

Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião

Felipe Andrade Arruda

Música e Liberação Através da Escuta:

Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas, dohās e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa

Juiz de Fora

2023

Felipe Andrade Arruda

Música e Liberação Através da Escuta:

Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas, dohās e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz
de Fora, na área de concentração Tradições
Religiosas e Perspectivas de Diálogo, como requisito
parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Clodomir Barros de Andrade

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arruda, Felipe.

Música e Liberação Através da Escuta : Histórias dos Oitenta e Quatro Mahasiddhas, Dohas e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa / Felipe Arruda. -- 2023.

187 p.

Orientador: Clodomir Andrade

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2023.

1. Budismo. 2. Doha. 3. Música. 4. Vajrayana. 5. Tibete. I. Andrade, Clodomir, orient. II. Título.

Felipe Andrade Arruda

Música e Liberação Através da Escuta: Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas, dohās e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo.

Aprovada em 22 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Clodomir Barros de Andrade - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Giuseppe Ferraro
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Luciana Fernandes Marques
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Oíliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Juiz de Fora, 28/02/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Clodomir Barros de Andrade, Professor(a)**, em 22/03/2023, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oiliam José Lanna, Usuário Externo**, em 22/03/2023, às 23:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Eduardo Casteloes Pereira da Silva, Professor(a)**, em 23/03/2023, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA FERNANDES MARQUES, Usuário Externo**, em 23/03/2023, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **GIUSEPPE FERRARO, Usuário Externo**, em 25/03/2023, às 05:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1166129** e o código CRC **0A16D2B3**.

Ao despertar de todos os seres.

Agradecimentos

A todos os meus mestres.

À Marta Castello Branco.

Ao meu orientador, Clodomir Barros de Andrade.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião e à CAPES.

Resumo

Nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu tsa bzhi'i lo rgyus*), vemos os mais variados relatos de indivíduos que, através das técnicas meditativas do Budismo *Vajrayāna*, integraram aspectos de suas circunstâncias de vida à senda interior. Estes grandes adeptos expressaram suas realizações através de “cantos espontâneos” (Skt. *dohā*; Tib. *mgur*), os quais se vêem reunidos na compilação *Cantos Vajra do Coração da Realização dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu rtogs pa'i snying po rdo rje'i glu*), e aos quais atribui-se tradicionalmente o poder de libertar através da escuta os que tiverem a oportunidade de ouvi-los. Ao observarmos a proposta de uma Arte do *Dharma*, do autor e mestre tibetano Chögyam Trungpa (1939-1987), vemos a perspectiva de uma simbiose entre processos criativos e técnicas de meditação, visando um caminho de apreciação da natureza da realidade em relação com a arte. Através de uma contemplação acerca dos casos onde a escuta, o som e a música se fazem como meio de transmissão específicos de mestre a discípulo, e ao refletirmos sobre a utilização do canto tanto como meio de introdução à natureza da consciência, quanto como expressão de realização espiritual, uma aproximação destas noções à esfera de compreensão artística proposta por Trungpa enseja a observação de uma possível singularidade da escuta como meio de liberação, assim como eventuais implicações da mesma sobre o fazer musical.

Palavras-chave: Budismo. *Dohā*. Música. *Vajrayāna*. Tibete.

Abstract

In the *Stories of the Eighty-four Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu tsa bzhi'i lo rgyus*), we see myriad reports of individuals who, through the meditation techniques of *Vajrayāna* Buddhism, integrated aspects of their own life circumstances into an inner path. These great adepts expressed their realisations through “spontaneous songs” (Skt. *dohā*; Tib. *mgur*), which form the compilation *Vajra Songs: The Heart Realisations of the Eighty-four Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu rtogs pa'i snying po rdo rje'i glu*), and to which the power to liberate through hearing is traditionally attributed. Upon observing the proposition of a *Dharma* Art by the Tibetan author and master Chögyam Trungpa (1939-1987), we see a symbiotic perspective between creative processes and meditation techniques, aiming towards a path of appreciation of the nature of reality in relation to art. By contemplating the cases where hearing, sound and music serve as specific means of transmission from master to disciple, and upon reflecting on the use of singing both as a way of introducing the nature of mind and an expression of spiritual realisation, a convergence between these notions and the sphere of artistic understanding proposed by Trungpa give rise to the observation of a potential singularity of hearing as a means of liberation, as well as its possible implications on music.

Keywords: Buddhism. *Dohā*. Music. *Vajrayāna*. Tibet.

Sumário

	<u>Guia de Pronúncia em Sânscrito</u>	10
1	<u>Introdução</u>	11
2	<u>Música e Escuta no Budismo <i>Vajrayāna</i></u>	22
2.1	A Música nos Três Veículos Budistas	22
2.1.1	<i>Os Três Veículos</i>	22
2.1.2	<i>A Música e os Três Tipos de Votos</i>	27
2.1.3	<i>A Escuta no Budismo <i>Vajrayāna</i></i>	38
2.2	Modos de Transmissão no Budismo <i>Vajrayāna</i>	42
2.2.1	<i>As Três Linhagens de Transmissão</i>	42
2.2.2	<i>Tantras, Explicações e Instruções Essenciais</i>	49
2.3	A Tradição dos <i>Mahāsiddhas</i>	52
2.3.1	<i>Cantos de Realização</i>	54
2.3.2	<i>Escuta, Som e Música nas Histórias dos Oitenta e Quatro <i>Mahāsiddhas</i></i>	57
2.3.3	<i>Meios Hábeis e Metodologia</i>	66
3	<u>A Arte do <i>Dharma</i> de Chögyam Trungpa</u>	73
3.1	O Conceito de Arte do <i>Dharma</i> e suas Distinções	75
3.1.1	<i>O Conceito de Arte do <i>Dharma</i></i>	75
3.1.2	<i>Arte do <i>Dharma</i> Cultural e Não-Cultural</i>	80
3.2	Meios de Transformação Através da Arte	86
3.2.1	<i>A Meditação como Fundamento</i>	86
3.2.2	<i>Percepção e Simbolismo</i>	92
3.3	Modos de Criação Artística	98
3.3.1	<i>O Princípio de <i>Maṇḍala</i> e as Cinco Famílias Búdicas</i>	98
3.3.2	<i>As Quatro Atividades Iluminadas</i>	103
4	<u>Música e Liberação Através da Escuta</u>	112
4.1	A Transformação da Escuta	112
4.1.1	<i>O Estado Desperto e as Oito Consciências</i>	113
4.1.2	<i>Escuta Atemporal</i>	119
4.2	A Escuta como Meio de Reconhecimento da Natureza da Realidade	124

4.2.1	<i>Os Três Kāyas Através da Escuta.....</i>	125
4.2.2	<i>Sonho, Som e o Sambhogakāya.....</i>	128
4.2.3	<i>Revelação e Criatividade.....</i>	134
4.3	<i>A Música como Caminho de Liberação Através da Escuta.....</i>	142
4.3.1	<i>Música e Materialismo Espiritual.....</i>	142
4.3.2	<i>Presença Espontânea e Fruição Musical.....</i>	150
5	<u>Conclusão.....</u>	160
	<u>Referências.....</u>	168
	<u>Glossário.....</u>	179

Guia de Pronúncia em Sânscrito

Os termos em sânscrito seguirão o sistema de transliteração do *International Alphabet of Sanskrit Transliteration* (IAST). As vogais e consoantes ausentes na descrição abaixo se aproximam de sua pronúncia em português.

Vogais, semivogais e ditongos

<i>ā</i>	som de <i>a</i> longo, durando aproximadamente o dobro do tempo do <i>a</i> comum
<i>ī</i>	som de <i>i</i> longo, como no caso de <i>ā</i>
<i>ū</i>	som de <i>u</i> longo, como no caso de <i>ā</i>
<i>ṛ</i>	som de <i>r</i> pronunciado com a língua no palato
<i>ṝ</i>	som de <i>r</i> com a língua no palato e com duração prolongada

Consoantes

<i>kh</i>	som da consoante <i>c</i> aspirada
<i>gh</i>	som da consoante <i>g</i> aspirada
<i>ṅ</i>	som gutural e nasal, usualmente precedendo outra consoante, como em Congo
<i>c</i>	som de <i>tch</i> , como no termo <i>cakra</i> , que se pronuncia <i>tchakra</i>
<i>ch</i>	som de <i>tch</i> aspirado
<i>j</i>	som de <i>dj</i> , como no nome próprio Djalma
<i>jh</i>	som de <i>dj</i> aspirado
<i>ñ</i>	som palatal nasal como na palavra sonho
<i>ṭ</i>	som de <i>t</i> pronunciado com a língua no palato
<i>ṭh</i>	som de <i>ṭ</i> aspirado
<i>ḍ</i>	som de <i>d</i> pronunciado com a língua no palato
<i>ḍh</i>	som de <i>d</i> aspirado
<i>ṇ</i>	som de <i>n</i> pronunciado com a língua no palato
<i>th</i>	som de <i>t</i> aspirado
<i>dh</i>	som de <i>d</i> aspirado
<i>ph</i>	som de <i>p</i> aspirado
<i>bh</i>	som de <i>b</i> aspirado
<i>ś</i>	som de <i>x</i>
<i>ṣ</i>	som de <i>x</i> pronunciado com a língua no palato
<i>h</i>	som de <i>r</i> aspirado, como na palavra rato
<i>ḥ</i>	som de <i>r</i> aspirado, utilizado no fim de palavras e sentenças
<i>m̐</i>	som de <i>m</i> nasal aplicado sobre a vogal que a precede

1 Introdução

Ao contemplar sobre a possibilidade de me dedicar a um caminho musical, a primeira questão que me viera à mente fora sobre a profundidade de se lidar com a consciência humana. Como, em toda minha inexperiência, eu poderia fazer música sem realmente conhecer a mim mesmo? Ainda assim, é possível que a afinidade com a pergunta tenha sido grande o suficiente para que a mesma permanecesse e, com o tempo, acabou se tornando claro que ela não somente se mantinha relevante, quanto, ao longo de meu aprofundamento profissional, outras vieram a dela nascer. Quem, de fato, é esse que cria? Ou ainda, qual é a natureza da criatividade?

De uma maneira ou de outra, tais questões me levaram a desenvolver um interesse pelo caráter de interiorização particular às culturas orientais, até que, eventualmente, tive a oportunidade de iniciar meus estudos com lamas budistas. Já de início, a oportunidade de presenciar rituais tibetanos me chamou a atenção por sua singularidade musical. Apesar de uma aparente simplicidade, o impacto que não só a música mas o ritual como um todo me causaram, trouxe à tona certo questionamento sobre o fato de que haveria algo ali, em termos do uso do som em relação com a natureza da consciência humana que, apesar de minha dedicação ou mesmo desenvoltura musical, eu mal estivesse tangenciando (vendo a questão posteriormente, eu poderia dizer que, por uma série de razões, esse algo nem mesmo estava sendo abordado).

E ao concentrar-me em tal senda meditativa, a dedicação à profundidade de sua abordagem da natureza do ser, da mente e da percepção acabaram por relativizar o lugar da música em minha vida, ainda que, curiosamente, os lamas com os quais tive a oportunidade de estudar, eles próprios de alguma forma ligados à música, acabariam por eventualmente me conduzir de volta a ela. Assim, ainda que a mesma estivesse de certa forma em perspectiva face a tal dedicação, tornou-se claro que algumas questões permaneciam relevantes ou mesmo crescentes, precisamente pela perspectiva então criada.

À medida em que meus estudos e práticas meditativas ganhavam profundidade, viera à tona o quão viva a música de fato permanecia interiormente, e que na verdade a escuta, por assim dizer, estava a revelar sutilezas antes desconhecidas. Nesse sentido, ainda que questões relativas à música tenham me levado a outras buscas ou mesmo a relativizar o seu lugar, o

próprio exercício de aprofundamento interior fizera com que ela então ressurgisse naturalmente e, diga-se de passagem, trouxesse consigo novas questões, daí a reflexão aqui presente.

Antes de entrarmos no tema a ser abordado, é importante ressaltar que, ainda que estejamos em um contexto de estudo de considerável envergadura, ao nos depararmos com tradições não-ocidentais e suas diversas perspectivas e, no caso do tema aqui tratado, ao observarmos as tradições filosóficas oriundas do pensamento budista, faz-se relevante o fato de que as mesmas possuem suas próprias desenvolvimentos reflexivos e mesmo acadêmicas. No caso específico do Budismo, diversas correntes de pensamento se desenvolveram ao longo dos séculos, boa parte delas ainda existentes, as quais, de uma maneira ou de outra, possuem recursos investigativos, metodológicos e críticos que lhe são particulares. Somado a isto, nos vemos face ao fato de que o papel do intelecto no seio desta tradição se dá de maneira consideravelmente distinta do que compreendemos em termos gerais como sendo um pensamento acadêmico ocidental, de modo que, ao nos debruçarmos sobre a mesma, somos convidados a um certo grau de transformação do olhar.

Em termos gerais, o lugar da razão no Budismo se vê indissociado de suas abordagens meditativas, uma vez que a própria premissa fundamental de investigação da mente parte de um processo de experienciar interiormente as questões trazidas. Nesse sentido, não nos vemos diante de uma ortodoxia, mas de uma ortopraxia. Ademais, especialmente no âmbito das abordagens tântricas – enfatizadas nas tradições estabelecidas em países como Tibete, Nepal, Butão, Mongólia e em partes do norte da Índia –, tal caráter ganha certa conotação disto que poderíamos denominar como uma epistemologia experiencial, através da qual técnicas de meditação, visualização, respiração e mesmo físicas são implementadas como forma de aprofundamento e de um consequente reconhecimento de aspectos sutis da natureza da consciência. Com isto em mente, e com o intuito de adentrarmos na esfera dos cantos de realização dos grandes adeptos do passado, uma genuína abertura a escutar há de ser nossa maior aliada.

Ao observar e ao praticar tais técnicas meditativas, é relevante o fato de que as mesmas possuem um escopo amplo e extremamente sofisticado de interrelações, englobando aspectos visualizados, som (através da voz em recitações e melodias e da música ritual instrumental), assim como toda uma gama de movimentos, tanto nas danças quanto na

gestualidade de seus rituais e em exercícios físicos. Me chamara a atenção como esse escopo trazia consigo uma integridade de abordagem perceptiva, mesmo sinestésica, de modo que a própria atividade diária de me dedicar a esses rituais me dera a impressão de estar, de fato, fazendo música.

É natural que tais experiências tenham influenciado minha realidade enquanto compositor. Ainda assim, me ocorrera a questão de que esta conexão entre o olhar musical e este arcabouço meditativo tântrico, por assim dizer, não aparentava receber a atenção devida enquanto perspectiva criativa, e que talvez houvessem aspectos essenciais, no que diz respeito à prática musical de maneira geral, subjacentes a esta tradição. É digno de nota o fato de que, em distinção às práticas rituais em si, circunscritas a um contexto confessional, duas grandes vertentes do que poderíamos denominar uma musicalidade budista tântrica mais livre surgiram com o advento da diáspora tibetana. De um lado, viu-se nascer o costume musical de ambientação de cantos tradicionais, no qual melodias rituais, geralmente singelas, são entoadas repetidamente (usualmente por um lama, monge ou monja da tradição), sob as quais um arranjo igualmente simples, em geral realizado por ocidentais, cria uma espécie de fundo sonoro, em sua maioria de maneira similar à utilização de sintetizadores característica de abordagens Nova Era. De um outro lado, ainda que bem menos recorrente, vemos a criação de obras para instrumentações diversas, com ou sem o uso de textos tradicionais ou mesmo de canto. Nestes casos, praticantes ocidentais de certa forma a resumem a um caráter de inspiração composicional, uma vez que, diga-se de passagem, tamanha é a demanda tanto do ofício de compositor quanto da senda meditativa, que a conciliação de dedicar-se profundamente a ambos designaria, para dizer o mínimo, uma exceção.

Doravante, tendo em vista as próprias noções de relação com a escuta e, mais profundamente, com a natureza da consciência humana e das implicações das mesmas a um âmbito de criatividade, mais do que se contentar com ambientar melodias tradicionais – as quais, naturalmente, já possuem o próprio reduto sonoro no seio da tradição ritual – ou mesmo como uma busca por inspiração a partir de um caminho pessoal, tais noções engendram uma reflexão sobre como, efetivamente, o potencial das transformações interiores propostas por tal senda poderia trazer novas perspectivas musicais. Tendo isto em vista, os ensinamentos do autor e mestre tibetano Chögyam Trungpa (1939-1987) acerca da arte, notadamente a partir do conceito de “Arte do *Dharma*” (TRUNPGA, 2008), cunhado por ele

próprio, abordam o tema de maneira singular, colocando a própria criatividade artística como um caminho espiritual, na qual os elementos de transformação da percepção do neófito são trazidos à tona através de um contato direto com o objeto artístico. Em outras palavras, a arte não é vista como resultante de uma transformação interior, mas como parte essencial do processo.

Não há como não levar em consideração o fato de que a premissa de Trungpa de fazer da arte o próprio caminho meditativo, como veremos, se alinha com os fundamentos da tradição à qual o mesmo pertence, oriunda dos grandes adeptos indianos do passado, a qual porventura viera a se estabelecer no solo tibetano. E no seio da tradição destes “grandes adeptos”, ou *mahāsiddhas*, vemos certa fluidez em adequar o propósito de se dedicar à meditação a contextos diversos, de modo que é justamente a busca por uma simbiose entre o caminho espiritual, interior, e a realidade externa, que forma o cerne da senda a ser traçada. E ainda que o caráter de transmissão e prática destes célebres *mahāsiddhas* seja consideravelmente específico, o mesmo é de fato flexível se colocado em contraste com a realidade institucional tibetana que dela advém e, nesse sentido, ao observamos a Arte do *Dharma*, veremos uma afinidade de Trungpa com essa inclinação a um certo grau de liberdade de abordagem do caminho espiritual.

De certo modo, contudo, quando nos detemos sobre a questão da escuta e sobre a possibilidade de uma observação de possíveis particularidades no que diz respeito à música, são alguns dos aspectos característicos dos grandes adeptos que se tornam efetivamente relevantes. Notadamente, na utilização de cantos espontâneos de realização, ou *dohās*, vemos instruções de meditação serem transmitidas de maneira simbólica, assim como versos poéticos que expressam aspectos interiores de realização espiritual, a partir dos quais o princípio de liberação através da escuta, este o foco da reflexão aqui presente, é utilizado como mecanismo de transmissão de mestre a discípulo.

E ainda que Trungpa coloque claramente a questão da arte e da criatividade a partir de aspectos estruturais da senda meditativa budista, a questão da escuta, em relação direta com o tema, permanece por ser estudada em detalhe. Nesse sentido, a Arte do *Dharma* funciona como um mecanismo de compreensão e aplicação de certa forma generalizado acerca da arte, ao passo que, em termos de uma relação entre as técnicas que abordam a natureza da escuta e

sua utilização através do canto e porventura da música, se fazem potencialmente mais claras no contexto das *dohās* dos *mahāsiddhas* de outrora.

Tendo isto em vista, o estudo aqui realizado nasce como uma proposta de observação das particularidades acerca da escuta, assim como de sua relação com a natureza da consciência, expostas e abordadas através de diferentes estágios meditativos na tradição dos *mahāsiddhas*. Mais especificamente, tal estudo visa compreender o princípio de liberação através da escuta, detendo-se sobre o contexto dos cantos de realização desses grandes adeptos, e buscando elucidar sobre a possível existência de uma singularidade da escuta como instrumento de liberação.

Para tal, a sistematização analítica partirá de uma divisão em três grandes partes, precedidas por esta introdução e sucedidas por uma conclusão, formando portanto os itens 2, 3 e 4 do texto aqui presente. Em *Música e Escuta no Budismo Vajrayāna*, abordaremos a escuta, o som e a música, além da utilização do canto como modo de transmissão e de expressão de realização espiritual, no contexto dos grandes adeptos do Budismo *Vajrayāna*. Como forma de contextualização destes, será feita uma introdução aos Três Veículos – estes as correntes principais de prática dentro do escopo da tradição budista, dentre os quais o *Vajrayāna* é o terceiro e último – e às suas perspectivas específicas acerca da música. Os Três Veículos formam um amplo leque de técnicas de meditação e perspectivas sobre a consciência, sua natureza e seu potencial de liberação, os quais, apesar de diferirem em suas abordagens específicas, se mostram como esferas complementares de ensinamentos, onde cada nova instrução ressignifica os passos que a precederam em um constante processo de aprofundamento. Ao observarmos o Budismo *Vajrayāna*, é de se notar um nível de elaboração singular no que diz respeito à natureza da consciência e seus inúmeros aspectos, classificações e gradações e, no que tange o tema aqui contemplado, da relação dessa natureza com as percepções sensoriais e portanto com a escuta, a partir de uma pletora de métodos meditativos. Os dois primeiros Veículos servirão portanto de fundamento, estabelecendo em seguida os devidos contrastes de abordagem entre os Três Veículos, assim como esclarecendo como os mesmos podem ser vistos de maneira integrada e, em especial, como o *Vajrayāna* ao mesmo tempo se fundamenta e se distancia da estruturação do pensamento dos Veículos anteriores.

Desta forma, ocorre aqui uma investigação sobre como a música se insere no *Vajrayāna*, tanto como elemento ritual quanto como forma de expressão espiritual através dos cantos de realização, assim como sobre os pontos seminais acerca da escuta e da relação entre o som e a natureza da percepção e da realidade, de modo a elucidar como a mesma vem a ser nela abordada como aspecto de seu caminho. Tendo esta contextualização em vista, será realizado um aprofundamento sobre aspectos particulares ao *Vajrayāna*, em especial acerca dos modos de transmissão que lhe são próprios, os quais, como veremos posteriormente, serão fundamentais para uma compreensão do lugar da escuta em relação com aspectos sutis da consciência. A partir destes, poderemos observar o âmbito específico das origens e conseqüentemente das linhagens que se fizeram a partir dos grandes adeptos indianos, assim como das características específicas das mesmas, com o intuito de trazer à tona as singularidades da utilização do canto como meio de transmissão e porventura de liberação espiritual, tendo como referência as *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu tsa bzhi'i lo rgyus*, ABHAYADATTA, 1979) e a compilação de *dohās* intitulada *Cantos Vajra do Coração da Realização dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob brgyad bcu rtogs pa'i snying po rdo rje'i glu*, SHES RAB, 2002), visando uma compreensão detalhada dos casos onde a escuta, o som e a música se fazem como meio de transmissão de mestre a discípulo, e servindo portanto de base para uma reflexão sobre o tema.

Como conclusão desta parte, será realizada uma reflexão sobre os aspectos metodológicos que caracterizam a exegese de obras neste dado contexto, de modo a permitir-nos compreender não somente a natureza das mesmas e suas propriedades, como as particularidades de entendimento que tais métodos ensejam. É importante notar que a presença de aspectos filosóficos do pensamento budista se mostram cada vez mais presentes como objeto de estudo no âmbito acadêmico ocidental. Todavia, em se tratando de uma proposta visando o contexto específico dos *mahāsiddhas*, faz-se relevante, como veremos em detalhe, a presença de uma distinção estrutural no seio da tradição. Mais especificamente, vemos uma maior ênfase em aspectos filosóficos e intelectuais quando partindo das bases expostas no Primeiro e no Segundo Veículos – especialmente no Segundo, o *Mahāyāna*, cujos textos seminais e seus comentários servem de base para o currículo das universidades budistas tibetanas –, e as pontes criadas entre o pensamento ocidental e a riqueza exposta nas obras

circunscritas a esses dois primeiros Veículos tem sido cada vez mais bem estabelecida. De um outro lado, quando nos deparamos com as características particulares ao *Vajrayāna*, em especial no âmbito dito experiencial, atribuído aos *mahāsiddhas*, a questão da inseparabilidade entre a investigação da mente e as técnicas de meditação se revela não somente como fundamental, mas como um caráter articulador, de modo que a própria premissa deste caminho passa por uma sintetização de conteúdos, mesmo poéticos, criando um nítido contraste frente aos longos tratados filosóficos do Segundo Veículo.

Quando nos deparamos com a possibilidade da criação de uma ponte à musicalidade das *dohās* dos grandes adeptos – a qual, diga-se de passagem, guarda em si uma grande ênfase no retorno à oralidade, frente à posição filosófica do *Mahāyāna* –, cabe, portanto, a reflexão sobre a existência de uma maior proximidade entre estas e o pensamento artístico, no que tange o escopo ocidental em suas diversas esferas, distanciando-se, assim, das inclinações filosóficas tanto ocidentais quanto orientais. E é esta aproximação entre a oralidade dos *mahāsiddhas* e a arte que nos servirá aqui de base.

Como forma de aprofundamento da compreensão da tradição *Vajrayāna* sobre a arte e com o intuito de esclarecer possíveis relações entre as expressões que dela advêm e seus fundamentos como caminho de liberação espiritual, a parte seguinte, intitulada *A Arte do Dharma de Chögyam Trungpa*, tratará das obras deste autor acerca do tema. Em especial, será abordado o seu conceito de Arte do *Dharma* e as distinções inerentes ao mesmo – definidas pelo autor como Arte do *Dharma* “cultural”, designando os aspectos artísticos que se inserem no contexto ritual e confessional de maneira geral, e “não-cultural”, o qual trata de possibilidades mais livres de criatividade –, elucidando suas características e como as mesmas se estabelecem a partir de um arcabouço tradicional de técnicas meditativas. A partir de tal estudo, os aspectos particulares à criação artística não-cultural definidos pelo autor serão utilizados como elemento de aproximação metodológica do olhar dos *mahāsiddhas*, de modo a compreender e conseqüentemente estabelecer uma possível relação entre tal premissa e a esfera de realização espiritual através da escuta.

Não é demais reiterar que, sendo a ortopraxia dos grandes adeptos uma forma de epistemologia experiencial, a utilização de seus modos de leitura, por assim dizer, se revela como uma forma de coerência metodológica. A escuta, portanto, e o conseqüente entendimento da mesma através de tal epistemologia engendrando tanto possibilidades

criativas musicais quanto um potencial de liberação espiritual, forma aqui o objeto de estudo. Há de se levar em consideração, igualmente, que as características de transmissão de textos tântricos budistas, os quais constituem o corpo literário do *Vajrayāna*, possuem um nível considerável de requisitos. Ainda que isto assim seja, no entanto, é a forma de leitura própria à epistemologia da tradição que direciona o conteúdo ao propósito devido, de modo que a aplicação de tal metodologia no presente contexto, como veremos, se dará precisamente através de um caráter reflexivo, em contraste a uma eventual inclinação praxiológica. Em outras palavras, a natureza simbólica e mesmo críptica das obras a serem aqui estudadas nos permite compreendê-las tanto através de um olhar reflexivo quanto como instruções meditativas, havendo nestas últimas, naturalmente, a necessidade da presença de diversas entrelinhas, consideradas secretas, as quais são esclarecidas apenas através da oralidade que permeia as transmissões entre mestre e discípulo.

Somado a isto, a ideia de olhar crítico deve igualmente ser relativizada. Nos discursos atribuídos ao Buddha, vemos uma constante tendência à investigação da consciência e de como a mesma percebe a existência, reiteradamente colocando em perspectiva as noções arraigadas que temos da realidade. Afinal, uma eventual tendência a enquadrar perspectivas críticas de uma outra forma de epistemologia nos parâmetros acadêmicos tradicionais, seria em si uma ausência de olhar crítico por parte da academia frente a seus próprios métodos. Nesse sentido, cabe a reflexão de que o próprio conteúdo sobre o qual nos debruçamos há de fornecer novas possibilidades de leitura e, ainda, há de contribuir para um alargamento das noções que temos acerca de formas de estudo e investigação¹.

Com isto em mente, a terceira grande parte, *Música e Liberação Através da Escuta*, tratará das questões da Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa face aos aspectos fundamentais da tradição *Vajrayāna* sobre a escuta e a música previamente expostos. Esta imbricação se dará tendo como referência as *dohās* e as *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, com o intuito de trazer à tona uma relação direta entre as particularidades dos grandes adeptos que

¹ Como reflexão sobre o tema, é relevante a dialética entre Budismo e ciência exposta por Dzongsar Jamyang Khyentse em sua introdução à obra de WALLACE, 2018. Nesta, o mesmo disserta sobre o fato de que, em termos gerais, os pensadores budistas costumam se abrir aos métodos e perspectivas propostos pelos cientistas, ao passo que estes últimos tendem a condicionar tal interface a seus próprios parâmetros. Igualmente relevante é a perspectiva que relativiza o lugar do universalismo ocidental proposta por Rajiv Malhotra, analisando a identidade e as características oriundas das antigas tradições indianas, e refletindo sobre o fato de as mesmas não se circunscreverem a um prospecto hegemônico ocidental (MALHOTRA, 2015).

traçaram um caminho de liberação através da escuta, a questão da expressão espontânea de realização através do canto, e mesmo uma perspectiva de aplicação de tais aspectos através da música. A partir destes, se esclarecerá como as técnicas meditativas do Budismo *Vajrayāna* se estabelecem como mecanismos de transformação da escuta e a utilizam como uma via de reconhecimento de aspectos sutis da consciência e de sua percepção da realidade. Por fim, será realizada uma reflexão acerca das implicações desses aspectos sobre um caminho de criatividade através da música, especificando como a mesma pode eventualmente ser compreendida como um meio hábil de liberação. Como tal, tendo em vista a invariável presença da utilização de *dohās* como meio de transmissão e de liberação através da escuta – não se resumindo, portanto, aos *mahāsiddhas* que utilizaram como caminho técnicas diretamente relacionadas à percepção auditiva –, serão consideradas eventuais singularidades da escuta como caminho de liberação e, em relação com a Arte do *Dharma* não-cultural, como o potencial da mesma pode vir a ser apreendido em um escopo que não se restrinja a uma inserção formal à tradição.

É importante reiterar a relevância da ótica dos grandes adeptos indianos ao pensamento de Trungpa e, frente à esta, o fato de que foram os próprios tibetanos os herdeiros de tais linhagens de transmissão do Budismo. Nesse sentido, ressalta-se a importância do Tibete e da consolidação desta tradição no país como referência ao estudo das mesmas, uma vez que a maior parte da literatura oriunda dos *mahāsiddhas* sobrevive apenas em idioma tibetano, assim como a preservação de seus modos de transmissão e prática, como no caso das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* e dos *Cantos Vajra do Coração da Realização dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*.

Apesar das diversas possibilidades de interface que o pensamento aqui proposto sugere, em função dos aspectos metodológicos a serem implementados e visando uma maior coerência com os mesmos, o levantamento bibliográfico terá como referência principal obras que justamente partem de tal afinidade entre o pensamento de Trungpa a tradição dos *mahāsiddhas*. Dito de outra forma, a estrutura de pensamento consolidada desde os grandes adeptos do passado até as linhagens que a partir destes se estabeleceram no Tibete, em especial aquelas às quais o próprio Trungpa se dedicara, servirão de base para uma observação detida sobre o tema, a partir de suas versões originais em tibetano e tendo igualmente como

referência traduções e mesmo comentários em idiomas ocidentais que se fazem relevantes (as obras de Trungpa, naturalmente, foram produzidas em sua vasta maioria em inglês).

A utilização de termos técnicos traduzidos para o português, ao longo do texto, terá como primeira ocorrência o uso de aspas, seguido de um parêntese contendo sua referência em tibetano (com a abreviação Tib.), a qual, quando possível, será precedida de sua correspondência em sânscrito (com a abreviação Skt.), como no exemplo do termo “iluminação” (Skt. *bodhi*; Tib. *byang chub*). Um glossário contendo os principais termos forma um apêndice ao texto. As referências tibetanas seguirão o sistema de transliteração *Wylie*, o qual nos permite reconhecer em nosso alfabeto a grafia exata dos termos originais. No entanto, no que diz respeito à pronúncia dos mesmos, é importante constatar a necessidade de um grau considerável de familiaridade com as regras do idioma. Nesse sentido, quando relevante, ocorrerá a presença de termos tibetanos no corpo do texto em itálico, utilizando uma grafia fonética adaptada à sua pronúncia aproximada em português.

Já os termos em sânscrito seguirão o *International Alphabet of Sanskrit Transliteration* (IAST), no qual, diferentemente do *Wylie* tibetano, vemos a presença de diacríticos representando sons que lhe são próprios. É relevante notar a crescente incorporação de termos budistas ao vocabulário ocidental (como *buddha*, *maṇḍala*, ou mesmo *mahāsiddha*) e, em coerência com a opção de Chögyam Trungpa por uma compreensão mais abrangente dos mesmos, veremos alguns destes serem aqui utilizados no corpo do texto, aos quais o guia de pronúncia em sânscrito que precede esta introdução servirá de suporte.

É digno de nota que estes termos técnicos, tanto em tibetano quanto em sânscrito, costumam possuir uma grande variedade de significados, sendo que uma tradução fidedigna para o português usualmente requer um certo grau de adaptação ao contexto, principalmente ao se traduzir textos poéticos, como é o caso dos cantos de realização. Algumas noções, em função do contexto, sugerem certa fluidez entre conceitos, como no caso da definição de uma linhagem (entendendo pelo termo a consolidação da transmissão de conteúdos específicos ao longo de gerações) e tradição (formatos culturais de cultivo de linhagens). Ao mesmo tempo, tais noções não necessariamente se alinham com a forma com a qual as utilizamos em nosso idioma em contextos distintos. Sendo assim, é importante ressaltar que a presença de termos como mente, consciência e escuta, entre tantos outros, se dará tendo como referência os

conceitos tradicionais budistas aos quais os mesmos se referem, os quais serão definidos à medida em que forem introduzidos.

Apesar de pouco estudado no âmbito brasileiro, o Budismo *Vajrayāna* o é consideravelmente no exterior, tanto no que diz respeito a seus entendimentos fundamentais da natureza da mente e da realidade, quanto questões relativas à tradição dos *mahāsiddhas* e, em menor grau, seus cantos de realização. Não obstante, uma investigação detalhada acerca da escuta, do conceito de liberação através da escuta e mesmo de sua relação com a questão musical e criativa, seja no contexto das *dohās* ou em um espectro mais abrangente da tradição, há de sugerir um aprofundamento acerca de como esse processo de “codificação” da cultura dos grandes adeptos – entendendo pelo termo a adaptação e a transformação entre contextos culturais distintos, primeiramente da Índia para o Tibete e então do Tibete para o Ocidente – pode trazer à luz novas compreensões sobre do tema.

Ao concederem ensinamentos, os tibetanos costumam introduzir, em determinados contextos, aspectos que se farão claros apenas posteriormente, nisto que os mesmos definem como “plantar a semente”. Tal ato tem como intuito incitar uma apreensão direta de alguns aspectos, ainda que incompreendidos de imediato, para que a consciência do indivíduo possa experienciar o conteúdo antes mesmo de estudá-lo e, nesse sentido, poderíamos supor certa relação com o caráter simbólico dos cantos de realização dos *mahāsiddhas* indianos. Articulemos, pois, com os versos que se seguem, adentrando na esfera de liberação através da escuta.

Não agarrando, a escuta é livre, e então desperta.

A liberação não está na música, mas através dela.

Os meios hábeis refletem o teor do despertar.

Escuta é alteridade.

2 Música e Escuta no Budismo *Vajrayāna*

Esta é a fala vajra da *ḍākinī* sem forma:
Como uma melodia dos gandharvas, uma canção celestial,
É a escuta vinda do vazio do espaço².

2.1 A Música nos Três Veículos Budistas

Nas descrições tradicionais tibetanas, vemos os ensinamentos proferidos pelo Buddha Śākyamuni³ serem divididos em três grandes partes, referentes aos “Três Veículos” (Skt. *Triyāna*; Tib. *theg gsum*). Com o intuito de compreendermos as abordagens destes acerca da música e, mais especificamente, as características particulares ao *Vajrayāna*, iniciaremos aqui uma breve exposição sobre os fundamentos dos mesmos.

2.1.1 Os Três Veículos

No segundo livro de seu *Tesouro de Conhecimento* (Tib. *shes bya kun khyab mdzod*), Jamgön Kongtrül Lodrö Thaye (Tib. *'jam mgon kon sprul blo gros mtha yas*, 1813-1899) descreve esses Três Veículos, onde, primeiramente, Śākyamuni ensinara o caminho de liberação pessoal através de discursos aos quais o termo *sūtra* é atribuído (KONGTRUL, 2010, p. 113-196). Tais discursos se fundamentam nas chamadas “Quatro Nobres Verdades” (Skt. *catvāriāryasatyāni*; Tib. *phags pa'i bden pa bzhi*), este o primeiro ensinamento proferido pelo Buddha, no qual o mesmo expõe sobre (i) a existência do sofrimento, (ii) sua origem, (iii) a possibilidade de sua cessação e (iv) o caminho que leva a sua cessação. Este caminho é o que constitui a senda espiritual budista, sendo dividido em oito aspectos e denominado o “Nobre Caminho Óctuplo” (Skt. *āryāṣṭāṅgamārga*; Tib. *phags pa'i lam yan lag brgyad pa*), o qual, em termos gerais, consiste em praticar oito aspectos visando o aperfeiçoamento nos chamados “Três Treinamentos Superiores” (Skt. *triśikṣa*; Tib. *bslab pa gsum*) em disciplina, meditação e sabedoria.

² CHOSKYI BLOGROS, 2003, p. 44. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor.

³ O “Sábio dos Śākyas”, este o nome referente ao Buddha dito histórico, conhecido previamente por Siddhārtha Gautama, sendo o termo Śākya referente ao nome do clã de seu nascimento.

Em seguida, Śākyamuni codificara um código de conduta destinado a sua comunidade de monges, conhecido pelo termo *vinaya*, e, após seu falecimento, tivera os ensinamentos de seus discursos organizados por seus seguidores em forma de estudos taxionômicos de seus conteúdos, conhecidos por *abhidharma*. Estas três categorias, *Sūtra*, *Vinaya* e *Abhidharma*, constituem o que conhecemos pelo termo sânscrito *Tripitaka* (Tib. *sde snod gsum*; “As Três Corbelhas”), e definem o primeiro dos Três Veículos.

Somados a estes, o Buddha proferiu discursos contendo uma segunda classe de ensinamentos, expondo sobre a “natureza búdica” (Skt. *tathāgatagarbha*; Tib. *de gshegs snying po*) de todos os seres sencientes e sobre a natureza intrinsecamente vazia da realidade fenomênica e de todas as coisas, ou “vacuidade” (Skt. *śūnyatā*; Tib. *stong pa nyid*), ensinamentos estes que visam a compreensão de que tudo aquilo que se manifesta como percepção é em si fruto de causas e condições sendo, ao mesmo tempo, uma aparência ilusória que obscurece a verdadeira natureza de todos os seres, perfeita desde o princípio e não sujeita a tais causas e condições. A compreensão desses dois conceitos – natureza búdica e vacuidade – constitui o que a tradição entende por “sabedoria” (Skt. *prajñā*; Tib. *shes rab*). A partir desta sabedoria que apreende a natureza da realidade, nasce a “intenção iluminada” (Skt. *bodhicitta*; Tib. *djang chub kyi sems*) de revelar essa mesma natureza – ou seja, de manifestar plenamente a natureza búdica inerente – não apenas em si próprio, mas em todos os seres. Tal intenção iluminada toma forma através da prática da compaixão, constituindo o “meio hábil” (Skt. *upāya*; Tib. *thabs*) do ideal do *bodhisattva* (Tib. *byang chub sems dpa'*), sendo este aquele que pratica a *bodhicitta* – sua forma de ação no mundo a partir da efetivação de tais fundamentos.

O Segundo Veículo se define portanto pelos ensinamentos acerca da natureza do ser e da realidade, e da intenção iluminada que nasce da compreensão dos mesmos, ensinamentos estes que constituem a tradição conhecida por *Mahāyāna* (Tib. *theg chen*; o “Grande Veículo”). Apesar do constante debate sobre suas origens históricas, uma das versões usualmente apoiadas por algumas das tradições tibetanas entende que os discursos do Segundo Veículo foram compilados por discípulos de Śākyamuni e entregues a seres aquáticos denominados *nāga* (Tib. *klu*), além de outras classes de “deidades” (Skt. *devā*; Tib. *lha*), as quais os concederam a mestres budistas séculos mais tarde⁴.

⁴ Como podemos ver no argumento de Jamgön Kongtrül sobre a natureza revelatória dos ensinamentos do Buddha (KONGTRÜL, 2011, p. 13).

O Budismo *Vajrayāna* (Tib. *rdo rje theg pa*; o “Veículo Adamantino”) deve sua singularidade aos ensinamentos concedidos pelo Buddha Śākyamuni neste que é o Terceiro Veículo, onde os *tantras*⁵ foram proferidos. O termo sânscrito *vajra* (Tib. *rdo rje*) possui múltiplos significados, e é aqui traduzido por “diamante”, ou “adamantino”. O Veículo Adamantino, no entanto, se origina do termo *vajra* igualmente por o mesmo significar “indestrutível”, se referindo à este aspecto denominativo da “natureza essencial da mente” (Tib. *sems kyi ngo bo*) que em si não está sujeita a causas e condições⁶. Os ensinamentos do *Vajrayāna*, de acordo com a própria tradição, foram transmitidos por Śākyamuni nos últimos três anos de sua vida, em conjunção com uma profecia sua de que, após vários séculos, quando chegado o momento em que seus ensinamentos fundamentais estivessem decaindo, o *Vajrayāna*, na verdade, proliferaria (TRUNGPA, 2013, p. 16). Há ainda, somada a essa perspectiva, a noção de que os ensinamentos tântricos terem se mantido secretos durante tanto tempo se deve ao fato de que os mesmos foram transmitidos a assembleias de *bodhisattvas* em esferas superiores de existência e, portanto, não foram recebidos diretamente por seres humanos, sendo posteriormente “revelados” por grandes adeptos indianos denominados *mahāsiddhas* (Tib. *grub pa chen po*), dando origem então à classe dos *tantras*⁷.

De uma maneira geral, a abordagem dos *tantras* consiste em métodos especiais de implementação dos fundamentos contidos nos *sūtras* do *Mahāyāna*. Esses métodos se estruturam em dois estágios, o primeiro deles consistindo em rituais de visualização de deidades e recitação de *mantras*, denominado o estágio de “criação” (Skt. *utpattikrama*; Tib. *bskyed rim*). O segundo estágio, definido como de “completude” (Skt. *utpannakrama*; Tib. *rdzogs rim*), se subdivide em aspectos com e sem atributos. A primeira subdivisão envolve técnicas físicas, respiratórias e mentais de grande elaboração, baseando-se no corpo sutil, ou

⁵ A utilização do termo sânscrito *tantra*, no presente contexto, se referirá exclusivamente a esta classe literária específica da tradição budista, em distinção às outras diversas possibilidades que o termo sugere.

⁶ O termo mente, no contexto específico dos *tantras* budistas, possui conotações específicas e camadas de entendimento distintas daquelas expostas sobre a consciência nos dois Veículos precedentes. A definição de sua natureza essencial, aqui disposta, se dá a partir de terminologias específicas da tradição e, desta forma, a utilização da tradução direta de tais termos (por exemplo *ngo wo*, em tibetano, traduzido como essência) se refere a um conceito tradicional, o qual será abordado em detalhe em *A Arte do Dharma de Chögyam Trungpa*.

⁷ O tema específico das origens e das transmissões do Terceiro Veículo será abordado em detalhe em *As três linhagens de transmissão no Budismo Vajrayāna*.

“corpo *vajra*” (Skt. *kāyavajra*; Tib. *sku'i rdo rje*) – este o reconhecimento do próprio corpo como sendo em si a deidade visualizada durante o estágio de criação – e seus aspectos fundamentais denominados em sânscrito *nāḍi*, *prāṇa* e *bindu* (Tib. *rtsa*, *rlung* e *thig le*; os “canais sutis”, os “ventos sutis” e as “essências”, respectivamente)⁸. A completude livre de atributos é definida como “grande gesto” (Skt. *mahāmudrā*; Tib. *phyag rgya chen po*) ou “grande perfeição” (Skt. *mahāsāndhi* ou *mahā ati*; Tib. *rdzogs pa chen po*), onde a natureza fundamental da consciência é reconhecida e cultivada através de técnicas de meditação.

Esses Três Veículos formam a estrutura do Budismo transmitido no Tibete. É importante ressaltar que a adoção de um segundo e então de um Terceiro Veículo de ensinamentos não significou, no contexto tibetano, a superação ou exclusão do(s) Veículo(s) precedente(s), sendo, portanto, uma complementação às transmissões anteriores. Nesse sentido, um praticante budista adepto dos ensinamentos dos *tantras* fundamentará sua prática igualmente nos ensinamentos contidos nos *sūtras*. Com a chegada dos ensinamentos do *Mahāyāna*, séculos após o falecimento do Buddha, os seguidores dos mesmos denominaram as tradições vigentes fundamentadas no Primeiro Veículo como *Hīnayāna* (Tib. *theg dman*, o “Pequeno Veículo” ou “Veículo Inferior”). Apesar da conotação depreciativa do termo em sua origem histórica, a tradição tibetana o entende como denominativo de um “Veículo Fundamental”, significando que os Três Veículos, nesse sentido, são passos complementares e que, sem os fundamentos contidos nos primeiros, não se poderia apreender os conteúdos dos passos seguintes. Chögyam Trungpa menciona que “a jornada do vajrayana é curta e concentrada, mas isso não significa que nós deixamos para trás o hinayana e o mahayana. Jamais abandonamos realmente os *yanas* precedentes, mas sim retornamos a eles constantemente” (IDEM, p. 9) e, mais adiante, conclui afirmando que “ao estudar e praticar os três *yanas*, você não está a graduar-se desde o hinayana até o mahayana, mas sim fazendo a mesma coisa ao longo de todo o processo” (IBIDEM, p. 10).

⁸ O termo sânscrito *bindu*, ou *thig le*, em tibetano, traduzido aqui por “essência”, possui diferentes conotações em função das diferentes classes de *tantras* e seus respectivos contextos. No caso aqui tratado, relativo à abordagem do estágio de completude envolvendo atributos, o mesmo se refere a “gotas essenciais”, luminosas, visualizadas no interior dos canais sutis que permeiam o corpo, as quais são manipuladas através da respiração e das próprias visualizações. A definição de essência, aqui, se deve ao fato de que tais gotas luminosas simbolizam a essência do organismo humano, tanto em níveis sutis quanto físicos, a qual, quando devidamente estimulada e expandida, é compreendida como capaz de dissipar doenças, proporcionar longevidade e erradicar hábitos arraigados na consciência que poderiam gerar distúrbios físicos, emocionais e mentais.

Nas duas passagens abaixo, oriundas do célebre *Sūtra do Lótus Branco do Dharma Sublime* (Skt. *Saddharmapuṇḍarīkasūtra*), o Buddha se refere à divisão dos Três Veículos como seus meios hábeis (e aprofundaremos no conceito posteriormente), para, em seguida, afirmar a unicidade dos mesmos:

Eu ensino vários dharmas no mundo
 Para que aqui e ali eu possa trazer a liberação do apego.
 Eu concedo o ensinamento dos três yānas,
 O qual é minha suprema habilidade em métodos
 (ROBERTS, 2018, p. 57).

Além dos meios hábeis dos seres supremos
 Que concedem o ensinamento dos yānas distintos
 Há apenas um yāna; não há um segundo
 E não há jamais no mundo um terceiro
 (IDEM, p. 66).

Assim como os Três Veículos podem ser compreendidos como um caminho gradual no qual três esferas de prática se revelam como complementares, os mesmos possuem perspectivas de conduta que refletem essa complementaridade, se fazendo como uma gradação, nisso que a tradição entende como os três tipos de votos. E, no que diz respeito ao tema aqui tratado, esses votos trarão igualmente um espectro de visões acerca da música. Todavia, para observarmos a singularidade e a relevância das perspectivas sobre a mesma no contexto da tradição dos *mahāsiddhas*, faz-se necessário, primeiramente, a compreensão que distingue o *Vajrayāna* dos dois Veículos precedentes.

Fundamentalmente, ainda que existam, como vimos, visões, práticas e condutas particulares a cada um dos Três Veículos, uma segunda distinção, própria ao Budismo tântrico, ocorre entre o mesmo e os Veículos anteriores tendo como referência dois aspectos: seus corpos literários e as prerrogativas de seus caminhos espirituais. Enquanto no Veículo Fundamental e no Grande Veículo temos os discursos proferidos pelo Buddha, ou *sūtras*, como os ensinamentos fundamentais da senda, no *Vajrayāna* encontramos os *tantras* como base principal. A importância de tal distinção se faz pelo fato de que nos *sūtras*, ainda que por olhares e temas diversos neles tratados, o caminho espiritual é proposto como gradual ou, em termos tradicionais, como causal, sendo-os, portanto, designados pelo olhar tântrico, que lhes é posterior, como “Veículos causais”. O conceito de causal, aqui se refere à ideia de que é necessário desenvolver condições específicas, sejam elas pela via de liberação pessoal ou pelo caminho altruísta do *bodhisattva*, com o intuito de alcançar um estado de realização ou

iluminação. Já na premissa dos *tantras*, o estado natural incondicionado da consciência iluminada – ou seja, a própria meta da senda espiritual – é vista como a base a partir da qual as deidades e portanto todas suas técnicas meditativas se originam. Nesse sentido, em contraste, o *Vajrayāna* é compreendido como um “Veículo resultante” e, ao observarmos as relações com a música nos Três Veículos, é importante que mantenhamos tal distinção como referência.

2.1.2 A Música e os Três Tipos de Votos

Para compreendermos o entendimento e conseqüentemente o papel da música no contexto de cada um dos Três Veículos, faz-se necessária uma observação acerca dos códigos de conduta por eles estipulados. O termo conduta, aqui, se refere ao conceito de ação ou modo de agir, e se enquadra na tríade “visão” (Tib. *lta ba*), “meditação” (Tib. *sgom*) e “ação” (Tib. *las*). A ideia de visão se refere à perspectiva fundamental dos mesmos aqui exposta, ao passo que meditação trata dos meios e técnicas específicas que objetivam a realização da visão estabelecida, sendo o agir o modo de aplicação – da visão cultivada através da meditação – a quaisquer circunstâncias. Nesse sentido, cada um dos Três Veículos possui em si um código específico referente às particularidades de suas visões, comumente conhecidos como os três tipos de votos, como afirma o 41º Sakya Trizin (1945-) em sua introdução à publicação inglesa da seção sobre ética do *Tesouro do Conhecimento* (Tib. *shes bya kun khyab mdzod*), de Jamgön Kongtrül Lodrö Thaye:

Dentre as diversas classificações de votos, os três votos tratados nesta obra específica de Kongtrul são os votos de liberação pessoal (*prātimokṣa*), da mente do despertar (*bodhicitta*), e do detentor de sabedoria (*vidyādhara*). Esses três votos, ou sistemas de ética, abarcam todas as formas de prática espiritual estipuladas na doutrina budista (In: KONGTRÜL, 1998, p. 11).

No que diz respeito ao Primeiro Veículo, vimos na distribuição canônica o conceito de *vinaya*, este o código de conduta budista, o qual se faz como parte seminal da vida monástica visando a criação de um contexto conducente à senda contemplativa. Nele, vemos uma distribuição extensa de normas a serem adotadas, referentes às ditas virtudes, e a serem

abandonadas, referente às suas antíteses ou não-virtudes⁹. De maneira geral, o Veículo Fundamental é definido como um caminho de “liberação pessoal” (Skt. *prātimokṣa*; Tib. *so sor thar pa*), como exposto por Sakya Trizin, o qual se estipula em diferentes classes de votos, desde os votos de praticantes laicos (Skt. *upāsaka*, no masculino, ou *upāsikā*, no feminino; Tib. *dge bsnyen* ou *dge bsnyen ma*), monges e monjas noviços (Skt. *śrāmanera* ou *śrāmanerikā*; Tib. *dge tshul* ou *dge tshul ma*), até os monges e monjas plenamente ordenados (Skt. *bhikṣu*, no masculino, ou *bhikṣuṇī*, no feminino; Tib. *dge slong*, ou *dge slong ma*).

Os votos de praticantes laicos são determinados de duas formas, sendo uma primeira constituinte de oito votos a serem tomados por um período de um único dia (associados à prática de jejum como meio de purificação), e uma segunda constituída de cinco a serem mantidos por períodos maiores e mesmo por toda a vida. Dentre esses oito votos denominados como purificatórios, encontramos o voto de abster-se de dançar, o qual “se refere a cantar, dançar e [tocar] instrumentos musicais” (IDEM, p. 99)¹⁰. No contexto dos votos de noviços, os oito votos purificatórios são mantidos a longo prazo, aos quais é somado o voto de não aceitar ouro ou prata. Somados a estes, dentre as centenas de votos contidos nos preceitos de ordenação completa, encontramos, igualmente, referência ao ato de cantar, dançar e tocar instrumentos musicais como algo a ser evitado, especificamente relacionados ao instigar do orgulho, como descrito por Kongtrül¹¹:

Manusear tesouros ou outros artigos preciosos que possam gerar orgulho significa tocar com vaidade tesouros que não pertence a si. Isto inclui pérolas e outras pedras preciosas, artigos considerados preciosos como concha, tambor e outros instrumentos musicais, assim como armas. A transgressão é gerada pelo simples ato de manusear os tesouros mesmo sem ter a intenção de possuí-los. Usar ornamentos e perfumes, cantar, dançar, ou tocar instrumentos musicais com uma atitude mental de orgulho estão igualmente contidas nessa transgressão (IBIDEM, p. 121).

⁹ As dez virtudes e as dez não-virtudes se dividem naquelas de corpo, ou ações, de fala, ou expressões verbais e de mente, ou pensamentos e intenções, e são abordadas no tratado supracitado (KONGTRÜL, 1998).

¹⁰ Os cinco votos laicos são de abster-se de matar, roubar, mentir, ingerir intoxicantes e de conduta sexual imprópria, esta última podendo consistir em manter celibato ou fidelidade. Os oito votos purificatórios incluem estes cinco e a eles somam-se os de abster-se de dançar, utilizar ornamentos ou perfumes, e de sentar-se em tronos ou camas luxuosas.

¹¹ Os votos de ordenação completa constituem, mais precisamente, 253 para homens e 364 para mulheres, de acordo com a tradição monástica do *Mūlasarvāstivāda Vinaya*, estabelecida e mantida por todas as escolas existentes no Tibete até os dias de hoje.

Desta forma, todo o escopo de votos contidos no âmbito do caminho de liberação individual disposto no Primeiro Veículo, desde os votos laicos até os de ordenação completa, estipula uma abstenção de contato com a música. É de se notar, todavia, que as preces e liturgias, já no contexto originário da formação da comunidade budista, eram e são ainda hoje entoadas pelos ordenados. Kongtrül explica a razão:

O som musical inato e natural (*lhan skyes rolmo*), incluindo os aspectos particulares às melodias que possuem tal propósito específico, se refere à oferenda de hinos cantados às [três] joias preciosas (*triratna*). É dito na[s transmissões da] disciplina monástica:

Inicialmente, o Mestre [Śākyamuni] proibiu ações ligadas ao canto, à dança, à música instrumental e afins, razão pela qual as preces litúrgicas recitadas como louvor ao Buddha e assim por diante se tornaram sem sentido e confusas. Consequentemente, estas foram ridicularizadas por mestres [extremistas], e os chefes de família perderam a fé [neles]. Portanto, o chefe de família Anāthapiṇḍada fez uma súplica [específica]. Naquele momento, o Mestre concedeu permissão para a entoação de cantos melódicos como oferenda às [três] joias preciosas. [O chefe de família] disse novamente que não sabia como entoar cantos melódicos, sobre o qual [o Mestre] respondeu que estes deveriam ser entoados como os hinos dos Brāhmaṇa Vedas (KONGTRUL, 2012, p. 305).

Ainda que as mesmas se façam como um mecanismo auxiliar de organização das recitações em grupo, tal artifício se mostra eficaz precisamente pela utilização organizada de ritmo e melodia – estas últimas extremamente simples, formadas de não mais do que três alturas, como no caso dos *Brāhmaṇa Vedas*, supracitado – e, por exercer tal função organizacional, concedida pelo Buddha, não se enquadram como transgressão do voto de abster-se de cantar.

Já no contexto do Segundo Veículo, há uma ressignificação do conceito de voto. Em se tratando de uma visão fundamentada no caminho altruísta do *bodhisattva*, o mesmo, aqui, se faz mais como uma perspectiva de consciência, interior, do que em termos específicos de conduta. O voto do *bodhisattva*, desta forma, aborda o constante cultivar da intenção altruísta de jamais abandonar seu objetivo principal de libertar todos os seres da existência condicionada. Tal motivação se subdivide como voto em dois aspectos, sendo o primeiro de aspiração e o segundo de aplicação.

No que diz respeito ao primeiro, Padmasambhava descreve que, de fato, “para os preceitos de *bodhicitta* de aspiração, você deve treinar constantemente em *bodhicitta* sem jamais abandonar os seres sencientes” (PADMASAMBHAVA, 1999, p. 35). Os preceitos de aplicação, em seguida, partem de uma inclusão dos votos do Primeiro Veículo, somando a

estes as chamadas “perfeições” (Skt. *pāramitā*), as quais são tidas como atributos a serem cultivados gradualmente, com o intuito de se aperfeiçoar no caminho do *bodhisattva*. E assim como o cultivo de tais preceitos se fazem de maneira subjetiva, a perda do voto ocorre igualmente em um âmbito sutil da consciência. Padmasambhava atesta: “O momento em que o mesmo é perdido é quando a consciência persegue em fixação comum sem compreender a não-existência da natureza do ser” (IDEM, p. 54).

No que diz respeito à perspectiva acerca da música a partir do voto de *bodhisattva*, o conceito de meio hábil, mencionado anteriormente, é seminal. Enquanto no Veículo Fundamental víamos um caminho pragmaticamente definido por preceitos e abstenções, aqui, a ideia de habilidade ou mesmo de instrumentalização em prol do ideal do *bodhisattva* se faz como um mecanismo de transformação. Nesse sentido, a utilização de oferendas, por exemplo, com o intento de acumular “mérito” (Skt. *puṇya*; Tib. *bsod nams*) no caminho de obtenção de sabedoria é exposta em detalhes nos discursos proferidos pelo Buddha¹². Em especial, vemos no *Sūtra do Lótus Branco do Dharma Sublime* uma descrição sobre a utilização e os benefícios de se oferecer música a seres iluminados e suas representações:

Aqueles que fazem oferendas de flores e incensos
 Às relíquias dos tathāgatas,
 A stūpas e imagens feitas de argila,
 E a stūpas e murais feitos de terra;

Aqueles que fazem música a estes
 Com os sons aprazíveis de çamarus, conchas e tambores bherī;
 Aqueles que ressoam tambores
 Como oferenda aos plenamente iluminados;

Aqueles que o fazem com alaúdes, címbalos e gongos,
 Tambores mṛdaṅga, alaúdes de uma corda e flautas,
 Que trazem deleite e são aprazíveis de se ouvir:
 Todos eles atingirão a iluminação.

Aqueles que, como oferendas aos sugatas,
 Fazem música com cordas e pequenos sinos,
 Com potes de água, batendo palmas,
 E com canções suaves e encantadoras –

Aqueles que realizam diversos tipos de oferendas às relíquias –
 Todos eles se tornarão buddhas no mundo.
 Mesmo aqueles que fazem pequenas oferendas às relíquias de um sugata,
 Que fazem música com um único instrumento,

¹² Dentre as “perfeições” do caminho do *bodhisattva*, supracitadas, a primeira é denominada “generosidade” (Skt. *dāna*, Tib. *sbyin pa*), à qual a utilização de oferendas como meio de acumulação de mérito é atribuída.

Ou fazem oferendas com uma única flor,
 Ou fazem oferendas com a mente distraída
 À imagem de um sugata em um mural,
 Estes um dia verão milhões de buddhas
 (ROBERTS, 2018, p.70).

No discurso conhecido como *As Perguntas de Druma, Rei dos Kiṃnaras* (Skt. *Drumakinnararājaparipṛcchāsūtra*), vemos a música como elemento central do ensinamento. Nele, Druma, rei de uma classe de seres celestiais mitológicos denominados *kiṃnaras* – aos quais grande habilidade musical é atribuída (DHARMACHAKRA, 2020, p. i) – traz seu séquito de oitenta e quatro mil músicos, em uma visita ao Buddha, com o intuito de a ele oferecer sua música e de requisitar por ensinamentos. Um ponto marcante, já no início do *sūtra*, é o impacto que a música de Druma causa no local e naqueles presentes, como vemos na passagem abaixo:

Assim que Druma, rei dos kiṃnaras, começou a tocar seu alaúde, todas as árvores, as montanhas majestosas Sumeru, Himavat, Gandhamādana, Mucilinda e Mahāmucilinda, as montanhas negras, toda a relva, galhos, plantas medicinais e florestas deste grande triquiliocosmo começaram a vibrar, tremer e titubear; oscilar, balançar e vacilar; e a agitar, estremecer e se abalar. Assim como alguém intoxicado por álcool se atordoar, cambaleia e oscila, todas as árvores e montanhas começaram a se curvar, arquear e retorcer.

Com a exceção dos bodhisattvas que atingiram o nível de irreversibilidade, assim que Druma, o rei dos kiṃnaras, começou a tocar seu alaúde de berilo, todos aqueles reunidos na assembleia entorno do Abençoado – os monges livres de paixão, monjas, homens e mulheres laicos, assim como os deuses, nāgas, yakṣas, gandharvas, semi-deuses, garuḍas, kiṃnaras, e mahoragas, Śakra, Brahmā, os protetores do mundo, humanos, não-humanos, aqueles merecedores na absorção das oito liberações, e todo o séquito – ficaram estupefatos ao ouvir os sons emitidos por aquele alaúde. Eles se levantaram e começaram a sacudir, se arrepiar e tremer; eles se curvaram, arquearam e retorceram; e eles dançaram, balançaram e rodopiaram. Mesmo todos os grandes ouvintes não conseguiam permanecer em seus assentos. Eles tremeram, sacudiram, se tornaram selvagens e dançaram ao redor como pequenas crianças (IDEM, 2020, p. 25).

Em seguida, vemos o Buddha utilizar a presença de Druma e de seu séquito como um meio hábil de manifestação de seu ensinamento, por assim dizer, de modo que o próprio ressoar de seus instrumentos musicais se fizera como uma forma de introdução àquilo que no *sūtra* vemos denominado como sendo a “natureza não-nascida dos fenômenos”, a partir de um longo poema que deles ressoara:

Naquele momento, quando Druma, rei dos kiṃnaras, tocou seu alaúde, pelo poder do Buddha e das bênçãos de suas aspirações anteriores, estes versos se

manifestaram de seu alaúde e dos outros oitenta e quatro mil instrumentos [...] suas elucidações fizeram com que cem mil bodhisattvas atingissem a aceitação da natureza não-nascida dos fenômenos (IBIDEM, p. 26-29).

Um outro ponto importante sobre tal passagem é a menção de que Druma conseguira tal feito através da música não somente pelas bênçãos do Buddha, mas também por suas aspirações anteriores. Na tradição *Mahāyāna*, vemos o entendimento de que a forma com que um *bodhisattva* desenvolve suas capacidades de beneficiar outros seres na senda da iluminação se faz a partir das aspirações criadas ao longo do caminho gradual das perfeições anteriormente mencionadas. Nesse sentido, o trecho denota que os milagres musicais realizados por Druma são de fato fruto de aspirações por ele feitas, as quais, ainda que não ditas de forma explícita, sugerem sua intenção de ajudar os seres utilizando a música como meio hábil. Doravante, é o próprio rei dos *kiṃnaras* quem, em resposta às perguntas do *bodhisattva* Divyamauli, explica a relação entre o som e natureza não-nascida dos fenômenos:

Se não houvesse o espaço, de onde viriam os sons? [...] Nobre filho, você precisa compreender através do que aqui dissemos que todos os sons vem do espaço. A natureza essencial do espaço é som; este se encerra assim que é percebido e, uma vez que se encerra, permanece na natureza essencial do espaço. É dito portanto que todos os fenômenos são o mesmo que o espaço (IBIDEM, p. 29).

Esta relação entre o espaço não-nascido e todas as possibilidades de manifestação fenomênicas e, mais especificamente, entre som e espaço, aponta, novamente, para Druma como um *bodhisattva* que realizou a última das perfeições, a “perfeição de sabedoria” (Skt. *prajñāpāramitā*; Tib. *shes rab kyi pha rol tu phyin pa*), na qual a perfeita absorção na natureza dos fenômenos é consumada. E é essa relação entre o espaço e todo o espectro de possibilidades de aparências e manifestações sonoras que faz com que o ressoar de seu instrumento se torne um meio hábil. Em outras palavras, a absorção meditativa do rei Druma, ao atingir um estágio de realização isento de limitações, faz com que sua música, igualmente, seja capaz de beneficiar os presentes de maneira desimpedida.

Sobre a utilização de instrumentos musicais, vemos o Buddha instruir no pequeno discurso intitulado *Gaṇḍīsūtra* sobre a construção, os meios de execução e os consequentes benefícios de um instrumento percussivo de madeira de nome *gaṇḍī*. Em resposta à demanda do rei Prasenajit, o Buddha prescreve o instrumento como um meio de manter a paz e reverter conflitos dentro e fora da comunidade monástica. No *sūtra*, o mesmo entra em uma absorção

meditativa denominada “ressoando em toda parte” e, em seguida, se refere à mesma como sendo a própria perfeição de sabedoria. Nas palavras do Buddha:

Prasenajit, esta é a mãe de todos os seres. Ela dá nascimento aos buddhas e bodhisattvas. Ela é venerada, adorada, contemplada e cultivada por todos os ouvintes, buddhas solitários e buddhas perfeitos. Tomando a forma do som da Perfeição de Sabedoria, ela nutre todos os seres. Ela é a vitoriosa sobre os não-budistas, a pacificadora de pensamentos raivosos, a subjugadora de pensamentos pecaminosos, a dissipadora de pensamentos odiosos, a destruidora de pensamentos deludidos, e a banidora de pensamentos luxuriosos. Ela é a protetora da mente da iluminação, a intensificadora da mente dos buddhas, e o baluarte para a criação dos buddhas. Ela é a destruidora de todas as brigas, disputas, contendas, conflitos, misérias, e de todos aqueles de mau caráter que violam o código monástico. Ela é a pacificadora de doenças e mortes súbitas e de mortes prematuras, epidemias, e assim por diante. Ela é a subjugadora de exércitos estrangeiros, destruidora do Māra, e dissipadora de tormentos. Ela é a extensora da era afortunada, doadora de longa vida e libertadora de doenças, pacificadora do medo da morte, e intensificadora da liberdade e da prosperidade. Àqueles que ouvem isso e se regozijam, ela concede resultados, como uma joia que realiza desejos. A Mãe, a Perfeição de Sabedoria, está presente na forma do gaṇḍī (BIEN, 2020, p. 9).

Em contraste às normas expostas no Veículo Fundamental, vemos no *Gaṇḍīsūtra* que as próprias prescrições rituais de como se tocar o gaṇḍī envolve a utilização de outros instrumentos como suporte, como descrito na estrofe abaixo:

Em seguida, deve-se fazer homenagem às Três Joias
E então tocar o gaṇḍī.
Deve-se então soar o címbalo por três vezes
E bater os tambores do Dharma.
(IDEM, p. 11).

O uso de instrumentos musicais em cerimônias, portanto, inicialmente banidos pelo código monástico no Veículo Fundamental, é visto aqui como um mecanismo de potencialização de seus rituais. Desta forma, a proposta de aprimoramento do contexto contemplativo monástico através da implementação de mecanismos de transformação – ou, simplesmente, através de meios hábeis –, é o que constitui a principal distinção entre os dois primeiros Veículos acerca da música.

Em seguida, os votos tântricos, referentes ao *Vajrayāna*, se fazem a partir do conceito sânscrito de *samaya* (Tib. *dam tshig*), podendo ser compreendidos como compromissos sagrados (KHYENTSE, 2021, p. 203). A estrutura desses compromissos é designada a partir dos dois estágios de prática tântrica mencionados – de criação e completude –, consistindo em uma constante recordação e um conseqüente cultivo do estado de consciência que reconhece a

si próprio como inseparável da simbologia das deidades de meditação, seus *mantras* e, em um âmbito mais profundo, de sua natureza essencial. Sakya Trizin define:

O treinamento tântrico consiste em duas categorias: da iniciação que amadurece, plantando a semente no discípulo com o intuito de consagrar o corpo, a fala e a mente comuns como inseparáveis e unificados ao corpo, à fala e à mente de Vajradhara; e o caminho da liberação, o qual traz essa inseparabilidade gradualmente a seu cume. Esses dois pertencem à ética tântrica na mesma medida em que a ética tântrica é definida por seus aspectos de maturidade e liberação (In: KONGTRÜL, 1998, p. 11).

A ética tântrica categorizada como caminho de amadurecimento ou maturação se refere ao estágio de criação, a essa identificação com uma deidade (no caso o *buddha* primordial em sua manifestação de nome Vajradhara), ao passo que a categoria da liberação se faz a partir do estágio de completude ou, mais especificamente, de completude livre de atributos e, nesse sentido, aborda a ideia de voto a partir do constante reconhecimento da natureza da mente. Dzongsar Jamyang Khyentse define:

Manter *samaya* é um processo de aprender a manter-se leal à verdade, um passo de cada vez. Deveríamos aprender a manter todos os *samayas* e só então iniciar a praticar o *Vajrayāna*? Não, não é assim que funciona. O momento em que você se torna capaz de manter todos seus *samayas* indica perfeitamente o fim do caminho *Vajrayāna*. A questão de manter os *samayas* é garantir que vivamos em harmonia e nos mantenhamos conectados à verdade. Tornar-se desconectado da verdade é o que o *Vajrayāna* define como ‘quebrar *samaya*’. Como mantemos nossa conexão com a verdade? Através da prática do *Vajrayāna* (KHYENTSE, 2021, p. 203).

Nesse sentido, os compromissos sagrados do Budismo *Vajrayāna*, como Sakya Trizin sugere e Khyentse reitera, são entrelaçados à própria prática espiritual, sendo os votos, desta forma, o exercício de suas técnicas. Em sua célebre *dohā* conhecido como *Ganges Mahāmudrā* (Tib. *phyag chen gang+ga ma*), o *mahāsiddha* Tilopa instrui:

O verdadeiro voto de samaya é quebrado quando se pensa em preceitos.
Sem permanecer, perceber, ou desviar do absoluto,
Você é então um praticante sublime,
A tocha que ilumina a escuridão
(In: TRUNGPA, 2003, p. 293).

No que diz respeito à visão que o Veículo Adamantino estabelece através desses compromissos e sua consequente relação com o fazer musical, a ideia de conduta, em seus diferentes estágios e preceitos, se revela como um importante aperfeiçoamento do conceito de

meios hábeis exposto no *Mahāyāna*. Diferentes indicações são mantidas com o intuito de aprimorar a estabilidade, a capacidade de absorção e a consequente realização da natureza da mente, de modo que à medida em que o praticante ganha experiência, suas formas de engajamento frente à realidade percebida se alteram. Kongtrül expõe as classificações das mesmas:

O procedimento da conduta virtuosa se define pelo engajar-se em meios de aperfeiçoar a purificação da mente. A conduta relativa aos meios hábeis consiste na conduta do “avadhuti que tudo sacode”, destinada ao iniciante; a conduta “toda perfeita” destinada ao praticante avançado; e a conduta “vitoriosa em todas as direções” destinada a um praticante realizado. Alternadamente, a conduta é apresentada como “usando o desejo” ou “treinando desfrutando desejos” associadas às condutas complexa, não-elaborada ou “totalmente simples”. [Engajar-se nessas formas de conduta] aprimora [a realização] nos dois estágios, consequentemente progredindo pelos quatro [níveis de realização espiritual] do indivíduo (KONGTRUL, 1998, p. 299-300).

Dentre estas – e aqui podemos constatar um contraste claro frente à conduta monástica exposta no Veículo Fundamental –, algumas atividades que antes eram banidas se mostram não somente como aceitas mas encorajadas, como exemplificado por Kongtrül na passagem abaixo:

Os três tipos de conduta (complexa, etc.) pertencentes à conduta extraordinária do estado desperto (*rig pa brtul zhugs kyi spyod pa*) são enfatizadas principalmente nos tantras mãe. Nesse sistema, para a conduta complexa, o yogi veste ornamentos e atributos da deidade, conta com consortes igualando o mesmo número de deidades femininas do mandala (de sua prática), desfruta de prazeres jocosos como canções, música e dança, e faz uso de linguagem simbólica (IDEM, p. 506).

Nesse sentido, cantar, dançar e tocar instrumentos musicais são utilizados em certos momentos do caminho tântrico como formas de aprimoramento da prática dos estágios de criação e completude, ao ponto que, no *tantra* da deidade Hevajra (Skt. *hevajratantra*), por exemplo, vemos a indicação de que “o yogī deve sempre cantar e dançar” (In: BAKER, 2019, p. 276).

Em termos de implementação da música como parte dos rituais monásticos no contexto do Budismo *Vajrayāna*, vemos uma vasta gama de instrumentos, quando comparado aos Veículos anteriores, além de uma maior complexidade tanto na utilização dos mesmos

quanto das técnicas vocais¹³. É de se notar, todavia – e sobre as dinâmicas culturais de estabelecimento do Budismo no Tibete adentraremos mais adiante –, que algumas das principais formas de canto tradicional do Terceiro Veículo se estabelecem a partir de ascetas indianos e posteriormente tibetanos – sendo, no caso do Tibete, predominantemente no contexto da linhagem mais antiga a ali se estabelecer, conhecida por Nyingma (Tib. *nying ma*) –, aos quais o termo “detentores de sabedoria” (Skt. *vidyādhara*; Tib. *rig ‘dzin*) é atribuído. Kongtrül distingue:

Mais especificamente, no contexto do caminho do mantra [secreto], há o Canto do Yoga (*yo ga’i gdangs*), o qual foi propagado por Lochen Rinchen Zangpo, assim como os Cantos Melódicos Maiores e Menores do Senhor [Mahākāla] e sua irmã (*mgon po lcam dral*), enquanto de acordo com a tradição Nyingma do caminho do mantra [secreto], há as entoações [especiais] dos detentores de sabedoria (*rig ‘dzin gyi gsung*). Todos estes, os quais possuem transmissões ininterruptas, são os cantos mais antigos no Tibete (KONGTRUL, 2012, p. 305).

E, especificamente sobre tal distinção, Ngakpa Chögyam reitera como, de fato, as melodias dos adeptos Nyingma, mais especificamente daqueles dedicados à prática de *Dzogchen* – o *Mahā Ati*, mencionado anteriormente, constituindo-se das técnicas de meditação mais elevadas dessa linhagem, referentes ao estágio de completude livre de atributos –, não se assemelham ao contexto musical monástico, mas sim à esfera folclórica tibetana:

Yang (*dByangs*) ou Dzogchen Gardang (*rDzogs Chen sGar gDang*) [...] lida com o *encontrar a presença do estado desperto na dimensão do som*. Yang difere consideravelmente dos cantos litúrgicos ou *dönpa* – é portanto importante ser capaz de distinguir o princípio e a função contrastantes entre estes para estabelecer uma compreensão verdadeira sobre o uso da voz na prática de Dzogchen. Yang, sendo a prática de Dzogchen de *encontrar a presença do estado desperto na dimensão do som*, é radicalmente diferente de *dönpa*. Ainda que haja um contraste distinto entre o canto tibetano litúrgico e a música folclórica tibetana – no que diz respeito ao princípio e à função, assim como à sua modalidade e ao seu estilo – há estilos de ‘cantar’ de Dzogchen que se assemelham bastante à música folclórica (CHÖGYAM, 1992, p. 3-4).

De qualquer forma, assim como os detentores de sabedoria tratarão de “encontrar a

¹³ Tema este já tratado em detalhe no contexto acadêmico ocidental. Sobre a música ritual tântrica e sua evolução desde a Índia até o Tibete, ver por exemplo ELLINGSON (1979) e KAUFMANN (1975). Sobre as técnicas vocais e instrumentais rituais, ver igualmente ELLINGSON (1979), além de GORDON (2009), LIOU (2020) e YONNETTI (2011).

presença do estado desperto na dimensão do som”, a música litúrgica tântrica se fará igualmente como uma forma de despertar a consciência para além das percepções mundanas. No contexto monástico, vemos o canto ligado a rituais envolvendo não somente música, mas tendo a mesma como suporte a danças rituais, popularmente conhecidas como danças de máscaras. Kongtrül descreve:

Em contraste [à música e à dança mundanas], as quais fazem com que a mente vague em todas as direções devido a apegos efêmeros e ao desejo de se vestir provocativamente, o toque [ritual] de tambores grandes e pequenos, assim como de címbalos grandes (*sbub chol*) e pequenos (*sils nan*) é integral ao caminho do mantra [secreto], como o intuito de fazer oferendas às [três] joias preciosas (*dkon mchog*). Unidas às técnicas coreográficas das danças sagradas com máscaras (*gar chams stangs stabs*), e assim por diante, todas elas estão incluídas dentre os aspectos extraordinários das artes físicas (KONGTRUL, 2012, p. 294).

O entendimento das formas de arte como expressões simbólicas de aspectos religiosos é um tema caro ao Budismo e, principalmente no contexto tântrico (devido à sua vasta iconografia relativa às diversas deidades, seus ornamentos, humores, redutos e configurações específicos), vemos uma constante referência a compreensões de tais aspectos a partir de leituras simbólicas. Ainda no âmbito monástico, encontramos designações específicas de entoações melódicas referidas a certas imagens, como as prescritas abaixo:

O canto musical inato abrange [quatro contornos melódicos]:
 A nota sustentada, a nota descendente,
 A nota alternante, e a nota ascendente,
 As quais são [exemplificadas] respectivamente [por quatro metáforas]:
 Uma árvore que realiza desejos, a planta rastejante florida,
 A lua [e seus reflexos se movendo na água], e [o curso lento de um] rio
 (IDEM, p. 304).

Monges e monjas se abstêm de fazer música, vivendo uma vida de renúncia. *Bodhisattvas* acumulam mérito oferecendo-a às Três Joias e cultivando-a como um meio hábil de transformação. *Vidyādharas* expressam sua realização cantando e dançando. A dinâmica existente entre as abordagens dos Três Veículos revela um espectro amplo, repleto de paradoxos mesmo no interior de cada Veículo, contextualizando o âmbito específico a ser aqui tratado. Em seguida, para que possamos compreender a esfera particular aos *mahāsiddhas* e seus cantos de realização, no que diz respeito à escuta como meio de liberação, uma observação acerca das técnicas meditativas utilizadas pelos mesmos faz-se necessária.

2.1.3 A Escuta no Budismo Vajrayāna

O termo tibetano *thö* (Tib. *thos*), traduzido aqui como “escuta”, tem sua origem no verbo *thöpa* (Tib. *thos pa*), o qual, além de significar ouvir ou escutar, tem também como sentido o conceito de aprender e estudar, podendo ser utilizado, portanto, tanto para definir empiricamente o sentido auditivo, quanto para uma escuta alerta que compreende o que ouve, o ato de receber uma informação ou ensinamento, ou mesmo a ação de estudar um determinado conteúdo.

Tradicionalmente, no contexto do Budismo *Vajrayāna*, esse processo de assimilação de conteúdo é descrito em três etapas: “escuta” (Skt. *śruta*; Tib. *thos*), “contemplação” (Skt. *cintā*; Tib. *bsam*) e “meditação” (Skt. *bhāvanā*; Tib. *sgom*). Primeiramente, recebe-se a transmissão oral de um determinado texto ou ensinamento de um mestre qualificado. Em seguida, o texto é estudado assiduamente, contemplando a transmissão recebida, com o intuito de esclarecer eventuais dúvidas. Como conclusão, aplica-se as técnicas meditativas, igualmente transmitidas pelo mestre, de forma a integrar e selar perfeitamente a transmissão na consciência. Ainda que se trate de uma breve classificação de processos assimilatórios particulares à tradição, o fato de justamente a escuta ser estabelecida como a base para um aprofundamento reflexivo – a contemplação, ou *cintā* – e portanto para a senda meditativa, se revela como premissa fundamental ao tema aqui abordado, no qual adentraremos em seu devido tempo¹⁴.

Uma outra utilização corrente do termo *thos* no Budismo tibetano se dá no contexto do conceito de “liberação através da escuta” (Tib. *thos grol*), se referindo principalmente ao ciclo de ensinamentos *A Grande Liberação Através da Escuta no Estado Intermediário* (Tib. *bar do thos grol chen mo*), de Karma Lingpa (Tib. *karma gling pa*, 1326-1386), conhecido

¹⁴ É importante ressaltar que essa tripartição não é exclusiva ao Budismo, sendo em si uma divisão oriunda da estética clássica indiana e, portanto, possuindo perspectivas diversas a depender da ótica da tradição específica que a aborda. Nesse sentido, em coerência com os aspectos epistemológicos propostos, enfatiza-se aqui a perspectiva acerca desses três conceitos tendo como referência, em termos gerais, as linhagens tibetanas de transmissão do *Vajrayāna*. Igualmente, ainda que *cintā*, em sânscrito, traga mais uma conotação de pensar e refletir, sem correspondente tibetano *sam* (Tib. *bsam*) engloba tanto o sentido de contemplar quanto o de pensar e refletir e, em termos do contexto aqui utilizado, o ato de refletir sobre uma determinada transmissão recebida guarda em si o caráter contemplativo, uma vez que se trata de processo natde interiorização, o qual, justamente, não se resume a uma atividade intelectual.

popularmente no ocidente como *O Livro Tibetano dos Mortos*¹⁵. A ideia de liberação através da escuta, aqui, se define pelo ato do discípulo de contemplar os versos poéticos do texto em questão, descrevendo os estágios que se sucedem a partir do momento da morte, de forma a utilizar a circunstância, chegado o momento, como oportunidade de transcender a existência dita condicionada pelos quatro aspectos de nascimento, doença, velhice e morte. O texto é também utilizado tradicionalmente em ritos funerários, nos quais um mestre proficiente lê os versos frente ao corpo do falecido com o intuito de guiar sua consciência à liberação.

Nesse sentido, de acordo com o idioma tibetano, é possível perceber no conceito de *thos pa* certa “inseparabilidade” (Tib. *dbyer med*) entre o ato de escutar e a consciência potencialmente desperta que assimila o que ouve, formando um espectro deste o plano sensorial, passando pelo aspecto de assimilação (mental) de conteúdo até o âmbito mais sutil da consciência, a qual pode “escutar” além de supostas barreiras entre a vida e a morte.

No contexto dos estágios de criação e completude, mencionados anteriormente, podemos igualmente perceber diferentes esferas em relação à escuta. No estágio de criação, vemos introduzidos os conceitos de corpo, fala e mente, conhecidos como “os três vajras” (Tib. *rdo rje sku gsung thugs gsum*), por se tratarem de aspectos fundamentais da natureza humana, através da visão, da escuta e da consciência em si. As técnicas tântricas de implementação e potencial reconhecimento desses aspectos “puros” se dá através de meditações envolvendo a auto-visualização como uma deidade ou mesmo diversas, sendo esta representativa de nossa “forma iluminada”, ou corpo *vajra*. Uma vez visualizada, a expressão natural de tal deidade se dá através da recitação de seu *mantra* (Tib. *sngags*)¹⁶, sendo este a essência da “fala iluminada” da deidade, significando o aspecto puro de nossa capacidade de expressão. Por fim, o ato de concentração na deidade e na recitação de seu *mantra*, através de instruções específicas de meditação, define o que se entende por “mente iluminada”. Como realização dessa etapa de criação, o praticante identifica o universo a seu redor e os indivíduos que nele habitam como sendo a própria deidade e sua assembleia, em seu reduto, todos os sons que se manifestam a seus ouvidos como sendo em essência seu *mantra*, enquanto tudo

¹⁵ Título este que lhe foi atribuído deliberadamente por seu primeiro tradutor ocidental, Walter Evans-Wentz (1878- 1965), publicado em inglês em 1927, em referência ao já existente *Livro Egípcio dos Mortos*.

¹⁶ Formas textuais usualmente em sânscrito e não necessariamente traduzíveis, possuindo sentido simbólico passível de diversas interpretações.

aquilo que se manifesta à mente é percebido em si como a essência iluminada da consciência, o “estado desperto” (Tib. *rig pa*) da deidade. Desta forma, a partir da perspectiva do primeiro estágio de práticas meditativas do *Vajrayāna*, o treinamento da escuta consiste em, primeiramente, cultivar o *mantra* de determinada deidade através de sua recitação e, posteriormente, reconhecer todos os sons ao redor como sendo a manifestação de seu *mantra*.

No segundo dos dois estágios, de completude, em sua subdivisão envolvendo atributos, a escuta é entendida no âmbito do corpo *vajra*, onde os canais sutis *nāḍi*, os ventos *prāṇa* e as essências *bindu* se fazem análogos ao corpo, à fala e à mente iluminados, respectivamente. Enquanto a estrutura do corpo sutil é aqui compreendida como sendo feita de uma teia de 72.000 *nāḍis*, permeando o corpo físico, o fluxo dos *prāṇas* através destes canais é relacionado à origem da fala humana, havendo diversas sílabas específicas a cada região do corpo. Em sua *Descrição Secreta do Corpo Vajra* (Tib. *rdo rje lus kyi sbas bshad*), Gyalwa Yangönpa (Tib. *rgyal ba yan dgon pa*, 1213-1258) expõe sobre os diversos tipos de *prāṇa* que circulam pelo corpo e como os mesmos se relacionam com a origem da fala:

Poderíamos pensar, “se a voz é *prāṇa*, apenas um suspiro sairia de nós. Sendo assim, como palavras e nomes podem ser pronunciados?” Porque, no corpo, há sílabas da fala *vajra* dos iluminados, as quais são a raiz das palavras e nomes. Explicando: na extremidade inferior dos três *nāḍis* [principais] estão as três sílabas, cuja natureza é exalação, inalação e pausa, isto é, a recitação *vajra*. Elas são a força vital da fala (YANGÖNPA, 2015, p. 283).

Aqui, o autor se refere às sílabas *Om*, *Āḥ* e *Hūṃ*, as quais são a expressão sonora do “corpo *vajra*”, da “fala *vajra*” e da “mente *vajra*”, respectivamente. A “recitação *vajra*”, mencionada acima, se define como uma técnica de justamente sincronizar respiração (portanto *prāṇa*) e recitação silenciosa, onde os estágios de inalação, retenção e exalação são associados respectivamente às sílabas *Om*, *Āḥ* e *Hūṃ*. Mais adiante, nesse sentido, sendo *Āḥ* a sílaba que representa a fala *vajra* – ou simplesmente *A*, em sua raiz –, Yangönpa define: “*A* é a fonte de toda fala. Desta forma, a raiz das palavras são as vogais e consoantes. A raiz destas são as três sílabas. A raiz destas é o *A* curto” (IDEM, p. 283¹⁷). Nesse sentido, a completude com atributos traz a compreensão de que a essência sonora da recitação do *mantra* da deidade, cultivada durante o estado de criação, é inerente à constituição humana, aos *prāṇas* e à respiração em si, a qual, através de métodos de visualização e recitação, como no caso da

¹⁷ O alfabeto tibetano possui duas vogais *A*, sendo uma dita longa e a outra curta.

recitação *vajra*, supracitada, transforma a fala em fala *vajra*, purificando-a, ou seja: a capacidade de expressão do indivíduo ganha ela própria o poder de *mantra*.

Enquanto a completude com atributos se define como processo de consumação do estágio de criação a partir de um sistema complexo de compreensão do corpo sutil e portanto de uma “corporificação” da deidade gerada, a subdivisão livre de atributos é constituída por técnicas meditativas fundamentadas em um reconhecimento direto da natureza da mente e de uma conseqüente realização da essência da realidade, sem enfatizar técnicas de visualização, de recitação ou físicas. A partir de tal perspectiva, tudo aquilo que é percebido pelos sentidos e pela consciência é um processo constante desse reconhecimento, o qual a tradição define como “visão pura” (Tib. *dag snang*). A escuta, nesse contexto, não relaciona os sons ouvidos a um determinado *mantra*, assim como não o faz como integração e refinamento dos ventos sutis e de suas sílabas essenciais. Ao contrário, a escuta aqui é “não-conceitual” (Tib. *blo bral*), despida mesmo de interpretações por parte do intelecto.

Em sua *Prece em Sete Capítulos* (Tib. *gsol 'debs le'u bdun ma*), o adepto Padmasambhava¹⁸ instrui a um de seus discípulos sobre o reconhecimento da escuta como sendo a inseparabilidade entre “som e vacuidade” (Tib. *grags stong*):

Tudo aquilo que se manifesta aos ouvidos,
Agradável ou não,
Escute como som e vacuidade, sem conceitos ou expressão.
Som e vacuidade, livres de origem ou cessação, são a fala dos
vitoriosos.
Ao mestre que é som e vacuidade livres em si mesmos, eu rogo.
Ao Nascido do Lótus de Oḍḍiyāna, eu rogo
(RIGPA, 2004, p. 170-171).

De acordo com o Budismo *Vajrayāna*, esses diferentes estágios de práticas meditativas podem ser compreendidos como aspectos distintos de uma mesma realidade, onde, “externamente” (Tib. *phi ba*), todas as manifestações à consciência são em sua essência o corpo, a fala e a mente da deidade – as quais não são inicialmente reconhecidas como tais devido a uma forma equivocada de perceber a realidade –; “internamente” (Tib. *nang ba*), nosso corpo é em si um reduto puro; e “secretamente” (Tib. *gsang ba*), a realidade é uma expressão espontânea de sua própria natureza, perfeita em si mesma. A escuta aqui, portanto,

¹⁸ Conhecido pelos tibetanos como *Guru Rinpoche* (Tib. *gu ru rin po che*, o “Precioso Mestre”) e como o “Segundo Buddha” (Tib. *sans rgyas gnyis pa*), Padmasambhava, o “Nascido do Lótus”, foi o principal responsável por introduzir o Budismo no Tibete no Século VIII. Sobre sua vida e seus feitos, ver ARRUDA, 2018, TSOGYAL, 1999 e ZANGPO, 2002.

pode ser vista como *mantra*, como *prāṇa* e como som e vacuidade inseparáveis, respectivamente.

2.2 Formas de Transmissão no Budismo *Vajrayāna*

Para que possamos situar a tradição dos *mahāsiddhas* dentro do contexto de origem das transmissões e das diferentes correntes de estudo e prática do Budismo *Vajrayāna*, dois aspectos se mostram como fundamentais: a natureza das transmissões dos *tantras*, notadamente através das denominadas “três linhagens de transmissão” (Tib. *bka'i brgyud pa gsum*), e como, a partir das mesmas, a tradição dos *mahāsiddhas* se estabelece, inicialmente no subcontinente indiano e em seguida no platô tibetano.

2.2.1 As Três Linhagens de Transmissão

Vimos que a tradição tântrica budista expõe sobre as origens de sua literatura a partir de uma perspectiva distinta das dos Veículos precedentes. Mais especificamente, há aqui, novamente, um espectro de gradações entre os Três Veículos: enquanto nos *sūtras* do Veículo Fundamental temos uma abordagem mais literal, na qual o Buddha simplesmente ensina aos homens e mulheres ali presentes, no Grande Veículo vemos uma assembleia formada também por uma aglomeração de seres de outras realidades (aparentes apenas àqueles já espiritualmente avançados o suficiente para vê-los), os quais ali se reuniam igualmente para requisitar e receber ensinamentos do Buddha¹⁹. No que diz respeito ao Terceiro Veículo, as origens da literatura tântrica se dão a partir da compreensão da doutrina dos “três *kāyas*” (Skt. *trikāya*; Tib. *sku gsum*). O termo sânscrito *kāya* pode ser traduzido por corpo e, no contexto budista, se refere à noção de uma esfera iluminada do ser, em seus três aspectos ou, simplesmente, seus “três corpos iluminados”. Mesmo no contexto do *Mahāyāna*, vemos menções acerca do tema em alguns *sūtras*, dentre os quais o curto discurso intitulado *O Sūtra dos Três Kāyas* (Skt. *trikāyasūtra*), preservado apenas em tibetano, é o único conhecido por tratar exclusivamente do tema. Em diálogo com seu discípulo, o *bodhisattva* Kṣitigarbha, o

¹⁹ Como no *sūtra* conhecido como *A Exibição da Corbelha* (Skt. *kāraṇḍavyūha*), no qual a descrição costumeira inicial (do contexto e dos nele presentes) se estende por cerca de quatro páginas. Ver a tradução inglesa de Peter Alan Roberts (ROBERTS, 2013, p. 26-29).

Buddha expõe sobre o tema primeiramente a partir de conceitos fundamentais e em seguida através de uma analogia, como vemos na passagem abaixo:

Naquele momento, o bodhisattva Kṣitigarbha, que estava sentado em meio ao séquito, se ergueu de seu assento e perguntou, “O Abençoado possui um corpo?”

O Abençoado respondeu, “Kṣitigarbha, o Abençoado, o Tathāgata, possui três corpos: um dharmakāya, um saṃbhogakāya e um nirmāṇakāya. Filho de uma nobre família, os três corpos do Tathāgata são estes: a natureza pura é o dharmakāya, a absorção meditativa pura é o saṃbhogakāya, e a conduta pura é o nirmāṇakāya de todos os buddhas.

“Filho de uma nobre família, o dharmakāya do Tathāgata consiste no fato de que ele não possui natureza, assim como o céu. Seu saṃbhogakāya consiste no fato de que ele surgiu, assim como uma nuvem. Seu nirmāṇakāya consiste na atividade de todos os buddhas, no fato de que ele a tudo banha, assim como o faz a chuva” (BUDDHAVACANA, 2019, p. 11).

O primeiro dos três corpos iluminados descritos acima, denominado *dharmakāya* (Tib. *chos sku*), se refere à essência mais íntima do ser, inconcebível, tendo o termo sânscrito *dharmakāya*, aqui, a noção de absoluto, e sendo o *dharmakāya* a natureza absoluta do ser, além de características, ou seu “corpo absoluto”. O *saṃbhogakāya* (Tib. *longs sku*), em seguida, é referido pelo Buddha como a pura absorção meditativa. O termo *saṃbhoga* pode ser de fato traduzido por “fruição” e é usualmente relacionado à radiância prístina que nasce do corpo absoluto, sua luminosidade. A ideia de absorção meditativa, aqui, trata do fato de que, uma vez que o *dharmakāya* é isento de características e portanto distinto do âmbito experiencial direto da consciência humana, é através do “corpo de fruição” que a realização desse inconcebível se torna realidade. Em outras palavras, a radiância do *saṃbhogakāya* é a fruição da absorção meditativa que realiza a essência absoluta do *dharmakāya*. Por fim, o *nirmāṇakāya* (Tib. *sprul sku*), ou “corpo de emanção” é o âmbito mais tangível dos três corpos iluminados, sendo sua manifestação aparente e, desta forma, sua capacidade de ação. A analogia do céu, das nuvens e da chuva, portanto – e falaremos sobre simbolismo mais adiante –, expõe de maneira simples a dinâmica de interrelação entre os três corpos iluminados.

Quando trazido à perspectiva do Budismo tântrico, o tema dos três *kāyas* ganha aspectos específicos de entendimento, ou formas de personificação. Há aqui a ideia de um *buddha* primordial, a qual se faz em um espectro de manifestações, referentes aos três corpos, ganhando designações e características igualmente específicos: o corpo absoluto ganha a atribuição de Samantabhadra (Tib. *kun tu bzang po*; o “Todo Excelente”), tendo sua forma de representação como a de um *buddha* despido, livre de ornamentos; o corpo de fruição,

personificado como Vajradhara (Tib. *rdo rje 'chang*; o “Detentor do *Vajra*”) se vê representado com ornamentos, simbolizando suas qualidades; o corpo de manifestação, por fim, é em si exemplificado pelo próprio Buddha histórico, Śākyamuni, em sua representação tradicional como um monge indiano. A concepção de linhagem quando relativa à noção dos três *kāyas*, portanto, se faz tendo esses três aspectos como preceptores, como no relato da circunstância na qual o adepto tibetano Milarepa introduz o conceito à sua discípula Paldarbum, exposto abaixo por Chögyam Trungpa:

Milarepa introduziu as três linhagens à garota Paldarbum. Ele disse que o dharmakaya – Samantabhadra, o todo excelente e que tudo permeia – é a primeira. Ele disse que Vajradhara – o detentor do vajra, que representa indestrutibilidade assim como vacuidade, e é ornamentado pelas boas qualidades do sambhogakaya – é a segunda. E ele disse que o nirmanakaya – emanações como Shakyamuni que trabalham pelos seres sencientes na Terra – são a terceira. Milarepa disse, “Eu sou um yogi que possui todas as três linhagens, todos os três tipos de buddha” (TRUNGPA, 2017, p. 152).

Desta forma, o conceito de transmissão no Veículo *Vajra* tem sua origem no Buddha Samantabhadra, personificando o *dharmakāya*, passando por Vajradhara, e chegando ao mundo através de luminares como Śākyamuni. Especialmente na linhagem Nyingma, vemos estes três âmbitos de transmissão nomeados e com suas características ou modos de transmissão detalhados. Nela, tais âmbitos são conhecidos respectivamente como “a transmissão da mente dos vitoriosos” (Tib. *rgyal ba dgongs brgyud*), “a transmissão por símbolos dos *vidyādharas*” (Tib. *rig 'dzin brda brgyud*) e “a transmissão oral dos indivíduos comuns” (Tib. *gang zag snyan brgyud*). É importante ressaltar que o próprio conceito de *tantra* (Tib. *brgyud*) possui como significado linhagem ou transmissão e, naturalmente, a ideia de uma linhagem de transmissão tântrica vê esses três aspectos entrelaçados: a linhagem em seus três âmbitos ou *kāyas*; o ato de transmitir, em seus diferentes níveis; e o conteúdo ensinado, os próprios métodos ou *tantras*.

Na transmissão da mente dos vitoriosos, vemos o termo tibetano *gong* (Tib. *dgongs*), o qual tem como significado intenção, intento, pensamento, sentido oculto e sabedoria. Em se tratando da esfera do corpo absoluto ou *dharmakāya*, não condicionada pelo tempo, pelo espaço ou por conceitos, a natureza da transmissão que aqui ocorre se manifesta apenas pela presença da consciência de Samantabhadra, a partir da qual seus ouvintes surgem espontaneamente e, indissociáveis dele, experienciam os ensinamentos livre de esforço. Na introdução do *Tantra do Corte Único da Grande Liberação* (Tib. *gcig chod kun 'grol chen*

po'i rgyud), de Rinchen Lingpa (Tib. *rin chen gling pa*, 1295-1375), vemos uma descrição precisa acerca do tema:

O local é o dharmadhatu, a imensa igualdade que desafia qualquer elaboração conceitual. O professor é Samantabhadra, o dharmakaya que tudo permeia e não se confina em nenhuma categoria. Seu séquito indivisível, de forma alguma distinto dele, é dos buddhas das cinco famílias. O tempo é a igualdade dos três tempos e do tempo sem tempo. O ensinamento, existente a partir de si mesmo e não composto por ninguém, é *O Tantra do Corte Único da Grande Liberação*, o qual eles compreenderam espontaneamente através de suas bênçãos. Assim como o sol se elevando no céu aparece na superfície da água ainda que não tenha descido até a água, da mesma forma, há uma compreensão através de suas bênçãos ainda que o dharmakaya jamais explique (KUNZANG, 2006, p. 176).

É interessante ressaltar que, assim como vimos no *Sūtra dos Três Kāyas*, o exemplo acima conclui a exposição sobre o tema com uma analogia ao mundo natural. Quando transitamos da esfera do corpo absoluto para a do corpo de fruição, ou *sambhogakāya*, aquilo que inicialmente ocorrera apenas a partir da consciência do preceptor a seu séquito nascido como expressão de si próprio e, conseqüentemente, compreendido pelos ouvintes sem que houvesse qualquer esforço, toma agora uma proporção mais tangível, nisto que a tradição compreende como a transmissão por símbolos dos *vidyādhara*s. Um *vidyādhara* (Tib. *rig 'dzin*) é literalmente um “detentor de sabedoria”, termo este, no contexto tântrico budista, designativo de indivíduos os quais, a partir de uma grande maturidade ou realização espiritual, são capazes de acessar ou mesmo transitar entre o âmbito manifesto no qual vivemos e outro mais sutil, ou seja: aqueles que são capazes de acessar a esfera sutil e luminosa do *sambhogakāya*. Tal acesso, ainda que ocorra a partir de uma existência humana, passa por um diálogo entre âmbitos distintos e, portanto, não se resume nem ao âmbito não-conceitual do corpo absoluto nem àquele dos conceitos ou palavras do corpo de manifestação. Nesse sentido, a linguagem que permite o trânsito dos *vidyādhara*s entre esferas é entendida como simbólica. Em um texto do Século VIII que relata a jornada ao *Santuário Dourado* (Tib. *gser gling*), atribuído ao tradutor tibetano Vairotsana, lemos que

Para se compreender a transmissão dos *vidyadhara*s que libera através de símbolos, *vidyadhara* significa detentor da linhagem da família do veículo vajra resultante, do Mantra Secreto. *Liberar através de símbolos* significa tornar-se livre simplesmente através do mestre mostrar um símbolo sem que haja necessidade de que ele explique com várias palavras. *Transmissão* significa que isto foi passado adiante de um para o outro, desde Vajrasattva até Vairotsana, como os elos de uma corrente ininterrupta (KUNZANG, 2006, p. 81).

Trungpa descreve o conceito a partir do ponto de vista do preceptor, ou *guru*, de tais transmissões:

Aqui você comunica criando incidentes que parecem acontecer por eles próprios. Tais incidentes aparentam ser inofensivos, mas possuem sim um instigador em algum lugar. Em outras palavras, o guru se afina na energia cósmica, ou como quer que você queira nomeá-la. Então, se há necessidade de criar caos, ele direciona sua atenção ao caos. E bem apropriadamente, o caos se apresenta por si próprio, como se tivesse acontecido por acidente ou equívoco. *Da*, em tibetano, quer dizer “símbolo” ou “sinal”. O sentido disso é que o guru de sabedoria louca não fala ou ensina em um âmbito comum, mas ao invés disso, ele ou ela cria um símbolo ou meio. Um símbolo nesse caso não é como algo que representa algo distinto, mas algo que apresenta a qualidade viva da vida e cria uma mensagem a partir dela (TRUNGPA, 2001, p. 168-169).

A perspectiva de Trungpa se faz relevante pela clara distinção feita acerca do conceito de símbolo, sendo uma transmissão simbólica não uma representação definida de um conceito específico, mas uma certa condensação de sentido em alguma forma de manifestação perceptível ao discípulo, um “incidente”, despertando neste uma clareza do que lhe é transmitido. Em outra ocasião, o autor descreve a perspectiva experiencial do receptor:

Certas situações lhe trazem certas realizações. Isso está conectado com ver a sutileza das situações. E é isso o que simbolismo realmente quer dizer: ver a profundidade ou a sutileza. Se você está desperto o suficiente para experienciar e ver a dinâmica dos fenômenos externos, então esses fenômenos externos lhe trazem uma forma de compreensão. Não se trata exatamente de compreender em um sentido analítico ou filosófico. É bem independente de qualquer crença filosófica ou tradição específicas, ou de qualquer tentativa de levar as coisas à alguma conclusão. Apenas por tentar ver, uma pessoa seria capaz de experienciar e de compreender certos acontecimentos da vida como parte de sua própria realização (IDEM, 2017, p. 158).

Como exemplo, ainda no contexto do *Santuário Dourado*, vemos descrita a circunstância na qual as transmissões de *Mahā Ati* – o pináculo dos estágios de prática no contexto da tradição Nyingma – foram recebidas pelo primeiro indivíduo humano, Prahevajra (Tib. *dga' rab rdo rje*), através de sílabas e gestos simbólicos concedidos por um ser luminoso denominado Nobre Espírito Devaputra (Tib. *sems dag lha'i bu*):

Então, foi no Ano do Boi, no terceiro mês da primavera, sob a constelação Vitoriosa e o parasol da lua cheia, durante os primeiros raios de sol, que a emanção perfeitamente pura dos exaltados corpo, fala e mente de Vajrasattva, conhecido como o Nobre Espírito Devaputra, apareceu a Prahevajra. Sua forma era visível embora intangível – um corpo de luz adornado com as marcas maiores e menores, despido, com os cabelos longos e soltos, vestindo apenas uma saia azul, e segurando um vajra dourado em sua mão direita e apoiando um sino de cristal em sua coxa. Ele colocou o vajra em

sua mão direita sobre a coroa de Prahevajra, abençoando-o, e com um sorriso no rosto exclamou, “A HA HO I”.

A – não-surgido
 HA – não-interrompido
 HO – não-dual
 I – indivisível
 (KUNZANG, 2006, p. 85).

Aqui, a fala inicial de Devaputra são apenas as quatro sílabas, *A Ha Ho I*, e, apenas por escutá-las, Prahevajra realizou o sentido das mesmas, descrito em seguida, e “permaneceu sete dias em um único fluxo de samadhi – no som natural da continuidade ininterrupta do dharmata” (IDEM, p. 86). O símbolo, na ocasião, é o mero entoar das quatro sílabas, as quais apenas por serem ouvidas na circunstância da presença “visível embora intangível” daquele que as entoara, tornam tangível o sentido nelas guardado, sendo o ressoar das mesmas, no caso, uma forma de introduzir Prahevajra ao som natural (mais sobre o tema posteriormente), à ressonância da onipresença da “essência dos fenômenos”, ou *dharmatā* (Tib. *chos nyid*). Em relação com a descrição de Trungpa, vemos em seguida, no mesmo relato, uma conjunção de circunstâncias entre a presença de Devaputra e uma manifestação natural, no caso um arco-íris, como elementos de estabilização da transmissão recebida:

Quando ele finalmente acordou, [...] Como um lembrete, para estabilizar o sentido de modo que o mesmo não fosse esquecido ou se dissipasse, o Nobre Espírito Devaputra exclamou “AWANDHARA” e mostrou um símbolo. Em tibetano, significou, “Olhe para o arco-íris radiante no claro céu!” Assim que ele apontou, um arco-íris reluzente surgiu no meio do claro céu.

Quando Prahevajra olhou, ele realizou que o claro céu isento de pontos de referência observáveis simbolizava o espaço do dharmadhatu. O arco-íris aparecendo desobstruidamente com cinco cores em sua natureza inobservável era um símbolo do estado de consciência desperta. Esses dois não estão separados mas indivisíveis e são o símbolo da não-dualidade entre o espaço do dharmadhatu e a consciência desperta (IBIDEM, p. 86).

Assim como na transmissão pela escuta das sílabas, a observação do arco-íris surgindo no claro céu é de fato uma forma de gatilho, um convite a uma redefinição do foco da consciência em direção a seu despertar e, nesse sentido, a transmissão por símbolos é um sutil instigar que convida o indivíduo à realização da natureza da mesma.

Na transmissão oral dos indivíduos comuns, referente ao corpo iluminado de manifestação, ou *nirmāṇakāya*, vemos o espectro da realidade dos três *kāyas* chegar a seu ponto mais nítido. O termo indivíduos comuns se refere simplesmente à realidade humana, tangível e, em se tratando de Budismo, aborda as formas de transmissão nascidas com o

advento do Buddha histórico, Śākyamuni. O meio, aqui, se baseia nas formas de linguagem humanas, inicialmente através da oralidade e posteriormente através da escrita. Trungpa atesta:

Aqui, a energia da linhagem é transmitida por palavras ditas utilizando ideias e conceitos. Em certo sentido, este é um método cru e primitivo, algo como uma abordagem dualista. Entretanto, nesse caso a abordagem dualista é funcional e válida (TRUNGPA, 2001, p. 168).

Em um outro contexto, o autor resume os fundamentos dessas três linhagens a partir do exemplo de Tilopa, ressaltando a importância das codificações necessárias à oralidade, com o intuito de ancorar os demais âmbitos de transmissão:

É dito que, no início, não havia masculino e não havia feminino. Então, aquilo que experiencia a si mesmo se apaixonou por si mesmo e criou um relacionamento. E começou a criar uma companhia, e se apaixonou por essa companhia, e tudo caminhou a partir daí. Portanto, no começo havia o não-originado, o não-nascido. Ninguém tinha guru, ninguém tinha professor, ninguém tinha que relacionar com nada que fosse. Em seguida, um acidente muito conveniente e belo aconteceu: o guru não-originado se tornou um guru originado e, a partir daí, a linhagem foi transmitida de uma pessoa a outra. Nesse sentido, é dito que a linhagem Kagyü foi transmitida diretamente de Vajradhara para Tilopa. Como resultado do encontro de Tilopa com Vajradhara, o guru não-originado, Tilopa se tornou a primeira pessoa na linhagem Kagyü. Mas Tilopa não recebeu ensinamentos somente de Vajradhara. Tendo já esfacelado sua mente ao encontrar Vajradhara, Tilopa estudou com outros mestres. Ao trabalhar com esses professores humanos, Tilopa aprendeu a falar em termos tradicionais. A ideia é que quando os ensinamentos começam a acontecer, isto é uma experiência – mas experiência necessita linguagem e, ao mesmo tempo, linguagem necessita experiência (IDEM, 2013, p. 539-541).

Quando adentramos nas formas de transmissão particulares ao budismo tântrico, podemos observar que sua literatura consiste em dois aspectos. Em um primeiro, vemos a questão ritual das “transmissões de poder” (Tib. *dbang bskur*), como o cerne da entrada ao caminho espiritual tântrico. Nestas, um preceptor, através de sua estabilidade nos estágios de criação e completude, utiliza dos mesmos para introduzir os discípulos ao contexto específico daquela realidade gerada (simbolizada por uma deidade, seu reduto e assim por diante) e, a partir dessa realidade, conduz os mesmos a um reconhecimento mais íntimo da natureza da mente. Como complemento a tais transmissões, uma leitura dos textos litúrgicos e comentários relativos à transmissão de poder específica concedida é feita em voz alta – ainda que veloz o suficiente ao ponto de não ser compreendida por quem a ouve –, de modo a

“passar pela escuta” tais palavras como uma forma de autorização ritual à leitura dos textos, denominando-a como transmissão “oral” (Tib. *lung*). Por fim, como complemento, o mestre concede oralmente “instruções” (Tib. *khrid*) específicas de como realizar as meditações relativas às transmissões recebidas. Essas três formas de transmissão – de poder, oral e de instruções – formam o corpo das transmissões rituais dos indivíduos comuns.

Um segundo aspecto diz respeito às categorias literárias próprias ao Veículo *Vajra*, as quais vemos divididas em três: os *tantras*, as explicações e as instruções essenciais, categorias estas a serem abordadas em seguida, para que possamos compreender as características e particularidades da tradição dos *mahāsiddhas*.

2.2.2 *Tantras, Explicações e Instruções Essenciais*

Os conteúdos textuais do Budismo *Vajrayāna* se fundamentam nos chamados “textos-raiz”, sendo estes os próprios *tantras*. Tais textos possuem, em sua maioria, narrativas específicas estruturadas diretamente a partir do estágio de criação de uma deidade – o primeiro dos dois estágios de meditação, descritos anteriormente –, descrevendo aspectos sobre a natureza da realidade de forma simbólica e mesmo críptica, sendo, portanto, uma classe textual definida como “secreta em si mesma” (Tib. *rang gyi sang ba*), por tratar de conteúdos que dependem de análises específicas para serem compreendidos. Estas análises se definem pela categoria literária das “explicações”, ou *āgama*, em sânscrito (Tib. *lung*), usualmente bem mais extensas que os próprios *tantras*, elaborando detidamente sobre cada passagem do texto-raiz. A terceira categoria é denominada *upadeśa* (Tib. *man ngag*; “instruções essenciais”), a qual reúne os pontos fundamentais expostos nos *tantras* e elucidados nos *āgamas* em diretrizes concisas, destinadas à aplicação através de técnicas meditativas.

Há, no entanto, uma nítida distinção interna à tradição *Vajrayāna*, especialmente no contexto tibetano, onde de um lado temos uma vertente de estudo e reflexão sobre princípios filosóficos e seus diversos comentários escritos por grandes eruditos indianos e tibetanos do passado, denominada “*dharma* das escrituras” (Tib. *lung gi chos*), e de uma outra, conhecida por “*dharma* de realização” (Tib. *rtogs pa'i chos*), na qual tais princípios são, a partir de diferentes técnicas de meditação, abordados de forma dita experiencial, em contraste a uma compreensão sobre a natureza da realidade que parte de uma investigação lógica (RICARD,

2017, p. 239, nota 169). Não se trata de uma distinção sectária entre filosofia e prática, mas de ênfases possíveis, dentro de um mesmo contexto, onde os monges de um determinado mosteiro, por exemplo, podem escolher entre estudar no *Shedra* (Tib. *bshad grwa*; a universidade budista, dedicada principalmente ao estudo de obras filosóficas oriundas do Segundo Veículo) ou por um caminho de dedicação à meditação e às práticas rituais, principalmente através de um retiro tradicional de três anos e três meses de duração, sendo possível, inclusive, se dedicar alternadamente aos dois caminhos. Enquanto o *dharma* das escrituras, no que diz respeito à transmissão, ao estudo e à prática das categorias de *tantra*, *āgama* e *upadeśa*, colocará sua ênfase no estudo detalhado dos *tantras* e na análise das explicações *āgama*, o *dharma* de realização priorizará as instruções essenciais de *upadeśa* e seu caráter de aplicação.

Em se tratando da tradição dos *mahāsiddhas*, em seu contexto de origem no subcontinente indiano, é de se ressaltar um claro contraste frente às tradições monásticas budistas então vigentes e uma ênfase na simplicidade da tradição oral – faz-se necessário lembrar aqui o fato de que os conteúdos tântricos, inicialmente, não eram redigidos – e, principalmente, no caráter sintético de *upadeśa*. Com o estabelecimento da tradição budista no Tibete, essa “linhagem experiencial” (Tib. *myong brgyud*) se mantivera até os tempos atuais, tanto através dos *ngakpas* e *yogīs*, e sobre estes falaremos mais adiante, quanto no contexto monástico. Ao introduzir seu comentário sobre um texto do *mahāsiddha* tibetano Dudjom Lingpa (Tib. *bdud 'joms gling pa*, 1835-1904), o mestre e poeta Dungse Thinley Norbu (Tib. *gdung sras phrin las nor bu*, 1931-2011) distingue entre as duas abordagens:

A filosofia é caracterizada por categorizações,
Enquanto sintetizar na essência é o que define upadesha.
Assim é dito. Sem seguir a tradição filosófica, evitando elaborações descritivas de várias divisões e categorias, esta explicação se dá como uma fluida cachoeira pelo benefício de todos os novos praticantes, de acordo com a tradição das instruções essenciais, de forma a ser facilmente compreendida (NORBU, 2009, p. 3).

Ainda dentro do contexto das obras de Dudjom Lingpa, em um comentário sobre um de seus textos, composto por sua discípula Sera Khandro (Tib. *se ra mkha' 'gro*, 1892-1940), podemos observar uma ênfase clara na tradição do *dharma* de realização, onde a autora esclarece a necessidade de não distorcer o estilo característico do texto analisado com suas próprias fabricações intelectuais. O tradutor Ngawang Zangpo descreve que a mesma

inicia o texto principal neste volume com a decisão de transmitir as instruções de seu mestre “sem poluir seu estilo ou explicações, do início ao fim, com minhas próprias criações”, e conclui com a observação de que, em sua obra, ela não “se enveredou pela senda das elaborações, como as das escrituras e da razão”. Isto significa que, ao contrário de diversos autores budistas, ela raramente adiciona a seu comentário afirmações do Buddha ou de mestres do passado, nem mesmo dos de sua própria linhagem (KHANDRO, 2013, p. xi).

O propósito da autora em escrever o comentário reside em veicular as instruções orais de seu próprio mestre, como ela mesma descreve: “eu redigi esses ensinamentos exatamente como ele os pronunciou, livre de erros e criações intelectuais” (IDEM, p. 254). A abordagem da autora revela, justamente, este que é um aspecto crucial da tradição de *upadesa* do Budismo *Vajrayāna* de abster-se de um olhar racional sobre o conteúdo transmitido, priorizando o aspecto experiencial do mesmo através de um contato direto com a linhagem oral de transmissão, olhar este o qual, portanto, lê e comenta a partir do que poderíamos definir como uma epistemologia experiencial, meditativa.

Ao traduzir e comentar as *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, Keith Dowman relata a necessidade desse aspecto experiencial como fundamento indispensável a seu processo de escrita, sendo sua própria prática, como vemos na citação abaixo, que lhe permite observar e portanto dissertar a respeito dos versos poéticos da tradição:

Mas nenhuma quantidade de transmissão literária, estudo acadêmico ou análise pode simular os efeitos da prática de meditação, sobretudo meditação tântrica, a qual é ensinada elipticamente e em vários níveis simultâneos. Autorização para a prática (*T. lung*), iniciação à *maṅḍala* (*dbang bskur*), e transmissão das técnicas de prática de meditação (*khrid*) são apenas os estágios iniciais de aprendizado das preliminares essenciais, onde a visão é desenvolvida. O trabalho de identificar e atuar as realidades psíquicas, as quais são indicadas pelo simbolismo complexo e inter-relacionado da iconografia de uma deidade, por exemplo, e realizar experiencialmente os diversos estados de consciência desperta evocados na poesia dos tantras e suas *sādhana*s, pode ser feito somente através da meditação no laboratório da mente em circunstâncias ideais – preferencialmente uma ermida na montanha. O comentário reflete, portanto, experiência em uma tradição similar à dos siddhas, obtida pelo comentador durante doze anos de prática (DOWMAN, 1985, p. xiii).

É importante ressaltar que boa parte destes textos são restritos a seus contextos de prática, sendo transmitidos somente àqueles que, como descrito por Dowman, receberam as transmissões formais de poder, oral e as instruções de prática, mencionadas anteriormente, todas três indispensáveis a uma plena compreensão e a uma consequente aplicação de tais ensinamentos. Em alguns casos, todavia, os conteúdos possuem um grau menor de restrição, sendo os aspectos essenciais ou restritos ao contexto de prática secretos em si mesmos, ou

seja: apenas os praticantes iniciados reconhecerão as instruções veladas nas entrelinhas de seus versos. Um outro aspecto relativo à utilização de *upadeśa* sobre um texto específico é a instrumentalização de seu conteúdo a quem o recebe: um preceptor jamais transmitirá instruções avançadas a um leigo ou a praticantes que não tenham cumprido os pré-requisitos necessários às mesmas. Nesse sentido, as instruções essenciais podem ser entendidas como um direcionamento de conhecimento, onde um mesmo texto pode ser comentado por diferentes ângulos, em função do contexto no qual é apresentado, revelando certos aspectos e não expondo outros e, ao mesmo tempo, para aqueles já introduzidos aos conteúdos e às técnicas meditativas a estes associadas, nada permanece velado.

2.3 A Tradição dos *Mahāsiddhas*

O termo sânscrito *mahāsiddha* pode ser traduzido como “grande realizado” ou, em sua forma mais corrente, como “grande adepto”, sendo atribuído no contexto geral do Budismo *Vajrayāna* a grandes praticantes da Índia antiga, abrangendo um longo período entre os séculos III e XIII (DORJE;WANGMO, 2017, p. 129). De maneira geral, tais praticantes se distinguiram da comunidade monástica budista, já estabelecida, advindos de contextos e classes sociais diversos, e eram usualmente conhecidos por possuírem um caráter subversivo não somente frente às normas sociais, de maneira geral, mas também aos próprios costumes da vida nos mosteiros. Essa dialética entre a perspectiva dos monges e monjas e a transgressão dos grandes adeptos traz à tona, naturalmente, a questão do celibato e, conseqüentemente, de como o desejo e o apego são abordados no caminho espiritual. Um célebre exemplo acerca do tema é a história de Saraha, proeminente entre os Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, o qual, como relata Chögyam Trungpa,

se tornou um grande erudito, o professor e erudito mais renomado na Universidade de Nalanda. Ele se tornou monge e lá permaneceu como um grande professor e pandita. Mas em um certo momento, ele decidiu seguir o caminho de prática dos yogis, pois se deu conta de que suprimir os desejos não tinha nenhum propósito, nenhum sentido. Ele então retirou seus robes monásticos e viajou uma grande distância desde a universidade de Nalanda. Saraha acabou por se casar com a filha de um fabricante de flechas, ele próprio aprendendo a fazer flechas. Ele compôs uma canção hoje muito famosa na literatura tântrica. Nessa canção, Saraha diz, “Até o dia de hoje, eu fui um monge, mas um monge puritano. E a partir de hoje, eu não sou mais um monge, mas um monge completamente purificado.” A história de Saraha é prova de que paixão e desejo podem ser completamente transformados em júbilo e sabedoria transcendentais e absolutos. É mais um exemplo da ideia de transformação do próprio ego (TRUNGPA, 2017, p. 156-157).

Com o advento do estabelecimento formal do Budismo no platô tibetano, no século VIII, a tradição *Vajrayāna* se vê pela primeira vez integrada à vida monástica, sendo os ensinamentos dos Três Veículo transmitidos de forma simultânea e, portanto, sendo os *tantras* praticados pela comunidade religiosa, em contraste à sua natureza secreta e mesmo periférica em seu contexto de origem. Mas é justamente o estabelecimento do *Vajrayāna* como parte da comunidade religiosa institucionalizada no Tibete que fará com que sua linhagem de transmissão se preserve. A maior parte da literatura atribuída aos *mahāsiddhas* indianos se mantém viva apenas no idioma tibetano, em parte devido à sua natureza (meramente como transmissão oral e individual, de mestre a discípulo, no contexto indiano) e em parte pelo fato de tal tradição ter se diluído, ao longo dos séculos, na pluralidade de correntes tântricas indianas não-budistas²⁰.

De certo modo, podemos constatar que o comportamento não-institucional característico dos *mahāsiddhas* indianos, no entanto, se estruturou no Tibete através da formação da comunidade dos *ngakpas* (Skt. *mantrika*; Tib. *sngags pa* ou *sngags ma*, no feminino, os “adeptos do *mantra*”)²¹, sendo estes praticantes inseridos na vida comum dos vilarejos – os quais, apesar de não adotarem os votos monásticos tradicionais, formam eles próprios uma comunidade envolvendo ordenação e vestimentas específicas –, ou mesmo abandonando-a e vivendo como “ascetas” (Skt. *yogī*; Tib. *rnal 'byor pa*; no feminino *yogīnī* e *rnal 'byor ma*, respectivamente) em cavernas e regiões remotas do país²². Essas duas comunidades – monástica e dos *ngakpas* –, se veem entrelaçadas a partir da própria estrutura social tibetana (rural, de vilarejos construídos ao redor dos mosteiros, os quais se constituíram como o centro da comunidade), em um espectro que podemos denominar, em termos gerais, como não-sectário.

²⁰ Sobre a continuidade do Budismo tântrico na Índia e suas interrelações com outras tradições, ver LOPEZ JR., 2019, p. 18.

²¹ O termo se refere a um dos epítetos do *Vajrayāna*, o *Guhyamantrayāna* (Tib. *gsang sngags rdo rje theg pa*, o “Caminho do *Mantra* Secreto”). Sobre a formação da comunidade dos *ngakpas* e sua relação com a tradição dos *mahāsiddhas* indianos, ver DORJE; WANGMO, 2017.

²² Dentre os quais a figura do *yogī* Milarepa (Tib. *mi la ras pa*, 1040-1123) se revela como proeminente. Sobre sua vida e seus *Cem Mil Cantos*, ver a tradução francesa de Marie-José Lamothe (MILAREPA, 2006).

2.3.1 Cantos de Realização

Dentre as principais características das formas de transmissão dos ensinamentos do *Vajrayāna* no contexto dos *mahāsiddhas*, tanto na Índia quanto no Tibete, vemos como proeminente a utilização das chamadas *dohās* (Tib. *mgur*), ou “cantos de realização”. Tratam-se de versos poéticos, usualmente cantados por um mestre a seu discípulo, contendo instruções práticas de meditação específicas àquele que as recebe.

Uma vez recebida a transmissão – através da escuta, notadamente –, o discípulo as contempla e as coloca em prática até atingir plena “realização” (Skt. *siddhi*; Tib. *dngos grub*) nas mesmas, se tornando ele próprio um grande realizado, ou *mahāsiddha*. Este momento específico de sua obtenção tem sua expressão igualmente através de uma *dohā*, a qual, de acordo com as hagiografias dos *mahāsiddhas* preservadas pela tradição, tem o poder de liberar através da escuta qualquer possível testemunha²³. Nesse sentido, os cantos de realização possuem certa ambivalência, funcionando tanto como modo de transmissão de ensinamentos, de mestre a discípulo, quanto como expressão espontânea de realização dos adeptos. No que diz respeito à função instrucional destes, é importante reiterar que a linguagem dos mesmos, usualmente condensada em poucos versos, é de forte caráter simbólico, ao ponto de desafiar uma compreensão lógica inicial do sentido neles guardado. O XII Tai Situpa (Tib. *ta'i si tu pa*, 1954-) expõe:

À medida em que o praticante se aprofunda em sua busca de conhecimento interior, os ensinamentos se tornam cada vez menos compreensíveis à mente comum. Isto pode ser demonstrado pelas histórias dos textos sobre mestres do vajrayana, as quais usualmente incluem canções de inspiração, ou dohas. Tais canções nem sempre fazem muito sentido à mente comum.

O yogi Tilopa recebeu uma canção dessas de uma dakini, um ser celestial feminino, em uma visão. A dakini disse a ele:

O sentido do sentido não será compreendido pelo sentido da palavra.

A água lava a sujeira, mas a água não lava a própria água.

Uma pessoa dedicada e com inteligência excepcional

Pode superar as amarras da liberação externa

E pode apreender a liberação interior última.

É preciso aplicar o grande método, sempre presente, livre de toda limitação

(TAI SITUPA, 1992, p. 165-166).

²³ Como no exemplo da ocasião da “iluminação” (Skt. *bodhi*, Tib. *thar pa*) do *mahāsiddha* indiano Tilopa (988-1069), onde é descrito que, após cantar em uníssono com sua consorte, “todos os presentes foram libertados” (CHOSKYI BLOGROS, 2003, p. 34).

É digno de nota, na *dohā* recebida por Tilopa, que a própria instrução nela contida se revela como uma desconstrução de uma possível compreensão racional, sendo esse, de fato, um tema constante na perspectiva soteriológica tântrica budista. Ainda, é igualmente recorrente o fato de que tais instruções sempre deixarão uma brecha a ser compreendida experiencialmente pelo discípulo e, no caso acima, a noção de um “grande método” permanece a ser esclarecida silenciosamente pelo próprio Tilopa. Em termos gerais, a transmissão experiencial dos *mahāsiddhas* se faz, portanto, através da relação entre os versos entoados, como palavras-chave, e das técnicas meditativas neles contidas.

Em outra ocasião, Tilopa recebera os célebres versos da *Ḍākinī Sem Forma* (Skt. *nirdehadākinī*; Tib. *lus med mkha' 'gro*), os quais possuem um caráter críptico tamanho ao ponto de, sem o contexto específico das instruções a estes relativas, beirarem a incompreensão. Mesmo no caso de alguns dos diversos manuais existentes relativos a tais versos, como no contexto das *Cento e Oito Instruções Jonang* (Tib. *jo nang khrid brgya*), de Kunga Drolchok (Tib. *kun dga' grol mchog*, 1507-1566), os quais descrevem cada um dos nove versos principais com um grau de detalhe considerável, vemos as instruções permanecerem incompreensíveis sem as transmissões orais, como atesta Gyrumed Dorje: “A linguagem desse guia é em geral enigmática e difícil de ser compreendida, mesmo quando são adicionados conteúdos estruturais em colchetes do texto-raiz de Marpa Chokyi Lodro” (KONGTRÜL, 2020, p. 702, nota 901). No texto da *Ḍākinī Sem Forma*, traduzido aqui a partir da hagiografia de Tilopa escrita por Marpa Chökyi Lodrö (este um discípulo direto de Nāropa, principal discípulo de Tilopa), os nove versos principais são precedidos por três introdutórios, como vemos abaixo:

Esta é a fala vajra da Ḍākinī sem forma:
 Como uma melodia dos gandharvas, uma canção celestial,
 É a escuta vinda do vazio do espaço.
 Desfaça os nós da mente através da maturação e da liberação.
 O compromisso sagrado é observar o espelho de sua própria mente.
 Gire a rede das rodas de canais e ventos sutis.
 Retenha a preciosa essência de acordo com a fala do êxtase supremo.
 O estado desperto é a tocha da sabedoria primordial.
 Veja o Grande Símbolo, livre em si mesmo.
 A substância dos compromissos sagrados é banhar-se no sol da realização.
 A conduta é atingir a água com a espada.
 O sabor único é o espelho das aparências
 (CHOSKYI BLOGROS, 2003, p. 44-45).

A atribuição a uma *ḍākinī* sem forma, como sabemos pela linhagem de instrução acerca de suas transmissões, se dá pelo fato de que Tilopa em verdade apenas escutara suas instruções, sem jamais ver a presença de sua preceptora, não sendo por acaso a introdução dos versos ressaltando a “escuta vinda do espaço”. Doravante, ainda que tal transmissão se dê no âmbito por símbolos dos *vidhyādhara*s, é importante notar que a *dohā* entoada pela *ḍākinī* se torna ela própria um texto base da transmissão oral dos indivíduos comuns. Nesse sentido, quando levamos em consideração os modos de transmissão oral (em particular as instruções essenciais, ou *upadeśa*), torna-se relevante o fato de que a linguagem simbólica permanece presente como parte seminal da tradição e, portanto, podemos ver a utilização do canto e da linguagem simbólica como essencialmente importantes à ótica dos *mahāsiddha*s.

No advento da introdução do Budismo no Tibete, no Século VIII, sobre a qual podemos encontrar diversos relatos nas hagiografias de Guru Padmasambhava, vemos um diálogo simbólico entre o grande adepto indiano Vimalamitra e o jovem asceta tibetano Yudra Nyingpo, no qual gestos e pequenas sentenças se revelam carregadas de sentido, passando despercebidos aos demais presentes. Na ocasião,

Yudra Nyingpo chegou em Samye, onde Vimalamitra estava ensinando os veículos causais ao Rei Trisong Deutsen e aos ministros. Despindo-se, ele montou uma espada de madeira como se fosse um cavalo e cavalgou usando um chicote em sua parte traseira e gritando, ‘Kakapari, kakapari!’

Devido à hostilidade dos ministros para com o Dharma, Vimalamitra, temendo ser punido pela lei, jamais havia sido visto sorrir desde que tinha chegado ao Tibete. Mas ao ver esse yogi, ele sorriu e disse, “Dathim, Dathim!”

Vimalamitra chegou mais tarde ao palácio. Após lhe terem oferecido comida, o Rei Trisong Deutsen lhe perguntou, “Desde que você chegou ao Tibete, mestre, você jamais foi visto sorrindo, nem mesmo uma única vez, mas hoje você sorriu. Porquê?”

Vimalamitra respondeu, “Eu não ter jamais sorrido no passado foi devido à minha tristeza frente à relutância dos ministros com o Dharma. Eu sorri hoje porque me deleitei ao ver que um yogi como esse vive no Tibete.”

“Bem,” disse o rei, “O que ele quis dizer com “Kakapari, kakapari?”

Vimalamitra respondeu, "Ele estava falando sobre os ensinamentos, dizendo:

O estado de Buddha não é atingido pela imaturidade dos ensinamentos dos shravakas.

Uma grande distância não é atravessada com o andar de um corvo.

Sem ensinar o veículo vajra resultante,

Qual é a utilidade de se ensinar o veículo causal?

“Bem,” o Rei Trisong Deutsen perguntou, “porquê você disse, ‘Dathim, dathim’, mestre?”

Vimalamitra respondeu, “significou que todos os ensinamentos são a realização dos vitoriosos e são livres de dualidade. Assim como a natureza de

melaços ou de sal, todo o Buddhadharma é livre de dualidade” (TSOGYAL, 2000, p. 110-111).

A utilização de termos ou palavras simbólicas como forma de transmissão ou, como no caso acima, de um debate reflexivo acerca dos ensinamentos budistas, remonta na verdade a uma atribuição de valor às próprias sílabas, em especial ao alfabeto sânscrito. Nas transmissões da tradição *Zhije* (Tib. *zhi rje*; literalmente “Pacificação”), na qual o *mahāsiddha* indiano do século XI Dampa Sangye (Tib. *dam pa sans rgyas*) fora proeminente, vemos a utilização do alfabeto como elemento de poder. Em um dos *tantras* seminais dessa tradição, denominado *O Tantra de Ālikāli* – sendo o termo *ālikāli* designativo das vogais e consoantes sânscritas –, uma atenção especial é dada ao tema, como explica a tradutora Sarah Harding:

A principal preocupação do tantra são as vogais (*āli*) e consoantes (*kāli*) do alfabeto sânscrito e os benefícios de se repetir várias combinações de sílabas. Os sons eles próprios possuem um poder espiritual tremendo sem a necessidade de um sentido léxico, como o que os mantras tem. O som em si é visto como a essência de todos os fenômenos (dharma), assim como de todos os ensinamentos (dharma) do Buddha.

Nos ensinamentos dos sugatas vitoriosos dos três tempos,
Os sons dos grandes terra, água, fogo, ar, e espaço,
Plantas, florestas, terra, pedras, montanhas, colinas,
E de todos os seres estão pronunciando os sons dos ensinamentos
(KONGTRUL, 2019, p. xvi).

Mostra-se interessante que, como argumento, Harding utiliza as próprias palavras do Buddha como elemento de elucidação, nas quais o som é em si tido como um elemento de poder e, como vimos anteriormente em *As Perguntas de Druma, Rei dos Kimnaras*, contém em si os ensinamentos do caminho da liberação. Desta forma, a ideia de se escutar o *Dharma*, no contexto dos cantos de realização dos grandes adeptos tântricos, ganha uma conotação especial, sendo o espectro nascido do som e se manifestando como instrução através do canto e da palavra um ponto central de sua linguagem e, conseqüentemente, de suas formas de expressão.

2.3.2 Escuta, Som e Música nas Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas

Nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* (Tib. *grub thob bryad bcu tsa bzhi'i lo rgyus*; ABHAYADATTA, 1979), este um dos principais textos relatando as vidas e os cantos de grandes adeptos que viriam a se tornar mestres proeminentes da tradição budista

Vajrayāna no subcontinente indiano, vemos uma grande variedade de processos iniciáticos, onde as circunstâncias de vida específicas dos discípulos se tornam referências para as instruções concedidas por seus mestres²⁴. A proposta de estudar o tema aqui exposto no âmbito da tradição dos *mahāsiddhas* e em especial nas histórias e nos cantos dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* indianos, trás à tona a multiplicidade de circunstâncias de suas vidas, sugerindo, acima de tudo, seu potencial de aplicabilidade dos conteúdos transmitidos a qualquer contexto e, como veremos, revela aspectos importantes em sua estrutura de transmissão de mestre a discípulo.

A noção básica que permeia o gênero “hagiográfico” (Skt. *vimokṣa*; Tib. *rnam thar*), no Budismo *Vajrayāna*, parte da premissa de que o caminho específico traçado por alguém para eventualmente atingir libertação espiritual é em si uma fonte de inspiração para outros a embarcar naquela mesma senda. Em outras palavras, as próprias circunstâncias de vida nas quais o adepto se encontrava, assim como as austeridades e transformações pelas quais o mesmo passou em busca do despertar, se tornam referência para a tradição. Em sua própria autobiografia, Kongtrül introduz o conceito definindo a etimologia do termo, expondo os diversos níveis de liberação aos quais este se refere, e argumentando o impacto que tais hagiografias proporcionam a quem as lê:

Em geral, a palavra tibetana para “biografia” é *namthar*, enquanto em sânscrito é *vimoksha*; estas são traduzidas como “libertação completa”, ou “libertação completa”. Esses termos se referem a relatos de indivíduos que se tornaram completamente liberados de uma ou diversas formas. No mínimo, tais indivíduos se libertaram completamente dos estados inferiores de renascimento através de uma fé totalmente pura. Aqueles de nível intermediário são completamente liberados do oceano do samsara através de uma renúncia totalmente pura. E, no melhor dos casos, através de uma motivação totalmente pura, alguns indivíduos se tornam completamente livres dos dois extremos de existência condicionada e paz. Resumindo, o termo se aplica a qualquer história notável que recontar como alguém se torna completamente livre do sofrimento e de suas causas, e é portanto capaz de libertar o fluxo mental de outra pessoa de suas limitações. Para aqueles que as leem ou as escutam, o propósito de relatá-las é fazer com que qualquer ou todos os três tipos de fé nasçam em seus fluxos mentais. Uma vez nascida a fé, a energia de seus próprios potenciais espirituais desperta (KONGTRUL, 2003, p. 3).

Nesse sentido, a liberação através da leitura ou da escuta de uma hagiografia é em si um meio hábil importante no contexto da tradição. É digno de nota, igualmente, a premissa

²⁴ Sobre as questões históricas e os debates em torno das origens do texto, atribuído ao mestre indiano Abhayadatta (séc. XI), ver DOWMAN, 1985 e LOPEZ JR., 2019.

tradicional de que "sem explicar o sentido da história, a mancha da desconfiança pode então surgir para com os ensinamentos do *Grandioso Segredo Difinitivo*" (KUNZANG, 2006, p. XI) e, de fato, as transmissões budistas, especialmente no seio das linhagens tântricas, são invariavelmente iniciadas com um conto sobre as origens do ensinamento a ser concedido. No que diz respeito às *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* – e tendo em vista que uma precisão acerca de datas não é algo costumeiro seja nas tradições indianas, seja nas tibetanas – Jamgön Kongtrül estabelece alguns pilares históricos do Budismo como referência:

É o suficiente dizer que, após o perfeito Buddha passar para o nirvana, houveram os três famosos concílios, nos quais os piṭakas dos ouvintes foram compilados e, subsequentemente, no mesmo período em que os piṭakas do Grande Veículo começavam a ser propagados, surgiu o grande brâmane, o mestre Saraha. Desse momento em diante, até o período dos Seis Sábios Porteiros, surgiram mestres que seguiram o caminho do Grande Yoga do Vajrayāna e desse modo atingiram realização, surgindo em uma única reunião de gaṇachakra. Aqui no Tibete, existem várias histórias inautênticas e não confiáveis e outras fontes sobre eles, mas esta tradição do erudito Viraprabhāsvara foi famosa na Índia ao longo dos tempos e pode ser considerada autêntica (KONGTRÜL, 2021, p. 58).

É interessante notar que apesar de haver um escopo temporal considerável no qual estes oitenta e quatro adeptos surgem, há aqui a constatação de que os mesmos, em função de terem atingido realização espiritual, reuniram-se posteriormente no contexto de um “festim” tântrico, ou *gaṇachakra* (Tib. *tshogs*). No texto ritual da transmissão de poder dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, vemos esta história relatada em detalhe:

No oeste da Índia, em um distrito de Saurāṣṭha chamado Kantamara, vivia um rei devoto de nome Kuñji, o qual governava seu reino de acordo com o dharma. Um dia, sua mãe ficou doente e estava prestes a falecer. O rei disse amavelmente a sua mãe, “Mãe, parece que você não viverá por muito tempo. Com o intuito de lhe ajudar em suas vidas futuras, eu farei oferendas à sangha de monges, aos brâmanes, e aos templos e farei dons de caridade. Por favor me diga o que você gostaria que eu fizesse.”

Sua mãe respondeu: “Não há necessidade de fazer outras ações virtuosas por mim. Mas convide os oitenta e quatro yogis e yoginis realizados para a oferenda de um festim e reze a eles por mim.”

Frente a isto, o rei pensou consigo mesmo: “Pessoas comuns hoje em dia não conseguem ver os siddhas do passado. Como eu poderia convidá-los? Por outro lado, seria errado ignorar o último desejo de minha mãe. Estes grandes siddhas são as encarnações da compaixão, então rezarei para eles.” Tendo rezado a eles unidirecionalmente, as ḍākinīs de sabedoria Kokali e Dharmavishva apareceram em pessoa frente a ele e disseram: “Nós te ajudaremos. Convide os siddhas e prepare um salão para a oferenda de festim.” O rei então ergueu um imenso salão, enquanto as duas ḍākinīs, utilizando seus poderes mágicos, viajaram instantaneamente a cada um dos locais sagrados dos siddhas para entregar o convite. Lūipa foi o primeiro a chegar, seguido pelos outros oitenta e três siddhas, os quais chegaram sem demora e tomaram seus assentos.

O rei serviu um festim abundante, e eles permaneceram reunidos por um longo tempo. Chegando ao fim, apesar dos clamores do rei para que os siddhas permanecessem mais longamente e para que ele assim pudesse venerá-los, eles não aceitaram. Cada siddha cantou uma canção vajra de realização espiritual (dohā) e então desapareceu sem deixar rastros. O rei ordenou o feitiço de imagens de cada um dos siddhas e, frente a estas, redigiu os versos de suas respectivas canções de realização e os venerou.

Neste mesmo momento, um erudito chamado Vīraprabhāsvara, viajando ao longe rumo ao leste, soube que os oitenta e quatro siddhas haviam aparecido em pessoa ao Rei Kuñji para serem venerados por ele. Ele se apressou para chegar a Katamara mas descobriu, ao lá chegar, que os siddhas haviam partido sete dias antes. Fazendo o voto fervoroso de ali permanecer e aguardar, ele começou a orar. Uma semana se passou, e as duas dākinīs apareceram em pessoa frente a ele. Elas o concederam a transmissão das canções de realização e instruções como *A Guirlanda Preciosa*, assim como as histórias dos mahāsiddhas. Ao praticar estes ensinamentos, Vīraprabhāsvara obteve grande realização e se tornou ele próprio um grande siddha. Ele também escreveu uma compilação das várias dohās. Estas ele transmitiu ao brâmane erudito Kamala, o qual as ensinou ao siddha e eremita Jamaripa, e este por sua vez as ensinou a um erudito de Magadha, Abhayadatta. Este último compôs comentários às dohās, unidos às histórias das vidas dos mahāsiddhas. Todos estes foram reunidos por este mesmo erudito e por seu discípulo, um tradutor de Minyak, Möndrub Sherab, e traduzidos aqui no Tibete. Estes ensinamentos foram então ensinados e estudados, e foram assim estabelecidos e propagados por todo o Tibete. Tanto as dohās quanto as histórias dos mahāsiddhas foram estabelecidas como autênticas por todos os compiladores conhecedores do Tengyur no passado, e foram incluídas indiscutivelmente em todas as versões do Tengyur em Ü e em Tsang, e podem ser portanto consideradas confiáveis (KONGTRÜL, 2021, p. 59-60).

Dentre as oitenta e quatro hagiografias, um exemplo importante relativo ao tema aqui tratado é a história do príncipe Vīṇāpa (séc. IX), o “tocador de *vīṇā*”. Nesta, após relatar a seu futuro mestre Buddhapa que só aceitaria aprender as técnicas de meditação caso as mesmas não se tornassem um impedimento à sua prática musical, Vīṇāpa recebe como instrução justamente uma forma de utilizar sua música como suporte meditativo (ABHAYADATTA, 1979, p. 324) e, ao se tornar ele próprio um mestre realizado, expressa sua obtenção cantando:

Aos sons do olhar habitual,
Com devoção, eu me dediquei.
Mas quando o som primordial realizei,
Eu, Vīṇāpa, fui além de mim
(SHES RAB, 2002, p. 128).

De fato, a dialética entre as circunstâncias do discípulo e a realização espiritual se mostra como ponto central na tradição dos *mahāsiddhas*. A renúncia, nesse caso, se dá frente à forma habitual de perceber a realidade, de escutá-la, a qual era imbuída de “visões errôneas” (Tib. *phyin ci log*), adotando portanto um olhar novo a partir da prática de técnicas meditativas dos dois estágios do Budismo *Vajrayāna*, descritos anteriormente. É importante

ressaltar que o termo visões errôneas, seminal nesse contexto, é um conceito que denota especificamente a incapacidade da mente comum de perceber a realidade aparente a partir de um reconhecimento de sua natureza última, capacidade essa definida como visão pura. No caso da *dohā* de Vīṇāpa, o mesmo se refere, nos dois primeiros versos, precisamente ao fato de ter se dedicado a escutar a partir desse olhar iludido e que, a partir de sua transformação espiritual, sua escuta fora igualmente transformada. Vīṇāpa, portanto, não abandona sua *vīṇā* mas aprende a escutar a “natureza da realidade” (Skt. *dharmatā*; Tib. *chos nyid*) aplicando as instruções recebidas à sua música²⁵. Nesse sentido, a união entre som e vacuidade, supracitada no contexto do estágio de completude livre de atributos, é aqui percebida no próprio ato de tocar um instrumento musical.

A questão da utilização do som como suporte, no entanto, não se restringe ao contexto de músicos, sendo aplicada a diversos casos onde a escuta se mostra como um meio propício de instrumentalização da prática espiritual. Ainda, em certos casos onde as instruções se referiam à utilização do próprio corpo como suporte meditativo, a questão da recitação *vajra* e de sílabas e *mantras* associados a técnicas de respiração são utilizadas como métodos. Em outros, o mero reconhecimento de todos os sons como sendo *mantra*, ou mesmo a recitação de um *mantra* como suporte durante uma longa peregrinação, são as principais instruções recebidas pelos discípulos. Há também circunstâncias nas quais instrumentos musicais aparecem como símbolos importantes na vida do adepto, seja como representação de sua realização, como no caso de Gaṇṭhapa, o “tocador de sino” que realizava milagres com seu instrumento ritual, ou mesmo do ato de se desviar do caminho espiritual, como vemos na vida de Kāṇhapa, que se apegara à manifestação dos tambores de mão *ḍamaru*, os quais ressoavam milagrosamente no céu como um sinal de sua grandeza como meditador.

A utilização da música, do som e da escuta como focos principais no caminho espiritual, na obra em questão, abrange um amplo espectro de possibilidades, fundamentando-se nos dois estágios de criação e completude. Dentre as oitenta e quatro hagiografias, podemos constatar vinte e uma – um quarto, portanto – nas quais a escuta, o som ou a música podem ser considerados elementos presentes, seja nas instruções recebidas pelos adeptos ou

²⁵ Aqui, o termo *dharma*, constituindo *dharmatā*, traduzido por “realidade”, trata especificamente da realidade fenomênica, sendo *dharmatā* ou *chos nyid*, em tibetano, a “essência dos fenômenos”, a “natureza dos fenômenos” ou, como traduzido, a “natureza da realidade”. *Dharma* pode ser compreendido simplesmente como “fenômeno”, em determinados contextos.

em seus cantos de realização. Abaixo, segue uma lista classificando esses vinte e um *mahāsiddhas*, divididos aqui em cinco categorias, com o intuito de esclarecer a forma com que os mesmos apresentam relações com a ótica aqui estabelecida. A primeira destas constitui-se dos indivíduos que receberam de seus mestres instruções acerca de como utilizar a escuta de um som específico, oriundo de seus próprios contextos, como meio hábil de transformação de suas percepções da realidade. É importante notar que, como mencionado anteriormente, a opção do mestre por utilizar como suporte algo que seja próximo ao discípulo em questão é um fator crucial da instrução nessa tradição²⁶. Já na segunda, vemos os casos nos quais podemos encontrar referências específicas à utilização dos dois estágios de prática do Budismo *Vajrayāna*. No primeiro destes, o estágio de criação, vemos casos nos quais a entoação de *mantras* é utilizada em prol de um reconhecimento da natureza sonora da realidade como sendo uma expressão da fórmula sagrada entoada, ao passo que naqueles que utilizam o estágio de completude com atributos vemos referência às sílabas visualizadas em conjunção com as técnicas relativas aos ventos sutis, mencionados anteriormente. A terceira categoria trata da utilização da música como meio hábil de transformação espiritual, sendo uma referência exclusiva ao *mahāsiddha* Vīṇāpa, este o único “adepto músico” propriamente dito. Na quarta, vemos os casos nos quais encontramos alguma menção ou referência à utilização de instrumentos musicais. A quinta categoria, mais periférica, trata dos cantos de realização nos quais vemos mencionados de alguma maneira o som e a escuta, seja de maneira direta ou em um contexto mais abrangente, envolvendo os outros sentidos. As numerações entre parênteses após os nomes dos *mahāsiddhas* se referem à ordem tradicional dos oitenta e quatro proposta por Abhayadatta, sendo aqui mantidos com o intuito de facilitar a localização dos mesmos no texto original²⁷. Ao lado de cada um dos nomes, segue uma breve descrição do suporte utilizado pelo praticante como instrução à sua prática espiritual:

²⁶ O conceito de suporte, no contexto budista, trata de objetos de concentração específicos utilizados em determinadas técnicas meditativas. As visualizações de deidades no estágio de criação, por exemplo, são denominadas suportes internos, por serem geradas pela própria consciência. Em métodos mais simples, como o ato de concentrar-se na própria respiração ou em um objeto como uma pedra, uma estátua ou um som específico, são considerados objetos externos. Meditações mais avançadas, dedicadas ao repouso na natureza da mente, dispensam a necessidade de um suporte.

²⁷ Possivelmente uma ordem deliberada. As datas da grande maioria dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* permanece como objeto de grande debate, não havendo dados suficientes para uma constatação final. Ver as excelentes introduções acerca do tema de Dowman (1985) e Lopez Jr. (2019).

.(i) O som e a escuta como suporte meditativo:

– Śyalipa (21) – Vivendo próximo a um campo crematório, foi instruído a focar no som dos chacais que o amedrontavam como sendo inseparáveis de todos os sons existentes, como método de superação de seu medo;

– Godhuripa (55) – Caçador de pássaros, foi instruído a focar em todos os sons como sendo cantos dos pássaros que caçava, e então a perceber esses cantos e a imagem que tinha acerca do som como inseparáveis;

– Kilakilapa (68) – Notório criador de discórdias, foi exilado da sociedade por seu comportamento. Vivendo em um campo crematório, foi instruído por seu mestre a perceber sua fala e a dos outros como apenas sons, indissociáveis uns dos outros, e então a perceber que sua própria fala surgia do espaço da vacuidade como um trovão, gerando uma chuva de flores;

– Upanaha (79) – Sapateiro, foi instruído a focar no som dos pequenos sinos que ornamentavam os sapatos que fazia, trazendo todos os sons a esse som, e visualizando som e vacuidade como inseparáveis;

– Kokilipa (80) – Rei, imerso em uma vida de prazeres, possuía um apego especial ao som do pássaro *kokilā* mas, após um debate com um asceta que conhecera, se dedicou a discernir entre os conceitos mentais que atribuem apego ao som do pássaro e a expansão da essência de inseparabilidade entre som e vacuidade.

.(ii) Os *mantras* como suporte meditativo:

– Kālapa (27) – Instrução de técnica visualização da dissolução do auto-centramento e das ilusões e emoções que dele nascem dissolvendo-os na sílaba essencial da vacuidade, *A*;

– Dhobīpa (28) – Instruções de purificação de corpo, fala e mente, dentre as quais a de purificação da fala se fizera através da recitação de *Ālikāli*, as vogais e consoantes sânscritas;

– Deṅgipa (31) – Ao expressar sua realização, em seu canto, apontara o entoar da sílaba sânscrita *Hūṃ* como meio hábil de destruição dos pensamentos e de introdução à não-dualidade da consciência;

- Kukkuripa (34) – Atingira “presciência e olhar divino” através de doze anos da recitação de um *mantra* específico;
- Nalipa (40) – Utilização de técnicas meditativas de “calor interno” (Skt. *caṇḍālī*, Tib. *gtum mo*), do estágio de completude com atributos, tendo como suporte a visualização das sílabas *A* e *Haṃ*;
- Bhusuku (41) – Atingira realização espiritual através da recitação do *mantra* do *bodhisattva* de sabedoria Mañjuśrī;
- Jogipa (53) – Se vendo pouco inteligente para se dedicar à complexidade dos diversos métodos tântricos, fora instruído a fazer uma peregrinação aos célebres vinte e quatro locais sagrados indianos recitando um único *mantra*²⁸;
- Udhilipa (71) – Com o intuito de aprender a voar como os pássaros que admirava, recebeu como instrução a recitação de um *mantra* como suporte de peregrinação aos vinte e quatro locais sagrados.

.(iii) A prática musical como suporte meditativo:

- Vīṇāpa (11) – Não abdicando de sua vontade de tocar a *vīṇā*, recebeu como instrução o reconhecimento do som de seu instrumento e de sua própria percepção desse som como sendo inseparáveis.

.(iv) Presença de instrumentos musicais nas hagiografias dos *Mahāsiddhas*:

- Kāṇhapa (17) – Presença milagrosa de tambores *ḍamaru* ressoando no céu como expressão de sua realização espiritual;
- Gaṅṭhapa (52) – Seu nome advém da palavra sino (Skt. *gaṅṭha*), sendo ele o “tocador de sino”. Frente às acusações do rei local de ser um monge pecador, realizou diversos milagres, dentre eles a transformação de uma jarra de bebida alcóolica em um sino;
- Jayānanda (58) – Brâmane que praticava os *tantras* budistas secretamente, sendo sua iconografia tradicional a de um asceta tocando címbalos rituais em um campo crematório, como emblema de sua atividade.

.(v) *Dohās* mencionando os seis sentidos:

²⁸ Dowman expõe sobre a lista desses vinte e quatro locais, suas possíveis variações e referências geográficas atuais em DOWMAN, 1985, p. 278-279.

- Kambala (30) – Menção à luz e ao som como sendo o *dharmakāya* desde o princípio;
- Koṭālipa (44) – Menção de que, a partir do estado desperto da consciência, no âmago do coração, os seis sentidos se tornam um fluxo de deleite;
- Dharmapa (48) – Menção dos seis sentidos como suporte da chama do estado desperto não-dual que destrói os pensamentos deludidos;
- Mañibhadra (65) – Menção de que a mente imersa em ignorância atribui pensamentos discursivos a cada som ouvido.

Frente à pluralidade de situações descritas nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, é de se notar, todavia, que independentemente das instrumentalizações adotadas pelos mestres a partir das conjecturas individuais dos discípulos, a presença das *dohās*, seja como forma de instrução ou como expressão final da realização, se mostra constante. No caso das *dohās* de instrução, cantadas de mestre a discípulo, os versos demonstram a aplicabilidade dos estágios de prática do *Vajrayāna* a qualquer circunstância. Já as *dohās* de expressão espontânea de realização trazem à tona o fato de que tais instruções justamente vão além das circunstâncias individuais sem que, no entanto, estas últimas sejam necessariamente abandonadas. Tendo visto que por um lado as instruções “tomam a forma” do contexto de quem as recebe e, por outro, utilizam tal contexto como meio hábil para eventualmente transcendê-lo e, principalmente, ao observarmos que na utilização da música, do som e da escuta como caminho, o próprio ir além dessa esfera de prática relativa ao som torna-se manifesta precisamente na forma de um canto de realização, faz-se relevante uma contemplação aprofundada acerca da escuta, no contexto aqui descrito, buscando esclarecer se a recorrência das *dohās* como forma de transmissão de mestre a discípulo sugere alguma singularidade da escuta como meio de liberação; se as *dohās* de expressão de realização espiritual dos grandes adeptos que receberam instruções utilizando a música, o som ou a escuta como suporte às suas práticas espirituais revelam algum contraste frente às *dohās* daqueles que o fizeram a partir de outras formas de instrução; e mesmo se o princípio de liberação através da escuta pode vir a aprofundar, relativizar, ou mesmo sugerir um novo entendimento acerca da prática musical.

A partir de uma contemplação dos aspectos observados sobre a escuta nos dois estágios de prática do Budismo *Vajrayāna*, propõe-se aqui uma reflexão, investigando o ato de entoar *dohās* como mecanismo de instrução e de introdução à visão e às técnicas meditativas tântricas, na tradição dos *mahāsiddhas* e especialmente nas *dohās* e nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*. Somada à perspectiva de se esclarecer sobre a existência de uma eventual singularidade da escuta como meio de liberação, a partir da presença recorrente dos cantos como forma de instrução, uma investigação acerca destes, tanto no contexto das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* quanto tendo como referência obras semelhantes, hagiográficas ou não, busca-se esclarecer a relação entre a utilização das *dohās* como meio hábil e a utilização da música, do som e da escuta como suporte específico aos métodos soteriológicos implementados – notando-se aqui, como mencionado anteriormente, que tanto as *dohās* de instrução quanto as de expressão de realização, são entendidas tradicionalmente como formas de liberação através da escuta àqueles que tiverem a oportunidade de os ouvir. Em especial, faz-se relevante refletir se a questão da utilização do canto como forma de expressão espontânea de realização espiritual, própria aos *mahāsiddhas* budistas, sugere alguma imbricação particular entre soteriologia e expressão artística, buscando esclarecer, igualmente, se as instruções espirituais instrumentalizando a música, o som ou a escuta sugerem porventura alguma clareza ou mesmo aplicabilidade à compreensão, à concepção e à prática musicais de maneira geral, em um escopo que não se restrinja necessariamente a um contexto específico de inserção formal à tradição budista.

2.3.3 Meios Hábeis e Metodologia

Como vimos anteriormente, a tradição dos *mahāsiddhas* nos é acessível hoje devido à preservação de seu legado através das novas configurações que a mesma tomara no platô tibetano²⁹. Com a ocupação chinesa em 1959 e sua consequente repressão às tradições religiosas e culturais tibetanas, e o exílio do líder de seu povo, o XIV Dalai Lama, Tenzin Gyatso (Tib. *ta lai bla ma bstan 'dzin rgya mtsho*, 1935-), seguido de inúmeros mestres e

²⁹ Apesar de uma pequena parte da literatura dos *mahāsiddhas* indianos ter sido preservada em sânscrito, a linhagem oral de transmissão desses conteúdos – a qual dentro desta tradição é imprescindível para a compreensão e a consequente assimilação dos mesmos – fora aparentemente interrompida na Índia, permanecendo viva apenas a partir de sua inserção no Tibete.

detentores de tais ensinamentos, o curso histórico de estudo e propagação dessas transmissões ganhou novas proporções se expandindo consideravelmente por todo o mundo, durante as décadas subsequentes, e chegando inclusive ao Brasil através de Chagdüd Trülku Rinpoche (Tib. *lcags mdud sprul sku rin po che*, 1930-2002), o qual se estabeleceu no sul do país, em 1995, e ali permaneceu até o fim de sua vida. É de se notar que, assim como a transição dessa tradição do subcontinente indiano para o Tibete constituíra novas formatações em um processo natural de adaptação ao novo contexto sociocultural em questão, a disseminação da cultura religiosa tibetana (ou, mais precisamente, das culturas religiosas) no Ocidente, após a Revolução Cultural de 1959, trouxera novos paradigmas, principalmente no que diz respeito a uma possível dissonância entre a cultura monástica do Budismo *Vajrayāna* e o mundo moderno ocidental. Nesse sentido, faz-se relevante o comentário de Dzongsar Jamyang Khyentse a esse respeito, indicando uma maior ressonância entre a tradição dos *mahāsiddhas* e o estilo de vida do Ocidente: “Enquanto as tradições monásticas do *Vajrayāna* continuarão a florescer na região dos Himalaias, o Ocidente parece mais propício, existencialmente, aos ensinamentos originais dos *mahāsiddhas*” (In: BAKER, 2018, p. 29).

Um dos mestres pivotais nesse processo de disseminação do Budismo no Ocidente fora o XI Surmang Trungpa, Chökyi Gyamtso (Tib. *zur mang drung pa chos kyi rgya mtsho*, 1939-1987), conhecido por Chögyam Trungpa Rinpoche (Tib. *chos rgyam drung pa rin po che*), ou simplesmente por Chögyam Trungpa, o qual, após um período de estudos durante a década de 60 na universidade britânica de Oxford, se estabeleceu nos Estados Unidos e ali ensinou por cerca de dezessete anos. Uma das principais singularidades de Chögyam Trungpa em sua abordagem dos ensinamentos tradicionais, ao trazê-los ao público ocidental, fora justamente sua eficácia em instrumentalizar os conteúdos de sua tradição despidos de sua “carga cultural” tibetana, tendo ele se dedicado pessoalmente a uma profunda imersão no contexto cultural ao qual transmitia. Esse processo de instrumentalização, de fato, se constitui essencialmente como uma forma de instrução essencial, ou *upadeśa*, uma vez que Trungpa utilizara do próprio contexto cultural que o recebia como meio hábil de transmissão dos ensinamentos, tanto no que diz respeito a seu âmbito conceitual quanto linguístico³⁰.

³⁰ Mostra-se relevante sua habilidade em expor conceitos filosóficos budistas complexos utilizando exemplos da cultura popular ocidental. A partir de sua exímia proficiência na língua inglesa, Trungpa introduziu diversos termos tibetanos ao idioma, traduzindo-os de forma simples e mesmo ousada. Notadamente, o termo “materialismo espiritual” (Tib. *mi chos*; literalmente “não-*dharma*”) se tornou referência sobre o conceito que o mesmo define, sobre o qual ver TRUNGPA, 2002.

Sendo ele próprio um importante detentor da linhagem budista tibetana Karma Kagyü (Tib. *karma bka' rgyud*)³¹, oriunda dos *mahāsiddhas* indianos do século X Tilopa e Nāropa, Trungpa enfatizou a abordagem destes e de seus sucessores tibetanos, o tradutor Marpa Chökyi Lodrö (Tib. *mar pa chos kyi blo gros*, 1012- 1097) e seu discípulo, o *yogī* Jetsün Milarepa (Tib. *rje btsun mi la ras pa*, 1040-1123), em contraste às formatações monásticas que a linhagem tomou a partir das gerações subsequentes, a qual se mantém até os dias de hoje. Ao recontar sobre as características das formas de transmissão dos fundadores de sua tradição, o autor estabelece esse contraste:

Hoje em dia, as linhagens desenvolveram formas mais brandas de lidar com os alunos. Elas criaram suas próprias igrejas, seus próprios mosteiros, seus próprios seguidores, e assim por diante, o qual eu penso ser uma pena. Se esta prática anterior tivesse continuado, teria sido ideal (TRUNGPA, 2017, p. 8-9).

Uma das principais formas encontradas por Trungpa em seu processo de disseminação dos ensinamentos budistas no Ocidente fora através da arte, utilizando-a como caminho de reconhecimento da natureza da consciência e compreendendo-a como forma de expressão natural de estados meditativos, nisto que o autor define como “Arte do *Dharma*” (Eng. *dharma art*):

O termo *arte do dharma* não significa representar símbolos ou ideias budistas, como a roda da vida ou a história de Gautama Buddha. Ao invés disso, a arte do dharma se refere à arte que brota de um certo estado de consciência, da parte do artista, o qual pode ser chamado de estado meditativo. Trata-se de uma atitude de franqueza e desinteresse em sua própria obra criativa (IDEM, 2008, p. 1)³².

Partindo de tais premissas, Trungpa se serviu de diversas formas de arte para introduzir técnicas meditativas tradicionais, utilizando-as como base para as práticas de pintura, música e poesia, entre outras, além de expor sobre princípios como a geometria das

³¹ Esta um ramo de uma das *Oito Grandes Carruagens*, termo este que designa as oito principais linhagens de prática introduzidas no Tibete, sobre as quais ver ARRUDA, 2018, p. 29-33.

³² A utilização do termo ao longo de toda a tese se refere exclusivamente ao conceito definido por Trungpa, a ser esclarecido ao longo do capítulo subsequente. O mesmo se faz verdade no que diz respeito aos termos a ele adjacentes, como por exemplo “Arte do *Dharma* cultural”, “não-cultural”, “percepção simbólica”, e assim por diante.

maṅḍalas, o correto uso da voz ao entoar *mantras* e a relação entre o vazio da consciência e os diferentes humores aplicados à caligrafia tradicional³³.

Retornando ao conceito de *thö pa* ou escuta, em tibetano, faz-se relevante relacionar seu espectro de significado – que trata tanto da experiência sensorial quanto do ato de estudar e aprender – com a instrumentalização da arte proposta por Trungpa. Em termos gerais, como visto anteriormente, a tradição budista tibetana separa os âmbitos da consciência em corpo, fala e mente. No que diz respeito ao âmbito da fala – a qual se refere aqui, igualmente, à capacidade de expressão e ao som em si – dentro do contexto dos diferentes campos de conhecimento tradicionais budistas, vemos igualmente um amplo espectro, definidos aqui por um mestre contemporâneo de sua linhagem, o XII Tai Situpa, Pema Donyö Nyinje (Tib. *ta'i si tu padma don yod nyin byed*, 1954-):

Métodos de comunicação são um aspecto importante do som e da expressão, mas na tradição budista tibetana o estudo do som inclui muito mais. Começando por habilidades de comunicação verbais e escritas, esse campo de conhecimento progride às artes especializadas da poesia e da música, às artes performáticas, assim como à astrologia e suas ciências afins. Ele inclui também disciplinas que podem ser encontradas nas ciências humanas em uma universidade atual. O som é também a base da ciência matemática nesse sistema (TAI SITUPA, 1992, p. 79)³⁴.

Desta forma, torna-se clara a coerência da opção de Trungpa pela arte como forma de *upadeśa*, uma vez que todo esse campo de expressão definido pelos tibetanos como “som” se estabelece a partir de uma unidade entre corpo, fala e mente, onde o âmbito último da consciência – definido, no contexto dos dez campos de conhecimento tradicionais como “ciência interior”, se referindo aos ensinamentos soteriológicos budistas – é o fundamento para a manifestação dos demais campos de estudo e expressão.

A propagação do Budismo no Ocidente por Trungpa abarcou em detalhe os Três Veículos, produzindo uma vasta obra literária. Além desse corpo tradicional, dos ensinamentos sobre a Arte do *Dharma* e de suas obras poéticas, o autor se dedicou também às

³³ Assim como a arte, Trungpa se servira de outras formas e abordagens, notadamente a perspectiva do “caminho do guerreiro”, conceito este que se fundamenta na ideia da construção de uma “sociedade iluminada”, partindo de ideais referentes a uma terra pura denominada Shambhala (Tib. *bde 'byung*), exposta no *tantra* da divindade *Kālacakra* (Tib. *dus 'khor*). Este ideal acompanhara Trugnpa em toda sua trajetória de ensinamentos no Ocidente, estando presente, inclusive, no contexto de seus ensinamentos sobre a Arte do *Dharma*.

³⁴ Os dez campos de conhecimento tradicionais são divididos em cinco comuns (gramática, terminologia, poesia, performance e astrologia) e cinco extraordinários (criatividade, cura, som, ciência da verdade e ciência interior). Sobre estes, ver TAI SITUPA, 1992, p. 6-8.

suas próprias “revelações”, dentre as quais sua *Sādhana do Mahāmudrā* (TRUNGPA, 2004, p. 303-316) se tornou proeminente³⁵. O termo sânscrito *sādhana* (Tib. *grub thabs*) se define no contexto tântrico budista como “prática”, sendo esta um meio hábil de realização de algo, neste caso a realização do *Mahāmudrā*, ou Grande Símbolo, conceito este que designa as meditações de completude livre de atributos no contexto da linhagem Karma Kagyü. O mesmo define:

O verdadeiro significado de *mahamudra* é “grande símbolo”: *maha* significa “grande”, e *mudra* significa “símbolo”, “sinal”, ou “experiência”. A grande experiência ou o grande símbolo é ver que a vastidão da experiência da vida pode ser utilizada como material de experiência pessoal (TRUNGPA, 2017, p. 147).

O fato de Trungpa abordar igualmente o corpo de ensinamentos do *Vajrayāna*, a relação deste com as expressões artísticas, e o âmbito de realização da consciência que “revela” novos ensinamentos a partir do reconhecimento da natureza da realidade, todos os três aspectos seminais da tradição dos *mahāsiddhas*, torna propício, no que diz respeito ao estudo aqui proposto, o estabelecimento de uma sistematização de análise das vidas e das *dohās* dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* a partir de sua obra, instrumentalizando os conteúdos das *dohās* a partir dos métodos e fundamentos de exposição do autor, seja por sua perspectiva estrutural dos Três Veículos, por seus ensinamentos relacionando arte e meditação, ou mesmo pelas descrições de seus processos revelatórios. Ainda no âmbito do *Mahāmudrā*, Trungpa expõe justamente essa relação entre a realização da natureza da mente, a arte e as experiências revelatórias, a partir do conceito de “símbolo” (Skt. *mudrā*) e de uma possível visão simbólica da realidade:

Ver o simbolismo é ver o seu próprio estado mental em meditação. Significa estar conectando verdadeiramente, completamente com sua vida. Em outras palavras, em sua própria descoberta do mahamudra, você está compondo o mundo inteiro. É como a forma com que os artistas pintam quando se tornam gênios: eles não precisam de maneira alguma pensar sobre suas pinturas; eles apenas pintam. Eles compõem suas próprias versões do mundo a partir de suas formas de olhar para a situação, de modo que seus mundos se transformam em obras-primas. E igualmente, com os cantos de grandes

³⁵ Os ensinamentos revelados *terma* (Tib. *gter ma*) são atribuídos ao santo indiano Padmasambhava, que os deixou no período de sua introdução do Budismo no Tibete, no século VIII, profetizando o momento específico e o mestre responsável pela revelação de cada um deles. Trungpa fora reconhecido como um *tertön* (Tib. *gter ston*), ou “revelador de tesouros”, sendo portanto, também, um detentor da linhagem Nyingma (Tib. *nying ma*), introduzida no Tibete pelo próprio Padmasambhava. Sobre as particularidades da tradição de tesouros revelados, ver ARRUDA, 2018, p. 46-75 e THONDUP, 1997.

siddhas como Saraha, Tilopa e Maitripa, é como se eles estivessem criando seus próprios mundos do mahamudra (IDEM, p. 147-148).

Nesse sentido, ao contemplarmos as *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, nas quais a partir desta realização da natureza da mente os mesmos expressaram suas instruções essenciais através da poesia de seus cantos *dohā*, a proposta de fundamentação metodológica a partir da obra de Chögyam Trungpa se mostra relevante tanto por sua abordagem direta dos âmbitos de análise aqui expostos quanto por sua “presentificação” da tradição de sua linhagem, instrumentalizando os devidos conteúdos, ou seja, nesse caso, esclarecendo-os a um contexto externo à sua cultura de origem. Doravante, é importante ressaltar, no que diz respeito à abordagem aqui proposta, que um estudo fundamentado em perspectivas de compreensão oriundas da própria tradição a ser analisada parte de uma coerência específica dessa mesma tradição e, tendo em vista a grande variedade de linhagens dentro do Budismo *Vajrayāna* e a conseqüente pluralidade de abordagens de seus diversos conteúdos, o mesmo torna-se possível justamente pela opção por utilizar como referência um autor específico da tradição – ainda que, naturalmente, tal opção se faça fundamentada em autores proeminentes que o precederam em sua linhagem, a serem referenciados quando relevante e levando em consideração, igualmente, estudos acadêmicos prévios tangentes ao tema. A opção por utilizar uma metodologia de estudo de textos fundamentada na tradição da qual os mesmos se originam tem como objetivo não somente dar voz a essa tradição, observando as singularidades que a mesma oferece e buscando compreender com maior profundidade como ela própria se entende mas, principalmente, como ela se revela, a partir dos textos estudados e dos procedimentos comentariais que lhe são próprios, não somente como mecanismo de transformação, mas também como processo reflexivo, epistemológico e investigativo.

Esse dar voz à tradição reitera a importância do conceito de meios hábeis, ou *upāya*. Como vimos no contexto dos discursos do Segundo Veículo, a própria música é vista pela tradição como um mecanismo transformador, tanto pelo ato de fazer dela uma oferenda às Três Joias quanto por uma relação profunda entre proficiência musical e a natureza da escuta. Vimos também que, no contexto do Terceiro Veículo, a questão da natureza da escuta é levada adiante através de níveis gradativos de significado, notadamente em conjunção com os diferentes estágios de práticas meditativas nele expostos. Se levarmos em consideração os três pilares da escuta, da contemplação e da meditação, poderíamos compreender, desde os fundamentos dos Três Veículos e passando por suas relações com a escuta e a música, até as

particularidades das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, como uma exposição base e, tendo em mente a abrangência do conceito de escuta nas tradições tibetanas, considera-se aqui que o escopo deste capítulo, como um todo, trata justamente do ato de *escutar*, apreender e estudar os pilares fundamentais do tema tratado.

Nesse sentido, uma incursão sobre o conceito de Arte do *Dharma*, de Chögyam Trungpa, será realizada como um capítulo seguinte com o intuito de aproximarmos o olhar deste suposto ponto simbiótico entre expressão, arte e realização espiritual, sendo, desta forma, uma estratégia metodológica de *contemplação* acerca da escuta, do som e da música na tradição dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* indianos. Ainda que seja importante salientar o caráter articulatório e portanto provisório da obra de Trungpa no contexto de nossa reflexão, quando nos detemos sobre as etimologias dos termos “contemplação” (Skt. *cintā*; Tib. *bsam*) e em seguida “meditação” (Skt. *bhāvanā*; Tib. *sgom*), faz-se relevante o fato de que o primeiro trata de um certo distanciamento do olhar, de um processo reflexivo, ou mesmo de um testemunho do fenômeno contemplado. Já no que diz respeito à *meditação*, é digno de nota, primeiramente, que, no contexto das tradições budistas e em especial no âmbito do *Vajrayāna*, o termo trata mais de uma esfera de aplicação do que de reflexão. Em tibetano, *gom* (Tib. *sgom*) traduz-se literalmente por familiarizar-se ou habituar-se a algo e, em relação à escuta e à contemplação, que o precedem, lida com o ato de colocar em prática aquilo que foi previamente recebido e assimilado. Ao observarmos a abordagem de Trungpa em sua Arte do *Dharma*, veremos que a arte se enquadra justamente nesse âmbito atualizante da meditação e, nesse sentido, alinha-se com a própria origem do conceito de *bhāvanā*, na estética clássica indiana, termo este a referência sânscrita para o tibetano *gom*. A esse respeito, portanto, após contemplarmos a obra de Trungpa, uma sobreposição de sua reflexão acerca da arte como fruição estética do caminho espiritual, será realizada sobre a questão da escuta, do som e da música na tradição dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, no capítulo final, analisando em detalhe as questões aqui abordadas.

3 A Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa

Diferentes tradições comentariais, mesmo quando no contexto de uma mesma “linhagem” (Tib. *brgyud*, “continuidade” ou “linha”), podem abordar determinados conteúdos de maneiras distintas e, em alguns casos, mesmo contraditórias. A esse respeito, portanto, uma tradição comentarial de um determinado conhecimento, em sua continuidade, é o que define as características específicas de entendimento de tal conhecimento e, à medida em que a mesma se consolida como tradição, o próprio processo de continuidade dessa tradição através de gerações faz com que, por um lado, as perspectivas de compreensão desenvolvidas ao longo do tempo não se percam e, por outro, as mesmas tragam novas formas de entendimento em virtude das demandas de diferentes contextos.

Em outras palavras, frente a características específicas de diferentes leitores e circunstâncias, autores distintos trarão novas abordagens à tradição comentarial que permitam uma compreensão mais direta dos conteúdos em relação com os contextos específicos de seu tempo e, desta forma, acabam por enriquecer a tradição comentarial à qual pertecem. Partindo de tais considerações, a proposta de se fundamentar na perspectiva das instruções essenciais, ou *upadeśa*, no presente contexto, se sustenta como condição de possibilidade de um aprofundamento nas formas de compreensão que temos de tal tradição, uma vez que o processo de instrumentalização de conhecimentos específicos da mesma à esfera do pensamento reflexivo acadêmico se constitui precisamente como perspectiva de diálogo.

A aplicação metodológica sobre a Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa é estruturada a partir de três aspectos. A saber:

.(i) Organização – Os textos de Trungpa sobre arte consistem em registros e transcrições de palestras ministradas na década de 70, nos Estados Unidos, em sua maioria no contexto de seminários propostos pelo autor acerca do tema e para os quais o mesmo acrescentara, eventualmente, alguns artigos. Tais obras, ainda que editadas, organizadas e publicadas, não se constituem necessariamente de forma clara, nem mesmo sobre um ponto de vista cronológico, dos conteúdos nelas expostos. As próprias exposições do autor sobre o tema, seja no contexto de um seminário, de uma palestra avulsa ou de um artigo, não expõem os conceitos, procedimentos e reflexões sobre sua Arte do *Dharma* de forma linear ou mesmo completa e, ainda que isto se deva em parte ao estilo expositivo espontâneo característico de

Trungpa, tais conteúdos podem, a meu ver, ser esclarecidos. Nesse sentido, o primeiro passo necessário ao estudo do tema se constitui aqui como um processo de organização dos conceitos expostos pelo autor e de suas definições – as quais recorrentemente revelam-se mais claras ao longo de várias exposições, não estando, portanto, necessariamente completas no contexto de uma única palestra, seminário ou artigo – e de uma conseqüente estruturação dos mesmos a partir de pilares lógicos específicos de sua tradição.

.(ii) Comentário – o termo “comentário” (Tib. *khrid*), no contexto do Budismo *Vajrayāna*, se refere a um processo de “descosturar” os conceitos apresentados em um determinado texto, frequentemente em superposição ao pensamento e às principais referências sobre o tema nele tratado. Mais precisamente, o texto principal é citado de forma criteriosamente gradual – mesmo verso a verso ou, em casos mais específicos, palavra a palavra –, em interlocução com o comentário, de modo a revelar características e inferências nele contidas, as quais, sem a ajuda de tal processo, permaneceriam veladas. Não se trata de um processo meramente descritivo, mas sim de um constante trazer à luz do discurso do autor estudado a partir de um olhar ao mesmo tempo crítico e contemplativo, capaz de reconhecer e elucidar o arcabouço reflexivo que embasa o discurso do autor, o qual, em termos gerais, poderia ser facilmente mal compreendido.

Este procedimento, definido aqui como crítico e contemplativo, se refere à estrutura de estudo tradicional em suas três partes de escuta, contemplação e meditação. No presente contexto, o termo escuta se refere à observação do objeto propriamente dito. A contemplação consiste em colocar o mesmo face aos corpos textuais seminais de sua tradição, com o intuito de esclarecer os conceitos expostos, suas definições, divergências e mesmo inovações. É digno de nota que, em se tratando de uma abordagem de *upadeśa*, essa etapa de superposição às referências da tradição consiste mais em um processo contemplativo de esclarecimento do conteúdo textual (e conseqüentemente de sintetização do mesmo) do que de justificativa ou refutação dos argumentos do autor utilizando exaustivamente referências textuais da tradição, o qual, em contraste, se enquadraria no contexto das explicações, ou *āgama*, enfatizados pelo *dharma* das escrituras, visto anteriormente. Meditação, e o tema será tratado em detalhe no presente capítulo, se refere a um processo de “digestão” posterior à contemplação – notadamente em relação com técnicas analíticas específicas denominadas *vipāśyanā* –, a partir

do qual uma reflexão final é proposta em prol de uma aplicação do conceito de Arte do *Dharma*, de maneira geral, ao tema central da tese.

No caso específico aqui tratado, ressalta-se novamente as qualidades singulares de tradução e utilização de termos e conceitos tradicionais por parte de Trungpa e a necessidade de se esclarecer a quais conteúdos se referem – a partir do processo de superposição ao pensamento da tradição, descrito acima –, algo feito apenas parcialmente pelo próprio autor mas, a meu conhecimento, ausente como reflexão posterior, tanto no contexto acadêmico quanto em obras tradicionais³⁶. Quando no contexto do Terceiro Veículo, vemos a necessidade de se comentar um determinado texto como um elemento essencial, sendo esta, como já exposto, uma das razões pelas quais o Budismo *Vajrayāna* é denominado secreto. Sendo Trungpa um adepto de tal tradição e, como veremos, estando sua Arte do *Dharma* em direta relação com os fundamentos da mesma, faz-se relevante uma leitura sistemática aprofundada desta, partindo da premissa de que trata-se de uma exposição por parte do autor que justamente requer interpretação.

.(iii) Reflexão – a partir de tal procedimento comentarial e visando o contexto de aprofundamento do objeto de estudo principal do presente estudo, a ser realizado no capítulo subsequente, certos questionamentos se fazem necessários, relativizando o olhar exposto por Trungpa e, por fim, esclarecendo-o como chave hermenêutica face à escuta e à música nas histórias e nos cantos dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* indianos.

3.1 O Conceito de Arte do *Dharma* e suas Distinções

A arte do dharma é o estado desperto natural³⁷.

3.1.1 O Conceito de Arte do *Dharma*

O termo sânscrito *dharma* (Tib. *chos*) possui um amplo leque de designações e, como vimos anteriormente, se sobressai no contexto budista como uma referência aos ensinamentos

³⁶ Trungpa expunha brevemente as referências sânscritas e tibetanas ao introduzir termos, ainda que sem deter-se sobre os paradigmas etimológicos inferidos no ato de traduzi-los a um contexto de introdução do Budismo ao Ocidente.

³⁷ TRUNGPA, 2008, p. 147.

do Buddha, dando origem ao composto *Buddhadharma*. Ao tratarmos do conceito de Arte do *Dharma* proposto por Trungpa, entretanto, a definição de *dharma* como sendo a essência dos fenômenos se mostra igualmente importante. Nas palavras do autor:

Dharma significa “norma” ou “verdade”. Também é definido como paz e frescor, porque reduz o calor da neurose, o calor da agressão, da paixão e da ignorância. *Dharma* é portanto bem comum, bem simples. É o estágio que antecede colocar a mão no pincel, na argila, ou na tela – bem básico, pacífico e cheio de frescor, livre de neurose (IDEM, p. 150).

Sua referência em oposição ao aspecto da neurose – exposto aqui no contexto dos tradicionais três “venenos” (Skt. *kleśa*; Tib. *dug*) da raiva, do desejo e da ignorância, os quais obscurecem a verdadeira natureza da mente – aponta para esta essência que antecede a confusão, a partir da qual a Arte do *Dharma*, ou seja, a expressão artística “livre de confusão”, por assim dizer, pode eventualmente nascer e, precisamente, é esse estágio de clareza isento de neurose que se mostra como requisito inicial para tal: “As pessoas costumam começar com a arte para descobrir o *dharma* a partir dela. Mas nossa abordagem é diferente: começamos com o *dharma*, e então tentamos descobrir se existe alguma arte nele” (IBIDEM, p. 148)³⁸.

Nesse sentido, Trungpa propõe uma reorientação inicial da consciência, a qual, como veremos mais adiante, partirá de técnicas meditativas e de uma consequente reformulação perceptiva, nisto que o autor define como “retornar à estaca zero” (IBIDEM, p. 139). A ideia de uma (re-)estruturação a partir de nossa essência natural é um conceito caro ao pensamento budista, o qual define o caminho espiritual a partir da trilogia “base” (Tib. *gzhi*), “caminho” (Tib. *lam*) e “fruição” (Tib. *bras bu*). O termo base se refere à natureza fundamental da consciência, definida como inata e perfeita em si mesma, sendo o reconhecimento desta o fundamento a partir do qual pode-se caminhar para uma eventual libertação da existência, a qual é tida como condicionada pelos três venenos. O caminho é

³⁸ O termo tibetano *sems* (Skt. *citta*) engloba diferentes significados como ser, consciência, mente, e mesmo coração. No contexto budista, a ideia de mente aqui não se refere ao “intelecto” (Tib. *blo*), mas à consciência que permeia tanto o âmbito sensorial humano quanto o mental, sendo em si a essência que os transcende e a partir da qual tudo se manifesta. O conceito de natureza da mente, frequentemente abordado na tradição tântrica budista, é aqui sinônimo de natureza do ser e é, ainda, entrelaçado ao conceito de natureza dos fenômenos, uma vez que mente e percepção fenomênica são vistas como inseparáveis. Tais variantes se dão em função das abordagens das diferentes escolas filosóficas budistas e seus respectivos nuances, sobre as quais o IXº Gyalwang Karmapa, Wangchuk Dorje (Tib. *rgyal dbang karma pa dbang phyug rdo rje*, 1556-1603) afirma: “Sendo todos os fenômenos realizados como a própria mente, é Mente Apenas. Sendo ela livre de extremidades ou centro, é o Grande Caminho do Meio. Sendo difícil para qualquer um de realizá-la, é o Mantra Secreto. Sendo aquilo que destrói toda confusão, é o Vajrayāna. Porque contempla o coração dos buddhas [natureza búdica], é chamada de dharmakāya” (DORJE, 2019, p. 520).

portanto a prática de cultivar esse reconhecimento através de técnicas de meditação, enquanto o fruto ou a fruição é tornar essa natureza plenamente estabelecida pela consciência, de modo que os três venenos – os quais nada mais são do que um olhar distorcido da realidade – sejam completamente pacificados.

É de se notar que, de acordo com o contexto, Trungpa Rinpoche se serve de abordagens singulares sobre os termos tradicionais de sua tradição, aplicando-os às especificidades do tema tratado e à plateia em questão. No que tange sua perspectiva da Arte do *Dharma*, o mesmo direciona os conceitos de base, caminho e fruição à ideia de criação artística e à percepção do mundo fenomênico: “A lógica trina é um antigo costume budista sobre como perceber mensagens do mundo fenomênico, como apreciar completamente um olhar e, também, sobre como apresentar seu olhar pessoal a uma outra pessoa” (IBIDEM, p. 127). Ainda, o autor elabora sobre a afirmativa acima, descrevendo a obra artística como uma estrutura em três partes, sendo elas a sua base, seu potencial e sua manifestação propriamente dita: “o fundamento da manifestação, o potencial de manifestação, e finalmente a manifestação em si mesma são muito importantes para se executar uma obra de arte” (IBIDEM, p. 128). Uma vez que esses três aspectos da natureza do ser são obscurecidos circunstancialmente pelos três venenos, é igualmente digno de nota o olhar específico do *Vajrayāna*, no qual, em contraste às perspectivas dos dois primeiros Veículos, tais venenos não são abandonados ou mesmo transformados, mas *reconhecidos* como sendo apenas manifestações aparentes da verdadeira natureza do ser. Nesse sentido, faz-se relevante a abordagem atribuída aos *mahāsiddhas*, a qual busca justamente integrar esse olhar de reconhecimento da natureza fundamental dos fenômenos à vida comum, ao invés de abandoná-la – e aqui, efetivamente, compreende-se a “mente” (Tib. *sems nyid*) e os “fenômenos” (Tib. *chos nyid*) como indissociáveis. No que diz respeito ao contexto da arte exposto pelo autor, estando ele, como vimos, em constante referência à tradição dos *mahāsiddhas*, a questão do não abandono dos três venenos (e portanto das próprias limitações individuais) é vista como passo fundamental de aceitação:

Um artista não deve tentar escapar de seu meio, o qual inclui sua situação de vida. E nesse sentido, meditadores, os quais também são artistas, não devem tentar escapar de *seus* meios: suas paixões, agressão e ignorância – o que quer que esteja acontecendo em suas mentes. Enquanto você tentar escapar e buscar por alternativas, como um futuro melhor ou experiências mais agradáveis, você estará arruinando tudo. [...] Trata-se de uma questão de

aceitação. A partir desse ponto de vista, a arte é uma prática de meditação, e a meditação é uma obra de arte (IBIDEM, p. 143-4).

Doravante, essa aceitação dos venenos se define como um processo de liberação dos mesmos, como na máxima budista “conhecendo-se um, libertam-se todos” (Tib. *gcig shes kun grol*), tão importante ao olhar tântrico, a qual se refere à questão de que, uma vez que se reconhece a verdadeira natureza dos fenômenos – e portanto relativiza-se os obscurecimentos da consciência que distorcem a percepção de tal realidade –, tudo o que se manifesta se torna uma exibição natural, estética, livre de limitações. A partir desse olhar, Trungpa expõe a Arte do *Dharma* como sendo essencialmente “não-agressão”, a qual justamente nasce do ato de realizar interiormente esse espaço de reconhecimento da natureza da realidade: “a não-agressão é um produto do despertar da realização” (IBIDEM, p. 91). Desta forma, é importante observar que esse ato de reconhecimento e consequente aceitação dos venenos da mente, no *Vajrayāna*, não se refere exatamente a uma subserviência aos mesmos, mas a um olhar distanciado, a testemunhar o surgir de tais “anomalias perceptivas” sem entretanto se envolver com elas, seja por tentar bloqueá-las ou transformá-las. E é este estado de consciência que apenas observa a exibição dos fenômenos que as liberta.

Ao relacionarmos a perspectiva de Chögyam Trungpa ao âmbito da escuta (e portanto da música), é possível compreender o não-reconhecimento dos venenos como uma forma de surdez, os quais, quando escutados pelo que são realmente, libertam a consciência disso que o autor define como agressão. O autor aponta:

O que nos faz surdos? A agressão cria surdez, portanto, o dharma auditivo não pode ser criado. [...] A agressão pode produzir uma suposta obra de arte extraordinária, mas uma arte produzida desta forma polui o mundo, ao invés de produzir algo saudável e revigorante. [...] O propósito da arte do dharma é tentar superar a agressão. De acordo com a tradição budista vajrayana, se a sua mente está preocupada com agressão, você não consegue funcionar devidamente (IBIDEM, p. 15).

Nesse sentido, quando entendida como uma escuta desperta que precede a criação artística, a Arte do *Dharma* se refere à ideia de liberação através da escuta, se relacionando intimamente com o conceito de “presença espontânea” (Skt. *anirābhoga*; Tib. *lhun grub*), o qual, como veremos mais adiante, se mostra fundamental no contexto dos cantos *dohā* tradicionais dos *mahāsiddhas* indianos e tibetanos. O termo presença espontânea possui conotações ligeiramente distintas, de acordo com diferentes linhagens e ensinamentos, sendo enfatizado principalmente nos contextos das transmissões tântricas do *Mahāmudrā* e do *Mahā*

Ati – termos estes que definem as técnicas mais elevadas de meditação no contexto das linhagens tibetanas Kagyü e Nyingma, respectivamente, ambas recebidas, praticadas e transmitidas por Chögyam Trungpa. Em seu *Tesouro Precioso do Estado Natural* (Tib. *gnas lugs rin po che'i mdzod*), Longchen Rabjam (Tib. *klong chen rab 'byams*, 1308-1364), ou simplesmente Longchenpa, este uma das principais referências em toda a tradição do *Mahā Ati*, expõe:

A natureza intrínseca da presença espontânea, primordial, é que ninguém a criou, pois ela repousa primordialmente. Esta bodhicitta é a fonte de tudo, como uma joia que realiza desejos, permanecendo como a origem de tudo que abarca a existência condicionada e a iluminação (In: LUNGTOK GYATSO, 2014, p. 336).

Ainda no contexto de *Mahā Ati*, uma das formas encontradas por Trungpa para definir o termo presença espontânea em inglês é a “existência em si mesma” (Eng. *self-existence*), apontando para o fato de que trata-se de uma experiência pessoal, não-criada (TRUNGPA, 2013, p. 767). No contexto do *Mahāmudrā*, o termo presença espontânea se referirá igualmente a tal natureza, enfatizando-a como sendo em essência a “inseparabilidade entre vacuidade e luminosidade” (Tib. *stong gsal dbyer med*), ou seja, apontando para o fato de que a vastidão da natureza da realidade se manifesta para a percepção como clareza desimpedida, como uma expressão natural nascida espontaneamente desta vastidão³⁹. A partir desse olhar, a Arte do *Dharma* pode ser vista como algo “não-criado”, auto-surgido de um estado de consciência específico, definido como “estado natural” (Tib. *gnas lug*). Como consequência – e ainda no contexto de presença espontânea – esse estado natural se consolida através da arte como “não-dual” (Tib. *snyid med*): o ato de embarcar em uma atividade artística a partir dessa presença espontânea de reconhecimento da natureza fundamental da realidade dissolve as barreiras conceituais de auto-referenciação. Trungpa elucida:

Nossa mensagem é a de simplesmente apreciar a natureza das coisas como elas são e expressá-la sem debater-se com pensamentos e medos. Nós abandonamos nossas agressões, ambas para com nós mesmos, de que temos que fazer um esforço especial para impressionar as pessoas, quanto para com os outros, de que podemos impor algo sobre eles. Arte genuína – arte do *dharma* – é simplesmente a atividade da não-agressão (IDEM, 2008, p. 2).

A definição de Arte do *Dharma*, por parte do autor, como sendo “arte genuína”, trata da própria concepção do termo *dharma*, vista anteriormente. Genuinidade, nesse sentido, se

³⁹ Sobre o qual ver DORJE, 2001, p. 171-3.

refere à natureza fundamental do ser, enquanto uma “arte não genuína” designaria aquela criada a partir dos venenos ou distorções que sobrepõem tal natureza. E, precisamente, a não-agressão como sendo a dissolução das barreiras da dualidade é o que sintetiza, portanto, a Arte do *Dharma*. Quando Trungpa ressalta a questão da agressão, não se trata exatamente de uma ênfase do caminho artístico em oposição ao veneno agressão, como exposto no contexto tradicional dos três venenos, e de uma conseqüente hierarquia deste último frente aos venenos da paixão e da ignorância, mas de uma abordagem específica do termo pelo autor, a qual, quando vista pelo ângulo da citação acima, se revela como um conceito que abarca todos os três. Desta forma, é a dissolução da agressão propriamente dita, pelo estado natural de presença espontânea, o fundamento da Arte do *Dharma* que possibilita a expressão criativa livre de dualidade. O autor descreve:

Na arte meditativa, o artista corporifica o espectador assim como o criador das obras. A visão não é separada da operação, e não há medo de se ser desajeitado ou de falhar em realizar suas aspirações. Ele ou ela simplesmente produz uma pintura, um poema, uma peça musical, ou o que quer que seja (IBIDEM, p. 1).

Nesse sentido, a ênfase no estado de consciência que precede a atividade artística, proposta por Trungpa, desloca, por assim dizer, o “lugar” da arte, percebendo-a como parte – e apenas parte – do caminho espiritual: “A arte do dharma é uma questão de consciência geral. É muito mais do que apenas arte” (IBIDEM, p. 145).

3.1.2 Arte do Dharma Cultural e Não-Cultural

A partir desse olhar estrutural de integração da perspectiva budista ao âmbito artístico, Chögyam Trungpa prossegue com o estabelecimento de uma distinção entre aquilo que seria uma abordagem puramente tradicional e outra à parte, nisto que o autor define como abordagens cultural e não-cultural, respectivamente: “Existem dois tipos distintos de arte budista, poderíamos dizer, seguramente: aquele que é puramente cultural e aquele basicamente não-cultural” (TRUNGPA, 2008, p. 116). Ao contemplarmos os fundamentos e as características da natureza da consciência, descritos anteriormente, é de se notar que tal grau de especificidade, enquanto abordagem – ou, simplesmente, tal caráter tradicional –, se revela como um universo em si mesmo, dando, portanto, origem àquilo que entendemos como

uma cultura e seus costumes. Nesse sentido, Trungpa aponta para os perigos de um não-reconhecimento desse esfera de culturalidade:

Expressões individuais são ao mesmo tempo expressões culturais. [...] Temos distorcido as distinções entre a cultura e nós mesmos nesse país. Mas, verdadeiramente, a cultura é uma expressão pessoal; a cultura é feita de várias pessoas, todas se comportando de uma mesma forma. [...] Nesse sentido, não podemos separar realmente o que é cultural e o que é individual, a partir desse ponto de vista, particularmente em uma obra de arte (IDEM, p. 116).

E, justamente, ao observarmos as artes tradicionais budistas, em termos gerais, seja no próprio contexto tibetano ou em outras regiões onde a tradição se estabeleceu como cultura (e já poderíamos falar mesmo de uma cultura budista ocidental atual), isto que o autor define como arte cultural budista se manifesta invariavelmente como representações da vida do Buddha e temas afins:

Mas independentemente de qual país se origina, seja moderna ou antiga, a arte tradicional budista é de fato uma só, ainda que as expressões culturais possam variar. Basicamente, tratam-se de representações do Buddha e de vários tipos de Buddhas, os vários estilos de vida do Buddha e de outros grandes professores e suas configurações sociais, honrando os professores com diferentes tronos, diferentes primeiros planos, e diferentes ambientações. Os professores estão circundados por vários discípulos, os quais são pessoas igualmente estimadas, por deusas voadoras e animais vagando tranquilamente ao redor. O sol e a lua estão brilhando, e assim por diante (IBIDEM, p. 117).

É natural considerarmos que tais manifestações artísticas de caráter religioso se façam, essencialmente, a partir de preceitos e perspectivas oriundos de sua tradições. No que diz respeito à Arte do *Dharma* descrita por Trungpa – e em especial ao âmbito sutil da consciência no qual a mesma se fundamenta –, é importante ressaltar, entretanto, que esse âmbito não toma forma exclusivamente a partir de expressões definidas aqui como culturais, budistas. E é a esta esfera de possibilidades de manifestação a partir da transformação da consciência, distinta dos aspectos de expressão de culturalidade budista, por assim dizer, que o autor define como Arte do *Dharma* não-cultural, a qual “não envolve artimanhas ou tem a ver com treinar artistas em um esquema budista. Nossa atitude em relação à arte precisa ser expandida” (IBIDEM, p. 92).

Não é de se espantar que tais premissas tanto filosóficas quanto do escopo da experiencialidade meditativa das tradições budistas, quando entendidas como fundamentos que venham a definir um espectro de manifestação, no caso artística, guardem em si possibilidades que não se resumam a costumes específicos de como fazê-lo. Contudo, é de se

notar que tal abordagem, ainda que dita não-cultural, partirá de preceitos específicos tradicionais e, quando em face a novas possibilidades de manifestação, se apoiará, a princípio, em balizas precisas que direcionarão a expressão como um todo e, como apontado anteriormente, é justamente a partir de tais balizas que a arte será percebida como parte do caminho espiritual e não como um fim em si mesma:

O segundo tipo de arte budista, o qual se desenvolveu a partir de tais formas tradicionais, é basicamente não-cultural. É uma expressão estética vinda diretamente da meditação e da devoção. Estas formas de arte podem apresentar certo sentido de fé e confiança. Por exemplo, nas cavernas de Ajanta e Ellora, na Índia, construídas durante o reinado do Imperador Ashoka, um templo suspenso foi construído a partir de uma enorme montanha rochosa: a partir da montanha foram esculpidos cômodos, portais e pilares. Não se trata de algo feito para ser monumental, mas algo construído funcionalmente. Ver uma enorme montanha rochosa como material para se esculpir templos e estátuas é como ver uma folha de papel ou uma tela frente a si mesmo como material para produzir imagens. Mas a inspiração parece estar em um nível distinto. [...] Ainda assim, esse aspecto monumental da arte está sempre presente na abordagem não-cultural. E a abordagem não-cultural da arte vem da prática de sentar-se em meditação (IBIDEM, p. 117).

A citação é digna de nota por diversas razões. Primeiramente, Trungpa esclarece que a abordagem não-cultural nasce justamente das formas ditas culturais, o que sugere, pelo menos em parte, que da própria atividade de se dedicar a expressões artísticas tradicionais surge a busca por novas formas de expressão – tendo em vista que tais formas, em si mesmas, nascem naturalmente da necessidade de uma tradição religiosa de se expressar esteticamente, constituindo-se, portanto, como cultura. Em seguida, o fato desta nova abordagem se manifestar a partir da meditação e da devoção revela que esta busca tem como base fundamentos essenciais à tradição. Em outras palavras, tal busca vê como necessidade remeter-se à fonte da qual se originam as expressões artísticas já formalizadas sem necessariamente se enquadrar em tais formalizações. Nesse sentido, o exemplo das cavernas de Ajanta e Ellora elucida a ambivalência da arte não-cultural descrita pelo autor: por um lado, a visão que vem diretamente da meditação e da devoção permite ver a montanha rochosa como matéria-prima para uma nova criação; por outro, a criação não se afasta completamente das expressões tradicionais, constituindo-se como um templo com estátuas e assim por diante. O autor enfatiza a singularidade da inspiração por trás de tal criação em conjunção com os conceitos de fé e confiança (nascida das próprias práticas de meditação e devoção, poderíamos dizer). A inspiração, nesse caso, se mostra diretamente relacionada aos fundamentos da Arte do *Dharma* descritos previamente, onde, a partir de uma abertura de

consciência despida das convenções da percepção dualista, o olhar criativo pode se manifestar desimpedido, nisto que o autor define como seu aspecto monumental. A esse respeito, o mesmo elucida:

A inspiração genuína não é particularmente dramática. É bastante comum. Ela vem de aquietar-se em seu ambiente e aceitar as circunstâncias como naturais. A partir disso, você começa a perceber que é possível dançar com elas. Assim, a inspiração vem da aceitação, ao invés de se ter um lampejo súbito de um bom artifício surgindo em sua mente. Inspiração natural é simplesmente ter algo em algum lugar com o qual você possa se relacionar, possuindo portanto um senso de estabilidade e solidez. A inspiração tem duas partes: abertura e visão clara, ou, em sânscrito, *shunyata* e *prajna*. Os dois são baseados na noção de mente original, conhecida tradicionalmente como mente búdica, a qual é vazia, não-territorial, não-competitiva e aberta (IBIDEM, p. 119).

O conceito de *sūnyatā*, definido aqui por Trungpa como abertura, é comumente traduzido por vacuidade e, como vimos, constitui-se como uma das noções básicas do Segundo Veículo, assim como o faz *prajñā*, ou sabedoria, definido aqui como visão clara, sendo ambos aspectos característicos da natureza da mente, especialmente quando abordados pela ótica do Terceiro Veículo. Nesse sentido, e ainda em referência à citação anterior, o autor relaciona a questão da inspiração com os preceitos fundamentais da natureza da consciência e, em seguida, aponta para a prática meditativa como sendo a base da abordagem não-cultural. A necessidade da meditação ressalta o fato de que tal abordagem não apenas se apoia nos conceitos seminais da tradição para então se dissociar das formas artísticas tradicionais, mas se concentra na própria experiência meditativa com o intuito de acessar essa natureza e nela reconhecer sua liberdade criativa. E esse processo de aprofundar-se na natureza da consciência como base para a criatividade tem como objetivo reeducar a percepção que temos da realidade.

Tradicionalmente – e aqui, novamente, em remetimento aos costumes dos *mahāsiddhas* –, é a presença de um mestre espiritual que, a partir de sua própria maturidade no caminho e de um conhecimento claro das limitações do discípulo, fará com que o desenvolvimento deste último, através da meditação, avance na direção correta. No contexto dos grandes adeptos que originaram a linhagem tibetana Kagyü (assim como de diversos outros, como vemos nas célebres *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*), esse processo iniciático entre mestre e discípulo não é necessariamente simples. Trungpa descreve:

A busca pela prática espiritual não deve ser fácil demais. Se tudo estiver ideal, parece haver um problema. Este é o ponto onde vários discípulos se

equivocam e são incapazes de aprender algo com seus professores. Portanto, uma certa quantidade de dificuldades é importante e muito necessária. Trata-se de uma questão particular à tradição Kagyü, que o encontro com seu professor não seja um assunto fácil. É necessário passar por um processo de busca doloroso, um desgastar de suas expectativas. [...] A ideia é que aqueles que são capazes de demolir suas expectativas no início não terão muito com o que arcar no final (IBIDEM, 2017, p. 8).

As formas iniciais de transmissão dos ensinamentos tântricos budistas se constituíram de maneira individual, onde o mestre era capaz de acessar as limitações pessoais de seu discípulo e trazê-las à tona, processo este que, como podemos imaginar, expunha o discípulo de forma no mínimo desconfortável. A partir de então, o discípulo se tornava capaz de, uma vez terminadas as transmissões, proceder em seu caminho de forma independente, ganhando ele próprio maturidade e realização através de sua prática de meditação. A presença de um mestre, ou, por assim dizer, de um interlocutor que coloca em cheque a intenção e mesmo a prontidão do discípulo em proceder por si mesmo, funciona aqui como um processo de refinamento. No caso da Arte do *Dharma* não-cultural – e aqui vemos uma alusão direta às formas clássicas indianas de transmissão de conhecimentos artísticos –, a relação direta, continuada, entre mestre e discípulo é vista como ideal. Nesse sentido, todavia, frente à ausência de tais circunstâncias no mundo moderno, Trungpa aponta para a meditação *em si*, na senda artística, como solução indispensável para tal refinamento:

Para que a arte seja clara e precisa e viável, eu diria que a prática de sentar-se em meditação é realmente necessária como um treinamento básico pré-artístico. É a única forma de garantir que você não distorça. Hoje em dia, os alunos não possuem um relacionamento entre aprendiz e professor com um grande mestre artista. Você pode estudar com alguém, fazer um curso, mas aquela pessoa não vive com você e trabalha com você ao longo de seu crescimento. Por causa dessa carência, a única forma de se tornar um artista é meditando muito. Assim você começa a desenvolver um senso de continuidade, um senso de dignidade e plenitude de consciência (IBIDEM, 2008, p. 118).

E aqui, precisamente, o autor abre um novo âmbito no espectro não-cultural. A perspectiva de confiar na meditação como suporte (e apenas nela) de modo a garantir que a percepção se mantenha clara e livre de distorções ao longo do processo de criação artística coloca em questão o que seria, portanto, o processo de transmissão da Arte do *Dharma*. Em outras palavras, uma vez que a presença do mestre é aqui relativizada, a interlocução catalisadora da evolução do neófito se dá consigo mesmo, interiormente e, nesse sentido, poderíamos falar sobre uma abordagem não-cultural mais extrema, pelo menos em sua utilização do termo, na qual vemos um afastamento significativo de elementos seminais da

tradição. Desta forma, Trungpa expõe a Arte do *Dharma* como um processo natural de reconhecimento, mesmo no que diz respeito às etapas iniciais de aprendizado:

Você poderia tentar continuar sua obra de arte e sua meditação juntos, independentemente do que você faça em sua vida e do trabalho que você possa ter. Eu não penso que você aprenda arte do dharma, você a descobre; e você não ensina arte do dharma, mas você cria um ambiente para que ela possa ser descoberta (IBIDEM, p. 93).

A ideia de se criar um ambiente para que a mesma seja descoberta é, novamente, alusiva à tradição dos *mahāsiddhas*. Em histórias como a do processo iniciático do indiano Mañjuśrīmitra sob a tutela do *yogī* Prahevajra, nos primórdios das transmissões do *Mahā Ati*, os ensinamentos se faziam principalmente de forma simbólica, silenciosa, não havendo sequer uma admissão do discípulo por parte do mestre. Mañjuśrīmitra abandonou sua vida de estudioso em uma renomada universidade budista e atravessou grandes perigos, em uma longa jornada em busca deste que seria o único mestre vivente capaz de transmitir os ensinamentos para libertá-lo da existência condicionada em uma única vida. Prahevajra jamais dirigira a palavra a seu discípulo até que, em uma última instância, frente ao desespero de Mañjuśrīmitra perante seu silêncio desolador, o fez realizar a natureza fundamental da consciência com um único gesto⁴⁰.

Ao contemplarmos Trungpa como o interlocutor da Arte do *Dharma* e, portanto, como aquele que introduz a perspectiva de caminhar-se na senda da arte através de técnicas meditativas, é de se imaginar que é a partir dele próprio que tais técnicas sejam introduzidas. Mas aqui, contudo, vemos mesmo o conceito de método ser relativizado. A suposição de que processos meditativos sejam em si técnicas específicas ensinadas detalhadamente por um preceptor é vista como algo escorregadio, propenso à solidificação por parte do praticante: o conceito de meditação, nesse sentido, lida mais com um senso de abertura, espontâneo, do que com uma prescrição específica da tradição:

No caso da prática de meditação, ou a fazemos em um nível simples, prático, ou com uma conotação significativamente religiosa ou filosófica. Esta conotação se torna automaticamente dogma e crença, e essa crença se torna uma crença bem definida. Por ser essa crença muito definida, é necessário então defendê-la. E o defender dessa crença se transforma em agressão (TRUNGPA, 2008, p. 92).

⁴⁰ Prahevajra é tido como o primeiro mestre a transmitir os ensinamentos do *Mahā Ati*, supostamente em torno do ano 55 da era comum. Sobre os detalhes das origens da tradição e de seus processos específicos de transmissão, ver KUNZANG, 2006.

A grande maioria dos ensinamentos sobre Arte do *Dharma* concedidos por Chögyam Trungpa se deu através de palestras e seminários durante a década de 70, nos Estados Unidos, frente a uma audiência constituída predominantemente de iniciantes e mesmo de não-iniciados no caminho budista. Trungpa enfatizara reiteradamente a necessidade desse senso de abertura de consciência e, em termos gerais, de uma relativização de um senso comum de cultura, por parte de seus alunos, com o intuito de criar o ambiente propício, por assim dizer, para que os mesmos pudessem reconhecer a possibilidade da Arte do *Dharma* em si próprios. A criação de uma atmosfera propícia à descoberta desse senso de abertura, nesse sentido, nada mais é do que um convite à criação de um ambiente interno pessoal, claro e desperto, nisto que o autor define como meditação.

3.2 Meios de Transformação Através da Arte

Eu não tenho mestres humanos, meu mestre é o Onisciente⁴¹.

3.2.1 A Meditação como Fundamento

O termo tibetano *gom* (Tib. *sgom*), usualmente traduzido por meditação, possui a conotação de cultivar, treinar, contemplar e, como de costume na tradição budista, é entendido como um processo de familiarizar-se com sua própria natureza, tornando-se dela consciente. O *mahāsiddha* Tilopa, ao qual as origens da linhagem Kagyü são remetidas, iniciara seu processo de familiarização por si próprio ainda criança e, apesar de ter posteriormente encontrado e recebido ensinamentos de outros grandes adeptos indianos – principalmente no que diz respeito às transmissões dos estágios de criação e de completude com atributos –, fora através de suas experiências visionárias que o mesmo realizara a natureza última da mente ou, nos termos da linhagem em questão, o Grande Símbolo, ou *Mahāmudrā*.

A ideia de familiarização, nesse caso, aborda o conceito de natureza búdica, visto no contexto do Segundo Veículo, tida como inerente a todos os seres sencientes. As visões de Tilopa, nesse sentido, lidam com sua capacidade de reconhecimento dessa natureza de forma espontânea, mesmo criança e, desta forma, evocam o fato de que tal natureza guarda em si própria uma potencialidade de maturação. No Budismo *Vajrayāna*, como vimos, a natureza

⁴¹ CHOSKYI BLOGROS, 2003, p. 45-6.

búdica é personificada como um *buddha* primordial, o qual é representado e nomeado de maneiras distintas de acordo com as diferentes linhagens e contextos. No contexto da linhagem Kagyü, o mesmo é denominado Vajradhara e, no caso das experiências de Tilopa, fora ele próprio seu interlocutor das transmissões do *Mahāmudrā*. Tilopa escutara versos poéticos em sua consciência, quando menino, os quais permaneceram consigo até que o mesmo decidiu então por buscar o significado neles contido e, finalmente, receber como revelação os ensinamentos do Buddha Vajradhara. Ao expor os fundamentos do caminho do *Mahāmudrā*, Chögyam Trungpa explica que essa potencialidade de reconhecimento pode ser acessada por qualquer indivíduo:

Mas, como Tilopa, podemos ver que nossas vidas e o que quer que seja que façamos em nossas vidas tem uma associação com um sentido mais profundo ou um aspecto espiritual. Em outras palavras, tal experiência poderia acontecer com qualquer um; não é necessário que seja Tilopa, Naropa, ou algum grande sábio. Qualquer um, mesmo uma criança de oito ou dez anos, poderia escutar tal analogia. É muito belo que, de alguma forma, o menino Tilopa fez uma conexão com a vida e com o simbolismo do Mahamudra (TRUNGPA, 2017, p. 5).

O conceito de meditação no *Vajrayāna*, como vimos, aborda os diferentes estágios de criação e completude e, nesse último, pode ser distinguido internamente entre com e sem atributos. No contexto da linhagem Kagyü, as práticas do estágio de completude livre de atributos são estruturadas em diferentes partes e se iniciam através de um grande escopo de métodos de *śamatha* (Tib. *zhi gnas*; “pacificação mental”)⁴². A ideia de pacificação, aqui, pode ser elucidada a partir de um antigo provérbio tibetano, o qual é comumente utilizado como analogia: “a água inalterada é límpida, a mente inalterada é pacífica”⁴³. E, justamente, as técnicas de *śamatha* tem como propósito o desenvolvimento de certa quietude mental, de modo que eventuais distorções presentes na consciência se esvaíam naturalmente. Em seu tratado *Dissipando a Escuridão da Ignorância* (Tib. *ma rig mun sel*), o qual expõe o caminho

⁴² Os termos sânscrito *śamatha*, aqui traduzido como pacificação mental, e *vipāśyanā* ou visão profunda (sendo este último o estágio de prática que sucede o de pacificação mental, a ser tratado em seguida), são referência em todos os Três Veículos. Entretanto, é de se notar que o sentido que os mesmos guardam em cada contexto difere consideravelmente e, em alguns casos, chega a apresentar o significado inverso perante a uma abordagem distinta. Por esta razão, boa parte dos mestres tibetanos contemporâneos optam por manter os termos correspondentes em tibetano (*shine* e *lhakthong*, respectivamente), ainda que, no caso de Chögyam Trungpa, os termos em sânscrito foram ora mantidos ora traduzidos para o inglês. Tendo isto em mente, os mesmos serão aqui utilizados em sânscrito e em português, por uma questão de coerência com o autor abordado, levando em consideração que tal utilização se dá em referência à perspectiva do *Vajrayāna*.

⁴³ *chu ma gyur na thang/ sems ma gyur na zhi//*

gradual do *Mahāmudrā*, o IXº Gyalwang Karmapa, Wangchuk Dorje (Tib. *rgyal dbang kar+ma pa dbang phyug rdo rje*, 1556-1603), define:

A autêntica *śamatha* é o estado mental no qual todas as distrações envolvendo pensamentos e a conceitualização de características foram pacificadas. Livre de torpor, agitação, e lentidão, a mente repousa unidirecionalmente em sua essência não-conceitual (DORJE, 2019, p. 507).

A partir dessa estabilidade interior, conquistada através das técnicas de *śamatha*, é iniciado o estágio subsequente, denominado *vipāśyanā* (Tib. *lhag mthong*; “visão profunda”). Os métodos de *vipāśyanā*, definidos de forma generalizada como de meditação analítica, tratam, no contexto do *Mahāmudrā*, de um processo gradativo de observação das características fundamentais da consciência e de uma consequente distinção das mesmas frente às distorções previamente pacificadas. Nesse sentido, a meditação de *vipāśyanā* é em si um processo de introdução à natureza da mente – de um “reconhecimento” (Tib. *rang ngo shes pa*) de sua essência. Dagpo Tashi Namgyal (Tib. *dvags po bkra shis rnam rgyal*, 1513-1587), em seu *Luar do Mahāmudrā* (Tib. *phyag chen zla ba’i ‘od zer*), explica como a *vipāśyanā* praticada no *Mahāmudrā* se distingue daquelas enfatizadas nos demais contextos:

Dentre os diversos tipos de *vipāśyanā*, existem a *vipāśyanā* mundana, com seus aspectos de quietude e rudeza, e a *vipāśyanā* do Hīnayāna, a qual lida com as quatro verdades. Ainda que seja excelente praticá-las, elas não são essenciais. A *vipāśyanā* de meditar na ausência do eu é a *vipāśyanā* a ser praticada aqui por ser a base necessária pela qual definimos a forma com que todos os fenômenos repousam, os quais estão incluídos entre percepções e perceptores (NAMGYAL, 2019, p. 219).

Em outras palavras, a utilização do termo no contexto aqui tratado se refere à noção de vacuidade ou *śūnyatā*, exposta no Segundo Veículo, esta o cerne da dissolução da percepção dualista da realidade, na qual, como vimos, a tradição tântrica se fundamenta. Enquanto as técnicas de *śamatha* tratam de um alinhamento da consciência através de pontos focais físicos ou imaginados, externos e internos, a prática de *vipāśyanā*, apesar de definida como analítica, se refere mais especificamente a uma observação da mente que agora repousa em si mesma e é, portanto, capaz de testemunhar sua essência e reconhecer suas características fundamentais, sem alterá-las. Quando Chögyam Trungpa enfatiza a necessidade de sentar-se em meditação como requisito à Arte do *Dharma*, sua referência se faz com base nesse processo específico: “Absolutamente ninguém consegue se tornar um bom artesão ou um bom artista sem se relacionar com a prática de meditação. Por meditação quero dizer a prática de shamatha-

vipashyana” (TRUNGPA, 2008, p. 19-20). Doravante, o mesmo expõe uma distinção entre os dois métodos quando aplicados à experiência e à criação artística, de forma que o estado de consciência natural que fundamenta a Arte do *Dharma* se mostra mais próximo à perspectiva do contexto de *vipaśyanā*, de reconhecimento da natureza da mente, do que de pacificação mental. Nesse sentido, ainda que Trungpa exponha o processo gradual de meditação de *śamatha* e *vipaśyanā* como essenciais à Arte do *Dharma*, é de fato o âmbito de *vipaśyanā* que se faz em relação direta, uma vez que não somente a natureza da consciência é observada interiormente, mas a percepção sensorial dos fenômenos, por assim dizer, é experienciada como estética, como uma exibição natural e, a partir desse estado desperto de visão pura, o processo de criação artística se manifesta como um fluxo espontâneo, desimpedido. O autor explica:

Há uma diferença entre a abordagem artística de consciência plena [Skt. *śamatha*] e a abordagem artística do estado desperto [Skt. *vipashyana*]⁴⁴. No caso da consciência plena, há um senso de dever e restrição; uma demanda nos é feita para desenvolvermos uma consciência plena aguda e precisa. Mesmo que a tensão de se estar consciente seja muito leve – estamos apenas tocando o limite do processo respiratório e há um senso de liberdade – todavia, há ainda a demanda que colocamos sobre nós mesmos. No caso da experiência de estado desperto, há simplesmente apreciação. Não há nada nos aborrecendo ou nos demandando qualquer coisa. Ao invés disso, pelo próprio estado desperto, podemos simplesmente nos alinhar com o mundo dos fenômenos, tanto interna quanto externamente (IDEM, p. 25).

Tradicionalmente, uma vez que o meditador adquire estabilidade em *vipaśyanā* – ou seja, uma vez que o mesmo ganha experiência em permanecer no estado desperto de reconhecimento das características intrínsecas da mente, livre de distorções –, é chegado o momento de receber a introdução à mesma por parte de seu mestre. Esse processo de introdução pode acontecer formalmente, de acordo com etapas específicas estabelecidas ao longo de gerações de praticantes dentro de uma mesma linhagem, ou mesmo de forma espontânea, como no caso da transmissão simbólica concedida pelo *yogī* Prahevajra a seu discípulo Mañjuśrīmitra, visto anteriormente. A introdução à natureza da mente concedida de mestre a discípulo é como um selo no processo iniciático que conclui as transmissões dos

⁴⁴ Os termos em inglês *mindfulness* e *awareness*, aqui traduzidos respectivamente por “consciência plena” e “estado desperto”, se referem a estados mentais específicos dentro do contexto do Budismo *Vajrayāna* e, no contexto específico da Arte do *Dharma*, foram escolhidos por Trungpa para elucidar as meditações formais de *śamatha* e *vipaśyanā*, uma vez que as mesmas evocam tais características de consciência. A escolha pelos termos aqui utilizados em português se dá em coerência com suas devidas etimologias em tibetano, tratadas anteriormente, assim como com a abordagem específica de Trungpa.

métodos a serem praticados. As etapas subsequentes abordam ensinamentos sobre como corrigir eventuais erros na forma com que se pratica, como aprimorar a própria meditação e como reconhecer os sinais e as experiências que definem as etapas do caminho até sua plena realização, servindo como um guia ao qual o discípulo se referirá a partir de então. Este reconhecimento de sinais e experiências é diagramado pela tradição Kagyü em quatro estágios, definidos como os “Quatro *Yogas* do *Mahāmudrā*” (Tib. *phyag chen rnal 'byor bzhi*), enumerados abaixo:

- .(i) O *Yoga* da Unidirecionalidade (Tib. *rtse gcig rnal 'byor*);
- .(ii) O *Yoga* Livre de Elaborações (Tib. *spros bral rnal 'byor*);
- .(iii) O *Yoga* do Sabor Único (Tib. *ro gcig rnal 'byor*);
- .(iv) O *Yoga* da Não-Meditação (Tib. *sgom med rnal 'byor*).

A utilização do termo sânscrito *yoga* (Tib. *rnal 'byor*) aqui, se refere à capacidade do praticante de permanecer em graus distintos de “absorção meditativa” (Skt. *samādhi*; Tib. *ting nge 'dzin*). Cada um desses quatro estágios é tradicionalmente subdividido em três partes que definem a realização do discípulo como pequena, intermediária ou grande, constituindo portanto doze estágios de realização espiritual. Ainda que os mesmos sejam detalhadamente classificados e possuam características extremamente específicas de delineação, eles não são visto como sólidos, inalteráveis, e não devem ser compreendidos como generalizações aplicáveis às circunstâncias de aprimoramento específicas de cada indivíduo. Dagpo Tashi Namgyal elucidada:

A sequência dos doze *yogas* não é algo definido, como os degraus de uma escada. Por exemplo, mesmo quando ainda não nos aperfeiçoamos nas experiências e realizações da grande unidirecionalidade, a liberdade de elaborações, seja pequena ou intermediária, pode surgir. Ainda não tendo aperfeiçoado as experiências e realizações da grande liberdade de elaborações, o sabor único pequeno ou intermediário pode surgir. Ainda não tendo aperfeiçoado as experiências e realizações do grande sabor único, a não-meditação pequena ou intermediária pode surgir. Portanto, não é claro que o que surge sempre seguirá as sequências descritas nos comentários (NAMGYAL, 2019, p. 448).

O termo unidirecionalidade se refere a um grau de realização plena da prática de *śamatha*, a qual, como vimos, trata de um processo de refinamento da atenção da consciência. Já o conceito de liberdade de elaborações se refere às experiências nascidas da prática de

vipaśyanā, durante a qual a consciência que atingiu a pacificação mental é capaz de ver mais profundamente sua própria essência, despida de fabricações e distorções que antes a ocultavam. Uma vez realizadas *śamatha* e *vipaśyanā*, o discípulo será capaz de reconhecer a inseparabilidade das mesmas, indissociáveis, possuindo um só sabor, como apontado por Wangchuk Dorje: “Agora *śamatha* e *vipaśyanā* foram unificadas, e suas experiências e realizações foram aperfeiçoadas. Tendo entrado no caminho da liberação, você aperfeiçoou sua meta” (DORJE, 2019, p. 520). Nesse sentido, o que antes era compreendido como um processo gradual de técnicas específicas, é agora revelado como uma totalidade: um acervo de aspectos fundamentais da consciência, os quais, uma vez reconhecidos, se tornam presentes de forma integrada. E o resultado dessa integração define o conceito de não-meditação. A dissolução do processo gradual de *śamatha* e *vipaśyanā* e a culminância consequente da realização de sua inseparabilidade deixam a consciência livre de referência, por assim dizer, neste estado desperto, aberto. Em seu *Ganges Mahāmudrā* (Tib. *phyag chen gang+ga ma*), Tilopa instrui:

Quando a mente está livre de referências,
Isto é o Mahāmudrā.
Quando você se torna habituado e familiarizado a isto,
O despertar insuperável é atingido
(IDEM, 2001, p. 174).

A realização última do *Mahāmudrā* é libertar-se do ímpeto de meditar, apenas permanecendo neste fluxo de jamais abandonar o reconhecimento da consciência natural. O termo natural, aqui, se refere ao fato de que a essência da mesma é despida de fabricações, também conhecida pela tradição como sendo a “mente comum” (Tib. *tha mal gyi shes pa*), por ser inerente a todos os seres viventes. A esse respeito, o grande adepto indiano Saraha (Séc. VIII) define o estado desperto da consciência como “coemergente” (Skt. *sahaja*; Tib. *lhan cig shes pa*), não-nascido e portanto inalterável, independente das circunstâncias transitórias da “existência condicionada” (Skt. *saṃsāra*; Tib. *'khor ba*) e de sua “transcendência” (Skt. *nirvāṇa*; Tib. *'das*) e, ao mesmo tempo, permeia tudo o que se manifesta à percepção:

A mente é a origem do saṃsāra e do nirvāṇa.
Realizando isto, permaneça descontraído, sem meditar.
Deixar de lado sua própria [natureza] e procurá-la em outro lugar é algo extremamente deludido.

Ela não é nem algo nem não o é: tudo está contido nesse estado intrínseco (IBIDEM, p. 174-5).

A não-meditação, portanto, é a resultante de um processo de desconstrução das fabricações mentais originadas da ignorância – entendendo pelo termo, aqui, a incapacidade de reconhecer sua própria natureza – e, nesse sentido, a realização espontânea do menino Tilopa se dá a partir de um estado interior de aceitação, do qual sua interlocução com o Buddha Vajradhara é uma consequência natural.

3.2.2 *Percepção e Simbolismo*

Quando Chögyam Trungpa ressalta nosso potencial inato – o qual independe de se ser um grande sábio como Tilopa ou Nāropa para ser acessado e conseqüentemente realizado –, vemos o conceito de meditação ser ressignificado. Ainda, se levarmos em consideração a relativização do caminho gradual dos Quatro *Yogas* do *Mahāmudrā*, exposta por Dagpo Tashi Namgyal, em conjunção com esse potencial revelatório a partir da base inerente ao ser, a questão da meditação como requisito fundamental à Arte do *Dharma* tem seu espectro ampliado. Trungpa coloca a questão:

Mas o que queremos dizer com a prática de sentar-se em meditação? Por exemplo, Beethoven, El Greco, ou minha pessoa favorita na música, Mozart – eu acredito que todos eles sentaram. Eles realmente sentaram no sentido em que suas mentes se tornaram vazias antes de fazerem o que eles estavam fazendo. Caso contrário, eles não poderiam fazê-lo. Apenas retornar do mercado caindo pela sala de jantar e escrever uma peça – isso é impossível. Algum tipo de ausência de consciência no sentido budista precisa tomar forma (TRUNGPA, 2008, p. 20).

E aqui retornamos à questão da mente livre de dualidade. O repouso no vazio, ainda que descrito de forma elaborada pela tradição budista, pode ser referido a esse estado natural disponível à consciência e, assim, a menos a princípio, independe de uma estruturação específica para ser realizado. O conceito de “talidade” (Skt. *tathatā*; Tib. *de bzhin nyid*), originário do pensamento filosófico do Segundo Veículo, é de certa forma análogo à “essência dos fenômenos” (Skt. *dharmatā*; Tib. *chos nyid*), vista anteriormente, e designa a realidade em si mesma, ou, simplesmente, as coisas como elas são. A essência da realidade, ao ser relacionada aqui com o conceito de vacuidade ou *sūnyatā*, ressalta o aspecto inefável da mesma, inexprimível, acessível somente pelo âmbito da experiência direta, não restringível

aos confins do intelecto. Trungpa relaciona, portanto, o aprofundamento da consciência estética de um grande artista com esse espectro de experiência direta. Em outras palavras, uma vez que um músico é capaz de escutar as coisas como elas são – a realidade em si mesma –, a partir desse estado, uma obra-prima pode então nascer. Ao dissertar sobre a questão experiencial nas vidas dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, Keith Dowman, igualmente, faz alusão à perspectiva da criação artística:

Em uma filosofia não-dual, a realidade absoluta é uma experiência diária, a qual é inexprimível: por isso o desdém dos siddhas perante a metafísica especulativa. [...] É inefável, indeterminável e sem localidade. *Tathatā* é talvez a palavra mais evocativa para tal. Significa “talidade”, “específico absoluto”, o universo em um grão de areia. É a essência inalcançável que nossos poetas e músicos tem buscado, e a intuição destes faz deles os tantrikas ocidentais. Não possui causa nem raiz, e é portanto “inata” ou “potencial puro” (DOWMAN, 1985, p. 9).

O conceito de “experiência” (Tib. *nyams*), no contexto do Budismo *Vajrayāna*, se refere ao espectro de percepções e sensações (e sobre estas falaremos mais adiante) surgidas quando em absorção meditativa, as quais, por si só, não devem ser confundidas com os estágios de realização acima descritos. Experiências meditativas possuem caráter oscilatório e, ainda que sejam sinais claros de que as técnicas de meditação estão a fazer efeito na consciência do praticante, as mesmas se distinguem do estágios de realização, os quais independem de circunstâncias e portanto não se alteram facilmente. Como exemplo, uma vez que hajam condições não propícias ou mesmo adversas, é comum que tais experiências se esvaíam com certa facilidade ao meditar, enquanto o refinamento de consciência que acompanha os estágios de realização se mostra efetivo mesmo fora das sessões formais. Ainda, as experiências meditativas podem não ser exatamente prazerosas e, em alguns casos, os sinais de transformação interior chegam a se manifestar de maneiras consideravelmente desconfortáveis, nos âmbitos psíquico, emocional e mesmo físico.

Nas descrições tradicionais, as experiências de “êxtase” (Tib. *bde ba*), “clareza” (Tib. *gsal ba*), e “não-pensamento” (Tib. *mi rtog pa*) são definidas como os sinais mais comuns de que certa estabilidade em *śamatha* e *vipāśyanā* foi conquistada, as quais podem surgir tanto unidas quanto separadamente, de forma homogênea ou não. A ideia de êxtase, aqui, se refere a um certo conforto ou bem-estar espontâneo nascido da absorção meditativa, definido também como bem-aventurança; o conceito de clareza abarca tanto um estado de clareza surgido da prática de pacificação mental, quanto de uma experiência de

luminosidade, mesmo visual; não-pensamento, ainda que auto-descritivo, trata também de dimensões de consciência “despida das garras do intelecto”, por assim dizer, onde o estado desperto da mente é apenas consciente, sem referências de sujeito (aquele que medita) e objeto (o ato de meditar). Tais experiências, naturalmente, possuem diversas gradações e, ainda que possam se manifestar de maneira intensa e até visionária, são consideradas impermanentes, variando mesmo de uma sessão de meditação para outra.

Quando Trungpa expõe as características necessárias à Arte do *Dharma* – oriundas do sentar-se em meditação, seja nos âmbitos formal budista ou do “claro-vazio” dos grandes artistas –, o mesmo estabelece uma estrutura em três partes, em alusão às três experiências de êxtase, claridade, e não-pensamento, denominando-as “senso de humor”, “precisão” e “espaço básico”, respectivamente, e as definindo como um processo gradual nascido de uma percepção simbólica da realidade (TRUNGPA, 2008, p. 87). Esses três níveis de percepção se fazem a partir de um estado inicial de abertura que o mesmo denomina “deleite”, onde “a separação entre ‘você’ e ‘eu’, você e o seu mundo, você e o seu Deus, é destruída por um senso de humor” (IDEM, p. 87), o qual, uma vez reconhecido como “existente a partir de si mesmo” (Tib. *rang byung*), traz à tona a percepção de inseparabilidade entre o ser e sua realidade, neste que é o segundo nível, do espaço básico. É digno de nota que Trungpa altera aqui a ordem de apresentação das três experiências, colocando o não-pensamento (ao qual o espaço básico é aludido) anterior à claridade (à qual se refere o senso de precisão). Ainda que no contexto tradicional do *Mahāmudrā* tal ordem de apresentação não seja referente a um processo gradual, podendo haver incontáveis variações de como e com qual intensidade as mesmas se tornam presentes na consciência do indivíduo, Trungpa as define como um processo específico, o qual, se tomarmos como referência casos similares de introdução de terminologias relativas a experiências meditativas e seus respectivos níveis de realização por parte do mesmo, poderíamos sugerir se tratar de uma questão retórica, típica do modo de transmissão de instruções essenciais, ou *upadeśa*⁴⁵.

A ideia de espaço básico como um aprofundamento perceptivo consequente do senso de humor se refere a uma perspectiva de abertura, de dissolução de certa rigidez da percepção comum. O termo não-pensamento, nesse sentido, aborda um espectro sutil da consciência que não mais se encontra subserviente à natureza discursiva do intelecto. Em uma alusão

⁴⁵ Sobre variações terminológicas propostas por Trungpa, ver TRUNGPA, 2017, p. 96-107; sobre alterações relativas aos processos de experiência e realização, ver TRUNGPA, 2013, p. 766-767.

tradicional tibetana, a consciência é aqui como o céu aberto, sem limites, no qual os pensamentos, que são como as nuvens, são apenas transitórios e, portanto, não afetam a natureza fundamental do céu. Em termos de como a percepção se relaciona com essa natureza – do céu e suas nuvens –, vê-se aqui um âmbito do testemunhar, apenas observando a transitoriedade do que quer que surja na mente e, desta forma, não estando sujeita às variações climáticas nascidas dos diversos estados emocionais. A partir dessa estabilidade interior em relação à percepção dos fenômenos, certo senso de precisão em como abordá-los organicamente toma forma: uma vez que a consciência se torna clara, observar o céu e as nuvens e portanto com eles se relacionar é em si um estado de apreciação natural.

Assim, ao aplicar a perspectiva das três experiências meditativas do *Mahāmudrā* ao contexto da Arte do *Dharma*, Chögyam Trungpa o faz diagramando um processo de certa forma “revelatório”, no sentido em que o estágio inicial de meditação, interior, articula a experiência direta da realidade sensorial aparente⁴⁶. Desta forma, quando o mesmo opta pela utilização do termo “percepção” para definir as três experiências, podemos identificar uma relação com o conceito tradicional budista dos “cinco agregados” (Skt. *pañcaskandha*; Tib. *phung po lnga*), aqui brevemente definidos:

- .(i) O agregado da “consciência” (Skt. *vijñāna*; Tib. *rnam shes*), definido como a cognição total dos objetos;
- .(ii) O agregado das “formas” (Skt. *rūpa*; Tib. *gzugs*), definido como formas físicas;
- .(iii) O agregado das “sensações” (Skt. *vedanā*; Tib. *tshor ba*), definido como a experiência do que é aprazível, doloroso ou neutro;
- .(iv) O agregado dos “conceitos” (Skt. *saṃjñā*; Tib. *‘du shes*), definido como a apreensão da solidez das coisas e assim por diante (como atributos);
- .(v) O agregado das “formações” (Skt. *saṃskāra*; Tib. *‘du byed*), definido como a formação total [das atitudes] no que diz respeito aos objetos⁴⁷.

⁴⁶ Ainda que a denominação das mesmas não seja exclusiva do contexto do *Mahāmudrā*, sendo vista, igualmente, em tradições como a de *Mahā Ati*, entre outras.

⁴⁷ Os cinco agregados são abordados em detalhe na literatura do Abidharma, estes os índices taxionômicos dos conteúdos expostos nos discursos fundamentais do Buddha, no Primeiro Veículo. A leitura dos mesmos aqui exposta tem como referência a obra *Lamrim Yeshe Nyingpo* (Tib. *lam rim ye shes snying po*) de Jamyang Khyentse Wangpo (Tib. *‘jam dbyangs mkhyen brtse’i dbang po*, 1820-1892), sobre a qual ver KONGTRÜL; PADMASAMBHAVA, 1999, p. 183-185. Para um olhar específico de Trungpa acerca do tema, ver TRUNGPA, 2021, p. 23-35.

Desta forma, os cinco agregados são um espectro psico-físico do ser, a partir dos quais a estrutura dos três venenos raiz tomam forma. Trungpa aponta:

Os skandhas representam a estrutura constante da psicologia humana assim como seus padrões de evolução e os padrões de evolução do mundo. Os skandhas estão relacionados também a bloqueios de diferentes tipos – espirituais, materiais e emocionais (IBIDEM, 2004a, p. 234).

E esses bloqueios oriundos do não-reconhecimento da natureza fundamental do ser formam o que poderíamos definir como a experiência comum, a qual, quando abordada no contexto da Arte do *Dharma*, é ressignificada a partir do senso de abertura trazido pela meditação e, assim, aborda esse espectro da consciência de modo a reconhecê-lo como indissociado de sua natureza. Em outras palavras, as camadas de solidificação da consciência, definidas como os cinco agregados, são em si portais de possibilidade de reconhecimento de sua natureza essencial.

Trungpa define a culminância desses três estágios de percepção como de “experiência absoluta” e, aqui, seria possível relacionarmos esta ao último dos Quatro *Yogas* do *Mahāmudrā*, de não-meditação, onde a resultante final do processo de transformação interior é mera experiência direta. E é precisamente este o ponto central da perspectiva criativa da Arte do *Dharma*. O mesmo disserta:

No que diz respeito à arte do *dharma* ou à experiência absoluta, junto à nossa experiência, começamos a ver as coisas como elas são, tocar as coisas como elas são. Então começamos a apenas *ser* com as percepções objetivas, sem aceitação ou rejeição. Nós simplesmente tentamos *ser* assim. Há uma certa qualidade de repouso, ou impasse, na qual comentários e observações se tornam insignificantes, e ver as coisas como elas são é o que se torna de fato importante. É como um sapo sentado no meio de uma grande poça d’água, com a chuva caindo constantemente nela. O sapo simplesmente pisca seus olhos a cada gota de chuva que cai neles, mas não muda sua postura. Ele tão somente tenta seja pular na poça ou sair dela. Essa qualidade é simbolizada pelo touro sentado, portanto o sapo se torna o touro sentado (IBIDEM, 2008, p. 75).

Mudrā (Tib. *phyag rgya*), no composto *Mahāmudrā*, pode ser entendido ao mesmo tempo como selo, símbolo ou gesto e, como vimos, é relacionado por Trungpa ao âmbito experiencial. Uma vez que a experiência meditativa se torna percepção direta da natureza da realidade, a consciência desperta se integra à realidade fenomênica percebida, neste que é definido como o “Grande Símbolo” ou “Grande Gesto”, ao qual o autor se refere ao expor a perspectiva de visão simbólica. O conceito de simbolismo na Arte do *Dharma* se distingue entre relativo e absoluto, sendo o primeiro referente à “experiência fenomênica” (IBIDEM, p.

37) aqui descrita, e o último, resultante do primeiro, a um estado de consciência livre de ego, onde as referências psicológicas foram abandonadas (IBIDEM, p. 39). A experiência absoluta, portanto, é o abandono de referências – o grande gesto de integração, ao qual Trungpa relaciona três aspectos indicativos da natureza da mente no contexto de sua tradição:

Em termos tradicionais, um símbolo ocorre porque um símbolo é inato, incessante, e sua natureza é como o céu. Estes são os três princípios do simbolismo absoluto. *Inato* significa que o simbolismo não pode ocorrer se não houver lugar para dar nascimento ao simbolismo. O espaço pode dar nascimento ao simbolismo, porque o simbolismo não existiu e não existe. Por causa de sua não-existência, há energia e poder imensos para criar uma imagem da não-existência. Então imagens de imenso poder e imensa clareza, aguçadas e cristalinas, tomam forma. *Incessante* significa que o simbolismo não pode morrer uma vez que ele nasceu a partir do âmbito da não-existência. O simbolismo não pode morrer; ele permanece nos corações de todos os seres sencientes. O simbolismo é duradouro, mas ninguém precisa alimentá-lo, nutri-lo, ou se agarrar a ele. Terceiro, sendo sua natureza como o céu, como o espaço, as pessoas podem executar tal simbolismo a partir de suas próprias experiências, suas próprias percepções. Portanto, dar nascimento ao simbolismo absoluto requer a não-mente, a qual é a grande mente, a grandiosa mente. (IBIDEM, p. 41).

Esses três aspectos são comumente abordados em processos de meditação analítica na tradição tântrica tibetana, na qual o praticante procura observar de onde surge a mente, onde ela se encontra no momento presente e para onde ela parte, nisto que a tradição de *Mahā Ati* define como os “três aspectos de surgimento, repouso e partida” (Tib. *‘byung gnas ‘gro gsum*). A conclusão de tal processo analítico revela a natureza da mente como o céu ou o espaço, ampla, não identificável, cujo surgimento não pode ser apontado e sendo portanto sem fim, a própria vacuidade, despida de limitações, guardando em si todas as “possibilidades de aparências” (Tib. *rnam srid*)⁴⁸. Em sua *Introdução ao Estado Desperto: A Liberação Natural Através da Percepção Despida* (Tib. *rig pa’i ngo sprod cer mthong rang grol*), Guru Padmasambhava instrui:

Em seguida, a instrução essencial que revela os três tempos como sendo um só:
 Abandone suas noções do passado, sem atribuir uma sequência temporal,
 Corte suas associações mentais a respeito do futuro, sem antecipação,
 Repouse neste espaço, sem agarrar o presente.
 Não medite de forma alguma, uma vez que não há nada sobre o que meditar
 (PADMASAMBHAVA, 2006, p. 47).

Esse aspecto da consciência é definido igualmente por “sabedoria primordial” (Skt. *jñāna*; Tib. *ye shes*), estado desperto atemporal, o quarto tempo, o tempo sem tempo, e é visto

⁴⁸ O termo tibetano *nam mkha’* pode ser traduzido igualmente por céu ou espaço.

como semelhante ao espaço por englobar passado, presente e futuro em uma nova dimensão, à qual o conceito de *maṇḍala* é aludido.

3.3 Modos de Criação Artística

Um mandala é um mundo completo,
O qual possui um centro e uma borda,
Um início e um fim⁴⁹.

3.3.1 O Princípio de Maṇḍala e as Cinco Famílias Búdicas

O termo sânscrito *maṇḍala*, no contexto budista, possui alguns significados, como de uma representação cosmológica da origem do universo, de uma compreensão do organismo humano, ou mesmo de representações simbólicas da natureza da mente. Em tibetano, o termo é traduzido por *kyilkhor* (Tib. *dkyil 'khor*), significando literalmente “centro” (Tib. *dkyil*) e “círculo” (Tib. *'khor*), e traz em si a ideia de configuração ou disposição. Como indicado nos versos de Chögyam Trungpa supracitados, um *maṇḍala*, em seu significado mais simbólico, manifesta espacialmente o espectro temporal, mais precisamente a questão da originação do ser e seus diversos níveis de manifestação com suas respectivas características. Esse espectro espaço-temporal, em sua representação mais tradicional, se refere às “cinco sabedorias” (Tib. *ye shes lnga*), personificadas por cinco *buddhas*, hierarcas de cinco famílias distintas dispostas em uma circunferência, dando portanto origem ao termo “cinco famílias búdicas” (Tib. *sans rgyas rigs lnga*). Para que possamos compreender estas cinco camadas da consciência em seu espectro e como Trungpa se dispõe de tal perspectiva para abordar a criação artística em sua Arte do *Dharma*, as cinco sabedorias e os cinco *buddhas* que as representam são aqui expostos:

.(i) A “sabedoria do *dharmadhātu*” (Tib. *chos dbyings ye shes*) se refere à sabedoria primordial, a natureza absoluta de todos os seres, a partir da qual as outras quatro sabedorias se originam. Esta sabedoria é representada pela família de nome Buddha (Tib. *sans rgyas*), personificada pelo Buddha Vairocana;

.(ii) A “sabedoria que é como o espelho” (Tib. *me long lta bu'i ye shes*) é assim chamada por ser aquilo que espelha a sabedoria do *dharmadhātu* na existência fenomênica, ou

⁴⁹ TRUNGPA, 2013, p. 334.

seja, ela é a qualidade inerente à mente que permite perceber a verdadeira natureza absoluta da realidade como presente em todas as coisas. Esta sabedoria é representada pela família de nome Vajra (Tib. *rdo rje*), personificada pelo Buddha Akṣobya;

.(iii) A “sabedoria da equanimidade” (Tib. *mnyam nyid ye shes*), é a consciência que percebe a existências do *samsāra* e do *nirvāṇa* como tendo “um só sabor” (Tib. *ro gcig*), livre de dualidade. Esta sabedoria é representada pela família de nome Ratna (Tib. *nor bu*), personificada pelo Buddha Ratnasambhava;

.(iv) A “sabedoria do discernimento” (Tib. *so sor rtog pa'i ye shes*) se define como tal por ser a capacidade de distinguir as características de *samsāra* e *nirvāṇa*, os quais, apesar de inseparáveis em sua essência, se manifestam com qualidades distintas no âmbito dos fenômenos. Esta sabedoria é representada pela família de nome Padma (Tib. *pad+ma*), personificada pelo Buddha Amitābha;

.(v) A “sabedoria que tudo realiza” (Tib. *bya ba grub pa'i ye shes*) consiste da atividade dos *buddhas* que, frente aos seres sencientes a errar em ignorância por não reconhecerem sua própria natureza, se manifestam em incontáveis formas em benefício destes. Esta sabedoria é representada pela família de nome Karma (Tib. *las*), personificada pelo Buddha Amoghasiddhi.

Estas cinco famílias búdicas se dispõem em uma circunferência, com o Buddha Vairocana no centro e os outros quatro nos quatro pontos cardeais a seu redor. Em seu olhar particular, Trungpa expõe as cinco sabedorias nesta configuração espacial:

Assim, na percepção clara do mahamudra, você desenvolve a habilidade de experienciar as sabedorias das cinco famílias búdicas. Este é o tipo de genialidade cósmica que encontramos no vajrayana. No centro do mandala está o espaço que tudo abarca, também conhecido como a sabedoria do dharmadhatu, ou a sabedoria do claro espaço. Ela consiste em uma qualidade de espacialidade completa e absoluta, onde o ir e vir dos pensamentos habituais, assim como o mundo dos fenômenos e tudo mais, podem ser acomodados completamente, inteiramente e totalmente. No leste, está a sabedoria que é como o espelho, a qual é conectada à aurora, à manhã. Esta é a experiência de radiância e brilho, somada a um senso de grande alegria. No sul, está a sabedoria da equanimidade. Ela é a experiência de sabedoria do sabor único, de ver doce e salgado como sendo apenas um. Você não se sente particularmente atraído pelo doce e repelido pelo salgado, pois há uma qualidade de equilíbrio. No oeste, está a sabedoria do consciência discriminativa. Você é capaz de ver a dor como dor despida, e o prazer com prazer despido. Portanto, você não se encontra mais magnetizado pelo prazer ou repelido pela dor, mas os vê como eles são. No norte, está a sabedoria da atividade que tudo realiza, a qual é a ideia de conquista sem se tornar uma pessoa ocupada. É a conquista natural de ver que cada situação, cada cor, cada som, e cada sabor possuem espaço por

si mesmos. Você não apenas reorganiza o universo de acordo com suas próprias vontades, do que você gostaria de ver, mas vê as coisas como elas são. Estas são as sabedorias das cinco famílias búdicas (IDEM, p. 310-312).

Estes cinco aspectos búdicos se dispõem orientados para o leste, o sol nascente, com a ordem das cinco sabedorias que os mesmos representam partindo do centro (sendo o Buddha Vairocana, da sabedoria do *dharmadhātu*, a origem dos outros quatro) e seguindo do leste em direção horária (leste, sul, oeste e norte), formando uma circunferência. É importante ressaltar que tratam-se de aspectos ao mesmo tempo simbólicos e naturais (elementais, realmente), uma vez que a ideia de configuração representativa, aqui, pode ser entendida tanto em âmbitos sutis, como no caso dos *buddhas* e das sabedorias, quanto em relação com características mais palpáveis como os pontos cardeais, os quais, como veremos mais adiante, se referem às “quatro atividades” (Skt. *caturkarman*; Tib. *las bzhi*). Essas quatro atividades ou, como Trungpa as coloca, estes “quatro *karmas*” (IBIDEM, 2008, p. 120), abordam momentos específicos do dia (em relação com o ciclo solar, portanto), suas relações com os elementos e como cada ponto cardinal possui características de luminosidade que lhe são próprias⁵⁰.

Mas é no início da citação que vemos o eixo central da visão disposta por Trungpa. Uma vez que a clareza do *Mahāmudrā* é estabelecida na consciência do adepto, as cinco sabedorias são então experienciadas como expressão natural, sendo todas as possibilidades de manifestação dos fenômenos uma exibição simbólica da essência da realidade em seu surgimento constante e espontâneo. E justamente, a Arte do *Dharma* encontra em sua expressão artística uma compreensão da criatividade como um processo natural de manifestação do *maṇḍala* das cinco famílias. Não se trata de uma busca por representar as cinco sabedorias, mas de reconhecer que as mesmas se encontram presentes como qualidades em tudo que fazemos e a criação artística, nesse sentido, tendo partido do reconhecimento da natureza primordial do ser, repousa como expressão dessa mesma natureza, sem tentar alterá-la.

Contudo, uma vez que as cinco sabedorias são aspectos não-fabricados da natureza da consciência, o fato de a princípio não reconhecermos a expressão das mesmas como tal dá origem aos três venenos tradicionais, os quais, no contexto das cinco sabedorias, são dispostos

⁵⁰ O termo sânscrito *karma* (Tib. *las*) se refere, de maneira geral, à ideia de ação ou atividade, não sendo exclusivo portanto ao conceito de lei de causa e efeito, exposto pelo Buddha no Primeiro Veículo.

em cinco (sendo os três iniciais da ignorância, do desejo e da raiva, mencionados anteriormente, acrescidos do orgulho e da inveja):

.(i) O não-reconhecimento da natureza da mente como sendo a sabedoria primordial do *dharmadhātu* é em si a própria ignorância, a partir da qual os venenos mais grosseiros vem a surgir;

.(ii) Sendo a sabedoria que é como o espelho a capacidade da consciência de reconhecer a sabedoria primordial em tudo o que se manifesta, a falha em reconhecê-la é relacionada ao nascimento da raiva ou aversão;

.(iii) A incapacidade de reconhecer o sabor único de todas as coisas, da sabedoria da equanimidade, dá origem à auto-importância, ou orgulho;

.(iv) A ausência de discernimento e portanto da sabedoria discriminativa nada mais é do que o manifestar do desejo ou apego;

.(v) A limitação frente à conquista livre de esforço da sabedoria que tudo realiza é o surgimento da inveja.

Como vimos anteriormente, as perspectivas dos Três Veículos, ainda que complementares, guardam abordagens distintas entre si. No que diz respeito ao libertar-se dos venenos da mente, enquanto o Veículo Fundamental trata de técnicas de refreamento destes em conjunção com o cultivo de virtudes a eles opostas, o Grande Veículo aborda métodos de transformação dos mesmos a partir de estados específicos de consciência, relacionados ao princípio de intenção iluminada, ou *bodhicitta*, e à conseqüente geração de compaixão por todos os seres. Já no *Vajrayāna*, e é aqui que encontramos uma relação direta com a visão da a Arte do *Dharma*, é o mero reconhecimento da natureza dos venenos, a partir do repouso no estado natural da mente, que os liberta. Trungpa aponta:

As cinco energias búdicas não são restritas ao estado iluminado apenas; elas contêm igualmente o estado de confusão. A questão é vê-las como elas são: inteiramente confusas, neuróticas, e dolorosas, ou extraordinariamente aprazíveis, expansivas, humorosas, e jubilosas. Assim, não estamos tentando remodelar o mundo no formato em que gostaríamos de vê-lo. Estamos vendo o mundo como ele é, sem remodelá-lo. E o que quer que surja em nós é uma parte dos princípios das cinco famílias búdicas e da configuração do mandala (IBIDEM, p. 106).

Em outras termos, uma vez que um dado veneno surge na consciência, o mesmo é, livre de esforço, reconhecido como manifestação da natureza primordial, como exibição ilusória dela. Não que, já de início, os venenos deixem de surgir a partir desse

reconhecimento, ou mesmo que esse processo de reconhecimento faça com que os mesmos, uma vez presentes, simplesmente desapareçam. Na verdade, ainda que eles venham a surgir, o estado interior de reconhecimento faz com que não haja envolvimento – a absorção meditativa do *Mahāmudrā*, sendo livre de dualidade e não estando portanto sujeita à solidificação de uma realidade ilusória de sujeito e objeto, não se identifica com o surgir dos venenos, vendo-os, utilizando uma analogia tradicional, como ondas em um oceano, as quais emergem apenas para em seguida retornar à base de seu surgimento, o próprio oceano. Esta capacidade inata de libertar-se das amarras habituais da consciência apenas pelo reconhecimento delas é denominada “liberação espontânea” (Tib. *rang grol*).

Naturalmente, como vimos, não se trata de uma compreensão intelectual sobre como lidar com aspectos sensoriais, emocionais e perceptivos. Ainda que o estudo e a reflexão sobre tais fundamentos seja indispensável, o eixo dessa liberação espontânea e de uma posterior realização da natureza primordial da mente, à qual o conceito de “iluminação” (Skt. *bodhi*; Tib. *byang chub*) se refere, se faz a partir de uma introdução à mesma e, conseqüentemente, a partir de um cultivo continuado de seu reconhecimento, nisto que a tradição entende por meditação – a linhagem experiencial do *dharma* da realização, portanto, se fundamenta nesta visão da realidade. Trungpa conclui:

Neste nível, o espectro do mandala e os princípios das cinco famílias búdicas não são nada demais. Eles não são coisas extraordinárias a serem percebidas mas sim prosaicas. O princípio básico de mandala se torna algo muito simples: ele é que todas as coisas estão relacionadas a todas as outras coisas. É bem simples e direto (IBIDEM, p. 108).

E, uma vez que a experiência do inconcebível se torna presente na consciência, a expressão natural daquilo que se manifesta interiormente como indizível é justamente a arte. No início da década de 80, no vale de Kangra em Himachal Pradesh, na Índia, o XII Tai Situpa caminhava pelas florestas ao redor do local onde acabara de estabelecer seu mosteiro, quando tivera uma percepção clara da expansão da realidade, e os versos de seu poema *Mandala Cósmico* lhe ocorreram espontaneamente:

Cada universo é o centro de todos universos
Se movendo lentamente no imutável espaço
Espontaneamente nascido, o Mandala Cósmico
É o interior do todo, não é feito por ninguém

Viva nele e abra as asas sempre vivas
Se elevando no azul profundo do espaço

Chegando cada vez mais perto da luminosidade sem fonte
 E você irá chegar ao universo da liberdade
 À forma sem forma, à cor sem cor, ao infinito do sempre

Um novo olhar se abre e você irá realizar
 O coração do espaço sem fim e incontáveis universos
 O Mandala Cósmico espontaneamente nascido
 Em harmonia, em concentração de toda energia
 E você verá a origem de universos e da infinitude e realizará
 Um átomo e uma galáxia são o mesmo
 Como a natureza do espaço, a cor do espaço, a forma do espaço
 Eles são um, são um, são um, são um, são um

Cada universo é o centro de todos universos
 (In: JAIN, 2007, p. 6).

3.3.2 As Quatro Atividades Iluminadas

No contexto dos dois estágios de criação e completude do Budismo *Vajrayāna*, vimos que o primeiro enfatiza técnicas de visualização de divindades em conjunção com a recitação de seus *mantras*. A depender das características específicas de uma dada *sādhana* e de suas diversas seções, é comum encontrarmos, após a conclusão da recitação de seu “*mantra-raiz*” – sendo este o *mantra* essencial de uma determinada divindade e, portanto, o foco principal de sua liturgia –, uma seção dedicada a quatro atividades distintas, ou quatro *karmas*. O motivo de tal inclusão se deve ao fato de que, frente à perspectiva altruísta do caminho do *bodhisattva*, uma vez que o adepto foi capaz de concluir a etapa principal da deidade praticada, o mesmo deve utilizar sua proficiência a serviço dos outros através de tais atividades⁵¹. As mesmas são descritas abaixo:

.(i) A atividade de “pacificação” (Skt. *sānticāra*; Tib. *zhi ba*) é utilizada frente a doenças, conflitos e desequilíbrios ambientais. Relacionada ao elemento água e à sua qualidade de coesão e fluidez, ela possui a expressão desperta de claridade, subjugando a raiva e a fixação intelectual;

.(ii) A atividade de “aumento” (Skt. *pauṣṭika*; Tib. *rgyas pa*), também conhecida como “enriquecimento”, se refere à longevidade e ao acúmulo de mérito, assim como à

⁵¹ Como exemplo, ver as instruções sobre os ritos de fogo das quatro atividades associados à divindade *Vajrakīla*, no comentário intitulado *Cem Mil Versos de Kīla* (Tib. *phur 'grel bum nag*), em BOORD, 2010, p. 240-2.

prosperidade. Relacionada ao elemento terra e às suas qualidades de solidez e fertilidade, ela possui a expressão desperta de expansividade, subjugando o orgulho, a fome e a pobreza;

.(iii) A atividade de “magnetização” (Skt. *vaśīkaraṇa*; Tib. *dbang ba*) ou “poder”, lida com a capacidade de exercer influência e domínio, principalmente no que diz respeito à destreza em manter os venenos da mente e emoções sobre controle. Relacionada ao elemento fogo e às suas qualidades de luz e calor, ela possui as expressões despertas de compaixão e apreciação, subjugando o apego e o agarrar às aparências fenomênicas;

.(iv) A atividade de “destruição” (Skt. *abhicāra*; Tib. *drag po*) ou simplesmente “atividade irada”, tem como objetivo reverter forças hostis e influências negativas. Relacionada ao elemento ar e às suas qualidades de leveza e mobilidade, ela possui as expressões despertas de precisão e energia, subjugando o ressentimento e a inveja.

Cada uma dessas atividades se relaciona a um dos quatro pontos cardeais do *maṇḍala* das cinco famílias búdicas, a serem realizadas de acordo com suas respectivas orientações, em estações do ano e horários do dia específicos, utilizando visualizações e *mantras* igualmente específicos. A tabela abaixo expõe as diversas características das cinco famílias em relação com as mesmas:

Tabela 1: As Cinco Famílias Búdicas, seus Atributos e as Quatro Atividades

	Buddha	Vajra	Ratna	Padma	Karma
Hierarca	Vairocana	Akṣobya	Ratnasambhava	Amithāba	Amoghasiddhi
Sabedoria	<i>Dharmadhātu</i>	Como o Espelho	Equanimidade	Discernimento	Que Tudo Realiza
Veneno	Ignorância	Raiva	Orgulho	Desejo	Inveja
Cor	Branco	Azul	Amarelo	Vermelho	Verde
Direção	Centro	Leste	Sul	Oeste	Norte
Estação do Ano	Continuidade	Inverno	Outono	Primavera	Verão
Hora do Dia	Presente	Aurora	Meio-dia	Crepúsculo	Noite
Elemento	Espaço	Água	Terra	Fogo	Ar
Skandha	Forma	Consciência	Sensação	Percepção	Formação
Percepção Sensorial	Tato	Visão	Paladar	Olfato	Audição
Atividade		Pacificação	Aumento	Magnetização	Destruição

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Como podemos ver, a família central Buddha não é relacionada a nenhuma atividade designada, horário ou estação do ano, tendo um senso de continuidade e mesmo atemporalidade, sendo em si um âmbito de atividade que engloba as outras quatro, a partir da qual as especificidades destas últimas se fazem. Tradicionalmente, esta amplitude da família Buddha frente ao âmbito das quatro atividades pode ser compreendida, igualmente, como uma quinta atividade, caracterizada como “realizada espontaneamente”, como descrita por Jamgön Kongtrül:

A atividade realizada espontaneamente é o estar além de parcialidade, enquanto se permanece completamente livre de foco no agir ou naquele que age, por ter realizado o estado natural exatamente como ele é (KONGTRÜL, PADMASAMBHAVA, 2013, p. 172).

Trungpa aborda:

Buddha se encontra no meio por ser a fundação, e não por ser a mais importante. Buddha poderia ser mesmo o ambiente, ou o oxigênio que torna possível o funcionamento dos outros princípios. Ela possui essa qualidade de calma, solidez. Em termos visuais, ela é a parte desinteressante, o esperar por algo acontecer. Frequentemente, a qualidade Buddha é necessária para criar contraste entre os outros tipos e suas colorações: vajra, ratna, padma, e karma. Precisamos de Buddha como a moderadora, por assim dizer (TRUNGPA, 2008, p. 101).

A família Buddha é como a base ou o estado de abertura a partir do qual as atividades tomam forma, o espaço que permite o manifestar. Em termos da Arte do *Dharma*, ao levarmos em consideração os três aspectos de visão, meditação e ação, vistos anteriormente, podemos compreender que, a partir do estado de clareza de consciência proposto por Trungpa (a visão) e do constante cultivar da mesma em integração com a realidade a partir da percepção simbólica (a meditação), a criação artística (a ação) se dá a partir da perspectiva do espectro das quatro atividades. O autor relaciona esses três aspectos aos conceitos de não-agressão, dignidade e das próprias quatro atividades, respectivamente:

A não-agressão é a chave para a vida, e para a percepção de modo geral. É como perceber a realidade em seu melhor. A partir dela vem a noção de dignidade. A dignidade é de certa forma mais do que elegância, a qual poderia ser distinção em sua maneira. Dignidade tem um senso de presença autêntica: tem autenticidade; portanto tem presença. A partir dessa presença autêntica, a qual nasce da não-agressão e da delicadeza, vem a ação. E a partir daí aquilo conhecido como as quatro atividades toma forma. De acordo com a tradição vajrayana, essas quatro atividades básicas são

chamadas de quatro karmas. Elas se relacionam com a experiência da realidade e com nossa percepção artística de modo geral – nossa percepção da vida, nesse caso (IDEM, p. 120).

Não obstante, ainda que Trungpa relacione as quatro atividades com a perspectiva da Arte do *Dharma*, uma importante distinção se faz necessária. Os três aspectos de visão, meditação e ação podem ser utilizados em diferentes contextos e abordagens budistas, tanto no que diz respeito aos Três Veículos, de maneira geral, quanto nos diferentes estágios de prática do *Vajrayāna*. As quatro atividades formam uma seção final do estágio de criação, sendo, portanto, técnicas meditativas pertencentes a esse estágio. Ao mesmo tempo, as mesmas se encontram em um limiar entre meditação e ação, por se tratarem de métodos específicos de aplicação dos atributos desenvolvidos. Entretanto, a abordagem de Trungpa se fundamenta principalmente no contexto do estágio de completude e, mais especificamente, de completude livre atributos (como vimos em suas relações com as tradições de *Mahāmudrā* e *Mahā Ati*). Nesse sentido, enquanto no estágio de criação trataremos os venenos e as adversidades a partir de técnicas de transformação e mesmo subjugação dos mesmos (seja a partir de abordagens pacíficas ou mais incisivas), a visão da Arte do *Dharma* se fundamentará no conceito de liberação espontânea. Desta forma, quando Trungpa se serve do princípio de *maṇḍala* e de suas conseqüentes quatro atividades, ele o faz a partir de uma compreensão igualmente espontânea do criação artística, ou seja, o *maṇḍala* das cinco famílias búdicas e as qualidades das quatro atividades são reconhecidas a partir da percepção simbólica, sem que haja a necessidade de buscar representá-los. Não se trata exatamente de uma apropriação de aspectos de um estágio (de criação) a partir da retórica de um outro (de completude livre de atributos) mas de uma integração de aspectos de um estágio anterior a partir da visão de um estágio subsequente – e tais formas de integração de estágios e mesmo Veículos precedentes é comum em todo o espectro dos Três Veículos –, de forma que tais aspectos se mostrem ressignificados, portanto, não apenas no âmbito da visão mas também da meditação e da ação.

Uma segunda distinção se refere ao fato de que, no estágio de criação, as técnicas de visualização das divindades e seus *maṇḍalas* formam seu princípio fundamental e, nesse sentido, são a base sobre a qual certa maturação meditativa toma forma, ao passo que a abordagem de utilizar as quatro atividades como olhar artístico a partir de uma qualidade meditativa já estabelecida se revela como um processo inverso. Ainda, como uma terceira distinção, as divindades e seus *maṇḍalas*, no estágio de criação, são pré-determinados,

havendo um imenso grau de detalhe em suas visualizações, enquanto a proposta de utilização das características do *maṇḍala* das cinco famílias como fundamento artístico – e, aqui, levando em consideração o olhar central da Arte do *Dharma* não-cultural, o qual aborda os preceitos da tradição sem no entanto estabelecê-los como formatos de representação – é em verdade um aspecto de reconhecimento de qualidades naturais.

Ainda que Trungpa, como visto anteriormente, reitere que o eixo da Arte do *Dharma* se dá mais em relação ao processo de transformação que proporciona uma percepção da realidade enquanto arte do que à produção artística propriamente dita, o mesmo aplica tal perspectiva às características das quatro atividades como modos de criação com um grau de detalhe considerável, tomando como referências principais a caligrafia, a pintura e a fotografia, todas três artes nas quais ele próprio desenvolvera proficiência. Alguns de seus apontamentos sobre tais características em relação com suas respectivas famílias búdicas elucidam esta abordagem:

.(i) A arte Vajra, relativa à pacificação:

Vajra é o aspecto de nitidez, precisão. [...] Vajra é muito fria e desolada, mas também é afiada e precisa. Demanda muito foco. [...] Os filmes de Ingmar Bergman são bastante vajra. Ela capta a qualidade onipresente do inverno, a qualidade afiada como uma manhã de inverno, cristalina, pingentes de gelo afiados e precisos. Mas não é completamente desolada; há várias coisas com as quais se intrigar. Não é vazia, mas repleta de instigante nitidez (IBIDEM, p. 101-2).

.(ii) A arte Ratna, relativa ao aumento:

Ratna é relacionada ao outono, à fertilidade, à riqueza. É a riqueza no sentido de ser pura inquietação. [...] Ratna tem uma qualidade de entrega. É suculenta e extraordinariamente rica e aberta. [...] Ela possui certo aspecto de profundidade verdadeiramente terrena, ao invés de textura. Em comparação, vajra é puramente textura e possui uma qualidade crocante, uma profundidade fundamental. [...] A pintura ratna tende a ser a menos bem-sucedida, porque as pessoas exageram, como um retrato em ouro ou uma flor exagerada. A arte ratna deve ser rica, crocante, e poderosa; digna, opulenta, e suntuosa (IBIDEM, p. 102-3).

.(iii) A arte Padma, relativa à magnetização:

Padma é conectada à cor vermelha e à primavera. A austeridade do inverno esta prestes a ser apaziguada pela expectativa do verão. [...] É o encontro de estações, possuindo um caráter de meio do caminho. [...] Padma é bastante conectada à fachada. Não possui sentimento de solidez ou textura mas está puramente ocupada com cores, as qualidades glamourosas. [...] Em termos de sua saúde ou sobrevivência fundamental, padma não se ocupa de forma alguma com a mentalidade de sobrevivência. Portanto, está conectada ao por-

do-sol. A qualidade visual de um reflexo é mais importante do que seu ser, então padma está mais envolvida com arte do que com ciência ou praticidade (IBIDEM, p. 103).

.(iv) A arte Karma, relativa à destruição:

Karma, por estranho que pareça, está conectada ao verão. É a eficiência de karma que a conecta ao verão. No verão tudo está ativo, tudo está crescendo. [...] Durante o verão, há temporais e trovoadas. Há um sentimento de que jamais há espaço para desfrutar do verão, algo está sempre se movendo para se manter. [...] O sentimento de karma é como após o por-do-sol: tarde do dia, crepúsculo, e início da noite. Enquanto ratna possui uma confiança tremenda, a karma do verão está sempre competindo, tentando fazer nascer. A arte karma é a pior, demoníaca e obscura. Uma pantera negra é um exemplo de arte karma. Não é apenas destruição, mas mais como o sentido de uma nuvem de tempestade. A nuvem que vem antes da tempestade tem uma qualidade de destruição iminente, ou ameaça (IBIDEM, p. 103-4).

Por fim, o âmbito de manifestação das cinco famílias búdicas e suas quatro atividades através da arte reflete um aspecto essencial do olhar do *Vajrayāna*. Como vimos, a perspectiva de aplicação das quatro atividades nasce do pilar fundamental do caminho do *bodhisattva*, o qual se estrutura a partir da intenção iluminada, ou *bodhicitta*. O termo *bodhicitta* guarda em si duas esferas, denominadas relativa e absoluta. Enquanto a *bodhicitta* relativa trata de aspectos de implementação do caminho do *bodhisattva* através de seus meios hábeis de altruísmo e compaixão por todos os seres, a *bodhicitta* absoluta remete à sabedoria nascida de tais meios hábeis. No contexto do *Vajrayāna*, contudo, a abordagem dos conceitos de meios hábeis e sabedoria se dá de maneira distinta, nisto que a tradição define como o “tomar a fruição como caminho”, onde a sabedoria é em si estipulada já de início – sendo o termo, no caso do estágio de completude livre de atributos, referente não ao conceito de *sūnyatā*, como no caminho do *bodhisattva*, mas ao reconhecimento da natureza da mente. Os meios hábeis são a mera aplicação desse estado desperto de consciência e, nesse sentido, são vistos como inseparáveis dele. Desta forma, quando Trungpa estipula as quatro atividades como caminho de manifestação da Arte do *Dharma*, o mesmo o faz tendo como referência esta união entre meios hábeis e sabedoria, os quais, no contexto tântrico budista, são em si personificados como os aspectos masculino e feminino, respectivamente. A seguinte elaboração do autor estipula uma relação direta entre esta inseparabilidade e as quatro atividades:

Os quatro karmas são um ponto de referência interessante. Como sabem, as formas dos quatro karmas estão conectadas com as cores azul, amarela, vermelha e verde. Se simplificarmos a perspectiva dessas cores combinando as quatro em duas – o resultado ideal, tradicional, é amarelo limão e roxo. Estas duas cores foram as cores imperiais das cortes da China, do Japão, da

Coreia e da Índia, assim como no império de Ashoka. O amarelo limão [número 116 na cartilha de cores PSM utilizada por designers] é tradicionalmente um amarelo de alta classe, conectado à força e ao princípio do pai, ou do rei. E a tonalidade particular de roxo [número 266 na cartilha de cores PMS] é considerado um roxo de alta classe. Ele é a ideia absoluta do princípio feminino, ou da rainha. Quando o princípio masculino e o princípio feminino são unificados, temos a realização total dos quatro karmas – pacificação, enriquecimento, magnetização e destruição (IBIDEM, p. 181-2).

Primeiramente, faz-se importante levarmos em consideração as misturas de cores propostas por Trungpa em relação com a estrutura dos quatro karmas no contexto da disposição do *maṇḍala* das cinco famílias. O amarelo limão é resultado da união entre o amarelo (Ratna, no sul) e o verde (Karma, no norte), enquanto o roxo nasce da união entre o azul (Vajra, no leste) e o vermelho (Padma, no oeste), formando os princípios masculino e feminino, respectivamente, dispostos como uma cruz (sul-norte, leste-oeste). A partir das diferentes características associadas às cinco famílias búdicas e às sabedorias que as mesmas representam, a proposição do autor sugere diversas leituras simbólicas. A própria ideia de cruzar os princípios masculino e feminino remete à inseparabilidade entre meios hábeis e sabedoria como a perfeita consumação do caminho ou, como no caso específico aqui tratado, à realização total das quatro atividades. A relação feita pelo autor entre os dois princípios e as características imperiais de nações do Oriente não se refere especificamente à ideia de hierarquia social ou mesmo a uma suposta dualidade entre os gêneros, mas sim ao fato de que tais princípios são aspectos inatos, presentes em cada indivíduo, os quais, quando em harmonia, potencializam a maturação das qualidades essenciais do ser. E, novamente, Trungpa relaciona a questão da harmonia interior ao propósito fundamental do caminho da Arte do *Dharma*:

Sincronizar corpo e mente é sempre a chave. Se somos artistas, devemos viver como artistas. Devemos tratar nossas vidas inteiras como sendo nossa disciplina. Do contrário, seríamos artistas diletantes ou, nesse sentido, artistas esquizofrênicos. Isso tem sido um problema no passado, mas espero que possamos consertar essa situação, de modo que os artistas vivam como os maiores praticantes, os quais viram que não há fronteira entre quando eles praticam arte e quando não estão praticando arte. O pós-arte e a experiência artística em si se tornam unos, bem como pós-meditação e meditação começam a se tornar unos (IBIDEM, p. 171).

A ideia de que a meditação deve preceder a arte ressalta a necessidade do estado desperto de consciência à Arte do *Dharma*, simplesmente. De fato, uma vez que o artista se

dedica à atividade criativa em si, tal característica, então presente, designa a experiência criativa, sensorial e, de forma simbólica, se expressa como o *maṇḍala* natural, o qual não se restringe às estipulações de tempo e espaço. E este reconhecimento, quando no próprio ato criativo, revela a inseparabilidade entre meditação e criação, entre consciência e expressão, dissolvendo as fabricações que antes separavam o artista e sua realidade. A não-meditação do *Mahāmudrā* se torna então “não-arte”, livre de linearidade e em plena apreciação, espontaneamente presente.

A partir do acima disposto, poderíamos observar a Arte do *Dharma* como a estipulação de um processo de reformulação do olhar através de técnicas meditativas, abordando a realidade percebida a partir disto que o autor define como percepção simbólica. Tal procedimento seria uma forma de meio hábil, ou *upāya*, constituindo-se como um mecanismo pedagógico que utiliza a arte ao mesmo tempo como premissa (a partir de seus preceitos fundamentais de transformação do olhar), como meio (através de técnicas meditativas) e como fruto (a própria criação artística) de uma transformação interior. É importante reiterar que a tradição contemplativa do Budismo *Vajrayāna*, na qual o autor se fundamenta, se define como um “tomar a fruição como caminho”, tema este crucial à compreensão da perspectiva dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, o qual trata justamente desta atemporalidade da senda espiritual, onde o resultado, por assim dizer, é reconhecido interiormente e então cultivado pela consciência ao longo de todo o processo, até sua plenitude. Nesse sentido, poderíamos compreender a proposta da Arte do *Dharma* não-cultural como uma presentificação do potencial de realização espiritual na vida fora dos mosteiros, abordagem esta igualmente característica dos *mahāsiddhas*. A Arte do *Dharma* enquanto fruição, portanto, seria em si um caminho, sendo a arte um meio hábil que se constitui como o ensinamento conducente à liberação, o artista o caminhante na senda, e a obra de arte o mero ato de caminhar.

Desta forma, a Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa, assim como o procedimento analítico de instrumentalização por *upadeśa*, tem como propósito funcionar como um gancho de articulação, pedagógico, de aproximação à sensibilidade do olhar dos *mahāsiddhas* e, em se tratando de uma perspectiva de observação da escuta como meio de liberação e de sua potencialidade através do som e da música, a ser realizada em seguida, a proposta da mesma

de utilização da arte e precisamente da arte como mecanismo de transformação se faz consonante com tal tradição.

4 Música e Liberação Através da Escuta

O ar da região era surpreendentemente puro, e o silêncio reinava absoluto. Uma quietude que, de tão profunda, exigia dos ouvidos uma readaptação auditiva. [...] Não se tratava apenas de uma mera ausência de sons. Era como se o próprio silêncio tivesse algo a dizer⁵².

4.1 A Transformação da Escuta

Ao observarmos a questão da escuta no Budismo *Vajrayāna* e, mais especificamente, ao contemplarmos como a mesma se mostra presente no contexto das *dohās* e das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, vimos que tal presença pode ser identificada, de maneira geral, em cinco categorias, as quais seguem recapituladas abaixo:

- .(i) Utilização do som e da escuta como suporte meditativo;
- .(ii) Utilização de *mantra* como suporte meditativo;
- .(iii) Utilização da prática musical como suporte meditativo;
- .(iv) Presença de instrumentos musicais em hagiografias;
- .(v) *Dohās* mencionando a escuta ou os sentidos.

Como princípio de análise, um olhar detido acerca de como a tradição estipula a questão da escuta fundamentando-se em aspectos particulares de sua compreensão da natureza da consciência, reverbera, inicialmente, com esta que é a menos específica de tais categorias, isto é, a das *dohās* e histórias nas quais a escuta é mencionada em um contexto geral de entendimento dos sentidos. Notadamente, faz-se relevante o conceito de “oito consciências” (Skt. *aṣṭavijñānakāya*; Tib. *rnam shes tshogs brgyad*) e sua relação com os três *kāyas* e as cinco sabedorias, mencionados anteriormente.

Estas oito consciências foram expostas primeiramente no Segundo Veículo, nas obras do mestre Asaṅga, no século IV, o qual, juntamente com seu irmão Vasubandhu, foi precursor da escola de pensamento filosófico denominada *Cittamātra*, ou “Mente Apenas”. Posteriormente, discursos revelados no contexto do Terceiro Veículo ampliaram a literatura sobre o tema, assim como seus diversos comentários, indianos e tibetanos. Dentre estes

⁵² MURAKAMI, 2021, p. 166-167.

últimos, há, no seio da linhagem tibetana Karma Kagyü, um pequeno tratado em versos composto pelo III Gyalwang Karmapa, Rangjung Dorje (Tib. *rang byung rdo rje*; 1284-1339), intitulado *Distinguindo Consciência e Sabedoria* (Tib. *rnam shes ye shes 'byed pa*), o qual, devido à sua proximidade das linhagens estabelecidas pelo adepto Saraha e por Tilopa e Nāropa – e, naturalmente, daquelas praticadas e transmitidas por Chögyam Trungpa –, será aqui utilizado como referência.

4.1.1 O Estado Desperto e as Oito Consciências

Nos versos de uma *dohā* entoada pelo *mahāsiddha* Koṭālipa, este um dos célebres Oitenta e Quatro, vemos exposta uma relação direta entre purificação sensorial e o despertar da consciência:

Desperte a consciência no centro do coração.
Quando os seis sentidos são purificados, êxtase flui livremente.
Todos os conceitos são fonte de angústia.
Meditando ou não, repouse em seu estado natural
(KONGTRÜL, 2021, p. 86).

Como de costume na tradição Budista, Koṭālipa se refere a seis sentidos, sendo o sexto compreendido como um sentido mental. A perspectiva de entendimento dos mesmos, aqui, se faz em três aspectos: os sentidos, os objetos dos sentidos e a consciência dos mesmos. Ao observarmos a visão, por exemplo, temos as formas visuais como seus objetos e o conceito de “consciência visual” (Skt. *cakṣurvijñāna*; Tib. *mig gi rnam shes*), a qual precede o próprio sentido da visão. Para elucidar a distinção, a analogia do estado de sonho é usualmente utilizada, sendo que a consciência visual pode permanecer operante, percebendo formas visuais durante o sonho, ainda que os olhos estejam fechados. O mesmo se faz verdade para todos os outros sentidos, sendo que, no caso do sentido mental, os objetos são os próprios pensamentos, e a consciência que o precede é então denominada “consciência mental” (Skt. *manovijñāna*; Tib. *yid kyi rnam shes*). Em seu tratado, Rangjung Dorje estabelece a distinção entre apreensão sensorial e suas consciências:

Consideremos as consciências das cinco portas.
O que faz nascer as emoções é aceitação ou rejeição
Das formas, dos sons, dos odores, dos sabores e do que é tangível.
Mas todos esses objetos dos sentidos, o que são?
Tendo os examinado de maneira excelente, aqueles que são dotados de sabedoria

Verão que, mesmo nos átomos e partículas, nada existe exteriormente,
Tudo é simples cognição
(RIMPOCHÉ, 2007, p. 20).

E mais adiante:

Ainda que o objeto sensorial seja percebido por sua consciência
correspondente,
Suas características particulares são apreendidas por um evento mental
Baseadas em uma consciência mental formadora
A qual possui dois aspectos: o mental imediato e o mental maculado
(IDEM, p. 24).

Nesse sentido, o III Karmapa estabelece a questão mental como base de manifestação dos sentidos e, como veremos, as seis consciências dos sentidos são de fato nascidas de aspectos mentais ainda mais sutis.

A definição de mental imediato, acima, nada mais é do que a própria consciência mental que forma o sexto sentido. Já o conceito de mental maculado, se refere a esta que é a sétima das oito consciências, denominada “consciência maculada” (Skt. *klišṭamanas*; Tib. *nyon yid*). O autor define a distinção:

O mental imediato de cada cessação das seis consciências
É o campo de surgimento de tais consciências,
Assim como o mental maculado é o campo de surgimento de suas emoções;
A partir de sua capacidade de gerar e de velar,
A consciência velada possui estes dois aspectos
(IBIDEM, p. 25).

Tais aspectos mentais, portanto, são consciências cada vez mais sutis, de modo que esta sétima consciência é como uma camada interior que permeia as seis precedentes. Por fim, a oitava e última é a base a partir da qual todas as outras se manifestam, sendo ela a própria ignorância fundamental que gera a dualidade da consciência – sua atribuição ilusória à existência de um eu –, denominada “consciência-base” (Skt. *ālayavijñāna*; Tib. *kun gzhi rnam par shes pa*) ou, a partir de sua terminologia original em sânscrito, simplesmente *ālaya*. A sexta e a sétima consciências podem ser entendidas como propulsões duais nascidas do véu básico do *ālaya*, havendo assim uma diferença entre as consciências mentais ativas e a consciência mental passiva, respectivamente. Rangjung Dorje afirma:

Aos que são dotados de sabedoria,
O Buddha ensinou a consciência-base universal.
Ela é chamada também de “consciência de aquisição”,
“Consciência-suporte” e “consciência-local”;
Ou ainda “consciência de maturação completa”, pois nela se acumulam

Distintamente e em plena neutralidade,
 À imagem da chuva e dos rios alimentando o oceano,
 Todas as ações geradas pelas sete consciências
 (IBIDEM, p. 25)⁵³.

A questão da neutralidade da consciência-base, no entanto, é compreendida como um aspecto circunstancial do ser, sendo o próprio fundamento da existência condicionada pela ignorância e pelas formas de sofrimento potenciais que dela advêm. Quando Koṭālipa instrui “desperte a consciência no centro do coração”, em seu canto citado anteriormente, e afirma que a purificação dos seis sentidos faz com que êxtase flua livremente, o mesmo aponta justamente para a liberação que ocorre a partir da realização da natureza da mente e de como a mesma altera a relação com as oito consciências. É importante ressaltar que o termo “coração” (Skt. *garbha*; Tib. *snying po*) e o termo “mente” (Skt. *citta*; Tib. *sems*), ainda que não sejam sinônimos, são colocados como análogos no Budismo *Vajrayāna*, ao ponto de que, quando o termo mente é utilizado, aponta-se para o centro do coração. Desta forma, o despertar, na *dohā* de Koṭālipa, é precisamente o desvendar da natureza da mente, transformando as consciências e os seis sentidos em meras manifestações dessa mesma natureza ou, como descrito anteriormente pelo III Karmapa, “mesmo nos átomos e partículas, nada existe exteriormente, tudo é simples cognição”. O *mahāsiddha* Dharmapa canta:

Derrame o óleo da mente do despertar
 Na lamparina dos fenômenos,
 E acenda o pavio das seis consciências
 Com a chama do estado desperto não-dual,
 Dissipando a escuridão dos pensamentos ilusórios
 (KONGTRÜL, 2021, p. 87).

Essa forma de dissolução da consciência-base a partir do despertar da natureza da mente como experiência direta, portanto, ressignifica a presença das oito consciências, articulando seus aspectos cognitivos a partir de uma perspectiva distinta, a qual se alinha com o conceito de manifestação natural das cinco sabedorias e dos três *kāyas*. Rangjung Dorje expõe a relação:

Uma vez destruída a consciência-base universal, com seu véu,
 Neste momento, eis a sabedoria que é como o espelho.
 A partir dela se desenvolvem as outras sabedorias,
 Sem nenhuma concepção de um “eu”;

⁵³ É importante ressaltar que o conceito de *ālaya* passou por variações ao longo da história, sendo as definições aqui apresentadas em coerência com a própria definição do III Karmapa em seu tratado aqui estudado.

Presente de maneira permanente, sem nenhuma interrupção,
Ela percebe tudo passível de se conhecer, sem nenhuma referência;
Porque ela é a causa de todas as outras sabedorias,
Ela é descrita pelo nome de dharmakāya.
(RIMPOCHÉ, 2007, p. 27).

No contexto de exposição dos *Modos de Criação Artística*, na Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa, vimos em detalhe as características das cinco sabedorias e como as mesmas se manifestam como o princípio de *maṇḍala*, espontaneamente presente e atemporal, livre de causas e condições. Da mesma forma, o acima dito por Ranjung Dorje expõe que a transitoriedade das oito consciências é passível de um colapso e que, uma vez desperta, a mente apreende a realidade aparente a partir da pureza das cinco sabedorias, livre da vulnerabilidade dual. Em sua *Sādhana do Mahāmudrā*, Trungpa revela poeticamente o *maṇḍala* espontaneamente presente, livre de obscurecimentos:

HUM HUM HUM
No espaço ilimitado da talidade,
Na dinâmica da grande luz,
Todos os milagres de visão, som e mente
São as cinco sabedorias e os cinco buddhas.
Este é o mandala jamais arranjado mas sempre completo.
É o grande êxtase, primevo e que a tudo permeia. HUM
É equanimidade sem limites, que jamais se alterou.
É unificada em um só círculo, além da confusão.
Em seu caráter básico, não resta nenhum rastro
De ignorância ou compreensão.
Nada de nada, mas tudo surge dele.
Ainda assim, a dinâmica espontânea do mandala é revelada
(TRUNGPA, 2004b, p. 304).

E estas cinco sabedorias, portanto, são a expressão natural dos três *kāyas*, aos quais o corpo ou as formas iluminadas, a fala ou os sons iluminados, e a mente ou as percepções iluminadas são referidos pelo autor como “os milagres de visão, som e mente”. O III Karmapa estabelece a relação em detalhe:

A partir da transformação dos níveis da mente, da cognição e das consciências,
Os três *kāyas* e suas atividades ilimitadas são o fruto.
A plenitude de suas presenças, livre de unicidade ou de multiplicidade,
Desprovidas de um começo, desobstruídas da existência cíclica e de sua transcendência,
No *maṇḍala* de pura simplicidade do espaço universal,
É denominada svabhāvikakāya.

Em outros textos, o Vitorioso
Ensina isto sob o termo dharmakāya;
A sabedoria semelhante ao espelho corresponde então ao *kāya* de sabedoria,
E as outras sabedorias, aos dois *kāyas* formais.

O estado de buddha é a consumação da natureza
Das cinco sabedorias e dos quatro *kāyas*.

O Buddha disse que o que cria as impurezas da mente, da cognição e das consciências,
É a consciência-base universal,
E que aquilo que é imaculado é a quintessência dos vitoriosos
(RIMPOCHÉ, 2007, p. 31)⁵⁴.

Nunca é demais ressaltar a ênfase à questão experiencial, especialmente no que diz respeito ao contexto das *dohās* e das transmissões dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*. Quando abordada a destruição do *ālaya* e a conseqüente presença espontânea dos três *kāyas* e das cinco sabedorias transcendendo as circunstâncias de tempo e espaço, não se trata meramente de uma compreensão racional do tema, mas de uma experiência direta da natureza da realidade, *através* da apreensão dos fenômenos por meio de técnicas meditativas graduais, culminando em tal experiência. Os sentidos e suas consciências, portanto, não são apagados por tal destruição, mas ressignificados. Experiência, assim, se refere a uma transformação do olhar, por assim dizer, ou, como veremos mais adiante, a uma transformação da escuta. Em sua *dohā*, a grande adepta Mañibhadra revela que

Enquanto não houver realização,
Os pensamentos perseguirão cada som.
Realizando a natureza da realidade,
Tudo o que se manifesta é a natureza da realidade
(KONGTRÜL, 2021, p. 89).

E é este o ponto que articula tal ressignificação dos sentidos: ao libertar-se de uma apreensão habitual dos fenômenos – despindo-se da dualidade que reifica a ilusão de um eu através do apego as aparências aprazíveis e da aversão àquilo que assim não o parece –, o despertar da mente, a partir de uma eventual realização da mesma como inseparável da natureza da realidade, relativiza as manifestações experienciadas pelos sentidos e as concebe como expressão dessa própria natureza. Chögyam Trungpa aborda o tema em detalhe:

Parece que os fenômenos são aquilo que aparece para nós e para nossas percepções. Quando percebemos os fenômenos, se olharmos para eles como eles são, eles não tem que ser capturados ou colocados em um compartimento; ao invés disso, eles podem perpetuar por si próprios. Isto é conhecido como a

⁵⁴ A compreensão de um quarto *kāya* se dá a partir da noção de que os três *kāyas* são de fato inseparáveis, formando portanto um quarto, denominado *svabhāvikakāya* (Tib. *ngo bo nyid sku*). A divisão dos três *kāyas* em um *kāya* de sabedoria e dois *kāyas* formais se refere ao fato de que apenas o *dharmakāya* é tido como uma esfera da consciência além de designações de manifestação, sendo os dois *kāyas* subseqüentes gradações de manifestação sutil e grosseira, respectivamente.

aurora dos fenômenos, a qual pode ser vista como as coisas como elas são. A aurora dos fenômenos deve ser compreendida como a raiz de todos os dharmas.

Um fenômeno não possui nenhuma raiz; ele acontece espontaneamente, por si próprio. E quando um fenômeno surge, ele não permanece em nada. Ao surgir, ele deixa de se tornar algo por si mesmo; e ao surgir, ele naturalmente depende de si mesmo, por causa de sua qualidade de surgimento. Portanto, chamamos a aurora dos fenômenos de dharmakaya pois, por si mesmo, por sua própria natureza, eles não partem e eles não permanecem em nada. Assim, todos os dharmas são marcados por essa realidade.

Poderíamos falar disso também em termos do dharmata. Um fenômeno possui um senso próprio. Ele não está nem aqui nem ali. Em outras palavras, ao perceber as coisas como elas são, não permanecemos em nada (TRUNGPA, 2013, p. 550).

Em seu tratado sobre a utilização de *mantras* como forma de cura, o Dr. Nida Chenagtsang expõe três níveis de comunicação abordadas a partir da perspectiva de um possível despertar de atributos da escuta. Inicialmente, o autor trata de dois níveis básicos, sendo um primeiro relativo à forma de comunicação sonora, utilizando a fala, e um segundo relativo à escrita. Somados a estes, Chenagtsang revela, no contexto de técnicas específicas de entoação da sílaba *A* – a qual, como vimos, é compreendida na tradição como a essência de todas as manifestações sonoras –, uma esfera de escuta extrafísica, um som natural próprio ao indivíduo, passível de ser percebido. Nas palavras do autor:

Em seguida, um terceiro nível é relativo ao som natural de cada pessoa. Se formos capazes de perceber esse som natural, seremos então capazes de perceber o som natural de outras pessoas. Através de nosso próprio som natural, podemos alcançar e entrar em contato com o som natural dos outros. Nesse nível de comunicação, não é mais necessário que eu fale, me mexa ou me mostre. Eu posso simplesmente me descontraír, e graças a esse relaxamento, eu entro na dimensão do som natural, de tal forma que posso, a partir de minha mente, alcançar quem quer que seja (CHENAGTSANG, 2016).

Esse aspecto de certa forma telepático da escuta, trata justamente do cerne da compreensão da mesma a partir da dissolução do *ālaya* e da dualidade da mente. Uma vez que esta é capaz de *escutar a si mesma*, escutar a essência dos outros torna-se então natural.

Já na hagiografia do *mahāsiddha* Kilakilapa, vemos um processo inverso ser utilizado como meio hábil. O texto reconta que Kilakilapa era tido em seu vilarejo como uma pessoa de grande disposição à fala divisiva, ao ponto de se tornar ali uma presença insuportável, hostilizado pelos demais, e decidir então por se mudar para um campo crematório da região. Lá, ao encontrar um *yogī* e a ele relatar sua história, o mesmo recebera como instrução uma

forma de dissolução das expressões hostis que escutara e de sua própria fala como sendo indivisíveis, transformando-as então no ressoar de um trovão:

A sua fala e a fala dos outros é apenas som. Medite em todos os sons como sendo um único som, indiferenciado. Em seguida, visualize os sons produzidos por você mesmo surgindo da vacuidade desobstruída do espaço, ressoando como um trovão, e então caindo como uma chuva de flores (ABHAYADATTA, 1979, p. 215).

E não é de se espantar que o canto no qual Kilakilapa expressa sua realização, após anos de meditação intensiva, aborde o simbolismo destas instruções:

No firmamento puro da expansão da realidade,
O trovão não-nascido ressoa.
Todos os fenômenos ilusórios do mundo
São embelezados pelo resultado,
O estado desperto dos três kāyas
(KONGTRÜL, 2021, p. 89).

Mas afinal, se a dualidade que constitui as oito consciências – e, portanto, apreende os fenômenos a partir de uma dinâmica de interação entre sujeito e objeto – entra em colapso como consequência do despertar da mente, percebendo a realidade como uma manifestação natural dos três *kāyas* e das cinco sabedorias, como exatamente se dá a percepção desse despertar no âmbito dos sentidos ou, mais especificamente, como se revelam os aspectos particulares à escuta? E ainda, em termos da própria ideia de uma liberação através da escuta, como poderíamos compreendê-la como um meio hábil possível de dissolução do *ālaya* e, nesse sentido, o que exatamente caracteriza uma utilização da escuta como meio de liberação? Em outras palavras, o que faz da utilização do som e mesmo da música meios hábeis potenciais de liberação?

4.1.2 Escuta Atemporal

Nós dois estamos presos num turbilhão.
Às vezes fora do tempo.
Nós dois fomos atingidos por um raio em algum lugar.
Um raio desprovido de som e forma⁵⁵.

Com o intuito de esclarecer possíveis distinções que nos permitam compreender o que caracteriza a consciência da escuta e, conseqüentemente, o que possibilita a utilização do

⁵⁵ MURAKAMI, 2022, p. 391.

sentido da escuta como uma via potencial de experiência direta da natureza da mente, alguns parâmetros aqui tratados, tanto no contexto das abordagens acerca da escuta específicas do Terceiro Veículo, quanto da proposta meditativa da Arte do *Dharma* de Trungpa, se fazem relevantes.

Primeiramente, quando Trungpa se refere à questão das quatro atividades iluminadas como uma expressão simbólica e atemporal da natureza da realidade, a partir do princípio de *maṇḍala*, vemos que a concepção das cinco sabedorias se faz presente como uma dinâmica espacial, e que o conceito de tempo, na verdade, é definido a partir do âmbito de um quarto tempo, despido da exibição linear dos “três tempos” (Tib. *dus gsum*), ou seja, de passado, presente e futuro. Em um contexto distinto, o autor define o conceito:

Às vezes esse estado é referido como o quarto momento. Isto pode soar mais místico do que de fato significa. Temos o passado, o presente e o futuro, os quais são os três momentos. Então temos uma outra coisa acontecendo, a qual é chamada de quarto momento. O quarto momento não é uma experiência distante, ou algo extraordinário. É um estado que não pertence ao agora, ou a alguma experiência de “poder ser”. Ele pertence a uma não-categoria, o qual provê um novo âmbito de categoria. E é por isso que ele é chamado de quarto momento (TRUNGPA, 2021, p. 107).

Essa relativização de uma categorização comum traz à tona o princípio fundamental da dissolução da percepção usual das oito consciências, sendo o quarto tempo, nesse sentido, uma dissolução da linearidade da consciência. Trungpa elabora:

Não pode ser compreendido em termos de fatos e figuras, como a que horas você chegou aqui, sentou e meditou. Ao invés disso, há um estado desperto básico, geral e abstrato de *ser*. Um senso de *ser* acontece. Na verdade, um senso de *ser* está acontecendo aqui e agora, um senso de experiência sem palavras, sem termos, sem um conceito, sem uma verbalização ou uma visualização. Está acontecendo e é inominável. Não podemos chamá-lo exatamente de “consciência”. Não podemos nem mesmo chamá-lo de “estado desperto”, o qual é às vezes mal compreendido. Isto *não é bem* estado desperto. É um estado de *ser*. Ser o quê? Não temos como saber. É apenas *ser*, sem algo (IDEM, p. 106).

Em termos de como esse fundamento de uma esfera temporal não-linear vem a se tornar tangível através dos estágios de prática do Budismo *Vajrayāna*, e como o despertar de tal ausência de linearidade se relaciona com âmbitos específicos de transformação através da escuta, alguns exemplos nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* são especialmente relevantes. Dentre estes, podemos encontrar duas hagiografias que tratam especificamente de uma associação entre a utilização do som, através da recitação de *mantras*, e o ato de realizar

uma peregrinação a locais sagrados, sendo a primeira a do adepto Jogipa e a segunda a de Udhilipa. Ainda que partindo de premissas distintas, vemos, em ambos os casos, o iniciado ser instruído a visitar os célebres vinte e quatro locais sagrados indianos, concentrando-se apenas na recitação de um *mantra* específico, sendo os *mantras* designados aos dois adeptos igualmente distintos. Estes vinte e quatro locais são compreendidos pela tradição tântrica budista como focos de poder particulares ao corpo da divindade feminina *Vajrayoginī*, podendo ser compreendidos tanto como simbólicos, relativos a pontos nodais dos canais sutis do corpo humano – associados, portanto, às técnicas meditativas do estágio de completude com atributos, vistas anteriormente – quanto como locais específicos no subcontinente indiano. Dowman estabelece a dialética de tais possíveis interpretações contrapondo o argumento do *mahāsiddha* Nāropa aos feitos de Jogipa:

Nāropa denegriu “simples tolos que vagam pelo país de local de poder a local de poder” interpretando os vinte e quatro locais de poder literalmente, como locais geográficos. Nāropa conhecia estes vinte e quatro pontos focais de energia no psico-organismo cada um controlado por uma *Ḍākinī*, e compondo o corpo de *Vajrayoginī*, o qual deve se tornar claro através de meditação. Mas Jogipa demonstrou sua realização do *siddhi* do *mahāmudrā* pela prática exotérica de peregrinação e recitação de mantra que *kriyāyoga* leva ao mesmo resultado que as sendas tântricas mais elevadas. O tantra provê meios hábeis para cada tipo de personalidade e nível de habilidade (DOWMAN, 1985, 277-278)⁵⁶.

É digno de nota que a distinção feita por Dowman acerca de classes específicas de *tantra* trata de ênfases distintas adotadas pelas perspectivas destas e, no caso de Jogipa, o enfoque em métodos próprios à classe de *kriyāyoga* se dera frente à uma dificuldade do próprio adepto. No relato de sua vida, vemos que após se dedicar às técnicas meditativas propostas por seu mestre, Jogipa se dá conta de não ter realizado nenhum progresso e, ao retornar a seu preceptor, pediu-lhe portanto um método eficaz de progredir através do uso do corpo e da fala, dispensando visualizações e meditações (ABHAYADATTA, 1979, 180-181). Sua história conclui com a menção de que Jogipa obtivera a mesma realização do *Mahāmudrā*

⁵⁶ O conceito de *kriyāyoga*, no caso, é uma referência à primeira das quatro classes de *tantra* do Budismo *Vajrayāna*, havendo nesta uma ênfase clara no estágio de criação e em técnicas de purificação do corpo e da fala. Já a perspectiva de corpo sutil abordada em *tantras* como o de *Vajrayoginī* constituem a quarta e mais elevada das classes de *tantra*, denominada *Anuttarayogatantra*, ou “*tantra* do yoga mais elevado”. É importante ressaltar que o termo *kriyā* se distingue consideravelmente quando abordado em contextos de outras tradições indianas, e sua utilização aqui se refere à compreensão própria ao *Vajrayāna*.

que o faria através de técnicas meditativas mais complexas, sendo, portanto, sua dedicação à peregrinação e à recitação igualmente eficazes.

Já no caso de Udhilipa, a instrução de fazer exatamente a mesma peregrinação acompanhada da utilização de um *mantra* se deu a partir de seu anseio por aprender a voar como os pássaros que admirava de seu palácio (IDEM, p. 220-221). É curiosa a constatação de que Udhilipa nem mesmo havia se dedicado a outros métodos, como Jogipa, mas que, de certa forma, as instruções concedidas por seu mestre se fizeram face a uma “limitação”, sendo, no caso, à condição natural humana da incapacidade de voar.

O ponto comum central aos dois casos é o fato de que a realização espiritual se faz a partir de um esforço linear, caminhando e cantando, para então chegar à não-linearidade do estado desperto da natureza da realidade. Colapso da dualidade pelo esforço. Ainda que entendamos tais esforços como próprios ao estágio de criação – como vimos, a escuta no estágio de criação se dá através da recitação de *mantra* e da percepção dos sons ao redor como expressões naturais desse mesmo *mantra* –, a relação simbólica de dedicar-se à busca pelos pontos focais do corpo de *Vajrayoginī* através de peregrinação acabara por ativar, em ambos os casos, o fluxo natural dos ventos sutis no interior do corpo *vajra*. Em outras palavras, os métodos de criação utilizados por Jogipa e Udhilipa se fizeram como efetivos para as aberturas interiores propostas pelos métodos do estágio de completude com atributos – nos quais, efetivamente, a escuta é tratada a partir da transformação desses ventos sutis e da compreensão das sílabas que ressoam no interior dos canais sutis.

A ideia de um esforço linear, quando do ponto de vista tântrico, é entendida portanto como um mero meio hábil de justamente dissolver a percepção linear da realidade. Através da utilização dos sentidos, o caminho, ou, nos casos acima, a efetiva peregrinação, é uma forma de despertar o caminhar no interior do canais sutis, e a escuta dos eventos ao redor da caminhada exterior é interiorizada pela recitação de um *mantra*, ao ponto de se reconhecer a ressonância dos ventos sutis em si mesmo. O ponto central sobre o quarto tempo, aqui, é que os métodos utilizados nos estágios de criação e completude não abordam a realidade a partir de um fundamento gradual, mas a partir de um trazer à consciência comum a experiência daquilo que a ela não se confina. Novamente, Trungpa distingue tal questão frente às sendas dos dois primeiros Veículos:

Há um processo gradual acontecendo constantemente, e nada é visto como um salto repentino – exceto na tradição dos tantras do vajrayana, na qual as coisas funcionam de maneira inversa. De acordo com o caminhar das sendas espirituais do hinayana e do mahayana, há um processo gradual. As pessoas falam sobre iluminação repentina, o vislumbre repentino, *satori*, e todos os tipos de coisa como estas, mas mesmo tais experiências repentinas requerem condições prévias, o estado de espírito correto. Mesmo a dita iluminação repentina requer uma preparação adequada para ser repentina. Do contrário, ela não tem como ser repentina (TRUNGPA, 2021, p. 102-103).

Ainda que possamos observar o ato de peregrinar e recitar como as condições para a realização de tais adeptos, a proposta recebida por ambos iniciados se faz tendo em perspectiva um reconhecimento da não-linearidade da consciência e, de fato, o próprio conceito de meio hábil, quando visto sob o ângulo tântrico, traz em si o fundamento de uma não-linearidade da consciência. Doravante, o simbolismo do aspecto feminino *Vajrayoginī* espacializado na esfera física do subcontinente indiano, nada mais é do que um meio hábil de compreensão do *maṇḍala* da mesma e, portanto, a peregrinação se faz como um ato de internalizar o *maṇḍala* da escuta atemporal do *mantra* recitado, o próprio quarto tempo. Em um âmbito mais sutil, a caminhada externa é um direcionar do olhar ao fato de que jamais estivemos distantes de nossa própria esfera, no caso representada por *Vajrayoginī*, e a entoação do *mantra* é o ato de lembrar-se da ressonância interior que a tudo permeia.

Em termos de como o sentido da escuta se vê ressignificado a partir desse despertar, o ato de recitar um *mantra* como instrumento de trazer à consciência tal atemporalidade revela características específicas e, como veremos mais adiante, possui singular importância como parte de um espectro que se estende em seguida à entoação de *dohās* e mesmo à prática musical. Como vimos relatado por Chenagtsang, a mera concentração no entoar de uma sílaba de poder, no caso a raiz de todos os sons, *A*, pode nos trazer à percepção clara de nossa sonoridade interior e conseqüentemente da sonoridade dos outros. Em um outro contexto, Trungpa ressalta as qualidades da sílaba sânscrita *Hūṃ*:

Guru Padmasambhava disse que ao cantar o crescendo musical de HUM e abandonar os pensamentos, as experiências meditativas absolutas são o eco dessa música. Também, HUM é designado como a concentração de todas as bênçãos e energia. Etimologicamente, o termo sânscrito *HUM* significa “reunir-se” (TRUNGPA, 2004b, p. 319).

E este ato de reunir, em verdade, trata de certa elasticidade temporal – de justamente trazer a mente à clareza atemporal a partir do ato de concentrar-se no som de *Hūṃ* e, em um sentido mais profundo, a natureza do sílaba *Hūṃ*, como indicado por Trungpa, lida com o ato

de concentrar poder através do som. Na hagiografia de Deñgipa, por exemplo, vemos o adepto expressar sua realização dizendo ter enfim “destruído os conceitos com o som de *Hūṃ*” (ABHAYADATTA, 1979, p. 123).

Uma escuta desperta, portanto, relativiza a forma dualista e conseqüentemente linear de apreender a realidade através dos ouvidos e, naturalmente, tal relativização há de ter implicações no ato de se fazer música, seja no que diz respeito à criação quanto à performance. Quanto a esta última, em termos de sua relação com a questão do quarto tempo, o XII Tai Situpa descreve, ainda que não especificamente à performance musical propriamente dita, sua qualidade de elasticidade:

A qualidade especial da performance é que ela pode comunicar muito em um tempo curto – os acontecimentos significativos de uma vida ou de um período histórico. Ela não é limitada a biografias ou lendas, no entanto, ou a qualquer período de tempo. Ela pode descrever mil anos ou acontecimentos de uma tarde (TAI SITUPA, 1992, p. 105).

Nesse sentido, ainda que a música se estabeleça ressoando no espaço e se desenvolva no tempo, faz-se assim uma dialética entre a mesma e o âmbito da escuta que parte do despertar da natureza da mente e, portanto, se manifesta como um quarto tempo, um estado desperto atemporal ou, em outros termos, como sabedoria primordial. E ainda que, de início, uma compreensão da expressão natural dos três *kāyas* e das cinco sabedorias através da escuta pareça abstrata, existem gradações de compreensão destas que visam esclarecê-la.

Ao observarmos esta dupla categorização – três, ou mesmo quatro *kāyas*, e então cinco sabedorias –, como visto no contexto do tratado do III Karmapa, entendemos que se tratam apenas de modos de se elucidar um aspecto natural de manifestação do ser e de suas características, desde sua esfera mais sutil, inefável, até o âmbito de suas “portas” (Tib. *sgo*) de manifestação e percepção, estas os próprios sentidos. Desta forma, faz-se necessária uma análise de como se dá essa relação entre a escuta desperta, atemporal, e o seu caráter sensorial, a partir de suas gradações, para então observarmos suas implicações, tanto pelo ângulo de suas possíveis singularidades de um despertar através da escuta, quanto por aquele de como este mesmo despertar pode impactar o fazer musical.

4.2 A Escuta como Meio de Reconhecimento da Natureza da Realidade

De tão intenso, o silêncio chegava a ser asfíxiante.

O ar pesava, carregado de umidade, e trazia em si vaga sugestão de suspeita e conluio. Parecia até que milhares de orelhas de tamanhos e formas mais variados possíveis flutuavam no ar ao redor dos dois na tentativa de captar os sinais de suas presenças⁵⁷.

4.2.1 Os Três Kāyas Através da Escuta

No *Sūtra dos Três Kāyas*, vimos o Buddha revelar as qualidades específicas destes três corpos iluminados através da analogia do céu, das nuvens, e da chuva. Já no contexto da Arte do *Dharma*, vimos os aspectos experienciais das práticas meditativas do *Mahāmudrā* igualmente em um âmbito triplo de não-pensamento, claridade e êxtase, as quais são como vislumbres iniciais que surgem de uma percepção direta daquilo que é definido como as três características da natureza da mente, sendo estas sua “essência” (Tib. *ngo bo*), vazia e ampla como o espaço, sua “natureza” (Tib. *rang zhin*), luminosa, expansiva e desperta, e sua “compaixão” (Tib. *thugs rje*), incondicional e que tudo abarca. Estas três características são como modos naturais de reconhecimento dos três *kāyas* interiormente e, conquistada certa estabilidade e maturidade, do reconhecimento da inseparabilidade entre as realidades externa e interna – processo este análogo àquilo que o III Karmapa definira como o colapso do *ālaya* e portanto da dualidade da consciência mundana.

Ao analisarmos os aspectos particulares à escuta nos estágios do Budismo *Vajrāyana*, vimos que a estrutura de compreensão que nos permite distinguir questões específicas da mesma em tais estágios se constitui igualmente em três âmbitos, sendo estes o corpo, a fala e a mente iluminados, e estando a escuta relacionada à fala ou, em outros termos, à expressão iluminada. De fato, todos esses aspectos tríplexes de entendimento, sejam eles simbólicos ou experienciais, estão a tratar de uma gradação de esferas da natureza da mente, a qual, como vimos, não se distingue da natureza da realidade. Ainda, quando observados os estágios de criação e de completude com e sem atributos, vemos a escuta trabalhada a partir deste que é igualmente um aspecto triplo de compreensão, partindo da recitação de *mantras*, passando por técnicas de corpo sutil envolvendo a purificação do *prāṇa*, e por fim apreendendo a inseparabilidade entre som e vacuidade. Sendo assim, da mesma forma que em cada um desses estágios a fala iluminada (e portanto a escuta) é vista como parte de uma realidade dividida em três aspectos, quando observada em si, a mesma se faz análoga à perspectiva dos

⁵⁷ MURAKAMI, 2022, p. 379.

três *kāyas*. Em outras palavras, esses três estágios tântricos podem ser compreendidos como camadas de abordagens meditativas correspondentes aos três *kāyas*, sendo o estágio de criação associado ao âmbito de manifestação, ou *nirmāṇakāya*, o estágio de completude com atributos ao corpo de fruição, ou *sambhogakāya*, e o âmbito indizível da mente, abordado no estágio de completude livre de atributos, relativo ao corpo absoluto, ou *dharmakāya*.

Quando tratamos da escuta e portanto da fala iluminada, o entendimento dos três *kāyas* a partir da perspectiva da constituição do indivíduo se faz como um aspecto intermediário entre o âmbito mais sutil, da mente iluminada, e aquele de manifestação mais direta, do corpo iluminado. Chögyam Trungpa aborda a questão em relação à recitação de *mantras*:

Na tradição Vajrayana, a qual lida com energia, fala-se sobre três princípios: corpo, fala e mente. O corpo corresponde à matéria, e a mente aos pensamentos e ao espaço. A fala é aquilo que os conecta, a qual é energia. Meditar no som de mantras é uma das formas tradicionalmente conhecidas de se relacionar com essa energia. O mantra cria um ambiente, um ambiente vivo de energia (TRUNGPA, 2004b, p. 321).

Doravante, se observarmos a questão da escuta em cada um dos estágios meditativos do *Vajrāyana*, veremos que também nestes, internamente, os três *kāyas* se fazem presentes. A associação das sílabas *Om*, *Āḥ* e *Hūm* à respiração, denominada pela tradição como recitação *vajra* – na qual as três sílabas se fazem análogas ao corpo, à fala e à mente iluminadas, respectivamente –, revela que o próprio conceito de *mantra* trata igualmente desses três âmbitos. Etimologicamente, o termo sânscrito *mantra* (Tib. *sngags*) pode ser entendido como “proteção da mente”. Ora, se observarmos o ato de recitar *mantras* no estágio de criação, vemos que o propósito da mesma se faz em justamente transformar a percepção através do som e da escuta, conseqüentemente aplicando tal transformação interior à percepção dos sons do dia-a-dia. Em outras palavras, *mantra*, nesse contexto, significa a utilização do som como um meio hábil de se proteger a mente da propensão a uma percepção distorcida ou dual da realidade. Mais especificamente, o som de *Om* tem como atributo a purificação da percepção da realidade manifesta a partir do reconhecimento da mesma como sendo a forma ou corpo iluminado, ou *nirmāṇakāya*. *Āḥ*, como vimos, é a purificação da fala e, nesse sentido, revela que a percepção pura de uma fala iluminada se faz relacionada diretamente ao corpo de fruição, ou *sambhogakāya* (falaremos mais sobre essa relação posteriormente), sendo, como dito acima por Trungpa, uma ponte entre o âmbito manifesto e aquele da mente iluminada, ou

dharmakāya. Desta forma, o estágio de criação guarda em si um modo de abordagem dos três *kāyas* através da utilização do corpo, da fala e da mente, cada um destes trabalhando internamente esses três aspectos e, naturalmente, os estágios de completude com e sem atributos o farão da mesma maneira.

A própria ideia de associar *Om*, *Āḥ* e *Hūm* à respiração revela uma relação direta entre *prāṇa* e sílabas mânticas, e o ato de utilizar a visualização (a mente) de sílabas no interior do corpo sutil, as técnicas de respiração (a mediação entre a mente e corpo, sendo portanto expressão, ou fala) e a entoação destas sílabas (manifestação sonora, portanto corpo), constituem camadas análogas aos três *kāyas*.

Já no contexto de completude livre de atributos, no qual som e vacuidade são vistos como inseparáveis, temos, primeiramente, a compreensão da natureza vazia da realidade – ou mesmo do silêncio indizível da mesma, sobre o qual trataremos posteriormente – e, conseqüentemente, o cultivo da percepção de que todos os sons, em essência, são como se jamais tivessem existido. Ainda que assim percebidos, sons não são tidos como meros ecos, mas como uma ressonância natural do espaço inefável da vacuidade. Em outras palavras, a característica luminosa da mente, quando através da escuta, se manifesta como som ou ressonância e, por conseguinte, a percepção direta da realidade sonora como sendo a indissociação entre som e vacuidade, é sua resultante. Nesse sentido, vacuidade, ressonância e a inseparabilidade entre os dois são, no contexto do estágio de completude livre de atributos, igualmente análogas aos três *kāyas*.

As *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas* estão repletas de exemplos nos quais os adeptos utilizam tais meios como formas de aprimoramento espiritual. Dentre aqueles relativos à utilização de técnicas particulares ao estágio de criação, somados às histórias já mencionadas de Jogipa e Udhilipa, vemos, na vida de Dhobīpa, por exemplo, seu mestre instruir-lhe através do canto que, “pelas águas das vogais e consoantes, as máculas da fala são purificadas” (ABHAYADATTA, 1979, p. 113), sendo o ato de recitar o alfabeto sânscrito, portanto, um meio hábil suficientemente eficaz para tal purificação. Já na história de Bhusuku, vemos o adepto superar sua incapacidade de se dedicar aos estudos, na universidade de Nālandā, através da recitação do *mantra* do *bodhisattva* Mañjuśrī ao longo de uma única noite, sendo este um *mantra* comumente utilizado para o desenvolvimento de inteligência e sabedoria. Naquela mesma noite, durante sua recitação, Bhusuku encontrara diretamente o

bodhisattva, que então lhe concedera as bênçãos para que o adepto pudesse fazer sua apresentação dos *sūtras* – a qual acontecia usualmente em rodízio na universidade, e da qual Bhusuku jamais havia sido capaz de participar, se vendo, portanto, pressionado pelo abade a fazê-lo. Chegado o momento, o adepto “procedeu com a explicação da essência das dez divisões do *Bodhicaryāvatāra*, e então se elevou no espaço” (IDEM, p. 147) e, em seguida, foi visto pelo rei, pelo abade e por todos os presentes, como um verdadeiro mestre, não sem em seguida tomar a decisão de abandonar a universidade⁵⁸.

Na hagiografia de Kālapa, o qual era tido como um louco pelos habitantes de Rājapur, vemos o *mahāsiddha* entoar uma *dohā*, face às acusações que recebia, na qual é revelada sua técnica de dissolução dos pensamentos, aparências e conceitos e, portanto, da dualidade da consciência, a partir de uma meditação na sílaba *A*:

Há o que é percebido como um eu, e o que o é como um outro,
Ambos como se possuíssem natureza absoluta.
Sábio é aquele que compreende
E dissolve os conceitos como hostes divinas
Na sílaba *A*,
Dissipando como um arco-íris no céu.
Criação, duração e fim
Não mais me atingem, louco que sou.
Minhas ações surgidas do poder não-dual são deleite!
A realização clara e desimpedida é deleite!
Meditar nas esferas dos seis sentidos desimpedidos é deleite!
O resultado livre de esforço é deleite!
(IBIDEM, p. 111)

Nesse sentido, Kālapa unifica a exacerbação de conceitos e preconceitos, seus e dos demais, nesta que é a sílaba essencial do som, como se tais formulações fossem manifestações puras, divinas, sendo em essência apenas som. O som, portanto, quando percebido livre de dualidade, repousa em sua essência indizível, a partir da qual todas as aparências são mero deleite. O surgimento do som (sua criação), seu ressoar (sua duração) e seu fim são percebidos como uma exibição ilusória e, em última instância, como os próprios três *kāyas*.

4.2.2 *Sonho, Som e o Saṃbhogakāya*

Mas depois de ouvir a canção repetidas vezes, a letra adquire aos poucos um eco familiar.
Cada palavra parece encontrar espaço próprio no meu íntimo e nele se fixar.

⁵⁸ O *Bodhicaryāvatāra*, ou “Caminho do *Bodhisattva*”, de autoria do próprio Bhusuku (o qual, em seguida, se tornou conhecido pelo nome Śāntideva), acabou por se tornar um texto célebre, sendo, nos dias de hoje, uma das principais obras ensinadas pelo presente Dalai Lama.

A sensação é estranha.
Imagens que vão além do seu sentido se erguem no ar como gravuras recortadas e começam a andar
sozinhas.
Como se eu estivesse em sono profundo e sonhasse⁵⁹.

Em termos da utilização dos métodos do estágio de completude com atributos, as instruções recebidas por Nalipa abordam técnicas de visualização de sílabas no interior do corpo sutil. Seu mestre canta:

No local de grande êxtase no topo de sua cabeça,
Visualize um Haṃ, claro e puro.
Em seu ventre, a sílaba Aṃ, translúcida,
Incinera o Haṃ, que então se derrete em luz.
Quando o êxtase, a ausência de êxtase, o grandioso êxtase
E o êxtase inato surgem gradualmente,
Você dissipará as mágoas do saṃsāra
E obterá o grande êxtase da liberação
(ABHAYADATTA, 1979, p. 144).

Ainda que em grande parte incompreensível aos olhares de um não-iniciado, as instruções recebidas por Nalipa tangem um tema de grande importância para a compreensão da relação entre a escuta e os três *kāyas*. Vimos que as técnicas meditativas do estágio de completude com atributos, sendo este posterior ao estágio de criação e anterior àquele de completude livre de atributos – ainda que, naturalmente, tais estágios sejam completos em si mesmos e não sejam necessariamente abordados de maneira linear –, se fazem em relação ao âmbito da fala iluminada e ao corpo de fruição, ou *saṃbhogakāya*. Nesse contexto, são abordadas técnicas específicas designadas a transformação de cada um dos quatro estados que constituem a realidade, às quais são somadas técnicas que lidam com o momento da morte e com o “estado intermediário” (Tib. *bar do*) entre encarnações. Em seu célebre tratado *O Profundo Sentido Interior* (Tib. *zab mo nang don*), o III Karmapa, Rangjung Dorje, descreve esses quatro estados:

O período de repouso é composto de quatro estados.
Estes quatro – sono, sonho, união sexual,
E o período comum –
São os estados dos quatro *kāyas* não purificados
(DORJE, 2014, p. 37).

A ideia de se permanecer (ou de um “período de repouso”) é uma definição tradicional para a condição de existência na qual nos encontramos, a qual é em seguida subdividida

⁵⁹ MURAKAMI, 2022, p. 280.

nestes quatro estados. Para cada um deles, ainda que em abordagens ligeiramente distintas, as diversas linhagens de prática do Budismo *Vajrayāna*, no âmbito do estágio de completude envolvendo atributos, utilizam como base uma técnica meditativa específica, de modo a fazer com que estes quatro estados sejam transformados em uma percepção direta da natureza da realidade como a manifestação dos três *kāyas* e da inseparabilidade destes, formando um quarto *kāya*. Um dos mais célebres ciclos de prática que abordam tais métodos é conhecido como os *Seis Dharmas de Nāropa* (Tib. *na ro chos drug*), compilados pelo adepto a partir das diversas transmissões recebidas de seu preceptor Tilopa, sendo um *dharma* para cada um dos quatro estados, e outros dois que abordam a morte e o estado intermediário. Uma vez que estes quatro estados, como exposto por Rangjung Dorje, estão relacionados com a essência dos quatro *kāyas*, a própria concepção das técnicas tratará dos mesmos individualmente, tanto no que diz respeito a uma associação direta entre os *kāyas* e os estados, quanto em termos de como tais técnicas abordarão tais associações a partir de referências específicas no corpo sutil.

As instruções recebidas por Nalipa, na *dohā* supracitada, lidam com a primeira entre tais técnicas conhecida como “calor interno” (Skt. *caṇḍālī*; Tib. *gtum mo*), a qual é tida como a raiz destes *Seis Dharmas* e na qual o desejo, ou, mais especificamente, o estado de união sexual, é transformado. A ideia de união, aqui, se faz verdade também como sua resultante: ao transformar a dualidade do desejo através do calor interno no centro de energia ou *cakra* (Tib. *‘khor lo*) que se encontra no ventre, a união dos três *kāyas* é percebida, sendo ela denominada, neste contexto, como o *kāya* de sabedoria, ou *jñānakāya* (Tib. *ye shes sku*). Da mesma forma, ao tratar de cada um dos outros estados, um *cakra* específico se fará como suporte e, igualmente, um dos *kāyas* será percebido como sua resultante. Os estados de sono profundo, sonho e a vigília – este o período comum – são trabalhados a partir dos métodos de “clara luz” (Skt. *prabhāsvara*; Tib. *‘od gsal*), “yoga do sonho” (Skt. *svapnadarśana*; Tib. *mi lam rnal ‘byor*) e “corpo ilusório” (skt. *māyākāyā*; Tib. *sgyu lus*), respectivamente relacionados ao *dharmakāya*, ao *sambhogakāya* e ao *nirmānakāya*. A tabela abaixo esclarece tais relações:

Tabela 2: Os Quatro Estados e suas Relações

	União Sexual	Sono Profundo	Sonho	Vigília
Técnica	calor interno	clara luz	yoga do sonho	corpo ilusório
Kāya	<i>jñānakāya</i>	<i>dharmakāya</i>	<i>sambhogakāya</i>	<i>nirmānakāya</i>
Aspecto	união	mente iluminada	fala iluminada	corpo iluminado

	União Sexual	Sono Profundo	Sonho	Vigília
<i>Cakra</i>	umbelical	coração	garganta	coroa

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Quando tratamos da questão da escuta e da possibilidade de utilização da mesma como meio de liberação e, em particular, quando observamos tais questões a partir das sutis variações que se encontram nas técnicas de meditação utilizadas nestes diferentes estágios, há um espectro de compreensão que se faz presente, interrelacionando elementos que constituem diversos âmbitos do ser que acabam por revelar aspectos próprios à escuta. Em termos das técnicas aqui tratadas, vemos que a fala iluminada (e portanto a escuta) se faz em relação à compreensão da natureza do corpo de fruição, ou *saṃbhogakāya* e que, no contexto destes *Seis Dharmas*, tal relação se faz revelada a partir da potencialidade do estado do sonho, a ser trabalhado pelo *yoga* do sonho, de modo a realizar a percepção ilusória desse estado onírico como sendo em essência o *saṃbhogakāya*. O III Karmapa afirma sobre tal estado que, “quando purificado, ele é o *saṃbhogakāya*: claro, discreto, e vazio” (IDEM, p. 38). A grande adepta Niguma, contemporânea de Nāropa, compilara igualmente um ciclo de seis *dharmas*, os *Seis Dharmas de Niguma* (Tib. *ni gu chos drug*), os quais abordam métodos similares, ainda que com ênfases levemente distintas. Nos versos fundamentais destes, vemos a mesma instruir sobre o *yoga* do sonho:

Aquele que abandonou completamente os conceitos
 Deve manter constantemente o ponto vital da intenção de sonhar.
 A ilusão dupla é purificada naturalmente,
 E as qualidades dos estágios do caminho ilusório,
 Surgirão naturalmente em todos os momentos do dia e da noite.
 Sonhos são reconhecidos, refinados, emanados, modificados, e aparecem
 objetivamente. A ilusão excessiva, o despertar excessivo, o êxtase excessivo, e
 a vacuidade excessiva devem ser erradicados pela devoção, pela acumulação
 de mérito, e pela dissipação de obstruções, e devem ser utilizados como
 ornamentos (HARDING, 2010, 140-141).

Sendo o *saṃbhogakāya* a radiância sutil da mente que surge a partir de seu espaço básico, o *dharmakāya* e, igualmente, sendo o estado do sonho surgido do torpor extremo do estado de sono profundo, é de se notar que, naturalmente, as técnicas de clara luz e de *yoga* do sonho se fazem intimamente conectadas. O conceito de clara luz aborda a expressão íntima do *dharmakāya*, apreendida pela consciência quando a mesma se faz liberta do obscurecimento que resulta do véu do *ālaya*. Desta maneira, o próprio ato de “desligar-se” naturalmente da

consciência, ao entrar em sono profundo, é compreendido como uma imersão no *ālaya* e, nesse sentido, um adepto da prática meditativa de clara luz se dedica ao reconhecimento da mesma no momento de adormecer, até eventualmente fazer com que o estado de sono seja em si um repouso nesse despertar da consciência sutil. O *mahāsiddha* Kambala, também conhecido como Lavapa (Tib. *lwa wa pa*), fora notório por sua demasiada preguiça e, conforme a tradição oral da linhagem, realizou o caminho espiritual focando-se exclusivamente nas práticas de clara luz e sonho. Trungpa reconta:

Lavapa perguntou a uma pessoa que ele conheceu na estrada se ele poderia ir e permanecer com algum grande yogi compassivo que poderia alimentá-lo sem que ele tivesse que fazer qualquer trabalho. E seu amigo o recomendou um professor que dava comida às pessoas e apenas as deixava dormir. Lavapa pensou que esta era uma excelente proposição, e então seguiu. Ele encontrou uma caverna para si e recebeu ensinamentos desse guru. Ele ficou maravilhado de poder se comunicar com tal professor, e ficou também surpreso de encontrar uma pessoa com características tão similares às suas próprias! O guru também dormia o dia inteiro, o tempo todo, e por causa disso, Lavapa foi finalmente capaz de se comunicar com aquela pessoa, com aquele guru. Lavapa então dormiu por doze anos! E a partir de sua preguiça, em um estado de meditação, obviamente, ele atingiu a iluminação ao final desses doze anos (TRUNGPA, 2017, p. 155-156).

Em sua *dohā*, Lavapa aborda a importância de se reconhecer que todos os fenômenos surgem do *dharmakāya*:

Que maravilha é o oceano, vasto e profundo e repleto de joias,
E o rei nāga que de sua riqueza desfruta.
Todas as imagens e sons são desde o princípio o dharmakāya,
E aqueles com realização, de sua riqueza desfrutam
(KONGTRÜL, 2021, p. 83-84).

As imagens e sons relatadas pelo adepto se referem ao fato de que tanto o corpo iluminado (as formas ou imagens, sendo portanto relativas ao *nirmāṇakāya*) quanto a fala iluminada (os sons, relativos ao *sambhogakāya*) não se separam jamais da mente iluminada, o próprio *dharmakāya* e que, de fato, surgem a partir dele. Em termos dos quatro estados, faz-se aqui a compreensão de que a partir do estado de sono profundo, reconhecido como a clara luz inata, o emergir do estado onírico é em si uma exibição natural e luminosa desta e, com o surgimento do estado de vigília, todos os fenômenos são igualmente percebidos como inseparáveis desse estado desperto.

Quando Niguma define o *yoga* do sonho como um meio hábil de dupla purificação, a mesma se refere ao fato de que o despertar no interior dos sonhos, percebendo-os como tais,

faz com que o estado de vigília se torne igualmente desperto. Há certa reciprocidade entre esses dois estados, de modo que o sonho, quando reconhecido como tal, é relativizado e portanto transformado, ao passo que, subsequentemente, o estado de vigília ganha em si certo caráter onírico, igualmente relativizando-o ou, em outras palavras, fazendo com que a solidez atribuída aos fenômenos perca impacto na percepção. Nas palavras de Chögyam Trungpa, “no *yoga* do sonho, o que é visto no estado do sonho é o mesmo que à luz do dia, e a vida cotidiana parece ser o mesmo que o estado de sonho” (TRUNGPA, 2017, p. 243). Sonhos são, portanto, o ínterim simbólico que media o torpor e a ilusão e, quando purificados, são o elemento catalizador entre a clara luz base da natureza da mente e a realidade aparente.

Sendo o sonho – e portanto o *sambhogakāya* e a fala iluminada – o aspecto que justamente parte do caráter inefável da existência, antecedendo assim o escopo de manifestação da realidade aparente, quando observada a questão da escuta e potencialmente de uma liberação através da escuta, podemos igualmente utilizar tal dinâmica tríplice como referência. Como vimos, o próprio Trungpa argumentara que “o corpo corresponde à matéria, e a mente aos pensamentos e ao espaço. A fala é aquilo que os conecta, a qual é energia” (IDEM, 2004b, p. 321). Esta dinâmica, em si, proporciona um entendimento da escuta, da fala iluminada e de toda expressão sonora de maneira ambivalente. Primeiramente, ao observarmos a escuta como o aspecto que tange o caráter mais sutil da mente, podemos compreender a mesma como uma porta de entrada, por assim dizer, conduzindo a realidade aparente à base da consciência. Este primeiro aspecto se faz em conjunção com o próprio conceito de liberação através da escuta, sendo a escuta, portanto, relativa ao âmbito do ser que media a consciência à sua natureza mais íntima. Em seguida, se invertermos tal perspectiva, observando a escuta e a utilização da mesma como a expressão inicial que surge do *dharmakāya*, cabe assim a reflexão de que uma utilização de sons a partir do estado desperto de reconhecimento da clara luz da mente, como por exemplo a música, guarde em si um potencial singular de revelação da mesma. Nesse sentido, por um lado a escuta é a porta de entrada à radiância inata da mente e, por outro, a expressão sonora pode ser vista como um meio hábil que por excelência revela a natureza da mesma. Desta forma, faz-se relevante uma abordagem detalhada destas duas perspectivas.

4.2.3 Revelação e Criatividade

Simbologia e sentido são duas coisas diferentes.

Acho que ela obteve as palavras certas porque ignorou as tediosas formalidades do sentido ou da
lógica.

Colheu as palavras certas de um sonho como alguém que gentilmente apanha uma borboleta em pleno
vôo pelas asas.

Artistas são pessoas capazes de contornar coisas tediosas⁶⁰.

Quando falamos sobre a noção de liberação através da escuta e, em particular, quando contemplamos tal noção no âmbito específico da utilização dos cantos *dohā* na tradição dos *mahāsiddhas*, vemos que a utilização destes se faz igualmente ambivalente, sendo, por um lado, um modo de transmissão de mestre a discípulo através do qual uma introdução direta à natureza da mente é realizada e, por outro, uma forma espontânea de expressão de realização por parte dos adeptos que de fato a obtiveram. E ao compreendermos os fundamentos que constituem a natureza e portanto a utilização da escuta como meio de liberação, vemos que *dohās*, em si, são mecanismos específicos de se estabelecer um espaço de consciência propício a esta abertura interior, como uma forma de mediação entre a consciência comum e sua esfera mais sutil, por esta que pode ser entendida, de certa maneira, como uma ponte sonora e mesmo onírica de percepção. Sobre a criação de um espaço de transmissão, Trungpa afirma:

A louca sabedoria da linhagem do pensamento toma uma forma que é de certo modo decepcionante para o recipiente ansioso pelos ensinamentos. Você pode ir e visitar o guru, para o qual você se preparou especialmente, e ele não aparenta interessado em conversar com você. Ele está ocupado lendo o jornal. Ou então ele pode criar um “ar obscuro”, uma certa intensidade que faz com que o ambiente inteiro se torne ameaçador. E não há nada acontecendo – nada acontecendo até o ponto em que você vai embora sentindo alívio, contente de não ter que ficar ali por mais tempo. Mas então algo acontece com você, como se tudo tivesse acontecido durante aqueles períodos de silêncio e intensidade (TRUNGPA, 2001, p. 169).

A linhagem do pensamento, mencionada pelo autor, se refere ao primeiro dos três modos de transmissão do *Vajrayāna*, conhecido tradicionalmente como a transmissão da mente dos vitoriosos. É importante observar que ao mesmo tempo em que tais modos, como vimos, se fazem em direta relação com os três *kayās* – e, mais profundamente, podem acontecer em esferas de manifestação não necessariamente tangíveis ao âmbito humano,

⁶⁰ MURAKAMI, 2022, p. 298.

como é o caso da transmissão silenciosa que se dá entre um *buddha* e seu séquito –, a forma com que Trungpa expõe sobre este que é o mais sutil de tais modos, relativo portanto ao *dharmakāya*, o trata como presente mesmo em um âmbito humano. Esta articulação por ele proposta, de fato, se faz em relação direta com o caráter de transmissão dos *mahāsiddhas*. Se levarmos em consideração que os três *kāyas* são aspectos inatos da consciência humana, uma invocação da esfera do *dharmakāya*, por assim dizer, é perfeitamente possível por um indivíduo com ela familiar. Nesse sentido, se observarmos o modo de transmissão subsequente, a transmissão por símbolos dos *vidyādharas* – a qual toma forma através de uma interlocução entre estes *vidyādharas*, ou detentores de sabedoria, e a esfera do *sambhogakāya* propriamente dita –, em relação com a compreensão da natureza da fala iluminada e da escuta, a criação de um espaço propício a uma transmissão sutil, profunda e simbólica através da entoação de um *mantra* ou de uma *dohā* pode ser vista como natural.

Esta familiaridade com as esferas sutis da mente e a conseqüente capacidade de mediar tal realidade, constituindo portanto uma transmissão de experiência e conhecimento, quando compreendida a partir de um entendimento tradicional dos níveis potenciais de realização no caminho espiritual, se faz em conjunção com o conceito de revelação. É digno de nota que, ao observarmos exemplos como o de Tilopa – que, como mencionado por Trungpa, recebera transmissões diretas de uma manifestação do *buddha* primordial –, assim como de tantos outros *mahāsiddhas*, que o caráter de mediação do *sambhogakāya*, quando visto pela ótica destes três modos de transmissão, se faz por esta interseção entre as esferas búdicas e a esfera material, sendo o adepto aquele capaz de transitar entre elas com sua mente. Tulku Thondup reflete sobre o tema a partir da perspectiva de um dinamismo entre a verdade absoluta, na qual há apenas estado desperto – como seria o caso de uma transmissão por intenção, de um *buddha* a seu séquito –, e a verdade relativa, na qual diversas camadas de entendimento do que vem a ser interlocução podem surgir:

De um ponto de vista filosófico, na natureza última, ou verdade absoluta, não há diferença entre professor e discípulo, ou entre os efeitos de ensinar ou aprender. Apenas na verdade relativa, quando as causas e condições apropriadas se tornam completas, os fenômenos convencionais surgem como o Dharma para as pessoas relevantes. Dharma é a realização, a fonte do meio de realização, e os meios de manter e desenvolver realização. O Dharma pode surgir ou ser descoberto na forma de pensamentos, a partir de indicações ou diálogos entre professores e discípulos, condicionados pela natureza e pela habilidade da pessoa envolvida. Assim, o Buddha não concedeu nenhum ensinamento, ainda que ensinamentos surgiram para os seres. [...] Para uma pessoa altamente realizada, todos os fenômenos podem se tornar uma fonte de

Dharma, para várias pessoas apenas fontes limitadas, e para alguns apenas as escrituras e instruções orais. E, para muitos, nada é uma fonte de Dharma (THONDUP, 1997, p. 57-58).

Mesmo em um âmbito de instruções meditativas e de seus comentários tradicionais, tal caráter de relativização pode ocorrer. Em uma das revelações de Dudjom Lingpa, vemos ser ressaltado o fato de que a pluralidade das constituições individuais possui um impacto relevante na forma com que os mesmos experienciarão os estágios meditativos ali descritos, de modo que as próprias instruções devem ser compreendidas simbolicamente. Nas palavras do autor:

Ademais, devido às inconcebíveis distinções entre as constituições e as faculdades das pessoas, há uma correspondente variedade inconcebível de experiências meditativas. Portanto, estas não são uniformes, e não há um critério definitivo para elas. As descrições que aqui seguem são meramente simbólicas e metafóricas. É preciso que você examine isto com sabedoria e verifique que todas as aparências são da natureza de experiências meditativas (LINGPA, 2015, p. 247).

No contexto específico das revelações de tesouros denominados *terma* (Tib. *gter ma*), no seio da tradição Nyingma, é interessante notar a delineação de certas características necessárias àqueles que os revelam. Em seu tratado *O Oceano Maravilhoso: Uma Explicação Breve e Clara sobre a Transmissão Terma* (Tib. *las 'phro gter brgyud kyi rnam bshad nyung gsal ngo mtshar rgya mtsho*), o III Dodrubchen, Jigmed Tenpa'i Nyima (Tib. *rdo grub chen 'jigs med bstan pa'i nyi ma*, 1865-1926) explica que

Sem possuir realização sublime como a base para controlar a esfera do dharma do estado desperto, como mencionado nos ensinamentos extraordinários de Dzog chen, é impossível herdar as profundas Termas de Guru Rinpoche. Seria como dizer que você jamais esteve na Índia mas que já esteve em Magadha [na Índia central] (In: THONDUP, 1997, p. 159).

E ao comentar sobre o tratado, Thondup sintetiza afirmando que “de acordo com o *Oceano Maravilhoso*, aquele que esconde a Terma deve ter atingido a realização suprema, e aquele para o qual a Terma foi escondida deve ter ao menos a realização do estágio de completude” (IDEM, p. 67).

A partir de tal constatação, vemos que o estágio de completude constitui uma base mínima de maturidade meditativa para empreender tais revelações. Ora, se levarmos em consideração que o mesmo, em relação com os três *kāyas*, se faz justamente em correspondência inicialmente com o *sambhogakāya* (através do estágio de completude com atributos) e posteriormente com o *dharmakāya* (através do estágio de completude livre de

atributos), acabamos por retornar a uma relação direta entre a escuta ou, mais especificamente, entre o ato de partir da escuta em direção à natureza da mente, e o caráter simbólico da esfera a partir da qual tais tesouros são revelados. A noção de uma fala iluminada, portanto, quando entendida em relação com a transmissão por símbolos dos *vidyādhara*s, é um aspecto de expressão capaz de transmitir a essência última ao âmbito de manifestação. Nesse sentido, o ato de *escutar* traz em si a característica de revelação dessa esfera simbólica, decodificando-a às linguagens mundanas – tendo em mente, inclusive, que o sentido de aprender e mesmo o de apreender, fazem parte da raiz etimológica do termo *thö pa*, em tibetano.

Como visto anteriormente, Chögyam Trungpa relaciona a criatividade artística com o conceito de simbolismo, tendo a percepção simbólica da realidade como um caráter de apreciação estética da mesma. Uma visão simbólica se faz em relação tanto com o modo de transmissão dos *vidyādhara*s, a qual se dá como uma experiência da expressão luminosa do *sambhogakāya* e de uma consequente decodificação de sua natureza de modo a transmiti-la à realidade manifesta, aparente, quanto como um aspecto de expressão artística. Desta forma, a fala iluminada pode ser compreendida como uma manifestação simbólica, tanto em termos de transmissão de conhecimento quanto de expressão criativa.

No contexto de uma de suas revelações, Dudjom Jigdral Yeshe Dorje (Tib. *bdud 'joms 'jigs bral ye shes rdo rje*, 1904-1987) relata a dificuldade desse processo de decodificação:

Se transcrito diretamente enquanto surgia da expansão de rigpa, este ensinamento de Vajrakilaya seria muito maior que aqueles dos dois tertöns. Haviam inclusive várias instruções e práticas de atividade que estes não incluíam. Revelar terma envolve muito trabalho e não traz grandes resultados, então eu a deixei de lado. Entretanto, quando eu tinha quarenta e cinco anos, no ano do Rato de Terra, no décimo dia do primeiro mês do calendário lunar, incitado por diversas circunstâncias internas e externas para que eu não negligenciasse minha própria parte dos ensinamentos, eu transcrevi uma pequena porção deles como a essência do coração dos ensinamentos raiz (DONGYAL, 2008, p. 186-187).

Ja no contexto de sua Arte do *Dharma*, vimos que Trungpa aborda a noção de simbolismo em relação com a ideia de experiência. A partir deste ponto de vista, a descrição do autor sobre sua própria circunstância de revelação da *Sādhana do Mahāmudrā*, este um de seus tesouros, é particularmente relevante:

Eu pedi à Rainha do Butão, a qual era minha anfitriã, se eu poderia fazer um retiro curto no Centro de Retiro de Taktsang, no local da gruta na qual o

grande professor indiano Padmasambhava – o qual levou o Budismo para o Tibete – meditou e manifestou em sua forma de louca sabedoria, a qual é chamada de Dorje Trolö. Estar em Taktsang não foi particularmente impressionante no início. Na verdade, os primeiros dias foram um pouco decepcionantes. “O que é esse lugar?”, eu indaguei. “Talvez este seja o lugar errado. Talvez haja um outro Taktsang em outro lugar, o *verdadeiro* Taktsang.” Ao passar mais tempo lá, no entanto, eu me dei conta de que o lugar tinha uma natureza muito poderosa. Uma vez que você começa a conectar com a atmosfera lá, havia um sentimento profundo de um vazio no coração. A influência da tradição Kagyü, a linhagem de prática, era muito forte lá. Ao mesmo tempo, havia um sentimento em Taktsang de austeridade e orgulho, e da selvageria da tradição Nyingma. Quando eu comecei a sentir isso, a *sadhana* surgiu sem nenhum problema. Eu senti a presença de Dorje Trolö da tradição Nyingma associada com Karma Pakshi da linhagem Kagyü. No início, eu disse a mim mesmo, “Você deve estar brincando. Nada está acontecendo.” Mas mesmo assim, haviam poder e energia imensos (TRUNGPA, 2004b, p. 310-311).

Novamente, assim como no caso da interação silenciosa entre mestre e discípulo permeada por um “ar obscuro”, mencionada anteriormente, vemos o caráter de decepção inicial e, ao passar por um âmbito sutil de transformação da percepção, certa incredulidade, ainda que frente a uma clara constatação de presença, de um agente transformador. Se colocarmos tal perspectiva em conjunção com o conceito de inspiração exposto pelo autor no contexto da Arte do *Dharma*, certas similaridades se fazem aparentes. Retornemos à definição de inspiração por parte do autor:

A inspiração genuína não é particularmente dramática. É bastante comum. Ela vem de aquietar-se em seu ambiente e aceitar as circunstâncias como naturais. A partir disso, você começa a perceber que é possível dançar com elas. Assim, a inspiração vem da aceitação, ao invés de se ter um lampejo súbito de um bom artifício surgindo em sua mente. Inspiração natural é simplesmente ter algo em algum lugar com o qual você possa se relacionar, possuindo portanto um senso de estabilidade e solidez. A inspiração tem duas partes: abertura e visão clara, ou, em sânscrito, *shunyata* e *prajna*. Os dois são baseados na noção de mente original, conhecida tradicionalmente como mente búdica, a qual é vazia, não-territorial, não-competitiva e aberta (IDEM, 2008, p. 119).

Os aspectos de abertura e clareza interiores, formando uma base para isto que autor define com inspiração natural, revelam certo caráter de simplesmente ter algo em algum lugar para se relacionar. A ideia de interlocução, seja entre um mestre e seu discípulo, entre um adepto e um local sagrado, ou entre um artista e algo em algum lugar, quando vista por esta ótica de abertura e visão clara – ou, em termos tradicionais, a partir do espaço básico de vacuidade e de sua característica inerente de sabedoria que tudo permeia –, se faz em relação com a aceitação de uma naturalidade das circunstâncias. E esta aceitação, como expõe Trungpa, se define a partir de um aquietar-se, sendo este aquietar-se, portanto, dotado de um teor de

aprofundamento interior, meditativo. A criatividade, nesse sentido, parte de um repouso interior no estado natural da consciência, sendo parte de um espectro que, em um sentido mais profundo, revela a realidade última.

Dudjom Jigdral Yeshe Dorje relata sua experiência de escrever espontaneamente um texto litúrgico a partir da conjunção de, por um lado, possuir certa intenção em escrever um texto específico, para o qual o mesmo já planejava se dedicar e, por outro, ser incitado por um discípulo a escrever justamente tal liturgia. O autor descreve que a mesma surgiu em sua mente sem esforço:

Eu tinha vinte e cinco anos. Era o décimo dia da parte minguante do décimo mês do Dragão de Terra. O Yogi Trulshik Dorje, incitado pelas dakinis, chegou inesperadamente e disse, “Você tem que escrever agora uma sadhana de dakini bem concisa e precisa.” Eu estava pensando em justamente escrever uma sadhana do tipo e estava considerando tirar um tempo como de costume para compor, mas quando ele disse isso, a sadhana inteira e seu sentido surgiram instantaneamente e claramente em minha mente. Sem me mover de meu assento ou alterar as palavras que surgiam, eu as escrevi. Ainda que ela possa ser vista como uma terma da mente, eu jamais a denominei assim. Eu a entreguei diretamente a ele (DONGYAL, 2008, p. 181).

A revelação de uma esfera simbólica, decodificando-a, possui uma característica de introdução à natureza sutil da realidade, e é nesse sentido que a tradição dos *mahāsiddhas* aborda a realização da mesma a partir do conceito de *Mahāmudrā*, o Grande Selo, Símbolo ou Gesto. A experiência de repouso no estado natural da consciência é a base do que se entende por inspiração, e o revelar em si é a abertura perceptiva que apreende o âmbito que não se confina ao intelecto, simbólico. A revelação de uma liturgia a partir de um vislumbre direto de várias divindades ou a expressão de realização dos grandes adeptos através de suas *dohās* são, portanto, um senso de criatividade espontânea nascida especificamente de tal simbiose com a natureza última da realidade. Revisitemos o argumento de Trungpa:

Ver o simbolismo é ver o seu próprio estado mental em meditação. Significa estar conectando verdadeiramente, completamente com sua vida. Em outras palavras, em sua própria descoberta do mahamudra, você está compondo o mundo inteiro. É como a forma com que os artistas pintam quando se tornam gênios: eles não precisam de maneira alguma pensar sobre suas pinturas; eles apenas pintam. Eles compõem suas próprias versões do mundo a partir de suas formas de olhar para a situação, de modo que seus mundos se transformam em obras-primas. E igualmente, com os cantos de grandes siddhas como Saraha, Tilopa e Maitripa, é como se eles estivessem criando seus próprios mundos do mahamudra (TRUNGPA, 2008, p. 147-148).

Em *Distinguindo Consciência e Sabedoria*, vimos o III Karmapa relacionar os três *kāyas* e as cinco sabedorias. Ao tratarmos especificamente da esfera luminosa da consciência na qual se dá o ato de revelar, do *saṃbhogakāya*, vemos a mesma relacionada às sabedorias da equanimidade e do discernimento, relacionadas às qualidades iluminadas e à fala iluminada, respectivamente. Nos versos que seguem, vemos o autor definir o *saṃbhogakāya* como uma esfera de surgimento, não estando nem na existência cíclica do *saṃsāra* nem em sua transcendência, ou *nirvāṇa*, e sendo a própria expansão da natureza da realidade a manifestar suas características, as quais tomam formas distintas:

Estas duas sabedorias,
Sendo meditação pura, não permanecem nem no *saṃsāra* nem no *nirvāṇa*,
São plenas de paz, amor e compaixão,
E fazem surgir os maṇḍalas do melodioso dharma supremo,
Tesouros de miríades de samādhis e dhāraṇīs,
Que manifestam a fala e as formas diversas
Em uma profusão de séquitos:
Isto é denominado *saṃbhogakāya*
(RIMPOCHÉ, 2007, p. 29).

Em termos de aplicação desta noção no que diz respeito à escuta e à utilização da mesma como um caminho de liberação, os estágios de criação e completude, quando relacionados com os três *kāyas*, trazem em si os âmbitos de *mantra*, *prāṇa*, e da inseparabilidade entre som e vacuidade. Se invertermos tal estrutura, temos a entoação de *mantras* como o aspecto final de manifestação, ou seja, como o *nirmāṇakāya* que surge como expressão sonora. Em outras palavras, enquanto a percepção sutil da união entre som e vacuidade e as técnicas de utilização de *prāṇa* se fazem como aspectos interiores de se trabalhar a escuta, os *mantras* são o aspecto sonoro propriamente dito. Ainda que isto assim seja, *mantras*, quando entendidos no âmbito do Budismo *Vajrayāna*, apesar de possuírem em sua maioria termos sânscritos, mesmo que não exclusivamente, possuem forte conotação simbólica. Um *mantra* curto, de por exemplo seis sílabas, pode ser entendido de incontáveis formas e, a depender do contexto de sua transmissão, pode gerar um longo tratado analisando suas sílabas. Essa característica de entendimento aberto, por assim dizer, parte igualmente do caráter simbólico que os define, mantendo-os em um limiar entre o som manifesto e o simbolismo de suas palavras. Trungpa afirma:

Em termos gerais, quando um yogi recita um mantra, ele ou ela não pensa intelectualmente sobre os significados das palavras sânscritas. No Tibete, e também na China e no Japão, sempre que um mantra foi introduzido como

parte de ensinamentos tântricos, ele foi mantido no original em sânscrito com o intuito de não incitar traduções conceitualizadas de seu significado. Você apenas sente os sons (TRUNGPA, 2004b, p. 321).

Nesse sentido, para compreendermos como o cantar de uma *dohā* guarda em si o potencial de liberação através da escuta, faz-se relevante a compreensão de um espectro que abarca esses cantos em conexão direta com o caráter simbólico dos *mantras*. Isto significa que uma vez que a própria noção de *mantra* se faz a partir dos âmbitos da escuta nos estágios de criação e completude, sendo o caráter mais externos destes, as *dohās* são como uma camada posterior aos mesmos, nos quais, ainda que tendo seus versos permeados por simbolismo, há uma esfera de significado mais tangente que começa a tomar forma. Trungpa estabelece o eixo sutil que articula *dohā* e *mantra* em tal espectro:

Há, no entanto, o que conhecemos por canções budistas. Quando você compõe uma canção, você o faz no próprio instante, e desenvolve a melodia ao mesmo tempo. Essa abordagem possibilita que alguém se inspire pelos ensinamentos, e experiencie o nível abstrato do quarto momento do qual estávamos falando. Isto não é criado somente em um nível verbal, gramatical ou metafísico. Quando alguém canta algo dessa natureza, é bem possível que não faça nenhum sentido lógico. Mas algo bem estranho acontece: isto cria um ambiente. Ainda que conceitualmente você não faça ideia do que se trata, a canção diz algo e cria um estado de consciência por si própria. Isto aborda o nível de mantra. Nas tradições de prática budistas, existem melodias que advêm de mantra, como a melodia de *om mani padmi hum* e os cantos do mantra de Tara. Quando você canta um certo mantra, você possui apenas uma compreensão vaga do que ele quer dizer (IDEM, 2021, p. 118-119).

A entoação de uma *dohā* como expressão de realização espiritual advinda de uma experiência direta da natureza da realidade, é, portanto, uma espécie de ponte revelatória, ambivalente. Primeiro, o adepto revela tal experiência direta em si mesmo, expressando-a sonoramente em seguida como uma forma de revelá-la à realidade aparente. Quando observado como uma camada posterior à esfera críptica do ressoar de um *mantra*, esse caráter de expressão traz em si um senso de liberdade criativa através do som e da escuta, ao mesmo tempo em que se mantém fiel à experiência meditativa que o originara. Se relacionarmos o mesmo com a Arte do *Dharma*, tal caráter de liberdade há de se alinhar com sua esfera denominada não-cultural e, nesse sentido, faz-se relevante a reflexão acerca de uma criatividade musical, propriamente dita, como uma possível gradação seguinte aos âmbitos de *mantra* e *dohā*.

4.3 A Música como Caminho de Liberação Através da Escuta

- A música não prejudica sua conversa com a pedra?
- perguntou o rapaz para Nakata.
- Não, está tudo bem.
- A música não prejudica.
- A música é como o vento para Nakata⁶¹.

4.3.1 Música e Materialismo Espiritual

O surgimento dos *mahāsiddhas* na Índia antiga, consolidando-se posteriormente como uma tradição propriamente dita, se fizera frente às instituições budistas já previamente estabelecidas e, como podemos ver nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, tal tradição articulava o pensamento e os costumes budistas então vigentes de maneira não somente crítica mas, de certo modo, subversiva. Não são raros os exemplos como o da história de Bhusuku, já mencionada, assim como os de Tilopa, Nāropa e tantos outros, nos quais os adeptos abdicam de seus vínculos institucionais – monásticos, realmente – para se dedicar secretamente aos ensinamentos tântricos. Uma outra camada presente em diversas histórias, novamente em contraposição ao caminho monástico, é a de aplicação da senda tântrica em suas próprias circunstâncias de vida. Nestes casos, vemos os adeptos praticarem os estágios de criação e completude através de seus próprios ofícios, seja como dona de casa, pastor, músico ou tecelão.

Enquanto as instituições budistas vigentes possuíam suas liturgias e, até certo ponto, instrumentos musicais que as acompanhavam criando um corpo sonoro ritual monástico, é natural que a nova perspectiva trazida pelos *mahāsiddhas* se fizesse igualmente de maneira distinta destas. Por um lado, assim com as linhagens do Segundo Veículo haveriam de ter parâmetros até certo ponto divergentes daquelas previamente consolidadas no contexto circunscrito ao Primeiro Veículo, o emergir de um Terceiro Veículo haveria de trazer novos aspectos musicais em seus ritos. Nas representações tradicionais de Jayānanda, por exemplo, vemos o adepto tocando címbalos rituais em um campo crematório. Já nas de Gaṅṭhapa, o

⁶¹ MURAKAMI, 2022, p. 439.

siddha voa no espaço tocando um sino tântrico, enquanto as de Kāñhapa revelam-no tocando um tambor *damaru* e tendo diversos outros ressoando milagrosamente no espaço⁶².

Somado a este fato, é relevante notar que o próprio ato de distanciamento do monasticismo por parte dos adeptos do Terceiro Veículo trouxera em si um novo paradigma de abordagem do papel da música na senda espiritual. Nesse sentido, novos instrumentos ganharam forma mas, crucialmente, novos graus de liberdade musical se fizeram presentes precisamente através dos cantos de realização. A ideia de cantos espontâneos, portanto, articula o caráter musical budista em uma nova camada. Ao mesmo tempo, quando vistas em relação com aspectos relativos à escuta nos estágios de criação e completude, as *dohās* são como uma cristalização das práticas meditativas de tais estágios, em suas camadas interiores de *mantra*, *prāṇa*, e som e vacuidade, as quais se relacionam diretamente com o princípio dos três *kāyas*.

Tendo isso em vista, quando contemplamos a Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa, vemos nascer um novo paradigma fundamentando-se precisamente nessa articulação proposta pelos *mahāsiddhas* indianos. Primeiramente, o argumento em si de um retorno à ótica dos *mahāsiddhas*, proposto por Trungpa, se faz relevante como reflexão. Ao comentar sobre sua *Sādhana do Mahāmudrā*, o autor afirma que a revelação desta se fizera com o propósito de um retorno à pureza da senda dos grandes adeptos do passado: “Na sadhana, estamos tentando reintroduzir o estilo dos budistas iniciais, a pureza do Budismo que primeiro chegou ao Tibete. Estamos tentando fazer a história voltar para trás, para nos purificar, para reformar o Budismo” (TRUNGPA, 2004b, p. 314). A ideia de reforma, como vimos, se dá frente à institucionalização do Budismo tântrico advinda de sua introdução no Tibete. Nesse sentido, quando Trungpa escreve sua *sādhana*, o mesmo busca remediar a própria noção de institucionalização, a qual, no caso, traz consigo aquilo que Trungpa define como “materialismo espiritual” (Tib. *mi chos*). Em tibetano, o termo significa literalmente não-*dharma*, ou anti-*dharma*. O conceito de materialismo espiritual, portanto, concebe aquilo que se distancia do ensinamento ou *dharma* do Buddha, aquilo que se desvia do propósito de liberação ou, em outras palavras, aquilo que solidifica as raízes da consciência na existência cíclica do *samsāra*. Em referência ao conceito tradicional dos cinco agregados, o autor expõe que a base de surgimento do materialismo espiritual se dá na própria raiz dos mesmos e que é

⁶² Ver por exemplo a obra de Donald Lopez Jr. contendo representações tradicionais de cada um dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* acompanhadas de suas descrições (LOPEZ JR., 2019).

preciso, portanto, erradicar a ignorância que dá origem à estruturação dos agregados subsequentes:

Se você tentar cortar através dos skandhas individuais um por um, você não será capaz de cortar através deles, porque os skandhas subsequentes são baseados no original. É preciso atingir a confusão básica e a estupidez básica já de início. É por isso que é importante compreender o materialismo espiritual. Do contrário, você não poderia nem iniciar o caminho espiritual (IDEM, 2021, p. 33).

A compreensão sugerida por Trungpa, aqui, é de que há em si uma propensão dualista na consciência mundana que perpetuamente busca solidificar o que quer que seja, e que um caminho espiritual estaria sujeito a se tornar, naturalmente, o objeto de sustentação dessa noção de solidificação. Nos versos introdutórios da *Sādhana do Mahāmudrā*, lemos:

Este é o momento mais obscuro das eras obscuras. Doença, fome, e guerra se enfurecem como o feroz vento do norte. O ensinamento do Buddha perdeu sua força. As diversas escolas da sangha estão brigando entre si com o amargor do sectarismo; e ainda que o ensinamento do Buddha tenha sido exposto perfeitamente e que tenham havido diversos ensinamentos confiáveis desde então a partir de outros grandes gurus, elas buscam especulações intelectuais. O mantra secreto se desviou tornando-se Bön, e os yogis do tantra estão perdendo a visão da meditação. Eles passam o tempo indo de vilarejo em vilarejo realizando cerimônias em busca de ganho material. No todo, ninguém age de acordo com os códigos mais elevados de disciplina, meditação e sabedoria. O ensinamento da visão que é como uma joia se esvai dia após dia. O ensinamento do Buddha é utilizado meramente para fins políticos e para reunir as pessoas socialmente. Como resultado, as bênçãos da energia espiritual estão se perdendo. Mesmo aqueles com grandes devoção estão começando a se perder. Se os buddhas dos três tempos e os grandes mestres fossem comentar, eles certamente se diriam desapontados. Assim, para fazer com que os indivíduos possam pedir ajuda para renovar o poder espiritual, eu escrevi esta sadhana da personificação de todos os siddhas (IBIDEM, 2004b, p. 303).

A subversão dos grandes *siddhas*, portanto, trata mais de uma assimilação dos Veículos anteriores face à solidificação institucional já estabelecida no seio dos mesmos do que de uma segregação entre os Três Veículos, sendo os códigos mais elevados de disciplina, meditação e sabedoria, mencionados pelo autor, fundamentos essenciais a todos os três. Uma vez que o surgimento de cada nova esfera de ensinamentos se consolida como instituição, a mesma se vê sujeita às limitações mundanas daqueles que a compõem – tendo em vista que nem todo período histórico há de contar com a presença de indivíduos do calibre de um *buddha* –, dando forma a isto que Trungpa define como materialismo espiritual. O surgimento de uma nova esfera ou Veículo se faz como uma camada de aprofundamento da esfera

precedente, a qual, apesar de estruturada como uma senda espiritual plena e completa em si mesma, se faz relativizada em função de novas necessidades individuais e coletivas ou, em termos tradicionais, em função da diversidade de predisposições mentais dos seres sencientes. Ao mesmo tempo, há esse aspecto de definhamento dos modos de formatação de uma determinada esfera de ensinamentos, ao ponto de fazer com que a novidade de um segundo ou terceiro Veículo ganhe ainda mais relevância.

E quando nos deparamos com a pluralidade com a qual a senda tântrica budista se fizera no subcontinente indiano, em termos de inserção social, é de se notar que tal proposta de uma nova esfera de ensinamentos tivera como fundamento o próprio questionamento de como a mesma se daria e, desta forma, a natureza cultural de um novo Veículo budista ganhara uma diversidade ímpar. Doravante, quando Chögyam Trungpa sugere um *dharma* através da arte e, mais profundamente, quando o mesmo convida, no seio desta, a uma reflexão que relativiza seu caráter cultural, nos vemos face a uma conjunção ou mesmo convergência com o próprio aspecto dos *mahāsiddhas* indianos que, através de uma vida mais despojada, por assim dizer, trouxeram à tona qualidades expressivas como as dos cantos espontâneos de realização.

Se levarmos em consideração estes saltos culturais, tanto da parte dos *mahāsiddhas* indianos quanto da Arte do *Dharma* – e, é claro, considerando esta última em relação com o caráter reflexivo exposto por Trungpa em um escopo mais amplo de sua obra –, e o relacionarmos com o despertar da escuta a partir de seus aspectos de cristalização através dos estágios de criação e completude e, adiante, se trouxermos tal direção através da premissa de uma expressão sonora espontânea a tomar forma através das *dohās*, uma reflexão acerca de uma criatividade musical em consonância com tais premissas e, ao mesmo tempo, não confinada a uma inserção institucional ou mesmo cultural, pode nascer.

O surgimento de um materialismo espiritual diretamente se vê relacionado à ignorância advinda de um não-desmantelamento da estrutura dos cinco agregados e, aqui, vemos uma relação direta com a questão da destruição do véu do *ālaya*. Se considerarmos o fato de que, no âmbito da escuta, o despertar da mesma se dá a partir disto que é então reconhecido como a esfera mais sutil dos três *kāyas* (o corpo absoluto, ou *dharmakāya*), e o relacionarmos portanto às práticas meditativas do *Vajrayāna* que enfatizam o reconhecimento

e a realização deste através da escuta, a inseparabilidade entre som e vacuidade se torna então seu eixo fundamental. Retornemos à *Prece em Sete Capítulos*, de Guru Padmasambhava:

Tudo aquilo que se manifesta aos ouvidos,
Agradável ou não,
Escute como som e vacuidade, sem conceitos ou expressão.
Som e vacuidade, livres de origem ou cessação, são a fala dos
vitoriosos.
Ao mestre que é som e vacuidade livres em si mesmos, eu rogo.
Ao Nascido do Lótus de Oḍḍiyāna, eu rogo
(RIGPA, 2004, p. 170-171).

O primeiro aspecto digno de nota, na prece acima, é o fato de que o mestre instrui o discípulo a libertar-se de uma apreensão do que se manifesta aos ouvidos imbuída de apego ou aversão. Em outras palavras, se a mente se vê propensa a qualquer forma de julgamento (ou mesmo engajamento) frente ao que se ouve, pareçam-lhe tais sons apazíveis ou não, a mesma está de fato a perder-se em dualidade. Escutar a partir de um repouso no *dharmakāya*, portanto, é perceber que a consciência da escuta – a qual, como vimos, precede o sentido da escuta em si –, quando desperta, não distingue os sons a partir de um ímpeto dualista, mas os concebe como uma exibição natural da expansividade que os abarca. A partir desta constatação, quando o adepto revela que essa exibição sonora é inseparável de uma expansividade da escuta que não se limita à sensorialidade da mesma, uma nova camada de entendimento sobre som e vacuidade se faz presente. Aquilo que Nida Chenagtsang denominara como um terceiro nível de escuta, na qual a própria clara luz é percebida sonoramente e, estando a mente livre de dualidade, pode-se ouvir assim uma sonoridade inerente ao ser tanto em nós mesmos quanto em outros indivíduos, traz à tona o fato de que há algo percebido através da escuta que justamente não se confina à materialidade, não estando sujeita à impermanência da mesma, ou, como lemos na prece, sendo som e vacuidade, livres de origem e cessação.

Em seguida, Padmasambhava relaciona som e vacuidade com a “fala dos vitoriosos” (Tib. *rgyal ba'i gsungs*). O conceito de vitoriosos se refere àqueles que superaram a existência cíclica, os *buddhas*, e a fala destes nada mais é do que o conceito de fala iluminada, estando, portanto, ligado à esfera do *saṃbhogakāya*. Nesse sentido, o *dharmakāya* que é som e vacuidade inseparáveis surge como a fala iluminada do *saṃbhogakāya* e, subsequentemente, o mestre que concede a instrução, o próprio Guru Padmasambhava, é a presentificação da liberação através da escuta, sendo este o *nirmāṇakāya*.

É interessante notar que a questão da alteridade, na prece acima, se dá como o aspecto de interlocução que permite o reconhecimento da escuta da natureza indizível da realidade. Trungpa se referira à Arte do *Dharma* não-cultural como sendo fundamentada nas técnicas de meditação de pacificação mental, ou *samatha*, e principalmente nas de visão profunda, ou *vipāśyanā*, e que as mesmas acabam por servir de base para uma senda artística espiritual em uma realidade na qual tal senda não mais se vê em posição de se dar ao luxo de uma alteridade intensiva entre mestre e discípulo, de modo que são as próprias técnicas de meditação que formam a esfera de alteridade necessária para o desenvolvimento do neófito. No contexto das meditações de *vipāśyanā*, no seio da tradição do *Mahāmudrā*, vemos o conceito de “não-agarrar” (Tib. *‘dzin pa med pa*) relacionado ao reconhecimento da natureza da mente, não exatamente como algo a ser empreendido durante os períodos de meditação, mas a ser reconhecido como um aspecto natural da mesma. O não-agarrar dos sons, na instrução de Padmasambhava, se refere portanto a uma característica natural do ser, e o rogar ao mestre se revela em si como o reconhecimento *interior* de tal alteridade através do princípio dos três *kāyas*, os quais, como instrui o mestre, são livres em si mesmos.

Não agarrando, a escuta é livre, e então desperta.

Em seu estilo característico, Trungpa relaciona a manifestação natural de som e vacuidade com a ideia de auto-proclamação, a qual põe fim à própria tendência da mente de tentar circunscrevê-la à esfera da razão:

Esse tantra é a auto-proclamação que silencia o debate lógico sobre shunyata. Ele silencia esse debate através do som das palavras do dharmadhatu e da proclamação da trombeta do dharmadhatu. Não é o máximo? Mesmo que não tenhamos dito o que é auto-proclamação, acho que ainda assim podemos compreendê-la e apreciá-la (TRUNGPA, 2013, p. 738).

O termo “auto-proclamação” (Tib. *rang zhung*), aqui, se refere a um dos âmbitos pertencentes à classe de instruções essenciais, no qual o ensinamento se dá em consonância com o conceito de “nascido de si mesmo” (Tib. *rang byung*). O termo tibetano *zhung*, ao qual Trungpa atribui o conceito de proclamação, pode ser traduzido igualmente por texto ou liturgia, e o termo *rang zhung* traz, igualmente, a conotação de uma classe literária auto-surgida, de um texto que é escrito por si mesmo. O aprendizado, nesse sentido, é uma ressonância natural do estado desperto, e o ato de encerrar o debate sobre a vacuidade, ou *sūnyatā*, portanto, é a liberação através de se escutar o som do *dharmadhātu*, a esfera absoluta, dissolvendo a base da percepção habitual nascida do *ālaya* e das outras sete consciências.

Nas *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, podemos encontrar instruções que utilizam o som como suporte meditativo, transmitidas através de *dohās* entoadas de mestre a discípulo, nas quais, invariavelmente, a inseparabilidade entre som e vacuidade é tida como fundamento. Na vida de Kokilipa, vemos o adepto receber a seguinte instrução:

Surgindo da natureza vazia da mente,
Som e vacuidade, inseparáveis, ressoam como trovão.
Nuvens de prazer inexaurível se reúnem,
E da chuva luminosa da realidade
Nasce o fruto das cinco sabedorias.
Sábio é aquele que contempla tal esplendor
(ABHAYADATTA, 1979, p. 246).

Independentemente dos diversos contextos e necessidades encontrados nas *Histórias*, há um eixo meditativo que permanece. O sapateiro Upanaha recebera instruções tendo como foco o som dos sinos ornamentais dos sapatos que fazia:

Coloque seus sapatos ornamentados,
Aperte o passo, e um som surgirá.
Concentre apenas nesse som,
E medite nele como inseparável da vacuidade
(IDEM, p. 243).

Śyalipa procurara um mestre com o intuito de se libertar do terror que sentia ao ouvir os sons dos chacais de um campo crematório, próximo à sua morada, recebendo então a instrução de justamente enfrentar esse terror:

Para se libertar do medo,
Medita continuamente nos sons do mundo
Como sendo idênticos aos uivos dos chacais.
Construa uma cabana no campo crematório
E ali permaneça
(IBIDEM, p. 97).

Já o caçador de pássaros Godhuripa ouvira de seu mestre:

Ouçã o canto do cuco:
Todos os sons se tornam um único.
Então ouçã o som em sua essência,
E contemple a natureza da realidade em expansão
(IBIDEM, p. 185).

E, por fim, o *mahāsiddha* Vīṇāpa, o tocador de *vīṇā*, continuara sua prática musical a partir de tal instrução:

Abandone a distinção entre o som da *vīṇā*
E o ato de escutá-lo.
Faça com que o experienciar do som

E a consciência que o percebe
 Se tornem apenas um
 (IBIDEM, p. 324).

É interessante notar que a despeito da inserção musical de Vīṇāpa – e de que, para aceitar a proposta recebida por seu mestre de seguir um caminho espiritual, o mesmo colocara como requisito o não-abandono de sua música –, as instruções iniciáticas de liberação através da escuta da inseparabilidade entre som e vacuidade, por ele recebidas, não exibem distinções consideráveis frente aos demais casos. Independentemente do contexto, a questão da liberação, quando tendo a escuta como meio, se faz a partir de um fundamento básico, como vemos nas *dohās* acima, sendo este o ato de trazer qualquer que seja a relação com a mesma, que o futuro adepto apresente, a uma esfera de relativização de tal relação. Em outras palavras, o medo dos uivos dos chacais, a exaustão de um sapateiro confinado em seu próprio ofício, a obsessão de um caçador de pássaros concentrado em encontrá-los pela escuta de seus cantos, ou o apego de um príncipe músico que não admitira abandonar sua prática seja para dedicar-se a suas responsabilidades como herdeiro do trono, como queria sua família, seja frente à possibilidade de uma senda espiritual, funcionam em si como matéria-prima para as designações dos meios hábeis propostos. A partir desta ótica, a complexidade de um instrumento musical como a *vīṇā* ou a simplicidade dos sinos ornamentais de um sapato se fazem pouco relevantes, sendo apenas ganchos de articulação para um aprofundamento da escuta. Desta maneira, o despertar parte de escutar a essência que antecede a sonoridade material, e o apego, a aversão, ou qualquer que seja o modo de afinidade desenvolvido pelo indivíduo, são portanto testemunhados a partir dessa consciência que antecede tal dualidade.

Na vida de Kāṇhapa, vemos o adepto realizar diversos milagres e reunir seguidores. Apesar de sua destreza, a representação tradicional do mesmo cercado por tambores rituais *damaru* e parasóis flutuando no céu, em uma exibição mágica, remonta na verdade a uma circunstância na qual tanto o adepto quanto seus seguidores são repreendidos por seu mestre, o qual fizera questão de lembrá-los do fato de que sem um desenvolvimento mais profundo de sabedoria, os poderes desenvolvidos, ou *siddhis*, nada mais são do que artifícios, incapazes de propiciar uma verdadeira liberação. O mestre instrui:

Escutem!
 Os *yogīs* que separam sabedoria e meios hábeis
 Decaem por si mesmos, como crianças.
 De que adianta fugir?
 Parasóis e tambores são realizações mundanas.

Vocês não realizaram a natureza da realidade.
 Continuem a meditar!
 (IBIDEM, p. 84).

A diligência por ele proposta é em si como uma afinação do instrumento da consciência do discípulo, como um lembrete que se reitera até que o mesmo seja capaz de ir além das próprias circunstâncias que serviram de subsídio para as instruções recebidas. Nesse sentido, quando levamos em consideração o caso icônico de Vīṇāpa, sendo ele o único músico de ofício no contexto das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, vemos vir à tona as seguintes questões: se o apego às circunstâncias que serviram de base para as instruções meditativas recebidas permanece, e esse materialismo espiritual, por assim dizer, acaba por minar a realização do adepto, qual seria, então, a relevância da música no âmbito de uma liberação através da escuta? Ao mesmo tempo, frente a um possível argumento de que a música nada mais seria do que um meio hábil utilizado em função das circunstâncias do adepto, como qualquer outro, como fica a questão da importância das *dohās*, invariavelmente presentes como elemento iniciático da tradição?

4.3.3 Presença Espontânea e Fruição Musical

O modo como a música a afetou era *singular*.
 Era como se uma lembrança guardada havia muito tempo em seu subconsciente tivesse sido abrupta e inesperadamente despertada por alguma razão e, nesse despertar, ela sentia como se os seus ombros fossem sacudidos⁶³.

Ainda que possamos de certo modo traduzir o termo *dohā* como canto ou canção espiritual de realização, há uma distinção terminológica, em tibetano, frente ao que seria um canto ou canção não-espiritual. Enquanto o termo *lu* (Tib. *glu*) se refere a toda e qualquer forma de canção – folclórica, em sua maioria, em função das próprias características socioculturais do povo tibetano –, o termo *gur* (Tib. *mgur*) o faz exclusivamente ao conceito de *dohā* oriundo da tradição dos *mahāsiddhas* indianos. Vimos anteriormente que, na linhagem das meditações de *Mahā Ati*, as características dos cantos se assemelham mais às melodias folclóricas tibetanas do que aos elaborados cantos rituais monásticos. Nesse sentido, é digno de nota que uma possível distinção entre *lu* e *gur* não parece se dar exatamente em um âmbito sonoro, material. O que define um canto como espiritual, portanto, passaria mais pela

⁶³ MURAKAMI, 2021, p. 158.

capacidade do indivíduo de, a partir de sua própria realização espiritual – tendo como compreensão do termo, aqui, a noção de destruição do *ālaya* e de uma consequente familiarização com a escuta desperta em sua esfera natural dos três *kāyas* –, revelar essa mesma natureza *através* do canto. Em outras palavras, trata-se de sua capacidade de trazer à tona essa esfera mais sutil da consciência pelo âmbito da escuta, de modo que aquele que o presencia, ainda que não-iniciado, perceba *algo* no canto que reverbera interiormente, mesmo sem poder nomeá-lo.

A libertação não está na música, mas através dela.

A instrução do mestre de Kāṇhapa sobre a gravidade de se separar meios hábeis e sabedoria, citada anteriormente, se refere de fato a esse aspecto. Em se tratando da utilização da escuta e do som como um método ou meio hábil de introdução à natureza da realidade, a eventual realização desta só se torna possível quando o meio hábil é mantido apenas como meio. Fosse o mesmo percebido como um fim em si mesmo, a possibilidade do despertar seria maculada por materialismo espiritual, obstruindo a realização.

Ao observarmos as características particulares das transmissões por *dohās*, entretanto, vemos uma ressignificação do canto. O mesmo não parte de uma proposta estética propriamente dita, sendo pura e simplesmente uma expressão natural de um despertar da consciência. E se levarmos em consideração que tal expressão natural, sonora, nasce de um espectro de cristalização interior – desde a experiência direta da inseparabilidade entre som e vacuidade, passando pela alquimia dos ventos sutis, até o ressoar críptico dos *mantras* –, a compreensão do caráter libertador das *dohās*, ou seja, de sua capacidade de despertar através da escuta (ainda que o sentido contido em seus versos não se faça exatamente claro aos interlocutores), traz à tona um limiar, no qual a utilização do som como meio hábil guarda em si certa singularidade.

Quando vista a partir da ótica desse espectro que nasce da esfera de união entre som e vacuidade até a cristalização da escuta em sua expressão como *dohā*, a música, em um sentido mais amplo, se define como tal a partir de um propósito específico, ou seja, de liberação através da escuta. E a libertação, nesse sentido, não é somente de seus interlocutores mas, como no caso das *dohās*, do próprio adepto. O ato de cantar, tocar ou compor, se tornaria assim uma senda de expressão natural nascida de uma esfera de realização meditativa.

Acerca de um possível propósito particular à atividade musical, o XII Tai Situpa reflete:

O propósito avançado da música é afetar beneficentemente ambos os níveis, físico e mental, ao mesmo tempo. Um som perfeito pode gerar uma atmosfera perfeita. Nessa atmosfera perfeita, um momento perfeito pode se manifestar, o qual pode ser tanto profundamente significativo quanto comum, a depender da profundidade do indivíduo e da profundidade da música em si. Cada som cria um ambiente e afeta a todos naquele ambiente de alguma forma (TAI SITUPA, 1992, p. 110).

A citação é relevante em função de alguns aspectos. Primeiramente, em se tratando de uma reflexão de caráter soteriológico, o conceito de propósito revela-se como imprescindível à proposta musical. Uma criatividade artística, seja ela qual for, há de se alinhar, portanto, com tal intenção específica e, como no caso da Arte do *Dharma* de Chögyam Trungpa, o fundamento de superação do sofrimento e de suas causas, em si mesmo e nos outros, ainda que não se resumindo especificamente a tais terminologias tradicionais, como é o caso da Arte do *Dharma* não-cultural, é, de fato, incontornável.

Segundo, há aqui a ideia de um som perfeito. Em uma outra passagem, o autor elucida o tema a partir das heranças indianas do conhecimento acerca do som, estabelecidas no Tibete, remetendo-se à história do lendário músico Miyan Tan Sen:

Música, a qual igualmente faz parte da categoria performance, tem sido a tempos desenvolvida como um caminho de alcançar, experienciar e transmitir o som perfeito. Este desenvolvimento ocorreu principalmente na Índia, onde surgiram textos em sânscrito sobre o assunto, os quais foram posteriormente traduzidos para o tibetano. Uma ilustração do poder e do refinamento que o som em performance pode atingir é a história do tempo do imperador mogol Akbar sobre o lendário músico Tan Sen. Primeiro, é preciso lembrar que em música, assim como em todos os outros aspectos do conhecimento, os elementos e suas interações são muito importantes, e muito deve ser considerado sobre a hora do dia, a estação e assim por diante que correspondem a esses elementos. Existem ragas antigas, ou melodias, que evocam essas qualidades elementais e são reservadas para momentos especiais.

Uma vez, Tan Sen foi chamado por Akbar para demonstrar sua mestria em música para a corte. Em preparação, lamparinas apagadas foram colocadas em torno do salão e o mestre foi requisitado a tocar uma *raga dipaka*, ou “melodia da lamparina”, a qual expressa o elemento fogo. Isto ele fez tão habilmente que todas as lamparinas foram acesas por sua arte, e a história conta que, com ele continuando a tocar, o calor começou a queimá-lo, também. Foi apenas por chamarem sua esposa, ela própria uma adepta musicista, a qual cantou uma raga das monções que com sucesso trouxe a chuva, que Tan Sen foi salvo. Essa história demonstra o nível no qual um mestre pode comandar os elementos e expressar o som perfeito em performance (IDEM, p. 109-110).

Mas quando levamos em consideração os fundamentos da tradição, a ideia de perfeição remete igualmente ao conceito de natureza búdica, previamente visto, o qual se refere a um caráter de pureza original e inalterável, presente em todos os seres sencientes, sendo a mesma obscurecida por distorções transitórias, advindas da noção ilusória de uma realidade aparentemente confinada à perspectiva dual de sujeito e objeto. A noção de um som perfeito se vê, portanto, alinhada com a capacidade do indivíduo de revelar sua própria natureza até a plenitude, e esse despertar da consciência se faz refletido na esfera auditiva e nas ações a esta relacionadas. Um senso de propósito, assim, abarca a noção de uma natureza fundamental, e a plenitude de um alinhamento interior com esta é um reflexo natural do ser ou, em outros termos, sua perfeição.

Terceiro, o autor comenta sobre a influência tanto da parte de quem produz a música quanto de quem a escuta, de modo que, ao aplicarmos tais considerações à noção de liberação através da escuta, a profundidade de realização interior da natureza da mente se mostra como crucial tanto ao resultado sonoro quanto à capacidade de apreensão do mesmo.

Os meios hábeis refletem o teor do despertar.

E, novamente, em se tratando da necessidade de uma harmonia entre meios hábeis e sabedoria, uma outra gradação de compreensão se faz necessária. Como visto anteriormente, o conceito de sabedoria, quando no contexto do Segundo Veículo, se refere à natureza vazia da realidade, ao passo que no âmbito do Terceiro Veículo o mesmo remonta à noção de espacialidade. Ora, em se tratando de um espaço ou expansão na esfera da escuta (na qual som e vacuidade são inseparáveis), a perspectiva de um meio hábil surgido de tal expansão se faz, naturalmente, através daquilo que desta sabedoria surge. Em outras palavras, enquanto a escuta em sua essência primeva é o *dharmakāya*, o qual é som e vacuidade, aquilo que dela surge nada mais é do que o *sambhogakāya* em sua luminosidade compassiva que tudo abarca.

Esta fala iluminada que se encontra no limiar entre a essência da escuta e sua manifestação nos remete, portanto, à noção de presença espontânea. Ao contemplarmos a possibilidade de um ensejo musical a partir de uma escuta desperta e livre de um agarrar habitual da consciência imbuída de apego e aversão, esse limiar da fala iluminada, onírica, que não é nem totalmente efêmera nem plenamente sólida, é justamente a singularidade da escuta. O conceito de presença espontânea, em tibetano, trata daquilo que se manifesta de si mesmo, livre de um ato de fabricação, sendo, portanto, natural, e é compreendido como a

própria experiência direta da luminosidade do *sambhogakāya*, a qual, igualmente, nasce espontaneamente do espaço indizível da natureza da realidade. Um intuito de criação musical, nesse sentido, se faz efetivamente como meio hábil precisamente a partir dessa naturalidade, nascido dessa luminosidade, desse entremeio que é própria fala iluminada.

Simbolicamente, a vida do *mahāsiddha* Jayānanda traz uma luz especial ao tema. Jayānanda foi um brâmane que, secretamente, passava as noites praticando rituais tântricos budistas – nos quais, diga-se de passagem, vários aspectos não permitidos no estilo de vida dos brâmanes eram livremente utilizados. Em suas iconografias tradicionais, vemos o adepto tocando címbalos rituais, cercado por discípulos tocando outros instrumentos musicais como flautas e tambores. Como é de se imaginar na tradição dos *mahāsiddhas*, exemplificado em diversas histórias, a ideia de se praticar rituais tântricos secretamente é comumente relacionada a ambientes desertos e hostis como os icônicos campos crematórios, nos quais o adepto se vê cercado por restos mortais sendo devorados por diversos animais. Em um poema, Chögyam Trungpa adentra a paisagem desses campos crematórios:

O teatro hilário da vida e da morte se realiza constantemente.
A energia nascida de si mesma é como uma onda no oceano, criada por um forte vento.
Há uma nova exibição em cada canto da cena.
Às vezes, queremos olhar para elas, mas não ousamos.
Ainda assim, não conseguimos impedir o foco de nossos olhos.
Ocasionalmente, tremulamos pensando em fugir.
Às vezes, não acreditamos no que vemos, e pensamos ser um sonho.
Mas se tentarmos encontrar o momento em que fomos dormir, ele não está lá
(TRUNGPA, 2013, p. 783-784).

A questão da desolação de tais locais, no contexto, trata da noção de impermanência exposta pelo Buddha e, em um sentido mais profundo, da expansão da realidade que não se resume a tal transitoriedade, a qual é associada ao *dharmakāya*. Campos crematórios são locais de especial importância para as práticas meditativas, sendo o tema relevante por abordar esse não-lugar, essa incerteza retumbante frente à qual nos resta apenas a aceitação da natureza da realidade e o conseqüente reconhecimento de sua dinâmica luminosa e compassiva, simbolizada pelo ressoar dos címbalos de Jayānanda e dos instrumentos musicais de seus discípulos. Presença espontânea é, portanto, o estado desperto que a nada se agarra, nem mesmo à música, a partir de uma constante lembrança da natureza vazia e impermanente da realidade.

E se considerarmos o ato de se fazer música a partir de uma experiência direta e de uma conseqüente realização de tal limiar, chegamos à noção de fruição musical. O termo fruição, no contexto do *Vajrayāna*, é comumente utilizado em dois âmbitos específicos, sendo o primeiro o próprio conceito de corpo de fruição, ou *sambhogakāya*. Fruição, aqui, se dá em relação com a ideia de deleite, ou mesmo daquilo que a tradição entende por “êxtase supremo” (Skt. *mahāsukha*; Tib. *bde ba chen po*), associado à radiância natural nascida da esfera do corpo absoluto, ou *dharmakāya*. Um segundo entendimento do termo se faz a partir da divisão básica da senda espiritual em base, caminho, e fruto ou fruição. Sendo o conceito de base relativo à essência última da realidade e o caminho o ato de reconhecê-la e portanto de cultivá-la através de uma senda meditativa, o resultado é por fim o desfrutar da perfeição de sua própria natureza, plena em si mesma, agora livre dos véus que antes a obstruíam. E quando trazemos tais noções ao âmbito de uma possível fruição musical, vemos a mesma, portanto, como resultado de um despertar da escuta e como sua efetiva fruição através da música, desimpedida, como a fala iluminada do *sambhogakāya*.

O Tai Situpa reflete sobre o poder que a música há de ter a partir de uma realização dessa natureza:

A música é uma linguagem universal, e é capaz de comunicar com todos os seres vivos em diversos níveis simultaneamente, ao ponto em que ela conecta o mundo relativo com a mente absoluta. Um músico realizado possui a capacidade de expressar o que quer que seja adequado ao momento, de modo que a música tenha o efeito poderoso pretendido. Qualquer um que escute música no Ocidente ou no Oriente, especialmente quando um grande artista está se apresentando, pode experimentar que algo especial está acontecendo ali. Mesmo quando certos músicos talentosos tocam música que seja comum, o som em si pode influenciar os humores dramaticamente. A partir dessa experiência comum é possível ter um vislumbre do potencial mais profundo da música. Podemos imaginar se o que consideramos ser um som perfeito fosse refinado várias vezes ou cem vezes (TAI SITUPA, 1992, p. 110).

A definição de comum, quando compreendida no âmbito da tradição e, mais especificamente, a partir do ponto de vista tântrico, se refere àquilo que se vê circunscrito à dualidade da existência cíclica, ou, em outras palavras, às noções de bom e ruim. Aquilo que é portanto incomum ou extraordinário, estaria em uma esfera distinta de tais extremos e, nesse sentido, o entendimento da lei de causa e efeito, ou *karma* (Tib. *las*) se mostra como fundamental. Enquanto os obscurecimentos adventícios que impedem uma percepção direta da natureza da mente se fazem como resultado de ações nocivas acumuladas no passado, a

noção de *karma* positivo, ou mérito, se define a partir do entendimento de que o cultivo de ações virtuosas e altruístas é capaz de remediá-las, reequilibrando a balança individual. Todavia, a iluminação, ou *bodhi*, se encontra à parte de tais ações e reações, não sendo, portanto, fruto de um acúmulo cármico específico. A própria noção de acúmulo, de fato, exemplifica tal distinção. O conceito de “duas acumulações” (Skt. *sambhāradvaya*; Tib. *tshogs gnyis*), exposto pela tradição, divide-se em uma acumulação de mérito e outra de sabedoria, e a iluminação, nesse sentido, se dá como fruto de uma acumulação de sabedoria, a qual se encontra isenta da noção mundana de causa e efeito, uma vez que o próprio conceito de sabedoria parte do fundamento não-nascido e vazio como o espaço. A definição de uma acumulação de sabedoria é, assim, uma designação sobre o ato de familiarizar-se com a natureza da realidade, com o intuito de distingui-la da esfera de acumulação de mérito. Desta forma, o conceito de incomum é em si a designação do potencial de, a partir de um reconhecimento e de um conseqüente despertar da natureza última a partir do âmago do ser, ir além da própria estrutura da existência condicionada.

Como implicação de tais reflexões, ao retornarmos à instrução de Guru Padmasambhava – de não se agarrar a sons aprazíveis ou repulsivos, apenas repousando na natureza da fala dos vitoriosos que nada mais é do que som e vacuidade inseparáveis –, vemos que a questão de um potencial da música como senda libertadora não há de se confinar ou mesmo de se remeter a prescrições estéticas. Se a iluminação em si não se dá como fruto de ações positivas, mas, justamente, o faz como um desmantelamento do cerne da dualidade que obstrui a natureza da mente, uma música que visa a iluminação tem como fundamento o despertar interior e apenas o despertar interior, e as possibilidades de manifestação desta em função de contexto, personalidade e habilidades individuais são, portanto, diversas.

Ao expressar sua realização espiritual através de sua *dohā*, o *mahāsiddha* Vīṇāpa cristaliza a distinção:

Aos sons do olhar habitual,
Com devoção, eu me dediquei.
Mas quando o som primordial realizei,
Eu, Vīṇāpa, fui além de mim
(SHES RAB, 2002, p. 128).

Ainda que o mesmo se auto-impusera o requisito de jamais abandonar sua prática musical, tal devoção, como ele próprio diz, tomara forma a partir de um olhar habitual ou, em outros termos, comum. E é portanto a realização do som que antecede o som, primevo e

interior, que mesmo a noção de um sujeito que realiza algo se desfizera por completo. Por um lado, a escuta *através do som habitual* de sua *vīṇā* o levava ao som primordial. Por outro, é a realização do som primordial que o tornara livre e capaz de, assim, libertar os outros através da escuta, fazendo de sua música um meio hábil efetivo para tal.

Trungpa expusera sobre a Arte do *Dharma* e suas formas de manifestação através das quatro atividades iluminadas, tendo-as como descrições de aspectos da consciência humana em sua pluralidade, as quais, quando reconhecidas, ganham fluidez através disto que podemos entender como ímpetos ou modos de expressão naturais. É digno de nota, entretanto, que enquanto o conceito de atividade iluminada se dá a partir da estrutura de uma senda espiritual específica e de suas conseqüentes formas rituais, quando trazidas à abordagem não-cultural proposta pelo autor, estas atividades se tornam modos de expressão mais subjetivos e, desta forma, mais livres. Ainda que os fundamentos estéticos das artes performáticas tibetanas, rituais ou não, tenham como origem aqueles previamente estabelecidos no subcontinente indiano – e, nesse sentido, não há como não levarmos em consideração os preceitos da estética clássica indiana –, ao alinharmos tal perspectiva não-cultural da Arte do *Dharma* com a esfera dinâmica vista no âmbito das *Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas*, o entendimento das quatro atividades iluminadas como modos de expressão reverbera esse afastamento de preceitos pré-estabelecidos pela tradição, ainda que, ironicamente, essas duas tendências viessem a convergir no solo tibetano.

Não sabemos ao certo as características específicas das melodias utilizadas pelos grandes adeptos indianos ao entoarem suas *dohās* mas, de certo modo, podemos inferir que, assim como no Tibete, as mesmas se aproximariam mais de cantos folclóricos do que de melodias rituais monásticas⁶⁴. Ao mesmo tempo, ainda que seja natural que as formas de expressão artística sejam influenciadas por seus devidos contextos de inserção cultural, cabe a reflexão de que a questão da realização de uma escuta atemporal – e, aqui, nos vemos novamente em um âmbito de criatividade que tange a esfera da revelação – há de trazer à tona, pelo menos até certo ponto, uma relativização de tais influências. Não são raros os

⁶⁴ Em um ensinamento oral, o XII Tai Situpa sugere que o canto no qual Tilopa expressara sua iluminação poderia ser como um canto devocional, ou *bhajan*. Em termos das melodias folclóricas no contexto tibetano, vemos uma predominância de utilização do modo pentatônico, como no caso da célebre melodia do *mantra* do *buddha* da compaixão, Avalokiteśvara, *Oṃ maṇi padme hūṃ*, atribuída ao II Gyalwang Karmapa, Karmapkshi (Tib. *kar+ma pak+shi*; 1204/6–1283) a partir de uma transmissão concedida pela própria divindade.

exemplos de *tertöns* – os descobridores dos tesouros *terma* deixados por Guru Padmasambhava – que revelaram melodias relativas à entoação de seus *mantras* e liturgias que destoavam daquelas pertencentes à tradição oral já estabelecida no Tibete. Em alguns casos, devido à ausência de familiaridade com os padrões melódicos sendo revelados, os *tertöns* chegam a passar por um período de estudo sob tutela da divindade responsável pelo tesouro transmitido, de modo a se tornarem capazes de entoar e subsequentemente passar adiante tais melodias em seus mínimos detalhes.

Durante o inverno em que cruzara os Himalaias, em sua fuga do Tibete ocupado pelo governo chinês, o XVII Gyalwang Karmapa, Orgyen Trinle Dorje (Tib. *o rgyan 'phrin las rdo rje*, 1985-), relatara que, em

Uma noite, na aparência ilusória de um sonho, surgiu um lago banhado pela clara luz da lua e ondulado por flores de lótus desabrochando, as quais serviam de assento para três brâmanes, vestindo seda pura e branca, e tocando um tambor, violão, flauta, e outros instrumentos. Criada em tons líricos e aprazíveis, a melodia da canção deles veio aos meus ouvidos, e então eu compus essa prece de aspiração com a mente focada, preenchida pela intenção sincera e intensa de beneficiar todo o povo do Tibete (In: MARTIN, 2004, p. 227).

A composição de uma prece, um *mantra*, uma dança ou uma melodia se vê, em tais casos, em um ponto de interseção no qual o conceito de criatividade passa essencialmente pelo ato de presenciar ou de *escutar algo* e, nesse sentido, a noção de revelação se faz essencialmente enquanto interlocução. Pela realização de uma comunhão com a natureza da mente, a mesma ressoa até o limiar das consciências dos sentidos, imbuindo-as de tal maneira que, de fato, há um senso de alteridade, de algo que se faz presente.

Quando refletimos acerca das três linhagens de transmissão do Budismo *Vajrayāna* – a transmissão da mente dos vitoriosos, a transmissão por símbolos dos *vidyādhāras*, e a transmissão oral dos indivíduos comuns, relativas aos três *kāyas* –, estamos a tratar de esferas de alteridade, nas quais, de uma maneira ou de outra, algo é transmitido. E quando compreendemos o papel essencial que o *sambhogakāya* exerce, sendo este a esfera que media o intangível ao tangível, atribuída ao conceito de fala iluminada, a noção de uma escuta desperta se dá, portanto, como uma forma de alteridade. O ato de cantar ou tocar, assim, nasce de um despertar interior ou, mais profundamente, de *ser tocado* em seu interior.

E o ser que é tocado nada mais é do que um ensejo de libertação que parte desse senso de alteridade, de um reconhecimento de uma esfera dinâmica de pertencimento que não se confina ao exílio ilusório de uma individualidade.

Escuta é alteridade.

Certa vez eu ouvi que, não muito tempo após sua iluminação sob uma árvore, o Buddha estava a caminhar por uma floresta, quando então se deparou com uma trupe de músicos. Os três homens pareciam aflitos, e estavam a discutir entre si. Ao se aproximar deles, o Buddha perguntou-lhes o que havia acontecido, e obteve como resposta que os mesmos haviam conhecido uma grande cantora, a qual se tornou então parte do grupo, e com a qual estavam muito felizes mas que, na noite anterior, esta lhes roubou os pertences e desapareceu enquanto dormiam. O Buddha ainda não era conhecido na época, e a história conta que os músicos, em um tom de deboche, ofereceram-lhe uma flauta de bambu, instigando-o a tocá-la. Com a flauta em mãos, o Buddha lembrou de seus tempos de príncipe, agora já distantes, nos quais ele se dedicara às artes tradicionais, dentre elas à música. Apesar do longo tempo passado desde que tocou pela última vez, o Buddha iniciou uma melodia e, em pouco tempo, os três músicos entraram em um estado de transe. Ao recobrem suas consciências, espantados, eles então lhe perguntaram: “mas quem é você e onde é que você aprendeu a tocar assim?” E o Buddha, calmamente, lhes respondeu:

– Eu me encontrei.

5 Conclusão

– Então deixe-me perguntar uma coisa: você acha que a música tem o poder de mudar as pessoas? Acha possível que uma música que certa pessoa ouviu em determinada época de sua vida possa mudar muito, mas *muito mesmo*, algo dentro da pessoa?

Oshima aquiesceu com um aceno de cabeça.

– Com certeza. Essas coisas acontecem. Vivenciamos *algo* e, por intermédio dessa vivência, outro *algo* acontece em nossas vidas. É uma espécie de reação química. Posteriormente, quando fazemos auto-análise, descobrimos que todos os nossos parâmetros internos melhoraram consideravelmente, e que o nosso mundo se ampliou. Eu também tive experiências parecidas. Raras, mas algumas foram assim. É o que acontece quando amamos⁶⁵.

Música e liberação através da escuta.

A reflexão aqui proposta girou em torno do conceito de liberação através da escuta, em particular no âmbito da tradição dos cantos de realização dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* do Budismo *Vajrayāna*, visando compreender as singularidades da natureza da escuta, assim como possíveis implicações deste despertar em um fazer musical.

A proposta inicial de uma observação do lugar da música na tradição budista partira de um estudo acerca da mesma nos âmbitos específicos dos Três Veículos, buscando elucidar as similaridades e os contrastes de abordagem entre estes. Em última instância, tal panorama tivera como propósito esclarecer as características do Terceiro Veículo sobre a escuta e, nesse sentido, trazer à tona as particularidades do conceito de liberação através da escuta e da tradição dos cantos *dohā*, advindas dos célebres *mahāsiddhas* indianos.

Em se tratando de uma investigação sobre uma possível singularidade da escuta como caminho de liberação espiritual, este panorama inicial se fizera como fundamental, uma vez que a própria natureza da abordagem tântrica dos *mahāsiddhas* traz em si isto que poderíamos entender como singularidade, tanto no que diz respeito aos contrastes de inserção social destes face aos adeptos dos dois primeiros Veículos (e ao caráter versátil e mesmo subversivo de tal abordagem), quanto ao fato de que a escuta e especialmente a utilização dos cantos de realização se fazem presentes nesta tradição como elementos seminais.

Doravante, em se tratando de uma premissa que não somente compreende a singularidade da escuta na tradição experiencial dos *mahāsiddhas* mas a vê como um fundamento passível de aplicação a uma reflexão detida sobre um eventual fazer musical,

⁶⁵ MURAKAMI, 2022, p. 465.

buscou-se aqui analisar a Arte do *Dharma*, proposta por Chögyam Trungpa, através da qual a criatividade artística é utilizada como senda meditativa. Tal estudo se dispusera aqui, portanto, como um elemento de articulação metodológica visando uma aproximação ao olhar dos *mahāsiddhas*.

Ao analisar em detalhe os aspectos expostos por Trungpa, a questão da natureza do próprio conceito de meditação se fizera presente. As características específicas do entendimento do autor sobre o tema e, a esse respeito, de como o mesmo de fato vê certa proximidade entre a disposição natural de grandes adeptos como Tilopa (de revelar a natureza da realidade) com aquilo que seria uma apreciação estética da existência, por parte de grandes artistas, se fizeram presentes. Tal aproximação trouxera à tona uma reflexão sobre aspectos tradicionais do *Vajrayāna* e suas possibilidades estéticas, notadamente a apreciação da natureza da realidade a partir das técnicas meditativas de *vipaśyanā* e a abordagem das quatro atividades iluminadas mas, principalmente, em termos de uma eventual aplicabilidade de tais conceitos sem uma inserção formal tradicional, o conceito de Arte do *Dharma* não-cultural fora abordado.

E uma vez que tal perspectiva não-cultural não se designaria a uma retroalimentação do Budismo enquanto instituição – ou seja, não se estabeleceria como uma perspectiva confessional, dispensando preceitos básicos de inserção à tradição –, certas questões se fazem relevantes. Primeiramente, se a abordagem não-cultural da Arte do *Dharma* e a potencialidade de revelação da realidade despida de fabricações, como no caso do menino Tilopa, sugerem realmente uma ausência de necessidade de transmissões formais, como ficaria a questão da importância das técnicas de meditação de *śamatha* e *vipaśyanā* para se dedicar à mesma, enfatizada pelo autor? Segundo, como fica a questão, colocada pela tradição, da indispensabilidade da introdução à natureza da mente, transmitida de mestre a discípulo e, portanto, como tratar a relevância dos aspectos seminais que constituem uma linhagem? A relativização do conceito de meditação e mesmo de caminho espiritual a partir disto que poderíamos denominar como sua potencialidade revelatória, proposta por Trungpa, parece sugerir uma dissolução do que ele mesmo define como materialismo espiritual, desconstruindo barreiras institucionais consolidadas pela tradição ao longo dos séculos e, novamente, isto se alinha com a perspectiva subversiva dos *mahāsiddhas*. Adiante, sendo tal subversão em si constituída posteriormente como tradição e, levando em consideração que

ainda que a tradição monástica do Budismo *Vajrayāna* no Tibete tenha se consolidado de maneira distinta desta, esta última o faz a partir de uma compreensão, de um estudo e de uma sistematização das linhagens de prática oriundas dos próprios *mahāsiddhas*. O conceito de transmissão, portanto, merece reflexão, de modo a evitar os dois possíveis extremos de, por um lado, entendê-lo como mero dogmatismo e, por outro, atribuir a ele rígida soberania.

Nesse sentido, torna-se relevante certo caráter de prontidão individual. Como vimos no contexto das três linhagens de transmissão próprias ao *Vajrayāna*, ainda que o modo de transmissão varie consideravelmente em função do âmbito de consciência que apreende o ensinamento recebido, a noção de interlocução permanece: alteridade. A questão de se ser capaz de ancorar tal interação pura e simplesmente a partir do estado desperto se deve à maturidade individual no que diz respeito à realização interior do caráter de não-dualidade da consciência. A subversão dos *mahāsiddhas* não sugere uma ausência de linhagem mas sim uma destilação, mesmo não-institucional, mantendo a essência da alteridade como fundamental ao despertar espiritual. Partindo desse olhar, o indivíduo traria em si a capacidade de proporcionar esse espaço e, em termos de uma relação de tais princípios com a questão da Arte do *Dharma* não-cultural, um senso de transformar-se interiormente através de um aprofundamento meditativo e portanto fazer da criatividade artística uma senda espiritual se daria naturalmente.

A ênfase dos *mahāsiddhas* em uma epistemologia experiencial, ou, em termos tradicionais, em um *dharma* de realização (em contraste ao *dharma* das escrituras) tem como objetivo transformar a percepção da realidade a partir de uma apreensão direta da natureza da mesma. A disposição destes de revelar essa natureza a partir de experiências meditativas – e, diga-se de passagem, de revelar mesmo longos *tantras* que viriam a se tornar posteriormente o cerne literário das transmissões do *Vajrayāna* –, quando conjugada com a proposta de Trungpa de uma criatividade meditativa, se mostra, efetivamente, como um caminho de meditação criativa. E é esta a articulação fundamental: os processos de transformação interior a partir de um aprofundamento e de uma consequente revelação da natureza da consciência até sua plenitude formam a base que sustenta e portanto define a criatividade artística enquanto senda de liberação. Ademais, quando compreendida como tal, como expusera Trungpa, a arte se mantém como meio hábil e, portanto, não se define como meta. E,

ironicamente, talvez seja justamente a perspectiva de um caráter articulatório da mesma, em função de um propósito de liberação, que a supere e então dê a ela sua grandeza.

Os fundamentos do Budismo sobre a natureza da consciência, em especial acerca das oito consciências e da distinção das mesmas face à essência imaculada dos três *kāyas*, trazem à tona a questão da escuta a partir de uma esfera de percepção despida das solidificações dos fenômenos apreendidos por parte de um eu ilusório. Nesse sentido, quando adentramos nas diversas gradações propostas pelos estágios meditativos de criação e completude, aspectos de compreensão da natureza da realidade através da escuta se fazem presentes, igualmente em conjunção com os três *kāyas* e, em termos do lugar da escuta no âmbito das três linhagens de transmissão, a mesma se vê alinhada com a esfera da fala iluminada da linguagem simbólica dos *vidyādharas*. Se considerarmos o despertar da escuta e sua eventual aplicabilidade através da música, o limiar existente na transmissão simbólica converge com tal possibilidade de expressão, uma vez que a qualidade de ser ao mesmo tempo expressão e recepção guarda em si a essência do que poderíamos compreender como ressonância, ou, novamente em termos tradicionais, como a fala iluminada do *sambhogakāya*.

Desta forma, como vimos, a partir de uma ancoragem interior disto que a tradição define como um despertar da consciência, a expansão da realidade é percebida como a esfera dos três *kāyas*, sendo o fazer musical a partir desta nascido de um senso de alteridade, compassivo, com o intuito de justamente fazer ressoar a fala iluminada a partir da esfera indizível do *dharmakāya*, de modo a trazer ao âmbito de manifestação essa mesma possibilidade de despertar àqueles que se dispuserem a ouvir.

É digno de nota, no entanto, que apesar da sofisticação da tradição acerca da consciência e portanto da escuta e mesmo de sua riqueza artística ritual, uma vez que estes atributos se veem circunscritos a tal contexto, a ideia de uma maior liberdade criativa não se dá como foco. Trungpa argumenta que “os tibetanos não eram artísticos como os japoneses. Ao invés disso, eles eram excelentes fazendeiros, excelentes mercadores, excelentes mágicos” (TRUNGPA, 2001, p. 175) e, nesse sentido, é relevante o fato de que ele próprio era um adepto das artes tradicionais japonesas. Quando vemos o autor articular o arcabouço meditativo tântrico através da criatividade, buscando concebê-la como algo mais amplo do que suas formatações culturais tradicionais, poderíamos refletir sobre a questão de que, naturalmente, esta ciência interior não exatamente resumiria o potencial de liberação à sua

confessionalidade, mas sim utilizaria de tais fundamentos e de suas conseqüentes terminologias para atestar e esclarecer sobre o potencial humano.

Ao observarmos as *dohās* dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas*, com o intuito de refletir sobre um possível aspecto que caracterizaria a poética dos adeptos que se detiveram sobre aspectos da escuta como senda espiritual (em contraste com aqueles que utilizaram outras formas de meio hábil), vimos que não há o que poderíamos definir como uma distinção relevante. Ora, em se tratando da própria premissa de estipular a escuta como meio hábil, tivesse a mesma um contraste aparente a surgir nos cantos, isto sugeriria que na verdade o resultado, e não o meio, seria igualmente distinto quando a tratar da escuta. Desta forma, ainda que as *dohās* tragam aspectos dos caminhos traçados pelos adeptos (e, diga-se de passagem, não se trata de um fenômeno invariável), a essência do caminho sempre há de se revelar como indo além de tais aspectos.

Vīṇāpa não vai além de si mesmo ao se dedicar aos sons habituais de sua *vīṇā*, mas sim ao se desapegar deles e então se abrir à escuta do som primordial.

Face a tal dialética e às implicações que a mesma teria, um caminho de liberação através da escuta a partir de uma perspectiva de criatividade musical se daria mais como uma senda interior que revela qualidades naturais da consciência humana (e busca trazê-las à tona a partir de uma apreciação direta da natureza da mesma) do que por uma prescrição estética específica. Mas, ainda que isto assim seja, vale a reflexão de que o refinamento de consciência que a mesma propõe há de ter suas conotações e, nesse sentido, não podemos deixar de levar em consideração alguns aspectos seminais da tradição. Trungpa abordara em detalhe a questão da não-agressão e da busca pela superação dos três venenos-raiz, compreendendo estes últimos como distorções de qualidades inatas, as quais se encontram momentaneamente obscurecidas e portanto não reconhecidas. A questão da aplicação de técnicas meditativas como *śamatha* e *vipāśyanā* com o intuito de superar tal condição sugere, como vemos nas próprias etimologias de tais termos, uma pacificação mental, ou “calmo permanecer”, e uma visão profunda que dela advém.

As características das quatro atividades iluminadas – pacificação, aumento, magnetização e destruição – se dariam como expressões posteriores a este preâmbulo de interiorização. Sendo assim, mesmo quando falamos de uma atividade de destruição (e, vale lembrar, Trungpa relacionara tal atividade com o dinamismo do verão e a iminência de uma

tempestade), estamos a tratar de aspectos nascidos de uma quietude interior, de uma capacidade de não subserviência à transitoriedade das emoções humanas – de uma efetiva pacificação interior. Para que uma música seja capaz de verdadeiramente libertar através da escuta, portanto, há de se pacificar primeiramente as emoções adventícias no interior de si próprio.

É de se notar, igualmente, que seja a partir de um ato de renúncia frente a um modo de vida antigo e mesmo obsoleto, seja a partir de uma aplicação dos ensinamentos ao próprio contexto do qual se faz parte, a atitude dos *mahāsiddhas* sempre fora de uma busca pela simplicidade ou, em outras palavras, de uma busca por simplificar a realidade a partir de um processo de interiorização e portanto de relativização dos aspectos externos. Ainda que a atitude de alguns destes sugira certo grau de excentricidade (em alguns casos mais elevado do que em outros), tal característica não se vê dissociada de um compromisso interior estruturado a partir dos pilares seminais do caminho do *bodhisattva* e, nesse sentido, ainda que certos adeptos fossem vistos pela sociedade como meros loucos, suas atitudes se fundamentavam em um propósito altruísta, compreendido pela sociedade ou não, e tais atitudes, aparentemente controversas, não se viam alteradas em função de variáveis emocionais mundanas, nascendo diretamente de uma realização profunda da natureza da realidade.

Deste modo, quando falamos de características ou mesmo de inclinações estéticas em um caminho de fruição musical a partir de uma senda de liberação através da escuta, sejam elas quais forem, tais fundamentos se veem distantes de tendências que engendrem emoções destrutivas, externas ou internas e, sendo o altruísmo um eixo incontornável, a delicadeza no trato para com outro se vê igualmente indispensável e, assim, poderíamos refletir, ainda que subjetivamente, sobre a presença destes aspectos igualmente ao lidar com os sons.

A abertura ao outro é o meio hábil supremo de dissolução do auto-centramento – eis o princípio de alteridade. E o despertar, de fato, é um despertar para além de si mesmo, não havendo portanto a possibilidade de fazer da música um instrumento de liberação através da escuta sem antes se responsabilizar pela própria transformação. Todavia, tal transformação, quando vista pelos olhos de Trungpa acerca da natureza revelatória da consciência, não partiria necessariamente de uma inserção tradicional, e a senda meditativa, nesse sentido, se daria mais por um caráter de honestidade interior, por um senso claro de uma verdadeira escuta da realidade.

É natural que o desenvolvimento de habilidades musicais não somente aprimore como é fundamental à possibilidade de se utilizar a música como meio hábil, e que o potencial e a singularidade da música e da escuta, nesse sentido, reflitam o ensejo da mesma como tal. O próprio fato de estarmos a tratar de uma tradição espiritual de tamanha envergadura no que diz respeito à observação da consciência e da percepção há de ser refletido em possibilidades criativas e, precisamente, não há como não levá-lo em consideração. Ao mesmo tempo, a plenitude desse potencial, por depender de uma sementeira do despertar da escuta interior, permanece a ela proporcional, relativizando o lugar das habilidades desenvolvidas no ofício em função do propósito de liberação, tendo-as, portanto, como meios hábeis.

Ao considerarmos os fundamentos de uma epistemologia experiencial oriunda da tradição dos *mahāsiddhas* como eixo metodológico, podemos identificar uma gradação de elementos. Primeiramente, sendo o conceito de meio hábil parte dos ensinamentos do Segundo Veículo, a questão da utilização da escuta, no contexto dos *mahāsiddhas*, se faz como um trazer esse conceito adiante, sendo tal utilização parte da própria premissa do Terceiro Veículo, de modo que, quando chegamos ao âmbito das instruções essenciais tântricas, o caráter de sintetização das mesmas se faz como um aprimoramento daquele estabelecido no Segundo Veículo. Em seguida, ao observarmos os estágios de meditação do Budismo *Vajrayāna* – eles próprios os meios hábeis de aplicação prática das estruturas de pensamento estabelecidas no caminho do *bodhisattva* –, e ao então compreendermos os mesmos como fundamentos à proposta de apreciação estética da Arte do *Dharma* de Trungpa, vemos igualmente um trazer adiante de tais premissas, neste caso a tomar forma como meio hábil (tântrico, poderíamos dizer) de efetivação da esfera das instruções essenciais através da arte. Por fim, quando levamos em consideração a questão da relativização cultural da Arte do *Dharma*, poderíamos tê-la como premissa para uma reflexão acerca da música, como a que aqui se faz.

Compreender a Arte do *Dharma* como um experimento ou mesmo como um caminho musical não-confessional, sugere que não somente a mesma nasce de uma reflexão aberta sobre sua tradição de origem, como o próprio fato de assim fazê-lo indica a possibilidade de escutá-la abertamente. Desta forma, quando observamos a escuta desperta dos Oitenta e Quatro *Mahāsiddhas* através da Arte do *Dharma*, temos, de fato, a liberação através da escuta como base para um olhar musical criativo.

Refletir sobre algo engendra a abertura a se transformar a partir de um verdadeiro senso de alteridade para com o conteúdo sobre o qual se reflete. Pois reflexão é escuta.

Não agarrando, a escuta é livre, e então desperta.

A liberação não está na música, mas através dela.

Os meios hábeis refletem o teor do despertar.

Escuta é alteridade.

Referências

ABHAYADATTA. grub thob brgyad bcu tsa bzhi'i lo rgyus. In: **Buddha's Lions: The Lives of the Eighty-Four Siddhas**. Berkeley: Dharma Publishing, 1979.

ACHARD, Jean-Luc. **The Six Lamps: Secret Dzogchen Instructions of the Bön Tradition**. Sommerville: Wisdom Publications, 2017.

ALEXANDER, Edward. Aesthetic Techniques as Skillful Means. In: **Techniques in Vajrayāna Buddhism: Proceedings of the Third Vajrayāna Conference**. Thimphu: Centre for Bhutan & GNH Studies, 2019.

ANDRADE, Clodomir. **A não-dualidade do um (brahmādvaita) e a não-dualidade do zero (śūnyatādvaya) na Índia Antiga**. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

ARRUDA, Felipe. **O Lótus Branco Imaculado: estudo e tradução de um texto de Sera Khandro (1892-1940) da tradição Terma de Padmasambhava**. Juiz de Fora: UFJF, 2018.

BAKER, Ian A. **Tibetan Yoga: Principles and Practices**. Rochester: Inner Traditions, 2019.

_____. Vajrayāna Buddhism in the Western World: A Brief History. In: **Vajrayāna Buddhism in the Modern World: Proceedings of the Second International Conference on Vajrayāna Buddhism**. Thimphu: Centre for Bhutan & GNH Studies, 2018.

BARTHOLOMEW, Terese Tse; JOHNSTON, John. **The Dragon's Gift: The Sacred Arts of Bhutan**. Chicago: Serindia, 2008.

BECK, Guy. **Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2006.

BIEN, Annie. **The Gaṇḍī Sūtra**. Disponível em: <https://read.84000.co/translation/toh298.html>. <Acesso em 14/09/2020>.

BOORD, Martin. **A Bolt Of Lightning From The Blue: The vast commentary on Vajrakīla that clearly defines the essential points**. Berlim: Wandel Verlag, 2010.

BRANCO, Marta Castello. **Na Música: Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2018.

BRUNNHÖLZL, Karl. **Luminous Melodies: Essential Dohās of Indian Mahāmudrā**. Boston: Wisdom, 2019.

_____. **Straight from the Heart: Buddhist Pith Instructions**. Ithaca: Snow Lion, 2007.

BUDDHAVACANA. **The Sūtra on the Three Bodies**. 2019. Disponível em: <https://read.84000.co/translation/toh283.html> . <Acesso em 09/09/2021>.

CAGE, John. **A Year from Monday**. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.

_____. **Silence**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CHANGCHUB, Gyalwa; NYINGPO, Namkha'i. **Lady of the Lotus Born: The Life and Enlightenment of Yeshe Tsogyal**. Boston: Shambhala, 2002.

CHENAGTSANG, Nida. **Karmamudra: The Yoga of Bliss, Sexuality in Tibetan Medicine and Buddhism**. Portland: Sky Press, 2018.

_____. **Mantrathérapie Tibétaine: Le Pouvoir de Guérison des Sons**. Marzens: Sorig Khang France, 2016. Edição Kindle.

_____. **Mirror of Light: A Commentary on Yuthok's Ati Yoga, Volume One**. Portland: Sky Press, 2016.

_____. **The Tibetan Book of Health: Sowa Rigpa, the Science of Healing**. Portland: Sky Press, 2018.

CHÖGYAM, Ngakpa. **Inner and Outer Dimensions of Sound**. Palestra em Drigung Phüntsoq Chöling. Viena: 1992. Disponível em: <http://www.encyclopaedia.org/shared/text/d/dimension_sound_ar_01_eng.php>. Acesso em 20 mar. 2020.

_____. **Wisdom Eccentrics: Rumours of realisation as told by Künzang Dorje Rinpoche with additional tales of the unexpected Ngakpa Chögyam**. Nova York: Aro Books, 2012.

CHÖGYAM, Ngakpa; DÉCHEN, Khandro: **Entering the Heart of the Sun & Moon**. Nova York: Aro Books, 2012.

CHONAM, Lama; KHANDRO, Sangye. **The Lives and Liberation of Princess Mandarava: The Indian Consort of Padmasambhava**. Boston: Wisdom, 1998.

CHOSKYI BLOGROS, Marpa. **The Life of the Mahāsiddha Tilopa**. Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives, 2003.

DALAI LAMA. **Dzogchen: A Essência do Coração da Grande Perfeição**. São Paulo: Gaya, 2006.

DANIÉLOU, Alain. **Music and the Power of Sound: The Influence of Tuning and Interval on Consciousness**. Rochester: Inner Traditions, 1995.

DHARMACHAKRA. **The Play in Full**. Disponível em: <https://read.84000.co/translation/toh95.html>. <Acesso em 14/09/2020>.

_____. **The Questions of the Kinnara King Drama**. Disponível em: <https://read.84000.co/translation/toh157.html>. <Acesso em 14/09/2020>.

DHONDUP, K. **Songs of the Sixth Dalai Lama**. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives, 2003.

DONGYAL, Khenpo Tsewang. **Light of Fearless Indestructible Wisdom: The Life and Legacy of His Holiness Dudjom Rinpoche**. Ithaca: Snow Lion, 2008.

DORJE, Naljorpa Ja'gyür; WANGMO, Ngakma Mé-tsal. When a Return to Tradition Appears as Innovation: Establishing the ordained non-monastic Vajrayāna sangha in the West. In: **Mandala of 21st Century Perspectives: Proceedings of the International Conference on Tradition and Innovation in Vajrayana Buddhism**. Thimphu: Centre for Bhutan & GNH Studies, 2017.

DORJE, Rangjung. **The Profound Inner Principles**. Boston: Snow Lion, 2014.

DORJE, Wangchuk. **Mahāmudrā: The Ocean of Definitive Meaning**. Seattle: Nitartha, 2001.

_____. Dispelling the Darkness of Ignorance. In: NAMGYAL, Dagpo Tashi. **Moonbeams of Mahāmudrā**. Boulder: Snow Lion, 2019.

DOWMAN, Keith. **Masters of Mahāmudrā: Songs and Histories of the Eighty-Four Buddhist Siddhas**. Albany: State University of New York Press, 1985.

ELLINGSON, Terry. **The Mandala of Sound**. Tese de Doutorado. Madison: University of Wisconsin, 1979.

EWING, Benjamin. **The Saraha of Tibet: How *mgur* shaped the legacy of Lingchen Repa, Tibetan *Siddha***. Kathmandu: Kathmandu University, 2017.

FARROW, G. W.; MENON, I. **The Concealed Essence of the Hevajra Tantra**. Nova Déli: Motila Barnasidass, 2001.

FLOSOS, Constantin. **Gustav Mahler, Visionary and Despot: Portrait of A Personality**. Frankfurt: Peter Lang, 2012.

_____. **Johannes Brahms, "Free but Alone"**. Frankfurt: Peter Lang, 2010.

GAYLEY, Holly. Soteriology of the Senses in Tibetan Buddhism. In: **Numen, n° 54**. Leiden: Koninklijke Brill, 2007.

GONPO, Yuthok Yonten. **The Root and the Explanatory Tantra:** From the Four Tantras of Tibetan Medicine. Dharamsala: Men-Tsee-Khang, 2011.

GORDON, Gabriel. **Churnig the Ocean of Milk:** The Role of Vocal Composition in Tibetan Buddhist Ritual Music. Independent Study Project (ISP) Collection, n° 797, 2009. Disponível em: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/797. <Acesso em 25/08/2021>.

GUENTHER, Herbert von. **The Life and Teaching of Nāropa.** Nova York: Oxford University Press, 1974.

RGYAL MTSHAN, Shar rdza bKra' shis. **Self-Arising Three-Fold Embodiment of Enlightenment:** of Bon Great Completion Meditation. Newton Centre: Bright Alliance, 2019.

GYAMTSO, Yeshe. **Precious Essence:** The Inner Autobiography of Terchen Barway Dorje. Woodstock: KTD, 2005.

HACKETT, Paul G. **A Tibetan Verb Lexicon:** Verbs, Classes, and Syntactic Frames. Ithaca: Snow Lion, 2003.

HARDING, Sarah. **Niguma:** Lady of Illusion. Ithaca: Snow Lion, 2010.

_____. **Machik's Complete Explanation:** Clarifying the Meaning of Chöd. Ithaca: Snow Lion, 2003a.

_____. **The Life and Revelations of Pema Lingpa.** Ithaca: Snow Lion, 2003b.

_____. **Tröma.** Cottage Grove: Padma Publishing, 1985.

HERUKA, Tsangnyöm; TRUNGPA, Chögyam. **The Life of Marpa the Translator:** Seeing Accomplishes All. Boston: Shambhala, 2018.

JACOBY, Sarah H. The Excellent Path of Devotion: An Annotated Translation of Sera Khandro's Short Autobiography. In: **Himalayan Passages:** Tibetan and Newar Studies in Honor of Hubert Decleer. Boston: Wisdom, 2014.

_____. **Love and Liberation:** Autobiographical Writings of the Tibetan Buddhist Visionary Sera Khandro. Nova York: Columbia University Press, 2014.

JAIN, Virendra Kumar; JAIN, Sunit Kumar. **Shadow of Inner Light:** Art of the XIIth Kuanding Tai Situpa. Nova Déli: Kumar Gallery, 2007.

KAUFMANN, Walter Arnold. **Tibetan Buddhist Chant:** Musical Notations and Interpretations of a Song Book by the Bkha Brgyud Pa and Sa Skya Pa Sects. Indiana University humanities series ; no. 70. English and Tibetan Edition. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

KHANDRO, Sera. **Refining Our Perception of Reality: Sera Khandro's Commentary on Dudjom Lingpa's Account of His Visionary Journey.** Ithaca: Snow Lion, 2013.

KHENPO, Nyoshul. **The Fearless Lion's Roar: Profound Instructions on Dzogchen, The Great Perfection.** Boston: Snow Lion, 2015.

KHYENTSE, Dzongsar Jamyang. **The Guru Drinks Bourbon?** Boulder: Shambhala, 2016.

_____. **Poison is Medicine: Clarifying the Vajrayana.** Disponível em "<https://www.siddharthasintent.org/resources/features/poison-is-medicine/>". Acesso em 23 jul. 2021.

KONGTRUL, Jamgön. **A Gem of Many Colours: The Autobiography of Jamgön Kongtrul.** Ithaca: Snow Lion, 2003.

_____. **The Hundred Tertons.** Woodstock: KTD, 2011.

_____. **The Treasury of Knowledge: Books Two, Three and Four: Buddhism's Journey to Tibet.** Ithaca: Snow Lion, 2010.

_____. **The Treasury of Knowledge: Book Five: Buddhist Ethics.** Ithaca: Snow Lion, 1998.

_____. **The Treasury of Knowledge: Book Six, Parts One and Two: Indo-Tibetan Classical Learning and Buddhist Phenomenology.** Ithaca: Snow Lion, 2012.

_____. **The Treasury of Precious Instructions: Essential Teachings of the Eight Practice Lineages of Tibet, Volume 13, Zhije, The Pacification of Suffering.** Boulder: Snow Lion, 2019.

_____. **The Treasury of Precious Instructions: Essential Teachings of the Eight Practice Lineages of Tibet, Volume 14, Chöd, The Sacred Teachings on Severance.** Boulder: Snow Lion, 2016.

_____. **The Treasury of Precious Instructions: Essential Teachings of the Eight Practice Lineages of Tibet, Volume 16, Mahāsiddha Practice, From Mitrayogin and Other Masters.** Boulder: Snow Lion, 2021.

KONGTRÜL, Jamgön; PADMASAMBHAVA. **Light of Wisdom: Volume I.** Boudhanath: Rangjung Yeshe, 1999.

_____. **Light of Wisdom: Volume II.** Boudhanath: Rangjung Yeshe, 2013.

_____. **Light of Wisdom: The Conclusion.** Boudhanath: Rangjung Yeshe, 2013.

KUNZANG, Eric Pema. **The Rangjung Yeshe Tibetan-English Dictionary of Buddhist Culture: version 3.** Boudhanath: Rangjung Yeshe, 2003.

_____. **Wellsprings of the Great Perfection:** The Lives and Insights of the Early Masters. Boudhanath: Rangjung Yeshe, 2006.

LAWERGREN, Bo. Buddha as a Musician: An Illustration of a *Jātaka* Story. In: **Artibus Asiae**, Vol. Liv, 3/4. Zurich: Museum Rietberg, 1994.

LI, Rongxi. **Lives of Great Monks and Nuns.** Berkeley: BDK, 2002.

LINGPA, Dudjom. **A Clear Mirror:** The Visionary Autobiography of a Tibetan Master. Kathmandu: Rangjung Yeshe, 2011.

_____. **Buddhahood Without Meditation:** A Visionary Account known as Refining One's Perception (Nang-jang). Junction City: Padma Publishing, 2002.

_____. Heart Essence of Saraha. In: LUNGTOK GYATSO, Pema. **Dudjom Lingpa's Chod:** An Ambrosia Ocean of Sublime Explanations. Boulder: Light of Berotsana, 2014, p. 437-492.

_____. **The Sole Essence of Clear Light.** Boulder: Light of Berotsana, 2016.

_____. **The Vajra Essence:** Dudjom Lingpa's Visions of the Great Perfection. Somerville: Wisdom Publications, 2015.

LINGPA, Karma. **The Benefits of the Vajra Guru Mantra and an Explanation of its Syllables:** A treasure text revealed by Tulku Karma Lingpa. Darjeeling: Lotsawa House, 2002.

LIU, Yangfang. **Wrathful and Peaceful Sound:** Musical and Religious Logics of the Two-armed Mahākāla Ritual. Paris: Revue d'Etudes Tibétaines, n° 54, p. 66-94, April, 2020.

LIPMAN, Kennard. **Secret Teachings of Padmasambhava:** Essential Instructions on Mastering the Energies of Life. Boston: Shambhala, 2010.

LONGCHENPA. **Finding Rest in the Nature of the Mind:** The Trilogy of Rest, Volume 1. Boulder: Shambhala, 2017.

LOPEZ JR., Donald S. **Seeing the Sacred in Samsara:** An Illustrated Guide to the Eighty-Four Mahāsiddhas. Boulder: Shambhala, 2019.

LUNGTOK GYATSO, Pema. **Dudjom Lingpa's Chod:** An Ambrosia Ocean of Sublime Explanations. Boulder: Light of Berotsana, 2014.

MALHOTRA, Rajiv. **Being Different:** An Indian Challenge to Western Universalism. Nova Déli: HarperCollins, 2015.

MAÑJUŚRĪMITRA. **Primordial Experience: An Introduction to rDzogs-chen Meditation.** Boston: Shambhala, 2001.

MARTIN, Michele. **Music in the Sky: The Life, Art & Teachings of the 17th Karmapa Ogyen Trinley Dorje.** Nova Déli: New Age Books, 2004.

MILAREPA. **Œvres Complètes: La Vie, Les Cent Mille Chants.** Villeneuve-d'Asc: Fayard, 2006.

MIPHAM, Jamgön; PADMASAMBHAVA. **A Garland of Views: A Guide to the View, Meditation and Result in the Nine Vehicles.** Boston: Shambhala, 2015.

MIPHAM, Jamgön. **White Lotus: An Explanation of the Seven-Line Prayer to Guru Padmasambhava.** New Delhi: Shechen, 2008.

MULLIN, Glenn H. **The Six Yogas of Naropa: Tsogkhapa's commentary entitled A Book of Three Inspirations: A Treatise on the Stages of Training in the Profound Path of Naro's Six Dharmas commonly referred to as The Three Inspirations.** Ithaca: Snow Lion, 2005.

_____. **The Dalai Lamas on Tantra.** Ithaca: Snow Lion, 2006.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84: Livro 1.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

_____. **Kafka à beira mar.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

NAMKHAI NORBU, Chögyal. **Yantra Yoga: The Tibetan Yoga of Movement.** Ithaca: Snow Lion, 2008.

NAMGYAL, Dagpo Tashi. **Moonbeams of Mahāmudrā.** Boulder: Snow Lion, 2019.

NYIMA, Jigme Tenpa'i. Wonder Ocean. In: THONDUP, Tulku. **Hidden Teachings of Tibet: An Explanation of the Terma Tradition of Tibetan Buddhism.** Boston: Wisdom, 1997.

NORBU, Thinley. **A Cascading Waterfall of Nectar.** Boston: Shambhala, 2009.

_____. **Magic Dance: The Display of the Self-Nature of the Five Wisdom Dakinis.** Boston: Shambhala, 2012.

_____. **The Sole Panacea: A Brief Commentary on the Seven-Line Prayer to Guru Rinpoche That Cures the Suffering of the Sickness of Karma and Defilement.** Boston: Shambhala, 2013.

OLDS, Robert; OLDS, Rachel. **Luminous Heart of Inner Radiance: Drawings of the Tegal Visions.** Estados Unidos: Heart Seed Press, 2011.

PADMASAMBHAVA. **Advice from the Lotus-Born:** A Collection of Padmasambhava's Advice to the Dakini Yeshe Tsogyal and other Close Disciples. Boudhanath: Rangjung Yeshe, 1994.

_____. **Dakini Teachings:** A Collection of Padmasambhava's Advice to the Dakini Yeshe Tsogyal. Boudhanath: Rangjung Yeshe, 1999.

_____. **Treasures from Juniper Ridge:** The Profound Treasure Instructions of Padmasambhava to the Dakini Yeshe Tsogyal. Boudhanath: Rangjung Yeshe, 2008.

_____. **The Tibetan Book of the Dead:** The Great Liberation by Hearing in the Intermediate States. Londres: Penguin Books, 2006.

PALZANG, Khenpo Ngawang. **Wondrous Dance of Illusion:** The Autobiography of Khenpo Ngawang Palzang. Boston: Snow Lion, 2013.

POTTER, Caroline. **Henri Dutilleux:** His Life and Works. Nova York: Routledge, 2016.

RANGJUNG DORJE, The Third Karmapa. **The Profound Inner Principles.** Boston & Londres: Snow Lion, 2014.

RICCARD, Matthiew. **Enlightened Vagabond:** The Life and Teachings of Patrul Rinpoche. Boulder: Shambhala, 2017.

_____. **The Life of Shabkar:** The Autobiography of a Tibetan Yogin. Ithaca: Snow Lion, 2001.

RIGPA. **A Great Treasure of Blessings:** A Book of Prayers to Guru Rinpoche. Londres: Dharmakosha, 2004.

RINPOCHE, Dudjom. **The Nyingma School of Tibetan Buddhism:** Its Fundamentals and History. Boston: Wisdom, 2002.

RINPOCHE, Thrangu. **A Song for the King:** Saraha on Mahamudra Meditation. Boston: Wisdom, 2006.

_____. **Le Traité des 5 Sagesses et des 8 Consciences.** Saint-Cannat: Claire Lumière, 2007.

RINPOCHE, Yongey Mingyur. **In Love with the World:** A Monk's Journey Through the Bardos of Living and Dying. Nova York: Spiegel & Grau, 2019.

ROBERTS, Peter Alan. **The White Lotus of the Good Dharma.** 84000: Translating the Words of the Buddha, 2018. Disponível em: <http://read.84000.co/translation/toh113.html>. <Acesso em 22/02/2020>.

ROBERTS, Peter Alan; YESHI, Tulku. **The Basket's Display**. 84000: Translating the Words of the Buddha, 2013. Disponível em: <http://read.84000.co/translation/toh116.html>. <Acesso em 22/02/2020>.

RUEB, Franz. **48 Variações sobre Bach**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANGPO, Khetsun. **Strand of Jewels: My Teachers' Essential Guidance on Dzogchen**. Boston: Snow Lion, 2015.

SCHAEFFER, Kurtis Rice. **Tales of the Great Brahmin: Creative Traditions of the Buddhist Poet-Saint Saraha**. Cambridge: Harvard University, 2000.

SCHNEIDER, Nicola. Self-representation and Stories Told: the Life and Vicissitudes of Khandro Choechen. In: **Revue d'Etudes Tibétaines**, no 34, p. 171-188. Paris: 2015.

SHANKAR, Ravi. **My Music, My Life**. San Rafael: Mandala, 2007.

SHES RAB, smon grub. grub thob brgyad bcu rtogs pa'i snying po rdo rje'i glu. In: **sgrub thabs kun btus**. TBRC W23681. Kangara: Dzongsar Institute for Advanced Studies, 2002. Disponível em: <[http://tbrc.org/link?RID=O1GS39248|O1GS392481GS40126\\$W23681](http://tbrc.org/link?RID=O1GS39248|O1GS392481GS40126$W23681)>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SOLOMON, Maynard. **Beethoven**. Nova York: Schirmer, 2012.

STEARNS, Cyrus. **King of the Empty Plain: The Tibetan Iron-Bridge Builder Tantong Gyalpo**. Ithaca: Snow Lion, 2007.

STEINER, George. **Gramáticas da Criação**. São Paulo: Globo, 2003.

STENZEL, Julia C. **From Radishes to Realization: Saraha and His Impact on the Mahāmudrā Tradition of the Tibetan Karma Kagyü School**. Rosemead: University of the West, 2008.

TAI SITUPA, 12th Chamgon Kenting. **Relative World, Ultimate Mind**. Boston: Shambhala, 1992.

THONDUP, Tulku. **Hidden Teachings of Tibet: An Explanation of the Terma Tradition of Tibetan Buddhism**. Boston: Wisdom, 1997.

TISO, Francis V. **Rainbow Body and Resurrection: Spiritual Attainment, the Dissolution of the Material Body, and the Case of Khenpo A Chö**. Berkeley: North Atlantic Books, 2016.

TORRICELLI, Fabrizio. **Tilopā: A Buddhist Yogin of the Tenth Century**. Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives, 2019.

TOURNIER, Henri. **Hariprashad Chaurasia et l'Art de l'Improvisation**. Paris: Accords Croisés, 2010.

TRUNGPA, Chögyam. **Collected Works: Volume Two**. Boston, Shambhala, 2004a.

_____. **Collected Works: Volume Five**. Boston: Shambhala, 2004b.

_____. **Cutting Through Spiritual Materialism**. Boston, Shambhala, 2002.

_____. **Crazy Wisdom**. Boston: Shambhala, 2001.

_____. **Milarepa: Lessons from the Life and Songs of Tibet's Great Yogi**. Boston: Shambhala, 2017.

_____. **True Perception: The Path of Dharma Art**. Boston: Shambhala, 2008.

_____. **The Rain of Wisdom: The Essence of the Ocean of True Meaning**. Boston: Shambhala, 2010.

_____. **The Tantric Path of Indestructible Wakefulness: The Profound Treasury of the Ocean of Dharma, Volume Three**. Boston: Shambhala, 2013.

TSOGYAL, Yeshe. **The Life of the Lotus-Born: The Life Story of Padmasambhava**. Boston: Shambhala, 1999.

WALLACE, B. Alan. **Fathoming the Mind: Inquiry and Insight in Dudjom Lingpa's Vajra Essence**. Boston: Wisdom, 2018.

WILKINSON, Christopher. **The Jewel Maker: The Great Tantra on the Consequence of Sound**. Portland: Christopher Wilkinson, 2017.

WILSON, Joe B. **Translating Buddhism from Tibetan: An Introduction to the Tibetan Literary Language and the Translation of Buddhist Texts from Tibetan**. Ithaca: Snow Lion, 1992.

YANGÖNPA, Gyalwa. **Secret Map of the Body: Visions of the Human Energy Structure**. Arcidosso: Shang Shung, 2015.

YONNETI, Eben Matthew. **Like the Roar of a Thousand Thunders: Instrumental Music and Creativity in Tibetan Buddhist Ritual**. Independent Study Project (ISP) Collection, nº 1065, 2011. Disponível em: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1065. <Acesso em 25/08/2021>.

_____. **Entering 'The Unified Maṇḍala of All the Siddhas': The Sādhana of Mahāmudrā and the Making of Vajrayāna Buddhist Subjects**. Boulder: University of Colorado, 2017.

ZANGPO, Ngawang. **Guru Rinpoché: His Life and Times.** Ithaca: Snow Lion, 2002.

_____. **Jamgon Kongtrul's Retreat Manual.** Ithaca: Snow Lion, 1994.

Glossário

.Absorção meditativa (Skt. *samādhi*; Tib. *ting nge 'dzin*) – estados de repouso meditativo, havendo diversos estágios de aprofundidade de acordo com capacidade de estabilidade realizada pelo praticante.

.Base (Tib. *gzhi*), caminho (Tib. *lam*) e fruição (Tib. *'bras bu*) – tripartite que estrutura o caminho espiritual budista a partir de sua base (a natureza da mente, sendo o reconhecimento desta o fundamento a partir do qual pode-se caminhar para uma eventual libertação da existência), seu caminho (a prática de cultivar esse reconhecimento através de técnicas de meditação), e de seu fruto ou a fruição (o tornar essa natureza à plenitude).

.*Bodhisattva* (Tib. *byang chub sems dpa'*) – aquele que pratica e eventualmente realiza a intenção iluminada, ou *bodhicitta*.

.Duas acumulações (Skt. *sambhāradvaya*; Tib. *tshogs gnyis*) – de mérito e de sabedoria. A primeira dentro de um âmbito de ação e reação, opondo-se a`noção de acumulação de *karma* negativo, e a segunda em referência ao processo de despertar da consciência para sua verdadeira natureza.

.*Cakra* (Tib. *'khor lo*) – centros de energia do corpo sutil, constituídos essencialmente de pontos de convergência entre diversos canais sutis.

.Cinco agregados (Skt. *pañcaskandha*; Tib. *phung po lnga*) – espectro psico-físico do ser, a partir dos quais a estrutura dos três venenos raiz tomam forma. Divididos em forma (Skt. *rūpa*; Tib. *gzugs*), sensação (Skt. *vedanā*; Tib. *tshor ba*), percepção (Skt. *saṃjñā*; Tib. *'du shes*), formação (Skt. *saṃskāra*; Tib. *du byed*) e consciência (Skt. *viññāna*; Tib. *rnam shes*).

.Cinco sabedorias (Tib. *ye shes lnga*) – cinco aspectos que constituem a sabedoria primordial, sendo estes a “sabedoria do *dharmadhātu*” (Tib. *chos dbyings ye shes*), a “sabedoria que é como o espelho” (Tib. *me long lta bu'i ye shes*), a “sabedoria da equanimidade” (Tib. *mnyam*

nyid ye shes), a “sabedoria do discernimento” (Tib. *so sor rtog pa'i ye shes*) e a “sabedoria que tudo realiza” (Tib. *bya ba grub pa'i ye shes*).

.Cinco famílias búdicas (Tib. *sans rgyas rigs lnga*) – cinco aspectos personificados como hierarcas que representam as cinco sabedorias, sendo estes o Buddha Vairocana, que personifica a família Buddha, o Buddha Akṣobya e a família Vajra, o Buddha Ratnasambhava e a família Ratna, o Buddha Amitābha e a família Padma, e o Buddha Amoghasiddhi e a família Karma, respectivamente.

.Comentário (Tib. *khrid*) – exegese textual própria à tradição budista que visa trazer à tona aspectos da obra que não necessitam interpretação, o “sentido definitivo” (Tib. *nges don*), em distinção daqueles que necessitam interpretação, o “sentido provisório” (Tib. *drang don*).

.Corpo vajra (Skt. *kāyavajra*; Tib. *sku'i rdo rje*) – o corpo sutil, utilizado como base para as práticas do estágio de completude com atributos. É constituído de “canais sutis” (Skt. *nāḍi*), de “ventos sutis” (Skt. *prāṇa*) que permeiam esses canais, e de essências sutis (Skt. *bindu*) que são conduzidas e trabalhadas por estes ventos.

Dharma (Tib. *chos*) – termo que possui um amplo leque de designações e, se sobressaindo-se no contexto budista como uma referência aos ensinamentos do Buddha, dando origem ao composto *Buddhadharma*. O termo é igualmente relacionado, no Budismo, ao conceito de fenômeno.

.*Dohā* (Tib. *mgur*) – canto espontâneo, ou de realização, comumente entoado por grandes adeptos tântricos indianos e tibetanos, seja para transmitir poeticamente um ensinamento ou para expressar a realização obtida no caminho espiritual.

.Escuta (Skt. *śruta*; Tib. *thos*), contemplação (Skt. *cintā*; Tib. *bsam*) e meditação (Skt. *bhāvanā*; Tib. *sgom*) – três estágios de absorção de ensinamentos recebidos. Primeiro, recebe-se a transmissão dos ensinamentos. Em seguida, reflete-se detidamente sobre o conteúdo do que foi recebido. Por fim, aplica-se tais ensinamentos através da meditação.

.Essência (Tib. *ngo bo*), natureza (Tib. *rang zhin*) e compaixão (Tib. *thugs rje*) – as três características da natureza da mente de acordo com a tradição das meditações de *Dzogchen*, ou *Mahā Ati*. A primeira define seu aspecto vazio e ampla como o espaço, a segunda seu caráter luminoso, dinâmico e desperto, e a terceira sua expansividade incondicional.

.Estado desperto (Skt. *vidyā*; Tib. *rig pa*) – termo utilizado no contexto do Terceiro Veículo referente ao reconhecimento da natureza da mente.

.Estado natural (Tib. *gnas lug*) – o modo de ser da natureza da mente, livre de obscurecimentos.

.Estágio de criação (Skt. *utpattikrama*; Tib. *bskyed rim*) – o primeiro dos dois estágios de prática do Budismo *Vajrayāna*, no qual técnicas de visualização de divindades, associadas à recitação de seus *mantras* e à concentração meditativa são utilizados.

.Estágio de completude (Skt. *utpannakrama*; Tib. *rdzogs rim*) – o segundo dos dois estágios de prática do Budismo *Vajrayāna*, subdividido em completude com e sem atributos, sendo o primeiro referente a técnicas físicas, de respiração e de visualização relativas ao corpo sutil, e a última a meditações que visam o reconhecimento e a realização da natureza da mente.

.Êxtase (Tib. *bde ba*), claridade (Tib. *gsal ba*), e não-pensamento (Tib. *mi rtog pa*) – três características experienciais nascidas de certa estabilidade nas meditações de pacificação mental e visão profunda, as quais podem surgir tanto unidas quanto separadamente, de forma homogênea ou não.

.*Hīnayāna* (Tib. *theg dman*) – o “Pequeno Veículo” ou “Veículo Inferior”. Termo de conotação depreciativa em sua origem histórica, referente ao Primeiro Veículo, utilizado por adeptos do Segundo Veículo, e posteriormente referido, no contexto tibetano, como um “Veículo Fundamental”, devido à sua natureza basilar no contexto dos ensinamentos budistas.

.Iluminação (Skt. *bodhi*; Tib. *byang chub*) – utilizado a partir do contexto dos ensinamentos do Segundo Veículo e mantido no contexto do Terceiro, em contraste ao conceito do Primeiro Veículo de *nirvāṇa*, se refere à realização última do caminho espiritual budista, na qual a natureza búdica é trazida à plenitude. Enquanto *nirvāṇa* se define como a superação da existência cíclica, ou *saṃsāra*, *bodhi*, ou iluminação, aborda o despertar por uma perspectiva que não se confina à dualidade de *saṃsāra* e *nirvāṇa*.

.Instruções essenciais (Skt. *upadeśa*; Tib. *man ngag*) – categoria de transmissão de ensinamentos do Budismo *Vajrayāna* que reúne os pontos fundamentais expostos nos *tantras* e elucidados nos *āgamas* – os tratados explicativos – em diretrizes concisas, destinadas à aplicação através de técnicas meditativas.

.Intenção iluminada (Skt. *bodhicitta*; Tib. *djang chub kyi sems*) – dividida em absoluta e relativa, sendo a primeira a própria definição de natureza búdica e a última a intenção altruísta de que todos os seres tragam à plenitude esta mesma natureza.

.Linhagem (Tib. *brgyud*) – continuidade de transmissão de um determinado conhecimento, passada de mestre a discípulo.

.*Mahāmudrā* (Tib. *phyag rgya chen po*) – o “Grande Gesto”, “Grande Selo”, ou “Grande Símbolo”, termo este relativo às meditações do estágio de completude livre de atributos em algumas das linhagens do Budismo *Vajrayāna*.

.*Mahā Ati* (Tib. *rdzogs pa chen po*) – Também conhecido em sânscrito como *Atiyoga* ou *mahāsaṃdhi*, a “Grande Perfeição”, se refere às meditações do estágio de completude livre de atributos na linhagem Nyingma do Budismo *Vajrayāna*.

.*Mahāsiddha* (Tib. *grub pa chen po*) – “grande adepto”, referente a grandes meditadores, termo este utilizado principalmente no contexto das origens indianas do Budismo *Vajrayāna*.

.*Mahāyāna* (Tib. *theg chen*) – o “Grande Veículo”, referente ao Segundo Veículo.

.*Maṇḍala* (Tib. *dkyil 'khor*) – literalmente “centro” (Tib. *dkyil*) e “círculo” (Tib. *'khor*), trazendo a ideia de configuração ou disposição. Em seu significado mais simbólico, manifesta espacialmente o espectro temporal, mais precisamente a questão da originação do ser e seus diversos níveis de manifestação com suas respectivas características, usualmente personificados como divindades e seus séquitos em seus redutos celestiais.

.*Mantra* (Tib. *sngags*) – Formas textuais usualmente em sânscrito e não necessariamente traduzíveis, possuindo sentido simbólico passível de diversas interpretações.

.Materialismo espiritual (Tib. *mi chos*) – literalmente “não-*dharma*”, ou “anti-*dharma*”. Cunhado em inglês por Chögyam Trungpa Rinpoche para definir a tendência da consciência (e os atos consequentes de tal tendência) de servir-se de aspectos soteriológicos como modos de reificação da existência condicionada.

.Meditação (Tib. *sgom*) – o ato de familiarizar-se com sua própria natureza, livre de distorções adventícias, as quais foram criadas por hábitos arraigados na consciência.

.Meio hábil (Skt. *upāya*; Tib. *thabs*) – métodos ou técnicas de se ensinar e de otimizar as formas de se praticar os ensinamentos a partir da intenção iluminada.

.Mérito (Skt. *puṇya*; Tib. *bsod nams*) – positividade oriunda de se praticar virtudes, constituindo portando *karma* positivo, com o intuito de remediar *karma* negativo acumulado em função da prática de não-virtudes.

.Natureza búdica (Skt. *tathāgatagarbha*; Tib. *de gshegs snying po*) – a essência última e imaculada presente em todos os seres sencientes.

.Natureza da realidade (Skt. *dharmatā*; Tib. *chos nyid*) – a essência dos fenômenos, também traduzido como a natureza da realidade. O aspecto último da realidade que não está sujeito à transitoriedade da realidade aparente.

.*Nirvāṇa* (Tib. *‘das*) – o estado de paz que transcende a existência condicionada, ou *saṃsāra*.

.Nobre Caminho Óctuplo (Skt. *āryāṣṭāṅgamārga*; Tib. *phags pa’i lam yan lag brgyad pa*) – sistematização ensinada pelo Buddha no contexto do Primeiro Veículo, constituindo a quarta das Quatro Nobres Verdades e visando o aprimoramento através dos três treinamentos superiores em sabedoria, meditação e disciplina.

.Oito consciências (Skt. *aṣṭavijñānakāya*; Tib. *rnam shes tshogs brgyad*) – as consciências próprias aos cinco sentidos, às quais se somam a “consciência mental” (Skt. *manovijñāna*; Tib. *yid kyi rnam shes*), a “consciência maculada” (Skt. *kliṣṭamanas*; Tib. *nyon yid*), e a “consciência-base” (Skt. *ālayavijñāna*; Tib. *kun gzhi rnam par shes pa*).

.Pacificação mental (Skt. *śamatha*; Tib. *zhi gnas*) – técnicas de meditação que visam a pacificação interior. Termo que possui diferentes conotações de acordo com o contexto do Veículo (dentre os Três Veículos) ou mesmo da linhagem que o aborda, usualmente utilizado no Budismo *Vajrayāna* para definir um acervo inicial de técnicas meditativas.

.Presença espontânea (Skt. *anirābhoga*; Tib. *lhun grub*) – aspecto inato da consciência que permeia tanto a existência condicionada quanto sua transcendência, sendo manifesta a partir de si mesma.

.Quatro atividades (Skt. *caturkarman*; Tib. *las bzhi*) – no âmbito do estágio de criação, do Budismo *Vajrayāna*, e subsequente à recitação principal deste. Uma vez que o adepto foi capaz de concluir a etapa principal da deidade praticada, o mesmo deve utilizar sua proficiência a serviço dos outros através de tais atividades. As quatro atividades são “pacificação” (Skt. *śānticāra*; Tib. *zhi ba*), “aumento” (Skt. *pauṣṭika*; Tib. *rgyas pa*), “magnetização” (Skt. *vaśīkaraṇa*; Tib. *dbang ba*) “destruição” (Skt. *abhicāra*; Tib. *drag po*).

.Quatro Nobres Verdades (Skt. *catvāriāryasatyāni*; Tib. *phags pa 'i bden pa bzhi*) – o primeiro sermão proferido pelo Buddha, sobre o sofrimento, suas causas, a possibilidade de sua cessação, e o caminho que leva à cessação.

.Quatro *Yogas* do *Mahāmudrā* (Tib. *phyag chen rnal 'byor bzhi*) – quatro grandes estágios do caminho meditativo gradual no contexto das transmissões do Grande Gesto, ou *Mahāmudrā*. Os quatro estágios são o *yoga da* unidirecionalidade, o *yoga* livre de elaborações, o *yoga* do sabor único, e o *yoga* danão-meditação.

.Realização (Skt. *siddhi*; Tib. *ngos grub*) – termo tradicionalmente utilizado em referência aos oito grandes *siddhis*, ou poderes mundanos, obtidos pelos adeptos indianos e, em distinção destes, ao *siddhi* extraordinário, da natureza da mente.

.Sabedoria primordial (Skt. *jñāna*; Tib. *ye shes*) – o estado desperto da consciência, vazio e amplo como o espaço, imaculado e inalterável.

.*Sādhana* (Tib. *grub thabs*) – “prática”. Usualmente utilizado no contexto tântrico budista em referência a textos litúrgicos associados às práticas de deidades, no estágio de criação.

.*Samsāra* (Tib. *'khor ba*) – a roda da existência, ou existência condicionada. Termo este designativo do estado de transmigração ao longo de incontáveis existências, dos seres sencientes, o qual é permeado pela possibilidade de sofrimento.

.Talidade (Skt. *tathatā*; Tib. *de bzhin nyid*) – originário do pensamento filosófico do Segundo Veículo, se refere a essência da natureza da realidade, às coisas como elas são.

.Três Corbelhas (Skt. *tripiṭaka* ; Tib. *sde snod gsum*) – as três classes literárias fundamentais, *Sūtra* (os discursos proferidos pelo Buddha), *Vinaya* (o código de conduta monástico) e *Abhidharma* (léxicos de conteúdos oriundos dos *sūtras*).

.Três linhagens de transmissão (Tib. *bka'i brgyud pa gsum*) – as três formas de transmissão do Budismo de acordo com entendimento da linhagem Nyingma, fundamentando-se nos âmbitos dos três *kāyas*. As três linhagens são “a transmissão da mente dos vitoriosos” (Tib. *rgyal ba dgongs brgyud*), “a transmissão por símbolos dos *vidyādhara*s” (Tib. *rig 'dzin brda brgyud*) e “a transmissão oral dos indivíduos comuns” (Tib. *gang zag snyan brgyud*).

.Três *kāyas* (Skt. *trikāya*; Tib. *sku gsum*) – os três corpos iluminados. O *dharmakāya* (Tib. *chos sku*), ou corpo absoluto, é a essência indizível do ser; o *saṃbhogakāya* (Tib. *longs sku*), ou corpo de fruição, é sua natureza expansiva e luminosa; o *nirmāṇakāya* (Tib. *sprul sku*), ou corpo de emanção, é a atividade compassiva que toma forma a partir dessa luminosidade.

.Três portas (Tib. *sgo gsum*) – o corpo, a fala e a mente, relativos aos *cakras* coronário, laríngeo e cardíaco, respectivamente.

.Três tempos (Tib. *dus gsum*) – passado, presente e futuro, frente aos quais se faz um quarto tempo, ou tempo sem tempo.

.Três Treinamentos Superiores (Skt. *trīśikṣa*; Tib. *bslab pa gsum*) – disciplina, meditação e sabedoria.

.Três *vajras* (Tib. *rdo rje sku gsung thugs gsum*) – o corpo iluminado, a fala iluminada e a mente iluminada, sendo estes termos referentes ao aspecto último da forma, da expressão e da consciência humana.

.Vacuidade (Skt. *śūnyatā*, Tib. *stong pa nyid*) – a natureza intrinsecamente vazia da realidade fenomênica e de todos os seres.

.*Vajrayāna* (Tib. *rdo rje theg pa*) – o “Veículo Adamantino”, este um epíteto referente ao Terceiro Veículo.

.Veneno (Skt. *kleśa*; Tib. *dug*) – aspectos adventícios que obscurecem a verdadeira natureza da mente, tradicionalmente divididos em três (ignorância, desejo e raiva) ou cinco (ignorância, desejo, raiva, orgulho e inveja) venenos raiz.

.*Vidyādhara* (Tib. *rig 'dzin*) – detentor de sabedoria. Termo designativo de indivíduos de grande maturidade espiritual, capazes de acessar ou mesmo transitar entre o âmbito manifesto no qual vivemos e outro mais sutil.

.Visão (Tib. *lta ba*), meditação (Tib. *sgom*) e ação (Tib. *las*) – três fundamentos de entendimento do caminho espiritual. A visão é o fundamento de como se percebe a natureza da realidade; a meditação o ato de cultivar interiormente tal visão; a ação o ato de trazer às diversas esferas da vida o que foi cultivado interiormente.

.Visão errônea (Tib. *phyin ci log*) – percepção distorcida da realidade, a partir da qual a consciência mundana se solidifica, obstruindo o despertar espiritual.

.Visão profunda (Skt. *vipāśyanā*; Tib. *lhag mthong*) – técnicas de meditação que visam o reconhecimento da natureza da mente. Assim como a pacificação mental, termo que possui diferentes conotações de acordo com o contexto do Veículo ou mesmo da linhagem que o aborda. Usualmente utilizado no Budismo *Vajrayāna* para definir um acervo de técnicas meditativas subsequente aos de pacificação mental.

.Visão pura (Tib. *dag snang*) – cultivo de uma percepção da realidade fenomênica a partir do reconhecimento da natureza da mente.