

# A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA TRADICIONAL JAPONESA NA ARQUITETURA DE TADAO ANDO: UM EXAME DA IGREJA DA LUZ<sup>1</sup>

## THE INFLUENCE OF JAPANESE TRADITIONAL AESTHETICS IN TADAO ANDO'S ARCHITECTURE: AN EXAMINATION OF THE CHURCH OF THE LIGHT

*Waldemiro Francisco Sorte Junior<sup>2</sup>*

**Resumo:** Este artigo examina a Igreja da Luz, obra arquitetônica projetada por Tadao Ando e concluída em 1989, de modo a ilustrar como valores centrais da estética tradicional japonesa, em especial *wabi-sabi* e *yûgen*, permanecem até hoje como conceitos básicos centrais na apreciação da beleza em expressões artísticas desse país. Argumenta-se que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos padrões estéticos. Assim, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra.

**Palavras-chave:** valores estéticos, Japão, *wabi-sabi*, *yûgen*, Budismo, impermanência.

**Abstract:** This article examines the Church of the Light, a signature work by the architect Tadao Ando constructed in 1989, as a means to illustrate how central Japanese aesthetic traditional values, in particular *wabi-sabi* and *yûgen*, are still considered central concepts in the appreciation of beauty in the country. Based on the findings, this paper argues that Japanese aesthetic values tend to evolve in a cumulative rather than exclusivist or substitutive fashion. In this manner, past aesthetic traditions are embraced instead of rejected when new forms of art expression emerge and Japanese aesthetic principles tend to evolve in a cumulative manner.

**Keywords:** aesthetic values, Japan, *wabi-sabi*, *yûgen*, Buddhism, impermanence.

---

1 Artigo submetido em 09/04/2018 e aprovado em 05/10/2018.

2 Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Brasília, Brasil; Doutor em Desenvolvimento Internacional pela Universidade de Nagoya; wald\_russo@yahoo.com; waldemiro.junior@planejamento.gov.br (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-0655-7999>).

## 1. Introdução

Por intermédio do exame da Igreja da Luz (*Hikari no Kyokai* 光の教会), uma das principais obras do arquiteto Tadao Ando 安藤忠雄 (1941-) finalizada em 1989, o presente artigo destina-se a analisar como valores centrais da estética tradicional japonesa, em especial *wabi-sabi* e *yûgen*, permanecem até hoje como conceitos básicos centrais na apreciação da beleza em expressões artísticas desse país. Argumenta-se que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos padrões estéticos. Assim, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra.

Essa discussão mostra-se relevante e atual por demonstrar que qualidades estéticas apreciadas nos primórdios da história japonesa seguem possuindo papel preponderante nas expressões artísticas contemporâneas. Varley (2000: 5) apresenta um exemplo dessa preservação de padrões de beleza estética apesar do advento de novos estilos artísticos. A produção de cerâmica no Japão iniciou-se durante o período Jômon 縄文時代 (14.000 A.C.-300 A.C.) e aprimorou-se significativamente durante o período Yayoi 弥生時代 (300 A.C.-250 D.C.), mas apesar da evolução tecnológica em períodos subsequentes e a introdução de estilos mais refinados da China, os japoneses mantiveram a sua admiração por cerâmicas primitivas, que são largamente utilizadas até hoje, sobretudo na prática da cerimônia do chá. Varley (2000: 6) lembra que essa apreciação de cerâmicas primitivas emana da valorização da naturalidade, ou seja, da preferência pelos objetos em seu estado original e inalterado. Ele afirma que, para o artesão, essa naturalidade consubstancia-se na tentativa de permanecer o mais próximo possível ao estado original dos materiais utilizados, sendo que um exemplo disso é a construção de santuários xintoístas no Japão, que mesmo em tempos atuais deixam à mostra sua estrutura natural em madeira, ainda que isso aumente sua suscetibilidade à ação de intempéries. Essa apreciação por objetos e estruturas em seu estado natural também pode ser observado nas obras de Tadao Ando. Diversas construções recentes de Ando deixam as paredes de concreto à mostra e utilizam-se da luz natural, em sua variação durante o dia, para criar diferentes ambientações pela simples interação entre claridade solar e escuridão (SHIRAZI, 2012: 24). Conforme será discutido neste artigo, esse enaltecimento da simplicidade e de motivos modestos e austeros, desprovidos de ornamentação luxuosa, pertence ao universo valorativo do *wabi-sabi*.

Este artigo encontra-se dividido em cinco seções, incluindo esta introdução. A seção a seguir examina a influência da doutrina da impermanência nas artes japonesas. A terceira seção apresenta brevemente os valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*. A Seção Quatro discute a influência desses valores estéticos na arquitetura de Tadao Ando, sobretudo na Igreja da Luz. A última seção conclui o trabalho.

## 2. Considerações sobre a influência da doutrina da impermanência na estética no Japão

A arte japonesa foi fortemente influenciada pela filosofia budista. Desde os primórdios da consolidação do estado e da corte imperial no Japão, o senso artístico japonês desenvolveu-se em meio à grande influência da China, que trouxe não só a sua própria cultura, como também a de outros povos com o indiano, com os quais mantinha relação por intermédio da rota da seda (UEDA, 1961: 79; TSUBAKI, 1971: 62; SANSOM, 2000; KASAHARA, 2001: 50; BEHERA, 2002). O Budismo, especialmente a doutrina da impermanência (*mujô* 無常), expressa na convicção de que as coisas no mundo são evanescentes e na ideia de que tudo encontra-se em um processo constante de mutação, exerceu forte influência na cultura e arte do Japão. O Budismo foi oficialmente introduzido no Japão pela Coreia aproximadamente no século VI (VARLEY, 2000: 20) e teve um impacto tão forte na literatura japonesa, que parece permear todas as formas de expressão artística, de tal sorte que Keene (1993: 14) afirma ser difícil compreender a literatura pré-moderna japonesa sem um modesto conhecimento do Budismo. Segundo Marra (2010: 42), em períodos pré-modernos, a prática de composição artística era definida à luz da terminologia budista, de forma que um poeta no Japão medieval se via como parte do que se chamava “o caminho da poesia” (*uta no michi* ou *kadô* 歌道), da mesma forma que um monge praticava “o caminho do Budismo” (*hotoke no michi* ou *butsudô* 仏道).

O conceito budista da impermanência, que ressalta a natureza efêmera da natureza e da vida, pode ser observado nos temas de diversas peças do teatro *Nô* 能, usualmente baseados em encontros sobrenaturais com fantasmas acometidos por um forte sentimento de angústia e pesar em relação ao seu próprio passado. Temas que enfatizam o caráter transiente da vida também são comuns na poesia tradicional japonesa (*waka* 和歌), como é o caso dos poemas de Ono no Komachi 小野小町 (825-900), que destacam a brevidade da vida e lamentam a perda da beleza (BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36).

Dentre os vários ramos do Budismo, destaca-se a forte influência do Zen nas artes japonesas. Especialmente a partir do período Kamakura 鎌倉時代 (1185–1333), os ensinamentos e práticas pregadas pelo Zen Budismo começaram a exercer forte impacto sobre a sociedade e sobre os valores estéticos japoneses. Tendo em vista o caráter impermanente da vida e levando-se em consideração que tudo se encontra em constante mudança, o Zen propõe uma prática de meditação, conhecida como *zazen* 座禪, como forma de treinamento da mente para o alcance de um estado denominado *mushin* 無心, traduzido como não-mente ou mente vazia, que, segundo Marra (2010: 63), introduz o praticante do Zen a um estado mental anterior à formação do sentido. Para o filósofo japonês Dôgen 道元 (1200–1253), o acesso à iluminação seria caracterizado como “sem pensamento” (*hishiryô* 非思量), o que seria diferente tanto do conceito de “pensar” (*shiryô* 思量) como de “não pensar” (*fushiryô* 不思議). O conceito de “sem pensamento” seria caracterizado como um modo de consciência não conceitual

ou anterior à própria reflexão, que faria os indivíduos perceberem a realidade como ela realmente é (*genjôkôan* 現成公案), sem permitir que a consciência interviesse na modificação ou distorção da realidade (MARRA, 2010, p. 63).

Essa tentativa de capturar a realidade da forma como se apresenta, em momento anterior à categorização cognitiva ou ao próprio processo de raciocínio pode ser observada na técnica de pintura denominada *Sumi-e* (墨絵). Conforme afirma Suzuki (1956: 279-282), a tinta utilizada no *Sumi-e* é composta de fuligem e cola, enquanto que o pincel é feito de um material que permite vasta absorção de fluidos. Não obstante, o papel empregado nessa técnica de pintura é extremamente fino e delicado. O autor ressalta que a razão para a escolha de um material tão frágil é impelir o artista a imprimir sua inspiração na obra com a maior rapidez possível. Na verdade, se o artista hesitar e o pincel permanecer em contato com a folha por muito tempo, o papel poderá se rasgar. Assim, o artista não pode apagar, corrigir ou retocar a sua pintura, e deve seguir sua inspiração da forma mais espontânea e absoluta possível. Em função da fragilidade do papel, qualquer correção feita após o fim da pintura deixa marcas visíveis, de modo que o artista é compelido a responder a sua inspiração de forma absoluta, deixando o pincel fluir no instante em que inicia o movimento e até o seu fim. Assim, o *Sumi-e* mostra-se como uma técnica de pintura que procura retratar exatamente o aspecto efêmero e impermanente da natureza. Conforme ressalta Suzuki (1956: 282):

“Tudo está em constante mutação, nada é estático na natureza. Quando você acredita que se apropriou com segurança de alguma coisa, ela acaba escorregando pelos seus dedos. Isso porque, no momento que você dela se apropria, ela não está mais viva, está morta. Entretanto, o *Sumi-e* tenta capturar algo vivo, o que parece ser um trabalho impossível de alcançar”<sup>3</sup>.

Observa-se a influência do Zen Budismo, especialmente da doutrina da impermanência, em diversas manifestações artísticas japonesas, tais como na simplicidade do arranjo dos jardins japoneses, que procura capturar a beleza da natureza na sua forma mais nativa, na apreciação de objetos antigos, irregulares e desgastados na cerimônia do chá, que celebra o caráter transitório da vida, ou nos temas comumente presentes nos poemas japoneses, dedicados a revelar a beleza presente na efemeridade da natureza (SUZUKI, 1956: 279-294; BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36).

É necessário também destacar que o uso recorrente de metáforas nas expressões artísticas japonesas que associam a efemeridade da natureza com o caráter transitório da vida humana constitui influência não somente do Budismo, consubstanciado na doutrina

---

3 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “Everything becomes, nothing is stationary in nature; when you think you have safely taken hold of it, it slips off your hands. Because the moment you have it is no more alive; it is dead. But Sumiye tries to catch things alive, which seems to be something impossible to achieve” (Suzuki, 1956: 282).

da impermanência, como também do Xintoísmo. Na verdade, a tendência dos japoneses de observarem os seres humanos como parte integrante da natureza, em vez de uma força externa que opera para alterar o ambiente, tende a ser um legado da filosofia budista (SUZUKI, 1956: 233-236). Não obstante, a ideia de que a natureza é sagrada e merece ser venerada encontra-se intrinsecamente relacionada a crenças xintoístas. Desde os primórdios da história do Japão, a filosofia xintoísta enfatiza o caráter divino da natureza, incluindo a veneração de seres inanimados como pedras e montanhas, e essa mentalidade influenciou sobremaneira as artes japonesas. De acordo com Keene (1993: 14), “a veneração à natureza, que é um traço tão conspícuo no Xintoísmo, provavelmente é a razão para a atenção dada em todas as formas de literatura para as estações do ano, juntamente com suas flores e animais.”<sup>4</sup> De fato, o autor destaca que uma poesia do estilo *Haiku* (俳句) sem uma palavra relacionada a determinada estação do ano não pode ser considerada um *Haiku*, mas simplesmente um poema genérico. Elementos provenientes do Xintoísmo relacionados à natureza são observados também no teatro japonês, como no cenário de fundo atrás do palco do teatro *Nô*, denominado *Kagami-ita* (鏡板), que é sempre decorado com um pinheiro<sup>5</sup>. Também na arquitetura é observada a influência do Xintoísmo, sobretudo na composição de santuários que confere posição de destaque a elementos da natureza, sobretudo árvores antigas e rochas.

### 3. Os valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*

As próximas subseções são dedicadas a uma breve apresentação dos valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*, que tiveram papel central em diversas expressões artísticas japonesas, sobretudo a partir do período Heian 平安時代 (794-1185), e encontram-se relacionados com o tema central do presente artigo.

#### 3.1. *Yûgen*: beleza sutil e misteriosa

*Yûgen* (幽玄) refere-se a uma beleza sutil, misteriosa e escondida, que não é facilmente expressa por palavras, e deve ser inferida pelo contexto (SORTE JUNIOR, 2013: 11). Assim, o *yûgen* constitui o valor estético que enaltece o caráter hermético ou a profundidade oculta intrínseca a todos os fenômenos (ODIN, 1985: 74). O monge Zen

---

4 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “the nature worship that is so conspicuous a feature of Shintô probably accounts for the attention paid in all forms of literature to the seasons and their flowers and animals” (KEENE, 1993: 14).

5 THORNHILL III (1990: 50) argumenta que a árvore presente no *Kagami-ita* (鏡板) é uma referência ao pinheiro *Yôgô* (影向の松) do Templo de Kasuga (春日大社), sob o qual uma divindade teria aparecido na forma de um homem idoso e dançado. Já KIRBY (1973: 274-275) afirma que essa árvore retratada atrás do palco de peças do teatro *Nô* é, na verdade, uma alusão ao local onde a divindade *Ame no Uzume* realizou uma dança ritual visando a atrair a deusa *Amaterasu* para fora da caverna e trazer a luz de volta ao mundo, na famosa passagem mítica do *Kojiki* (古事記 ou *Registros dos Assuntos Antigos*). Observa-se que ambas as explicações demonstram a influência do Xintoísmo no teatro *Nô*.

budista Shôtetsu 正徹 (1381-1459) afirma que *yûgen* é a beleza graciosa que se pode inferir das nuances de expressões sutis, mas profundas (TSUBAKI, 1971: 59).

Depreende-se das definições do *yûgen* acima apresentadas, que esse valor estético encontra-se intimamente relacionado ao caráter sugestivo das expressões artísticas japonesas. Conforme assinala Keene (1969: 294-299), tal caráter sugestivo refere-se à tendência dos artistas japoneses de tentarem transmitir ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras. Em vez de usarem descrições literais ou mensagens claras e explícitas, os autores japoneses optam por insinuar os pensamentos ou as emoções que desejam expressar. Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que está escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas. Tal caráter sugestivo implica, portanto, na apreciação da beleza que emana não somente da visão direta de paisagens, mas também da ausência daquilo que se estima. Kenne (1969: 299) afirma que Matsuo Bashô 松尾 芭蕉 (1644–1694), poeta japonês responsável por elevar o *Haiku* a alto nível de elegância e refinamento, escreveu apenas um poema sobre o Monte Fuji, e tal poema descreve exatamente um dia no qual a neblina impede a visibilidade completa da montanha. O monge budista Yoshida Kenkô 吉田 兼好 (1284–1350) questiona se realmente só seria possível apreciar a árvore de cerejeira (*sakura* 桜) quando se encontra no auge de sua florescência ou a lua quando está plenamente visível no céu. Para ele, a ansiedade para se ver a lua durante uma longa chuva ou a consciência de que há beleza em um galho de cerejeira que não mais está florido mostram-se como sentimentos muito mais profundos e significativos (KENKÔ, 1914: 105). Em suma, observa-se que o caráter sugestivo da estética japonesa permite a apreciação daquilo que não está visível, mas que mesmo assim gera sentimentos igualmente intensos nas pessoas.

Esse caráter sugestivo possui presença marcante no *yûgen* (幽玄), por ser um ideal estético baseado na valorização do que é misterioso e profundo. Conforme enfatiza Tsubaki (1971: 57), o *yûgen* foi um conceito consolidado a partir da poesia tradicional japonesa, mas que desempenhou papel fundamental dentro do teatro Nô. Nas obras de Zeami Motokiyo 世阿弥 元清 (1363-1443), ator e dramaturgo que examinou a profundidade estética do teatro Nô, o *yûgen* era a ideia central, e constituía o objetivo máximo da performance de um ator. Além disso, observa-se que vários outros elementos intrínsecos ao teatro Nô são marcados pela sugestão. Na verdade, o teatro Nô se caracteriza pelo uso de palcos pouco decorados, linguagem obscura e gestos abstratos, o que confere um caráter muito mais sugestivo do que direto às peças encenadas, proporcionando que cada pessoa da audiência tenha uma experiência diferente (KEENE, 1969: 297). O teatro Nô de fato utiliza-se de inúmeras técnicas, tais como centralizar as luzes dos holofotes em cadeiras vazias, usar vozes que saem de trás de cortinas escuras, ou apresentar atores de máscaras, cuja verdadeira aparência permanece escondida da plateia (SORGENFREI, 1994: 166), que evidenciam uma tentativa de sugerir ideias ou sentimentos em vez de transmitir uma mensagem explícita.

Varley (2000: 97) destaca que o *yûgen* possui dois elementos básicos: o mistério e a profundidade. Dessa forma, caracteriza-se como o valor estético que enaltece a capacidade de se criar expressões artísticas com elevado poder sugestivo, capazes de transmitir um sentimento profundo de uma forma sutil ou indireta e, por isso, se reveste de uma ambientação de mistério.

Tanizaki (1977: 34) apresenta várias instâncias nas quais a escassez de luz cria um ambiente de mistério e sugestão, resultando em uma beleza estética intrinsecamente relacionada ao *yûgen*. O autor relata como exemplo uma de suas visitas a uma casa de chá, cujo principal atrativo era a ambientação escura. Por ser espaçoso e possuir um teto elevado, a iluminação que era realizada por uma vela era incapaz de repelir as trevas, o que dava ao recinto um ambiente envolvido pela escuridão. O autor assevera que o advento da luz elétrica prejudicou essa atmosfera de mistério, minando a beleza estética de muitos estabelecimentos desse tipo. Para ele, a escuridão é, por exemplo, um elemento indispensável para dar vida à beleza dos objetos de laca:

“A laca decorada com ouro não é algo para se contemplar sob uma luz brilhante, para ser admirado com um único olhar. Ela deve ser deixada no escuro, com apenas algumas de suas partes esparsamente atingidas por uma luz bem fraca. Seus motivos floridos esvanecem sob a escuridão, invocando em sua ausência uma aura inexpressível de profundidade e mistério, de nuances apenas parcialmente sugeridas”<sup>6</sup>.

A profundidade do *yûgen* encontra-se correlacionada ao conceito de *yojô* (余情) utilizado para expressar as nuances ou implicações de sentimentos que vão além do conteúdo explícito de uma narrativa ou da observação de um fenômeno. Essa tentativa de despertar ressonâncias de sentimentos que transcendem o sentido direto ou literal dos poemas era um foco central do *Shinkokinshû* (新古今集 forma abreviada de *Shin Kokin Wakashû* 新古今和歌集), uma das principais coletâneas imperiais de poemas apresentada oficialmente em 1205 (RODD, 2015: XIII). Dessa forma, o *yûgen* constitui um valor estético observado em diversos poemas do *Shinkokinshû* (VARLEY, 2000: 97).

O *yûgen* expressa uma beleza profunda e misteriosa e, por essa razão, os poemas que traduzem esse valor estético possuem uma grande riqueza conotativa, de modo a transmitir emoções ou sensações inefáveis. Assim, as expressões de arte que almejam o *yûgen* procuram apresentar uma beleza profunda ou escondida, que vai além de sua face exterior ou superficial. Uma forma utilizada em vários poemas clássicos japoneses para

---

6 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “Lacquerware decorated in gold is not something to be seen in a brilliant light, to be taken in at a single glance; it should be left in the dark, a part here and a part there picked up by a faint light. Its florid patterns recede into the darkness, conjuring in their stead an inexpressible aura of depth and mystery, of overtones but partly suggested” (TANIZAKI, 1977: 13-14).

criar uma ambientação misteriosa e enfatizar a beleza oculta das coisas é o enaltecimento do brilho da lua quando se encontra por trás das nuvens, ou do encanto de um monte que se encontra invisível em função de uma forte neblina. É o que se observa, por exemplo, no poema n.º 597 do Livro VI: Inverno do *Shinkokinshû*, composto por Minamoto no Tomochika (源 具親):

いまよりは  
木の葉かくれも  
なけれとも  
しくれに残る  
むら雲の月

“Agora incapaz de se esconder  
atrás do topo daquelas árvores viçosas  
a lua radiante está encoberta  
pelo emaranhado de nuvens  
deixado pelas chuvas frias de inverno”.

(livre tradução do autor)

Portanto, o *yûgen* encontra-se intrinsecamente ligado ao caráter sugestivo da estética japonesa, uma vez que busca enfatizar a beleza escondida e misteriosa dos fenômenos e objetos, explorando sentidos e emoções não facilmente transmissíveis por palavras, que transcendem uma análise superficial ou direta.

### 3.2. Wabi-sabi: a beleza da simplicidade, antiguidade e solidão

O valor estético *wabi-sabi* (侘寂) é composto de dois ideogramas distintos possuidores de significados diferentes, mas que com o passar dos tempos começaram a ser utilizados em conjunto para expressar a apreciação da simplicidade, antiguidade, assimetria e solidão em expressões artísticas.

Isoladamente, o *wabi* (侘) refere-se mais diretamente à beleza encontrada na simplicidade e pobreza (KONDO, 1985: 292) e na valorização estética de motivos austeros, que refletem a abstenção do luxo. Keene (1969: 301-302) define a simplicidade como o uso dos meios mais econômicos para o alcance de um efeito desejado e apresenta como exemplo os templos budistas no Japão, que possuem um interior marcado pela escassez de ornamentos e parca decoração, além de deixarem à mostra, em sua estrutura externa, a madeira com seu aspecto natural. A simplicidade como valor estético também se mostra presente no arranjo dos jardins japoneses, que preza pela manutenção das árvores, rochas e demais elementos em uma disposição próxima ao modo como são encontrados na natureza. A estética japonesa, portanto, valoriza uma rocha em seu estado natural mais do que uma pedra esculpida para ornamentar determinado local, procurando capturar a beleza

da natureza na sua forma mais nativa. Muitas vezes, observa-se até mesmo uma tendência de não fazer uso de flores, a fim de manter o ambiente mais simples e não desviar a atenção do observador.

Na cerimônia do chá, a simplicidade é uma presença marcante. Sen no Rikyû 千利休 (1520-1591), personagem de papel central no desenvolvimento dos princípios básicos e valores estéticos da cerimônia do chá, rejeitava o luxo e a sofisticação (KEENE, 1969: 302). Sen no Rikyû realizava a cerimônia do chá em uma cabana simples, com quase nenhuma decoração, utilizando utensílios gastos, antigos e imperfeitos. O caminho que levava os visitantes até a cabana na qual seria realizada a cerimônia também era caracterizado pela simplicidade na organização do jardim (HANDA, 2013).

O valor estético *wabi* reflete os ideais da cerimônia do chá visionados por Sen no Rikyû. Na verdade, a cerimônia do chá no Japão é conhecida por *chadô* ou *chanoyu* (茶の湯), mas o estilo tradicional estabelecido por Sen também é denominado de *wabi-cha* (侘茶). Conforme afirma o próprio Sen no Rikyû, a cerimônia do chá é realizada em uma cabana ou local pequeno com a finalidade de seguir os ensinamentos do Budismo. Para ele, apreciar o esplendor de um aposento e o sabor de iguarias refinadas pertence a prazeres mundanos. O sentido fundamental da cerimônia do chá, que segue os princípios budistas, está na simplicidade. Sen no Rikyû lembra que há abrigo suficiente quando o teto não tem vazamentos, e comida suficiente quando não se passa fome (HIROTA, 1995: 217). Na verdade, o pequeno aposento no qual se realiza a cerimônia do chá é normalmente decorado de forma extremamente simples, com uma única flor, acompanhada de uma pintura sóbria ou uma arte caligráfica japonesa (*shodô* 書道), de modo a desenvolver nos participantes um estado interior de humildade e distanciamento da influência das complexidades dos objetos mundanos (KONDO, 1985: 295-296; OKAKURA, 2005: 86).

A simplicidade do *wabi* também pode ser observada nos utensílios utilizados na cerimônia do chá. Os objetos mais admirados são exatamente os mais simples, antigos ou até mesmo danificados. Segundo Sen no Rikyû, é desejável que os utensílios sejam aquém de adequados para suas finalidades e quem não consegue nem mesmo apreciar um objeto levemente danificado demonstra completa falta de compreensão da essência da cerimônia do chá (HIROTA, 1995: 226). Handa (2013: 245) afirma que essa valorização da simplicidade pode chegar à situação extrema na qual nem mesmo a menor beleza pode ser encontrada em determinado objeto, uma vez que, para Rikyû, a busca da beleza por parte da visão interior de um indivíduo é mais gratificante que a beleza captada por um olho físico se confrontando com um belo objeto. Essa constatação novamente remete ao caráter sugestivo da estética japonesa.

Já o valor estético *sabi* (寂) encontra-se relacionado à valorização da solidão e reclusão (VARLEY, 2000: 96) e ao enaltecimento do antigo e imperfeito

(LUDWIG, 1974: 47). Cumpre inicialmente destacar que o *sabi* não deve ser visto como um valor estético totalmente diverso do *wabi* e sim complementar, uma vez que, em muitos casos, mostram-se como conceitos coincidentes ou sobrepostos e torna-se difícil afirmar com exatidão se determinada qualidade se configura como *wabi* ou *sabi*.

A cerimônia do chá pode ser utilizada novamente para ilustrar a valorização da solidão que caracteriza o valor estético *sabi*. Okakura (2005: 86) afirma que a cabana na qual é realizada a cerimônia do chá normalmente é situada em um ambiente bucólico e isolado, de forma que os participantes possam permanecer reclusos do mundo exterior e se dedicar inteiramente e sem interrupções à adoração da beleza de tal evento.

Apesar de ter sido introduzido no Japão no século VI, foi durante o período Kamakura que o Budismo se difundiu plenamente por todo o país. Observa-se, portanto, forte influência da doutrina da impermanência nesse período, o que levou muitas pessoas influentes a buscarem uma vida simples e livre de desejos, em função da constatação da transitoriedade da existência. Assim, era comum que muitos artistas, como o renomado poeta Saigyô Hôshi 西行法師 (1118–1190), se dedicassem a longas viagens pelo país. Conforme afirma Varley (2000: 96), para os japoneses do período Kamakura, viajar simbolizava o sentimento budista da impermanência, tão fervorosamente vivenciado pela sociedade da época. Acreditava-se que os viajantes, vistos como pessoas que deixavam para trás a sociedade para errar por locais distantes e solitários, eram capazes de experimentar de forma plena a verdadeira essência da vida. Esse sentimento de solidão que caracteriza o valor estético *sabi* pode ser observado no poema n.º 953 do Livro X: Viagem do *Shinkokinshû*, composto por Fujiwara no Teika (藤原定家):

たび人の  
袖ふきかへす  
秋風に  
ゆふひさびしき  
山のかげはし

“As longas mangas das vestes  
do viajante  
tremulam ao vento do outono;  
como é solitário o sol poente:  
uma pequena ponte entre montanhas”.

(livre tradução do autor)

Também no período Kamakura observa-se a intensificação da prática por parte de membros da sociedade, incluindo poetas renomados, de tomar votos

budistas e se retirar da sociedade. Um célebre livro que ilustra essa realidade é *Relatos da minha cabana* (*Hôjôki* 方丈記), do gênero *zuihitsu* (隨筆)<sup>7</sup>, escrito por Kamo no Chômei (鴨長明). Chômei era um membro da corte japonesa, que decidiu abandonar a sociedade e viver como um recluso, em uma pequena cabana de cerca de 9 m<sup>2</sup>. A opção pela vida solitária em uma pequena cabana demonstra a procura de Chômei pelo desapego aos desejos terrenos e aceitação da impermanência da vida. Ao fim dos relatos de Chômei em seu livro, é interessante assinalar, o poeta destaca que apesar de ter se esforçado para abandonar todos os desejos mundanos, admite não conseguir esconder um certo sentimento de apego a sua pequena cabana, o que indica que até mesmo ele, com sua vida reclusa, não conseguiu renunciar completamente a suas paixões.

Observa-se que o conceito da pequena cabana expressa de forma plena os ideais de vida simples e reclusa e, conforme assinala Varley (2000: 92), é na cerimônia do chá que ela adquire o ápice de sua importância estética e espiritual. Nessa cerimônia, o anfitrião representa uma pessoa que se afasta da agitada vida urbana para alcançar tranquilidade espiritual em uma cabana simples, em contato com a natureza, apreciando o chá. A cerimônia do chá no estilo *wabi-cha* busca um conceito de beleza que retira seu valor estético da privação, mas não como uma revolta à miséria ou carência de recursos, mas exatamente à medida que essa privação é capaz de transmitir um ambiente de tranquilidade e simplicidade e refletir a compreensão da impermanência da vida.

Kondo (1985: 292) define *sabi* como a beleza do imperfeito, do antigo e do solitário. Dessa forma, além da valorização da solidão, esse valor estético também enaltece aquilo que se mostra antigo e imperfeito. Na verdade, embora o caractere atualmente usado para descrever *sabi* (寂) esteja associado à solidão ou ao ato de tornar-se desolado, há também um outro caractere homófono (錆) cujo significado está associado à ferrugem, à pátina e ao envelhecimento. Assim, o termo *sabi* é também utilizado para designar a apreciação por objetos gastos, envelhecidos, enferrujados e até danificados por longo período de uso, bem como por objetos assimétricos ou desnivelados, que remetem à ideia de imperfeição ou de que ainda estão inacabados. Handa (2013: 240) lembra que Sen no Rikyû evitava objetos, decorações ou estruturas que dessem a ideia de completude. Em função da forte influência do Budismo em sua concepção da cerimônia do chá, Sen preferia retratar a doutrina da impermanência na escolha dos utensílios e na decoração do pequeno e rústico local da realização da cerimônia. Dessa forma, ele procurava enfatizar não só que a existência mundana é temporária e tudo está em constante processo de mutação, mas também que a atuação do ser humano

---

7 O gênero *zuihitsu* configura-se como uma coletânea de ideias fragmentadas e ensaios pessoais do autor que não possuem uma correlação direta entre si. Varley (2000: 67) afirma que esse gênero reflete a preferência dos japoneses por formas artísticas ligadas de forma esporádica e sem conexão direta, em vez de obras longas e homogêneas.

é fortemente limitada em comparação com as forças da natureza. Sen no Rikyû destacava, dessa forma, a precibibilidade da existência humana. Por precibibilidade entende-se a consciência do caráter mortal do ser humano, do inevitável desgaste dos objetos e da impermanência da beleza na natureza. Assim, o *sabi* pode ser visto como uma valorização da precibibilidade na arte japonesa, uma vez que uma tigela trincada ou danificada transmite a ideia de que os objetos estão destinados a desvanecer e eventualmente desaparecer completamente do mundo terrestre, o que acaba por evocar pensamentos equivalentes quanto à efemeridade da vida humana.

O valor estético *sabi* possui, portanto, essa essência dual, referindo-se tanto ao sentimento de desolação, quanto à ideia de imperfeição e antiguidade e encontra-se plenamente arraigado na cerimônia do chá, representado seja na cabana solitária ou na flor isolada utilizada na decoração do seu ambiente interior, seja em uma chaleira antiga e enferrujada, ou em uma tigela trincada e de formato desnivelado (LUDWIG, 1974: 48).

A utilização dos dois termos em conjunto, *wabi-sabi*, permite transmitir uma imagem completa do valor estético apreciado em uma cerimônia do chá, na qual os utensílios, a decoração e a ambientação são admirados à medida que possuem um aspecto austero, simples e livre de ostentações luxuosas, exibem marcas e defeitos resultantes de longo período de uso, e despertam um sentimento de solidão ou desolamento (KONDO, 1985: 301; SAITO, 1997: 378).

Um outro exemplo da estética *wabi-sabi* pode ser observado no jardim de rochas do templo *Ryôanji* (龍安寺), localizado em Kyoto. As rochas do jardim são dispostas de forma irregular e encontram-se em sua forma natural, sem terem sido esculpidas, o que retrata a admiração dos japoneses pela irregularidade (KEENE, 1969: 300-301). Além disso, observa-se que o arranjo desse jardim é marcado pela simplicidade, tanto por possuir somente pedras cercadas de tufo de musgo e cascalho branco, como também por adquirir um aspecto sóbrio, em função da escassez de cores. A ambientação desperta um sentimento de solidão, em função do pequeno número de pedras que se encontram dispersas pelo jardim de areia. Por fim, observa-se que o muro que envolve o jardim possui um aspecto envelhecido, com degradação e descascamento natural de sua coloração, integrando de forma harmônica o jardim.

**Figura 1. Jardim de rochas no Templo *Ryōanji***



Fonte: Kyoto City Official Travel Guide, 2018.

#### **4. O *Yūgen* e o *wabi-sabi* nas obras de Tadao Ando**

Tadao Ando é um arquiteto japonês autodidata, que não recebeu qualificação formal acadêmica para desenvolver a arquitetura. Mesmo assim recebeu em 1995 o prêmio Pritzker, a maior premiação mundial em arquitetura, e já lecionou na Universidade de Tokyo. Ando realizou diversas viagens pelo mundo, incluindo Europa, Índia, Egito e Istanbul, nas quais obteve inspiração para sua arquitetura. Foi também substancialmente influenciado pela estética arquitetônica japonesa, sobretudo da região de Kansai, local no qual nasceu e cresceu, e onde estão localizadas as cidades de Osaka, Kyoto e Nara, que abrigam algumas das estruturas de madeira mais antigas do mundo, tais como o templo *Hōryūji* (法隆寺) (FRAMPTON, 1991: 10; ANDO, 2012: 13-15, TADAO ANDO, 2013). Foi em parte devido à ausência de uma formação acadêmica na área de arquitetura e escassez de conexões sociais relevantes que pudessem favorecer o seu crescimento

profissional, que Ando se viu forçado a desenvolver projetos ousados e inovadores desde o início de sua carreira, como forma de se manter no competitivo mercado japonês (TADAO ANDO, 2013).

O próprio Ando afirma que sua arquitetura é predominantemente modernista (*kindai kenchiku* 近代建築), mas procura sempre enfatizar aspectos culturais, tradicionais e históricos (TADAO ANDO, 2013). É, portanto, um estilo de arquitetura que se utiliza de formas rígidas e de materiais aparentemente impessoais e frios, especialmente o concreto, para desenvolver obras que traduzem a história, cultura e identidade de uma sociedade e procuram incorporar de forma harmônica elementos da natureza. Neste contexto, é importante ressaltar que mesmo o concreto, a princípio um material encontrado e utilizado na arquitetura da maioria dos países, é produzido com bastante diligência no Japão, razão pela qual assume alto nível de detalhamento e qualidade que o diferencia do concreto manufaturado em larga escala em outros países (TADAO ANDO, 2013).

A Igreja da Luz é uma obra projetada por Ando e construída em 1989 na cidade de Ibaraki, na província de Osaka. Trata-se de uma pequena estrutura, formada por três paralelepípedos de 5,9 metros de profundidade, 17,7 metros de largura e 5,9 metros de altura, com área de aproximadamente 113 metros quadrados (PAIVA, 2015: 120). Um dos pontos característicos da igreja é a existência de um corte ou janela em formato de cruz localizado atrás do altar, na parte anterior ou norte da igreja, de onde transpassa luz natural. Uma das laterais do edifício é cortada por uma parede em formato de L com inclinação de 15 graus em relação ao eixo da igreja. Essa parede em L funciona como via de acesso ao interior do edifício, obrigando os visitantes a contornarem a estrutura para entrarem na igreja. Dessa forma, ao adentrarem o prédio, os visitantes inicialmente se deparam com a sua parte posterior ou retaguarda da igreja e somente após se virarem 180° poderão avistar a janela em formato de cruz. É importante destacar que a igreja é iluminada por luz natural proveniente do corte em formato de cruz atrás do altar, bem como de uma janela situada na parede lateral, no lado leste, formada pela parede que corta transversalmente o edifício (Figura 2).

**Figura 2. Visão interna da parte posterior ou frontal da Igreja da Luz**



Fonte: The Ibaraki Kasugaoka Church, 2012.

A influência da estética *wabi-sabi* encontra-se presente na estrutura de concreto, sem ornamentos, das paredes, tanto na parte interna quanto na parte externa da igreja, que revela a simplicidade do material utilizado e a tentativa de manter a estrutura próxima ao seu estado natural, mostrando até mesmo a cor e textura características do concreto. Ando utilizou-se de materiais simples para a construção de toda a estrutura, tais como concreto e madeira, o que cria uma ambientação sóbria (FURUYAMA, 1995: 140; PAIVA, 2015: 120), em sintonia com o *wabi-sabi*. O próprio Ando relata que a construção do edifício demandou recursos financeiros modestos, sendo que as tábuas de andaimes foram reutilizadas para a confecção dos bancos, da mobília e do assoalho. É interessante assinalar que o assoalho de madeira exige manutenção regular por parte da paróquia, sendo realizada conjuntamente entre os membros da paróquia e a firma construtora de uma a duas vezes por ano. Ando afirma que com isso, os membros da paróquia desenvolvem um maior senso de carinho e pertencimento à igreja (TADAO ANDO, 2013). Não obstante, essa opção por um material que exige restauração contínua

para a construção do assoalho também alude ao caráter perecível da matéria e da transitoriedade dos objetos, o que retrata a influência budista.

A igreja encontra-se situada em uma região urbana, mas se mostra como um local pequeno e tranquilo, o que remete à concepção da modesta cabana na cerimônia do chá, que funciona como um lugar simples e pacato, o qual fornece refúgio da agitação do mundo exterior. Ando afirma que optou por utilizar a madeira em vez de materiais reluzentes comuns em edifícios contemporâneos (TADAO ANDO, 2013), revelando uma tentativa de criar um ambiente austero e livre da conturbação marcante da vida urbana. Observa-se também certa assimetria em sua disposição causada pela parede em L que corta a igreja em diagonal. Dessa forma, apesar de o edifício em si possuir uma disposição retangular que, em princípio, poderia trazer a ideia de proporcionalidade, o corte em diagonal operado pela passagem de acesso imprime assimetria à estrutura (Figura 3), o que pode ser considerado como outra referência à estética *wabi-sabi*.

**Figura 3. Modelo da Igreja da Luz**



Fonte: modelo criado por Michiel van den Berg (VAN DEN BERG, 2017). Reprodução autorizada pelo criador.

Tal via de acesso também é fundamental como forma de ressaltar o contraste entre luz e escuridão trabalhado nessa obra de Ando, o que remete ao valor tradicional estético *yūgen*. Em função da claridade do ambiente externo, ao entrar na igreja e se deparar com o seu fundo, o visitante terá um contato inicial com um ambiente relativamente escuro, uma vez que a principal fonte de luz emana da janela em formato de cruz, situada na parte anterior do edifício (Figura 4). Tal correlação entre a abundância de escuridão no interior do edifício e a luz que emana da cruz na parte frontal da igreja cria uma sensação de mistério e, ao mesmo tempo, introspecção ou profundidade, no ambiente interno. Na verdade, a escolha do concreto e madeira para a confecção da parte interna e da mobília da igreja confere uma ambientação sóbria e escura, de tal sorte que a luz externa é valorizada e recebe destaque significativo na criação da beleza estética do recinto. Isso em muito se assemelha à ideia apresentada por Jun'ichirō Tanizaki, discutida na subseção 3.1.

**Figura 4. Visão interna da parte anterior ou retaguarda da igreja**



Fonte: foto de Naoya Fujii (Flickr, 2018).

Além disso, o artifício empregado pelo arquiteto por intermédio da parede de acesso em L faz com que o visitante, ao entrar de forma natural na igreja, se depare primeiramente com o fundo do edifício em vez da parte posterior, postergando a visão do altar e da janela em formato de cruz, que constituem o cerne da edificação. Assim, ao entrar pela passagem oblíqua, o visitante precisa virar-se 180° para contemplar o interior da igreja (FURUYAMA, 1995: 140). Esse artifício também relembra aspectos centrais do *yūgen*, uma vez que se destina a procrastinar a visão de algo ansiado pelo visitante.

Conforme já destacado, a igreja é iluminada por luz natural proveniente do corte em formato de cruz (Figura 5). Dessa forma, a ambientação interna da igreja altera-se conforme o momento do dia e a variação e o volume da luz natural. Isso também constitui referência ao aspecto da impermanência característico da doutrina budista, uma vez que consegue transmitir a ideia de que tudo se encontra em constante processo de transformação.

### **Figura 5. O corte em formato de cruz**

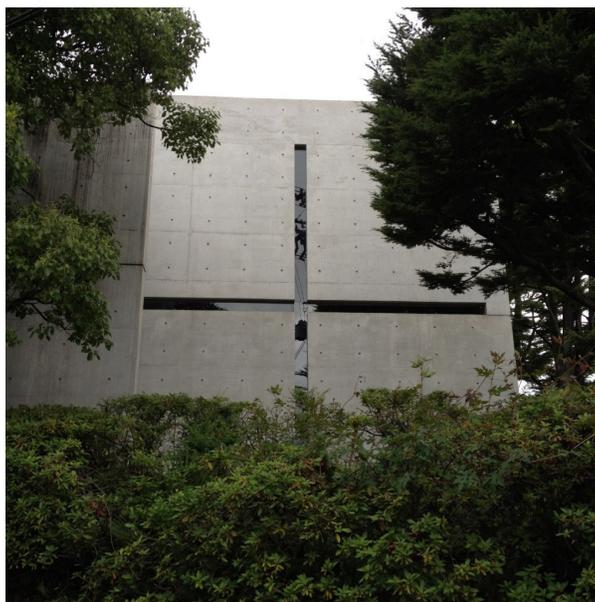


Fonte: foto de Hiromitsu Morimoto (Flickr, 2018).

Cumprе enfatizar, ainda, que o corte em forma de cruz na parede norte do edifício também se propõe a criar maior proximidade entre o homem e a natureza. Essa natureza é aqui representada pela luz natural e pelas árvores na parte externa do edifício, visíveis

a partir do corte na parede (Figuras 2 e 6). Conforme destaca Frampton (1991: 11), a natureza nas obras de Ando se mostra tanto de forma tangível, como a vegetação presente no exterior de seus edifícios, como em outros elementos aparentemente intangíveis, como o clima e a luz, que o arquiteto incorpora conscientemente em suas construções. Assim, a arquitetura de Ando vai além das formas geométricas, pois faz uso consciente da natureza como forma de complementar e finalizar a concepção total do edifício (FRAMPTON, 1983: 159) A tentativa de utilizar-se da arquitetura como forma de proporcionar maior intimidade entre homem e natureza encontra-se presente em diversas obras de Ando (SHIRAZI, 2012), e se mostra como uma influência da doutrina budista e xintoísta. Ando afirma que, no momento de concepção da Igreja da Luz, procurou criar um ambiente no qual, ao ver a luz externa se movendo ao longo do corte em forma de cruz, as pessoas reunidas poderiam constatar que fazem parte da natureza e que não podem viver sozinhas (TADAO ANDO, 2013). De fato, Ando (1991: 76) enfatiza que na cultura japonesa existe um esforço de procurar uma aproximação com a natureza de forma a criar um estado de união entre ela e o ser humano e essa concepção pode ser visualizada de forma geral nas obras do arquiteto. Há, portanto, uma tentativa deliberada de criar harmonia entre os materiais utilizados, em especial o concreto e vidro, e a natureza, de forma que os elementos naturais façam parte ativa da concepção final da obra arquitetônica.

**Figura 6. Árvores na parte externa da Igreja da Luz**



Fonte: foto de Kotaro Noda (Flickr, 2018).

Ando afirma que a arquitetura japonesa aprendeu com a natureza ao perceber a importância de espaços vazios, afinal de contas, neles são formados até mesmo universos. O arquiteto procura seguir essa tradição buscando focalizar sua arquitetura em elementos centrais, de forma a valorizar espaços vazios. Conforme já assinalado, seus edifícios são marcados pela ausência de ornamentos. Ao manter a decoração em um nível mínimo, a plenitude de sua arquitetura é alcançada quando o ser humano e a natureza transpassam suas obras arquitetônicas. Conforme afirma o próprio arquiteto, é exatamente quando a natureza e a sensação de diferentes estações penetram suas construções, que a profundidade e riqueza dessas edificações tornam-se perceptíveis aos observadores (TADAO ANDO, 2013). Essas afirmações do autor, que se mostram de fato visíveis em várias de suas obras, inclusive na Igreja da Luz, demonstram a forte influência do *wabi-sabi* em função do enfoque na valorização da incompletude dos objetos. Trata-se de uma arquitetura deliberadamente criada de forma não acabada, que necessita da interação com o ser humano e a natureza para atingir sua plenitude. Por ser uma obra que se completa pela interação com a natureza e o homem, percebe-se que enaltece o caráter transitório da existência, uma vez que a experiência vivenciada será diferente dependendo da estação do ano, do momento do dia ou da interação com o elemento humano. Nesse sentido, também mostra-se marcante a presença do valor estético *yûgen*, uma vez que a obra arquitetônica por si só não expressa diretamente uma ideia, mas carece da interação com a natureza para transmitir uma mensagem completa ao observador.

## 5. Conclusão

Este artigo se dedicou à análise da Igreja da Luz, uma das obras mais significativas do arquiteto Tadao Ando, como forma de ilustrar como os valores tradicionais estéticos *wabi-sabi* e *yûgen* ainda exercem influência substancial na apreciação estética atual no Japão.

As discussões apresentadas neste artigo permitem inferir que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos valores estéticos. Da mesma forma que diferentes tipos de religião e manifestações filosóficas, sobretudo o Budismo, Confucionismo e Xintoísmo, coexistem na sociedade japonesa sem disputas fervorosas por uma posição de domínio, também os valores estéticos sobreviveram apesar do advento de novos conceitos de beleza. Na verdade, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra artística. Por essa razão, qualidades estéticas apreciadas nos primórdios da história japonesa, como a simplicidade e a impermanência, seguem possuindo papel preponderante nas expressões artísticas contemporâneas.

## Referências Bibliográficas

- ANDO, Tadao. Beyond Horizons in Architecture, in: FRAMPTON, Kenneth. **Tadao Ando**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991, p. 75-76.
- \_\_\_\_\_. **Conversations with students**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2012.
- BEHERA, Subhakanta. India's Encounter with the Silk Road. **Economic and Political Weekly**, v. 37, n. 51, p. 5077-5080, 2002.
- BRESLER, Laurence. Chôbuku Soga. A Noh Play by Miyamasu. **Monumenta Nipponica**, v. 29, n. 1, p. 69-81, 1974.
- FLICKR. 2018. Disponível em: <https://www.flickr.com/> (acesso em 22 de setembro de 2018).
- FURUYAMA, MASAO. **Tadao Ando**. Basileia: Birkhäuser Verlag, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. Prospects for a Critical Regionalism, **Perspecta**, v. 20, p. 147-162, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Tadao Ando**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- HANDA, Rumiko. Sen no Rikyû and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday. **Interiors**, v. 4, n. 3, p. 229-247, 2013.
- HIROTA, Dennis. Records of the Words of Rikyû: Selections from Nampôroku, in: HIROTA, Dennis (org.) **Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path**. Fremont: Asian Humanities Press, p. 215-239, 1995.
- KASAHARA, Kazuo. **A History of Japanese Religion**. Tokyo: Kosei Publishing, Co., 2001.
- KEENE, Donald. Japanese Aesthetics, **Philosophy East and West**, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- \_\_\_\_\_. **The Pleasures of Japanese Literature**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century**. Nova York: Henry Hold and Company, 1993.
- KENKÔ, Yoshida. **The Miscellany of a Japanese Priest: being a Translation of Tsure-zure Gusa**. Traduzido por William N. Porter. Londres: Humphrey Milford, 1914.
- KIRBY, E. T. The Origin of Nô Drama. **Educational Theatre Journal**, v. 25, n. 3, p. 269-284, 1973.
- KONDO, Dorinne. The Way of Tea: A Symbolic Analysis, **Man (New Series)**, v. 20, n. 2, p. 287-306, 1985.
- KYOTO CITY OFFICIAL TRAVEL GUIDE. **Shrines & Temples: Ryoan-ji Temple**, disponível em: [https://kyoto.travel/en/shrine\\_temple/168](https://kyoto.travel/en/shrine_temple/168) (acesso em 23 de setembro de 2018).
- LUDWIG, Theodore. M. The Way of Tea: A Religio-Aesthetic Mode of Life. **History of Religions**, v. 14, n. 1, p. 28-50, 1974.
- MARRA, Michael F. **Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature**. The Netherlands, Brill's Japanese studies library, 2010.
- ODIN, Steve. The Penumbra Shadow: A Whiteheadian Perspective on the Yûgen Style of Art and Literature in Japanese Aesthetics. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 12, n. 1,

p. 63-90, 1985.

OKAKURA, Kakuzo. **The Book of Tea**. Tokyo: Kodansha International, 2005.

PAIVA, Rita. Light and Shadow. The importance of light in the Church of Sta. Maria and the Church of Light, of Siza and Ando. **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies**, v. 1, p. 109-126, 2015.

RODD, Laurel Rasplica. **Shinkokinshû: New Collection of Poems Aient and Modern**. Leiden, Holanda: Brill, 2015

SAITO, Yuriko. The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** v. 55, n. 4, p. 377-385, 1997.

SANSOM, George. **A History of Japan to 1334**. 9ª ed. Tokyo: Tuttle publishing, 2000.

SHIRAZI, Mohammadreza. An Investigation on Tadao Ando's Phenomenological Reflections. **Armanshahr Architecture & Urban Development**, v. 5, n. 8, p. 21-31, 2012.

SORGENFREL, Carol Fisher. Inugami: A Play for Masks in One Act, by Shuji Terayama. **Asian Theatre Journal**, v. 11, n. 2, p. 163-189, 1994.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. Shifting Values Toward Profit-Making in Edo Japan: Insights from the Book Ugetsu Monogatari. **Interdisciplinary Literary Studies**, v. 18, n. 3, p. 325-342, 2016.

SUZUKI, D. T. **Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki**. Nova York: Doubleday, 1956.

**TADAO ANDO**: from emptiness to infinity. Direção: Mathias Frick. Produção: Susann Schimk e Jörg Trentmann. Colônia (Köln, Alemanha), credo:film GmbH, 52 min, 2013. Filme (documentário).

TANIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of Shadows**. New Haven, Estados Unidos: Leete's Island Books, 1977.

THORNHILL III, Arthur H. The Goddess Emerges: Shinto Paradigms in the Aesthetics of Zeami and Zenchiku. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, v. 24, n. 1, p. 49-59, 1990.

IBARAKI KASUGAOKA CHURCH (茨木春日丘教会). **Galeria de fotos**, 2012, disponível em: <http://ibaraki-kasugaoka-church.jp/gallery.html> (acesso em 5 de abril de 2018).

TSUBAKI, Andrew A. Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 30, n. 1, p. 55-67, 1971.

UEDA, Makoto. Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 20, n. 1, p. 73-79, 1961.

VAN DEN BERG, Michiel. **30 isometric renders 2: #14 - Tadao Ando's Church of light**, 2017, disponível em: <https://www.michielvdb.com/30-isometric-renders-2> (acesso em 22 de setembro de 2018).

VARLEY, H. Paul. **Japanese Culture**. 4ª ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.