

Fazendo Bem: reflexões sobre arte engajada e budismo engajado¹

*Having it Good:
reflections on engaged art and engaged
buddhism*

Suzanne Lacy²

Tradução de Diego Marques³

1. Texto publicado originalmente em: LACY, Suzanne. Having it Good: Reflections on Engaged Art and Engaged Buddhism. In: JACOB, Mary Jane; BAAS, Jacqueline (Eds.). **Buddha Mind in Contemporary Art**. California: UC Berkeley Press, 2005. p. 97-111.

2. Suzanne Lacy é artista, escritora e professora na USC Roski School of Art and Design, reconhecida por sua produção em arte pública e socialmente engajada. Suas instalações, vídeos e performances abordam questões como, violência sexual, pobreza rural e urbana, encarceramento, trabalho e envelhecimento. Os projetos de grande escala de Lacy abrangem várias partes do mundo, incluindo Inglaterra, Colômbia, Equador, Espanha, Irlanda e EUA.

3. Performer, professor e pesquisador. Integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. Participa do Núcleo Artístico Vera Sala. Realiza pesquisa de Pós-doutorado no IA-UNICAMP, com bolsa do CNPq Brasil (processo nº 172768/2023-3). Doutor em Artes pela USP e Mestre em Artes pela UNESP. E-mail: diegoalvesmarques@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1971-695X>.

Resumo |

O presente texto é a tradução de um ensaio escrito pela artista, professora e pesquisadora estadunidense Suzanne Lacy, publicado originalmente em 2005. Apesar do intervalo de duas décadas, as questões abordadas neste ensaio permanecem prementes, ao discutirem aspectos estéticos, éticos e políticos bastante em voga ainda hoje. Ao colocar em diálogo as práticas da chamada arte engajada e o budismo engajado, a autora expõe os conflitos desencadeados pelas dicotomias inerentes a uma certa mentalidade ocidental em que a noção de bem privilegia o indivíduo, em detrimento de determinadas acepções de coletividade. Para tanto, Suzanne Lacy parte de experiências pessoais, artísticas e pedagógicas, em uma conversa com artistas contemporâneos, estudiosos budistas e o contexto ativista da segunda metade do século XX, a fim de repensar relações entre arte, política e espiritualidade na vida cotidiana.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Budismo Engajado; Arte Engajada; Arte Pública; Cotidiano.

Abstract |

This text is the translation of an essay written by the north american artist, professor and researcher Suzanne Lacy, originally published in 2005. Despite the two-decade gap, the issues addressed in this essay remain urgent as they discuss aesthetic, ethical and political aspects that are very current today. By putting into dialogue, the practices of so-called engaged art and engaged Buddhism, the author exposes the conflicts triggered by the dichotomies inherent to a certain Western mentality in which the notion of good privileges the individual to the detriment of certain meanings of collectivity. To this end, Suzanne Lacy draws on personal, artistic and pedagogical experiences in a conversation with

contemporary artists, Buddhist scholars and the activist context of the second half of the 20th century, to rethink relationships between art, politics and spirituality in everyday life.

Keywords: Contemporary Art; Engaged Buddhism; Engaged Art; Public Art; Everyday Life.

“Já vivi o suficiente para saber que estamos nos dando bem”, solta a voz do cantor *country* ocidental, pausando para inspirar antes da próxima frase. Baaaam! Bato no botão; ativo o modo soneca e tento fingir que não me movi, que não despertei de verdade; fecho os olhos com força. Meio dormindo, pergunto-me, tarde demais: “O que será que ele ia cantar a seguir?; será que compartilhamos o mesmo entendimento de “fazer o bem, sem ver a quem?”; a que preço se protege apenas supostos “cidadãos de bem?”. Enquanto possíveis versos passam pela minha mente, pondero a respeito do tom de voz do cantor, a fim de obter mais *insights* sobre qual poderia ser o próximo verso da canção. Havia um certo orgulho, uma autoestima de trabalhador, de provedor de família, típica de homens que usam botas em cidades pequenas, como no lugar onde cresci, na Califórnia. O que ele poderia cantar a seguir, neste país pós-*World Trade Center*, defensor das cores da sua bandeira, onde até mesmo a classe trabalhadora tem carros utilitários esportivos e férias remuneradas?

Três horas antes, às 4:00 da manhã, eu havia perdido o sono. Então, resolvi ler as interpretações de Robert Thurman aos princípios de Nagarjuna acerca da “ética social budista”, instruções concedidas ao Rei Udayi, membro da poderosa dinastia *Satavahana*, no centro-sul da Índia, durante o século II E.C. Em uma argumentação contundente sobre as diretrizes éticas e políticas para se agir de acordo com os preceitos budistas, Thurman interpreta as instruções de Nagarjuna ao mais alto líder secular de seu tempo, ao organizar quatro princípios:

1. Aperfeiçoar-se. “[...] a melhor coisa que o rei pode fazer por sua nação é, em última instância aperfeiçoar-se [...] a iluminação de qualquer indivíduo é de suprema importância” (Thurman, 1988, p. 121);
2. Compreender a questionabilidade do desejo subjacente às paixões triviais, praticar o autocontrole, o desapego e o pacifismo (Thurman, 1988, p.125);

3. Comprometer-se “[...] com uma educação plural orientada para a libertação, compreendida como o principal interesse de toda nação” (Thurman, 1988, p.127);

4. Comprometer-se com um “[...] socialismo compassivo, baseado em uma mentalidade de abundância [...] dedicada a fornecer a todos tudo o que é preciso [...]” para alcançar a iluminação (Thurman, 1988, p. 127).



Dentro da prisão, a equipe de colaboradores posa durante a exposição de três esculturas com automóveis, que abordam histórias pessoais emocionantes de violência doméstica e estupro: Doing time, de Suzanne Lacy, Charlotte Watson, Virginia Cotts, Sharon Smolick e Thea Dubrow. Penitenciária Máxima de Bedford Hills, Bedford Hills, Estado de Nova York, 1993. Fotografia de Suzanne Lacy.

Ao pegar no sono novamente, sonhei com uma terra próspera, onde a maior riqueza era uma educação transformadora; onde todos tinham o suficiente para viver. Quando finalmente acordei, interrompendo a canção do rei da música *country*, lembrei-me que Thurman descreveu os cidadãos estadunidenses comuns como “centenas e milhões de ‘reis’ e ‘rainhas’ [...]” que, como Nagarjuna, “[...] devem encarar suas obrigações

para com os outros povos, com as outras espécies e com a própria natureza.” (Thurman, 1988, p. 131). Tentei imaginar que o próximo verso da canção seria: “[...] e enquanto estivermos de pé, com todos os seres sentientes, de agora e de outrora, juro usar todo o recurso, todo o bem, para salvá-los.”. No entanto, eu sabia que ele não cantaria isso, não apenas porque a rima estaria completamente errada, mas porque o sentimento também me soava equivocado. Nós estamos nos dando bem nos Estados Unidos, porém já vivi o suficiente para saber que a nossa compreensão do modo como esse “bem” nos foi herdado não apenas é um dos nossos problemas, assim como me pergunto se a transformação, uma alma de cada vez, será rápida o suficiente para nos salvar.

Suponho que tal preocupação me vincula à parcela ativista do budismo, um movimento conhecido como “Budismo Engajado”. Não se trata de uma posição com a qual não estou familiarizada – como artista, defendo a discussão, a ética e a responsabilidade pessoal na arte pública contemporânea, uma postura que igualmente me coloca no mesmo extremo de um espectro totalmente diferente, o do mundo da arte. Neste ensaio, discuto definições e questões dentro do budismo engajado para evidenciar práticas, estratégias e conflitos dentro da Arte Engajada⁴.

Engajamento no budismo e na arte

Em 14 de outubro de 1956, estava prestes a completar onze anos de idade, na cidade de Wasco, na Califórnia. Enquanto isso, do outro lado do mundo, um evento histórico acontecia em Nagpur, na Índia: quase

4. [N.T.] Embora no Brasil, geralmente, o termo “arte engajada” possa ser utilizado para se referir a qualquer prática artística que assuma posições políticas explícitas, no ensaio a autora se refere a uma prática artística contemporânea específica, que tem sido chamada por nomes como “Prática Social” (Shannon Jackson, 2011), “Arte Socialmente Engajada” (Pablo Eughera, 2011), “Arte Ativista” (André Mesquita, 2011), “Arte Relacional” (Nicolas Bourriaud, 2009), “Arte Participativa” (Claire Bishop, 2012), “Arte Contextual” (Paul Ardenne, 2006), entre outros. De certa forma, trata-se de diversos modos de se referir a aquilo que a própria autora denominou como um “novo gênero de Arte Pública” (Suzanne Lacy, 1994).

meio milhão de hindus intocáveis adotavam a religião budista. Embora estivesse ciente de que, nos Estados Unidos, a luta contra o racismo nos mobilizava inexoravelmente em direção ao nosso próprio movimento pelos direitos civis, eu não sabia nada sobre esse acontecimento surpreendente na Índia. Um influente líder indiano, altamente instruído, chamado Dr. Ambedkar, um intocável, durante uma entrevista coletiva, explicou por que defendia o abandono da religião hegemônica no país em prol de uma fé que havia praticamente desaparecido na Índia oitocentos anos antes. “Perguntem a si mesmos, aos seus pais, qual a dignidade de uma pessoa que permanece em um sistema que oferece apenas esmolas simbólicas e empregos braçais como se fossemos cidadãos da mais baixa estirpe? Vocês, brâmanes”, prosseguiu dirigindo-se aos repórteres “estão preparados para trocar de lugar conosco, os intocáveis? Somente abandonando o hinduísmo poderemos encontrar uma vida melhor [...] nosso budismo será um neobudismo, um *Navayana*” (Ambedkar *apud* Queen, 2000, p. 22).

Esse evento histórico foi um prenúncio do que, durante minha própria vida, se tornou um movimento de possibilidades poderosas, de múltiplas expressões, de vozes inspiradoras em diversas partes do mundo, com implicações diretas na resolução de crises pós-modernas individuais e coletivas⁵. Ao traçar uma genealogia do termo “budismo engajado”, Donald Rothberg sugere que esta nomenclatura, utilizada pela primeira vez pelo líder budista vietnamita Thich Nhat Hanh, foi retirada do movimento existencialista francês com o intuito de descrever a inevitabilidade do nosso engajamento com o mundo. Nos Estados Unidos, o termo tem uma conotação ativista, contudo originalmente pode ter tido uma acepção mais abrangente, ao fazer referência a três movimentos vietnamitas: o “Budismo para todos” (um movimento laico que promo-

5. Encontramos muitos exemplos na Ásia: a fundação do movimento *Sarvodaya Shramadana* no Sri Lanka, da “Escola da Juventude para o Serviço Social” e da “Ordem Tiep Hien” por Thich Nhat Hanh e Chan Khong, o trabalho de Soka Gakkai e outros movimentos inspirados pelo Nichiren no Japão, assim como os movimentos pela libertação e pela sobrevivência do povo e da cultura tibetanos.

via o cultivo da atenção plena na vida diária fora da tradição monástica), o “Caminhando pelo mundo” (que enfatizava a caridade, o serviço social e a educação) e o “Envolvendo-se” (que estava explicitamente conectado ao ativismo durante a Guerra do Vietnã em 1963) (Rothberg, 1998, p. 266-286).

As definições correntes de budismo socialmente engajado fazem parte de uma discussão mais ampla, que tangenciam temas como certas concepções de budismo “elitizado” e budismo “étnico”, a relevância dos professores asiáticos para os estudantes ocidentais e, até mesmo, a primazia da meditação em detrimento de um treino sustentado pelo tripé meditação, sabedoria e ética (Rothberg, 1998, p. 281). O budismo engajado abrange uma gama de perspectivas, abordagens e atividades, incluindo o foco na expansão da prática laica (a prática budista na vida cotidiana não monástica), o ensino de técnicas de meditação, o serviço social, a caridade e a organização política ativista. Alguns budistas engajados adotam a terminologia, vasculhando textos antigos a fim de confirmarem suas hipóteses acerca de possíveis aspectos ativistas na origem do budismo, conforme elaboram análises políticas sobre modos de sofrimento contemporâneos provocados por forças governamentais, institucionais e mercadológicas. Já outros, como Khemadhammo, fundador do serviço prisional budista *Angulimala*, demonstram um certo constrangimento com o uso da categoria “engajado”: “o termo parece implicar que existem, que seja possível existir, budistas desengajados [...] algo que se torna ainda mais claro se recorreremos à expressão sugerida pelo Dalai Lama: responsabilidade universal. Soaria correto dizer: nós somos os budistas responsáveis, enquanto os demais são os budistas irresponsáveis?” (Khemadhammo *apud* Queen, 2000, p.8).

Quaisquer que sejam as terminologias utilizadas, há pelo menos um consenso: a existência do sofrimento convoca a compreensão de que a responsabilidade universal compele a agir para aliviar esse sofrimen-

to. Os preceitos budistas básicos evocam um determinado senso de responsabilidade; para que qualquer coisa surja, venha a existir, deve haver certas condições de existência. Tudo o que existe, existe devido a estas condições de existência; portanto, a função dessas condições é permitir a existência de todo e qualquer fenômeno. O princípio da “originação dependente”, ou, ainda, do “co-surgimento dependente”, um dos seus vários outros nomes, sugere que nada está separado de nada. Tudo está relacionado com tudo. Ao se referir à “Teia de Indra” — uma vasta rede de joias cintilantes, onde cada faceta, de cada joia, se reflete uma na outra simultaneamente, uma rede onde o movimento de uma joia está implicado com o movimento de todas as outras concomitantemente – Joanna Macy diz que: “[...] tudo é interdependente e mutuamente condicionado na teia da vida — todos os seres, cada pensamento, cada palavra e cada ato” (Macy, 1988, p. 170).

As ações dos budistas engajados dão um salto significativo quando passam a utilizar o conceito de co-originação dependente de modo geopolítico. Como escreve Kenneth Kraft: “[...] um colapso em Chernobyl contamina o leite polonês; a revolução filipina mobiliza esforços para a reforma democrática na Coreia.” (Kraft, 1988, p. 14). A ilusão de um “eu” apartado e a natureza da impermanência são temas intrínsecos aos princípios da prática da meditação no budismo. Ao serem traduzidos para a esfera da ação, tais temas sustentam uma prática empática contínua. “Não dualidade” – para os budistas engajados, a injunção que nos lembra da não separação inerente a todas as coisas, também é um chamado à responsabilidade política global.

Ao se basearem em modelos tradicionais de disciplina, virtude e altruísmo, os budistas engajados, como Donald Rothberg (op. cit., p. 274-275) sugere: “[...] ampliaram os significados dos preceitos budistas para além do uso comum que os limitavam a interações face a face [...] tal inovação diz respeito tanto a uma perspectiva mais ampla sobre o que possui significado ético no contexto das realidades sociais contemporâneas,

quanto ao imperativo de agir em uma série de contextos que são, pelo menos do ponto de vista da prática budista tradicional, relativamente novos e inexplorados.”.

Tanto o budismo engajado quanto a arte engajada encontraram um terreno particularmente fértil nos Estados Unidos durante a década de 1960; um período marcado por tensões políticas no qual questões de raça, gênero, classe e militares redefiniram o que era compreendido como justiça social, ativismo político e engajamento comunitário até então. Nos Estados Unidos, de modo bastante significativo, ocorreu uma convergência de porta-vozes provenientes da Ásia, cujas novas ideias expandiram a compreensão do que se entendia por budismo, ao enfatizarem a dimensão da ética e da sabedoria em suas práticas. Representantes carismáticos como Thich Nhat Hanh se juntaram aos ativistas pelos direitos civis e contra a guerra em debates públicos sobre as bases morais da nação, o fim das relações de opressão e os direitos e deveres individuais. Não por acaso, nas artes havia um terreno igualmente fértil, onde artistas adotavam posições abertamente políticas, como os protestos contra a Guerra do Vietnã promovidos pelo *Guerrilla Art Action Group*, sediado em Nova York.

A arte engajada está enraizada na experimentação da arte conectada com a vida cotidiana. Embora não fossem artistas explicitamente ativistas, John Cage, Pauline Oliveros e Allan Kaprow foram pioneiros desta concepção de prática artística cotidiana, três artistas profundamente envolvidos com a prática budista. Não se trata de dizer que o surgimento dos *Happenings* em Nova York no final dos anos 1950 tenha sido algo exatamente “novo”, pois consistia em um desdobramento das experiências de vanguarda no decorrer do século XX, ao longo da linha fina que separa arte e vida. Já na década de 1970 esta linha se tornou o nó da questão quando o trabalho de artistas conceituais e de artistas da performance promoveram o que Lucy Lippard chamou de “desmaterialização do objeto de arte”. Artistas visuais, artistas feministas, artistas de diversas etnias avançaram com

a experimentação do processo de “democratização da arte”, ao atravessarem a linha divisória que separava a arte entre o erudito e o popular. Na toada política da década de 1970, quando as noções de equidade se tornaram indissociáveis das problemáticas da diferença, a arte assumiu um tom deliberadamente político. Artistas marxistas, feministas, lésbicas, gays, chicanos, afro-estadunidenses, indígenas, asiáticos passaram a trabalhar dentro das suas próprias comunidades.

Desde a década de 1970, artistas visuais de origens, trajetórias e perspectivas diversas desenvolveram modelos distintos para uma arte cujas estratégias de engajamento público são indissociáveis da sua linguagem estética. Mais alinhados com pautas de transformação comunitária ou mesmo com agendas de mudanças sociais globais, do que com formas de arte específicas, artistas engajados podem, por exemplo, investigar sistemas ecológicos com cientistas, criar modelos de desenvolvimento comunitário com planejadores urbanos, ou ainda, trabalhar com políticos a fim de modificar legislações e implementar políticas públicas. Tais práticas artísticas não são exclusivamente visuais ou sociopolíticas, pois derivam de uma dada percepção artística de questões políticas sempre em relação com um âmbito público. Nessas práticas artísticas o próprio uso do conceito de “público” é operativo, ao permeabilizar o fazer artístico com o tecido da realidade social na vida cotidiana. Portanto, a arte engajada frequentemente transgride formas artísticas tradicionais em processos criativos que possuem relações formais e ideológicas semelhantes às práticas do budismo engajado.

Ao elidir e se imiscuir com diversos gêneros artísticos, as práticas de arte engajada dão forma a outros modos de fazer arte, a partir de práticas complexas que assumem posições desconfortáveis quando postas ao lado de práticas artísticas convencionais. A transformação do artista de estúdio em artista engajado causa certas perturbações. Assim como ocorre no budismo engajado, “isto é budismo?”, uma pergunta incontornável surge: “isto é arte?”. O que permanece oculto nestas críticas a am-

bas as práticas é o medo da perda de um determinado “elã”, de uma certa “elevação” etc. Nelson Foster explica como essa crítica opera nos círculos budistas: “[...] o serviço social obstrui a função primordial da *Sangha* (a comunidade religiosa) – proteger e oferecer o *Dharma*.” (Foster, 1988, p. 53). Já nas artes alguns críticos alegam que a arte engajada, ao amearhar-se à confusão populista da vida pública, obstrui o papel crucial da arte: promover a elevação da mente. Embora seja possível recorrer a textos budistas tradicionais a fim de criar uma justificativa coerente para o budismo engajado, há pouca pesquisa acerca dos subsídios que a história da arte ocidental oficial pode oferecer para a prática da arte engajada, tampouco para sua recepção crítica. No budismo, assim como em outras práticas religiosas, temas como o significado das ações, a condução das condutas e o comportamento ético são considerados parte da prática em si. Nesse sentido, as discussões a respeito da arte engajada fracassam em um cenário de silêncio dentro do próprio campo da arte sobre questões ligadas à disciplina, ao serviço etc.

Fora do estúdio, fora da almofada: semelhanças e diferenças

Tanto o budismo engajado quanto a arte engajada são modos de criação de sentido não-objetais e não-hierárquicos dentro da sociedade. Ambos são uma resposta ao incremento do sofrimento a nível mundial, como tem sido explorado pela grande mídia em diversas partes do mundo.

Eu e Não-Eu

De acordo com seus críticos, um dos perigos do budismo socialmente engajado consiste no risco de que o ego fique preso às tentativas

de controle. Segundo esta linha de raciocínio, no ativismo, o ego passa a se identificar com um problema social e, ao tentar fazer “justiça com as próprias mãos”, tende a ver as coisas de forma simplista, em termos de certo e errado.

Na arte engajada, os artistas costumam se inspirar no *ethos* do ativismo político, de onde também importam algumas práticas. Por exemplo, eu mesma recorri à noção de “eu expandido” – um “eu” singular em um contexto de relações com uma multiplicidade de outras pessoas – ao ensinar performance para mulheres no *Feminist Studio Workshop*, em Los Angeles, no início dos anos 1970. A partir de uma perspectiva que já aparecia nos primórdios do feminismo radical, o exercício explorava questões em torno da noção de “eu” em situações interseccionais de raça e classe. Passados trinta anos, o desenvolvimento de práticas relacionais empáticas se tornou um fundamento da própria arte engajada. Como antropólogos da subjetividade, os artistas exploram o dualismo eu/outro, ao apresentarem o “eu” a partir de uma matriz de relações sociais em ambientes comunitários. No entanto, para o artista engajado, temas relacionados ao individualismo oferecem uma série de desafios ao apresentarem inúmeras contradições às tentativas de colaboração a partir de um certo nexo de relações sociais, algo que não ocorre da mesma maneira no budismo engajado, tendo em vista que este é sustentado por um sistema de crenças consistente.

Para os e as artistas, a imperiosa necessidade da forma — de pôr em prática suas escolhas estéticas — frequentemente aparece como uma motivação mais robusta do que o desejo de servir, o que por vezes acaba gerando conflitos de interesses entre seus parceiros de trabalho. Em projetos comunitários, é comum surgirem disputas entre um aspecto profundamente arraigado na identidade dos e das artistas — a concepção estética — e aquilo que talvez também tenha a mesma importância: a ética da colaboração. A construção do profissionalismo artísti-

co no Ocidente enfatiza uma determinada conexão entre “ser” e “fazer”. Quando a arte é entendida como a expressão da interioridade do e da artista, o psiquismo do indivíduo se torna algo intrínseco ao produto artístico. Na cultura do mundo da arte, o “eu” do artista é revestido por uma variedade de iconizações, exaltações, difamações e infantilizações. Os próprios artistas têm brincado com esta noção: Jeff Koons construiu uma carreira baseada em paródias irônicas de si mesmo ao posar como uma estrela da arte; Cindy Sherman transformou a si mesma em todo mundo e, portanto, em ninguém. No contexto de uma profissionalização que privilegia a autonomia do “eu” em um ambiente de recursos escassos, a concepção de “não-eu” torna-se difícil.

Processo

Entre as quatro paredes brancas de um hipotético estúdio, um dado silêncio prevalece; uma espera por certas palavras, por certas imagens (mesmo que eventualmente se trate de um estúdio mental). Permanecer na postura sentada (*shikan taza*), sobre uma almofada, no *zendo*, a sala de meditação, não difere em termos absolutos de um artista diante de uma tela branca. Seja no estúdio ou na almofada, há a exigência de uma certa presença, de prestar atenção ao momento presente, a um lugar específico: de suspender uma espécie de clausura perceptiva, certos julgamentos, isto é, de resistir a determinados hábitos de pensamento, ao nutrir uma curiosidade profunda, aberta para aquilo que surge.

O “não-saber”, ou ainda, “a mente do não-saber”, não pode ser confundida com aquilo que se entende como ignorância no senso comum; pois está intimamente relacionado com o aprendizado e com o *insight*. De acordo com o pensamento budista, como tudo muda, nada pode ser conhecido em termos definitivos, apenas conhecemos aquilo que aparece momentaneamente na consciência. Um dos principais preceitos budistas consiste no não-saber enquanto renúncia às ideias fixas e aos

preconceitos. Conciliar o compromisso com a mente do não-saber com objetivos ativistas pode ser difícil. Para budistas engajados, o desejo de resultados específicos — por exemplo, fechar uma usina nuclear — pode concorrer com a abertura à vida “como ela é”. O não-saber pode demandar que budistas engajados tenham um certo cuidado com categorizações e polarizações como formas de perpetuação das ilusões da separabilidade. A realidade só pode ser apreendida a partir do testemunho simples e direto. No prefácio do livro *Only Don't Know*, do mestre coreano Seung Sahn, dois estudantes explicam que “[...] apenas não saber significa escolher prestar atenção [...] dissipar a confusão, apenas observar, apenas ouvir” (Sahn, 1982, p. 10) – e aqui ele acrescenta um conceito importante à prática da atenção plena – “o ponto de virada para a clareza e para a compaixão, é a percepção das necessidades dos outros” (Sahn, 1982, p. 10). Alguns praticantes do budismo engajado, como Glassman, por exemplo, reconhecem que seus pupilos enfrentam certa dificuldade ao tentar desalojar o “saber”: “[...] ficamos frustrados quando nossas concepções, quando nossos paradigmas deixam de fazer sentido.” (Queen, 2000, p. 103).

Já para os e as artistas, a invenção é uma oportunidade de frustrar paradigmas. Entre os artistas engajados, há uma alta tolerância à ambiguidade. O informe⁶ pode ser um convite para o jogo, para o processo de criação de relações entre forma e sentido ao qual, posteriormente, chamarão de “arte”. Diante de uma situação inusitada, artistas buscam “imagens” que suscitem novas formas de informação. Conforme se deparam com aquilo que aparece como pequeno, como desimportante, como mero detalhe, os artistas experimentam o “aha!” que os impulsiona para o âmbito do desconhecido. Adentrar uma nova situação com “a mente do não-saber” é privilegiar o processo em detrimento do resultado. O foco

6. [N.T.] No original: *formlessness*. Ao compreendermos que a autora discute ao longo do ensaio que as práticas da arte engajada não possuem uma forma definida, pronta e dada *a priori*, optamos por traduzir o termo como “informe”, em sintonia com discussões feitas por autores como o filósofo francês Georges Bataille (1929). Isto é, recorreremos à noção de informe, a fim de não subscrever a premissa de que as práticas da arte engajada sofrem de uma espécie de ausência de forma, ou ainda, de falta de preocupação com a forma.

no “processo” como uma premissa artística não é algo que está restrito às práticas dos e das artistas da arte engajada, mas oferece a eles e elas um recurso útil para experimentação com pessoas comuns na vida cotidiana. O processo privilegia relações em espaços tempos específicos, o que confere aos e às artistas ativistas modos de fazer que lidam com a forma de maneiras não tradicionais. Nesses trabalhos, as práticas artísticas raramente existem por si só, pois tendem a evidenciar os processos relacionais, sociais e políticos aos quais estão atreladas.

Testemunho

“Não evite o contato com o sofrimento, não feche os olhos para ele” (Glassman, 1988, p. 150), escreve Bernard Glassman. “Encontre modos de estar com quem está sofrendo, seja como for, faça uma visita, estabeleça contato pessoalmente, por som, por imagem. Seja por qual meio for, desperte, a si mesmo e aos outros, para a realidade do sofrimento no mundo” (Glassman, 1988, p. 150). Seja sentado em um *zendo* ou percorrendo os trilhos de uma ferrovia em Auschwitz, a contemplação da interdependência leva o budista engajado a testemunhar o sofrimento. Glassman é conhecido por praticar o testemunho de formas controversas, passando períodos intensivos nas favelas dos grandes centros urbanos da América, nos campos de concentração para judeus e no *Letten*, um experimento social que não vingou, realizado por autoridades suíças com o objetivo de confinar “vícios”, como uso de drogas, exploração sexual etc, em um parque altamente controlado, fora da cidade de Zurique. Ao testemunhar as mais diversas formas de sofrimento humano, Glassman foi impelido a agir, desenvolvendo moradias através de cooperativas, em apoio à população em situação de rua e desempregada nos centros das grandes cidades. Do testemunho à ação social, artistas engajados estão bastante familiarizados com as práticas de Glassman.

Artistas ativistas testemunham conforme os outros compartilham suas percepções, experiências e narrativas de sofrimento. Suas práticas artísticas são frequentemente construídas com grande acuidade pedagógica em relação às emoções do público, a fim de promoverem um certo “despertar” para determinadas questões. A defesa apaixonada da ecologia feita pela artista Rachel Rosenthal nos envolve para nos engajarmos com o mundo. O sofrimento de Rosenthal pela vida de inúmeros seres nos expõe aos gritos da Terra, seja ao performar uma litania em nome de uma espécie animal em extinção, ao agir como uma velha do saco, corcunda e hostil, como se fosse a ressurreição de Gaia no asfalto da cidade, ou ainda, como se o deslocamento das placas tectônicas terrestres fosse na verdade uma espécie de atrito nas articulações dos seus joelhos.

No entanto, a ideia de arte como testemunho tem suas armadilhas. Mesmo quando artistas tentam lidar com todos os aspectos de um problema social específico, as políticas da comunidade tendem a pressioná-los para assumir a posição do defensor, do advogado, do paladino. Budistas engajados enfrentam problemas semelhantes ao tentarem dar conta do todo, algo muito mais difícil em termos de ativistas do que contemplativos. As tradições narrativas da arte imitam os grandes meios de comunicação, ao reduzirem identidades a estereótipos como “a mulher violentada”, ou então, “o jovem infrator”. Os e as artistas podem cair na armadilha de trabalhar com abordagens sensacionalistas, cujas formas exploradoras chamam atenção para estereótipos. Testemunhar significa exatamente o oposto. Trata-se de um processo de abertura de si mesmo ao sofrimento de modo incondicional e ilimitado, a partir de experiências inquantificáveis que promovem a expansão em detrimento da contração da consciência.

A relação entre sofrimento e desejo também complica a prática tanto do budismo engajado quanto da arte engajada. Em termos budistas, o sofrimento é causado pelo desejo, pelo apego. De acordo com Ken

Jones: “[...] o ativista secular se propõe a tarefa infinita de satisfazer o desejo, a esperança de, talvez, acabar com o sofrimento social construindo utopias. Em última instância, o budista está comprometido com a transformação do desejo.” (Jones, 1988, p. 66). Artistas tendem a operar como defensores diretos, julgando questões sociais pelas aparências, na tentativa de resolver problemas específicos. Como ativistas seculares, artistas estão interessados em construir utopias; a implicação do desejo com o sofrimento tende a não ser considerada nesses trabalhos artísticos. Ao invés disso, a desigualdade é compreendida como a principal causa do sofrimento.

Quando fazer arte significa testemunhar, o ato da representação suscita questões éticas. Quem tem o direito de representar? O que motiva o olhar? O *voyeurismo*, o olhar pelo prazer, é um aspecto intrínseco à experiência nas artes visuais. O público de arte pode sentir prazer ao testemunhar a dor humana? De modo superficial, é difícil discernir as noções de “olhar” e “testemunhar” nas artes visuais, de forma que, os artistas correm o risco de dissociar quem vê de quem é visto ao invés de criar outras possibilidades de relação entre ambos. Ao ser questionado sobre sua experiência no *Letten*, onde o foco estava em um panorama de dores infligidas por seres humanos – tráfico, uso de drogas, exploração sexual, embriaguez etc. – Bernard Glassman (*apud* Queen, 2000, p. 105) respondeu que testemunhar não era simplesmente olhar, mas compreender que o *Letten* era a metáfora de um certo estado da sociedade.

Em comparação com um artista, Glassman estava em um terreno mais seguro, já que não incorria em nenhum nível de risco de exploração ao conceber qualquer tipo de dispositivo visual a partir daquela situação. Há uma enorme diferença entre ver e ser visto em interações com pessoas em situação de exceção e representá-las em trabalhos artísticos de formas fixas e perenes. Além disso, representar pessoas de classe, gênero, raça ou de um grupo étnico específico diferente do nosso, tornou-se imediatamente contestável. Artistas engajados atravessam

esses abismos dos mais diversos modos. Podem eleger as pessoas com as quais seu trabalho artístico adquire significado como uma espécie de público-alvo, podem representá-las a partir de práticas documentais em contextos artísticos. Podem firmar acordos com os participantes e arrolá-los como coautores, ao conceber atos de autorrepresentação. Às vezes, podem ocultar as identidades pessoais dos participantes. Podem desenvolver projetos colaborativos que se concentram em questões que estão antes e para além das especificidades identitárias dos participantes. A variedade de estratégias utilizadas para agir corretamente nesses trabalhos artísticos constituem um corpus de conhecimento em pleno desenvolvimento, ao abarcar aspectos que vão desde a comunicação intercultural até questões éticas na criação artística, contribuindo com a definição de tópicos estruturais e éticos para a arte engajada.

A Sangha

Ao cotejar as vertentes elitizadas e étnicas do budismo, Victor Sogen Hori (1994, p. 49) sugere que budistas “elitizados”, oriundos de culturas que valorizam a autonomia e o individualismo, compreendem a prática como um modo de libertar o eu de determinados condicionamentos sociais. Por sua vez, budistas “étnicos”, provenientes de culturas não ocidentais que valorizam a coletividade, percebem a prática como uma possibilidade de modificar hábitos egoístas, ao se tornarem mais responsáveis e compassivos. Em certa medida, essa comparação também pode ser feita entre práticas artísticas realizadas em estúdio e práticas de arte engajada com comunidades. Nas práticas artísticas que adotam o modelo do estúdio, a noção de artista deriva de uma tradição ocidental, europeia e individualista, na qual a criação artística é compreendida como um ato de liberação de si. Por outro lado, trabalhos artísticos baseados em comunidades tendem a realizar práticas que também beneficiam os outros.

A comunalidade não é algo dado ou algo que se estabelece facilmente no contexto das práticas da grande maioria dos artistas contemporâneos. Seja no estúdio ou em comunidades, ser artista implica em operar em um mundo artístico mais amplo, participar de uma rede de interesses intelectuais e econômicos, representados por instituições como museus, feiras de arte, casas de leilão, galerias e publicações. Apesar das críticas recorrentes a esses sistemas profissionais, muitos artistas costumam acreditar que pertencem a uma “comunidade artística”. Trata-se de um conceito otimista, mas bastante ilusório, que compete com outra crença arraigada – o artista como aquele que, por excelência, está à margem, fora do sistema. Não à toa, a imprecisão pode ser o único traço comum compartilhado por essas duas crenças contraditórias.

Por sua vez, budistas engajados elegem a constituição da *Sangha*, a comunidade de praticantes, como o ponto central das suas respectivas práticas, ao enfatizarem que aqueles que são incapazes de transformar a si mesmos em partícipes de uma comunidade, dificilmente poderão ajudar alguém a fazê-lo. Patricia Perry e Lyn Fine afirmam que a *Sangha* “[...] funciona como uma comunidade onde se resiste, se combate e se transforma o individualismo, o isolamento e a ganância fomentados pela sociedade moderna. É uma comunidade de amigos espirituais baseada em formas de vida nutridas a partir do cultivo da atenção plena, da compaixão e da compreensão” (Perry; Fine, 2000, p. 54). Se o termo “comunidade” aparece como o centro das atenções nas práticas de arte engajada, talvez seja uma boa oportunidade para acendermos as luzes sobre nós mesmos. Quem participa e como se faz parte do nexo das relações sociais dos artistas engajados?

Durante as décadas de 1960 e 1970, a luta pelos direitos civis, os protestos contra a guerra, os movimentos pela *La Raza*⁷, os movimentos feministas e outros movimentos de contracultura aspiravam a um sen-

7. [N.T.] Nas décadas de 1960 e 1970, a expressão *La Raza* passou a ser associada ao movimento chicano em prol das políticas de identidade de pessoas de origem mexicana e estadunidense.

so de comunidade. Os e as artistas que trabalhavam com esses grupos comungavam com o seu *ethos*. Alguns deles, como o centro de educação multimídia *Appalshop*, organizado em uma região rural, até hoje permanece como uma representação vital dos ideais da época.⁸ Da mesma forma, outrora e agora existem exemplos de artistas engajados que criaram comunidades sustentáveis ao conceberem trabalhos artísticos exemplares por si mesmos. Durante a década de 1970, *The Farm*, de Bonnie Sherk – um pedaço de terra situado na interligação de várias rodovias de acesso à cidade de São Francisco – promoveu uma interface ecológica vital entre espaços rurais e urbanos. Hoje em dia, o *Row Houses Project*, de Rick Lowe e Deborah Grosfeldt, uma série de casas reformadas em um bairro pobre de Houston, funciona como alojamento, estúdio, espaço de residência artística, escritório de assistência social, moradia para mães solo, salas de aula de arte para a comunidade local e espaço expositivo.

Do ponto de vista pessoal, por mais satisfatório que esses trabalhos autossustentáveis sejam para artistas engajados, eles enfrentam problemas de tradução dentro do mundo da arte. É difícil replicar trabalhos artísticos bem-sucedidos como o *Row Houses Project* em outros cenários. Esses trabalhos artísticos são concebidos a partir das especificidades de um dado espaço, de um certo tempo, de determinadas pessoas e da disponibilidade de recursos. É precisamente porque o artista se situou de forma bem-sucedida como parte de uma rede de relações sociais que o trabalho artístico ganha uma potência e um apelo que não podem ser facilmente replicados em qualquer outro lugar.

Infelizmente, espera-se que um artista profissional faça exatamente isso. A viabilidade dentro do mundo da arte depende da produtividade contínua em termos facilmente assimiláveis em ambientes como

8. [N.T.] O *Appalshop* é um centro de artes multimídia e educação, fundado em 1969 e localizado na região dos Apalaches, uma cordilheira na América do Norte. O *Appalshop* é um projeto do *Community Film Workshop Council* (CFWC), um programa nacional criado pelo *American Film Institute* e pelo *Office of Economic Opportunity* nos Estados Unidos, com o propósito de oferecer formação e emprego a partir do ensino de práticas de vídeo para jovens de baixa renda.

museus, galerias e afins. O trabalho é apreciado a partir do seu conteúdo – isto é, o problema social – e pela sua forma estética, o que não inclui a qualidade das relações estabelecidas tampouco abrange os modos de interação locais. A maioria dos artistas engajados não integra uma comunidade, pois atuam de forma itinerante. As temáticas de seus trabalhos tendem a estar relacionadas com problemas sociais relevantes extraídos da experiência de moradores locais, mas que não são supridos no dia a dia da comunidade. O trabalho artístico se torna uma espécie de plataforma para destacar uma preocupação social, reunir recursos e estimular o debate comunitário.

As pessoas convocadas a trabalhar em conjunto com esses artistas se reúnem em torno de uma política da afinidade. As diferenças são discutidas, toleradas, de modo que o trabalho artístico toma forma à medida que se revelam experiências coletivas, políticas e relevantes. Em tais comunidades temporárias, as regras de interação social normais podem ser suspensas, conforme se experimentam outras maneiras de relacionalidade. Em um mundo ideal, os participantes dessas práticas artísticas renovam um certo senso de pertencimento ou, ao menos, modificam a percepção da vida cotidiana naquela comunidade.

Para o e a artista engajados, não há possibilidade de continuidade em uma *Sangha* dentro de um mundo artístico implacavelmente competitivo. Em nossa cultura profissional, recompensamos a competição, os feitos individuais, em detrimento do desenvolvimento de uma comunidade espiritual. O artista engajado encontra poucas oportunidades de participar de uma comunidade consciente, que resiste ao individualismo, ao isolamento e que nutre uma cultura de atenção plena, de compaixão e de compreensão. A abordagem metodológica das práticas de arte engajada é filosófica, materialista e secular. Como consequência, a possibilidade de uma comunidade de artistas visuais reunidos em torno de uma causa ou de uma prática espiritual não é teorizada. Apenas recentemente, mas ainda em caráter excepcional, artistas têm tido a possibilida-

de de estudar práticas comunitárias em escolas de arte, ou ainda, de realizar formações a partir da participação em uma comunidade⁹. Artistas engajados lutam para criar um “lar espiritual” através da lógica política inerente às suas práticas, conforme colaboram com ativistas com quem possuem afinidades no campo das ideias; contudo, trata-se de uma casa sem sustentação no chão do cotidiano.

Raça, Etnia e Comunidade

Uma das minhas experiências mais gratificantes como artista dentro de uma comunidade aconteceu em Medellín, na Colômbia. Nos Estados Unidos, a viabilização de cada trabalho dentro de contextos comunitários demanda um esforço intensivo, quase esmagador, que recai sobre os ombros da equipe artística. Nesse processo, o papel dos artistas tanto é mitificado quanto é frequentemente suspeito, porém raramente é definido com clareza. A convite da antropóloga colombiana Pilar Riaño-Alcalá, participei do desenvolvimento de um projeto de arte pública realizado com uma pequena comunidade em Medellín, ao lado de um grupo formado por cientistas sociais e ativistas locais, onde encontrei um nível de pertencimento difícil de ser experimentado nos Estados Unidos. Algo difícil de ser experimentado não como uma artista-líder, uma artista visual, uma artista politizada, tampouco como uma artista engajada, mas “simplesmente” como uma artista – alguém que poderia contribuir com o grupo a partir de habilidades conceituais e visuais específicas. Nossa preocupação comum era com as pessoas com quem trabalhamos, os moradores do bairro Antioquia. Tudo contribuiu para que reconheçêssemos uma causa comum, para que formássemos uma Sangha espiritual – desde a intersecção entre os papéis do intelectual e do artista na América Latina, passando pela grande receptividade dos moradores

9. Como parte central do seu currículo, o programa de ensino do Instituto de Artes Públicas e Visuais na California State University, em Monterey Bay, oferece aos estudantes a possibilidade de participação em trabalhos artísticos com comunidades.

do bairro, até a maneira como cada participante do grupo compartilhou suas habilidades de modo não concorrencial durante o andamento do trabalho. Talvez, não seja de todo surpreendente que essa *Sangha* tenha sido liderada por pessoas de uma cultura diferente da minha.

Ao identificar vertentes elitistas e étnicas no budismo, Hori revela dinâmicas raciais, culturais e afins que permaneciam ocultas nas práticas budistas nos Estados Unidos. Apenas recentemente praticantes budistas estadunidenses começaram a considerar questões raciais em suas *Sanghas* – especificamente, a ausência de pessoas racializadas como negras e latinas, ou ainda, o modo como tais pessoas podem se sentir exotizadas ou mesmo ignoradas quando estão presentes. Questões raciais são problemas fundamentalmente ligados à natureza social da realidade. O preceito budista de “não dualidade” implica na responsabilidade de entender profundamente as realidades dos outros, suas percepções, seus sofrimentos. É realmente possível para um estadunidense branco entender o sofrimento de um imigrante salvadorenho, sentado em uma almofada, dentro de um *zendo*? Compreender as experiências provenientes da racialização do outro é um aprendizado que somente acontece na relação, em comunidade, entre as fronteiras raciais, culturais etc.

De acordo com Sharon Smith: “[...] aspectos do racismo estrutural perpetrado pelas formas de organização social têm impacto significativo na vida de pessoas negras – acesso à educação, ao emprego, ao bem-estar social, à justiça criminal – mas ainda demandam uma análise mais rigorosa por parte dos budistas engajados” (Smith, 2000, n.p.). Conforme os budistas engajados realizam serviços comunitários em bairros com grande concentração de pessoas racializadas, ainda que demonstrem certas dificuldades em receber essas mesmas pessoas dentro das suas comunidades budistas, há aí a oportunidade para prestar um enorme serviço ao próprio budismo, ao abordarem aquilo ao que a *Buddhist Pea-*

ce Fellowship se refere como “[...] formas estruturais, sociais e políticas de sofrimento, opressão e violência”, interrogando práticas de racismo explícitas e implícitas dentro das suas próprias *Sanghas* (Simmer-Brown, 2000, p. 80).

As implicações mais perniciosas da racialização tanto no budismo engajado, quanto na arte engajada, aparecem nas fronteiras do terreno comum compartilhado entre as noções de serviço social e etnicidade. Em uma certa concepção missionária de serviço os papéis de doadores e de beneficiários são predeterminados, papéis que, geralmente, são roteirizados de acordo com posições de classe, raça e etnia. A grande maioria dos artistas da arte engajada mobilizam pautas antirracistas em suas práticas, ainda que de formas problemáticas. Como muitos desses artistas não somente provêm de movimentos políticos antirracistas, como também são pessoas racializadas, a questão racial aparece como um aspecto importante para a arte engajada nos mais diversos contextos.

Serviço

Para budistas engajados, a observação de que somos todos um e a consciência do sofrimento exigem ação. Com sua franqueza característica, Glassman explica: “[...] se eu corto minha mão e ela começa a sangrar, eu tomo uma atitude. Eu não organizo um grupo de discussão, não espero por equipamentos adequados, não tento alcançar a iluminação ou me submeto a um treinamento. Eu imediatamente uso algo para estancar o sangramento — porque sou eu que estou sangrando.” (Glassman *apud* Queen, 2000, p. 107). A noção de serviço opera em um *continuum* que vai desde práticas que buscam por resultados concretos, como as ações de Glassman e dos capelães nos presídios, até práticas de confronto, como a advocacia e o protesto, por exemplo. No entanto, a relação dessas atividades com uma prática meditativa rigorosa pode ser um tanto obscura. Há, inclusive, quem sugira que a meditação não seja fundamental para a prática do serviço social, como o próprio Glassman.

Nas artes visuais, a concepção de “serviço” não é compreendida como uma forma de arte, sequer é tida como um “resultado” esperado. Quanto “mais alto” o nível de profissionalização nas artes, maior o menosprezo por noções como serviço e função social, reduzidas a uma espécie de instrumentalização do processo de criação artística. Embora muitos artistas obtenham sucesso no cruzamento das suas práticas artísticas com outros âmbitos profissionais como o ensino e a terapia, tais artistas não fazem parte de uma certa elite da arte, tampouco suas práticas artísticas são aceitas como assuntos para a crítica de arte. Se por acaso a ideia de serviço social aparece, ela é imediatamente repelida a partir de objeções pós-coloniais: o próprio uso do termo evoca suposições em torno dos riscos do assistencialismo e da infantilização.

No entanto, nós que fazemos arte engajada, invariavelmente, nos colocamos a serviço. Como budistas engajados, fazemos o que podemos para aliviar condições concretas de sofrimento humano, pois sabemos que práticas baseadas em comunalidade demandam responsabilidades e obrigatoriedades relacionais. Ao trabalhar com moradores em situação de rua em Los Angeles, John Malpede ajuda quem precisa de abrigo por uma noite, ou quem quer que esteja em uma crise de abstinência. Ao trabalhar com jovens em um projeto de arte, se um deles está com problemas, precisa de alguém que o defenda ou de reforço escolar, eu preciso oferecer ajuda. Contudo, pôr-se a serviço, como parte de um trabalho artístico, não consiste no trabalho *per se*. Assim como na década de 1970 os artistas se perguntavam: “quem é artista?”, hoje podemos nos perguntar: “Como nos colocamos de fato a serviço em um trabalho artístico?”

Conceber a arte como uma atividade que cria significado em um espaço relacional abre a possibilidade para que a arte se torne um modo de nos colocarmos a serviço. Agora, a serviço do que nos colocamos depende da incorporação de valores que têm sido relativamente estranhos às discussões de arte hoje em dia. Ao distinguir compaixão de piedade, Ram Dass sugere que “[...] enquanto a compaixão diz respeito ao anseio

do coração por se colocar no lugar do outro, a fim de aliviar o sofrimento, a piedade consiste no controle de um conjunto de pensamentos projetados como forma de se assegurar a separabilidade” (Dass; Gorman, 1985, p. 62). Da mesma forma, a arte-como-testemunho teoricamente tanto poderia ser um método de controle que assegura a separação entre o artista e uma dada situação social, quanto pode vir do anseio de cura por meio da criação de relacionalidade. A reciprocidade é uma prática difícil. Quão vulneráveis os artistas devem ser? Os artistas estão em situação de rua ou convidam quem está para dormir em seus sofás? Quando o artista assume ou renuncia ao controle, por exemplo, esteticamente? O processo de criação artística impossibilita a empatia tal qual a análise distancia um assistente social profissional? Testemunhar requer uma espécie de força pessoal que está fundamentada em uma crença – fornecida pela religião, não pela arte.

Conclusão: fazendo o bem

O fazer artístico pode ser muitas coisas: uma prática compulsiva, uma prática profissional, uma prática espiritual. “Fazer” – uma palavra que nós artistas gostamos de usar, removendo tanto o sujeito quanto o objeto, para enfatizar o ato. O fazer é um ato inerentemente otimista. Fazer contraria o desânimo, tanto a nível pessoal quanto metafórico. A ativista budista Joanna Macy destaca que estar presente diante da dor sem sucumbir ao desalento autodestrutivo é o abismo com o qual os ativistas sociais flertam. Fazer arte é se posicionar contra o desespero. O artista mantém um otimismo criativo enquanto luta contra situações aparentemente sem esperança. Há uma certa afinidade entre os anseios artísticos e os espirituais. Entretanto, as questões que mobilizam a experiência na arte se manifestam no fazer artístico.

Talvez, estejamos apenas começando a entender a complexidade da arte engajada, bem como, a dificuldade de analisá-la com estratégias críticas convencionais ao mundo da arte. Tal qual o budismo engajado, trata-se de um campo em movimento que, ao chegar tão próximo do osso do sofrimento humano, suscita muitas questões éticas. Embora o discurso artístico vigente incorpore críticas ao colonialismo e ao patriarcado, ainda não há linguagem para analisar o anseio do coração de se colocar no lugar do outro a fim de lidar com seu sofrimento.

Como o suposto rei da música *country* canta, nós estamos nos dando bem nos Estados Unidos, contudo, há uma percepção crescente de que nosso “bem” é conquistado às custas dos outros ao redor do mundo. Por mais remota que seja sua localização, o *zendo* jamais estará fora da zona de influência dessa consciência – tampouco o estúdio de arte. A arte e o budismo socialmente engajados são declarações de valores, formas de compreender de quais modos práticas artísticas e espirituais estão implicadas com o nexos das relações sociais. Em certa medida, ambos são práticas comunitárias, são práticas espirituais, assim como colocam a percepção em foco. Se fazer arte é fazer algo sobre alguma coisa, logo fazer arte é sobre aquilo que a percepção faz. Artistas e budistas sabem que a percepção tem aptidão para transformar situações. Se as coisas são percebidas de modos diferentes, as coisas mudam. Ao mudarmos nossa percepção, nós também mudamos.

Budistas engajados entendem o serviço como uma prática de atenção plena que propicia a emergência da consciência da inseparabilidade, o que, por sua vez, regenera o desejo de servir. O serviço é um veículo por meio do qual quem serve atinge uma compreensão mais profunda da vida, a partir de uma prática que visa o benefício do todo do qual todos nós somos parte. Tal noção de serviço não é paternalista, nem prescritiva. De acordo com Nagarjuna, uma nação verdadeiramente empreendedora é aquela que fornece a cada indivíduo tudo o que ele

precisa para alcançar a iluminação. Não uma dualidade – servidor e servido, artista e comunidade –, mas um relacionamento dinâmico, interdependente e singular. No Sri Lanka, em um movimento chamado *Sarvodaya*, um projeto budista de longa duração em prol do desenvolvimento comunitário rural, há o seguinte ditado: “Nós construímos a estrada e a estrada nos constrói”. Em termos experienciais, o desejo de servir é semelhante ao anseio de criar. Nós fazemos, os efeitos se espalham no espaço e no tempo, cada ato afeta todos os outros na Rede de Indra. Nós fazemos arte e a arte nos faz.

Referências

DASS, Ram; GORMAN, Paul. **How Can I Help?** Stories and Reflections on Service. Nova York: Knopf, 1985.

EPPSTEINER, Fred. In the Crucible: The Precepts of the Order of Interbeing. *In*: EPPSTEINER, Fred (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988. p. 150-154.

FOSTER, Nelson. To Enter the Marketplace. *In*: EPPSTEINER, Fred (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988. p. 47- 64.

HORI, Victor. S. Sweet and Sour Buddhism. **Tricycle: The Buddhist Review**, Nova York, vol. 04, n. 01, p. 48-52, mar./jun. 2024.

HUNT-PERRY, Patricia; FINE, Lynn. All Buddhism Is Engaged: Thich Nhat Hanh and the Order of Interbeing. *In*: QUEEN, Christopher S. (org.) **Engaged Buddhism in the West**. Somerville: Wisdom, 2000. p. 35-66.

JONES, Ken. Buddhism and Social Action: An Exploration. *In*: EPPSTEINER, F (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988, p. 65-81.

KRAFT, Kenneth. Engaged Buddhism: An Introduction. *In*: EPPSTEINER, Fred (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988, p. xi-xviii.

MACY, Joanna. In Indra's Net: Sarvodaya and Our Natural Efforts for Peace. *In*: EPPSTEINER, Fred (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988. p. 170-181.

QUEEN, Christopher S. Glassman Roshi and the Peacemaker Order: Three Encounters. *In*: QUEEN, Christopher S. (org.) **Engaged Buddhism in the West**. Somerville: Wisdom, 2000. p. 95-107.

QUEEN, Christopher S. Introduction: A New Buddhism. *In*: QUEEN, Christopher S. (org.) **Engaged Buddhism in the West**. Somerville: Wisdom, 2000, p. 1-32.

ROTHBERG, Donald. Responding to the Cries of the World: Socially Engaged Buddhism In North America. *In*: PREBISH, Charles S. e TANAKA Kenneth K. (orgs.) **The Faces of Buddhism in America**. Berkeley: University of California, 1998. p. 266-86.

SAHN, Seung. **Only Don't Know: The Teaching Letters of Zen Master Seung Sahn**. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1982.

SIMMER-BROWN, Judith. Speaking Truth to Power: The Buddhist Peace Fellowship. *In*: QUEEN, Christopher S. (org.). **Engaged Buddhism in the West**. Somerville: Wisdom, 2000. p. 67-80.

SMITH, Sharon. Widening the Circle: Black Communities and Western Buddhists Convert Sanghas. *In*: QUEEN, Christopher, PREBISH, Charles, KEOWN, Demion. (orgs.). **Action Dharma: New Studies in Engaged Buddhism**. London: Routledge Curzon, 2003. p. 220-236.

THURMAN, Robert A. F. Nagarjuna's Guidelines for Buddhist Social Activism. *In*: EPPSTEINER, Fred (org.) **The Path of Compassion: Writings on Socially Engaged Buddhism**. Berkeley: Parallax, 1988. p. 121-131.

Submetido em: 29/04/2025

Aceito em: 02/07/2025