



Universidade de Brasília
Instituto de Humanas
Departamento de História

O Chá e a Cruz:

A essência estética japonesa do *Wabi-sabi* na descrição da Cerimônia do Chá na obra de João Rodrigues *Tçuzu*

Monografia de Graduação

Joanes da Silva Rocha

Brasília, 2015

Joanes da Silva Rocha

O Chá e a Cruz:

A essência estética japonesa do *Wabi-sabi* na descrição da Cerimônia do Chá na obra de João Rodrigues *Tçuzu*

Monografia apresentada ao Departamento de História
do Instituto de Humanas da Universidade de Brasília
como parte da avaliação para obtenção do título
de bacharel em História.

Orientadora: Prof.(a) Dr.(a) Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Brasília, 2015

O Chá e a Cruz:

A essência estética japonesa do *Wabi-sabi* na descrição da Cerimônia do Chá na obra de João Rodrigues *Tçuzu*

Discente: Joanes da Silva Rocha

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) Maria Eurydice de Barros Ribeiro
Departamento História e Instituto de Arte - IdA
Orientadora

Prof. Dr. Antônio José Barbosa
Departamento de História

Prof. (a) Dr.(a) Tae Suzuki
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (Letras Japonês)

Brasília, 16 de dezembro de 2015

Agradecimentos

À professora Dr.(a) Maria Eurydice (Dep. História e Instituto de Arte – IdA/UnB),
minha orientadora.

Mais que proforma, gostaria de externar meu agradecimento pelo pleno apoio auxiliando-me no recorte e desenvolvimento da pesquisa.

**Aos professores doutores Scoth Paine (Dep. Filosofia/UnB) e
Ronan Alves (Dep. Letras Japonês/UnB),**
meus professores das disciplinas Filosofia Oriental e Cultura Japonesa, respectivamente, cujas aulas, anotações e conversas no corredor foram a base desta pesquisa;

Ao prof. Dr. Antônio Barbosa (Dep. História/UnB),
meu professor de História do Extremo Oriente, disciplina a qual pretendo lecionar um dia na esteira de seus passos e sapiência.

Ao prof. Dr. Jaime de Almeida (Dep. História/UnB),
que me incentivou a fazer um trabalho sobre os Galeões de Manila e a influencia da arte Namban no México, unindo o oriente que me encantava e a América que dava nome à disciplina, fonte de minhas primeiras reflexões acerca do choque cultural nipo-euro-americano;

À professora Dr.(a) Tae Suzuki (Dep. Letras Japonês/UnB),
pelo apoio e incentivo na elaboração deste estudo;

Ao meu amigo Ikeura Kantaro e seu pai Ikeura Yosaku,
que, cordialmente, me receberam em sua casa durante meus estudos em Quioto, Japão.

Em especial, aos professores Joaquim e Nelci,
meus pais,
exemplos vivos de dedicação ao ensino no lar e na sociedade.
Obrigado pelo constante apoio moral, acadêmico e financeiro.

Epígrafe

Entre os costumes sociais deste reino, o encontro para beber chá é o principal e mais estimado entre os japoneses e é neste momento em que eles devem demonstrar a sua excelência.

João Rodrigues Tçuzu, *História da Igreja no Japão*, p. 105

Resumo

Ao longo dos séculos XVI e XVII, o Japão foi marcado pela consolidação do poder político nas mãos dos samurais, pelo florescimento de diversas tradições artísticas locais, como a cerimônia do chá [*chanoyu*] e também pela chegada dos primeiros europeus ao arquipélago, os portugueses. Entre estes, destacamos o jesuíta lusitano João Rodrigues *Tçuzu*, autor da obra *História da Igreja no Japão*, uma fonte inesgotável de reflexões históricas, artísticas, linguísticas e antropológicas.

A partir dessa obra, a presente monografia busca uma interface de estudo entre a Micro-história e a História da Arte ao responder às seguintes inquietações: Descrever a cerimônia do chá e estudar de que maneira o princípio estético-filosófico japonês da simplicidade natural e feição rústica do *wabi-sabi* foram percebidas e registradas no discurso pró-nipônico de *Tçuzu*? Assim como distinguir e examinar o embate entre duas visões de mundo acerca da beleza, como perfeição e imperfeição, retomando um dos mais instigantes choques culturais do início da Idade Moderna, o primeiro encontro entre o cristianismo europeu e o zen budismo japonês no coração da antiga Quioto.

Palavras chaves: Japão, *chanoyu*, estética, *Wabi-sabi*, João Rodrigues *Tçuzu*

Abstract

Japan was marked by the consolidation of political power in the hands of the samurai throughout the sixteenth and seventeenth centuries, the beginning of various local artistic traditions, such as the Tea Ceremony [*chanoyu*] and also by the arrival of the first Europeans to the archipelago, the Portuguese. Among these people we highlight the Jesuit and Lusitanian João Rodrigues Tçuzu, author of *História da Igreja no Japão* [History of the Church in Japan], an inexhaustible source of reflections in the fields of history, art, language and anthropology.

The goal of this monographic is to search and study interface between micro-history and art history from this work to answer the following concerns: Describe the tea ceremony and study how the Japanese aesthetic-philosophical principle of natural simplicity and feature rustic *wabi-sabi* was perceived and recorded in the pro-Nipponese speech of Tçuzu? So how to distinguish and examine the clash between two world views about beauty as perfection and imperfection, returning one of the most exciting cultural shocks of the early modern period, the first meeting between European Christianity and Zen Japanese Buddhism in the heart of the old Kyoto.

Key words: Japan, chanoyu, aesthetic Wabi-sabi, João Rodrigues Tçuzu

Sumário

Agradecimentos	iv
Epígrafe	v
Resumo	vi
Abstract.....	vii
Sumário.....	viii
Lista de figuras	ix
Introdução	x
Capítulo I - <i>Tçuzu</i> e o princípio do wabi-sabi	1
1.1. <i>Tçuzu e sua obra</i>	1
1.2. <i>Das primeiras sementes ao chá</i>	4
1.3. <i>Wabi-sabi</i>	9
Capítulo II - <i>Chanoyu</i> : entre o material e o cerimonial.....	12
2.1. <i>O convite</i>	12
2.2. <i>Roji</i>	12
2.3. <i>Chashitsu</i>	16
2.4. <i>Tokonoma</i>	20
2.5. <i>Kaiseki</i>	25
2.6. <i>Os utensílios</i>	28
2.7. <i>O anfitrião e os convidados</i>	32
2.8. <i>O chá</i>	36
2.9. <i>A despedida</i>	37
Capítulo III - O chá e a cruz: Ensaio sobre a estética em choques culturais	38
Considerações finais	51
Fontes	54
Glossário	60

Lista de figuras

Figura 1. Kinkakuji, Quioto, Japão	5
Figura 2. Ginkakuji, Quioto, Japão	5
Figura 3. Shimei no Ma de Shiroshoin, Nishi honganji	6
Figura 4. Espaço moderno para cerimônia do chá com ro e utensílio (esquerda), toknoma com kakemono e chabana (ao fundo) e porta de corre (direita)	10
Figura 5. Divisão do roji	13
Figura 6. Vista da fachada de uma chashitsu com roji	13
Figura 7. Torī	14
Figura 8. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.	16
Figura 9. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.	16
Figura 10. Chashitsu restaurada	18
Figura 11. Chashitsu de yūin e sua planta baixa	18
Figura 12. Chashitsu de joan e sua planta baixa	19
Figura 13. Nijiriguchi de Meimei'an	19
Figura 14. Chanoyu	20
Figura 15. Tokonoma de Taian	22
Figura 16. Três tipos de kakemono: só escrita (esquerda), só pintura (centro) e mista (direita)	22
Figura 17. kakemono pendurado e chabana a frente	23
Figura 18. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.	25
Figura 19. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.	25
Figura 20. Kaiseki moderno	27
Figura 21. Shifuku	29
Figura 22. Chaire	29
Figura 23. Natsume	29
Figura 24. Hishaku	29
Figura 25. Chasen	29
Figura 26. Chashaku	29
Figura 27. Chawan	30
Figura 28. Chawan	30
Figura 29. Usucha	30
Figura 30. Koicha	30

Introdução

Era uma manhã fria de janeiro de 2014, quando Ikeura Kantaro e eu andávamos pelas ruas de Quioto em busca da casa de Chá indicada por um terceiro amigo. Logo à entrada, fomos recepcionados por uma senhora em um belíssimo quimono que nos explicou a sucessão de ações que, *a priori*, pareceram demasiadamente insanas. O receber e o cortar do doce japonês [*wagashi*] com o uso de um pedaço de madeira, o girar três vezes do recipiente do chá [*chawan*] contendo um chá verde [*omatcha*], três goles, sendo o último com firmeza e som de aspiração, o novo girar de três vezes e, finalmente, o contemplar da arte do *chawan* e do *tokonoma*.

Esse pequeno relato ilustra muito mais do que a minha primeira experiência do *chaji*, mas o próprio motivo desta monografia, que é, ao fundo, compreender que uma justificativa pessoal não é única ou exclusiva e que desde a chegada dos primeiros lusitanos ao Japão há quase meio milênio o sentimento de encantamento estava presente. E como o historiador é tal qual um ogro em busca de sangue, coloca Marc Bloch¹, as leituras nos levaram até João Rodrigues *Tçuzu* e sua belíssima descrição da cerimônia do chá em quatro capítulos da obra *História da Igreja no Japão* escrita por volta de 1620.²

Rodrigues nasceu em Sernancelhe, no norte de Portugal, e chegou ao Japão em 1577 aos 16 anos de idade.³ Os motivos que o levaram a sair de seu lar são desconhecidos, contudo, seu maior biógrafo, Michael Cooper S.J., alega que são vastos os documentos que indicam casos de jovens, principalmente órfãos, que iam para as Índias em busca de fortuna ou para ajudar as missões na Ásia.⁴

Entretanto, como o próprio subtítulo induz, o objetivo da pesquisa não é apresentar apenas a presença lusitana no Japão ou a biografia de *Tçuzu*, mas, tomando-o como ponto de partida, estudar de que maneira o amplo conceito estético filosófico do *wabi-sabi* foi incorporado no discurso pró-nipônico de *Tçuzu* e quais questionamentos isso gerou. Assim, para respondê-las, o trabalho foi estruturado a partir de dois eixos de análise: o texto explícito e o texto implícito.

Para alcançar e convencer seus leitores da importância do tema dentro da cultura japonesa, *Tçuzu* faz uso de diversas técnicas de redação, dentre elas as descrições, o que chamaremos de texto explícito, e as comparações, fonte do texto implícito, pois, como apresenta Bakhtin, o choque com o “outro” é uma das ferramentas mais fecundas para levar uma pessoa à reflexão e formação do “eu”.⁵

¹ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história**, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 54

² Bernardino de Avila Girón, Francesco Carletti, Luís Fróis, Alessandro Valignano e o próprio Francisco Xavier são outros jesuítas que escreveram sobre chá. No entanto, alguns motivos nos levaram a escolher *Tçuzu*. Como tradutor “oficial”, *Tçuzu* frequentou eventos em Quioto inacessível a outros portugueses. Era o personagem com melhor domínio do japonês e, como Valignano, apresenta uma posição de aculturação pró-nipônico branda.

³ RODRIGUES, João. **This island of Japan**. Tradução Michael Cooper. Tokyo/New York: Kodansha International LTD, 1973, p. 11

⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 11

⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

Assim, ao mesmo tempo em que *Tçuzu* busca delimitar e explicitar a cultura japonesa, ele também demarca implicitamente sua base cultural cristã e lusitana, visto como colocou o historiador francês Marc Bloch, os documentos são oriundos do passado, mas a pergunta parte do presente.⁶ Certamente, *Tçuzu* não buscava fundamentar todas as suas raízes filosóficas ou estéticas — até mesmo a Bíblia foi citada de maneira indireta, mas entendemos que cabe ao pesquisador delimitar o tema e propor as perguntas para as quais a fonte é a resposta, de forma que, por se tratar da construção de um universo cultural por meio da obra de uma personagem, optou-se pela Micro-história.

No primeiro capítulo, intitulado “*Tçuzu e o princípio do wabi-sabi*”, apresentamos a biografia de *Tçuzu*, sua obra e traduções, e, partir dela, delimitamos as diversas influências que chegaram ao Japão e auxiliaram na construção da identidade nipônica como a escrita, o budismo, o chá e as primeiras sementes. Também apresentamos as três fases nas quais *Tçuzu* divide a cerimônia: *chanoyu*, *suki* e *wabisuki* e encerramos o capítulo com as primeiras reflexões acerca do princípio estético-filosófico do *wabi-sabi*. Porém é no segundo capítulo, “*Chanoyu: entre o material e o cerimonial*”, que utilizamos a maior carga da metodologia escolhida.

A Micro-história é relativamente moderna, iniciada por Carlo Ginzburg e Giovanni Levi na coleção *Microstorie*, de 1981. A corrente é comumente associada ao microscópio em posição antagônica ao telescópio da Macro-história produzida pela Escola dos Annales e pelo Materialismo Histórico, mas é igualmente diferente de “*A História em Migalhas*” de François Dosse⁷ que negava a História Total, tão zelosamente cultivada por Bloch, Febvre e Braudel. Por isso a Micro-história incorpora diversos elementos da Nova História, pois seu objetivo não é explicar o objeto ou o todo, mas explicar o todo a partir de uma fonte que pode ser um personagem ou fato, como Ginzburg e seu moleiro Menocchio ou Darnton e o “grande massacre dos gatos”.

Seguindo esse viés, este capítulo foi escrito em duas etapas. Na primeira, fizemos um levantamento minucioso ao longo de toda a obra em busca dos acontecimentos deste pequeno evento que dura, aproximadamente, de três a quatro horas. Em seguida, confrontamos este roteiro com outros autores da época e modernos sobre o assunto para completar possíveis lacunas e corrigir erros sequenciais que poderiam ocorrer, pois muitas das vezes *Tçuzu* escrevia de maneira saltada e aleatória.

Após tal verificação, foi empregada a abordagem proposta por Ginzburg, que consiste em levantar as informações nas entrelinhas do próprio texto. Em outras palavras, buscamos ressaltar em cada momento da cerimônia um ou mais “temas” que norteariam a divisão dos subtítulos e a adição de reflexões e apontamentos apoiados no próprio *Tçuzu* e em outros autores. Dessa forma, o/a leitor(a) perceberá a quantidade de pequenos enredos e a ausência de referências no corpo do texto, pois o que buscamos é uma leitura contínua e fluida como que guiados pela própria cerimônia.

⁶ BLOCH, *op. cit.* p. 58

⁷ DOSSE, François. *A história em migalhas: dos annales à nova história*. 1ª. ed. rev. Bauru: EDUSC, 2003

O maior problema deste grande “enredo”, que se aproxima de um *script* de teatro, é apresentar o arcabouço teórico, pois ele fica diluído ao longo do texto e não constrói uma argumentação clara, por isso o terceiro capítulo, intitulado “*O chá e a cruz: Um ensaio sobre a assimilação estética em choques culturais*”, teve como inquietação inicial descobrir uma forma de estudar as percepções estéticas em choques culturais por meio de relatos históricos.

Tomando como postulado que o choque cultural é o embate de duas ou mais tradições portadoras de representações e linguagens distintas, mas não necessariamente antagônicas, propomos um texto ensaístico norteado pela hipótese de que o encontro entre o chá e a cruz girou em torno do enfrentamento de duas visões de mundo: a do autor João Rodrigues, centra da na visão grego-cristã, cujas bases estão alicerçadas na imperfeita busca da perfeição; e a do objeto descrito na obra, a estética japonesa do *wabi-sabi*, na qual notamos a influência do Zen budismo e xintoísmo que advogavam a perfeita incorporação da imperfeição.

Assim, acreditamos que os três capítulos compõem um caminho gradual de objetivos específicos em direção ao tema. O primeiro, contextualizar *Tçuzu* e sua obra por meio da história do Japão, da presença portuguesa e sua trajetória, para depois adentrar no evento em si, ressaltando pontos da história das mentalidades e história da arte, para finalmente chegar ao texto mais abstrato no campo da teoria e filosofia da arte, no qual todas as outras informações são imprescindíveis. Essa estrutura tem como objetivo tornar a monografia acessível e interessante para aqueles que estão tendo o primeiro contato com o tema, assim como para os leitores já experientes por meio de leituras ou da prática do chá.

Sobre as traduções e transcrições empregadas, é salutar dizer que, com exceção de algumas grafias já consagradas no português como xogum, Quioto, daimio, a transcrição fonética japonesa para o alfabeto latino [*rōmaji*]⁸ foi feita pelo método Hepburn, criado por James Curris Hepburn (1815-1911) e largamente adotado em países de língua inglesa, idioma que, frente à escassez de produções sobre o tema em português, representa parte considerável da bibliografia utilizada.

A priori, todas as traduções do inglês, francês e espanhol foram feitas pelo autor. As traduções do japonês se dividem entre autorais e transcritas, ao passo que todas as traduções de pali, sânscrito, grego e latim foram extraídas de livros especializados e contarão com as indicações do tradutor/autor no corpo do texto ou em nota de rodapé. Os nomes próprios de japoneses foram escritos na maneira tradicional, sobrenome seguido de nome, e a escrita em ideogramas chineses [*kanji*] foi utilizada apenas para termos importantes à pesquisa ou para distinguir homófonos.

Para facilitar a leitura, tentamos colocar a maior parte dos nomes e expressões primeiramente

⁸ O sistema japonês de escrita utiliza *kanji* [漢字], *hiragana* [ひらがな], *katakana* [カタカナ] e *rōmaji*.

em português e depois o *rōmaji* e *kanji* dentro de [colchetes]⁹, ou na estrutura redacional de aposto explicativo. Já as datas presentes nos (parênteses) foram escritas apenas no primeiro mencionar de cada personagem ou período e os trechos em *itálico* serão utilizados para termos em língua estrangeira e títulos de obras. O restante segue a ABNT.

Por último, as obras de João Rodrigues *Tçuzu* serão referenciadas pela primeira palavra de cada uma: *Vocablario da Lingoa de Iapam* aparecerá como *Vocabulario (...)*; *Arte da Lingoa de Iapam*, como *Arte (...)* e a principal obra de estudo *História da Igreja no Japão* será referida como *História (...)* daqui para a frente.

⁹ Algumas observações acerca do sistema de transcrição adotado:

I. A atual sequência japonesa é a-i-u-e-o [あ-い-う-え-お] e não a-e-i-o-u como a nossa;

II. A letra *n* [ん] constitui-se como uma mora única, como na palavra *se-n-sei*;

III. As formas sequenciais consoante-vogal *ga, gi, gu, ge, go* devem ser lidas com som de [gue] e não [je], ou seja, *genki* lê-se [guenki];

IV. *Ya, ye, yo, wa, wo* diferem de *ia, ie, io, ua, uo*;

V. O traço sobre as vogais *ā, ī, ū, ē, ō* indicam a extensão na pronúncia da vogal acentuada. Por exemplo, o nome do mestre do chá Rikyū deve ser lido como *Rikyuu*. Alguns livros utilizam o acento circunflexo – Rikyû;

VI. As consoantes dobradas indicam uma leve interrupção na fala. Por exemplo, no tradicional suicídio japonês *seppuku*, lê-se *se-Ø-pu-ku*;

VII. As formas sequenciais consoante-vogais *sa, shi, su, se, so* só tem características próprias *sa, su, se, so* e devem ser lidas como *ça, çu, ce, ço* mesmo quando intervocálicas. Assim, a cidade e principal porto português no Japão: Nagasaki deve ser lida como [Nagaçaqui] que é a grafia como os lusitanos escreveriam na época;

VIII. O som *sha, shi, shu* equivalem aos nossos *xa, xi, xu*. Assim, o caminho do guerreiro: *bushidō* deve ser lido como [buxidoo];

IX. Por sua vez, *cha, chi, chu, cho* devem ser lidos como *tcha, tchi, tchu, tcho*. Assim, o caminho do chá: *chadō* deve ser lido como [tchadoo];

X. *Ja, ji, ju, jo* devem ser lidos como *dja, dji, dju, djo*. De forma que o caminho suave, *judō*, deve ser lido como [djudo];

XI. O *r* é sempre brando como em “caro” e o *h* é aspirado como no inglês “hungry”.

Capítulo I - *Tçuzu* e o princípio do wabi-sabi

1.1. *Tçuzu* e sua obra

João Rodrigues chegou ao arquipélago em 1577, ou seja, 34 anos após o desembarque de dois comerciantes portugueses à ilha de Tanegashima a bordo de um junco chinês em 23 de setembro de 1543, marco das relações entre Portugal e as terras outrora mencionadas por Marco Polo. Na chegada dos *nambanjin* [南蛮人], literalmente “bárbaro do sul”, maneira como os ibéricos foram chamados pelos japoneses, a região passava pelo *sengoku-jidai* (1467-1568) ou “período das guerras internas”. Este momento foi de fragmentação do poder devido à rivalidade entre imperadores, xoguns e daimios locais, favorecendo a presença lusitana no comércio de prata e seda entre Nagasaki no Japão e Macau na China, que estava fechado em virtude da atuação de piratas regionais chamados de *wakō*.¹⁰

O jovem Rodrigues recebeu treinamento como noviço em Bungo a partir de 1580 e lá ele estudou latim, japonês e a apologética cristã para refutação da doutrina budista. Além disso, cursou teologia e filosofia em Nagasaki e foi ordenado em Macau, no ano de 1596. No campo religioso, destacamos que ele foi professor de latim para jovens japoneses e dirigiu orações aos pés das cruzes dos 26 mártires do Japão. No campo político, foi o encarregado de Nagasaki e o principal intérprete lusitano junto à corte de Toyotomi Hideyoshi, servindo como tradutor, inclusive, do Visitador Geral das Índias Alessandro Valignano, motivo pelo qual recebeu o apelido de *Tçuzu*, do antigo termo *tsūji* que significa “tradutor”.¹¹

Esta bivalência entre clero e laico era muito comum na Ásia devido à carência de pessoal e material, uma vez que a rota aberta por Vasco da Gama pelo Cabo da Boa Esperança, em 1498, levou os portugueses a um mar controlado por aquilo que Thomaz relacionou com a talassocracia — ou impérios marítimos.¹² Nesse contexto, mais que ocupar pela força como na América, os portugueses optaram por adquirir concessões e parcerias com a elite e comerciantes locais.¹³ Isso estava de pleno acordo com os ideais da Companhia de Jesus que, oposta à contrarreforma, via na conversão dos

¹⁰ LIDIN, Olof G. **Tanegashima: the arrival of Europe in Japan**. Copenhagen: NIAS Press, 2004 pp. 1-3; HALL, John W.; MASS, Jeffrey, P. **Medieval Japan: essays in institutional history**. California: Stanford University Press, 1988 p. 1; YOSHITOMO Okamoto. **The Namban Art of Japan**. New York/Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha, 1972 p. 9; PINTO, Maria Helena Mendes. **Biombos Namban**. Lisboa: Museu nacional de Arte Antiga, 1988, p. 7; SOUZA, Geogge Bryan. **The survival of empire Portuguese trade and society in China and the South China Sea 1630-1754**, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 17;48-50

¹¹ COOPER, Michael. **Rodrigues, the interpreter: An early Jesuit in Japan and China**. New York/Tokyo: Weatherhill, 1994, pp. 66-67

¹² THOMAZ, Luis Filipe. **De Ceuta a Timor**. Lisboa: DIFEL, 1994, p. 211

¹³ OKA Mihoko. A Great Merchant in Nagasaki in 17th Century - Suetsugu Heizô and the System of ‘Respondência’. **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies** Vol.2, Centro de História Além-Mar, Lisbon 37-56 Jun 2001, p. 44; SOUZA, Geogge Bryan. *op. cit*; NAOHIRO Asao, The Sixteenth-Century Unification. In: HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan: Vol. 4. Early modern Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006; YAMASHIRO, José. **Choque Luso no Japão dos séculos XVI e XVII**. São Paulo: IBRASA, 1989, p. 41

povos às margens do oceano Índico não apenas a expansão da doutrina católica saída do 19º concílio ecuménico, o Concílio de Trento (1545-1563), mas também uma oposição à expansão dos infiéis islâmicos e protestantes, especialmente os holandeses, pela Ásia.¹⁴

Mas não foi apenas a sua larga atuação religiosa e política que levou à escolha de *Tçuzu* como autor da obra mais ampla sobre o Japão desde Luíz Fróis, mas seu amor pelo Japão, guardado com saudosismo no coração desde sua expulsão para Macau, em 1610, após o episódio do navio *Madre de Deus*.¹⁵ Segundo Diniz,¹⁶ era obrigatória a elaboração de relatórios de cada província, as chamadas Cartas Anuas, que, depois de recebidas e aprovadas, seriam impressas e divulgadas para as outras províncias com intuito de edificar, promover as ações da Companhia, recrutar missionário e recursos. E é neste viés e que a obra foi escrita e deve ser lida.

Originalmente, a *História da Igreja no Japão* teria três partes. A primeira seria uma introdução geral ao Japão e seu povo em dez livros; a segunda relataria a missão da igreja em si, tendo como balizas temporais o exercício dos jesuítas superiores no Japão, também em dez livros; e a terceira sobre a China, Annam, Sian e Coreia, em quatro livros.¹⁷ Todavia, até o momento, apenas os dois primeiros livros da primeira parte estão ao nosso dispor por meio de uma cópia feita em Macau por volta de 1740 e atualmente preservada no Palácio da Ajuda em Lisboa, Portugal.¹⁸

A obra estava inicialmente a cargo de Mateus de Couros, contudo, por questões de doença, a tarefa foi transmitida para *Tçuzu* como aponta uma carta do Superior da missão Francisco Pacheco, datada de 1624. Porém notamos trechos dentro da própria *História* nos quais lemos “neste ano de 1620”¹⁹, indicando que a obra já estava em produção no início da década de 20, período em que Cooper situa a escrita dos dois livros atualmente disponíveis, com pequenas adições feitas em 1633 após seu retorno a Macau vindo de Pequim, após receber uma medalha de honra da Dinastia Ming.

Sobre os dois primeiros livros da primeira parte, os temas são os mais diversos, Rodrigues fala sobre geografia, com uma clara influência do texto “*Geographia*”, de Giovanni Magnini²⁰, sobre costumes da nobreza e do povo, governo, budismo, xintoísmo, escrita, tema que ele desenvolve melhor na obra *Arte...*, e o mais importante para a pesquisa, arquitetura, construção, arte e decoração, assim como um capítulo inteiramente dedicado à cidade de Miyaco, atual Quioto.

Diferente de Domenico Scandella, vulgo Menocchio, personagem central de um dos mais

¹⁴ ROCHA, Rui. Os Jesuítas no Japão e a Arte do chá. *Review of Culture*. N.º. 46, ano 2014

¹⁵ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 17

¹⁶ DINIZ, Sofia Isabel Plácido dos Santos. **A arquitetura da companhia de Jesus no Japão: A criação de um espaço religioso cristão no Japão dos séculos XVI e XVII.** Dissertação de mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, p. 22

¹⁷ RODRIGUES, 1973, p. 18

¹⁸ MS Jesuítas na Ásia, 49-IV-53, ff. 1-181. (OLIVEIRA, Francisco Roque de. “Michael Cooper (ed.), João Rodrigues’s Account of Sixteenth-Century Japan. London: The Hakluyt Society, 2001”, *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, Lisbon, New University of Lisbon, 2004, Volume 8 p. 115)

¹⁹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 78

²⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 20

célebres estudos da Micro-História, nosso João Rodrigues, vulgo *Tçuzu*, raramente especificou suas fontes e leituras, por isso cabe aos comentadores apontar St. Basil, Cassian, Christopher Clavius, Diogo do Couto, Josephus, João de Barros, Ptolemy, Pliny, Strabo e Marco Polo como suas fontes diretas e indiretas²¹ no Ocidente; e Yamanoue Sōji, autor de “*Yamanoue Sōjiki*” (Escritos de Yamagami Soji) e alguns discípulos de *Rikyū* no Oriente.

Acerca da forma e do conteúdo, o próprio Rodrigues estava ciente da pobreza de seu texto, já que ele mesmo registrou em cartas que se tratava de um rascunho e que deveria ser revisado por um editor,²² pois, comparado a Alessandro, que recebeu educação na Europa, o vocabulário e estilo de *Tçuzu* eram limitados, causando repetições de palavras e ideias ao longo da obra.

Após a morte de Rodrigues no Colégio dos Jesuítas de Macau, em agosto de 1633, o livro ficou esquecido entre os documentos de Macau, até, aparentemente, ser descoberto por João Álvares em 1747, que o transcreveu e enviou uma cópia para a recém-fundada Real Academia de História Portuguesa e outra para a capital das Filipinas, Manila. Em seguida, a obra *História* foi transferida para a biblioteca do Palácio da Ajuda em virtude do decreto promulgado pelo Marques de Pombal no ano de 1759, que extinguiu todos os colégios da Companhia de Jesus.²³

Segundo Oliveira,²⁴ na passagem para o século XX, Cristóvão Aires publicou pela primeira vez alguns capítulos do manuscrito *História...*, assim também aconteceu com Léonard Cros, que visitava o Palácio da Ajuda entre dezembro de 1894 e janeiro de 1895 com o intuito de preparar uma biografia sobre São Francisco Xavier, e, possivelmente, ele foi o primeiro a notar que o texto fora escrito em Macau entre 1620 e 1633. Porém nenhum dos dois focou o homem por detrás do texto, já que a cópia de Lisboa não apresentava a assinatura de Rodrigues.

Entre 1952 e 1954, José Luis Alvarez-Taladriz traduziu para o espanhol apenas os capítulos relativos à cerimônia do chá e à cidade de Miyaco,²⁵ mas logo na década seguinte os dois primeiros livros da primeira parte foram completamente traduzidos e lançados em japonês, pelo professor Tadao Doi com o nome *Nihon Kyōkai Shi*. Outra tradução de fôlego foi feita para o inglês como parte do levantamento e pesquisa de doutorado de Michael Cooper S.J. pela Universidade de Oxford com parceria da Universidade de Sophia em Tóquio e lançada em 1972 com o título *This Island of Japan*.

É interessante notar o “puxão de orelha” que recebemos de Cooper ao dizer que o texto pode

²¹ TERAOKA Miyoko, **The Japanese Tea Ceremony and Christianity: The Influence Each Had Upon the Other During the Most Important Period in the Development of the Tea Ceremony - the Christian Century in Japan (1549-1650)**, Doctoral Dissertation, Seton Hall University. Department of Asian Studies, 1984 p. 132; COOPER In: RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 20

²² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 18

²³ PRAZERES, Raquel Sofia Baptista dos. **Visões do Oriente. O Budismo no Japão aos olhos de João Rodrigues Tçuzu**. Dissertação de Mestrado em História moderna e dos descobrimentos. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova Lisboa, Portugal, 2012, p. 36-37

²⁴ OLIVEIRA, Francisco Roque de. “Michael Cooper (ed.), João Rodrigues’s Account of Sixteenth-Century Japan. London: The Hakluyt Society, 2001”, **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies**, Lisbon, New University of Lisbon, 2004, Volume 8, p. 115

²⁵ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 116

ser encontrado “(...) em traduções para inglês, espanhol e japonês, mas, ironicamente, não existem publicações no português nativo de Rodrigues, idioma no qual a obra foi escrita.”²⁶ De forma que, na impossibilidade de acessar o texto original em Lisboa, foram utilizadas as versões em inglês e espanhol. A primeira é mais completa como norteador central da monografia; e a segunda serve como complemento para verificação das traduções, citações e comentários, uma vez que Alvarez-Taladriz apresenta dezenas de notas de rodapés de interesse à pesquisa.

1.2. Das primeiras sementes ao chá

Para *Tçuzu*, o uso do chá pode ser dividido em dois níveis: social e individual. Acerca do social, vemos que o costume de beber chá entre os chineses e japoneses era “uma das principais cortesias que um convidado poderia ser entretido”²⁷. Já no nível individual, o autor revela que seu consumo foi inicialmente difundido como medicina apenas dentro da alta classe social e entre os monges,²⁸ isso porque a planta utilizada para a fabricação do chá, da família das *Camellia Sinensis*, é originária do nordeste da Índia e sul da China e seu plantio no Japão era escasso e a importação onerosa.

O primeiro ponto a se notar nessas assertivas é a habilidade com que *Tçuzu* relaciona a história da China e do Japão, visto que isso ocorre de forma magistral ao longo de toda a obra, pois, após sua expulsão para Macau em 1610, Rodrigues esteve no interior da China visitando residências jesuíticas e estudando a língua, a religião e a cultura chinesas, entre junho de 1613 e julho de 1615, cinco anos antes de iniciar a escrita da obra *História*.

Outro ponto é o domínio da história do próprio Japão. Segundo o autor, a cultura do chá foi introduzida no Japão durante os períodos Nara (710-784) e Heian (794-1185) por monges como Saichō e Kūkai regressos da China, onde já era praticada desde a dinastia Han (206 a.C. – 8 d.C.), como aponta a obra *Cha Jing* (Clássicos do chá) de Lu Yu, escrita no século VIII d.C.²⁹ No entanto, foi durante o período Kamakura (1185-1336) e Muromachi (1336-1573) que uma nova tradição tomou espaço no Japão, a partir do monge budista Eisai (1201-90) pois “(...) eles (os japoneses) bebem o chá transformado em pó (referindo-se ao *matcha* introduzido por Eisai³⁰), enquanto os chineses cozinham as folhas em água quente e misturam um série de ingredientes ao chá.”³¹

²⁶ Cooper *apud* ROCHA, *op. cit.* p. 87

²⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 250

²⁸ Segundo *Tçuzu*, o chá era utilizado para manter-se acordado durante a noite, abaixa a temperatura febril, limpeza do sistema urinário, inclusive na eliminação daquilo que ele simplesmente chamou de “pedras”, e, por último, auxiliava na “castidade e a continência porque tem a qualidade de restrição e resfriamento dos rins.” (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 256-258) Neste ponto, Rodrigues repete argumentos apresentados por Eisai na obra *Kissa Yōjō ki* (Preservation of Health Through drinking Tea), escrita em 1211. (TERAOKA, *op. cit.* p. 29)

²⁹ MURAI Yasuhiko. A Brief History of tea in Japan. In: SEN, Soshitsu (org.). **Chanoyu**: The urasenke tradition of tea. New York: Weatherhill, 1988, pp. 3-4

³⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 261

³¹ “(...) quando uma pessoa na China convida formalmente importantes convidados para beber chá, ele é servido três vezes consecutivas; cada vez com uma nova fruta ou doce diferente dentro do chá (...).” (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 255-256)

O *Chanoyu* [茶の湯], que significa literalmente “água quente para o chá”, ganhou força no Japão a partir da família dos xoguns Ashikaga que foram os grandes patronos das artes na então capital Miyaco. Dentre elas destacamos a cerimônia do chá [*chanoyu*], o arranjo de flores [*ikebana*], o modo de pintura monocromática *sumi-ē*, o teatro Nō e o estilo arquitetônico *shoin*.³²

Entre os xoguns, ressaltaremos apenas dois: Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), patrocinador do *Kinkaku* [pavilhão de ouro] e marca do estilo cultural Kitayama; e Ashikaga Yoshimasa (1435-90), ou Higashiyama *Dono*, como *Tçuzu* o chama, mecenas do ícone da cultura Higashiyama, o *Ginkaku* [pavilhão de prata]. Nesse edifício, o mestre Murata Jukō (1423-1502) ou Shukō, autor do clássico *Kokoro no Fumi*, estabeleceu as bases do *chanoyu* ao construir um espaço de quatro tatamis e meio exclusivo para o estudo e apreciação do chá como coloca *Tçuzu*:

Esta pequena casa foi construída de materiais monótonos em consonância com a vida rústica e solitária que ele levava, apesar disso, o acabamento era de primeira classe e era extremamente limpo. (...) com quatro esteiras [*tatamis*] e meia, [*sendo*] cada esteira com oito palmos em comprimento e quatro em largura.³³



Figura 1. Kinkakuji, Quioto, Japão
Fonte: autor



Figura 2. Ginkakuji, Quioto, Japão
Fonte: kyotokiss.com/districts_img/N_higashiyama/gink
acessado em 08/11/2015

Assim, podemos destacar as duas das principais características do período:

1. O nascimento de um espaço *shoin* destinado exclusivamente para o *chanoyu* era “(...) uma pequena casa ainda mais isolada e usada apenas para manter os utensílios necessários para preparar e

³² YASUHIKO, *op. cit.* p. 12

³³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 267

beber o chá.”³⁴, cujas características principais são: o piso de *tatami*, as portas de correr [*shōji*], a alcova lateral [*tokonoma*], a mesa de escrever no estilo *shoin*, as prateleiras assimétricas [*chigaidana*] e o já mencionado reduzido espaço de 4 *tatamis* e meio, aproximadamente, 9 metros quadrados.³⁵

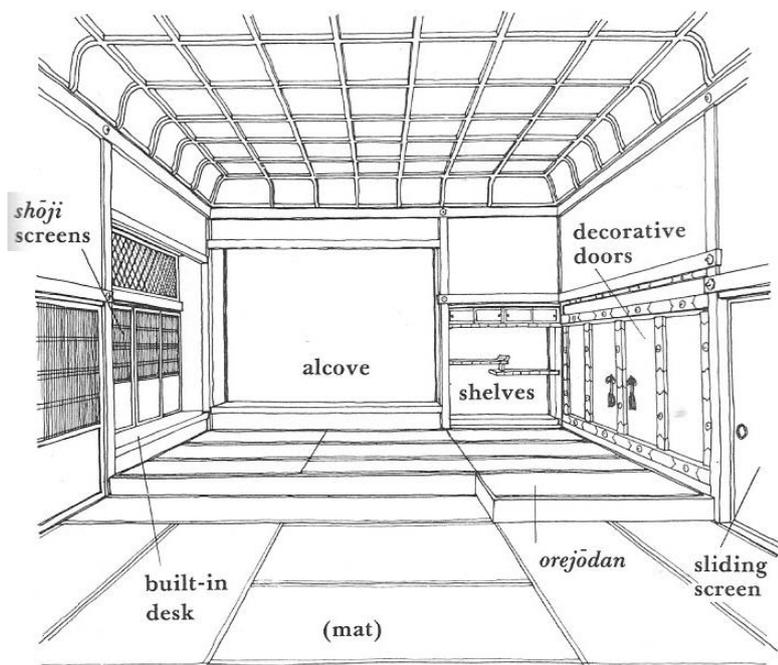


Figura 3. Shime no Ma de Shiroshoin, Nishi honganji

Fonte: NISHI; HOZUMI, 1996, p. 75

2. A presença dos artigos chineses [*kara-mono*] selecionados pelo responsável, o *dōbōshū*, juntamente com os artigos japoneses [*yamato-mono*], base do *chanoyu* e do *suki* [数奇],³⁶ pois foi por meio do uso dos dois objetos que Jukō deu início à mudança dos valores estéticos exclusivamente chineses em prol da valorização gradual dos elementos japoneses. Este “gosto” pelas coisas presentes no termo *suki* é justamente o momento de inflexão quando “O conceito da beleza do imperfeito deu nova profundidade às velhas atitudes que só significavam apego às coisas.”³⁷

Após a queda da família Ashikaga, os períodos seguintes Momoyama (1568-1600 d.C.) e início do período Edo (1600-1868³⁸) foram marcados pela atuação dos grandes líderes militares Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (c.1537-1598) e Tokugawa Ieyasu (1543-1616), cujas façanhas, muitas das vezes brutais, reestabeleceram a centralidade política e, segundo *Tçuzu*, uma nova

³⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 266

³⁵ VARLEY, Herbert Paul. Cultural life in medieval Japan. In: KOZO Yamamura. **The Cambridge History of Japan**. Vol. 3 Medieval Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 489

³⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 268

³⁷ TERAOKA, *op. cit.* p. 39; contudo, a mesma ideia aparece em VARLEY, *op. cit.* p. 488

³⁸ Em 1868, o imperador Mutsuhito muda a corte para Edo rebatizando-a de Tóquio e pondo fim ao sistema xogunal (*bakufu*).

estabilidade social.³⁹ Nesse período, notamos também o nascimento de duas tradições do chá completamente diferentes: o *suki*, praticado pelos samurais nas metrópoles como Miyaco e Osaka sob influência da cultura cortesã; e o *wabicha*, desenvolvido por monges e comerciantes em pequenas cidades como Sakai.⁴⁰

Ainda que o sistema xogunal [*bakufu*] tenha conquistado politicamente Miyaco, é certo que ele foi largamente influenciado culturalmente pela cidade cortesã, como expressa o samurai Miyamoto Musashi (1584-1645) em seu clássico *Gorin no sho* [Livro dos cinco anéis], ao dizer que “(...) o samurai deve seguir o caminho das letras, ao lado das artes marciais – *Bunbu nidō*”.⁴¹ No mesmo sentido, *Tçuzu* escreveu “eles chamam isso, em geral, em sua língua de *bunbunidō*, que significa as duas artes, da ciência ou letras e das armas ou questões militares.” E ele mesmo completa a seguir, “Eles dizem que ambas são necessárias para a nação assim como as duas rodas para uma carroça se mover ou duas asas para um pássaro voar, se um se perde é impossível se mover.”⁴²

O termo *suki* [数奇] é composto de dois ideogramas: *kazu* [数] (número) e *yoru/yoseru* [奇] (aproximar-se, juntar), que se unem a seu homófono *suki* [好き] (gostar/apreciar) formando o que Madalena Hashimoto define como “a apreciação que inclui a absorção nas (inúmeras) coisas e o gosto de objetos artísticos.”⁴³ Outro ponto é que o período pós-Higashiyama em Miyaco foi marcado por um profundo senso de nostalgia frente ao seu próprio passado, pois durante a guerra Ōnin-Bunmei (1467-1480) a cidade foi destruída e diversos intelectuais e artistas a deixaram, por exemplo, Kanera, que era um dos maiores estudiosos de *Genji monogatari* e *Nihon shoki*, que foi para Nara após as hostilidades de 1477.

Em sua tese de doutorado — intitulada “*The Japanese Tea Ceremony and Christianity*” [A cerimônia do chá japonês e o cristianismo] —, Teraoka argumenta que o *suki* praticado pela elite militar nas grandes cidades era, em última instância, mais um dos mecanismos da diplomacia xogunal para a manutenção da hierarquia, daí sua classificação como uma “política do chá”. Dois exemplos ilustraram o que foi dito. Em 1568, após submeter-se a Nobunaga, o daimio Hisahide lhe enviou sua preciosa chaleira *Tsukumogami* como demonstração de boa fé, e, em troca, Nobunaga lhe permitiu manter o controle sobre a província de Yamatao. É claro que ele não “comprou” a província com a chaleira, mas ela foi o símbolo de sua lealdade “política”.⁴⁴

Invertendo os papéis, sabemos que em 1587 o regente Hideyoshi promoveu uma festa de 10 dias em Kitano para apresentar seus tesouros à elite local, com abertas intenções de estreitar sua

³⁹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 76-77

⁴⁰ SHARPE, Michael. **Samurai leaders**. London: Compendium, 2008, p. 187-188

⁴¹ MIYAMOTO Musashi, **Gorin no sho**. Tradução José Yamashino. São Paulo: Cultura Editores Associado, 1992, p. 42

⁴² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 299

⁴³ CORDADO, Madalena Natsuko Hashimoto. **Pintura e escritura do mundo flutuante**: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e — Saikaku Ihara e ukiyo-zōshi. São Paulo: Hedra, 2002, p. 31

⁴⁴ TERAOKA, *op. cit.* pp. 104-105

influência regional.⁴⁵ É por causa desse grande apreço sentimental e financeiro pelos objetos que *Tçuzu* afirma que “isso [o *suki*] não possui equivalente no caminho comum e ordinário, como descrito acima, pois, ao longo de todo o reino, isso é muito especial e não é para toda a classe de pessoas.”⁴⁶ O que nos leva às classes mais baixas nas cidades menores que praticavam o que *Tçuzu* chamou de *wabisuki*, fonte do *wabicha* [侘茶 ou 侘び茶] e *wabi-sabi* [侘寂 ou 侘び寂び].⁴⁷

No primeiro momento, notamos a maneira distante com que *Tçuzu* trata o estilo *wabisuki* ao dizer que “(...) é um tipo de *suki* pobre que imita, o mais próximo possível, os propósitos do genuíno *suki*.” E na sentença seguinte ele explica o porquê de sua impossibilidade: “Não é todo o tipo de pessoa que pratica o verdadeiro e apropriado *suki* porque isso envolve uma grande quantidade de coisas valiosas, (...)”⁴⁸ Apesar disso, notamos ao longo da obra seu encantamento por um tipo específico de *wabisuki*, desenvolvido em Sakai.

Sakai era um pequeno e próspero porto da prefeitura de Osaka, na província de Izumi, e desde o final do período Ashikaga, desfrutava da fama por ser o lar dos mestres Torī Insetsu e Takeno Jō-ō (1503-1555), dois discípulos do mencionado mestre Jukō. Mas foi no regime de Nobunaga que a cidade entrou e ainda permanece nos anais da história do chá, pois foi de lá que saíram três dos conselheiros do chá de Nobunaga: Imai Sōkyū (1520-1593), Tsuda Sōgyū (?-1591) e Takana Sōeki (1522-1591), melhor conhecido como Sen no Rikyū,⁴⁹ pupilo de Jō-ō, grande mestre da arte do *wabicha* e autor da famosa casa de chá *Taian*, construída por volta de 1583 com apenas dois *tatamis* e jardim naturalista, o *roji*.

Por diversas vezes, *Tçuzu* descreve as obras japonesas por meio de suas características e usos, entretanto raramente menciona o idealizador ou arquiteto, no máximo o regente da época ou patrocinador. Por isso relacionar *Tçuzu* e Sen no Rikyū cabe a nós por meio de três pontos. O primeiro é o ano de 1591, uma vez que Rodrigues serviu como tradutor no famoso encontro entre Hideyoshi e Valignano em Miyaco, em 3 de março deste ano, e mesmo ano em que Rikyū foi “influenciado” por Hideyoshi a cometer o suicídio tradicional, *haraquiri* ou *seppuku*.⁵⁰ O segundo ponto está na descrição feita por *Tçuzu* de uma determinada casa de chá:

(...) certo homem de Sakai versado em *chanoyu* construiu uma casa de chá de outra forma. Era menor e situada entre algumas pequenas árvores plantadas para o efeito, e que representava, na medida em que o pequeno local permitia o estilo das casas solitárias encontradas na zona rural ou como as celas de solidão que habitam os ermidas distantes de pessoas que se entregam à contemplação das coisas da natureza e sua Primeira Causa.⁵¹

⁴⁵ VARLEY, *op. cit.* p. 498

⁴⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 262

⁴⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 292; 287

⁴⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 278

⁴⁹ Ou Sen-no-Sōeki. (OKAKURA Kakuzo. **The book of tea**. New York: Dover Publications, 2010, p. 39)

⁵⁰ VARLEY, *op. cit.* p. 499; RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 13

⁵¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 275

Apesar de ser uma descrição perfeita da obra Taian de *Rikyū*, concordamos com Nakano Hioki⁵² ao dizer que “provavelmente” *Tçuzu* se referia à mencionada casa de chá, já que, para uma resposta cabal e assertiva, uma pesquisa bem mais profunda seria necessária. Todavia, o que é certo para o nível de uma monografia é que *Tçuzu* conhecia o estilo, levando-nos ao terceiro ponto. No último capítulo do Livro um, *Tçuzu* afirma ter conversado por diversas vezes com Takayama Justus acerca de seu “intrigante” sincretismo religioso:

Pois ele [Justus] encontrava no *suki* uma grande ajuda para a virtude e o recolhimento daqueles que realmente praticavam e entendiam seu propósito. Assim, ele costumava dizer que a fim de louvar a Deus ele costumava se retirar numa pequena casa com uma estátua e, segundo os costumes que havia formado, ele encontrava a paz e o recolhimento a fim de louvar a Deus.⁵³

Takayama Ukon (1553-1615) foi um daimio japonês batizado em 1564 pelo irmão Lourenço, momento em que assumiu o nome Takayama Justus. Ele foi um dos grandes financiadores para a construção de igrejas no Japão, o que levou à sua expulsão para as Filipinas pelo edito de Tokugawa Iyasu de 1614.⁵⁴ Entretanto o mais importante para nós é Takayama ter sido um dos discípulos do mestre Rikyū e, muito provavelmente, uma das principais fontes de *Tçuzu* sobre o assunto.⁵⁵ E são esses norteadores que relacionam de maneira direta os relatos acerca do *wabisuki* de *Tçuzu* com as obras e ideais de *Rikyū* que, por consequência, nos conduzem ao *wabi-sabi*.

1.3. *Wabi-sabi*

O primeiro ponto a se compreender acerca do termo *wabi-sabi* é que ele é formado por duas palavras que ao longo do tempo se uniram numa concepção abrangente que engloba princípios estéticos, morais e até pessoais, como nas expressões *wabibito* [pessoa wabi] e *wabisuki* [o gosto pelas coisas wabi]. Daí a dificuldade de uma explicação categórica, mesmo para os japoneses.

Em seu documentário “*In Search of Wabi-sabi*” [Em busca do *Wabi-Sabi*], produzido pela BBC4,⁵⁶ Marcel Theroux perguntou a um jovem japonês, em Tóquio, o que seria *wabi-sabi*. Sua resposta foi “é o coração japonês” e uma senhora respondeu que “você não pode simplesmente encontrar isso”. Tal dificuldade em responder a uma “simples” pergunta seria a mesma se

⁵² HIOKI, Naoko Frances. Tea ceremony as dialogical space: The Jesuits and the way of tea in early modern Japan. **Engaging Particularities VI**, Boston College, Theology department, 2008, p. 16

⁵³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 296

⁵⁴ Para mais informações acerca de Takayama Justus vide: RODRIGUEZ TSUZU, Juan, S J; **Arte del cha**. Tradução e comentário: ALVAREZ-TALADRIZ, Jose Luis Tokyo: Sophia University, 1954, pp. 77-79, nota 198.

⁵⁵ GERAL, H. Anderson. **Biographical Dictionary of Christian Missions**. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1999, p. 65; TERAOKA, *op. cit.* p. 103;

⁵⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z2P8z7kYJW0> acessado em 12 de abril de 2015.

perguntássemos a um ocidental o que é fé ou lógica, ainda que a primeira seja a base de diversas religiões, e a segunda, do grego *logos* [λόγος], a base de nosso raciocínio científico. Mas o que é certo para todos os estudiosos pesquisados é que o princípio do *wabi-sabi* é uma das grandes bases da arte pós-Muromachi e, em certa medida, ainda está presente nos dias de hoje por meio de diversos pensamentos como na corrente filosófica e estética chamada “*Everyday art*” [Arte do dia a dia].⁵⁷



Figura 4. Espaço moderno para a cerimônia do chá com ro e utensílio (esquerda), tokonoma com kakemono e chabana (ao fundo) e porta de correr (direita) .

Fonte: /upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Museum_f%C3%BCr_Ostasiatische_Kunst_Dahlem_Berlin_Mai_2006_017.jpg acessado em 08/11/2015

O termo *wabi* [侘び] vem do verbo *waburu*, que originalmente significava "declinar para um estado de tristeza e abandono", como foi utilizado na primeira antologia poética chamada *Man'yōshū*, concluída em 759 d.C, na peça de teatro *Nō* de Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) chamada *Matsukaze* e nos poemas *waka* de Fujiwara no Teika (1162-1241). No entanto, foi a partir do período Higashiyama no final do século XV que o termo *wabi* passou a ser lido "positivamente" dentro dos conceitos de "pobreza" e "simplicidade", nas obras de Saigyō (1118-90), Kamo no Chōmei (1153-1216) e,

⁵⁷ Vide SAITO Yuriko. *Everyday aesthetics*. Oxford. Oxford university press, 2007

especialmente, por meio da atuação do grande mestre Murata Jukō.⁵⁸

O termo *sabi* [寂び], por sua vez, é constantemente traduzido pelas palavras “rústico”, “elegância”, “simplicidade” e “platina”, que é justamente o efeito que ocorre no metal quando envelhece, ou, como coloca Halpern, “o gosto pelo simples e quieto.”⁵⁹ Este conceito tem suas origens no próprio ascetismo budista acerca da fugacidade e evanescência da existência humana que, no Japão, podem ser expressos pelo termo *mujōkan*,⁶⁰ tema para o qual retornaremos no capítulo três.

Em outras palavras, *wabi* está dentro de um sistema metafísico budista que foca princípios filosóficos e estilo de vida, enquanto *sabi* possui um apelo material, empírico e visível. Entretanto, apesar de reconhecer tais diferenciações, utilizaremos o termo de maneira indissociável, isso porque, em momento algum, *Tçuzu* utilizou o termo *wabi-sabi*, o que temos são descrições de suas características. Por esse motivo, ao utilizar a palavra *wabi-sabi* completa, o que buscamos é seu sentido o mais amplo possível em prol de abranger as mais diversas descrições de *Tçuzu*.

⁵⁸ YASUHIKO, *op. cit.* p. 22; CORDARO, *op. cit.* p. 47; VARLEY, *op. cit.* pp. 489-490

⁵⁹ HALPERN, Jack. **The kodansha kanji learner's dictionary**. Tokyo: Kodansha International Ltd., 2001, p. 543 (Sistema de referencia interna: kanji número 1472, up-down: 2-3-8)

⁶⁰ CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. **Chanoyu: arte e filosofia**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995, p. 62; KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers**. California: Imperfect Publishing, 2008, pp. 22-23; JUNIPER, Andrew. **Wabi-sabi: The Japanese art of impermanence**. Tokyo: Tuttle Publishing, 2003, p. 10; CORDADO, *op. cit.* p. 26

Capítulo II - *Chanoyu*: entre o material e o cerimonial

2.1. *O convite*

Como apresentado na Introdução, o capítulo dois foi escrito seguindo os próprios acontecimentos da cerimônia e, como relata *Tçuzu*, tudo começa com “uma breve e polida carta dizendo que eles [os anfitriões] gostariam de entretê-los [os convidados] com *chá*.”⁶¹ Em seguida, o convidado visita seu anfitrião para agradecer e confirmar sua presença, porém, se o anfitrião for de um nível “muito nobre”, ele confirma igualmente por carta.

Dentro da cultura japonesa, a informação mais valiosa do convite era o dia e horário, não apenas por uma questão de agenda, mas devido a toda a parte material e sentimental envolvidas na cerimônia decorrentes do simbolismo da data. Por estar numa zona temperada, as quatro estações do ano são bem definidas, e é justamente a relação com este “clima”, enquanto fenômenos meteorológicos, que vai influenciar o “clima”, na condição de estado de espírito durante o evento, definindo o tipo de comida, tipo de chá, estilo da decoração e até mesmo o assunto das conversas.⁶²

2.2. *Roji*

Já no dia do evento, o convidado chegava ao local no horário marcado e era recepcionado pelo anfitrião, que o aguardava no portão de entrada, que poderia ser aberto apenas pelo lado de dentro. A entrada se abria para uma pedra limpa, onde o convidado trocava as sandálias e, logo depois, seguia por um caminho marcado por pedras, que os levaria até um pergolado onde:

Eles se sentam lá em um caramanchão por um curto tempo, relaxando e olhando para o bosque. Então, enquanto andam ao longo do trajeto através do bosque até a casa de chá, eles calmamente contemplam tudo que existe - a própria floresta, as árvores individuais em seu estado natural e ambiente, as pedras do calçamento e da bacia rústica para lavar as mãos.⁶³

A palavra *roji* [露地], que significa “terra orvalhada” ou “caminho orvalhado”, é o espaço aberto ou jardim [*niwa*] que circunscrevia a casa de chá [*chashitsu*] e oferecia aos convidados um ambiente propício à contemplação, relaxamento e espera antes e durante as pausas da cerimônia do chá. Cabe lembrar que cada *roji* era único, apesar de seguir algumas regras gerais de composição. Uma delas era ser dividido em duas partes, segundo apresenta a obra *Record of Yamanoue Sōji*, do mestre Jō-ō: o jardim externo [*waki-no-tsubonouchi*], onde o convidado espera pelo anfitrião; e o jardim interno

⁶¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 287

⁶² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 303

⁶³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 288

[*omote-tsubonouchi*], acessado por um portão intermediário chamado de *chūmon*, que marcava a entrada num outro espaço ou outro mundo.⁶⁴

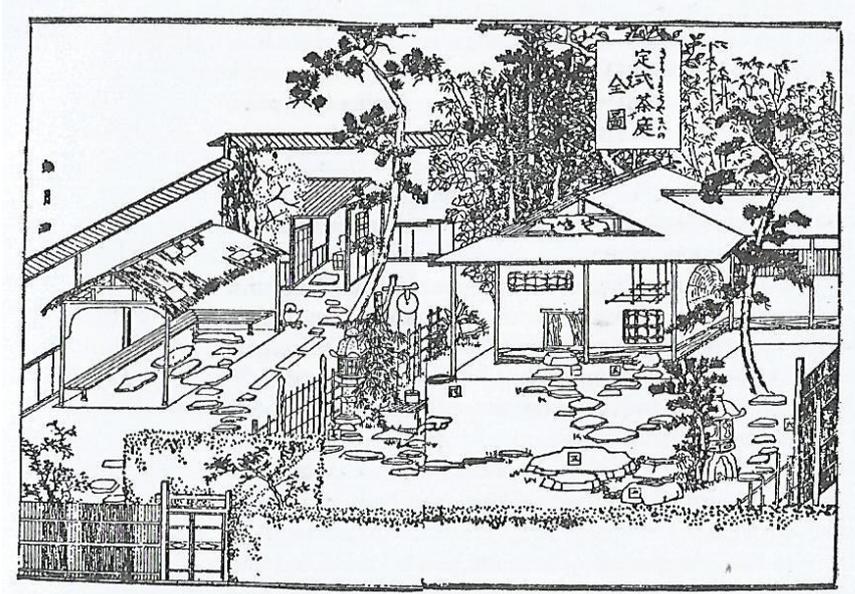


Figura 5. *Divisão do roji*

Fonte: Rodrigues, 1973, p. 108



Figura 6. *Vista da fachada de uma chashitsu com roji*

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Tea_House_and_Roji_at_the_Adachi_Museum_of_Art acessado em 08/11/2015

Dentro da arquitetura xintoísta, religião nativa do Japão, encontramos o elemento arquitetônico chamado *torī* [鳥居], que é um pórtico feito de dois pilares [*hashira*] e uma viga [*kasagi*] que divide o espaço interno e externo dos santuários xintoístas, e, no pensamento da época, uma

⁶⁴ SADLER, Arthur. L. **Chanoyu**: The Japanese tea ceremony. Rutland;Tokyo: C E Tuttle, 1963, p. 19; TANAKA, Sen'ou. **The tea ceremony**. Tokyo: Kodansha International, 1973, p. 164; URASENKE DO BRASIL, *op. cit.* p. 33

separação entre o mundo comum dos homens e o mundo sagrado dos *Kami*.⁶⁵ Desse modo, dentro do sincretismo nipônico, ao adentrar no jardim interior, adentrava-se em outro mundo, no mundo do chá, um mundo de paz e tranquilidade, como relembra *Tçuzu*: “O convidado ou os convidados contemplavam silenciosamente cada uma destas coisas sem falar alto ou fazer qualquer barulho.”⁶⁶



Figura 7. Tori

Fonte: <https://sites.google.com/site/lampemchugheasterreligions/shinto> acessado em 04/12/2015

Uma vez que os *Kami* são, inclusive, entidades da natureza, esta relação com o meio natural é crucial, e isso explica o porquê de os mestres defenderem que todos os elementos deveriam ser colocados de maneira a transparecer que fossem oriundos daquele local, evitando ao máximo a artificialidade. Um exemplo são as pedras do caminho, que deveriam ser dispostas de forma “planejada” a proporcionar um caminhar tranquilo, mas, ao mesmo tempo, deveriam estar levemente enterradas e cercadas de relva ou musgo que, juntamente com os arbustos de bambu, dariam a sensação de um caminhar pela montanha em direção a uma cabana perdida na floresta.⁶⁷

Mas, como coloca *Tçuzu*, “(...) em certa medida esta forma era melhor do que a real solidão porque eles poderiam obter e apreciar isso no meio da própria cidade. Eles chamaram isso em sua língua *shichū no sankyo*, o que significa uma ermida solitária encontrada no meio de uma praça pública.”⁶⁸ E para obter tal sensação de um passeio na montanha, o cuidado com a vegetação era

⁶⁵ PRUSINSKI, Lauren. *Wabi-sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics through Japanese History. Studies on Asia*. Series IV, Volume 2, N°1, March 2012, p. 27

⁶⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 108

⁶⁷ CORDADO, *op. cit.* p. 22; SANDLER, *op. cit.* pp. 20-22; TANAKA, *op. cit.* p. 167; JUNIPER, *op. cit.* p. 117

⁶⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 276

crucial, como argumenta o jesuíta:

Atenção é prestada ao comprimento e à largura de todo o sítio e, de acordo com isso, eles planejam a melhor proporção que respeite a dimensão e o número de árvores, a sua relação entre si, a sua posição e a distância entre cada uma. E tudo isso tendo em mente como se a própria Natureza faria se ela fosse lá plantar essas árvores com graça natural e sem artificialidade.⁶⁹

E ele mesmo explica porque não se devem utilizar duas plantas do mesmo tamanho: “elas vão acabar causando tédio”; mas, quando as plantas se mostram naturalmente distintas, isso intensifica a sensação de uma natureza virgem e de que há sempre algo de novo a ser descoberto,⁷⁰ “mas isso não pode ser dito das coisas artificiais, que se mostram belas apenas à primeira vista e depois causam tédio e desgosto.”⁷¹

Nesse viés, conta-se a história de que o mestre Rikyū estava andando com Dōan em um *roji* quando seu filho apontou para um antigo portão e disse: “Aquilo é interessante, ele dá uma aparência de solidão ao caminho”. Mas Rikyū respondeu: “Eu não acho o mesmo, isso parece um portal trazido de algum templo na montanha ao custo de muito trabalho e dinheiro. Melhor seria um áspero pórtico feito por um artesão que daria muito mais calma e solenidade ao jardim, mas isso mostra qual tipo de chá este proprietário pratica”.⁷²

Outro ponto a se notar é que cabia ao anfitrião, antes de recepcionar o convidado, verificar as lanternas de pedra, a qualidade e a temperatura da água na bacia [*tsukubai*] e aspergir um pouco de água sobre as folhas simulando o orvalho campestre.⁷³ Uma outra história envolvendo Rikyū e seu filho nos servirá como exemplo dessa mimese ou simulacro do natural. Em outro momento, ele pediu que Doan limpasse o jardim. Após fazê-lo com esmero e tirar todas as folhas e ervas, Rikyū bateu em uma árvore para que algumas folhas avermelhadas caíssem suavemente sobre o solo, eliminando aquela esterilização exacerbada não encontrada na natureza, especialmente no outono.⁷⁴

É interessante notar a maneira como, periodicamente, *Tzuzu* apresenta suas reflexões sobre aquilo que chamaríamos hoje de antropologia ou comportamento sociocultural. Sobre essa questão da percepção da natureza em natura, *Tzuzu* é categórico ao afirmar que os japoneses gostam desses locais “da mesma forma que vemos os europeus apreciarem a vista de um castelo e a vida pastoril e

⁶⁹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 293

⁷⁰ Antagônico ao jardim naturalista do *chanoyu*, temos os jardins secos de Ryoan-ji que são espaços igualmente de influenciado pelo Zen e destinados a meditação, mas, geralmente, monocromáticos e feitos com pedras, areia, água e troncos numa estrutura “simbólica” e não “real” da natureza. Este estilo ganhou espaço durante o período Muromachi e tem no mestre Muso Kokushi seu principal patrono (MUNSTERBERG, Hugo. **Zen oriental art**. Rutland: Charles E. Tuttle, 1971, p. 128)

⁷¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 285

⁷² MUNSTERBERG, *op. cit.* p. 13; RODRIGUES, 1954, *op. cit.* p. 83

⁷³ TANAKA, *op. cit.* pp. 172-179

⁷⁴ OKAKURA, *op. cit.* p. 47; JUNIPER, *op. cit.* p. 42. KOREN, *op. cit.* p. 79

rústica do campo por conta de sua paz e calma”, contudo todas essas preocupações “enchem suas almas com inclinação e melancolia, produzindo certa nostalgia.”⁷⁵ Todavia temos que ir além, pois para esse estrangeiro não é o ambiente que os tornam melancólicos, mas é por serem dispostos à melancolia que buscam criar tais ambientes, como ele mesmo afirma: “Os japoneses são, em geral, dispostos à melancolia por natureza.”⁷⁶



Figura 8. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.

Fonte: aidobonsai.files.wordpress.com/2009/04/tsukubai.jpg acessado em 04/12/2015



Figura 9. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.

Fonte: www.goshintai.de/wp-content/uploads/2015/03/Roji_Freiburg.jpg acessado em 04/12/2015

2.3. Chashitsu

Após um curto momento contemplativo no pergolado do *roji*, o convidado era direcionado para a casa de chá, ou *chashitsu* [茶室], por um caminho sinuoso o bastante para delongar e propiciar o deleite de diversos ângulos. Ao chegar à casa de chá, o convidado se deparava com uma estrutura de aparência rústica e "geralmente muito pequena de três ou quatro esteiras, algumas vezes apenas uma e meia, de acordo com a preferência de cada pessoa", mas que sempre se harmonizava com a escala e os materiais do *roji*.⁷⁷

Como apresentado inicialmente, até Ashikaga Yoshimasa, a cerimônia era praticada dentro de salas [*kakoi*], incorporadas aos grandes palácios, mas a partir do mestre Jukō a casa de chá passou a

⁷⁵ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 276- 265 (Respectivamente)

⁷⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 265

⁷⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 107;293

ser um edifício próprio destinado ao chá e aos estudos, daí seu nome *shoin*, que é justamente o nome da bancada de estudo junto à janela no quarto [*hōjō*] de um monge Zen cuja expressão máxima encontramos no estilo *sōan* de Sen no Rikyū.⁷⁸

Segundo *Tçuzu*, eles começam a construção da estrutura a partir de um ponto e, por meio da sucessão matemática, desenvolvem o *tatami* de “seis pés e meio por três dedos de espessura” e a partir do *tatami* toda a disposição do edifício “(...) de forma que com a ajuda de quadrados eles podem determinar todas as medidas.” Ainda em *Tçuzu*, lemos que o piso era elevado quatro ou cinco palmos em relação ao chão “(...) de modo que a casa estivesse sempre fresca e arejada por baixo.”⁷⁹

Por isso “homens que professam esta arte são considerados mais nobres do que os artesãos envolvidos em outras artes mecânicas e existia uma concorrência entre eles e os armeiros”, porque “a arte da arquitetura em madeira é realizada por eles em grande honra e estima, e como eles constroem somente em madeira e os clientes são muito imponentes, os artesãos que atuam nessa arte social são muito talentosos e hábeis.”⁸⁰

Apesar de utilizar as mesmas ferramentas conhecidas na Europa, *Tçuzu* afirma que eles são “(...) muito hábeis na arte e estão envolvidos em coisas de maior excelência, as dimensões do edifício, e a proporção entre suas partes.”⁸¹ Todavia, ainda que encantado pela qualidade da obra, *Tçuzu* não assimila completamente a essência do *wabi-sabi* presente na *chashitsu*, pois as feições rústicas da madeira, do telhado de palha ou sua pequena proporção repleta de irregularidades e assimétricas⁸² levaram-no a escrever abismado que “(...), no entanto, pode parecer que a construção de tal lugar custaria nada [mas] isso é incrível quantas centenas de cruzado são gastos apenas na sua construção, (...).”⁸³

Nas imagens a seguir, observamos a fachada rústica e a planta de duas casas de chá. A primeira, de quatro tatamis e meio mais alcova na parte superior, com entrada [*nijiriguchi*] na parte inferior, o espaço para o fogo [*ro*] ao centro e a alcova [*tokonoma*] na parte superior, de frente para a entrada. Os mesmos elementos se repetem na segunda *chashitsu*, mas em posições distintas.

⁷⁸ KAZUO Nishi; KAZUO Hozumi. **What is Japanese architecture?** Tokyo: Kodansha International, 1996, p. 74; SADLER, Arthur L. **Japanese architecture: a short history.** Rutland; Tokyo: C E Tuttle, 2009, p. 68

⁷⁹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 308-309

⁸⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 308

⁸¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 308

⁸² MUNSTERBERG, 1971, *op. cit.* p. 104

⁸³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 279



Figura 10. *Chashitsu restaurada*

Fonte: media.japan-i.jp/media/image/article/explorer_5/chs/d8jk7l0000004eac/main_info_image_l/main_info_image_l_1_0.jpg acessado em 08/11/2015



228. Yūin Teahouse

Figura 11. *Chashitsu de yūin e sua planta baixa*

Fonte: KAZUO Nishi, KAZUO Hozumi, 1985, p. 116

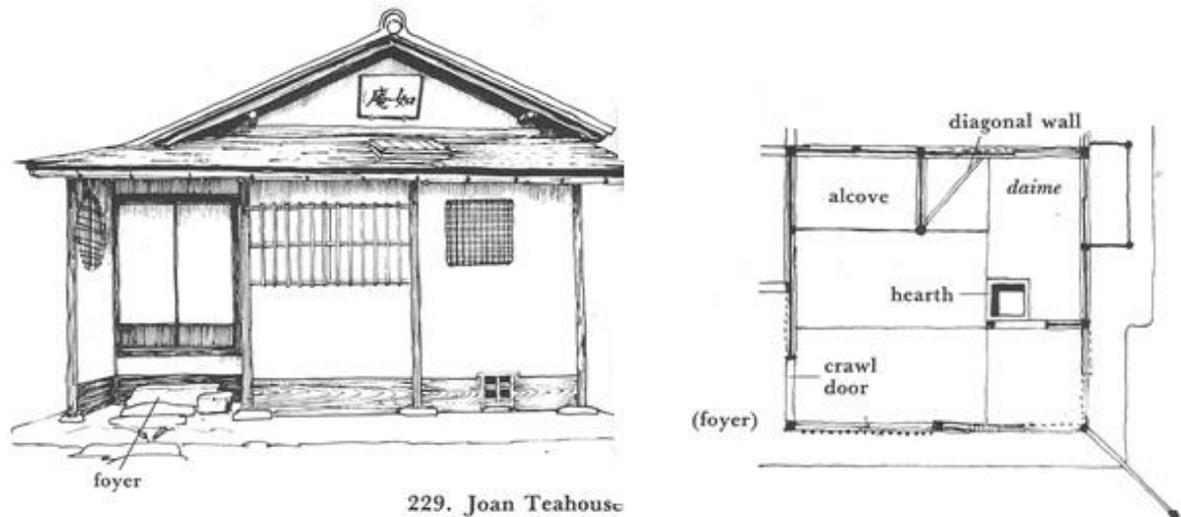


Figura 12. Chashitsu de joan e sua planta baixa
 Fonte: KAZUO Nishi, KAZUO Hozumi, 1985, p. 116



Figura 13. Nijiriguchi de Meimei'an
 Fonte: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nijiriguchi.htm> acessado em 11/11/2015

Mas não foi apenas o aspecto campesino da arquitetura que chamou sua atenção, os utensílios também o fizeram, pois "(...), embora de barro, eles podem valer dez, vinte ou trinta mil cruzados ou até mais - algo que aparece como a loucura e barbárie as outras nações que venham a ouvir isso."⁸⁴ Até mesmo Valignano, ávido defensor da cultura japonesa, após ver um bule que havia custado quatorze mil ducados a Ōtomo Yoshishige, escreveu que "para que em toda a verdade, eu não teria dado mais do que um ou dois tostões."⁸⁵

Isso nos leva ao próximo ponto. Após deixar suas espadas numa cesta reservada na entrada, os

⁸⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 264

⁸⁵ COOPER, Michael. **They came to Japan**: An anthology of European reports on Japan, 1543-1640. Ann Arbor: Center for Japanese Studies – University of Michigan, 1995, pp. 261-262

convidados se abaixavam para poder passar por uma pequena abertura de, aproximadamente, 72 centímetros chamada *nijiriguchi* [躡り口], figura anterior.⁸⁶ Uma vez dentro, os convidados se deparavam com um ambiente totalmente fechado e, ainda na ausência do anfitrião, “sem dizem uma palavra eles começavam a contemplar tudo que lá estava.”⁸⁷

2.4. Tokonoma

Cada convidado em primeiro lugar ia até a *toko* [*tokonoma*] no meio a fim de olhar para as flores lá colocadas em um antigo vaso de cobre ou de barro ou em uma cesta velha de formato especial. Depois disso, ele olhava para o painel pendurado de uma pintura ou carta e considera isso [a pintura] ou o significado da escrita.⁸⁸

Apesar de ser uma breve passagem, encontramos aqui uma série de elementos que devem ser estudados. Partamos então da perspectiva imaterial. De acordo com Madalena Hashimoto, diferente das artes puras [*geijutsu*], as artes por caminho [*geinō*], como *sadō* [caminho do chá], *kabuki* ou teatro Nō, privilegiam uma realização no tempo e estão diretamente relacionadas com a função *za*, que é umas das leituras possíveis do ideograma *suwaru*, do verbo sentar.⁸⁹

Em outras palavras, essas artes são praticadas num local delimitado por paredes, biombos ou cortinas onde se valorizam dois aspectos: o sentar e toda a elegância que o quimono propicia nessa posição e o distanciamento contemplativo do observador em relação ao que é observado, *kakejiku* ou *emaki*, como representado na *ukiyo-e* a seguir.



Figura 14. Chanoyu

Fonte: <http://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc145904.jpg> acessado em 08/11/2015

⁸⁶ KAZUO e KAZUO, *op. cit.* p. 107

⁸⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 289

⁸⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 289

⁸⁹ CORDADO, *op. cit.* p. 29

Ainda que o conceito estético de *wabi-sabi* seja muito amplo, é necessário incorporar outros princípios japoneses para compreender o universo estético estudado. O primeiro é o princípio do *mono no aware* [物の哀れ], que se trata da habilidade de reconhecer a singularidade de um determinado fenômeno ou coisa. Mas, para além de um aspecto inato e passivo, Andrijauskas afirma que esse conceito é o diálogo harmônico entre a atitude emocional [*aware*] e o objeto contemplado [*mono*].⁹⁰ Pode-se exemplificar o caso do *hanami* [花見] quando milhares de japoneses saem para admirar a fugacidade do desabrochar da cerejeira (*sakura*).⁹¹

O segundo conceito é o *ichigo ichie*, traduzido por “um momento, um encontro” ou “um evento uma vez na vida”⁹², demonstrando que desde a colossal obra *Genji monogatari*, o universo da excelência entre beleza e tristeza, luxúria e morte, sugere a identificação do caráter fugaz do mundo e sua “evanescência” [*mujōkan*] como a fonte da vida enquanto contemplada e vivida.

O *tokonoma* é um nicho lateral interno da *chashitsu* cuja origem são os alteres internos de templos budistas. Contudo, diferente dos monges que buscam a iluminação búdica individualmente, o mestre do chá Sen’ō Tanaka defende que o *tokonoma* do *chanoyu* é, em sua última forma, a comunicação silenciosa entre o anfitrião que prepara o chá e o convidado que o observa com sinceridade de espírito e pureza de mente.⁹³ Esse pensamento é enraizado no budismo e no taoísmo, pois, após segurar uma flor por um longo tempo em silêncio, Buda foi compreendido apenas por um discípulo surdo chamado Mahāha-Kāçyapa.⁹⁴ E para Lao-tzu, se o Tao [道] pudesse ser expresso por palavras, não seria o verdadeiro Tao.⁹⁵

Findada a perspectiva imaterial, partamos para a perspectiva material por meio de dois pontos: o pergaminho [*kakemono*] e o arranjo de flores [*chabana*]. Existem basicamente três tipos de *kakemono*: aqueles que apresentam somente caligrafia [*bokuseki*], os inteiramente de pinturas, classificados por *Tçuzu* de *iroe*, *dei* e *sumi-ē*, sendo o último o mais utilizado no *suki* e no *chanoyu*⁹⁶ e uma terceira forma que emprega as duas primeiras. No entanto a função é a mesma, ornamentar o espaço interno e como sugere Sen no Rikyū: “O mais importante utensílio é o *kakemono*, pois é o aspecto do *chanoyu* que tanto o anfitrião como o convidado podem apreciar completamente.”⁹⁷

⁹⁰ *apud* PRUSINSKI, *op. cit.* 27-28

⁹¹ *Hanami* [花見] é escrito pelos kanjis de flor - *hana* [花] e o verbo “ver” - *miru* [見].

⁹² YASUHIKO, *op. cit.* p. 19; TERAOKA, *op. cit.* p. 43 (Respectivamente)

⁹³ TANAKA, *op. cit.* p. 79; VARLEY, *op. cit.* p. 470

⁹⁴ ALVAREZ-TALADRIZ in: RODRIGUES, 1954, *op. cit.* p. 66

⁹⁵ *apud* MUNSTERBERG, *op. cit.* p. 13

⁹⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 306

⁹⁷ *apud* TANAKA, *op. cit.* p. 102



Figura 15. Tokonoma de Taian

Fonte: <https://www.pinterest.com/idadyhr/tokonoma/> acessado em 08/11/2015

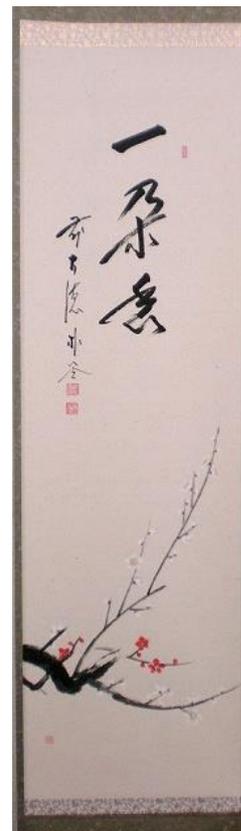


Figura 16. Três tipos de kakemono: só escrita (esquerda), só pintura (centro) e mista (direita)

Fonte: <http://tofad.fr/wp-content/uploads/2013/06/kak%C3%A9mono-d%C3%A9co6.jpg>;
http://www.darekajapan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=43;
<http://japanese-tea-ceremony.net/images/gasan.jpg> acessados em 08/11/2015 (respectivamente)

Sobre a escrita, é interessante notar que, mesmo depois de meio milênio, ainda dizemos nas aulas de japonês de maneira jocosa o que *Tçuzu* escreveu, de que “a maneira na qual [os japoneses] escrevem é mais como pintar do que escrever.”⁹⁸ Mas cabe lembrar que tanto a escrita quanto a pintura, que ele afirma serem as maiores de todas as artes mecânicas,⁹⁹ foram largamente descritas no livro dois da *História* e na obra *Arte*.¹⁰⁰

Do mesmo modo que o *tokonoma* e o *kakemono*, o *chabana* tem sua origem nos primeiros arranjos utilizados para ornamentar os templos budistas que influenciaram o estilo *rikka*, e, em seguida, o *ikebana*. Todavia, diferente do *ikebana* — que utiliza o termo *ikeru* de “arranjar” —, o *chabana* visa o *ireru*, que carrega a ideia de “deixar” em clara conformidade com a máxima de Rikyū, “arrume as flores como se elas fossem encontradas no campo”.¹⁰¹



Figura 17. kakemono pendurado e chabana a frente

Fonte: teatechaycha.tumblr.com/post/62096220907/%E8%8C%B6%E8%8A%B1-chabana-chabana-%E8%8C%B6%E8%8A%B1-literally-tea-flowers acessado em 11/11/2015

⁹⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 323

⁹⁹ Como outros europeus que herdaram os textos antigos via Boécio, Rodrigues divide as artes japonesas em dois grandes grupos: as artes liberais e as artes mecânicas. As artes liberais se subdividem em dois grupos, aqueles que praticam enquanto profissão [*gei*], como escribas, músicos, contadores de história ou oradores profissionais, e aqueles que praticam como habilidade [*nō*], como arco e flecha, jogo de bola, cavalaria/equitação, aritmética, poesia, música, caligrafia e jogos, que, apesar de não dizer muito, certamente referia-se ao *go* ou *shōji*. Nas artes mecânicas, *Tçuzu* coloca que a pintura é a maior de todas, seguida da arquitetura, cerâmica e as artes de fazer laqueadura e espadas. (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 303-315)

¹⁰⁰ Apesar de reconhecer a escrita japonesa e o *sumi-ē* como uma das mais belas expressões da arte japonesa, ele faça a ressalva de que “(...) eles mostram muito pouco conhecimento e proporção quando vêm a pintar o corpo humano e as suas diversas partes, (...)” (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 305) Mas, segundo Yoshitomo (1972, pp. 97-102), a arte europeia era ensinada nas escolas dos jesuítas no Japão e buscavam tanto apresentar os ensinamentos do cristianismo como as técnicas europeias de pintura, assim, os alunos deveriam copiar os estudos de anatomia e perspectiva de pintores europeus consagrados.

¹⁰¹ *apud* TANAKA, *op. cit.* p. 145

De acordo com a obra *Nanboroku*,¹⁰² o ideal era que as flores fossem da época e retiradas do próprio *roji*.¹⁰³ Conta-se a história de que Tokugawa Hidetada, segundo xogum Tokugawa, era um grande apreciador de *chanoyu* e, em certo momento, ele foi presenteado com uma belíssima peônia que havia florescido durante o inverno. Após observá-la e elogiar sua beleza, ele mandou que a jogassem fora, pois não seria “natural” apresentá-la, já que não era sua época “normal” de florescimento.¹⁰⁴

Ao observar o *tokonoma*, o convidado era levado a contemplar as flores dispostas numa base de bambu [*hanaire*] tanto em seu nível cognitivo quanto sensível, pois, como coloca Heidegger acerca do poesia, a elucidação de um poeta tem como objetivo tornar-se supérfluas, pois o último passo de toda interpretação, e também o mais difícil, é este: desvanecer-se com suas elucidações diante da pura presença do poema.¹⁰⁵

Certa vez Hideyoshi ouviu falar da beleza do *roji* de Rikyū e de suas *morning glories* e “pediu-lhe” que fosse vê-las. No entanto, antes da chegada de seu senhor, o mestre do chá retirou todas as *morning glories* do jardim e as jogou fora, com exceção de uma que colocou no *tokonoma*, demonstrando ao Taiko que a quantidade poderia impedir a “real” contemplação da beleza singular daquela flor que ele julgou ser a mais bela.¹⁰⁶

Após observar o *tokonoma*, cada convidado se dirigia aos objetos, apreciando o fogareiro, a chaleira e até a maneira como o carvão vegetal e as cinzas foram organizados. Em seguida, comenta *Tçuzu*, eles se voltavam para o edifício em si, observando as janelas e o telhado feitos de cana ou junco envelhecido e como tudo foi arrumado elegantemente e limpo.

Ao término, os convidados se sentavam em silêncio em seus respectivos lugares, segundo a hierarquia social, aguardando o anfitrião que adentrar para agradecer a presença de todos, o que era prontamente respondido pelos convidados, dando início a um breve e modesto diálogo sobre o que *Tçuzu* chamou apenas de “tópicos saudáveis”.¹⁰⁷

¹⁰² Assim como Sócrates, Buda e Jesus, Rikyū não foi o autor do livro que apresenta seu ensinamento, o *Nanboroku*. A obra provavelmente foi escrita por Nanbo, um monge budista e estudioso de Sakai, após a morte de Rikyū. Contudo, alguns estudiosos acreditam que se trata de um documento forjado, uma vez que ele foi “convenientemente descoberto” por Tachibana Jitsuzan, um samurai e praticante da cerimônia, justamente na época de comemoração do centenário da morte de Rikyū. (KOREN, *op. cit.* p. 81; TERAOKA, *op. cit.* pp. 157-174)

¹⁰³ TERAOKA, *op. cit.* p. 172; OKAKURA, *op. cit.* p. 52

¹⁰⁴ SADLER, 1963, *op. cit.* p. 58

¹⁰⁵ *apud* STERN, Laurent. Interpretação na estética. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 154

¹⁰⁶ JUNIPER, *op. cit.* p. 86

¹⁰⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 289

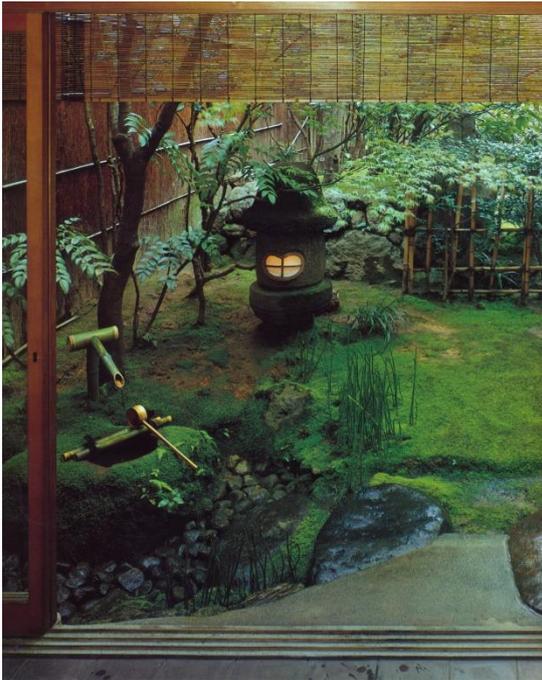


Figura 18. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.

Fonte: aidobonsai.files.wordpress.com/2009/04/tsukubai.jpg acessado em 04/12/2015



Figura 19. Lanterna de pedra ao fundo e bacia de água a frente.

Fonte: www.goshintai.de/wp-content/uploads/2015/03/Roji_Freiburg.jpg acessado em 04/12/2015

2.5. *Kaiseki*

Se a passagem do estilo *shinden* para o *shoin* é facilmente datada, a passagem do *shoin* para o *sōan* é mais complexa. Para Kazuo Hozumi e Kazuo Nishi, o marco de passagem foi a construção da casa de chá Taian por Rikyū.¹⁰⁸ Por outro lado, Yasuhiko busca os ideais de simplicidade por meio dos poemas *waka*. A criação do estilo *sōan* data do final da cultura Higashiyama, ou seja, próximo ao período de Murata Jukō, duas gerações antes do mestre Rikyū.¹⁰⁹

A partir de um dos aforismos de Jukō, que diz: “até a lua é pouco atraente sem as nuvens”, citado por seu pupilo Komparu Zempō (1454-1532) no *Zempō Zatsudan*, Yasuhiko defende que “(...) o *shoin* não era realmente um salão de chá, mas apenas um quarto onde o chá pode ser servido. A transição para o estilo *sōan* implicou uma reestruturação consciente do *chanoyu*.”¹¹⁰

De tal modo que, para os primeiros autores, a passagem ocorreu pela redução do tamanho e o aspecto “material” de rústico de Rikyū, para os segundos, o grande momento foi a introdução do *ro*, local para o fogo,¹¹¹ dentro da própria *chashitsu*, permitindo ao anfitrião preparar o chá pessoalmente

¹⁰⁸ KAZUO; KAZUO, *op. cit.* p. 107

¹⁰⁹ YASUHIKO, *op. cit.* pp. 10;16

¹¹⁰ *apud* YASUHIKO, *op. cit.* p. 12

¹¹¹ Não confundir com *rō* (som longo) que era o corredor que conectava o *tainoya* e o *tsuridono* no estilo arquitetônico *Shinden*. (YASUHIKO, *op. cit.* p. 11; KAZUO; KAZUO, *op. cit.* p. 64)

perante os convidados, em oposição ao chá *tatedashi*, que era preparado em outro ambiente [*ganro*] por um servente ou especialista [*dōbōshū*].¹¹²

Todavia, antes que este debate nos leve a um ponto que não concerne à pesquisa, retornemos à obra *História*, onde se lê que não importasse o quão nobre fosse, o anfitrião geralmente servia a mesa, preparava o chá com suas próprias mãos e o oferecia ao convidado, pois “esta forma de entretenimento é a maior honra que pode ser paga a um convidado.”¹¹³

Após um breve diálogo, o anfitrião começava a preparar o local do fogo com uma colher de cobre. Cada pedaço de carvão era previamente selecionado e cortado em singelos cilindros, e alguns mestres colocavam uma pequena quantidade de perfume ao lado ou dentro do fogo, assim como uma pequena chaleira com água. Em seguida, o anfitrião servia uma pequena refeição atualmente denominada *kaiseki*, composta, basicamente, de arroz [*gohan*], peixe [*sakana*] e uma espécie de sopa [*shiru*]. Mas, como bem lembra *Tçuzu*, “(...) o banquete em si e a comida servida servem apenas como preparação para o chá”, já que “a quantidade de comida é de tal forma que pode ser ingerida sem excesso, uma vez que não há muitos pratos, apenas dois ou três.”¹¹⁴

Após entregar a comida, o anfitrião retirava-se novamente, fechava a porta e deixava os convidados sozinhos. O silêncio era rompido apenas quando se faziam pedidos necessários e estes deveriam ser feitos em voz baixa. De tempos em tempos, o anfitrião retornava para verificar se os convidados desejavam mais *shiru* e, ao término, ele trazia uma jarra de “*sake*”¹¹⁵ que era servida em taças individuais. *Tçuzu* enfatiza que cada convidado bebia o quanto lhe conviesse, sem a pressão do anfitrião que, no final, retirava tudo e trazia água.¹¹⁶

¹¹² Em sua obra “*Regras para os missionários no Japão*”, Valignano defende que cada casa da missão deveria ter um *dojuku* cuja função seria controlar a provisão de pó de chá e manter sempre água limpa fervendo para recepcionar eventuais visitas, como ditava a cultura local. (TERAOKA, *op. cit.* p. 126)

¹¹³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 106

¹¹⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 263; 290 (Respectivamente)

¹¹⁵ No texto original, *Tçuzu* utiliza a palavra “vinho”, contudo, ao descrever seu processo de fabricação, que reproduzimos a seguir, notamos que o autor se refere ao *sake* [酒], que deve ser traduzido como “bebida alcoólica” ou “licor” e não como um tipo ou marca específica. Pois, “Nem a China e nem o Japão e no Oriente existem vinhas, muito menos qualquer vinho de uva; no lugar, ao longo de todo o reino o vinho usado é feito de arroz.” (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 232)

¹¹⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 290



Figura 20. *Kaiseki moderno*

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/337277459566238745/> acessado em 08/11/2015

Após o *sake*, o anfitrião trazia para cada convidado uma pequena quantidade de frutas e se retirava novamente. Ao término da sobremesa, cada convidado deixava sua vasilha próxima à porta de serviço e saía da casa de chá para lavar as mãos e a boca, permitindo ao anfitrião adentrar, limpar o espaço com uma pena e trocar a decoração do *tokonoma*, substituindo as flores por outras novas ou de outro tipo. A partir destes relatos, podemos elencar as três marcas da cerimônia a partir da ótica de *Tçuzu*.

1. A simplicidade rústica que em alguns momentos ele via como “completa hipocrisia seguindo a moda dos estoicos que sustentavam que o perfeito era não sentir ou ter quaisquer paixões”¹¹⁷, pois “Aqueles que praticam *chanoyu* tentam imitar esses filósofos solitários e, portanto, todos os seguidores pagãos desta arte pertencem à seita *Zenshū* [Zen]”¹¹⁸ sem se tornar efetivamente monges, o que retornava à hipocrisia mencionada.

2. Reconhecer as qualidades superficiais e escondidas do objeto natural e artificial. Retornaremos a esse tema mais adiante, mas cabe antecipar que, para *Tçuzu*, essa é a essência mais difícil de ser obtida, pois o verdadeiro mestre, o *sukisha*,¹¹⁹ deve dedicar sua vida aos preceitos do *suki* como um eremita ao seu caminho, mas a grande dificuldade é que “(...) os mestres não ensinam por palavras, mas pela performance.”¹²⁰

3. E, por último, a limpeza. Se há uma característica da cultura japonesa que a todo o

¹¹⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 273

¹¹⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 273

¹¹⁹ Fragmentado ao longo do texto, *Tçuzu* apresenta os seguintes termos: o evento se chama *suki*, os mestres são chamados de *sukisha*, a casa é conhecida como *sukiya* e os utensílios de *sukidōgu*.

¹²⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 294

momento *Tçuzu* e outros autores¹²¹ relatam de maneira lisonjeadora é a limpeza, mas não apenas sobre aquilo que se vê, pois como *Tçuzu* mesmo coloca, “Tudo é feito com tamanha limpeza e delicadeza como se fosse feito em público e na frente dos próprios convidados.”¹²²

2.6. Os utensílios

Após deixar tudo preparado, o anfitrião se retirava para que os convidados adentrassem, e, mais uma vez, contemplassem em silêncio a nova decoração, enquanto aguardavam o anfitrião, que se apresentava e, novamente, rompia o silêncio perguntando se gostariam de beber o chá, o que era prontamente confirmado por todos.

Enquanto o anfitrião preparava o chá, “(...) Eles não entravam em conversa para além do que era apropriado ao local, que era contemplar a forma, proporção e qualidade de todas as coisas rústicas que lá se encontravam.”¹²³ Isso porque, dessa vez, o anfitrião não apresentava apenas a decoração, mas também todos utensílios que seriam utilizados e, a partir do mais importante, os convidados pediam permissão para “vê-los”.¹²⁴

Se o chá servido fosse *usucha*, era apresentada a pote de chá em laque chamada *natsume*¹²⁵ e a colher de chá [*chashaku*]. Caso o chá servido fosse *koicha*, os utensílios utilizados seriam a pote de chá chamada *cha-ire*, a colher e a sacola que guarda a pote. Na oportunidade também eram apresentadas a tigela de chá [*chawan*] e a escovinha de mexer [*chasen*], como aprestando as figuras a seguir.

¹²¹ Bernardino de Avila Giron escreveu: “Eu não vou elogiar a comida japonesa, pois não é boa, embora é agradável aos olhos, mas em vez disso vou descrever a limpeza e a peculiar forma como é servida.” (*apud* TERAOKA, *op. cit.* p. 80); Luis Almeida escreveu: “Não há palavras para descrever a ordem e limpeza de tudo isso, mas isso não é tão surpreendente quando se considera que uma grande atenção é dada a esses pequenos detalhes sem pensar em mais nada.” (*apud* COOPER, 1995, *op. cit.* p. 263)

¹²² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 295

¹²³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 105

¹²⁴ Vale ressaltar que não era apenas durante a cerimônia do chá que um anfitrião apresenta seus utensílios, segundo Luis de Almeida, “Entre os japoneses mais distintos e ricos é de costume quanto eles querem desmonstrar favor especial a um convidado, eles trazem seus tesouros particulares para eles verem antes de partir. Estes são utensílios e artigos necessário para beber um certo tipo de erva em pó chamado chá.” *apud* COOPER, 1995, *op. cit.* p. 263

¹²⁵ Esta era a arte de passar laque “que chamamos de *uruxar*, formado da palavra *urushi*, [que é] o verniz feito a partir da goma de certas árvores.” (RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 312)



Figura 21. Shifuku

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 22. Chaire

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 23. Natsume

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 24. Hishaku

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 25. Chasen

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 26. Chashaku

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 27. Chawan

Fonte: <http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/glossary.html> acessado em 08/11/2015



Figura 28. Chawan

Fonte: <http://www.tomcharbit.com/wp-content/uploads/2012/08/wp-chawan-11.jpg> acessado em 08/11/2015



Figura 29. Usucha

Fonte: <http://zengreentea.com.au/t1/matcha-buyers-guide/> acessado em 11/11/2015



Figura 30. Koicha

Fonte: <http://zengreentea.com.au/t1/matcha-buyers-guide/> acessado em 11/11/2015

O primeiro a observar era o convidado mais importante que, após colocar os utensílios na frente dos outros convidados, retornava-os para o local onde a cerimônia, enquanto rito [*temae*], se iniciou. Contudo, assim como no momento da comida, o anfitrião espera fora do recinto para permitir a paz e a liberdade necessária aos convidados, e, após um sinal, ele retornava para retirar alguns utensílios.

Esse era o momento em que havia uma breve conversa sobre o “gosto” do anfitrião, especialmente sobre a concha ou colher de chá [*chashaku*]. Isso porque, se o anfitrião fosse apenas um amante do chá, um *chashaku*, provavelmente, teria sido feito por um respeitável mestre segundo seu padrão econômico. No entanto, se o anfitrião fosse o próprio mestre, era comum utilizar uma *chashaku* feita por ele mesmo.

Por isso, esse era um dos artigos mais importantes da identidade do mestre, tanto que antes de cometer *haraquiri*, o mestre Sen no Rikyū quebrou sua colher na frente dos discípulos Futura Oribe (1544-1615) e Hosokawa Sansai (1563-1645), e, como Sócrates, proferiu suas palavras finais dizendo que ela não seria utilizada por mais ninguém. Sobre os objetos em geral, *Tçuzu* afirma que eles não

eram feitos de ouro, prata ou outro material precioso, pelo contrário: “eles eram feitos de barro ou ferro sem nenhum polimento ou nada que poderia incitar o apetite para desejar-lhes pela sua beleza e brilho.”¹²⁶

O que lemos aqui é a clara percepção de *Tçuzu*, que era igualmente compartilhada pelos seus contemporâneos, de que os materiais preciosos e polidos eram, em essência, a fonte da verdadeira beleza. Mas como esse tema será destrinchado no capítulo três, nos satisfaz saber que, apesar de não reconhecer a finalidade estética do *wabi-sabi*, *Tçuzu*, é sensível ao perceber que “(...) eles [os japoneses] distinguem as coisas genuínas dos defeitos que aparecem com ele, [pois] um tal defeito é um defeito genuíno em algumas coisas, enquanto em outros casos é apenas uma mancha que se refere aos propósitos do *suki*, mas não diz respeito a outra finalidade.”¹²⁷

Para os portugueses, nem sempre as imperfeições eram entendidas pela ausência de parte, mas, muitas das vezes, a própria assimetria do objeto denotava “imperfeição”, como vimos nas figuras apresentadas de duas *chawan*. Isso ocorre de tal modo que o “defeito” da assimetria era lido como falha e desdenho pelos europeus, mas perante os japonese praticantes do *wabi-sabi* ele fazia parte do objeto como marcas de sua singularidade e apreço.¹²⁸

Mais uma história exemplificará o que foi dito. Certa vez, o mestre Kobori Enshu foi elogiado por seu discípulo dizendo: “Cada peça é tal que ninguém poderia deixar de admirar. Isso mostra que você possui um gosto melhor do que tinha Rikyū, pois sua coleção só poderia ser apreciada por um espectador em mil.” Contudo, diferente das expectativas do discípulo, Enshu entristeceu-se e respondeu: “Isso só prova o quão banal eu sou. O grande Rikyū atreveu-se a amar somente aqueles objetos que ele reconhecia pessoalmente, enquanto eu inconscientemente tendo ao gosto da maioria. Em verdade, Rikyū era um entre mil mestres do chá.”¹²⁹

Como apresentamos anteriormente, uma das marcas do *chanoyu* praticada pelo mestre Jukō era a introdução dos utensílios japoneses em detrimento do uso exclusivo de objetos vindos da China. Não obstante, a passagem do *chanoyu* para o *wabisuki* foi a substituição completa dos elementos chineses [*karamono*] por elementos japoneses [*yamatomono*]¹³⁰. “Para aqueles que consideram [*wabi*]*suki* como uma pobreza muito rica ou uma riqueza muito pobre porque as coisas usadas são muito pobres em aparência, [estes] são itens que valem mais de vinte, trinta ou quarenta mil

¹²⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 264

¹²⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 293

¹²⁸ PRUSINSKI, *op. cit.* p. 35

¹²⁹ OKAKURA, *op. cit.* p. 61

¹³⁰ Resumidamente, segundo a tradição japonesa presente no *Kojiki* e *Nihon shoki*, os reis e rainhas Yamato [*ōkimi*] são os descendentes diretos da deusa Sol Amaterasu e antepassados dos imperadores e imperatrizes do Japão [*tennō*], de modo que, ao chamar de *yamato-mono*, cujo termo “*mono*” [物] significa “coisa”, os mestres japoneses buscavam no seu próprio passado *yamato* os argumentos de sua identidade e inovação.

*taeles.*¹³¹

É interessante notar a crítica velada pela incompreensão de *Tçuzu* acerca do modo de cotação dos objetos, pois, como ele diz, “(...) quanto mais precioso eles são e menos eles se mostram, mais adequados eles são.” E ele mesmo completa no parágrafo seguinte, “portanto, eles vieram a detestar por meio do [*wabi*]*suki* qualquer tipo de artifício e elegância, pretensão, hipocrisia e embelezamento exterior que eles chamam *keihaku* em sua língua.”¹³²

O mais interessante do trecho em questão é a maneira como ele relaciona de forma direta a existência de preciosidade, elegância e polidez externa ao aspecto de beleza e valor de um objeto. Isso porque, como um homem de seu tempo, não há para *Tçuzu* uma elegância clara na obra rústica e sim a negação da beleza. Como ele mesmo coloca, “(...) tudo utilizado no *suki* é espero e vil, (...)”,¹³³ pois eles possuem “o desejo de errar pelo defeito e não pelo excesso.”¹³⁴

Todavia, devemos nos lembrar que as peças reconhecidas pelos mestres da época, “apesar” de não serem lapidadas, pois eram as mais singulares e, conseqüentemente, as mais desejadas e caras. Retornando à questão de o *wabi-sabi* não se tratar apenas de uma recusa materialista, como poderíamos ser levados a pensar, ele, pelo contrário, é uma apreciação de um estilo igualmente caro e crucial para a manutenção do *status quo* social e hierárquico japonês no período de controle dos samurais.¹³⁵

2.7. O anfitrião e os convidados

A cerimônia do chá não é nada a mais do que ferver a água,
colocar o chá e beber isso.¹³⁶

Curta e eloquente, esta epígrafe atribuída ao mestre Rikyū demonstra toda a carga conceitual presente no preparo e servir do chá, tanto é que encontramos o mesmo pensamento em *Tçuzu*.

Eles colocam uma ou duas colheres deste pó em uma xícara de porcelana e, em seguida, despejam água fervente (...). Eles misturam delicadamente e sutilmente com uma pequena escova de bambu [*chasen*] que eles têm em mãos para este fim; isso dissolve o pó e quaisquer caroços. E o resultado se parece com uma água verde da mesma cor do pó de chá.¹³⁷

¹³¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 277

¹³² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 277

¹³³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 278

¹³⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 277

¹³⁵ VARLEY, *op. cit.* p. 497

¹³⁶ Sen no Rikyū apud JUNIPER, *op. cit.* p. 62

¹³⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 261

O que os trechos de *Rikyū* e *Tçuzu* nos apresentam é “o que fazer” e “o que obter”, todavia é no que eles omitem que encontraremos parte da verdadeira arte do mestre. Refiro-me no caso ao *savoir-faire*, “o saber fazer”. Para tal estudo, um novo conceito deve ser incorporado à pesquisa, o princípio do *yūgen* [幽玄], que significa profunda graça ou mistério em chinês tradicional¹³⁸ e pode ser entendido como a arte de unir movimentos firmes e precisos com demonstrações graciosas, espontânea e singelas no teatro Nō.

Tanto nos teatros Nō e Kabuki como nas artes marciais e na cerimônia do chá, os movimentos [*kata*] são treinados exaustivamente e repetitivamente até serem “memorizados” ou “assimilados” pelo corpo, de modo que, ainda que complexos, eles possam ser acessados por uma memória quase instintiva e fluida, transparecendo a leveza desejada. E essa quantidade de movimentos e regras não passaram despercebidas pelos primeiros europeus, como lemos em Lourenço Mexia S.J.:

Os japoneses possuem uma quantidade inúmeras de cerimônias de forma que ninguém conhece todas elas, e eles possuem diversos livros que lidam com nada a mais do que estas cerimônias. Eles fazem uso de sete a oito regras para beber um pouco de água e eles têm mais de trinta sobre o uso do leque; e existe uma infinidade de modos de comer e enviar coisas e trato social. Eles não possuem outro aprendizado ou estudo exceto isso e o estudo da língua.”¹³⁹

A palavra chinesa “*dao*” ou “*tao*” é escrita em Japonês pelo mesmo *kanji*: [道], que significa “caminho”, cuja leitura *onyomi* “*dō*” está presente ao fim como sufixo de diversas artes marciais como *judō* e *aikidō*, assim como no caminho do chá: *sadō* [茶道],¹⁴⁰ demonstrando que tão importante quanto o ponto final, ou seja, o chá em si, encontramos o *dō*, o caminho. Em outras palavras, são igualmente relevantes a prática e o modo como ele foi feito.

Para alguns ocidentais, a repetição pode ser tida como a marca de uma ausência de criatividade, ou, pelo menos, da espontaneidade criativa. Contudo, dentro do Zen, aquilo que evitamos no Ocidente por meio da matemática aplicada à perspectiva e dos estudos da anatomia é justamente o que o artista *wabi-sabi* mais busca: o *mushin* (não-coração). Este é o desprendimento do pensamento, que encontra suas bases no princípio meditativo hindu do “*aum*” [ॐ] e no princípio japonês *asobi*, termo que, para além das traduções “alegria” e “diversão”, também indica a devoção à apreciação do belo de uma maneira prazerosa na busca do refinamento (*fūga no michi*).

Esse pensamento está intrinsecamente ligado às reflexões de Amagasaki Akira no texto *Nihon*

¹³⁸ PARKES, Graham, "Japanese Aesthetics", *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.) 2011, s/p,

¹³⁹ COOPER, 1995, *op. cit.* p. 264

¹⁴⁰ Outro *onyomi*, leitura japonês em oposição à leitura chinesa [*kunyomi*], possível para o *kanji* 道 é “*tō*” [トウ] como aparece em *xintō* [神道] que significa “Caminho dos kami” [*kami(no)michi*]. HALPERN, *op. cit.* p. 749 (Sistema de referencia interna: *kanji* número 2000, enclosure: 3-3-9)

ni okeru asobi no shisō [A concepção de Asobi no Japão]. Segundo o autor, a oposição entre o “refinamento” da corte japonesa e o “não-refinamento” do homem comum originou duas formas de pensamento: o espírito chinês [*karagokoro*] que foi tido como formal, definido [*keishiki-teki na kachi*], que privilegia a lógica do imutável [*fukēn-teki ronrisei*] dentro de uma sociedade pública [*kō-teki na shakai*] e o coração japonês [*yamato-damashī*] que volta seu ser à apreciação da natureza e de sua fugacidade e organicidade.¹⁴¹

Sem cair nos simplismos que possam parecer, imaginemos o “aprender a andar”. Quando crianças, repetimos os movimentos de maneira concentrada e exaustiva (*kata*). Contudo, uma vez interiorizado o controle sobre nosso corpo, passamos a andar naturalmente de forma instintiva (*yūgen*) e, só então, podemos caminhar e contemplar de maneira prazerosa o nosso derredor (*asobi*) despreocupados com a gravidade.

Nesse viés, *Tçuzu* argumenta que é possível definir até que ponto vai o conhecimento e a compreensão de um determinado mestre a partir de suas ações, da preparação do espaço, da condução da cerimônia, do utensílio e da atmosfera do encontro. Pois, “(...) a principal ciência do *suki* está na habilidade de reconhecer a proporção natural e adequação das coisas.”¹⁴² Por isso, *Tçuzu* define que os verdadeiros *sukishas* são:

Aqueles que consegue distinguir o genuíno *sunei* (altivo, alerta) do *iyashī* (humilde, base, pobre) que é um defeito; *tsuyoi* (forte, estável) de *katai* (rígido - como um defeito); e *nurui* (morno, fraco, sem vida) ou *yowai* (fraco, folga) de *jinjōna* (sério, coisa modesta) ou *kedakai* (distinto, digno).¹⁴³

Para aqueles que não dominam cada item no original japonês, o texto é muito mais instigante do que esclarecedor. Mas *Tçuzu*, de fato, almeja dizer que o verdadeiro mestre é aquele capaz de distinguir e apresentar as qualidades e a intensidade intrínseca de cada elemento ou ação por meio da experiência, de tal modo que “eles (os convidados) o avaliem (o anfitrião) e o que ele faz durante a performance do *suki*, (...), no seu servir do chá e em toda a circunstância.”¹⁴⁴

Nesse ponto, é oportuno salientar que, mesmo em silêncio por tantas vezes, o convidado não era passivo à cerimônia, pelo contrário, ele era a razão do evento e peça-chave, pois lhe cabia contemplar e apreender tudo o que se passava. Assim, podemos dizer que o seu silêncio era justamente o símbolo de seu laborioso trabalho mental apreciativo, similar à meditação de um monge em busca da iluminação búdica [*Bodhisattva*] cujas palavras apenas atrapalhariam, como fez Siddhārtha debaixo da árvore de ficus.

Não obstante, nos singulares momentos de fala, como quando o anfitrião apresenta seus

¹⁴¹ *apud* CORDARO, *op. cit.* p. 42

¹⁴² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 294

¹⁴³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 293

¹⁴⁴ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 294

utensílios, esperava-se do convidado um comentário eloquente e apreciativo, pois “se nenhuma pergunta fosse feita, isso significa que o espírito da cerimônia não permeou no convidado”¹⁴⁵, e é apenas por esta linha de pensamento que podemos realmente entender o que um eremita da dinastia Sung (960-1279) quis dizer ao afirmar: “Em minha juventude, eu elogiava o mestre de cujas pinturas eu gostava, mas com o amadurecimento do meu julgamento eu me elogio por gostar daquilo que o mestre escolheu me mostrar.”¹⁴⁶

Um dos modos de manutenção desta estrutura foi o sistema de sucessão familiar que ganhou força durante o xogunato Tokugawa, conhecido como *iemoto*, o qual, segundo Hashimoto, era composto de uma família principal [*sōke*], cuja liderança era passada ao filho mais velho e a outras famílias secundárias, originando, após gerações, uma complexa relação de famílias sob a direção de uma família principal.¹⁴⁷ Para Masahide, essa é uma das bases mais importantes para se entender o período, pois o sistema em questão serviu tanto para a estrutura administrativa da classe guerreira [*bushi*] quanto para a delimitação dos papéis sociais e econômicos da população que se organizava segundo “casa de ocupação” [*kagyō*].¹⁴⁸

Contudo é importante ressaltar que, tanto dentro de uma família ou entre as famílias, os filhos sanguíneos e discípulos buscavam se destacar entre seus pares para ganhar títulos honorários segundo suas virtudes e habilidades. No caso do chá, *Tçuzu* aponta que os grandes mestres poderiam ser chamados de *suki-no-oshō*, aos moldes do *Zenshū*.¹⁴⁹ E mais, ele nos informa que, em Miyaco, era comum que um determinado candidato escrevesse um grande letreiro e colocasse na frente da loja virado para a entrada principal apresentando-se como o melhor fabricante de tal produto e que desafiava aquele que duvidasse que trouxesse sua obra para comparação. Após certo tempo, havendo ou não desafiantes, ele trocava por outra placa afirmando ser o melhor da cidade e, em muitos, clamavam ser o melhor do Japão.¹⁵⁰

Ainda assim, os mais altos níveis estavam reservados para aqueles mestres com reconhecimento da casa imperial ou xogunal que oferecia o título máximo de uma determinada habilidade, o *tenka-ichi*, que se traduz justamente como o “primeiro do mundo” ou “primeiro abaixo do céu”,¹⁵¹ e mais à frente, *Tçuzu* elenca as cinco características necessárias para isso:¹⁵²

¹⁴⁵ TANAKA, *op. cit.* p. 95

¹⁴⁶ *apud* OKAKURA, *op. cit.* p. 57

¹⁴⁷ CORDARO, *op. cit.* p. 39; *vide* também KOREN, *op. cit.* p. 16; TANAKA, *op. cit.* p. 52

¹⁴⁸ “O sistema de casas fomentava nestes membros uma consciência crescente por si mesmos como indivíduo: não como entidades livres e independentes, mas, sim, como membros discretos de uma casa particular. Como resultado, a percepção individual sobre si mesmo foi moldada pelo duplo papel da casa como uma unidade de organização social.” (BITŌ MASAHIDE. *Thought and religion, 1550-1700*. In: HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan**: Vol. 4. Early modern Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 373-376)

¹⁴⁹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 282

¹⁵⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 282

¹⁵¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 284

¹⁵² RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 285-286

1. Uma boa habilidade e bons costumes na arte que pretende professar;
2. Deve ser resoluto e firme de espírito como um eremita do deserto;
3. Possuir habilidade de reconhecimento e discernimento para a proporção dos objetos e aparência das coisas. Compreende de que maneira algo ajusta num lugar. Assim como a capacidade de reconhecer o que é natural e artificial, já que a segunda deve ser evitada na composição;
4. De acordo com as circunstâncias e tempo, deve ser capaz de “inventar recursos casuais que estejam em conformidade com a finalidade de *suki*” com o objetivo de não tornar a atmosfera e o espírito do momento entediante;
5. Deve possuir um conhecimento genuíno sobre itens antigos e preciosos, já que cabe a esse mestre dar valor monetário e utilitário segundo os propósitos do *suki*.

Notamos na lista de *Tçuzu* que o mestre, mais que um exímio praticante, é o próprio baluarte técnico e histórico-cultural da sociedade, algo não tão alheio à nossa própria tradição oral ou sucessão nas guildas, pois lhe cabia definir o valor, função e importância dos objetos. Para tal, *Tçuzu* aponta que eles possuíam algumas regras e conhecimentos “secretos” para a manutenção da tradição que as pessoas comuns não tinham, seja pela falta de acesso ou simplesmente por não possuírem o mesmo nível de julgamento.¹⁵³

Para Miyoko Teraoka, um elemento importante do desempenho do mestre era o completo domínio do *sarei*, ou seja, as regras necessárias. Sua sistematização encontra raízes dentro dos templos budistas no início do período Muromachi no século XIV, mas foi com a união desse conceito com outros como discriminação estética [*suki*], comportamento correto [*furumai*] e casa de chá [*chashitsu*] que moldaram o *chanoyu* que estamos estudando.¹⁵⁴

2.8. O chá

Retornando à cerimônia, após o preparado do chá, o anfitrião posicionava a tigela de chá [*chawan*] na frente dos convidados que, “Em seguida eles prestam cumprimentos entre si a respeito de quem será o primeiro a beber. O convidado de categoria mais alta era o primeiro e tomar três goles antes de passar para o segundo convidado, e assim o chá circulava até eles terminarem de bebê-lo.”¹⁵⁵

Aqui notamos uma das marcas do *chanoyu* como uma ressonância direta do próprio sistema sociocultural japonês: a ordem e o respeito pela hierarquia. É interessante notar que até hoje isso é deveras importante na forma de tratamento japonês, não apenas nos gestos, mas a própria língua japonesa, do ponto de vista lexical e gramatical, que inflexiona segundo a hierarquia social, por mérito

¹⁵³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 286

¹⁵⁴ TERAOKA, *op. cit.* pp. 36-37

¹⁵⁵ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 291 (Esta sequência poderia ser quebrada quando o chá era aberto pela primeira vez. Caso o anfitrião estivesse em dúvida quanto à sua qualidade, ele pedia permissão para ser o primeiro a experimentar. Atualmente, algumas cerimônias mais tradicionais utilizam o mesmo método de preparo do chá, contudo, a maioria das casas de chá oferecem para cada convidado seu *chawan*.)

ou idade, de quem fala e de quem escuta.

Assim, a ordem de servir apresentada por *Tçuzu* representava mais que a autoridade do primeiro sobre os outros, mas, também, o respeito prestado a todos pelo último. Esse pensamento está presente em Luís Fróis, que, ao relatar sua visita a Nobunaga no castelo de Azuchi, em 1569,¹⁵⁶ descreve a maneira como Nobutada e Nobukatsu, filhos de Nobunaga, lhe serviram o chá primeiro e depois ao próprio Nobunaga, demonstrando profundo respeito ao visitante.¹⁵⁷

Sobre o gosto do chá, *Tzuçu* não foi específico, entretanto Luis de Almeida S.J., um dos membros do grupo de Luís Fróis que estiveram em Sakai, em 1565, relata em um documento de 25 de outubro que “Eles bebem uma erva em pó chamada chá, que é uma bebida deliciosa, uma vez que você se acostuma com isso.”¹⁵⁸ No mesmo sentido, Francesco escreveu, “(...) eles bebem mais como um medicamento do que por prazer, pois é de um gosto um pouco amargo; mas deixa a boca em uma condição agradável (...).”¹⁵⁹ Mas, como aponta *Tçuzu*, “(...) os japoneses prestam muita atenção não apenas ao sabor ou gosto, mas também à cor do chá”¹⁶⁰, tornando o líquido em si um mediador da experiência degustativa e estética por meio de sua cor, viscosidade e realce dentro do *chawan*.

2.9. A despedida

Após beber o chá e fazer os elogios necessários, o anfitrião acompanhava os convidados de volta ao portão pelo *roji* e, ali, a cerimônia encerrava-se do mesmo modo que começou, com cumprimentos junto ao portão de entrada. Segundo *Tçuzu*, era comum fazer novos agradecimentos pessoalmente ou por cartas num momento posterior e, às vezes, o anfitrião poderia ser acompanhado pelo convidado até uma pequena sala de estudos no edifício ao lado para uma conversa informal,¹⁶¹ mas isso já não é parte do *chanoyu*, e seria tema para outra monografia.

¹⁵⁶ TERAOKA, *op. cit.* pp. 91;97

¹⁵⁷ Pensamento que não era completamente alheio à filosofia cristã, já que o próprio Jesus disse que aquele que quisesse ser o primeiro deveria ser o último, e foi Ele mesmo quem lavou os pés dos discípulos. (Respectivamente, Mateus 20: 27; João 13:1-25 In: **BÍBLIA SAGRADA**, tradução Jose Alberto L de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1964)

¹⁵⁸ TERAOKA, *op. cit.* p. 76

¹⁵⁹ COOPER, 1995, *op. cit.* p. 199

¹⁶⁰ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 253

¹⁶¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 109

Capítulo III - O chá e a cruz: Ensaio sobre a estética em choques culturais

Como escreveu o mestre do chá Sen'ō Tanaka: “A cerimônia do chá mudou sua forma tantas vezes quanto o país mudou seus governantes”¹⁶² e, a cada mudança, as tradições eram relidas e reinterpretadas pois “Todos nós, de uma forma ou de outra, educamos nossos sentimentos a partir dos códigos estéticos presentes em nossa época e cultura.”¹⁶³ Por isso, nesse momento, é necessário enriquecer o corpo metodológico da pesquisa com elementos do campo da teoria e filosofia da arte. Para tal, contamos com duas construções argumentativas da esteta Marcia Eaton:¹⁶⁴

A é uma propriedade estética de x se, e somente se, A é uma propriedade intrínseca de x considerada digna de atenção (percepção e/ou reflexão) na cultura C.

Uma pessoa tem uma experiência estética de x se, e somente se, essa pessoa responde a uma propriedade estética de um objeto e sabe que a cultura C a considera como propriedade estética.

Se imaginarmos o debate acerca da arte como análise objetiva (o belo está no objeto) ou subjetiva (o belo está no olhar), certamente Eaton se encaixa no prisma da subjetividade da experiência estética. Contudo, mais do que apontar para um crítico ideal como o faz Gombrich e tantos outros, Eaton reconhece uma subjetividade coletiva construída socialmente. E é justamente esse o nosso ponto de partida, pois reconhecemos que o *chanoyu* é baseado em dois grandes princípios norteadores: o *wabi-sabi*, que define sua relação com o objeto; e o *ichigo-ichie*, que define sua relação para além do objeto, como a silenciosa conversa entre o mestre e o convidado,¹⁶⁵ sendo ambos originados do Zen budismo, por onde começaremos nosso estudo conclusivo.

Em seu livro *The book of tea* [O Livro do Chá], publicado em 1906, Kakuzō Okakura (1862-1913) estabeleceu as bases sobre as quais o Zen budismo e o *chanoyu* foram lidos no Ocidente por muitas décadas e, logo na abertura, ele apresenta a seguinte ideia: “O século XV viu o Japão enobrecer uma religião estética – *Teaism* (chaismo). (...). [que] É, essencialmente, um culto à imperfeição.”¹⁶⁶

Esse mesmo pensamento acerca do *chanoyu* como religião pode ser encontrada em *Tçuzu* ao dizer “(...) é um tipo de religião solitária instituída por aqueles que são superiores e encorajam bons costumes e à moderação sobre tudo a que concerne esta arte.”¹⁶⁷ Entretanto estas são as palavras de

¹⁶² TANAKA, *op. cit.* p. 53

¹⁶³ DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O que é beleza**: Experiência Estética. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 ,p. 89

¹⁶⁴ EATON, Marcia Muelder. Arte e estético. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 99

¹⁶⁵ TERAOKA, *op. cit.* p. 44

¹⁶⁶ OKAKURA, *op. cit.* p. 1

¹⁶⁷ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 272

um jesuíta do século XVII, que, como um homem de seu tempo, tinha no catolicismo a explicação do mundo. Ele escreveu que os *kanji* japoneses vieram da China pela Coreia no vigésimo ano de governo de Ōjin Tennō, mas o chinês seria uma das línguas primordiais criadas por Deus na Torre de Babel.¹⁶⁸

Para Wolterstorff, tanto a arte quanto a religião possuem o poder de transportar os homens para o êxtase sobre-humano, e, por isso, ambos são meios para um estado de espírito sobrenatural, e ele conclui dizendo que arte e religião pertencem ao mesmo mundo, e esse não é o nosso mundo.¹⁶⁹ Acreditamos que este pensamento talvez seja útil para compreender o sentido da expressão antiga: *cha-zen ichimi*, o chá e o zen são o mesmo.

Dentro do budismo, podemos distinguir algumas correntes de pensamento: a *Hīnayāna* ou pequeno veículo, que é mais comum no Sri Lanka, na Tailândia e em Mianmar; e o *Mahāyāna* ou grande veículo, influente na China e por algum tempo no Japão. À parte desses grupos, temos vários outros entre os quais destacaremos o *dhyani* ou budismo meditativo, que ficou conhecido na China como *Ch’an* e no Japão como Zen, corrente que *Tçuzu* chama ao longo da obra de *zenshū*.

Uma das diferenças mais importantes entre a tradição Zen e as outras duas é a menor importância que se dão aos textos e escrituras, isso porque o sistema Zen defende que a iluminação não pode ser encontrada em textos, mas apenas no acordar da natureza própria de cada um. Por isso a última essência [*satori*] não está no paraíso, templo ou *sutra*, mas na busca interior como fez Buda ao definir o caminho do meio.¹⁷⁰ Nas palavras de *Tçuzu*:

Sua vocação não é filosofar com a ajuda de livros e tratados escritos por mestres ilustres e filósofos como fazem os membros de outras seitas de *Gymnosophists* indiana. Em vez disso, eles [os *zenshū*] se entregam a contemplar as coisas da natureza, (...) eles mortificam suas paixões por meio de certas meditações e considerações enigmáticas [*koan*] e figuras que os guiam em seu caminho no início.¹⁷¹

Tomemos este trecho de *Tçuzu* como norteador, pois ele descreve uma corrente de pensamento introduzida na China por volta de 527 a.C. pelo monge budista Bodhidharma e ampliada por Hui-nêng (637-713)¹⁷² durante a dinastia T’ang. Esta corrente formou as bases do Zen budismo incorporado no Japão por meio do já mencionado Eisai, que, em 1191, ao retornar ao Japão, fundou a escola Rinzai de Zen budismo na linha de Lin-chi.¹⁷³ Esta linha enfatiza a iluminação como um *flash* e o uso dos mencionado *koan*, cujos mais famosos foram citados no século XVIII pelo mestre Hakuin: “Apresentando uma de suas mãos, ele disse: Qual é o som de bater palmas de apenas uma mão?” ou

¹⁶⁸ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* pp. 317;32

¹⁶⁹ WOLTERSTORFF, Nicholas. Arte e o estético : a dimensão religiosa. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 404

¹⁷⁰ MUNSTERBERG, *op. cit.* pp. 15-16

¹⁷¹ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 272-273; COOPER, 1995, *op. cit.* pp. 321-328

¹⁷² Hui-nêng é conhecido no Japão pelo nome Eno.

¹⁷³ MUNSTERBERG, *op. cit.* p. 24

“Quando seu corpo é cremado e suas cinzas jogadas ao vento, onde está você?”

O segundo grande líder Zen no Japão foi o monge Dōgen (1200-1253), que estudou no monte Hiei e Mīdera antes de ser discípulo de Eisai e, assim como seu mestre, esteve na China entre 1223 e 1228 para estudar o Ch’an. Após retornar, construiu o monastério Eihei-ji que se tornou a sede da escola Sōtō (*Ts’ao-tung*, em chinês). Mas, em contraste com a linha Rinzai de seu mestre, a linha Sōtō enfatiza a meditação, disciplina espiritual e conduta moral.¹⁷⁴

No entanto, se queremos entender as origens do pensamento de evanescência do Zen budismo, temos que ir mais longe do que *Tçuzu*, até sua origem no budismo tradicional. E é dentro da tradição antiga do *theravāda* que encontraremos a maior coleção de textos referentes à base do Budismo por meio do seu cânone chamado *tipitaka* (em pali) ou *tripitaka* (em sânscrito). O nome que significa “as três cestas” é oriundo do fato de esta coleção ser formada por três grupos de documentos guardados em três cestas: o *Vinaya Pitaka*, que são os livros de disciplina; o *Sutta Pitaka*, que são os livros sobre doutrinas; e o *Abhidhamma Pitaka*, que contém aquilo que poderíamos chamar de “psicologia budista”.

É justamente dentro do segundo grupo, *Sutta Pitaka*, que encontramos a obra que nos auxiliará no estudo, o *Dhammapada*. O termo é composto de duas expressões: *Dhamma*, que, dentre outras coisas, significa virtude, ensinamento, doutrina, verdade e retidão; e o termo *padal*, que significa senda, caminho, pé, passo. Ou seja, é o livro que apresenta o caminho para o conhecimento.

O texto é, resumidamente, uma antologia dos princípios básicos que orientam as relações com os outros por meio da não-violência, e consigo por meio do sacrifício e práticas ascéticas de automortificação. E é justamente no *vaggas* [capítulo] XX, intitulado “Do caminho”, que extraímos a essência necessária para explicar parte considerável do princípio estético japonês do *wabi-sabi*. Segundo a tradução utilizada, lemos na primeira estrofe do capítulo a seguinte abertura:

273. Óctuplo é o melhor dos caminhos; das verdades, os Quatro Enunciados; das qualidades a melhor é a ausência de paixão, e dos bípedes, o que tem visão.

Aqui notamos a essência do budismo para lidar com a realidade a nossa volta. De acordo com essa tradição, os Quatro Enunciados ou Quatro Nobres Verdades [*cattari ariya-saccāni*] resumem os princípios necessários para que a humanidade compreenda e supere as questões do mundo seguindo a seguinte sucessão: a Primeira Nobre Verdade afirma que existe o sofrimento; a Segunda apresenta o desejo, a cobiça e a ignorância como as origens do sofrimento; na Terceira Nobre Verdade encontramos a possibilidade de cessar tal sofrimento; e a Quarta apresenta o método para se alcançar

¹⁷⁴ MUNSTERBERG, *op. cit.* p. 25

o nirvana, que é justamente o Caminho Óctuplo referenciado no início do texto.¹⁷⁵ Uma vez introduzido o princípio geral, ainda que muito superficialmente, podemos avançar para as Três Características da Existência que são:

277. Todas as coisas compostas são impermanentes. Tão logo alguém vê (isto) com sabedoria, Então do sofrimento ele se enfastia; este é o Caminho da Purificação.

278. Todas as coisas compostas são insatisfatórias. Tão logo alguém vê (isto) com sabedoria, Então do sofrimento ele se enfastia; este é o Caminho da Purificação.

279. Todas as coisas da natureza são insubstanciais. Tão logo alguém vê (isto) com sabedoria, Então do sofrimento ele se enfastia; este é o Caminho da Purificação.

A primeira parte que estudaremos é o trecho que se repete na abertura de cada enunciado, “Todas as coisas são ...”, em que a palavra “coisas” é a tradução do original *sankhāra*, que pode ser entendido por: formação material, coisas compostas e os constituintes da vida que pertençam a ela ou não, ou seja, todas as coisas que existem no mundo, assim como todos os fenômenos da existência.¹⁷⁶

A partir daí, entendemos que, quando o autor expressa “as coisas”, ou *sankhāra*, ele fala mais do que os objetos em si, mas da própria experiência do objeto enquanto fenômeno ou enquanto ser propriamente dito, traduzindo para nossos dias, o próprio aspecto ontológico do ser ou objeto que são todos impermanentes, insatisfatórios e insubstanciais.

O termo no original para impermanente é a expressão *aniccā*, que advoga que a impermanência é uma feição básica de todas as coisas, e apenas o nirvana que é incondicionado e não formado é permanente, e que em ambos os níveis, corporal ou mental, somos impermanentes. No primeiro, o corpóreo, notamos o nascer, crescer e definhar das pessoas e das coisas, já no nível mental encontramos a possibilidade da instrução, do abandono e da ignorância. Assim, ao analisar o princípio da Contemplação da Impermanência [*aniccānupassanā*], Suttapitaka explica:

É a noção de surgimento e queda ou vir a ser seguido pela dissolução, que está na raiz da noção de impermanência. Cada momento de consciência é visto como sendo formado de causa e condição e como sendo instável e, portanto, como imediatamente se dissolvendo: eles vêm a ser e, tendo sido, desaparecem.¹⁷⁷

No segundo trecho, encontramos que tudo é insatisfatório, ou seja, tudo é *dukkhā*. Essa é a

¹⁷⁵ O Caminho Óctuplo consiste da Compreensão Correta [*Samyag-drsti*]; Pensamento Correto [*Samyak-samkalpa*]; Fala Correta [*Samyag-vac*]; Ação Correta [*Samyak-karmanta*]; Meio de Vida Correto [*Samyag-ajiva*]; Esforço Correto [*Samyak-vyayama*]; Atenção Correta [*Samyak-smrti*] e Concentração Correta [*Samyak-samadhi*].

¹⁷⁶ Para entender melhor o que foi dito sobre “fenômenos da existência” devemos adicionar outros dois conceitos: *Samsara* que consiste no ciclo ou “Roda de Renascimento” que é o perambular perpétuo entre vidas. E o *Karma* que é a lei universal de consequência, mas não, necessariamente, igual ao conceito de ação-reação ocidental.

¹⁷⁷ IPITAKA, Suttapitaka, Khuddakanikaya. **Dhammapada**: A senda da verdade. São Paulo: Palas Athena, 2000, p. 243

mesma palavra que designa sofrimento e dor no texto das Quatro Nobres Verdades, mas devemos notar que isso não se limita apenas à dor de circunstâncias ruins. Segundo os textos budistas, a dor está em tudo, ela já estava presente no nascimento, pois ali inicia a contagem regressiva para a morte, ou numa festa que começa para poder terminar. Dessa forma, o budismo primitivo não nega a existência de momentos prazerosos, mas preconiza que neles também há o sofrimento.¹⁷⁸

A terceira e última característica da existência é a mais difícil de traduzir ou expressar. Tudo é insubstancial, ou *anattā*, que também interpretamos por não-eu, não-ego ou impessoalidade. É a doutrina budista que defende que nem dentro dos fenômenos mentais ou corpóreos da existência, nem fora deles, há qualquer coisa que possa ser chamado de entidade-ego [*attā*], auto existente, alma ou qualquer outra substância imutável. Tal doutrina budista não é distinta apenas da percepção ocidental do grego *pneuma* ou do latim *spiritus*, mas também se distingue de outros sistemas filosóficos e religiosos da própria Índia.

Um pensamento retórico pode nos ajudar acerca desse terceiro ponto. Imagine uma semente, uma árvore, um tronco morto no chão e o adubo orgânico, que é o estado último da vegetação, já que elas são todas partes de um grande ciclo da flora. Noutras palavras, a semente deve morrer para nascer a planta que dará novas sementes antes de tombar e virar adubo. Aqui temos o choque entre duas percepções acerca do transcurso da matéria, em que de um lado há o conceito apocalíptico monoteístas de *Tçuzu* que é linear com um fim; e do outro temos as visões espiraladas do Oriente.

Sim, espiralada, pois diferente da visão circular ou pendular que retornam para o mesmo ponto, defendemos o termo “visão espiralada”, que nos permite pensar melhor acerca do pensamento oriental. Isso porque, apesar de retornar ao mesmo lado, o espiral não retorna ao mesmo ponto, assim, alguns ditados e anacletos chineses como “o outono sempre volta na mesma época, as folhas sempre caem, mas nunca são as mesmas folhas” ganham muito mais sentido e valor do que dizer que o oriente possui uma visão circular. Pensamento este que se relaciona diretamente com o *ichigo ichie*, pois ainda que o mestre e os convidados sejam os mesmos, na mesma *chashitsu*, no mesmo período do ano seguinte, isso será outro momento, outro *ichigo ichie*.

Por último, cabe ressaltar que, para Buda, não há dentro de nós algo ou uma entidade perdurável, ao invés, o que existe é uma disposição temporária de Cinco Agregados [*khandha*] não duradouros que estão em constante relação com o próximo, por isso estamos em constante mutação física e mental. E é justamente a contemplação do não eu [*anattānupassanā*] uma das três principais meditações do budismo, pela qual se alcança a introspecção [*vipassanā*].¹⁷⁹

Contudo as bases do Japão não estão apenas no Zen, por isso adentremos no xintoísmo e

¹⁷⁸ IPITAKA, *op. cit.* p. 247 (Vide também o símbolo do *yin-yang* que possui um círculo preto no lado branco e um círculo branco no lado preto, demonstrado o dualismo do taoísmo.)

¹⁷⁹ IPITAKA, *op. cit.* p. 242

taoísmo por meio da visão de mundo acerca da natureza que era tida como a materialização máxima do caráter fugaz da existência e sua fonte de inspiração. Veja o já mencionado *hanami*, que é justamente o oposto da tradição grega e suas releituras medievais, cuja essência é a transformação da natureza a partir do senso “humano” ou “divino” de beleza.

Mas, como colocou Friedrich Nicolai, “o conceito e a palavra “natureza” é um verdadeiro pau para toda obra”¹⁸⁰ por isso, antes de começar o estudo, temos que apresentar a distinção entre duas interpretações e usos da palavra natureza ao longo do trabalho:

1. A natureza enquanto soma de todas as coisas do mundo natural, ou seja, excluindo apenas aquilo que seja intangível ou sobrenatural.

2. A natureza intrínseca de algo, ou seja, a soma das características de um objeto que o tornaram o que é. De forma que, nesse viés ontológico, as questões sobrenaturais também serão estudadas, já que elas também possuem sua “natureza sobrenatural” intrínseca. Aparentemente esta é a maneira mais comum de se utilizar o termo entre os antigos e os medievais por meio dos termos em grego “*phusis*” e latim “*natura*”.¹⁸¹

Como apresentado no capítulo dois, por diversos momentos o convidado era levado a contemplar a natureza “construída”, porém, assim como a contemplação da arte manufaturada, a observação e deleite da natureza “pura” exige compreensão das suas próprias linguagens, ponto nodal para a tradição do *chanoyu*, mas extremamente espinhoso dentro da tradição ocidental, tanto é que poucos autores se propuseram a pensar sobre o tema. Um deles e o mais icônico foi Immanuel Kant (1724-1804), e este, ainda assim, colocou parte considerável das reflexões sobre a natureza em torno do conceito de “sublime”, o que não comporta completamente a beleza do *wabi-sabi*, já que no pensamento japonês não se busca o aspecto colossal da montanha ou seu estopim para uma “quase-catarata” individual frente às forças sobre-humanas da tempestade.

Segundo Juniper, de maneira geral, o Ocidente possui sua educação e base filosófica no sistema dualista entre o “eu” e o meio exterior.¹⁸² No início, o bebê está mergulhado na “vivência oceânica” onde as coisas lhe aparecem como são, só depois, por meio do acúmulo de informações sociolinguísticas, como estudado por Bakhtin e Vygotsky, passamos a representar o mundo por meio de nomes e signos e, com isso, distingue o “eu” e o “mundo”. Assim, passamos da visão “global” para a visão “analítica”, como coloca o psicólogo João Francisco.¹⁸³

Um dos pontos-chave do dualismo é justamente a fala, ou seja, a nomeação dos objetos que

¹⁸⁰ *apud* CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 388

¹⁸¹ THOMASSON, Amie L. A ontologia da arte. In KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 103; É assim também que Aristóteles coloca em *Physics*, II, 199b, “Naturais são aquelas coisas que, por um movimento contínuo originado de um princípio interno, chegam a uma completude.” (CRAWFORD *op. cit.* p. 388)

¹⁸² JUNIPER, *op. cit.* p. 24

¹⁸³ DUARTE JUNIOR, *op. cit.* pp. 29-37

passam a existir dentro da nossa realidade não mais por meio de si mesmo, mas por meio de nossa construção cognitiva. O que é diametralmente oposto ao Zen que prega a ausência das palavras, pois, como coloca Junpiper, “É mais focado na experiência direta da percepção do que nas ideias relativas a essas experiências.”¹⁸⁴ Assim, mais que descrever ou analisar a natureza, o que se busca em silêncio é se encontrar como parte dela, como aparece por diversas vezes no clássico *Genji monogatari*.

Contudo o processo de produção de uma obra no estilo *wabi-sabi* envolve muito mais do que a inspiração ou mimese da natureza, envolve a contribuição da própria natureza no processo de produção por meio de suas forças físicas e químicas. Em outras palavras, durante a produção da cerâmica, algumas nuances de temperatura dentro do forno e posição em que a peça foi colocada poderiam influenciar no formato da obra, tornando-a única e peculiar.

Dentro do *wabi-sabi*, essa identidade rústica e singular do objeto pode ser obtida tanto durante sua criação quanto pelo passar do tempo, como comenta Fróis, na obra *História do Japão*: “Então, ele (Diogo) me mostrou, entre muitos outros tesouros que ele tinha lá, um tripé que estava a poucos palmos de distância em que ele colocou a tampa da chaleira quando a retirou. Eu peguei com minhas mãos. Isso era de ferro e apresentava desgaste com a idade em muitos lugares que mostravam sinais de terem rompido e foi reparada.”

Essa “imperfeição” diverge do pensamento do Ocidente, cujas peças distorcidas são lidas como erros e descartas, pois dentro do *wabi-sabi* elas são tidas como símbolo da individualidade e singularidade da peça em questão. Isso procede, uma vez que a “natureza”, em seu primeiro sentido, influenciou a “natureza” da peça, em seu segundo sentido.¹⁸⁵ Um exemplo do que foi dito é a transformação do bambu em *hanaire*, o vaso de flores colocado no *tokonoma*. O bambu possui naturalmente uma estrutura seccionada por juntas e espaço ocos, assim, cabe ao artesão apenas “reconhecer” qual é a “melhor” seção para o corte, de forma que ele distingue a natureza e não a transforma ou imita, o que nos leva à já mencionada fala de *Tçuzu* de que “(...) a principal ciência do *suki* está na habilidade de reconhecer a proporção natural e adequação das coisas.”¹⁸⁶

Não obstante, em seu relato pessoal enquanto aprendiz da arqueria japonesa [*kyūdō*], Eugene Herrigel relata a maneira pela qual seu mestre vai muito além disso. Após várias tentativas e erros, seu mestre fez uma demonstração. Primeiramente, ele acertou o alvo com a luz acesa; em seguida, o mesmo alvo com a luz apagada; ao final explicou com uma simples frase: “isto fez isso”. Percebemos aqui que, para o mestre do arco, mais que uma simples semiose ou mimese, como coloca *Tçuzu*: “(...) tudo é feito para imitar a natureza e sua simplicidade (...)”, o papel do arqueiro foi quase mediúnico frente às forças da natureza.

¹⁸⁴ JUNIPER, *op. cit.* p. 27

¹⁸⁵ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 105

¹⁸⁶ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 294

Porém, desde os tempos bíblicos, a natureza, especialmente a inóspita, era entendida de outra forma e por um duplo significado no Ocidente e no Oriente Próximo: se por um lado a natureza era símbolo do indomado, repleto de perigos e que deveria ser evitado, por outro lado ela também era percebida como local de redenção eremítica que precisava ser mantida como um santuário espiritual, mas não, necessariamente, inalterada.

A disciplina “Estética”, como a conhecemos, começou no século XVIII com as investigações do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) em sua dissertação *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, na qual ele advogava por um campo de estudo que utilizasse métodos específicos na busca de entender como as coisas eram conhecidas e reconhecidas por meio dos sentidos. Desse modo, ele buscava desvincular a estética da filosofia geral aos moldes da lógica que já possuía um ramo próprio de pensamento em sua época.

Contudo, como apresentam Panofsky e Mothersill,¹⁸⁷ desde o mundo antigo, o Ocidente tem refletido acerca da relação entre o homem, a criatividade e o mundo ao seu redor. Platão (c.427/28 a.C.), por exemplo, defendia que a “Ideia” [*eidós*] era a fonte das formas para todas as realizações humanas e que elas se materializavam de maneira imperfeita na matéria, e, quando reproduzidas pelo pintor, alcançam o pior da mimese e seus praticantes deveriam ser expulsos das cidades.¹⁸⁸

Esse pensamento antigo possui dois pontos aparentemente opostos. O primeiro é que a obra de arte era inferior à natureza por não ser capaz de exprimi-la por completo; e uma segunda visão que a colocavam como superior à natureza, pois podia corrigi-la, já que, diferente da natureza, o homem tinha acesso ao conceito de “belo”, presente no mundo das Ideias. Mas Aristóteles (384- 322 a.C.) pensava diferente, visto que, para ele, a obra de arte preexistia na alma de seu criador antes de penetrar na matéria como um arquiteto concebendo e imaginando uma casa em seu espírito antes mesmo de materializá-las.¹⁸⁹

Dessa forma, notamos que apesar da diferença entre a origem da ideia, seja no mundo das Ideias como defendia Platão, ou interna como defendia Aristóteles, ambas as teorias são marcadas não apenas pelo humilde copista da natureza, mas também seu êmulo, que intervém sobre as “imperfeições da natureza” por meio da criatividade, técnica e harmonia matemática.¹⁹⁰

¹⁸⁷ PANOFSKY, Erwin. **Ideia**: A evolução do conceito de belo. São Paulo. Martins Fontes, 1994, p. 16; MOTHERSILL, Mary. O Belo e o Julgamento do Crítico: Remapeando a Estética In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 196

¹⁸⁸ Como lemos na conversa entre Sócrates e Glauco sobre a natureza da cama no Livro X de *A Republica*, que é na verdade um introito a sua crítica à Homero. Sócrates define “deus” como o criador da natureza do objeto, ao marceneiro, é dado o título de obreiro por Glauco, que, seguindo o pensamento de Sócrates, reconhece o pintor como um imitador afastado em 3º grau da natureza do objeto. (PLATÃO, s;d, s/p.; ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006, p. 16)

¹⁸⁹ PANOFSKY, 1994, *op. cit.* p. 28

¹⁹⁰ ROBINSON, Jenefer. As emoções na arte. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 236; VITRUVIUS POLLIO. **Los diez libros de arquitectura**. Barcelona: Iberia, 1955; ROSENFELD, *op. cit.* p. 20; WOLTERSTORFF, *op. cit.* p. 405; PANOFSKY, 1994, *op. cit.* p. 20

Segundo Noël Carroll, a arte é um dos meios mais importantes para aculturar os povos no *éthos* de sua sociedade e, em certa medida, moldar a própria moralidade em questão, como se nota no mundo antigo e medieval,¹⁹¹ levando-nos à matriz cristã de *Tçuzu*, que foi influenciada pelas correntes Platônicas e Aristotélicas.

Nas obras de Santo Agostinho (354- 430 d.C.), vemos a maneira como as ideias platônicas encontram espaço ao substituir o conceito de “campo das ideias” pela palavra “Deus” e dEle a emanção de todas as ideias, fazendo de nós, humanos, mediadores entre Ele e a matéria.¹⁹² Na esteira desse pensamento, notamos como o sentido cosmológico presente na antiguidade foi gradativamente se transformando numa questão teológica¹⁹³ no qual, para Agostinho, uma “pessoa” era melhor do que outra se ela amasse coisas melhores, ou como colocaria Platão no mito da caverna, quando descobrimos a verdade sobre as coisas e não mais suas sombras.¹⁹⁴

Aristóteles, por sua vez, é retomado pela escolástica nas ideias de Tomás de Aquino (1225-1274), contudo, no lugar de um “deus interior”, o que certamente seria lido como heresia, Aquino advoga na *Summa Theleologica* a centelha divina da criação, o que encontra bases na própria Bíblia já que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus e Ele foi o grande criador do universo.¹⁹⁵ Dessa forma, Aquino retoma argumentos apresentados por aristotélicos como Fílon e Plotino de que há dois modos de se produzir algo. Um primeiro por meio das coisas preexistentes, como o homem que engendra o homem ou o fogo que engendra o fogo, e uma segunda forma que é naqueles que agem pelo espírito que preexiste como uma entidade intangível, o que seria análoga à contemporânea ideia de “criatividade”,¹⁹⁶ pois, como coloca Dante, “A arte encontra-se em três níveis: no espírito do artista, no instrumento que ele utiliza e na matéria que recebe sua forma da arte.”¹⁹⁷

Antes de prosseguir, leiamos então dois versos, o primeiro extraído da Bíblia: “Todo o vale será exaltado e todo o monte e todo o outeiro será abatido; e o que é torcido se endireitará, e o que é áspero se aplainará. E a glória do Senhor se manifestará, (...).”¹⁹⁸ E o segundo apresentado por Rikyū: “Arranje as flores como se elas fossem encontradas no campo”.¹⁹⁹ Ao lê-los, não é estranho entender

¹⁹¹ CARROLL, Noël. Arte e o âmbito moral. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, pp. 163-171

¹⁹² Quanto a mim, meu Deus e minha glória, encontro nisto razão para cantar-te um hino, e oferecer um sacrifício de louvor àquele que sacrificou por mim. As belezas que da alma do artista passam para suas mãos, provêm desta beleza, que é superior às nossas almas e pela qual minha alma suspira dia e noite. CAPÍTULO XXXIV - O prazer dos olhos. CONFISÕES DE SANTO AGOSTINHO. s/d, s/p.

¹⁹³ PANOFKY, 1994, *op. cit.* p. 36

¹⁹⁴ Santo Agostinho *apud* COHEN, Ted. A filosofia do gosto: Reflexões sobre a idéia. In: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, p. 219;

¹⁹⁵ BÍBLIA SAGRADA, *op. cit.* Gênesis 1:27; Salmos 104: 1-36 (respectivamente) Como Aquino mesmo coloca: “*Pulchrum dicatur id cuius apprehensio ipsa placet.*” [Dizemos que belo é aquilo cuja mera apreensão agrada] (AQUINO, **Summa Theleológica**, a, II ae. 27. Resposta a Objeção 3. *apud* MOTHERSILL, *op. cit.* p. 196)

¹⁹⁶ PANOFKY, 1994, *op. cit.* p. 25

¹⁹⁷ *apud* PANOFKY, 1994, *op. cit.* p. 44

¹⁹⁸ BÍBLIA SAGRADA, *op. cit.* Isaías 40:4-5

¹⁹⁹ *apud* TANAKA, *op. cit.* p. 145

porque encontramos nos documentos dos primeiros europeus, inclusive *Tçuzu*, argumentos explícitos de que os japoneses eram “ingênuos”, “bárbaros” ou “apreciadores daquilo que não tem valor”, pois, como escrito na bíblia e toda uma construção estética ocidental, não cabe ao homem reproduzir a natureza, mas transformá-la e aperfeiçoá-la.

Outro ponto importante que nos levará ao desfecho desse trabalho é a tradição cristã que prega justamente o oposto a tudo aquilo apresentado no capítulo dois acerca do Dhammapada, pois Deus é eterno, perfeito e, como Ele mesmo disse, “Eu sou”.²⁰⁰ Ampliando essa visão a partir de Gênesis 1:1-31, coube a Deus, durante a criação do mundo, transformar todas as coisas sem forma e vazias, ou seja, imperfeitas e sombrias, em formas acabadas e completas, que se apresentem sem falhas, perfeitas e, porque não, divinas.

Com isso, temos no pensamento ocidental judaico-cristão a manutenção do pensamento grego da *kalokagathía* no qual “perfeito” é igual a “belo” em seu nível estético e “perfeito” é igual a “bom” em seu nível moral e social. Em outras palavras, os valores éticos, enquanto unidade social e política, estão engendrados na arte sustentando a *paidéia* clássica, que vincula a ética, a política e a estética às técnicas da produção e reprodução dos “belos” objetos.²⁰¹

Portanto, se pensarmos a perfeição como o nível máximo de uma possível excelência, alcançamos as mesmas considerações apresentadas por Wolterstorff no texto “*Arte e o estético: a dimensão religiosa*” de que, no campo da metafísica da excelência, “somente Deus é intrinsecamente excelente, tudo o mais é extrinsecamente excelente, com sua excelência transmitida em virtude de sua relação com o ser intrinsecamente excelente.”²⁰²

Outro ponto acerca do perfeito é que ele pressupõe o conceito de belo como permanente e imutável, pois no momento em que ele se transforma, automática e inevitavelmente ele se torna imperfeito, já que não pode haver duas perfeições da mesma coisa, assim como não pode haver dois deuses para o cristão ou duas ideias acerca do mesmo objeto para Platão. Esse pensamento se opõe claramente à ideia oriental de *sansara*, já que, como disse Salomão, Deus conhecia a tudo antes mesmo do nascer, e opondo-se também ao conceito de impermanência [*aniccā*] em sua forma budista *theravāda* ou no pensamento Zen japonês do *mujōkan*.

Finalmente, retornemos à ideia ou hipótese apresentada na introdução de que o choque entre o chá e a cruz girou em torno da imperfeita busca da perfeição e a perfeita incorporação da imperfeição, no qual os termos “imperfeita busca” e “perfeita aceitação” representam o modo como cada grupo busca atingir ou reconhecer aquilo que está escrito na segunda parte “da perfeição” e “da imperfeição”, que é, em última instância, o que as partes almejam.

²⁰⁰ BÍBLIA SAGRADA, *op. cit.* Êxodo 3:14

²⁰¹ ROSENFELD, *op. cit.* p. 11

²⁰² WOLTERSTORFF, *op. cit.* p. 405

Como vimos, temos uma série de técnicas como simetria, matemática, anatomia, perspectiva, dentre outras, que foram criadas e utilizadas no Ocidente na busca de expressar ao máximo uma determinada perfeição, seja em relação a uma ideia ou a um objeto, mas todas elas norteadas por um “ideal”. Contudo, no universo cristão de Tçuzu, tal perfeição nunca é encontrada ou obtida, seja na fé, como escreveu Paulo aos Romanos: “Porque o que faço não o aprovo; pois o que quero isso não faço, mas o que aborreço isso faço”,²⁰³ ou nas artes, como escreveu o grande pintor Rafael **Sanzio** em sua carta ao conde Castiglione, autor do livro *O cortesão*, em 1516.²⁰⁴

Para pintar uma bela mulher, eu deveria olhar muitas mulheres mais belas ainda, e evidentemente com a condição de que me ajudeis nessa escolha, mas como existem tão poucas belas mulheres quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me pois de uma certa ideia que me vem ao espírito. Não posso dizer que ela contém algum valor artístico; [porquanto] já peno o suficiente para possuí-la.

Em suma, uma imperfeita busca da perfeição. Do outro lado, vimos a maneira como o conceito de “imperfeição” encontra suas raízes nas ideias de que tudo é impermanente [*aniccā*], insatisfatório [*dukkhā*] e insubstancial [*anattā*]²⁰⁵ e por isso a obra de arte “bela”, enquanto experiência estética, não é aquela produzida em mármore que não se deteriora ao longo do tempo, mas é aquela obra que nos leva a pensar e contemplar [*mono no aware*] nossa própria condição de “passageiros” mutáveis pelo mundo e que nada podemos fazer frente a isso para além de contemplar com deleite [*asobi*] o inevitável ciclo da vida [*sansara*],²⁰⁶ o que, em outras palavras, é a perfeita incorporação da imperfeição.

Contudo, diferente de tantos autores sobre *wabi-sabi* lidos no percurso deste trabalho, especialmente os teosofista e os escritores de autoajuda²⁰⁷, quando escrevemos a “perfeita incorporação da imperfeição”, não entendemos que isso seja a salvação do Ocidente, mas sim uma nova perspectiva e possibilidade de compreensão da arte para além dos museus e dos dogmas estéticos ocidentais que estão claramente em tensão entre a natureza dos elementos em si, as teorias

²⁰³ BÍBLIA SAGRADA, *op. cit.* Romanos 7:15

²⁰⁴ Rafael *apud* PANOFSKY 1994, *op. cit.* p. 59

²⁰⁵ IPITAKA, *op. cit.* pp. 257-258

²⁰⁶ Neste ponto o pensamento oriental se aproxima com a experiência ocidental dos estoicos, especialmente de Epicteto, que diz que existem coisas que podemos transformar e coisas que não podemos transformar, e que nos cabe pensar e agir apenas em prol daquilo que está ao nosso poder de transformação. (EPICTETO. **O Manual de Epicteto**. Tradução do texto grego: Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012, p. 8)

²⁰⁷ Alguns títulos exemplificarão as “adaptações” e “usos” do termo: *Wabi Sabi: Timeless Wisdom for a Stress-Free Life* [Wabi Sabi: Sabedoria atemporal para uma vida livre de estresse] da autora Agneta Winqvist; *Wabi Sabi Simple: Create beauty. Value imperfection. Live deeply* [Wabi Sabi simplificado: Crie beleza, Valorize a imperfeição. Viva profundamente] do autor Richard R. Powell; *Living Wabi Sabi: The True Beauty of Your Life* [Viver o Wabi Sabi: A verdadeira beleza da vida] de Tarō Gold. Até aqui, as obras estão, de algumas forma, relacionadas a experiências estéticas, contudo, os dois exemplos a seguir apresentam leituras deveras enviesadas: *Wabi-Sabi at Work: A Natural Path to Career Change* [Wabi Sabi no trabalho: Um caminho natural para mudança de carreira] de Whitney Greer e *Wabi Sabi Love: The Ancient Art of Finding Perfect Love in Imperfect Relationships* [Amor Wabi Sabi: A Arte antiga de encontrar amor perfeito em relações imperfeitas] da autora Arielle Ford.

de estudo da forma [*Gestalt*] e as formas de percepção inconsciente que só podem ser captadas pela percepção profunda como coloca Ehrenzweig:

A percepção da superfície é um instrumento especialmente inadequado para se preencher as formas simbólicas por que o simbolismo gosta de se esconder nas imperfeições aparentes casuais e insignificantes. É provável que as funções da percepção de superfície de preencher as lacunas e apagar as saliências sejam para suprimir as imperfeições casuais e com elas o simbolismo escondido, o que favorece o deleite do superego que salvaguarda a mente de superfícies dos desejos recalçados do inconsciente.²⁰⁸

Aparentemente, o argumento intrínseco ao pensamento da *gestalt* de que a forma é o princípio *sine qua non* da contemplação estéticas foi relida pelos comentadores do assunto como a própria base do *wabi-sabi* para o Ocidente, uma vez que as “falhas” e “faltas” permitem ao observador sua complementação e imaginação, como apresenta Hashimoto: *Fusoku koto taranu bi* [a beleza das coisas que faltam].²⁰⁹ Todavia, essas teorias de análise ainda estão presas à palavra “imperfeição”, ou seja, diversos livros, e esta monografia inclusive, incorporam as ideias, mas não questionam a essência da comparação.

Se escrevermos que o pensamento do *wabi-sabi* gira em torno da forma “imperfeita”, ainda que num contexto de apreço e estima, é o mesmo que dizer indiretamente que existe algo “perfeito” diferente daquilo que é *wabi-sabi*, o que é, na verdade, a manutenção do próprio pensamento ocidental, o que não nego, pois é um texto produzido por um ocidental ao nível de monografia, mas que certamente abre portas largas a novos estudos. Isso porque, no Japão, *wabi-sabi* deve ser lido como “perfeito” dentro de categorias estéticas que presam por tudo aquilo que o nosso próprio idioma, o português, nos limita por serem palavras feitas pela adição dos sufixos de negação (*a-*) e (*in-/im-*) como em assimétrico, inconstante, imperfeito. Levando-nos a crer nas palavras críticas de Schopenhauer acerca da incompletude de certas traduções.²¹⁰

Assim, tanto para os estetas formalistas quanto para os kantianos, a essência da experiência estética está no seu prazer, especialmente em certas propriedades intrínsecas ao objeto e à sua relação com o observador.²¹¹ Contudo, como coloca Leo Tolstoy, tal pensamento simplifica demasiadamente a relação e os sentimentos envolvidos, pois coloca a arte no mesmo nível que o chocolate ou uma massagem. Para o autor do clássico *Guerra e Paz*, o que os diferencia é que para além do prazer a arte é importante pois cria um vínculo entre o autor e o observador. Isso, aparentemente, se aproxima muito mais dos princípios existente na experiência estética japonesa

²⁰⁸ *apud* DUARTE JUNIOR, *op. cit.* p. 69

²⁰⁹ CORDADO, *op. cit.* p. 30

²¹⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, **A arte de escrever**; tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 7

²¹¹ EATON, *op. cit.* pp. 91-92

chanoyu, voltada para o *wabi-sabi* e *ichigo ichie*²¹², do que na nossa relação baseada na catalogação e análise formalista de peças nos museus.

Concluindo, vemos que ao descrever o Japão e seus objetos “que venham a valer dez, vinte ou trinta mil cruzados ou até mais - algo que aparecerá como loucura e barbárie as outras nações que venham a ouvir isso”²¹³ *Tçuzu* demonstra indiretamente toda a sua carga ocidental de que o objeto belo e é aquele acabado, polido, simétrico e valioso. Ele é, por conseguinte, a sua busca pela perfeição.

²¹² No mesmo sentido temos: *ichimi dōshin* - o mesmo sabor o mesmo coração.

²¹³ RODRIGUES, 1973, *op. cit.* p. 264; Valignano chama este “desejo” como trivial e infantil. (COOPER, 1995, *op. cit.* p. 260)

Considerações finais

Tudo é insatisfatório

Porque o tempo acabou e a monografia deve ser entregue,

Tudo é impermanente

Porque este é apenas o começo da pesquisa,

Tudo é insubstancial

Porque trechos serão apagados, reescritos e adicionados.

Como buscamos apresentar, o Japão foi marcado por intensas modificações políticas ao longo dos séculos XVI e XVII a partir de uma estrutura fragmentada em direção à centralização do Clã Tokugawa, que repercutiram em alterações no sistema econômico, com o início do isolamento que teve fim na restauração Meiji em 1868, e no sistema cultural com a ascensão de diversas artes, dentre elas o *suki* e o *wabisuki*.

E é interessante notar como é justamente esse período histórico que permeia o imaginário ocidental quando falamos em “Japão tradicional”. Mas o que esquecemos é que os samurais, espadas, chá, gueixas e castelos tão explorados pelos livros e produções cinematográficas são contemporâneos ao período de expansão lusitana e nossa própria história enquanto ex-colônia. Isso porque, em 29 de março de 1549, Tomé de Souza chegou ao Brasil como Governador-Geral e trouxe consigo os primeiros jesuítas e em 27 de julho do mesmo ano, o jesuíta Francisco Xavier chegou ao Japão dando início àquilo que Charles Boxer chamou de Século Cristão (1550-1650).²¹⁴

De fato, a monografia apresenta um recorte estético a partir de *Tçuzu*, contudo isso foi uma questão de exequibilidade da pesquisa e afinidade do autor, pois, no fundo, o que buscamos é ampliar o conhecimento sobre o Imperialismo português para além das relações atlânticas. Acerca desse assunto, podemos simplesmente falar que, entre 1500 e 1534, a América Portuguesa esteve abandonada com pequenas incursões de exploração dando a falsa ideia de inoperância do sistema português, ou podemos dizer que durante este mesmo período os lusitanos já estavam na China e reproduziam pelo mar a milenar e lucrativa Rota da Seda, em concorrência direta ao controle alfandegário turco em Istambul, antiga Constantinopla, e a distribuição no Mediterrâneo, outrora controlada pelos Venezianos e Genoveses.

Em outras palavras, o que buscamos ao término não é apenas uma contribuição para a história do Japão, mas, também, uma contribuição ao mundo lusófono, cujas pesquisas históricas do século XXI ainda se perdem ao tentar cruzar o Cabo da Boa Esperança rumo à Ásia por falta de publicações em

²¹⁴ BOXER, Charles R. **Portuguese merchants and missionaries in feudal Japan, 1543-1640**. Aldershot: Variorum, 1986

português, assim como as naus que, até o século XVI, iam para lá em busca de riquezas. A questão é que instruímos nossos alunos secundaristas que o tratado de Tordesilhas (1494) dividia o mundo entre os espanhóis e portugueses, algo que só faz sentido em figuras planas e não num globo, o que deixa no esquecimento a linha de Saragoça (1529), que dividia o mundo do outro lado entre o Japão “sob protetorado” dos jesuítas portugueses e as Filipinas sob os franciscanos hispânicos.

João Rodrigues não adentra no mérito da valorização das pedras ou metais preciosos típicos do seu período histórico, o mercantilismo²¹⁵, mas lemos em Luiz de Almeida que “O recipiente contendo o pó de chá, (...) compõe os Tesouros do Japão, assim como anéis, colares e joias de rubis e diamantes preciosos entre nós.”²¹⁶ No mesmo sentido, retornemos ao comentário de Alessandro Valignano citado na subtítulo “2.3. *Chashitsu*” acerca da peça apresentada pelo “Rei de bungo”, Ōtomo Yoshishige. Após contemplá-la, o jesuíta perguntou-lhe por que pagar tanto por objetos que não possuíam “ouro ou ornamento”, então:

(...) ele respondeu que fazem isso pela mesma razão que nós compramos um diamante ou um rubi por um ótimo preço, uma coisa que não lhes causa menor encantamento. Ele adicionou que a compra de joias caras não é menos tola do que o costume que os criticávamos de comprar coisas pelos mesmos preços. Na verdade, ele declarou que as coisas que eles compram e [seus] tesouro pelo menos servem para alguma coisa e assim o seu desejo de dar tanto dinheiro por eles é menos condenável do que a presunção dos europeus que compram pedras preciosas que para nada serviam.²¹⁷

Ao ler este trecho, notamos claramente o choque direto entre duas percepções de valores enquanto beleza, custo monetário e a importância dos artefatos no seio da cultura nipônica, cujas bases no budismo, xintoísmo e taoísmo favoreceram a apreciação de elementos que expressem harmonia com a natureza e as formas pelas quais ela se manifesta. Mais que isso, também vimos como este pequeno encontro poderia ser utilizado para regular o mundo antropológico por meio de cartilhas sociais que mantinham o “respeito” como máscaras de um sistema hierárquico vigente.

Assim, buscamos demonstrar a maneira pela qual o *wabisuki* foi percebido por *Tçuzu* como um estilo “pobre” frente ao “verdadeiro *suki*”, mas que também era portador de uma identidade singular que, para os praticantes do *inkyō* e do Caminho do Chá, poderia ser entendida com a “alma” do pensamento japonês acerca do mundo e sua relação com ele. Também poderíamos recolher o valor que o princípio estético-filosófico do *wabi-sabi* possui na lógica nipônica por meio da valorização da

²¹⁵ Mercantilismo é um termo que caracteriza um conjunto de práticas econômicas no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII, que se diferenciam entre nações e períodos. A Inglaterra foi marcada pela “Balança de contratos”, a França obteve seu apogeu sob orientação de Colbert (1619-83). Já nos Ibérico, o mercantilismo foi marcado pela extração colonial, pacto-colonial, protecionismo e acúmulo de riquezas. (AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012, p. 304)

²¹⁶ COOPER, 1995, *op. cit.* p. 262

²¹⁷ *apud* COOPER, 1995, *op. cit.* p. 262

aparência simples e rústica, entender o princípio, que resume as expressões artísticas do século XVI e XVII ao unir-se com termos como: *mujōkan* [efemeridade], *kata* [forma], *yūgen* [maestria], *mono no aware* [experiência estética] e *ichigo ichie* [singularidade da existência].

Ao que parece, para nós, modernistas e pós-modernistas, a linguagem estética presente na arte japonesa do *wabi-sabi* é muito mais próxima do que foi para um europeu contemporâneo, isso porque nosso vocabulário analítico foi enriquecido pelas relações estruturais-simbólicas desenvolvidas no século XX pelos *ismos*, em especial o *Art Nouveau* e o Impressionismo sob a influência do Japonismo ou *Japonisme* em Van Gogh, Manet, Degas, Gauguin, Seurat, Mucha, Bonnard, Matisse, ou graças à ampliação da percepção do minimalismo e da ausência de ornamentos, como colocou o arquiteto da Bauhaus Mies van der Rohe, *less is more* [menos é mais].²¹⁸

Por isso a escrita a princípio “pejorativa” de *Tçuzu* e de seus contemporâneos não desvaloriza suas observações. Pelo contrário, seria anacrônico ler de outra forma, pois, após destrinchados, tais relatos nos revelam não apenas a cerimônia do chá e o princípio estético do *wabi-sabi*, mas também expõem parte do pensamento lusitano, potencializando os estudos da história da arte para ambos os universos: o japonês que recebe um observador externo e o luso que, por meio de um choque cultural, desnaturaliza sua visão estética de perfeição ao buscar argumentos para justificá-la frente a uma sociedade que julgavam igualmente desenvolvida, relação essa que não encontramos facilmente nos textos às margens do oceano Atlântico.

²¹⁸ DUSHKES, Laura S. **Palavra de arquiteto**: citações, ironias e doses de sabedoria. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 32

Fontes

FONTES PRIMÁRIAS ESCRITAS ATÉ 1700

BÍBLIA SAGRADA, tradução José Alberto L de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1964

CONFIÇÕES DE SANTO AGOSTINHO. img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf acessado em 25/04/2015

EPICTETO. O Manual de Epicteto. Tradução do texto grego: Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012. Disponível em <file:///C:/Users/joanes/Downloads/815-2069-3-PB.pdf> acessado em 16/09/2015

FRÓIS, Luís. **História de Japam**, volume III. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1976-1984

IPITAKA, Suttapitaka, Khuddakanikaya. **Dhammapada**: A senda da verdade. São Paulo: Palas Athena, 2000

MIYAMOTO Musashi, **Gorin no sho**. Tradução José Yamashiro. São Paulo: Cultura Editores Associado, 1992

PLATÃO. **A república**. Disponível em http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf acessado em 12/04/2015

RATIO STUDIORUM. Disponível em HISTEDBR - Grupo de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e Educação no Brasil" da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP pelo endereço http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/1_Jesuitico/ratio%20studiorum.htm acessado em 04/06/2015

RODRIGUES, João. **This island of Japan**. Tradução e comentário: Michael Cooper. Tokyo/New York: Kodansha International LTD, 1973

RODRIGUEZ TSUZU, Juan, S J; **Arte del cha**. Tradução e comentário: ALVAREZ-TALADRIZ, Jose Luis Tokyo: Sophia University, 1954

VITRUVIUS POLLIO. **Los diez libros de arquitectura**. Barcelona: Iberia, 1955

BIBLIOGRAFIA ESCRITA APÓS 1700

ASAO Naohiro. The Sixteenth-Century Unification. In: HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan**: Vol. 4. Early modern Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

BITŌ MASAHIDE. Thought and religion, 1550-1700. In: HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan**: Vol. 4. Early modern Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, capítulo 8, pp. 373-324

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história**, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002

BOXER, Charles R. **O império marítimo português, 1415-1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. **Portuguese merchants and missionaries in feudal Japan, 1543-1640**. Aldershot: Variorum, 1986

BROWN, Delmer M. (org) **The cambridge history of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press,

2006

CARROLL, Noël. Arte e o âmbito moral. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, capítulo 7, pp. 163-193

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. **Chanoyu: arte e filosofia**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995

COHEN, Ted. A filosofia do gosto: Reflexões sobre a idéia. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 9, pp. 213-221

COLLCUTT, Martin. Zen and the gozan. In: KOZO Yamamura. **The Cambridge History of Japan**. Vol. 3 Medieval Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, Capítulo 13, pp. 583-652

COLLCUTT, Martin; JANSEN, Marius; KUMAKURA, Isao. **Japão**. Barcelona: Ediciones Folio, 2006.

COOPER, Michael. **Rodrigues, the interpreter: An early Jesuit in Japan and China**. New York/Tokyo: Weatherhill, 1994

_____. **They came to Japan: An anthology of European reports on Japan, 1543-1640**. Ann Arbor: Center for Japanese Studies – University of Michigan, 1995

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. **Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e – Saikaku Ihara e ukiyo-zōshi**. São Paulo: Hedra, 2002

COSTA, João Paulo Oliveira e. **O Japão e o Cristianismo no Século XVI**. Lisboa: Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1999

CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 17; pp. 379-400

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O que é beleza: Experiência Estética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

DUSHKES, Laura S. **Palavra de arquiteto: citações, ironias e doses de sabedoria**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014

EATON, Marcia Muelder. Arte e estética. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 3, pp. 85-102

ELISONAS, Jurgis. Christianity and The Daimyo. In: HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan: Vol. 4. Early modern Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, capítulo 7, pp. 301-372

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. São Paulo: Globo, 2008

GINZBURG, Carlo, *et al.* **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1991

GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35 In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 1, pp. 27-61

HALL, John W. (org.) **The Cambridge History of Japan: Vol. 4. Early modern Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

HALL, John W.; MASS, Jeffrey, P. **Medieval Japan: essays in institutional history**. California: Stanford University Press, 1988

HALPERN, Jack. **The kodansha kanji learner's dictionary**. Tokyo: Kodansha International Ltd., 2001

HASKEW, Michael E, et al. **Técnicas Bélicas del mundo oriental: 1200-1860, Equipamiento, Técnicas y tácticas de Combate**. Madrid: LIBSA, 2009

HERRIGEL, Eugen. **Zen in the art of archery**. London: Routledge & Kegan Paul, 1982

- HIDETO Kishida, **Japanese architecture**. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1965
- HUMPHREYS, Christmas. **Zen buddhismus**. Munchen: O W Barth, 1951
- JUNIPER, Andrew. **Wabi-sabi: the Japanese art of impermanence**. Tokyo: Tuttle Publishing, 2003
- KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers**. California: Imperfect Publishing, 2008
- KURIHARA, Akiko; NIHIZAWA, Hiroko. **Breve história do Japão**. São Paulo: Empresa Jornalística Internacional Press Brasil, 2009
- LEÃO, Jorge Henrique Cardoso. **A Arte de Evangelizar: jesuítas, *dojukus* e mediações culturais no Japão (1549-1587)**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: São Gonçalo, 2010
- LIDIN, Olof G. **Tanegashima: the arrival of Europe in Japan**. Copenhagen: NIAS Press, 2004
- MASON, R. H. P.; CAIGER, J. G. **A history of Japan**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1984
- MATSUDA, Kiichi. **Relations between Portugal and Japan (the)**. Lisboa: Junta Invest Ultramar, 1965
- MITCHELHILL, Jennifer. **Castles of the samurai: power and beauty**. Tokyo: Kodansha International, 2003
- MORRIS, A. E. J. **Historia de la forma Urbana: Desde sus orígenes hasta la revolución Industrial**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984
- MOTHERSILL, Mary. O Belo e o Julgamento do Crítico: Remapeando a Estética In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 8, pp. 195-212
- MUNSTERBERG, Hugo. **Zen oriental art**. Rutland: Charles E. Tuttle, 1971
- MURAI Yasuhiko. A Brief History of tea in Japan. In: SEN, Soshitsu (org.). **Chanoyu: The urasenke tradition of tea**. New York: Weatherhill, 1988, Chapter One, pp. 3-34
- NISHI Kazuo; HOZUMI kazuo. **What is Japanese architecture?** Tokyo: Kodansha International, 1996
- OKAKURA Kakuzo. **The book of tea**. New York: Dover Publications, 2010
- OOKA Minoru. **Temples of Nara and their art**. Tokyo: Weatherhill-Heibonsha, 1973
- PAINE, Robert Treat; SOPER, Alexander. **The art and architecture of Japan**. New Haven: Yale University press, 1958
- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e escolástica: Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. São Paulo. Martins Fontes, 2001
- _____. **Ideia: A evolução do conceito de belo**. São Paulo. Martins Fontes, 1994
- PINTO, Maria Helena Mendes. **Biombos Namban**. Lisboa: Museu nacional de Arte Antiga, 1988
- RAPOLLA-TESTA, Armando. **Portugal in Asia**. Roma: Graphocolor, 1966
- RATTI, Oscar. **Segredo dos samurais**. As artes Marciais do Japão Feudal. São Paulo: Madras, 2006
- ROBINSON, Jenefer. As emoções na arte. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 10, pp. 224-245
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006
- SADLER, Arthur L. **Japanese architecture: a short history**. Rutland; Tokyo: C E Tuttle, 2009
- _____. **Chanoyu: The Japanese tea ceremony**. Rutland; Tokyo: C E Tuttle, 1963
- SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SANSOM, G. B. **The Western World and Japan**. A study in the interaction of European and Asiatic

- cultures. Tokyo: Charles E Tuttle Company, 1987
- SCARPARI, Maurizio. **A China antiga**. Barcelona: Ediciones Folio, 2006
- SCHOPENHAUER, Arthur, **A arte de escrever**; tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009
- SEN Sōshitsu (org). **Cha-no-yu: The urasenke tradition of tea**. New York: Weatherhill, 1988
- SHARPE, Michael. **Samurai leaders**. London: Compendium, 2008
- SHIVELY, Donald H. **The Cambridge history of japan**. Vol. 2 Heian Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SOUZA, Geoge Bryan. **The survival of empire Portuguese trade and society in China and the South China Sea 1630-1754**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986
- STERN, Laurent. Interpretação na estética. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, capítulo 6, pp. 143-162
- TANAKA, Sen'ō. **The tea ceremony**. Tokyo: Kodansha International, 1973
- THOMASSON, Amie L. A ontologia da arte. In KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 4, pp. 103-121
- THOMAZ, Luis Filipe. **De Ceuta a Timor**. Lisboa: DIFEL, 1994
- VARLEY, Herbert Paul. Cultural life in medieval Japan. In: KOZO Yamamura. **The Cambridge History of Japan**. Vol. 3 Medieval Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, Capítulo 10, pp. 447-499
- VIÉ, Michel. **Histoire du Japon : des origines à Meiji**. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- WATANABE Yasutada. **Shinto Art: Ise and Izumo Shrines**. Tokyo: Weatherhill-Heibonsha, 1974
- WOLTERSTORFF, Nicholas. Arte e o estético : a dimensão religiosa. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008, cap. 18, pp. 401-417
- YAMASHIRO, José. **Choque Luso no Japão dos séculos XVI e XVII**. São Paulo: IBRASA, 1989
- YOSHITOMO Okamoto. **The Namban Art of Japan**. New York/Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha, 1972

TESES, DISSERAÇÃO, LIVRO E ARTIGOS DISPONÍVEIS ONLINE

- CARLSON, Allen. Appreciation and the natural environment. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 37, N° 3 (Spring, 1979), pp. 267-275. Disponível em https://is.muni.cz/el/1423/jaro2014/HEN440/HEN440_1.pdf acessado em 06/08/2015
- CARVALHO, Daniela de. Nambanjin: Sobre os portugueses no Japão. In: **Revista Antropológicas**. Universidade Fernando Pessoa. N. 4. ano 2000. Disponível em <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/issue/view/89> acessado em 12/01/2014
- COSTA, João Paulo Oliveira e. **O Cristianismo no Japão e o Episcopado de D. Luís Cerqueira**, tese de doutoramento em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa, 2 vols. (texto policopiado) Lisboa, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/3571> acessado em 10/08/2013
- DINIZ, Sofia Isabel Plácido dos Santos. **A arquitectura da companhia de Jesus no Japão: A criação de um espaço religioso cristão no Japão dos séculos XVI e XVII**. Dissertação de mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998. Disponível em: http://www.cham.fcsh.unl.pt/ext/files/varia/tese_sofiadiniz.pdf acessado em 30/08/2014

ELISONAS, J.S.A. Nagasaki: The Early years of an Early Modern Japanese City in BROCKEY, Liam Matthew. **Portuguese Colonial Cities in the Early Modern World**, Aldershot: Ashgate, 2009. Disponível em:

http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue14/pdf/jcosta.pdf acessado em 12/04/2015 acessado em 04/11/2014

GERAL, H. Anderson. **Biographical Dictionary of Christian Missions**. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1999. Disponível parcialmente em <https://books.google.com.br/books?id=oQ8BFk9K0ToC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Gerald+H.+Anderson%22&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI387rxtTlxwIVhEyQCh1RgwEd#v=onepage&q&f=false> acessado em 07/09/2015

HIOKI, Naoko Frances. Tea ceremony as dialogical space: The Jesuits and the way of tea in early modern Japan. **Engaging Particularities VI**, 2008, Boston College, Theology department, disponível em <http://dlib.bc.edu/islandora/object/bc-ir:102764> acessado em 03/04/2015

KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. In: **Journal of the History of Ideas**, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527. Disponível em <http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/09/kristeller-modern-system-of-arts-I-1951.pdf> acessado em 20/08/2015

OKA Mihoko. A Great Merchant in Nagasaki in 17th Century - Suetsugu Heizô and the System of 'Respondência'. **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies** Vol.2, Centro de História Além-Mar, Lisbon 37-56 Jun 2001. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/361/36100203.pdf> acessado em 30/08/2014

OKANO, Michiko. **Ma**: entre-espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente, Ano de obtenção: 2007. Doutorado em comunicação e semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=87723 acessado em 12/01/2015

OLIVEIRA, Francisco Roque de. "Michael Cooper (ed.), João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan. London: The Hakluyt Society, 2001", **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies**, Lisbon, New University of Lisbon, 2004, Volume 8, pp. 115-122. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36100807> acessado em 18/10/2014

PARKES, Graham, "Japanese Aesthetics", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics/>. Acessado em 10/02/2015

PRAZERES, Raquel Sofia Baptista dos. **Visões do Oriente**. O Budismo no Japão aos olhos de João Rodrigues *Tçuzzu*. Dissertação de Mestrado em História moderna e dos descobrimentos. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova Lisboa, Portugal, 2012. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/9155>. Acessado em 10/10/2014

PRUSINSKI, Lauren. *Wabi-sabi*, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics through Japanese History. **Studies on Asia**. Series IV, Volume 2, No. 1, March 2012. ISSN: 1554-3749. Disponível em: <http://studiesonasia.illinoisstate.edu/seriesIV/vol2-1.shtml>, acessado em 20/02/2015

ROCHA, Rui. Os Jesuítas no Japão e a Arte do chá. **Review of Culture**. N°. 46 ano 2014. Disponível em http://www.researchgate.net/publication/280067142_Os_Jesutas_no_Japo_e_a_Arte_do_Ch acessado em 02/10/2015

TERAOKA Miyoko, **The Japanese Tea Ceremony and Christianity**: The Influence Each Had Upon the Other During the Most Important Period in the Development of the Tea Ceremony - the Christian

Century in Japan (1549-1650), Doctoral Dissertation, Seton Hall University. Department of Asian Studies, 1984. Disponível em http://college.holycross.edu/projects/garden_teahouse/JapaneseTeaCeremony.pdf acessado em 01/04/2015

THE OMOTESENKE OFICIAL WEBSITE. <http://www.omotesenke.jp/english/list6/> Acessado 09/11/2014

YAMAMOTO Kazuhiko, "An Alternative Analysis of Japanese Wabicha in terms of the Ethical Structure of the Kanun," **Seminari Ndërkombëtar Për Gjuhën**, Litërsinë dhe Kulturën Shqiptare 31/1: 319-339, 2012. Disponível em <http://www.design.kyushu-u.ac.jp/~hoken/Kazuhiko/wahikokanun2012a.pdf> acessado em 22/04/2015

Glossário

- SADŌ** - 茶道: Caminho do Chá
- CHAIRE** - 茶入: Recipiente para o chá espesso
- CHAJI** - 茶事: Encontro formais de chá
- CHAKIN** - 茶巾: Pano de cânhamo usado para limpar a tigela de chá
- CHANOYU** - 茶の湯: Cerimônia do chá
- CHASEN** - 茶筌: Vassourinha de bambu usado para misturar
- CHASHAKU** - 茶杓: Colher feita de bambu
- CHASHITSU** - 茶室: Casa de chá
- CHAWAN** - 茶碗: Tigela de chá para beber chá
- FUKUSA** - 袱紗: Usado para limpar o recipiente de chá e a colher, geralmente colocado debaixo utensílios enquanto são examinados.
- FURO** - 風炉: Braseiro portátil
- FUTAOKI** - 蓋置: Apoio para tampas e conchas
- HAKOGAKI** - 箱書: Caixa para guardar os utensílios. Geralmente possui o nome do artesão que o fabricou, seu nome, de onde veio e sua linhagem.
- HANAIRE** - 花入: Recipiente para as flores dispostas no *Tokonoma*
- HISHAKU** - 柄杓: Concha de bambu
- IEMOTO** - 家元: Nome do chefe de uma família, ou o próprio sistema familiar de passagem de um ofício tradicional
- KAISEKI** - 懐石: Refeição oferecida antes do chá
- KAKEMONO** - 懸物 ou 掛け物: Pintura ou caligrafia que é pendurado na alcova.
- KAMA** - 釜: Chaleira de ferro fundido para ferver água
- KENSUI** - 建水: Recipiente de águas residuais
- KIMONO** - 着物: Vestimenta tradicional japonesa
- KOICHA** - 濃茶: chá espesso, geralmente, três colheres por pessoa
- KONOMI** - Utensílios escolhidos pelo Grão-Mestre e outros mestres do chá como sendo adequado para *chanoyu*. Os selecionados por Rikyū, por exemplo, são chamados *Rikyū konomi*
- MATCHA** - 抹茶: Chá verde moído em pó
- MIZUSASHI** - 水指: Recipiente de água fresca
- MIZUYA** - 水屋: Quarto de preparo anexo à *chashitsu*
- NATSUME** - 棗: Recipiente de chá fino.
- NIJIRIGUCHI** - 躡口: Pequena porta de entrada na casa de chá
- OMOGASHI** - 主菓子: doce servido junto com o chá
- RO** - 炉: espaço no chão para o fogo
- ROJI** - 露地: jardim das casas de chá
- SANSENKE**: Três grandes famílias do chá a partir de Sen no Rikyū: Omotesenke, Uransenke e Mushanokojisenke
- SHIFUKU** - 仕覆: Bolsa para recipientes de chá (*chaire*) ou tigela de chá de chá (*chawan*)
- SHŌJI** - 障子: Parede de papel corrediça
- SUKIYA** - 数寄屋: casa de chá
- TATAMI** - 畳: Esteira para revestimento de piso
- TEMAE** - É o nome dado ao procedimento em si durante a cerimônia
- TOKONOMA** - 床の間: Alcova decorativa
- USUCHA** - 薄茶: chá fino