

# O Zen como Ideologia: Genealogias da Arte Japonesa nos Debates Sobre a Tradição

## Gabriel Kogan<sup>1</sup>



Gabriel Kogan, arquiteto e crítico, formado pela FAU-USP, onde desenvolve também doutorado. Professor convidado no Tokyo Institute of Technology em 2021 e pesquisador pela Japan Foundation Fellowship na Kyoto University em 2022. Professor na Escola da Cidade e palestrante convidado da Politécnico de Milão (POLIMI, campus Mantova). Oferece cursos livres no MASP (2016) e MuBE (2017 & 2018). É colaborador da Folha de S.Paulo, e também escreveu para a Revista Bamboo, AU e as japonesas A+U e GA House. Em 2013, apresentou mestrado no UNESCO-IHE nos Países Baixos. Entre 2007 e 2015, trabalhou no escritório de arquitetura Studio MK27. Participou no anteprojeto do Museu de Minas e Metal de Paulo Mendes da Rocha em 2006 e da organização do Arte/Cidade de Nelson Brissac em 2005. Em 2015, fundou o instituto CENTRO Pesquisas Urbanas e edita a Revista Centro. Integra o juri do Troféu APCA para a categoria de arquitetura.

e-mail: gabrielkogan@gmail.com

## Resumo

No contexto dos Debates sobre a Tradição [Dentō Ronsō] nos anos 1950 no Japão, o artista Taro Okamoto e arquitetos liderados por Kenzo Tange começaram a investigar as artes japonesas a partir de dois troncos genealógicos: um popular, tributário dos objetos de barro do período Jōmon [16.000 A.C. - 300 A.C.]; e outro aristocrático, relacionado à produção do período posterior Yayoi [300 A.C. - 300 D.C.]. Este artigo investiga o Zen como um catalisador e aglutinador da cultura elegante e sofisticada das classes dominantes japonesas, desdobradas a partir Yayoi. Em um processo ideológico, tais artes reunidas no Zen tendem a prevalecer como imagem universal japonesa, no entanto, este não é um processo linear e a contribuição das culturas populares criam conflitos e rugosidades. O próprio desenvolvimento da história da cerimônia do chá acaba por revelar tais resistências.

## Palavras-chave

Cerimônia do Chá, Arquitetura Japonesa, Modernismo, Kenzo Tange, Taro Okamoto, Ideologia, Zen

# O Zen como Ideologia: Genealogias da Arte Japonesa nos Debates Sobre a Tradição

No térreo de uma torre comercial de vidros espelhados na avenida principal de Nihonbashi em Tokyo, uma tradicional loja de chás e algas abriu seu novo ponto no bairro onde já atuava há mais de 300 anos. Luzes difusas e suaves banham os austeros interiores, mobiliados com balcões e prateleiras em madeiras claras sobre as quais atendentes manipulam habilmente chaleiras, xícaras e tigelas artesanais, em cerâmicas escuras e densas. Os utensílios contrastam com o ambiente luminoso do estabelecimento definido por paredes neutras e alvas. Ao fundo, um vaso com um único galho retorcido e repousa em tênue equilíbrio. Para celebrar a nova loja, os rótulos dos produtos exibem um *rebranding* com técnicas caligráficas manuais aplicadas a embalagens com formatos simples e geométricos.

A atmosfera da tradicional loja de chá traduz uma espécie de imagem universal do que usualmente se associa e se imagina da estética japonesa, da mesma forma como acontece em inúmeras construções análogas espalhadas pelo Japão e pelo mundo, tais como restaurantes, comércios e instituições culturais. A loja poderia estar localizada em São Paulo ou em Londres e mesmo assim seria facilmente identificada pelo “design japonês”. Apesar de aberta recentemente, em 2019, e contar com um projeto contemporâneo autoral, o espaço ecoa uma certa memória coletiva sobre a história do país.

Como nenhum outro lugar no mundo, o Japão forjou uma espécie marca identitária nacional. Adjetivos se acumulam na colcha de retalhos do senso comum desse imaginário: leve, simples, preciso, sofisticado, austero, sereno, minimalista, elegante, harmonioso, tranquilo, sutil, delicado, refinado, equilibrado, contemplativo, calmo, discreto, poético, espirituoso, silencioso, suave, puro, organizado, claro e etéreo. Há também um repertório próprio de materiais constituído, por exemplo, por madeiras em tons claros (tais como o *sugi* e o *hinoki*), bambus, pedras naturais, cascalhos, pedriscos, papéis *washi* e fibras naturais (tal como a palha de arroz).

Apesar de identificável, adjetivável e discernível, remontar as origens históricas de tal atmosfera japonesa não se faz missão simples. É muito mais fácil apontar o que é do que explicar por que existe. Funciona melhor como imaginário coletivo do que como argumento epistemológico. Não se trata, porém, e disso sabemos bem, de um único estilo estético, e sim uma confluência de estilos e técnicas com, ao menos, mil e setecentos anos de história, que se transformam e se atualizam a cada época. E mais importante: não estamos diante, em absoluto, de uma síntese de todos estilos e correntes

---

1 Arquiteto, doutorando na FAU-USP e professor na Escola da Cidade. Foi professor convidado em 2021 no Tsukamoto Lab no Tokyo Institute of Technology e pesquisador convidado em 2022 no Daniell Lab na Kyoto University por meio da Japan Foundation Fellowship. Investiga os Debates sobre a Tradição [Dentō Ronsō] da arquitetura moderna japonesa.

artísticas japonesas, o que seria impossível. Muito pelo contrário. Essa imagem de Japão que opera hoje em certas construções arquitetônicas, objetos e lojas, como a nova antiga loja de chá, representa proeminentemente uma cultura aristocrática japonesa, selecionada e construída de acordo com o bom-gosto (e os interesses) das classes dominantes ao longo dos séculos. Tal seleção deu-se em oposição às eclipsadas produções das classes populares que, por sua vez, acabaram por assimilar e desenvolver elementos dessa cultura aristocrática em seus próprios ofícios; em um contínuo processo dialético, no qual a produção popular também nutre as práticas dominantes

## Estéticas Ancestrais e Embates Políticos nos Anos 1950

O artista Tarō Okamoto 岡本太郎 [1911-1996] e o arquiteto Kenzō Tange 丹下健三 [1913-2011], entre outros pesquisadores no meio do Século 20, identificaram nessas tensões duas linhagens, com origens pré-históricas, da cultura japonesa — produções artísticas populares e produções aristocráticas —, que esboçariam inclusive uma espécie de luta de classes *a avant la lettre*, ou seja, uma luta de classes que antecede a formulação do conceito, em centenas, quiçá milhares de anos de existência. De um lado, o poder e o saber-fazer popular, em uma genealogia tributária dos utensílios de barro do Período Jōmon [16.000 A.C. -300 A.C.]. De outro, a graciosidade da aristocracia, em uma linhagem tributária da leveza sofisticada das cerâmicas do Período Yayoi [300 A.C.-300 D.C.]. O argumento fundante deste debate remonta a fevereiro de 1952, quando Okamoto (que havia vivido em Paris na década de 1930, onde conhecera criadores da vanguarda cultural europeia, incluindo Pablo Picasso) publicou um artigo na revista de arte Mizue みづゑ<sup>2</sup> no qual identificava a cerâmica Jōmon como selvagem. As peças, segundo ele, incorporavam uma vitalidade pura, em oposição à produção do período seguinte, o Yayoi [300 A.C.-300 D.C.], definida por um formalismo de equilíbrio suave.

O artigo de Okamoto insere-se nas disputas de poder que se sucederam ao fim do governo de ocupação das Forças Aliadas no Japão [1945-1952], quando os países estabeleciam tratados de cooperação econômico-militar. Essa situação definia um contexto político fragmentado que incluía desde defensores do antigo regime imperial até entusiastas do socialismo, passando por defensores de um capitalismo de estado. Okamoto confrontava, nesse artigo<sup>3</sup>, as posições que encontravam eco em setores conservadores que propagavam a fundamentação da história milenar da nação, por exemplo, no culto ao imperador, na pureza japonesa e na sofisticada aristocrática. Para tanto, ele chamava a atenção para uma estética japonesa ainda mais antiga, mais primordial, ligada ao peso, ao desequilíbrio e a expressividade. Essencialmente, o artista procurava desconstruir noções canônicas do bom gosto japonês baseada no refinamento e na leveza, contrapondo-os com as produções do Período Jōmon.

2 OKAMOTO, T. 岡本太郎. Dialogue with the 4th dimension: Jomon pottery theory 四次元との対話—縄文土器論. Mizue みづゑ, fev. 1952.

3 OKAMOTO, T. ibidem. 1952.

De acordo com Okamoto, a inteligência espacial inerente às formas expressivas da cerâmica do Período Jōmon refletiam a visão de mundo de uma sociedade de caçadores. Como os alimentos tinham de ser obtidos periodicamente, o estilo de vida era intenso, dinâmico e agressivo. Em épocas de fartura, as conquistas eram celebradas com festas. Em épocas de escassez, as pessoas lidavam com condições adversas e com a fome. “A ansiedade, a solidão e o acaso são a base dessa visão de mundo”<sup>4</sup>. Posteriormente, durante o Período Yayoi, baseado na agricultura, as pessoas puderam ter uma previsibilidade de sua subsistência e associaram seus estilos de vida aos ciclos naturais. “Estabilidade e equilíbrio, moderação e obediência, necessidade e dependência são a base de sua visão de mundo”<sup>5</sup>. A dualidade entre os dois estilos de vida também definiria a dualidade entre a expressividade visceral da cerâmica Jōmon e a elegância precisa da Yayoi. O argumento de Okamoto parte do princípio de que os meios de produção de cada período definem suas visões espaciais e, portanto, o temperamento de suas obras de arte.

Membro de grupos de estudos de artes na casa de Okamoto, o arquiteto Kenzo Tange introduziu a dualidade Jōmon-Yayoi na arquitetura e aprofundou a análise baseada nas disputas das duas linhagens no desenvolvimento da cultura japonesa. Tange analisava períodos históricos distintos, mas identificava, em suas análises, os resquícios e continuidades de organizações sociais anteriores, o que amparava a atualização do argumento: “As residências com telhados em águas com pisos elevados apareceram no período Yayoi; as residências escavadas em fosso [*pit houses*] foram desenvolvidas principalmente pelo baixo campesinato, enquanto o piso elevado foi herdado pela alta nobreza.”<sup>6</sup>

Para além de anacronismos analíticos que buscavam imputar valores da sociedade contemporânea aos modos de vida da pré-história, teóricos do pós-guerra, tais como historiadores da arte e arquitetura como Torao Miyagawa 宮川寅雄<sup>7</sup> e Hirotaro Ota 太田博太郎<sup>8</sup>, também passaram a investigar a origem das formas de construções geralmente vinculadas às classes populares, por um lado, e de construções paradigmáticas das classes nobres e aristocráticas, desenvolvendo a noção de que dois troncos genealógicos amparavam as artes e arquitetura japonesa.

Quando o arquipélago passou de uma organização social baseada na caça – com sua imprevisibilidade na comida disponível ao longo das estações e dos anos –, para uma sociedade que dominava a agricultura, se deu justamente a formação de uma aristocracia, em oposição ao campesinato. Essa diferenciação entre um grupo que dominava meios de produção e a política central e outro que não gozava dos mesmos privilégios se consolidou no Período Yamato [250-710], com a

4 OKAMOTO, T. 岡本太郎. **Japanese Tradition** 岡本太郎. 光文社版. 1956.

5 OKAMOTO, T. *ibidem*. 1956.

6 TANGE, K. 丹下健三. The Creation of Modern Architecture and the Tradition of Japanese Architecture 現代建築の創造と日本建築の伝統. **Shinken-chiku** 新建築, jun. 1956.

7 MIYAGAWA, T. 宮川寅雄. Essays on Ise Jingu Shrine 伊勢神宮についての随想. **Shinken-chiku** 新建築, jan. 1955.

8 OTA, H. 太田博太郎. About the system of ancient dwellings 古代住居の系統について. **Journal of Architecture and Building Science Architectural Institute of Japan** 建築雑誌, jun. 1951.

constituição de uma corte imperial em parte do território do arquipélago<sup>9</sup>. É esse também o momento da chegada da influência chinesa e da introdução do budismo, sobretudo no Período Kofun [250–538].

Portanto, vemos aqui um duplo movimento de diferenciação de estruturas internas de grupos sociais e de hierarquização das organizações, e a introdução de uma cultura estrangeira apta a amparar tais transformações políticas e econômicas com formas já propícias à nova realidade. Essas transformações políticas, econômicas e culturais se refletiam nas construções. As classes aristocráticas se aproximavam da influência budista chinesa e das estruturas ligadas a emergente agricultura para dar formas a suas habitações, enquanto os camponeses se vinculavam a uma habitação mais autóctone no que, em inglês, se diz *pit houses* 竪穴住居 [*tateana jūkyo*, casas escavadas], ou seja habitações semi-enterradas, mencionadas por Tange<sup>10</sup>, típicas dos períodos pré-históricos.

As casas aristocráticas elevadas sobre pequenos pilares emulavam a forma de silos rurais, usados para manter a umidade longe da área de estocagem. Essas construções demandavam enorme quantidade de materiais e mão de obra para elevar do chão o piso térreo da construção. A sobre-elevação da estrutura permitia que o vento fluísse por baixo, mantendo não apenas as áreas internas secas como frescas durante o verão. O desempenho térmico já não se mostrava tão eficiente durante o inverno e por isso esse tipo de habitação ganhou também mais popularidade no sul do Japão, isto é, sobretudo nas ilhas de Kyushu, Shikoku e no sul de Honshu. Apesar do paradigma arquetípico dessa residência se vincular ao chamado Estilo Shinden [寝殿造 *Shinden-Zukuri*] originária do começo do período Heian [794–1185], construções análogas — em palafitas de madeira — já existiam pelo menos desde o Século 4, coincidindo com a emergência de uma cultura aristocrática e imperial no Japão.

Já as chamadas *pit houses* tinham uma configuração rebaixada em relação ao nível do solo. Fazia-se necessário descer dois ou três lances de degraus para chegar ao piso principal, geralmente de terra. Sobre esse fosso, eram construídos telhados, sem a existência de paredes verticais propriamente ditas. Ou seja, os telhados praticamente chegavam ao solo, similar a algumas casas indígenas brasileiras na região do Xingu. As origens da *pit houses* remontam ao período Jōmon [16.000 A.C.-300 A.C.] e, a partir do período Yayoi [300 A.C.-300 D.C.] sobreviveram como habitações ligadas a populações camponesas do norte do Japão.

Apesar das *pit houses* não existirem mais na essência que dá nome a tipologia — o rebaixo do piso —, as casas rurais japonesas, as *minkas* 民家, são tributárias das antigas habitações Jōmon. Com seus telhados inclinados, feitos de palha, chamados de *kayabukis* 茅葺, e pisos de terra nas áreas de trabalho como cozinhas, os *domas* 土間, as *minkas* povoam as paisagens agrícolas de pequenas vilas japonesas (*satoyama* 里山), afastadas dos grandes centros urbanos. Curiosamente, apesar da imagem prevaiente do Japão no mundo e mesmo internamente se vincular à leveza das formas

9 Nota-se que a designação do Período Yamato intersecciona com outras denominações tais como o Yayoi [300 A.C.-300 D.C.], Kofun [250–538] e Asuka [538–710], e se refere principalmente ao domínio da Corte Yamato para além de outros movimentos históricos em uma região ampla onde conhecemos como Japão.

10 TANGE, K. Ibidem. Jun. 1956.

brancas e sofisticadas, no campo japonês se destacam justamente essas construções camponesas simples e pesadas. De forma quase caricata, mantém-se a polarização histórica entre uma estética urbana ligada ao poder central e outra rural, nos esparsos estabelecimentos humanos do interior.

O termo *minka* significa literalmente “a casa das pessoas” mas ao longo dos séculos passou a designar uma tipologia específica, ou melhor, um conjunto de tipologias rurais. Em sua maioria, essas casas se estruturam a partir de uma viga central de madeira e coberturas inclinadas, necessárias para garantir a estanqueidade dos telhados de palha, construídos em múltiplas camadas. Dependendo da região do Japão, as *minkas* terão características diferentes com alturas e organização da planta variadas. Em comparação com as antigas *pit houses* — e como um traço comum entre as *minkas* mais contemporâneas —, a tipologia incorporou elementos construtivos oriundos das casas aristocráticas, como as paredes verticais, a sobre-elevação do piso, as varandas *engawas* 縁側, as portas de *shojis* 障子, as divisórias internas *fusumas* 襖 e pisos de tatame.

Ao longo dos séculos, houve, portanto, uma transmutação das casas rurais. Elas introjetaram elementos da cultura aristocrática, sobretudo aqueles que poderiam ser reproduzidos dentro da realidade material escassa de tais regiões rurais. É evidente que entre as *pit houses* pré-históricas e as *minkas* modernas há um salto tecnológico na complexidade de processos produtivos, tal como a criação de fundações para os pilares elevados e a inserção de um novo elemento construtivo ausente nas casas antigas: as paredes. As *pit houses* faziam dos seus próprios telhados os elementos de vedação. Já as *minkas* passaram a incorporar elementos verticais que demandaram o uso de tecnologias e estéticas antes empregadas nas residências aristocráticas.

Essa mudança acaba refletindo uma alteração da organização social japonesa com a disseminação e prevalência das estruturas militares, políticas e religiosas centralizadas. Com o desenvolvimento do sistema imperial e de estruturas militares entre os Séculos 4 e 11, o arquipélago paulatinamente se desenvolve dentro de um sistema patriarcal, no qual a diferenciação de ambientes se torna mais relevante, primeiro entre áreas de produção manual, como de alimentos, e áreas de estar, descanso e encontros sociais. Se o piso das *pit houses* pré-históricas eram antes inteiramente de terra, ao longo dos séculos, há uma diferenciação entre o piso “sujo” rebaixado, ou ao menos na mesma cota do jardim, e o piso elevado de tatame ou de madeira, destinado a permanência social e descanso. Assim, na *minka* como a conhecemos hoje, a cozinha e área coberta para pequenos trabalhos manuais fica junto ao chão (o *doma*), enquanto o piso elevado se define como um espaço limpo e seco, geralmente que pode ser separado por *fusumas* dos ambientes de atividades manuais.

Legislações dos Séculos 20 e 21, além do alto custo de manutenção, inibiram a existência dos telhados de palha, fundamentais para a caracterização imagética das *minkas*. A palha *kaya* 上屋 usada para os telhados vinha de terrenos de propriedade comum. A cada ciclo de 10 a 15 anos os telhados das casas eram renovados por meio de uma força-tarefa da comunidade, que trabalhava em conjunto na obra. Sempre chegava a vez da renovação da sua própria casa, depois de ajudar os demais. Esse tipo de construção se mostrava, no entanto, frágil em relação aos tufões (cada vez mais poderosos e frequentes) e intempéries naturais. Políticas públicas recentes então incentivaram o envelopamento das palhas com chapas metálicas, deixando as fibras seladas dentro de um sanduíche

de superfícies galvanizadas. Alinhado ao processo de esvaziamento populacional do campo no pós-guerra, há também uma perda do *know-how* de produção artesanal das antigas *minkas*, que passam a padecer com a falta de manutenção geral da estrutura. É praticamente impossível não passear por regiões rurais do Japão sem ver *minkas* com telhados envelopados ou em ruínas.

## Ideologia e estética japonesa

Se o Japão teria se constituído a partir de dois troncos estéticos, por que aquele ligado à nobreza, a aristocracia e as estruturas de desenvolvimento central teria prevalecido como imagem dominante de representação da identidade estética japonesa? Por que a imagem universal do Japão se relaciona mais com a madeira clara, a delicada palha de arroz (*inewara* 稲藁) e o branco, do que com o chão de barro, a palha grossa das coberturas e as cores densas de terra?

Inseridos em correntes contemporâneas de investigação sobre o assunto, autores como Chauí<sup>11</sup> e Thompson<sup>12</sup> entendem o termo ideologia como uma disputa na qual as ideias das classes dominantes, ou seja, aquelas que detém os meios de produção, se tornam as ideias de todas as classes. Ao longo dos anos, décadas e séculos, as classes dominantes não medem esforços — sobretudo financeiros — para fazer prevalecer suas vontades e interesses a fim de perpetuar suas próprias posições, status e cargos sociais. A cultura, as artes e a estética entram nessa engrenagem de produção e difusão ideológica de pensamentos e expressões que acabam por privilegiar a manutenção das estruturas de poder vigente. A ideologia estaria, portanto, na chamada “superestrutura”.

O que torna, no entanto, os estudos do caso japonês particularmente complexos e interessantes é que a criação e difusão da ideologia não se reduz a um processo unidirecional. Ao contrário, estabelece-se uma rede de relações e movimentos contraditórios, na qual as classes subalternas criam resistências e interferem nas próprias ideias das classes dominantes, que passam então a tentar assimilar e neutralizar tais processos a fim de que as novas ideias possam existir sem que ameacem a estrutura do poder.

No Japão, essa amálgama entre as diferentes classes pode ser traçada desde tempos em que a diferenciação de grupos sociais ainda se consolidava. Para autores como Tange<sup>13</sup> e Miyagawa<sup>14</sup>, o Santuário de Ise — um rito errante que se estabelece na região de Mie aproximadamente no Século 4 e ganha processos de reconstruções permanentes no Século 7 — carregava semelhanças com as residências palacianas do Período Kofun [250–538], a exemplo das palafitas. No entanto, Ise teria algo primitivo em sua base e se edificaria a partir de formas que remeteriam também a ancestral

11 CHAUI, M. **O que é ideologia**. Brasiliense, 2001.

12 THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Vozes, 1995.

13 TANGE, K. *Ibidem*. Jun. 1956.

14 MIYAGAWA, T. *Ibidem*. Jan. 1955.

*minka* das regiões do sul do Japão, anterior a influência continental. Em outras palavras, apesar do Santuário de Ise — principal referência de construções históricas japonesas — se vincular mais diretamente já à ascendência de classes dominantes, a construção carrega elementos advindos de tempos anteriores, ligados à cultura popular. Isso mostra que mesmo em uma obra paradigmática de refinamento, equilíbrio e fundante do espírito nacionalista japonês, não se trata pura e simplesmente de uma construção aristocrática.

## O Zen e a disseminação do Budismo no Japão

Entre o final do Kofun [250–538] e início do Asuka [538–710], a sistematização de mitos das deidades japonesas em consonância com as ambições imperiais em Ise e outros santuários oficiais estabeleciam uma nova espiritualidade, que reunia um conjunto praticamente infinito de práticas locais existentes de reverência aos *Kamis* 神 — espíritos de pessoas, coisas e objetos<sup>15</sup>. Ou seja, as espiritualidades difusas do povo passavam a ser canalizadas e regidas por uma síntese de mitos e ritos religiosos que se materializavam nos emergentes santuários monumentais, que viriam a dar origem ao que, no Século 19, passou a ser chamado de Xintoísmo.

Essa centralização do poder religioso ganhava impulso com a chegada do budismo ao Japão no Século 6 que, conforme nota Adolphson<sup>16</sup>, também canalizava os anseios da aristocracia para criar um sistema imperial unificado, em oposição ao culto aos inúmeros espíritos locais, os *kamis*, promovidos pelos clãs que ambicionavam manter controle e influências locais. O autor afirma que, no Japão, “desde o início, o Budismo foi (...) altamente político e elitista, e embora houvesse certamente alguns crentes aristocráticos genuínos, também foi amplamente utilizado por estas elites como uma ferramenta para a construção do Estado”<sup>17</sup>.

O budismo trouxe consigo códigos de escrita, que podiam ser, ao custo de enorme esforço erudito, dominados por sábios, os próprios monges. Além disso, difundiu a construção de templos imponentes no Japão, que condensavam os princípios da religião. Assim, se por um lado, a essência do budismo pregava a iluminação espiritual, seja por meio de meditações e ensinamentos seja por meio de reencarnações consecutivas; por outro, servia aos interesses de controle e unificação da aristocracia imperial japonesa. Em solo japonês, a difusão do budismo embasou às rápidas transformações do arquipélago nos períodos Asuka [538–710], Nara [710–794] e Heian [794–1185], que via consolidar estruturas políticas e militares baseadas na família imperial, sua corte e aristocracia. Diferentemente do que viria a se desdobrar no Período Meiji [1868-1912]<sup>18</sup>, podemos observar aqui um alinhamento

15 KURODA, T.; DOBBINS, J. C.; GAY, S. Shinto in the History of Japanese Religion. *Journal of Japanese Studies*, v. 7, n. 1, p. 1–21, 24 out. 1981.

16 ADOLPHSON, M. S. Aristocratic Buddhism. In: *Japan Emerging*. Routledge, 2018. p. 135–145.

17 ADOLPHSON, M. S. *Ibidem*. 2018. p. 136.

18 No final do Século 19, políticas estatais pró-xinto visavam eliminar a influência budista no Japão para fortalecer

entre xintoísmo e budismo, em oposição a uma religiosidade popular independente e sem nome, de culto aos *kamis* locais.

A origem de correntes Zen dentro do Budismo no Japão datam do Século 7, com a chegada de escolas chinesas e indianas ligadas a ensinamentos meditativos. No entanto, aquilo que entendemos hoje mais precisamente como o Zen começou a tomar forma nos Séculos 13 e 14, durante a Idade Média japonesa. E, sobretudo patrocinadas pelo Xogunato Ashikaga (1336-1573), seitas do Budismo Zen promoveram vasta construção de templos em Kyoto e Nara. Apesar da cultura aristocrática no Japão se original no fim do período Yayoi [300 A.C.-300 D.C.], foi no Século 13 —com o florescimento do Zen Budismo — que as artes da elite ganharam uma plataforma unificada, sobretudo para mecenato. Por sua capacidade de condensar formas e práticas, o Zen japonês incorporou e desenvolveu, por exemplo, a cerimônia do chá (*chadō* 茶道), o paisagismo de jardins, o teatro, a cerâmica, o arco e flecha (*kyūdō* 弓道), a poesia, a pintura e a caligrafia (*shodō* 書道)<sup>19</sup>. Mais do que criar algo novo, essa corrente religiosa, desde o desenvolvimento de suas primeiras linhas no Japão a partir dos milédzentes, refletia e internalizava sentimentos antigos já presentes no arquipélago antes da chegada do Zen:

A simplicidade e a naturalidade faziam parte da cultura japonesa e estavam representadas nas práticas xintoístas [sic] séculos antes do surgimento do Zen no Século 13. O tipo de grande simplicidade encontrada em muitos santuários xintoístas, como o do sun kami em Ise, é um exemplo óbvio. O Zen prosperou por meio da sua ligação com as artes japonesas, não tanto porque introduzia algo totalmente novo na cultura, mas porque ressoava com algo antigo. A chamada simplicidade Zen em muitas tigelas usadas na cerimônia do chá, por exemplo, também pode ser vista já em algumas cerâmicas não vitrificadas do período Yayoi, um milênio antes do desenvolvimento do Zen japonês e do cultivo de plantas de chá no Japão.<sup>20</sup>

A literatura japonesa do ano 1000, por exemplo, tal como o *Genji Monogatari* 源氏物語 (1021), já trazia preceitos que depois caracterizariam o Zen como o *mono no aware* 物の哀れ – ou seja, o *phatos* da coisas, a consciência da transiência de tudo. A existência do *mono no aware* no *Genji Monogatari*, anterior a própria consolidação do Zen Budismo no Japão, exemplifica a capacidade do Zen de incorporar preceitos centrais pré-existentes e desenvolver radicalmente tais ideias, ao ponto que temos hoje dificuldade em discernir o que já existia e o que se desenvolveu dentro dos templos. Confusões e anacronismos são, hoje, a grande dificuldade do estudo da cultura Zen, que por vezes se mostra uma espécie de grande aglutinador de conceitos, os quais, por sua vez, vieram a ser identificados como algo ainda mais amplo, como a própria estética japonesa.

Dois fatores contribuíram para tornar a vida monástica Zen especialmente fértil para as artes

---

o discurso imperialista que se valia do xintoísmo como fundamentação ideológica. Essas políticas vigoraram durante um curto período de tempo e cessaram no começo do Século 20.

19 SEO, A. Y. *Ensō: Zen circles of enlightenment*. Shambhala Publications, 2007.

20 KASULIS, T. P. *Shinto: The way home*. University of Hawaii Press, 2004. P.45

mais sofisticadas. Primeiramente, como mostra Adolphson<sup>21</sup>, as ordens religiosas dependiam de financiamento externo e membros das elites locais ganhavam posições de destaque dentro dos mosteiros, em uma relação mutualística entre religião e economia<sup>22</sup>. O próprio Xogunato atendia a essas demandas financeiras com políticas oficiais. Em segundo lugar, a noção de precisão e esmero inerente ao imaginário das artes japonesas aristocráticas demandam rigor técnico e trabalho artesanal especializado. Destacam-se profissionais dedicados a desenvolver ao longo da vida seus talentos e utilizam todos seus recursos e tempo para conseguir as melhores matérias primas e aprimorar suas habilidades.

As artes japonesas como as entendemos, em outras palavras, quando executadas em seu esplendor são caras e atendem a poucos. Assim, o desenvolvimento dessa produção baseada em um trabalho especializado sempre se pautou em processos custosos que dependiam de financiamento, vindo geralmente das elites mediante patronagem e doações aos templos. Em outras palavras, por meio de diferentes modalidades de mecenato, o Zen teve a capacidade de reunir em torno de si o tronco da cultura aristocrática e da sofisticação japonesa – tributária da simplicidade elegante da cerâmica Yayoi, herdeira dos mitos imperiais materializados pelo Santuário de Ise, das elegantes construções das residências aristocráticas Shinden Zukuri do Período Heian [794–1185], da literatura palaciana do ano 1000, do rigor introspectivo do budismo japonês, até chegar nas artes “tradicionais” que floresciam na Idade Média. No contexto das evoluções na apreciação do chá (o chadō), essa cultura encontrou vasto campo para desenvolvimento e disseminação ideológica, entretanto, também cristalizou fricções dessa ideologia.

## O Zen, a Cultura Higashiyama e a Cerimônia do Chá

Surgida da necessidade de consumo de aditivos pelos monges nos longos períodos de meditação, a cerimônia se tornou no Japão um complexo sistema de ritos e códigos. As intempéries naturais e a dificuldade das atividades meditativas impunham, aos monges, a necessidade de uma alta capacidade de concentração. Eles trouxeram então o antigo costume chinês medicinal de consumir chá para melhorar seus desempenhos com as altas doses de cafeína das folhas verdes. De acordo com Ludwig<sup>23</sup>, apesar do costume de monges beberem chá no Japão remontar ao Século 9, a consolidação da cerimônia como hoje a entendemos, calcada na ideia do *wabi* 侘 — ou seja, de austeridade, solidão e incompletude — estaria intimamente atrelada ao Zen:

Talvez a posição mais comumente aceita entre os acadêmicos e interessados na cultura japonesa seja

21 ADOLPHSON, M. S. Ibidem. 2018.

22 Mesmo no caso de guildas independentes de artesãos, como os grupos de carpinteiros, os principais clientes eram justamente templos.

23 LUDWIG, T. M. Before Rikyū. Religious and aesthetic influences in the early history of the tea ceremony. *Monumenta Nipponica*, p. 367–390, 1981.

a identificação do chá *wabi* como uma expressão direta do Budismo Zen. O *Zencharoku* (“O Registro do Chá Zen”), supostamente da autoria do neto de Rikyū, Sootan, 1578-1658, afirma sem ambiguidade: “A mente do chá é precisamente a mente do Zen. Quem põe de lado a mente do Zen não tem a mente do chá, e quem não conhece o sabor do Zen não conhece o sabor do chá”. Baseando-se nessa tradição, que tem um considerável apoio histórico, estudiosos como Hisamatsu Shin’ichi, Furuta Shokin, D. T. Suzuki e outros elaboraram a visão de que o caminho do chá é uma criação característica do Zen.<sup>24</sup>

Nos Séculos 15 e início do 16, o chá sai dos mosteiros e cai nas graças das elites japonesas samurais que desenvolveram a arte de apreciação da bebida como um comportamento de ascetismo e elevado requinte. Cerimônias do chá passavam a ser feitas nas residências dos lordes feudais, *daimyō* 大名, para centenas e até milhares de pessoas que se dirigiam a propriedade como em um verdadeiro festival. Tais rituais serviam para consolidar a influência política do líder na região. Para além desses festivais públicos, aconteciam também longas cerimônias às portas fechadas, só para líderes proeminentes, com caras louças chinesas importadas. Durante esses eventos exclusivos, ao longo de cinco horas, poucos convidados e o mestre cerimonialista do chá detinham o direito à fala. Na entrada e na saída, os presentes definiam os rumos da região. No palco das decisões sobre guerras e políticas feudais, mestres cerimonialistas (aqueles que conduziam o evento) ganhavam crescente importância. Em suma, a cerimônia do chá e seus caminhos, originalmente concebidos para a meditação dos monges budistas, passa a ser crescentemente incorporados em rituais e modos de vida das classes dominantes.

O monge e mestre cerimonialista Murata Jukō 村田珠光 [1423–1502], treinado dentro da filosofia Zen, esboça uma volta à simplicidade e à austeridade pastoral em seu texto Carta do Coração [*Kokoro no fumi* 心の文] de 1488. O texto condensa um desejo de mudança nos caminhos que vinham sendo seguidos pela cerimônia do chá fora dos templos: em vez de fazer a cerimônia apreciando a lua cheia, deveríamos apreciar as sombras das outras fases da lua; em vez de caras e perfeitas louças importadas chinesas, devia-se usar cerâmicas rústicas de artesãos japoneses. A filosofia de Jukō propõe a volta aos materiais e ciclos naturais e ao uso de objetos rústicos e simples.

Mais ou menos no período, ao se aposentar em 1473 e especialmente em seus últimos anos de vida, o xogun Ashikaga Yoshimasa 足利義政 [1436-1490] se retirou nas montanhas de Kyoto em busca de uma vida pautada pela simplicidade. Ele deixava para trás a Guerra Civil de Ōnin [1467-1477] e uma vida marcada por brigas familiares e políticas. Como refúgio, decidiu construir uma residência (que ele nunca vira pronta), hoje convertida em templo, o Ginkaku-ji ou o Templo do Pavilhão Prateado.

Considerado uma espécie de antecessor do minimalismo, Yoshimasa sistematizava então a Cultura Higashiyama, nome dado em referência à montanha de Kyoto, lugar de sua residência. A narrativa difundida de que Yoshimasa teria criado a Cultura Higashiyama — caracterizada por uma estética serena e austera, com contidos gestos expressivos, sofisticados e precisos — em resposta aos

24 LUDWIG, T. M. Ibidem. 1981.

seus anseios e dramas pessoais parece imprecisa, especialmente se lida em perspectiva histórica<sup>25</sup>. Posto que, o xogum aposentado, era profundo conhecedor das artes, baseava sua busca estética em elementos da poesia, da caligrafia, dos jardins e do chá, todos desenvolvidos justamente dentro dos templos budistas com viés meditativo Zen. Ou seja, as práticas levadas a Higashiyama já existiam em grande medida nos templos. Yoshimasa, na verdade, aprofundando as estreitas relações da linhagem Ashikaga com o Zen, reorganiza as artes presentes na região ao conferir uma nova forma integrada e ao aprimorar seus círculos de mecenato. Basicamente, Yoshimasa ambicionava trazer o método do Zen de acolhimento das artes para dentro de sua própria residência. Não obstante, as bases dessa Cultura Higashiyama do vazio e da simplicidade viria sobretudo da cerimônia do chá e da relação de Yoshimasa com os ensinamentos justamente de Murata Jukō. Não existiria a Cultura Higashiyama sem a cerimônia do chá e não haveria a cerimônia do chá sem o Zen.

A confluência entre o Zen Budismo e o xogunato, pode parecer até aqui resultar em uma via de mão única, um caminho desobstruído para desenvolvimento de uma estética elitista e ideológica. No entanto, as fricções e resistências populares complexificam esse percurso e deixam marcas. Esse é um tempo, no âmbito do Período Muramachi [1336-1573], de um fértil desenvolvimento da cultura popular<sup>26</sup>. Além disso, o fim da violenta Guerra Civil de Ōnin [1467-1477] servia como lembrança sobre a finitude das coisas e sobre o que era essencial a vida.

Os mestres cerimonialistas invariavelmente, em contato com as origens monásticas-meditativas das cerimônias de chá e ligados a modos de vida de artesãos locais, passaram a questionar a apropriação do chá e seus rituais de ostentação e poder, como no caso do já mencionado do monge Jukō e suas reivindicações pioneiras pela volta a simplicidade e a austeridade.

Podemos, no entanto, entender esse processo também como um duplo movimento ideológico de incorporação e neutralização da cultura popular. O monge busca no comportamento pastoral do povo a inspiração para a volta ao essencial. Por sua vez, o xogum aposentado se nutre dessa filosofia para um requintado voto de pobreza, em apologias ao simples que melhor funcionam como imagens espectrais. Ou seja, haveria, na trajetória do Zen e suas atualizações na história japonesa, uma apropriação dos costumes populares dentro da aristocracia, que por sua vez introjeta essa estética como sua, ocultando fundamentos materiais que a definiram e assim esvaziam a sua essência.

Jukō preparava terreno para outro mestre cerimonialista, Sen no Rikyū 千利休 [1522-1591], que, quase cem anos mais tarde, concretiza esse resgate das formas simples, pastorais, não apenas na cerimônia do chá, mas em toda a estruturação estético-política da sociedade japonesa. Considerado o pai da cerimônia moderna do chá, Sen no Rikyū formalizou os conceitos do chamado *wabi sabi* 侘寂, reincorporando preceitos da Cultura Higashiyama e aprofundando os vínculos com o Japão profundo, pastoral e rural, sob a égide dos *kamis*, antecedente inclusive da centralização do poder em santuários e templos. No entanto, diferentemente da Cultura Higashiyama e mesmo de Jukō, Sen no Rikyū beirava o desprezo pela sofisticação aristocrática.

25 HARA, K. **White**. Lars Müller Publishers, 2010.

26 LUDWIG, T. M. *Ibidem*. 1981.

Condutor das cerimônias de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, na época, o mais importante lorde feudal do período, Rikyū modificou os costumes vigentes: retirou objetos não-essenciais para a cerimônia dos ambientes; eliminou a maioria dos traços do “alto refinamento” e do “bom gosto” dos senhores feudais; colocou folhas secas caídas no piso em volta da casa de chá como parte da experiência da cerimônia; codificou a precisão dos movimentos para servir chá baseados na economia e graciosidade dos gestos; reduziu as casas de chá para dois tatames (algo como 3,6m<sup>2</sup>), que remetiam as cabanas rurais com vigas de madeira expostas e paredes de barro. Rikyū desenvolveu também a ideia de Jukō de usar cerâmicas produzidas por camponeses. Os primeiros objetos, concebidos em parceria com o artesão Tanaka Chōjirō 長次郎 [1516-1592], recuperavam técnicas tradicionais de produção como o *raku-yaki* 楽焼, queimas não uniformes ao material, moldado manualmente. Essas cerâmicas rústicas, autóctones, dentro das cerimônias de Rikyū, substituíam as caras porcelanas chinesas, feitas em torno, com precisas regras de simetria e perfeição, todas brancas pintadas à mão com mesmo rigor. É neste conflito que encontra-se o desenvolvimento do que chamamos de *wabi sabi*.

A radicalidade do projeto de Rikyū fazia com que a cultura camponesa penetrasse no refinado ambiente cultural das elites japonesas, ao ponto de soar ameaçadora, alarmante, potencialmente revolucionária. O lorde feudal Hideyoshi ordenou o suicídio do mestre do chá, consumado após uma última cerimônia (bem documentada) em 21 de Abril de 1591. Entre as justificativas mais tarde consideradas oficiais e plausíveis para esse desfecho trágico está o fato de Rikyū, por meio de suas cerimônias, ter se tornado demasiadamente influente na política local, ameaçando Hideyoshi. Segundo a lógica da disputa de classes, o popular até pode ser contemplado dentro da cultura dominante, mas nunca pode ameaçar a sobrepô-la. A fim de incorporá-lo nisso que chamamos identidade ou o imaginário japonês, seria necessário empreender um processo de neutralização dos ideais propagados primeiro por Jukō e, depois radicalmente, por Rikyū; recolocá-los em uma redoma estéril.

A principal contribuição para a domesticação das transformações anteriores coube ao mestre Kobori Enshū 小堀遠州 [1579-1647] nos anos 1630<sup>27</sup>. Seu *kirei sabi* — uma estética refinada, pura, elegante, econômica em materiais, marcada por superfícies brancas, próxima do que hoje facilmente conseguiríamos associar ao minimalismo — trouxe o luminoso e o aprazível à escuridão pastoral do *wabi*, disseminando-o enfim (reformulado) às classes dominantes. Enshū, um aristocrata e não um monge, recuperava ideias presentes na Cultura Higashiyama, anteriores a Rikyū. Alinhado ao requintado voto de pobreza de Yoshimasa e sua estética do Templo do Pavilhão Prateado, Enshū resumia as formas de vida ancoradas no saber fazer local a um estilo, por sua vez, materializado em edifícios paradigmáticos.

Segundo Arata Isozaki<sup>28</sup>, a Villa Imperial Katsura em Kyoto [Século 17], tida como obra máxima da cultura imperial japonesa, sintetizaria formalmente o *kirei sabi* 綺麗寂. No entanto, o palácio traria tanto elementos de refinamento e elegância (*kirei*), quanto detalhes e espaços de notória brutalidade e rusticidade (*wabi*). Tal procedimento de incorporação de elementos estéticos antagônicos

27 ISOZAKI, A.; STEWART, D. B.; KOHSO, S. *Japan-ness in Architecture*. MIT Press, 2011.

28 ISOZAKI, A. et al. *Katsura: Imperial Villa*. Phaidon Press, 2011.

corroborava para uma estratégia de esvaziamento e introjeção de formas em conteúdos distintos. Os desdobramentos da linguagem da cerimônia do chá resultou em um estilo arquitetônico, o *Sukiya Zukuri* 数寄屋造り, sendo *suki* 数寄 uma expressão que em seu significado combina refinamento e elegância com a própria cerimônia. O fato dos calorosos embates em torno da cerimônia do chá e seus rápidos desenvolvimentos ao longo dos Século 15 e 16 terem decantado em um estilo é significativo: a vivacidade criativa das cerimônias poderia então ser facilmente emulada acriticamente com seus estilos e, depois, escolas.

## O Zen, a Cultura Higashiyama e a Cerimônia do Chá

Teóricos e arquitetos modernos liderados por Kenzo Tange, no contexto dos Debates sobre a Tradição [Dentō Ronsō 伝統論争] dos anos 1950, empreenderam uma análise crítica a preceitos considerados fundantes da estética e do estilo japonês. Entendiam que na escrutinação do passado residia um elemento central para a consolidação de uma democracia no Japão (após o fim do Governo de Ocupação das Forças Aliadas) e para o desenvolvimento de avanços sociais. Além disso, viam nessas estéticas derivadas de períodos pré-modernos um empecilho para o desenvolvimento tecnológico e para a expressão arquitetônica ambicionada pelo grupo moderno japonês no pós-guerra. Em outras palavras, o grupo de Tange acreditava que, para o estabelecimento da arte e da arquitetura moderna em um país ainda profundamente enraizado em antigos costumes seria necessário demonstrar o caráter negativo, e adaptada à visão estrangeira, do “bom gosto” japonês — uma estética diretamente tributária da capacidade do Zen em aglomerar, sintetizar e desenvolver as artes no Japão.

O grupo moderno, que além de Tange e Okamoto incluía arquitetos e teóricos como Ryuichi Hamaguchi 浜口隆一, Kiyoshi Ikebe 池辺陽 e Noboru Kawazoe 川添登, moldou uma espécie de inimigo arquetípico, caracterizado pela arquitetura diretamente vinculada aos estilos antigos aristocráticos, incluindo o *Sukiya*. Essa prática passava por um *revival* no pós-guerra nas obras de arquitetos como Sutemi Horiguchi 堀口捨己, Isoya Yoshida 吉田五十八 e Junzo Yoshimura 吉村順三 e ganhara o apelido de Japonica. O grupo de Tange denunciava o caráter reacionário, anti-moderno e anti-social desses novos edifícios emulativos do passado e, mais do que isso, vinculavam essa estética ao bom gosto sofisticado advindo do Zen. Em outras palavras, além do grupo moderno de Tange ter identificado e formalizado a existência de dois troncos genealógicos da arte japonesa — uma popular Jōmonesca e outra aristocrática Yayoescas —, eles também estabeleciam uma crítica a um grupo de arquitetos (do Japonica) que, nos mesmos anos 1950, faziam uma interpretação passiva e acrítica da tradição, com forte vínculo em estilos e práticas elitistas advindas do refinamento Zen. O grupo de Tange reivindicava para si, por outro lado, uma arte ligada ao “poder popular”<sup>29</sup>, em essência Jōmonesca.

No artigo seminal, *The Creation of Modern Architecture and the Tradition of Japanese*

29 IWATA, T. 岩田和夫 (AKA Noboru Kawazoe). The Japanese Character of Kenzo Tange 丹下健三の日本的性格. *Shinken-chiku* 新建築, jan. 1955.

*Architecture* [現代建築の創造と日本建築の伝統 *Gendai kenchiku no sōzō to nihonkenchiku no dentō*] de junho de 1956<sup>30</sup>, Tange associa os preceitos derivados do Zen tal como o *miyabi* 雅 e o *fūryū* 風流 (relativos a elegância e refinamento) à estagnação cultural e tecnológica<sup>31</sup>. Apesar do arquiteto identificar que muitos desses conceitos teriam vindo de fato das classes populares, segundo ele, quando tais conceitos encontram a reprodução e a fuga da realidade das classes dominantes, passam a ser estilos sombrios: “Gradualmente, as casas de chá criadas por Rikyū desenvolveram seu caráter negativo e decadente na direção de *wabi* e formalizaram-se em uma forma residencial chamada *sukiya*.”<sup>32</sup>.

Os arquitetos do Japonica reproduziam acriticamente dentro da cultura industrial um repertório espacial que emulava estilos pré-modernos, com ascendência aristocrática. Incluía em seus projetos formas literais e passivas frente o passado em *shojis*, *fusumas* e tatames entre inúmeros outros elementos construtivos. Em resposta, a corrente moderna de Tange buscava uma visão crítica sobre o assunto para, a partir da tradição, transcendê-la dentro das técnicas e formas modernas.

No cerne do contexto das disputas ideológicas dos anos 1950, as discussões sobre a existência de dois troncos estéticos japoneses em relação dialética — uma ligada ao saber fazer popular e outra à sofisticação cultural das elites — colocava em disputa os assuntos da tradição, para que essa mesma tradição não fosse facilmente instrumentalizada pelos discursos conservadores como um argumento irrefutável sobre os alicerces históricos do país. Assim, os modernos levantavam também, a partir de seus próprios projetos políticos, a relevância dos assuntos da tradição, reivindicando à modernidade a possibilidade de uma arte popular que exacerbasse a luta do povo e não à introjetasse ou anulasse dentro do pensamento ideológico vigente. A existência da dualidade entre as duas correntes históricas-artísticas, até então escamoteada na história japonesa, foi iluminada, e quiçá até mesmo inventada, pelo trabalho teórico do grupo moderno japonês que teria acabado por criar uma lupa, uma nova ótica para entendermos a história do país.

Não teria esse projeto, no entanto, uma contradição de partida posto que a própria arte e arquitetura moderna, mesmo a mais crítica, também era engolida pelas engrenagens ideológicas da produção industrial? Apesar de suas contradições, o projeto moderno encabeçado por Tange e Okamoto não teria o mérito de nos oferecerem um entendimento da história japonesa não apenas como uma via de mão única, mas a partir de um terreno marcado por disputas, tensões e complexidades, trazendo ao debate também um tronco popular?

30 TANGE, K. Ibidem. Jun. 1956.

31 TANGE, K. Ibidem. Jun. 1956.

32 TANGE, K. Ibidem. Jun. 1956.