ou venham a se expandir os movimentos de natureza contemplativa nos moldes tradicionais de isolamento. A espiritualidade terá que encontrar uma formulação própria à nova época, às condições de vida da humanidade atual. Afirmar-se simplesmente a incompatibilidade entre a busca espiritual e o mundo contemporâneo é extremamente problemático. Faz supor que o sentido da existência seja algo cuja descoberta é dependente de circunstâncias específicas. Mas não será o existir ele próprio o único elemento indispensável? Não é a ele que a interrogação se volta? Pedir-se mais não será levar água à fonte? Se o budismo quiser assumir sua doutrina da natureza bídica de todo ente, então há que admitir que sua resposta está em toda parte e em todos os momentos. Consequentemente há que existir um budismo possível sempre, em qualquer circunstância ou lugar. Foi isso justamente que o Zen demonstrou nas artes japonesas. Assim atingiu uma universalidade que poderá decidir sua participação no futuro. Daí a importância e atualidade da mensagem de Kwaisen (século XVI) para o nosso tempo: "Para uma tranquila meditação, nós não precisamos ir para as montanhas e rios; quando os pensamentos se aquietam, mesmo o fogo se torna refrescante."<sup>51</sup>

## NOTAS

1. Kukai (Kobodaishi) esteve ele próprio vários anos na China, onde foi discípulo de Hui-Kuo, a quem sucedeu como oitavo patriarca da escola Shingon.
2. Ricardo M. Gonçalves, *Textos Budistas e Zen Budistas* (São Paulo: Cultrix, 1976), p. 45.
3. Ricardo M. Gonçalves, *op. cit.*, p. 89.
4. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 865.
5. Tracho de *Zenrin Kushu*, antologia de poemas compilados por Toyo Eicho (1429-1504), in A. Watts, *The Way of Zen* (Nova Iorque: Pantheon, 1957), p. 179.
6. A. Watts, *op. cit.*, p. 153.
7. A. Watts, *op. cit.*, p. 78.
8. Daisetz T. Suzuki, *Introdução ao Zen Budismo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961), p. 9.
9. Daisetz T. Suzuki, *Zen Buddhism* (Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, 1956), p. 11.
10. Daisetz T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, 3 vols. (Nova Iorque: Grove Press, 1961). Para o que nos interessa por agora ver especialmente o volume I.

11. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, vol. 1, p. 37.
12. R. Sohl e A. Carr, *The Gospel According To Zen* (Nova Iorque: Mentor, 1970), p. 37.
13. Daisetz T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, 3 vols (Nova Iorque: Grove Press, 1961), vol. I, p. 294.
14. P. Reps, *Zen Flesh, Zen Bones* (Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, s/d), p. 71.
15. Sariras eram depósitos indestrutíveis que, segundo se acreditava, encontravam-se sempre entre as cinzas restantes após a cremação do corpo de um homem santo.
16. Daisetz T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, 3 vols. (Nova Iorque: Grove Press, 1961), vol. I, p. 330.
17. Daisetz T. Suzuki, *Zen Buddhism* (Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, 1956), p. 41.
18. Daisetz T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* (Nova Iorque: Grove Press, 1961), vol. I, p. 176.
19. A. Watts, *The Way of Zen* (Nova Iorque: Pantheon, 1957), p. 78.
20. *Tao Te Ching*, tradução de M. N. Azevedo, p. 4.
21. A. Watts, *The Way of Zen* (Nova Iorque: Pantheon, 1957), p. 222.
22. A. Watts, *op. cit.*, p. 55.
23. A. Watts, *op. cit.*, p. 220.
24. Haiku escrito por Chine Jo no momento de sua morte. P. Beilenson, *The Four Seasons-Japanese Haiku* (Nova Iorque: Peter Pauper Press), p. 61.
25. A. Watts, *The Way of Zen* (Nova Iorque: Pantheon, 1957), p. 225.
26. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 276.
27. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 283.
28. Segundo o Prof. Daisetz T. Suzuki, o *Nabeshima Rōgo* é um tratado compilado entre 1710 e 1716, com instruções dadas pelo mestre Zen Yamamoto Jōchō a seu discípulo Tashiro Matazaemon.
29. A palavra "sentido" aqui refere-se à idéia de Dadayatana no budismo indiano. Seriam, na teoria do conhecimento budista, os seis componentes estruturais da consciência — as cinco vias sensoriais mais a elaboração da percepção, o sexto elemento —, reunindo e pondo em interação os dados dos sentidos.
30. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 281.
31. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 72.
32. R. Sohl e A. Carr, *The Gospel According to Zen* (Nova Iorque: Mentor, 1970), p. 14.
33. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 72.
34. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 73.
35. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 85.
36. P. Beilenson, *Japanese Haiku* (Nova Iorque: Peter Pauper Press), p. 61.
37. P. Beilenson, *op. cit.*, p. 61.
38. P. Beilenson, *op. cit.*, p. 61.
39. P. Beilenson e H. Behn, *Haiku Harvest* (Nova Iorque: Peter Pauper Press, 1962), p. 44.
40. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 166.
41. Ricardo M. Gonçalves, *Textos Budistas e Zen Budistas* (São Paulo: Cultrix, 1976), p. 15.
42. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 114.
43. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 188.
44. A. Watts, *The Way of Zen* (Nova Iorque: Pantheon, 1957), p. 217.
45. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 206.
46. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 113.
47. Daisetz T. Suzuki, *op. cit.*, p. 177.
48. Daisetz T. Suzuki, "Reason and Intuition in Buddhist Philosophy", in *Philosophy East-West* (Honolulu).
49. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 127.
50. Daisetz T. Suzuki, "Reason and Intuition Buddhist Philosophy", in *Philosophy East-West* (Honolulu).
51. Em 3 de abril de 1582, os soldados de Oda Nobunaga cercaram o mosteiro de Yerin-ji, na província de Kai, exigindo que fossem entregues alguns foragidos que ali se abrigavam. Ante a recusa do abade Kwaissen, o mosteiro foi incendiado. O trecho citado é o pronunciamento final do abade, pouco antes de sua morte. In Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, Nova Iorque: Princeton University Press, Bollinger Series LXIV, 1973), p. 79.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

1. Almeida, G. *As Palavras do Buddha*. São Paulo: José Olympio, 1948.
2. Anesaki, Masaharu. *History of Japanese Religion*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1963.
3. Azevedo, M. N. *Gotas de Nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
4. \_\_\_\_\_. *O Olho do Furacão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
5. Beilenson, P. *The Four Seasons-Japanese Haiku*. Nova Iorque: Peter Pauper Press, s/d.
6. \_\_\_\_\_. *Japanese Haiku*. Nova Iorque: Peter Pauper Press, 1956.
7. \_\_\_\_\_. *Zen Buddhism*. Nova Iorque: Peter Pauper Press, 1959.
8. Beilenson, P. e Behn, H. *Haiku Harvest*. Nova Iorque: Peter Pauper Press, 1962.
9. Benedict, R. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
10. Blith, R. H. *Haiku*. 4 vols. Tóquio: Hokuseido Press, 1972.
11. Burnoff, E. *Introduction à L'Histoire du Budonisme Indien*. Paris: Maisonneuve, 1876.
12. Dumoulin, Heinrich, S. J. *History of Zen Buddhism*. Nova Iorque: Pantheon, 1963.
13. Gonçalves, R. M. "Considerações sobre o Culto de Amida no Japão Medieval". *Revista da História*, São Paulo: 1975.
14. \_\_\_\_\_. *Tannishō*. São Paulo: Edição Higashi Honganji, 1974.
15. \_\_\_\_\_. *Textos Budistas e Zen Budistas*. São Paulo: Cultriz, 1976.
16. Guenther, H. V. e Kawamura, L. S. *Mind in Buddhist Psychology*. Califórnia: Dharma Press, 1975.
17. Herrigel, E. *Zen en el Arte del Tiro con Arco*. Buenos Aires: Kier, 1974.
18. Herrigel, L. *El Camino de las Flores*.
19. Ikemoto, T. e Stryk, L. *Zen*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, 1966.
20. Kapleau, P. *The Three Pillars of Zen*. Boston: Beacon Press, 1967.
21. Kubose, M. G. *Everyday Suchness*. São Paulo: Edição Higashi Honganji, 1977.
22. Matsunaga, A. *The Buddhist Philosophy of Assimilation*. Tóquio: Sophia University, 1969.
23. Merton, T. *Místicos e Mestres Zen*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
24. \_\_\_\_\_. *Zen e as Aves de Rapina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
25. Percheron, M. *O Buda e o Budismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
26. Powell, R. *Zen e Realidade*. São Paulo: Pensamento, 1977.
27. Reps, P. *Zen Flesh, Zen Bones*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, 1970.
28. Sato, K. e Kuzunishi, S. *The Zen Life*. Nova Iorque/Tóquio: Weatherhill e Tankosha, 1972.
29. Sherman, L. E. *The Taste in Japanese Art*. Nova Iorque: Asia Society Inc., 1963.
30. Shibayama, Zenkei. *A Flower not Talk*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1972.
31. Sohl, R. e Carr, A. *The Gospel According to Zen*. Nova Iorque: Mentor, 1970.
32. Stewart, H. *A Chime of Wind Bell*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1978.
33. Suzuki, D. T. *Essays in Zen Buddhism*. 3 vols. Nova Iorque: Grove Press, 1961.
34. \_\_\_\_\_. *The Field of Zen*. Nova Iorque/Londres: Perennial Library e Harper & Row, 1970.
35. \_\_\_\_\_. *Introdução ao Zen Budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
36. \_\_\_\_\_. *Mysticism Christian and Buddhist*. Nova Iorque/Londres: Perennial Library e Harper & Row, 1971.
37. \_\_\_\_\_. "Reason and Intuition in Buddhist Philosophy". *Philosophy East-West*. Honolulu.
38. \_\_\_\_\_. *Shin Buddhism*. Nova Iorque: Harper & Row, 1970.
39. \_\_\_\_\_. *The Training of a Zen Buddhist Monk*. Quioto: Eastern Buddhist Society, 1934.
40. \_\_\_\_\_. *Zen Buddhism*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Book, 1956.
41. \_\_\_\_\_. *Zen and Japanese Culture*. Bollinger Series LXIV. Princeton. Nova Iorque: Princeton University Press, 1973.
42. Suzuki, From, De Martino. *Zen Buddhism and Psychoanalysis*. Nova Iorque: Grove Press, 1963.
43. Suzuki, Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind*. Nova Iorque/Tóquio: Weatherhill & Tankosha, 1973.
44. Watts, A. *Beat Zen, Square Zen and Zen*. San Francisco, Califórnia: City Lights Books, 1959.
45. \_\_\_\_\_. *Psychotherapy East & West*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1971.
46. \_\_\_\_\_. *A Sabedoria da Insegurança*. Rio de Janeiro: Record, 1974.
47. \_\_\_\_\_. *This is it*. Nova Iorque: Coolier Book, 1971.
48. \_\_\_\_\_. *The Way of Zen*. Nova Iorque: Pantheon, 1975.
49. \_\_\_\_\_. *A Vida Contemplativa*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

## SUMMARY

According to the author, Buddhism is of great importance to Japanese cultural history. The formation of a great number of Buddhist schools and their intense participation in the development of Japanese civilization, renders it difficult to point out the primacy of any one of them in terms of its cultural role. In the specific field of the arts, however, one stands out from the rest: the Zen school.

With reference to this school the author attempts to present an overall view of the relations between the Zen and the Arts through examining four basic examples: the art of tea, *sumy-e* painting, *haiku* and the art of the swords. These examples serve to verify that Japan's assimilation of Buddhism did not occur passively; but on the contrary, in a movement of great creativity and profound interaction.

The author concentrates on the study of the process of interaction, showing how the way was paved by Čakymuni, who influenced the Land of the Rising Sun as much he was modified by it. He places Zen in the History of Japan and of Buddhism, pointing out the importance of its origin and formation. Originating in India, Buddhism was established in Japan in 538 a.C., through China. Nevertheless it only flourished with the Reform of the Taika, in the year 645 a.C.

Zen itself originated in the Chinese Ch'an school, which appeared in Japan during the Kamakura period (1185-1338), when Buddhism was already deeprooted in the country. In its evolution it was gradually to develop away from its continental origins and assume new characteristics, which has made Japanese Zen one of the mature fruits of Nipponese Buddhism.

There were many innovating or, according to the author, even revolutionary elements which the wave of Ch'an brought to the History of Buddhism, especially regarding its organization. Ch'an broke completely with the separation between Buddhist practice and the daily life of the layman. For example, work was stressed as representing the way to discovered of the meaning of Buddhism. This was contrary to former attitudes of discovery, which stressed speculative thinking, and constant indulgence in cosmological preoccupations.

In this way Ch'an avoided mediation of the intellect, recognizing the risk of becoming bogged down in theorization, and forgetting the issue of existential transformation, the true goal. It was in daily practice, in the concrete choice to change one's consciousness, that the real sense of Buddhism was to be found, not merely in the acquisition of a set of concepts and ideas.

In Japan this orientation became more evident in the form of non-intellectual access to Buddhism, abolishing all types of formalism and giving it an existential emphasis. It was the latter which enabled its interchange with the Japanese Arts. The new course taken by the Zen in Japan, paradoxically, actually came to constitute a return to the original character of Buddhism, which had been lost over the course of time. Hence, it was the uniting of daily life with Buddhist practice, brought into effect by Zen, which permitted the emergence of phenomena such as the *cha-na-yu* or the art of floral arrangement, *ikebana*, in which habits normally considered profane, acquire a spiritual dimension.

*Sumy-e* painting is the first of the arts to be examined. The author explains the technique used in this school and the concept which characterizes it — *wabi*, (poverty) — showing its significance and how it is only through the latter that the synthetic character of these paintings can be understood. Since in effect the absence of adornment or "accretion" in a metaphysical sense with the object of painting fixed in its ultime nature, in its primordial truth, it is sought to appreciate the empty spaces. Through the monochromatic structure which leads to a balance between blanks and spaces filled with black ink. Here, according to the author, it is expressed in a clear and explicit manner, the doctrine of complementarity of the opposites, a fundamental principle of Buddhism.

*Wabi* in turn, would be the very inspiration of *haiku* in which the reduction of poetic expression to a mere 17 syllables arises from this same principle. The author, using some classical examples, shows that *haiku* is not a poem which describes and analyses, but is purely and simply suggestion, indication, neither appealing to reason, nor allowing itself to be exploited by the same.

The notion of *wabi* will still be found as one of the central aspects in the *cha-na-yu* (the art or ritual of tea), the origin and evolution of which the author seeks to describe, giving prominence to the essential elements, from the appropriate construction to be ceremony up to the deepest sense of ritual.

Finally the author studies the art of the swords when he presents the influence of Zen on the warrior class, with whom the Zen, incidentally, kept very close relations. The problem of relations is broached in the text, showing the specific and own sense of the Samurai as warriors. Their link with the school emerges in Japan at the same moment in which profound historical transformations were taking place and the coexistence of the Zen pacifist with the Samurai

Warrior is explained by the author, through the problem of finity, a decisive notion for the understanding of Zen.

The author concludes, affirming that such arts cannot be viewed only from the aesthetic pers-

pective of Zen — in which these arts are inserted — of unveiling the essence of the real and placing within the horizon of daily life implicit and forgotten spiritual potentialities, contributing much to the spiritual life of the Japanese people.

## RESUMÉ

Dans l'histoire culturelle du Japon, le bouddhisme a joué, selon l'auteur, un rôle de grande importance. La création d'un grand nombre d'écoles bouddhistes, qui participèrent intensément au développement de la civilisation japonaise, rend difficile de montrer la primauté de quelques unes d'elles en terme de rôle culturel, génériquement parlant. Dans le domaine spécifique des arts, pourtant, une se détachent des autres: l'école Zen.

Considérant cette école, l'auteur prétend présenter une vision générale des relations entre le Zen et les arts, au travers de l'étude de quatre exemples de base: l'art du thé, la peinture *sumy-e*, le *haiku* et l'art du maniement des épées. Par ces exemples, on vérifie que l'assimilation du bouddhisme par le Japon ne s'est pas faite de manière passive. Elle s'est réalisée, au contraire, dans un mouvement de grande créativité et de profonde intéraction.

Quand l'auteur s'arrête à l'étude du processus d'intéraction, il situe le Zen dans l'Histoire du Japon et du bouddhisme, montrant l'importance de son origine et de sa formation.

Originaire de l'Inde, l'implantation du bouddhisme au Japon s'est faite en 438 après J.C. au travers de la Chine; son expansion, cependant, se réalisera seulement avec la Réforme de Taika en 645. Quant au Zen — originaire de l'école Ch'an, de Chine — cette école apparaît au Japon durant la période Kamakura (1185-1338), alors qu'à cette époque le bouddhisme y était déjà profondément enraciné. Son évolution va, peu à peu, l'éloigner de ses origines continentales, venant à prendre des caractéristiques propres; ce qui fait du Zen japonais un des fruits mûrs du bouddhisme nippon.

Beaucoup d'aspects, que le courant Ch'an apporta à l'histoire du bouddhisme, furent innovateurs et même, selon l'auteur, révolutionnaires spécialement dans ce qui se réfère à son organisation. Le Ch'an rompt frontalement avec la séparation entre la pratique du bouddhisme et la vie quotidienne laïque. Le travail par exemple sera mis à l'avant plan comme chemin et découvert de la signification du bouddhisme, en opposition à la façon dont il était considéré antérieurement, dans les schémas traditionnels de sa transmission. Cette découverte fondée sur la pensée spéculative

avait comme constante les préoccupations cosmologiques.

De cette manière, le Ch'an cherche à fuir la médiation de l'intellect, perçant le risque de s'enchevêtrer en théorisation et, conséquemment, oublier la transformation existentielle — sa vrai raison d'être. Ce sera, donc, dans le vécu, dans l'option concrète d'un changement de conscience, que le sens du bouddhisme surgira, et non à peine par l'acquisition d'un ensemble de concepts et d'idées.

Au Japon, cette orientation se mettra en évidence encore plus, en ouvrant un accès non-intellectuel au bouddhisme, en abolissant tous les types de formalisme et en leur donnant une emphase existentielle. Ce fut cela qui rendit possible l'échange avec les arts japonais. Et ce nouveau chemin pris par le Zen, au Japon, vint à constituer paradoxalement, dans le réalité, un retour aux caractéristiques originelles du bouddhisme, qui s'étaient perdues avec le cours du temps. Ainsi, c'est dans l'union du quotidien avec la pratique du bouddhisme, portée par l'effet du Zen qui permettra l'apparition des chemins comme le *cha-no-yu* ou envore l'art des arrangements floraux (*ikebana*) au travers desquels des habitudes considérées comme profanes seront élevées à la dimension spirituelle.

Le peinture *sumy-e* est le premier des arts à être abordé dans l'article. L'auteur explique la technique utilisée dans cette école et le concept qui la caractérise, celui de *wabi* (pauvreté), montrant son importance et comment à travers de celui-ci devient possible la compréhension du caractère synthétique de ces peintures. En effet, en l'absence d'ornement ou de "surcroît" dans un sens métaphysique, et comme l'objet de la peinture est fixé dans sa nature ultime, dans sa vérité première, on cherche à valoriser les espaces vides, par l'utilisation de la structure monochromatique qui mène à l'équilibre entre des espaces en blanc et des espaces remplis de couleur noire. Il est exprimé ici, de manière claire et inéquivoque, selon l'auteur, la doctrine de la complémentarité des opposés, dans laquelle le bouddhisme a une de ses bases.

A son tour, le *wabi* sera l'inspiration propre du *haiku*, dans lequel la réduction du moyen poétique de l'expression à quelques 17 syllabes à peine

surgit de ce même idéal. L'auteur, utilisant certains exemples classiques, démontre que le *haiku* n'est pas un poème qui décrit, qui analyse, mais est purement et simplement suggestion, indication, ne faisant pas appel à la raison ni se laissant par elle explorer.

La notion de *wabi* sera encore rencontrée, comme un des aspects centraux, dans le *cha-no-yu* (art ou rituel du thé) dont l'auteur cherche à décrire l'origine et l'évolution, mettant en évidence les éléments essentiels, depuis la présentation appropriée de la cérémonie jusqu'au plus profond sens du rituel.

Et enfin, l'auteur étudie l'art du maniement des épées, quand il présente l'influence du Zen dans la classe guerrière, avec laquelle même se maintient d'étroites relations. La problématique

de cette relation est soulevée dans le texte, démontrant le sens spécifique et propre des samouraïs comme guerriers. Son lien avec l'école surgit au Japon, au même moment que là se réalisent de profondes transformations historiques. La coexistence du Zen, pacifiste, avec les samouraïs, guerriers, s'explique, selon l'auteur, par le problème de la finitude, notion décisive à la compréhension du Zen.

L'auteur conclut affirmant que ces arts ne peuvent pas être vus seulement dans la perspective esthétique, dans la mesure où l'effort du Zen, de dévoiler l'essence du réel et de placer dans l'horizon du quotidien des potentialités spirituelles, implicites et oubliées, a contribué beaucoup au développement spirituel du peuple japonais.