

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA JAPONESA

FERNANDO CARLOS CHAMAS

ESCULTURA BUDISTA JAPONESA

A ARTE DA ILUMINAÇÃO

TOMO I

SÃO PAULO – SP
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

A ESCULTURA BUDISTA JAPONESA
ATÉ O PERÍODO FUJIWARA (552~1185)
A ARTE DA ILUMINAÇÃO

TOMO I

FERNANDO CARLOS CHAMAS

Dissertação apresentada ao Programa de Língua, Literatura e
Cultura Japonesa para a obtenção do título de Mestrado.

Orientadora: Profa. Dra.
Madalena N. Hashimoto Cordaro

SÃO PAULO – SP
2006

A minha mãe Maria Aparecida de Aquino Chamas
A minha orientadora Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
A meu amigo Airton Yoshitaka Okumura

Agradecimentos

As minhas professoras do Centro de Estudo Japoneses da USP

Junko Ota

Koichi Mori

Leiko Matsubara Morales

Lídia Masumi Fukasawa

Luiza Nana Yoshida

Shirley Lica Ichisato Hashimoto

Tae Suzuki

Wataru Kikuchi

Aos funcionários e colegas da Biblioteca Teiiti Suzuki do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, especialmente,

Hiroko Yanagi

Patrícia Tamiko Izumi

Rubens Masayuki Nagatomo

À Universidade de São Paulo

À Faculdade de Língua, Letras e Ciências Humanas

Ao Programa COE da Universidade de Kanagawa

Ao Departamento de Letras Orientais

À Província de Toyama

À Fundação Japão

À CAPES

À PAE

A todas as pessoas que direta ou indiretamente tornaram possível a elaboração deste trabalho.

Epígrafe

“O budismo pode ser examinado tanto como um ideal quanto como uma cultura legítima. Os dois não são domínios distintos da cultura, visto que um influencia o outro, mas são campos arbitrariamente estabelecidos a partir dos quais o budismo pode ser examinado. O anterior trata de princípios ideais do budismo, enquanto o posterior tenta examinar criticamente os princípios ideais em referência a realidades históricas.”

Minoru Kiyota

ÍNDICE

Tomo I

Resumo

Nota Preliminar

Parte I - Introdução

1. O surgimento das imagens budistas.....11
2. O budismo *mahayana* e as seis escolas.....18
3. A arte budista esotérica.....22
- Mandalas; Saichô e a Escola Tendai; Kûkai e a Escola Shingon.....33

Parte II - Iconografia

1. Imagens Nyorai.....42
- Shaka, Amida, Yakushi., Tríades, Dainichi e Birushana.....48
2. Imagens Bosatsu.....69
- Kannon (Jûichimen Kannon; Senju Kannon, Nyoirin Kannon, Batô Kannon, Fukûkenjaku Kannon e Juntei Kannon, Shô Kannon), Miroku, Jizô, Monju e outros
3. Imagens de Deuses e Legiões.....91
- Jûniten, Jûnishinshô, Shitennô, Imagens Niô, Hachibushû , Nijûhachibushû
4. Imagens Myôô.....105
- Fudô, Gôzanze, Gundari, Daiitoku, Kongôyasha, Kujaku e Batô e Aizen
5. Atributos budistas: gestos das mãos, halos, pedestais e tronos, objetos pessoais, posturas, dossel, medidas, templos e bussho, materiais e técnicas.....110

Parte III – A escultura budista no Japão

- Estudo centrado nos períodos Asuka, Hakuhô, Tenpyô e Heian.....157

CONCLUSÃO.....204

Tomo II

1. Índice de ilustrações.
2. Lista de termos japoneses.
3. Tabelas históricas do Japão, da China e da Coréia.
4. Bibliografia

RESUMO

O budismo, como o xintoísmo, é um dos alicerces religiosos da sociedade japonesa. Sua grande propagação no Japão dependeu muito da importação e enorme produção de imagens budistas que não se restringem apenas a representações do buda histórico. Por aproximadamente treze séculos, o estilo das estátuas búdicas passou por transformações que buscavam um estilo próprio japonês, atingindo o seu auge no período Heian (794~1185). Este trabalho é uma apresentação dessas transformações estilísticas e segue uma metodologia que visa a cercar o objeto “escultura budista japonesa” em todos os seus ângulos, a saber, abrangendo templos, técnicas e materiais, sua relação com a história do Japão, as doutrinas budista e xintoísta e a categoria das imagens.

Palavras-chave: Japão, budismo, escultura, período Heian (794~1185), análise iconográfica.

ABSTRACT

Buddhism is one of the religious pillars of Japanese society together with Shintoism. The large Buddhist propagation on Japan depended very much on the importation and the big production of Buddhist statues which were not only representations of the historic Buddha. For about thirteen centuries, the statues style suffered changes that searched for a proper Japanese style and attained its peak on Heian period. This work is a presentation of those stylistics changes and follows a methodology that intends to approach the object “Japanese Buddhist sculpture” from all angles, which is to say, it comprehends temples, techniques and raw materials, its relation with Japanese history, Buddhist and Shintoist preachings and image categories.

Keywords: Japan, Buddhism, sculpture, Heian period (794~1185), iconographic analysis.

Nota Preliminar

Os nomes japoneses estão escritos sob o sistema *rômaji* de Hepburn (transcrição de sons da língua japonesa em letras latinas), sistema normalmente encontrado nos dicionários de japonês/português para transliteração. Por sua vez, as palavras em *rômaji* estarão em itálico ou negrito, exceto os nomes próprios.

O excesso de termos budistas é amenizado o quanto possível para facilitar a leitura, porém muitos termos são exclusivos do budismo, e não há como substituí-los.

Para facilitar a digitação, o sinal gráfico $\bar{\quad}$, que é usado sobre as vogais para representar o “som longo” em japonês (*chôon*), é substituído pelo sinal $\hat{\quad}$. Em *rômaji*, pode aparecer o uso da apóstrofe ou do hífen para separar palavras. Embora o hífen não seja obrigatório, pode ser esclarecedor em alguns casos. Também se usa o *katakana*, o sistema de transliteração japonesa para palavras estrangeiras quando não há ideograma correspondente, por exemplo, a palavra sânscrita Sidharta Gautama pode virar *Gôtama Shiddâta*. No caso específico desse nome, não haveria essa necessidade no texto, mas está registrado no vocabulário anexo.

Dentre as inúmeras possibilidades temáticas que essa dissertação proporciona, a influência dos termos budistas sobre a Língua, Literatura e Cultura Japonesa é um aspecto que apenas aponto, como muitos outros que não podem ser ignorados, mas também é meu objetivo ressaltá-los, daí a necessidade do vocabulário anexo. Assim, os ideogramas japoneses (os *kanji*) estarão apenas no vocabulário anexo *rômaji-kanji* para esclarecer ambigüidades e compartilhar a busca do sentido desses ideogramas no imenso vocabulário budista. Esse vocabulário é apenas uma amostra muito pequena e visa a esclarecer apenas a maioria dos termos japoneses usados no texto. Os dicionários budistas completos costumam ter mais de cinco mil páginas. Contudo, apresentando os ideogramas, também coloco ao iniciado no idioma japonês a disponibilidade da correção da leitura, visto que sua diversidade, em alguns casos, como em nomes de templos e termos específicos, gera alguma confusão devido a leituras antigas, ou seja, por serem ideogramas em desuso ou de sons arcaicos, em alguns casos foram substituídos. Em muitos casos, mais de uma leitura é possível para um mesmo ideograma. Ou sofreram algum desvio fonético ou foram grafadas diferentemente.

Os nomes próprios japoneses são apresentados na ordem sobrenome-nome, como é corrente no Japão, às vezes acrescentando o *-no* ao sobrenome.

As imagens budistas possuem um nome original em sânscrito (língua sagrada) ou pali (língua do povo). O sânscrito, uma língua com mais de quinze mil anos, comprova a

origem remotíssima das divindades. Esses nomes foram transliterados e traduzidos em chinês, e desse para o japonês. Os nomes sânscritos das imagens principais estão no vocabulário, entre parênteses, com seus sinais gráficos característicos. Em muitos casos a transliteração do sânscrito para o japonês é apenas fonética e sem a intenção de manter o significado. Devido à dificuldade dos sinais gráficos sânscritos, algumas palavras carecem de sinal gráfico adequado.

Os nomes das obras (esculturas) estarão sempre sublinhados e não em itálico, visando a destacá-los da menção dos personagens em que se baseiam, seus nomes próprios.

Seguem alguns exemplos de leitura:

ha-hi-he-ho como em rato/rio/relógio/roupa. Ex: **henge**

ra-ri-ru-re-ro como em para/mexirica/amarula/coreto/couro. Ex: **rahotsu**

sha-shi-shu-sho como em chá/xícara/chute/cachorro. Ex: **Shaka** se lê chaka

j como /dj/. Ex: **jaki**

ch como /tch/. Ex: **Chôsonji**

ge-gi como /gue-gui/. Ex: **Gigeiten**

Parte I - Introdução

O imenso corpus da filosofia budista, por si, tem a capacidade de expressar uma tensão extrema entre a apreciação simultânea e o reconhecimento das limitações do real e do ideal. Muito dessa tensão foi expressa pela escultura budista japonesa e só pode ser compreendida através dessa arte. Quanto ao Japão, além das calamidades naturais e das guerras, pode-se dizer que uma “avalanche sobrenatural” de deuses convertidos e milhares de budas e universos fomentavam essa tensão, gerando uma simbologia quase inesgotável. Mas o budismo, seja por sua natureza seja como uma consequência, tinha a arte, sobretudo visual, como um de seus principais meios de comunicação e apaziguamento dessa tensão.

As obras artísticas budistas guardam significados arqueológicos. A descrição das imagens revela padrões artísticos de crenças existentes antes e após o surgimento do budismo. O budismo chegou ao Japão cerca de mil anos após o lendário nascimento de Buda e no Japão foram feitas obras budistas por cerca de treze séculos. Enquanto a literatura dava vida e personalidade às imagens sagradas, as esculturas, mais do que as pinturas, imprimiam-lhes materialidade como presença encarnada e misericordiosa, com o objetivo de satisfazer, através de uma visão concreta e tangível, a crença assumida pela sociedade japonesa.

Essa Parte I tem como objetivo apresentar as categorias de imagens budistas mais realizadas no Japão, sobretudo na escultura, descrevendo-lhes as formas características e explicitando sua história. Esse pequeno número de imagens apresentado significa as estátuas que aparecem de modo mais freqüente. No mínimo, se somarmos os deuses das pinturas que representam o cosmos budista há 1875 divindades. É claro que muitas se repetem, mas nem todas estão incluídas nessas pinturas. No entanto, apenas com um pequeno número já é possível apresentar uma configuração histórica plausível para a finalidade proposta.

Essa introdução sobre o surgimento das imagens budistas proporciona apenas uma idéia geral do percurso das primeiras imagens. A introdução do budismo no Japão e os estilos que aí surgiram serão discutidos na PARTE III.

1. O surgimento das imagens budistas

Entre a morte de Buda e o século VI, seus ensinamentos se espalharam através da Ásia em duas grandes correntes. Uma, conhecida como Theravada ou “ensinamento dos anciãos” (*jôzabu bukkyô*), foi levada para o sul, Srilanka, Ceilão, Tailândia, Mianmá (Birma) e outros países do sudoeste asiático. A outra corrente, Mahayana, “o grande veículo”, foi levada para as montanhas e desertos de Ghandhara (Índia), Tibet e China, através de rotas comerciais conhecidas como Rotas da Seda, que uniam o Mediterrâneo com a China¹. Essa divisão ocorreu por volta do século I a. C., denegrindo o Theravada como “pequeno veículo”, hinayana² (*shôjô bukkyô*). Esse mantinha sua ênfase numa vida austera, meditativa e ascética, à procura do “estado de Buda” (*Rakan*), o ideal do monge, diferente da do leigo, para o qual a iluminação não é possível. Seus seguidores reverenciam Gautama, mas nenhum outro buda. O mahayanismo, porém, se estendia aos leigos, pessoas que não tinham tempo, treino, educação ou meios de seguir práticas ascéticas rigorosas. Na tradição *mahayana*, Gautama é mais um dos numerosos budas que estão presentemente ativos através do cosmos. Essa formulação do mahayanismo teve um efeito profundo sobre a arte budista, pois permitia e estimulava representações de budas e divindades protetoras do budismo, assim como deuses secundários, incluindo guardiões da fé. Esse rico e próspero conteúdo iconográfico foi um fator essencial na difusão do mahayanismo, em detrimento do hinayanismo. A fé podia ser materializada em estátuas que tinham uma relativa liberdade politeísta e utilitária, como na cultura greco-romana clássica.

De acordo com os sutras que foram organizados na Índia, pode-se pensar, em princípio, que a arte budista é uma produção de origem indiana. Porém, o budismo praticamente desapareceu na Índia, mas seduziu o leste asiático e, em se adaptando aos costumes e crenças de cada região, originou estilos e interpretações diversos, não mencionados nos sutras. Com a grandiosa e rápida expansão do budismo, a iconografia da arte budista foi se tornando cada vez mais variada e, hoje, é complexo compreendê-la segundo a natureza do budismo que as gerou, o período em que foram produzidas e as influências que receberam. A partir de suas formas de representação, podemos classificar essa iconografia em quatro tipos mais ou menos claros: arte *kenkyô* (exotérica), arte *mikkyô* (esotérica), arte

¹ Rota da Seda. Da Ásia Central até Alexandria, então parte do império romano. Roma, Mar Mediterrâneo, Antióquia, Bagdá, Samarcanda, Merv, Kashi, Hetian, Loulan, deserto de Taklarmakan, deserto de Gobi, Dunhuang, Chang’an (capital da China Han, 206 a. C.~220 d. C.). Na cidade chinesa de Lanzhou, perto dessa rota, há as mil cavernas de Buda. Trata-se de um sítio arqueológico com 694 estátuas de pedra, 183 cavernas, 82 estátuas de terracota e 900 metros de murais. A imagem principal é a de Miroku Bosatsu com mais de 27 metros.

budista sincrética xintoísta-budista e a arte budista zen que permitem juntar níveis intermediários, como a arte hinayana primitiva antes de *kenkyô* e a arte budista dos paraísos de budas como uma peculiaridade da arte budista esotérica. As artes budistas do xintoísmo³ e do zen⁴ não serão tratadas nesta dissertação.

A arte budista inicial é denominada **Shôjo** ou **Hinayana Primitiva**. Não se sabe exatamente quando se iniciou a arte que chamamos de budista. Embora nos sutras esteja mencionado que estátuas budistas já eram feitas antes de Buda morrer, as representações mais antigas conhecidas são as esculturas da época do período Indiano Ashoka⁵ (r. ca. 273~ca. 232 a. C.). Talvez não tenham existido antes desse período, pois se supõe que os primeiros budistas acreditavam ser aquele conhecimento religioso tão sagrado que não poderia ser escrito ou gravado numa pedra⁶, assim como alguns templos que, hoje, não permitem fotografar as imagens, ou, quando fotografadas, são mantidas ocultas (*hibutsu*).

Bussoku (pegadas de Buda esculpidos em uma placa de pedra) é uma das mais velhas formas de budismo antes dos gregos influenciarem os hindus⁷. Até por volta do século I da era cristã, a arte budista estava sendo realizada em esculturas e desenhos como elementos constitutivos de construções arquitetônicas, entre as quais as mais importantes seriam os

² Esse termo pejorativo denigre a escola Sarvastivada e suas dissidências Sautrantika e Vaibhashika; porém no budismo vajrayana é a primeira etapa do caminho espiritual e o fundamento para as práticas do budismo *mahayana*.

³ A Arte Budista *Honji-suijaku* (*Shûgô Bijutsu* ou *Suijaku Bijutsu*) é o nome que se dá à arte de fazer imagens xintoístas a partir de modelos budistas. Antes do advento do budismo no século VI, o xintoísmo carecia de representações artística e literária de seus variados mitos e crenças até essa época, embora os deuses xintoístas tivessem sempre sido adorados. Com o desenrolar do budismo, os xintoístas começaram a aspirar por tais imagens tais como os budistas tinham, mas ao estilo xintoísta. Um sincretismo já estava tomando lugar entre os deuses xintoístas nativos e as divindades budistas pelo final do período Nara (710~794).

⁴ O zen foi formalmente introduzido no Japão pelo monge Eisai (1142~1215), que, em sua segunda viagem para a China, introduziu a escola Rinzaï (na China, *Lin-ch'i*), budismo *Ch'an* ou escola da “súbita iluminação” Zen do Japão, que enfatiza o uso do *Kôan*, um enigmático tema sobre o qual um estudante deve meditar (*sanzen*) até uma súbita realização trazida pela iluminação. Os aspectos miraculosos e esotéricos são desenfaturados, assim como sua iconografia. Não há santos específicos, mas muitos adoram a imagem de Shaka.

⁵ Rei indiano do século III da Dinastia Maurya, que se converteu ao budismo e ergueu vários marcos em locais consagrados para redimir-se de uma guerra sangrenta contra Kalinga em 259 a. C.

⁶ Essa razão, porém, é hipotética. O fato de se evitar representações de Buda é uma atitude que persiste por um longo tempo.

⁷ A cultura grega foi desenvolvida pelos árias, povo de origem indo-européia, que se estabeleceram nos vales dos Rios Indo e Ganges em cerca de 1500 a. C. em um sistema de castas, entre elas a dos kshatriya (membros da realeza). A tradição védica surgiu com os primeiros árias, que introduziram o hinduísmo (inicialmente, bramanismo) na Índia desde 2000 a. C. e está fundamentado nos *Vedas*, que contêm os ensinamentos do *dharma* (ordem que rege os seres), do Carma (reação das ações em vidas anteriores), da Samsara (ciclo de reencarnações) e do Nirvana conseguido por uma vida ascética (que desvaloriza os aspectos corpóreos e sensíveis do homem). Sua tríade divina é constituída por Brahma (criação), Vishnu (conservação) e Shiva (destruição). O sânscrito é considerado a língua sagrada para a transmissão dos sutras, enquanto o pali é a língua do povo. O panteão do hinduísmo possui 33 milhões de deuses. Os budistas negam os *Vedas* seguidos pelos hindus, porém, foi o budismo que arrastou a arte do hinduísmo para o extremo oriente. O budismo na Índia vai até o século XII.

pagodes (*tô*) que entesouravam os restos mortais de Buda. Ainda não foram encontradas evidências sobre a adoração de uma estátua independente de Buda até essa época. Sabe-se somente que as primeiras figuras, modeladas em um estilo tipicamente indiano, aparecem no século I, em Bharhut, Ajanta e Sanchi, tendo se caracterizado como três estilos clássicos diferentes, centrados em Amaravati, Gandhara e Mathura, nas margens do Rio Jumna. Esses dois últimos estilos mostram influências gregas, pois os gregos conquistaram algumas regiões da Índia na época de Alexandre, o Grande.

Foi na região de Gandhara⁸, coração do Império Kusana, parte superior do Rio Indo sob o domínio do rei Kanishka, que a iconografia de um homem santo em formas reconhecíveis gradualmente foi tomando forma, fazendo surgir a imagem antropomórfica de Buda (Ilustração F1). A região de Gandhara tinha sido por longo tempo um cruzamento de numerosas influências e os gregos já habitavam nessa região por muito tempo enquanto civilização helenística⁹. Durante o reinado do imperador de Maurya, Ashoka, que amparou o budismo, a região tinha se tornado cenário de intensiva atividade de missionários budistas. As primeiras imagens de buda no sudeste asiático apareceram por volta do século I, em esculturas e monumentos, mostrando as influências das etnias locais.¹⁰

No século I d. C., os governos dos impérios Kushan, que incluía Gandhara, mantiveram contato com Roma e pode ser que tenham começado a surgir ali as primeiras imagens budistas como se fossem deuses gregos, além de outras divindades comparáveis. Segundo a análise de Seiichi Mizuno, essa tese já é aceita: “Os olhos são graciosos, as linhas do nariz são claras, e uma linda boca. A veste pesada é uma retratação realística e é ondulada ao redor do corpo à moda grega. (...) o guerreiro *Kongôrikishi* deriva de Hércules, os

⁸ Hoje, noroeste do Paquistão e leste do Afeganistão entre os séculos I a. C. e 7 d. C. O papel de Gandhara na evolução das imagens budistas tem sido um ponto de desacordo considerável entre os estudiosos. Hoje parece mais claro que as escolas de Gandhara e Mathura (Uttar Pradesh, Índia) desenvolveram independentemente suas próprias características para a representação de Buda em torno do século I d. C., mas se influenciaram mutuamente.

⁹ Chama-se civilização helenística a que se desenvolveu fora da Grécia, sob o impulso do influxo grego. Esse período histórico medeia entre 323 a. C., data da morte de Alexandre III (O Grande) cujas conquistas militares levaram a civilização grega até a Anatólia e o Egito, e 30 a. C., quando se deu a conquista do Egito pelos romanos. Grande parte do Oriente Antigo foi então helenizado. No seu tempo, difundiu-se tão longe quanto a Índia e permaneceu existente no noroeste da Índia, hoje, Paquistão. Essas reminiscências da antiga Grécia encontram-se nas ruínas de Gandhara e através delas a cultura helenística migrou para o Japão juntamente com o budismo. As imagens de gesso, comuns na antiga arte greco-romana, também permitiram uma maior propagação da arte helenística para o Oriente. INOUE, Shoichi. “Interpretation of Ancient Japanese Architecture; Focusing on Links with World History” (“Interpretação da Antiga Arquitetura Japonesa; focalizando sobre vínculos com a História Mundial”). **Japan Review**. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken. n. 12, 2000, pp. 129-144.

¹⁰ “THE BIRTH of Buddhist Images” (“O Nascimento das Imagens Budistas”). **The East**, v. 23, n. 5, Tôkyô, novembro, 1987, pp.28-31.

demônios *Yaksa* dos demônios atlantes e o Rei Dragão de Tritão¹¹”. De fato, algumas características da escultura grega que podem ter sido adotadas para as imagens budistas serão continuamente demonstradas nesse estudo. As principais são: o tamanho das estátuas, tendendo aos tamanhos colossais; as vestes revestidas com lâminas de ouro; ornamentos em ouro e pedras preciosas; o pedestal; o trono; a coroa; objetos pessoais e simbólicos (símbolos de poder) nas mãos; expressão facial de majestade que, em conjunto com as características anteriores, expressariam a divindade suprema de uma nação.

Nota-se também que, em suas interpretações das lendas budistas, a escola de Gandhara também incorporou motivos e técnicas de arte romana clássica, incluindo ornamentos de videira, querubins carregando grinaldas, tritões (dragões ou *ryû*). Gandhara conseguiu absorver as tradições antropomórficas perfeccionistas da religião romana e representou Buda com uma jovem face apolínea e vestes semelhantes àquelas das estátuas imperiais. A iconografia básica, entretanto, permaneceu sob o naturalismo indiano, estilizada e simbólica, como, por exemplo, a presença de jóias e coroas. Esses objetos não só expressam as qualidades místicas de Buda, suas virtudes de sabedoria e compaixão, como também lhe empresta uma realeza segundo a região em que foi adorado. Também permanecem comuns representações da vida de Buda que pudessem ser reconhecidos por seus adoradores de ontem e de hoje, como as cenas da meditação (*samadhi*), do conquistador de demônios (*gôma*) e dos sermões (*seppô*). O leste asiático, não acostumado a ver divindades corpóreas, teve que compreender aquelas qualidades místicas, não só da concepção clássica grega, mas também da mística sensualidade indiana.

As tradições de Gandhara posteriormente se expandiram para o Afeganistão e através da Ásia Central como arte Kushan e arte Mathura e, eventualmente, resultou no surgimento da arte Gupta, de corpos cheios e veste diáfana. Durante a dinastia indiana Gupta (320~510), a pintura e a escultura budista demonstravam estabilidade, elegância e serenidade. Os Guptas cresceram em Magadha e estabeleceram um grande reino sobre grande parte do norte da Índia. Esse período é também conhecido como a Era Clássica ou Era de Ouro da antiga Índia.

O conhecimento desse período da antiga Índia é transmitido por dois monges viajantes chineses, Hsüan-tsang (Hôkken, 337~422) e Fa-hsien (Genjô, 600~664). A lenda abaixo,

¹¹ MIZUNO, Seiichi. **Asuka Buddhist Art: Hôryûji** (“Arte Budista de Nara: Hôryûji”). Trad. Richard L. Gage, New York, Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha, 1974. v. 4., pp. 150-172.

baseada em seus diários, diz como pode ter começado a popularidade das imagens de sândalo na Índia¹².

Quando Buda atingiu a total iluminação, ele ascendeu ao céu para orar pela Lei (*dharma*) e por sua mãe, e por três meses permaneceu ausente. No mundo abaixo, as pessoas não sabiam aonde ele tinha ido e o procuraram por toda parte. O rei de Kausambi, Udayana¹³, que admirava Buda, sentiu tanto a sua falta que adoeceu, desejando ter uma imagem de Buda. Assim, ele pediu para Mudgalyayanaputra que, com seus poderes espirituais, transportasse um artista às mansões celestiais para observar as nobres marcas do corpo de Buda e esculpisse a imagem em sândalo. Então os vassalos do rei fizeram uma imagem de Buda para o rei. Este, orando para a imagem, que seria um pouco menor do que o tamanho de Buda, recuperou-se da sua dor. Quando Buda retornou de seu palácio celestial, a imagem de sândalo se levantou e saudou Buda. Buda também a saudou e disse: “Espero que você trabalhe arduamente na conversão dos aflitos e instrua a posteridade”.

Os príncipes de vários países usaram os seus poderes para conquistar essa estátua, mas embora muitos homens tivessem tentado, ninguém conseguiu. Conseqüentemente, eles adoraram as cópias da estátua, fazendo de conta que eram verdadeiras, e essa é a fonte de todas as figuras.

Como Kausambi não está em Gandhara, acredita-se que houve uma disputa entre os impérios da Índia pela ocorrência da passagem de Buda por suas terras.

Na Birmânia, as estátuas foram influenciadas pelo estilo indiano de Bengala. Na Tailândia e no Laos, diversos estilos surgiram sob a influência Khmer, florescendo a estatuária de bronze, assim como em madeira. Na Indonésia, foi construído o monumento de Borobudur, rico em baixo-relevos e estátuas budistas em estilo de arte Gupta. Já no Camboja, a arte budista é focalizada na divindade Lokeshvara e nos pássaros dançantes Apsaras, que decoram a maioria dos monumentos.

Por causa da proximidade geográfica, o império Kushan foi a raiz das primeiras estátuas de Buda transmitidas à China. Os budas e as divindades *bosatsu* são encontrados em cerâmicas, espelhos e pequenas figuras de bronze até o séc. IV. No século V, quando a China começou a se dividir em norte e sul, a escultura budista chinesa começou a se desenvolver em

¹² Essa lenda está em ROWLAND Jr. Benjamin. “A Note on the Invention of the Buddha Image” (“Um Apontamento sobre a Invenção da Imagem de Buda”). **Monumenta Nipponica-Harvard Journal of Asiatic Studies**, Vol. 11, n. 1/2 (Jun., 1948), pp. 181-6. Disponível em www.jstor.org. Acesso em 3 de Fevereiro de 2004, com acréscimos de MORIGUCHI, Minoru. The Eleven-Headed Kannon of Dôgan-ji (“A Kannon de Onze Cabeças do Templo Dôgan-ji”). **The East**, v.28, n. 1, maio-junho, 1992, pp. 17-21.

¹³ Udayana também é Uten-ô que aparece no sutra *Zôitsuagon-kyô*, na qual se diz que ele fez a primeira imagem de Buda em sândalo. A estátua é chamada *Shaka de Uten'ô*. O monge Chônen fez uma cópia dessa estátua na China e a trouxe para o Japão. A cópia ainda existe no templo Seiryôji, Kyôto. Uten-ô também foi um dos seguidores de Tokai Monju, uma das formas de Monju Bosatsu. Conferir Parte I: 6. Imagens Bosatsu: Monju Bosatsu.

suas próprias linhas. Novos modelos foram trazidos da Índia, seguindo o estilo de arte Gupta, com mais ornamentos, corpos flexíveis e sensuais com curvas acentuadas, rostos mais humanos, auréolas decoradas.

As pinturas floresceram posteriormente, nas cavernas e em monastérios. As cavernas, que foram iniciadas em 460, antes que a dinastia Wei do Norte (386~581) mudasse sua capital, não apresentam um quadro geral da arte do século V, mas exemplos anteriores são raros. Os budas dessas cavernas são massivos e cheios de dignidade. Seus corpos finos são cobertos por mantos leves ao estilo da arte Gupta. Em 493-4, quando Wei muda a sua Capital de P'ingch'eng (atual Tat'ung) para Loyang, ocorre uma mudança no estilo da escultura budista, passando da grandeza das cavernas (estilo Yunkang) para o estilo Lungmen. As esculturas do norte e do sul, comparativamente mais elegante, começaram a se fundir.

O estilo Lungmen (Ilustração F2), alcançando a península coreana¹⁴, foi primeiro para Koguryô e depois para Paekche. O Japão recebeu a arte de Lungmen de Paekche e não diretamente da China. No início do século VI, Paekche e Koguryô eram reinos avançados da península coreana. O terceiro reino, Silla, e também o Japão, mostraram-se ansiosos em adotar elementos dessas culturas.

No século VII, as dinastias Sui (581~618) e Tang (618 a 90) se unificaram e estavam sob constante permuta cultural com a Índia, que estava no auge do seu poder. Nas imagens budistas, uma aparência mais carnosa, a flexibilidade do corpo e dos membros e uma leve postura oscilante se tornaram as características principais das esculturas de Sui e de Tang derivadas da arte indiana.

As primeiras esculturas budistas do Japão eram, portanto, importadas do continente asiático ou feitas por artistas da China e da Coréia que vinham morar no Japão¹⁵. Elas seguem os modelos chineses, caracterizando-se, sobretudo, por sua “magreza alongada”.

Embora os budas estejam sozinhos nas primeiras representações, mais tarde lhes vão sendo adicionadas outras imagens de categorias diferentes como *nyorai*, *bosatsu*, *ten* e *myôô*. Ao mesmo tempo, o vasto panteão foi sistematicamente organizado em classes e grupos. O

¹⁴ No século VI, a península coreana estava dividida em três reinos: Paekche, Koguryô e Silla e uma federação de pequenos reinos chamada Mimana.

¹⁵ Na onda de importação cultural, artesãos de vários campos vieram para o Japão e muitos objetos, do mesmo tipo que eram feitos no continente e na península coreana, passaram a ser produzidos no Japão. O primeiro e mais importante ramo do artesanato continental naturalizado foi a manufatura de ornamentos, selas e arreios para cavalos, pois os chineses já tinham um grande avanço em técnicas de fundição. Esses objetos eram feitos ou enfeitados de bronze, normalmente coberto com folhas de ouro. É dito que uma grande quantidade de ouro foi enviada como tributo da Coréia para dourar o Grande Buda do templo Hôkôji. O homem que se encarregava do trabalho de douração era provavelmente um chefe da associação de seladores. MIZUNO, Seiichi. **Asuka Buddhist Art**: Hôryû-ji, p. 169.

princípio desta organização está implícito no termo sânscrito *tantra*¹⁶ (tear, estrutura, sistema, modelo) que há muito já era usado na literatura esotérica indiana, tanto budista como hindu. Esse princípio também promoveu a popularidade das mandalas.

Aquelas categorias se dividem em duas grandes classes: a dos budas e seus auxiliares (os *bosatsu*) que pregam para salvar a humanidade, e a classe dos defensores dos budas, dos *bosatsu* e da Lei. Todas essas categorias são explicadas na PARTE II.

¹⁶ “O Tantra se baseia na recitação de encantamentos, na realização de gestos e danças rituais e numa identificação com as divindades por meio de uma classe especial de meditação. O tantrismo é antiestético e antiespeculativo. [...]. Sua iconografia é apenas um suporte para a meditação, como os mantras, um trajeto sobre o anteparo mental por um ato de imaginação criativa realizado por uma pessoa meditando. Embora sem significado para o não-iniciado, são de profundos significados místicos para a iniciação”. In SAUNDERS, E. Dale. **Buddhism in Japan**. With an Outline of its Origins in India (“Budismo no Japão. Com um Quadro Geral de Sua Origem na Índia”) Tôkyô: Charles E. Tuttle Company, 1. ed., 1972, pp. 78-9.

2. O budismo *mahayana* e as seis escolas

O budismo sobrevivente hoje na China e no Japão está centrado na doutrina *mahayana* (*Daijô Bukkyô*) ou *Bodhisattvayana* (“Veículo dos Bodhisattvas”) ou *Paramitayana* (“Veículo das Perfeições”). O *mahayana* foi uma matriz criativa para a escultura, a pintura e a arquitetura e também para o entendimento do corpo e sua visualização. As doutrinas e os estilos de arte foram, sobretudo, aqueles que tinham florescido ao redor dos centros metropolitanos chineses como Chang’an, Luoyang e Nanking e também das capitais, hoje em território coreano, Puyô e Kyongju. As práticas de devoção, a recitação de sutras e a invocação de nomes de budas e outras divindades é bastante comum no budismo *mahayana*, assim como as práticas de visualização de budas em suas “terras puras”, os paraísos budistas.

A doutrina *mahayana*, para manter vivo o seu conceito de “mundo de buda”, havia combinado a história de Shakyamuni com uma arte sofisticada para representar aquele mundo¹⁷ de bem-aventurança e inclui a crença na Terra Pura, na escola tântrica e no Zen. Não como os ensinamentos da doutrina *hinayana*, baseados exclusivamente nas pregações de Shakyamuni, os esotéricos seguiam enunciados do Buda Cósmico, *Dainichi* (Ilustração F19). A idéia deste Buda era paralela à idéia do universo como o corpo de Dainichi (lit, “Grande Sol”). O sistema é freqüentemente chamado de cosmoteísmo. As escolas mais antigas do budismo, tentando sugerir a vastidão do seu ser, construíram estátuas enormes do Buda Dainichi.

Pelo século I, uma comunidade seguidora do budismo *mahayana* tinha se estabelecido na China Han (206 a. C.~220 d. C.), mas foi somente no século V que eles foram incentivados pelos governos da dinastia Wei do Norte (386~581). De lá, o budismo se difundiu pela China¹⁸. Para obter o apoio dos governantes locais, os defensores do *mahayanismo*

¹⁷ *Kai* e *do* envolvem a concepção do universo mitológico budista. Usa-se a palavra *mundo* para o ideograma *kai*, normalmente indicando um “local específico” para a existência de determinados tipos de seres. Portanto, o *mundo* também pode ser um “plano de existência”. Nesse caso, vários planos de existência se interpenetram porque são planos espirituais diferentes. Usa-se a palavra *terra* para o ideograma *do* quando se fala em Terra Pura, o paraíso budista, que também é o mundo dos budas, mas são mundos puros e além de qualquer influência material.

¹⁸ Eis uma das peculiaridades para se entender a visão budista japonesa. No início da ordem monástica budista, os monges eram errantes, e não missionários. Eles raspavam a cabeça, só recebiam esmolas em comida e se vestiam como monges, rompendo com a sociedade e se desprendendo totalmente dos valores materiais. Na China, as idéias da mendicância e do celibato eram inadmissíveis, pois a China estava sob a ideologia confucionista, de deveres para com a sociedade, havendo apenas uma coincidência entre a unificação da China e a introdução do budismo. Uma das fortes barreiras para a aceitação do budismo na China era a idéia de Confúcio de que o indivíduo tinha uma função a preencher, uma responsabilidade para com seus familiares e governadores. Então, Vimalakirti, que encarnou muito dos valores confucionistas, tornou-se um importante personagem de disseminação do budismo, demonstrando aos chineses que qualquer um podia seguir o budismo sem violar os princípios básicos do confucionismo. Em outras palavras, ele não imitou o modelo de vida de

frequentemente acentuavam o sobrenatural e os poderes mágicos que podiam ser alcançados com a fé em Buda, objetivando a prosperidade e a longevidade, e não propriamente a salvação budista. Subseqüentemente, esse budismo chegou à Coréia no século IV (ca. de 372), quando, provavelmente foi transmitido por monges coreanos ao Japão no final do período Asuka (552~646).¹⁹

O budismo se tornou a principal força cultural para unificar a península coreana. Quando o budismo foi introduzido na Coréia, a península estava dividida em três reinos: Koguryô ao norte, Paekche ao sul e Silla a sudoeste. Em 372, textos e imagens budistas chegaram ao reino de Koguryô sincretizando-se com o xamanismo local²⁰ e, de Koguryô, foi para o sudeste do reino de Silla no século V, por volta de 434. O rei deste reino, Chin-hung (r. 540~557), encorajou a expansão do budismo e fundou o *Hwarangdo*²¹.

O monge budista indiano Malananda foi da China para Paekche em 384, quando o rei coreano oficializou o budismo e monges coreanos foram para a China e Índia, entre 523 e 554, trazendo textos budistas, nos quais as escolas se baseavam.

O budismo atingiu o seu auge como religião estatal durante as dinastias Sui (581~618) e Tang (618~907) e com a fundação de escolas como Huayen (*Kegon*, “Escola da Guirlanda de Flores”), Mi-tsung (*Mikkyô*) e T’ien-t’ai (*Tendai*), monges do Japão e da Coréia iam estudar em seus templos. Por volta do século VI, já havia cerca de trinta mil mosteiros e dois milhões de monges na região norte da China. Na capital japonesa, Nara, seis escolas foram introduzidas: Sanron, Hossô, Kusha, Ritsu, Jôjitsu e Kegon.²²

Sakyamuni em renunciar sua riqueza e sua responsabilidade para com o estado e a família. In MASON, Penelope. **History of Japanese Art** (“História da Arte Japonesa”). New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 1993, p. 56.

¹⁹ Propriamente, o período Kofun (300~646), conhecido pelos seus imensos túmulos, como aqueles em “forma de fechadura”, tanto símbolos do poder e da autoridade centralizada quanto da forte natureza mítica e religiosa do governante. Os túmulos mais famosos são dos imperadores Ôjin (r. 269~310) e Nintoku (r. 310~399), ambos em Ôsaka.

²⁰ Nesse xamanismo, muitas montanhas sagradas eram consideradas residências de espíritos da natureza e se tornaram sedes de templos budistas.

²¹ Paekche foi conquistado por Silla na metade do século VI. Em 668, Koguryô foi destruído por Tang da China. Eventualmente, Silla expulsou os chineses da península e depois disso, em Silla, um reino mais jovem do que Koguryô ou Paekche, alcançou a unificação da península, porque Silla tinha o mais poderoso exército, essencialmente formado por militares conhecidos como *Hwarang* (“cavaleiros das flores”). Eles eram homens da aristocracia que se devotavam à guerra, e praticavam danças e músicas ritualísticas em conexão à adoração de Miroku Bosatsu (Conferir Parte I: 6. Imagens Bosatsu: Miroku Bosatsu). Essa ligação permitiu a produção de estátuas de tamanho humano. Imagens de Paekche foram produzidas no mesmo período, mas poucas, o que sugere que em Paekche, Miroku foi adorado por alguns e não pela coletividade. In MORIGUCHI, Minoru. “The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi” (“O Miroku Bosatsu de Kôryû-ji e Shôtoku Taishi”). **The East**, v. 27, n. 3, Tôkyô, setembro/outubro, 1991, pp. 10-16.

²² Também baseado In **Budismo**. São Paulo: Arte Antiga (Conhecer Fantástico). Ano 1 – n.8. IBC: Instituto Brasileiro de Cultura, 2004, p.10; e TAMURA, Yoshiro. **Japanese Buddhism. A Cultural History** (“O Budismo Japonês. Uma História Cultural”). Trad. Jeffrey Hunter. Tôkyô: Kosei Publishing Co., 2000, pp. 44-48.

O que se segue é uma apresentação resumida das Seis Escolas de Nara ou do sul (*Nantô Rokushû*), introduzindo alguns temas históricos e personagens importantes na propagação do budismo. Esses serão tomados como divindades budistas ou mesmo representados em esculturas com estilos baseados na expressão ideológica dessas escolas.

Sanron (San-lu). Escola dos Três Tratados: *Meio, Os Doze Portões* do filósofo indiano Nagarjuna (Ryûju, 150?~250?) e *Os Cem Versos* do seu discípulo Aryadeva (Daiba, 200?). Foi a primeira das seis escolas introduzidas no Japão pelo monge Hyegwan de Koguryô. Esse monge havia ido à China para estudar os tratados e, quando retornou a Koguryô, os tratados haviam sido traduzidos para o chinês por Kumārajīva (344~413) e o rei de lá ordenou-lhe levar os ensinamentos ao Japão, em 625. Seus discípulos japoneses, Chizô e Dôji, também viajaram para a China e novamente trouxeram os ensinamentos. O templo Hôryûji foi sua sede, muito antes do período Nara (710~794), quando se tornou a sede da escola Hossô. Apresentando os ensinamentos *mahayana* sobre a Nulidade e o Caminho do Meio, busca a verdade que repousa entre os sentidos absolutos e relativos e ensina como usar as Oito Idéias Enganosas (Vinda e Ida, Permanência, Nascimento, Morte, Identidade, Fim, Diferença).

Hossô (Fa-hsiang). Escola chinesa fundada por Hsüan-tsang (Hôkken, 337~422) e K'uei-chi (638~682) baseada na filosofia indiana Yogachara. A primeira transmissão de seus ensinamentos aconteceu quando o monge Dôshô (629~700) do templo Gangôji viajou para a China e os estudou, introduzindo-os no Japão por volta de 650. A doutrina expõe uma filosofia idealística da existência do tipo *mahayana*, com matriz no templo Kôfukuji. O “depósito da consciência” é a única raiz de toda a existência, sendo também chamada de escola da “Consciência Única”. Outras transmissões foram feitas pelos monges Chitsû, Chitatsu, Chihô e Chiran. Essa escola foi uma das mais proeminentes de Nara e estão, entre os monges japoneses, Ginn, que fundou o templo Ryûgaiji (Okadera), Gyôki (668~749), Genbô (691?~746) e Rôben (689~773). Gyôki foi tão popular que ficou conhecido como Gyôki Bosatsu.

Kusha ou Kosa (Chu-she). Baseado no *Tratado Kusharon* de Vasubandhu (Seshin, 350?) e traduzido para o chinês por Shuan-chuang, analisa os componentes da existência de acordo com o budismo *mahayana*, classificando todos os fenômenos do cosmos em 75 categorias.

Ritsu ou Risshû (Lü-tsung). Está centrada na proteção dos preceitos budistas e “regulamentos monásticos” (*ritsu*, sendo a Escola da Disciplina, fundada por Dharmaguptaka) de origem chinesa como Ch'an (Zen) e Ching-t'u (Jôdo). Foi trazida para o Japão em 753-54 pelo monge Chien-chen (Ganjin, 688~763). Um ano após sua chegada, plataformas de ordenação foram construídas nos templos Tôdaiji (Nara), Yakushiji (Shimotsuke, atual

Tochigi) e Kanzeonji (Dazaifu) e cerca de 400 crentes, incluindo membros da família imperial, receberam os preceitos. Ganjin residiu no templo Tôshôdaiji até a sua morte.

Jôjitsu (Ch'eng-shin). A Escola da Perfeição da Verdade foi fundada pelo monge coreano Ekwan de Paekche em 625, com base na escola chinesa Ch'eng-Shih, por sua vez baseada no *Tratado da Perfeição da Verdade (Jôjitsuron)* traduzido para o chinês por Harivarman Karibatsuma (250~350). Foi transmitido ao Japão ao lado dos ensinamentos da escola Sanron, com a qual se fundiu. Explica o conceito da Nulidade sob a visão *hinayana* e divide o cosmos em dois reinos: o mundano e o supremo. Meditando na irrealidade do ser e das coisas, o estudante pode adentrar o Nirvana (*nehan*).

Kegon, com sua matriz no templo Tôdaiji, foi introduzida pelo monge chinês Shen-hsian (Shinshô) com base nos ensinamentos da escola chinesa Huayen, por sua vez baseada no sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”) que contém os ensinamentos mais profundos do budismo *mahayana*. Shaka é a manifestação do supremo, universal e onipresente. As atividades infinitas que se desdobram são sustentadas pela Grande Unidade. O monge chinês Tao-hsüan (Dôsen, 702~760) transmitiu os textos kegon ao Japão e seus ensinamentos foram tomados como base do governo pelo imperador Shômu (r. 724~749). O primeiro monge japonês representativo dessa escola foi Rôben (689~722).

No início, o budismo de Nara era muito influente e os monges eram condecorados pelos governantes a altos postos, realizando grandes cerimônias para a paz e a prosperidade da nação. As doutrinas percorriam os mosteiros e atingiam as pessoas leigas. Porém, com o passar dos séculos, essas escolas perderam muito de sua influência. Algumas foram amalgamadas à escola Shingon ou à Tendai, e outras desapareceram. Apesar disso, o estágio inicial do budismo japonês teve um impacto indelével sobre seus valores religiosos básicos, intimamente ligados com suas maiores ramificações: o budismo esotérico, a Terra Pura budista e o zen. Cabe ao esforço científico e intuitivo compreender a manifestação plástica de conceitos altamente abstratos que caracterizam grande parte dessa arte.

3. A arte budista esotérica

Inicialmente, o budismo ensinava que todos os dias do mundo eram profanos e que o caminho para a iluminação conduziria para uma região espiritual de sublime beleza. Esse *dô* (“caminho”) para a iluminação poderia ser a própria arte, prenunciando a beleza de um mundo após a morte, o mundo de buda. Os salões de adoração a Buda do leste asiático e suas imagens foram dotados de rica ornamentação, refletindo um senso de prazer que é expresso nos textos básicos de *mahayana* tais como os sutras *Myôhōrenge-kyō*, *Daihannya-haramitta-kyō* (“Sutra da Grande Perfeição e Sabedoria”) e *Amida-kyō* (“*Sutra Amida Nyorai*”). Esse tom predominante das imagens votivas budistas é denotado pelo termo japonês *shōgon*, uma manifestação enfeitada ou majestosa, com uma iconografia visual que interessou muito aos japoneses em representações específicas.

A arte budista havia transmitido as tradições da Índia, mas, em meio a essa arte, um estilo novo, mais de acordo com o pensamento do povo japonês, foi produzido em várias nuances. Ou melhor, de acordo com a interpretação peculiar dos japoneses em relação ao budismo, acabaram por surgir novas atitudes de crença, e de acordo com elas é que as imagens foram produzidas. Em uma dessas representações, tenta-se alertar para os mundos inferiores de existência, paralelos aos dos seres humanos, nos quais se poderia reencarnar de acordo com as ações perpetradas durante uma existência nesse mundo. Uma outra mostra os mundos superiores das divindades ainda presas ou livres do ciclo de reencarnações, mas preocupadas em proteger e salvar os seres humanos. Uma terceira, enfim, seria a dos mundos ainda mais superiores, de budas e discípulos, o mundo após a morte, um questionamento trazido pelo budismo, já que nem todos se tornariam mais um dos deuses japoneses nem lhes seriam descendentes. Dentre as inovações mais notáveis estão o sincretismo xintó-budista e as imagens *raigō*. O sincretismo não só fez os deuses nativos do Japão encarnarem em corpos de budas como também abriu uma possibilidade de divinização a qualquer ser humano que se dedicasse à iluminação ou que fosse considerado iluminado pela sua posição social e por defender a crença. Em *raigō*, ou seja, as imagens do Buda Amida Nyorai em seu gesto de “boas-vindas à Terra Pura”, budas já completamente iluminados, além dos inúmeros deuses protetores, viriam na hora da morte para salvar os crentes e conduzi-los a uma seara ditosa, a “Terra Pura”. Essas representações foram exigidas pelos crentes japoneses que ouviam as pregações dos sutras e necessitavam de uma visualização em qualquer forma de arte, transformando as formas tradicionais da Índia.

Por pregar “um paraíso realizável na Terra” pelos rituais e pela arte (*Mitsugon Kokudô* ou *Mitsugon Jôdo*), o budismo esotérico às vezes é interpretado como uma conveniência aristocrática em oposição ao budismo exotérico, pois esse só garantia o paraíso após a morte (nirvana) e, mesmo assim, àqueles que se dedicassem a uma austera vida ascética. A diferença entre o budismo exotérico e esotérico é explicado com mais detalhes logo adiante.

Contudo, a representação visual do paraíso esotérico é complexa. Tem uma forma altamente abstrata do Cosmos e todas as coisas emanam do Grande Sol, Buda Dainichi Nyorai. *Nyorai* significa “o iluminado” em japonês. Além disso, o relacionamento entre buda e suas manifestações, a ordem cósmica, não poderia ser conhecido verbalmente porque o budismo esotérico foi fundado sobre o princípio dos dois aspectos de Buda: o princípio cósmico imutável e a manifestação física de buda no mundo natural, que são o mesmo aspecto, mas em mundos diferentes. O único modo de simbolicamente visualizar esses mundos é através da *ryôkai-mandara* (“a mandala dos dois mundos”, explicada adiante). Acredita-se que foi copiada na China e trazida ao Japão em 859 pelo monge da escola Tendai, Enchin (814~891). Trata-se da mais antiga mandala colorida ainda existente no Japão. Essa escola e a Shingon foram as mais influentes na difusão do budismo *mahayana*.

O budismo *mahayana* foi inicialmente chamado de *Kenkyô*, “ensinamentos revelados ou públicos” ou budismo exotérico, diferente de *Mikkyô*, “ensinamentos ocultos” ou budismo esotérico. O budismo esotérico japonês, hoje, é freqüentemente designado pelos termos *zômitsu* ou *zatsumitsu* (“esoterismo misto”), em contraste com o “esoterismo totalmente desenvolvido” (*manmitsu*) que, no século IX, rapidamente dominou a vida religiosa e artística da nação. Os maiores responsáveis pelo avanço intelectual do budismo esotérico japonês foram os monges Saichô e Kûkai. A emergência dessas escolas também coincidiu com a mudança da capital de Nara para Nagaoka-kyô e então, em 794, para Heian-kyô (Kyôto).

O budismo esotérico foi transmitido para a China durante a dinastia Tang (618~907) e se chamava Mi-Tsung. Lá, o esoterismo da linha do sutra *Dainichi-kyô* (“*Sutra Dainichi Nyorai*”) e o da linha do sutra *Kongôchô-kyô* (“*Sutra Coroa de Diamantes*”) foram sintetizados de acordo com o entendimento do monge Keika (746~805) e a concepção da mandalas de dois mundos, *ryôkai-mandara*, divinizada nas mandalas *Taizôkai*²³ (Mundo Uterino, do fenômeno) e *Kongôkai* (Mundo Diamantino, eterno). Na China, o budismo

²³ Em *Taizôkai*, *taizô* significa “tudo incluso” ou “produtividade”. Mandala Taizô é a forma correta de se chamar essa mandala, porém se chama Taizôkai, porque é um nome colocado ao lado de Kongôkai, embora *taizôkai* signifique outras coisas no Japão. Implica que a iluminação universal é o princípio básico e criador de todos os fenômenos que abarca todas as coisas. *Taizô* é comparada à flor de lótus ou ao útero ou ventre de uma mulher.

esotérico começou a declinar depois da metade da dinastia Tang (618~907), mas floresceu no Japão, particularmente no período Heian (794~1185), e ainda permanece até hoje como uma de suas principais correntes. Foi introduzido por Kôbô-Daishi²⁴ (Kûkai, 774~835) e Dengyô-Daishi (Saichô, 767~822). Jikaku-Daishi (Ennin, 794~864) e outros sacerdotes também aparecem a seu lado como responsáveis pelo material iconográfico que trouxeram de além da China.

Saichô introduziu a escola Tendai da China, em 805, e construiu o Salão Sôdô, depois Enryakuji²⁵, sobre a montanha Hiei (Hieizan), enquanto Kûkai introduziu a escola Shingon, em 806, e construiu o templo Kongôbuji sobre a montanha Kôya (Kôyasan). A escola Tendai foi chamada de Taimitsu, em oposição à escola Shingon chamada de Tômitsu por se desenvolver principalmente ao redor do templo Tôji (Kyôôgokokuji).

O budismo esotérico é tido como o último ramo do budismo *mahayana*, entre os séculos IV e V. Tem a sua origem na cultura nativa da Índia e prega a realização pela oração através de leis encantatórias dos rituais do hinduísmo. É a doutrina pregada pelo *Hôsshin*, “a natureza absoluta de Dainichi Nyorai” e é considerada secreta porque representa a iluminação personificada no *hôsshin*, não podendo ser revelada àqueles que não tenham sido iniciados por um *Kanjô*²⁶ apropriado. No budismo esotérico, a essência do budismo não pode ser compreendida pelo ser humano comum e, para atingir a condição de buda, o devoto deve meditar diante de certas imagens, estátuas e mandalas, e realizar certos ritos, baseando-se em regras que dão formas características e atributos para várias artes. Ensina os preceitos de Buda baseado nos sutras, em oposição ao budismo exotérico, que deseja alcançar o Nirvana e, de acordo com a doutrina secreta (*himitsu-no kyôgi*) e as Leis da Magia, o esoterismo acredita no auxílio que vem do mundo dos budas.²⁷

Representa o Cosmos de Dainichi Nyorai. Consiste de um longo retângulo de doze seções com 414 budas e *bosatsu*.

²⁴ *Daishi* é um título honorífico do budismo japonês e significa “grande mestre”.

²⁵ Enryakuji foi destruído na segunda metade do século XVI e reconstruído em 1630. Foi o templo central da escola Tendai, um dos principais templos do período Heian (794~1185). Foi o centro de aprendizado do budismo por muitos séculos. Muitos dos fundadores das escolas do período Kamakura (1185~1334) estudaram lá.

²⁶ *Kanjô* ou *Denpôkanjô*. Na escola Shingon, é o ritual para que um asceta suba para a posição de *bonzo*, quando se deságua em sua cabeça uma água perfumada, *Kôzui*.

²⁷ A diferença entre budismo esotérico (*mikkyô*) e exotérico (*kenkyô*) é uma linha divisória normalmente confusa, pois a palavra *esoterismo* tem, hoje, um significado paradoxalmente popular. Basicamente, os ensinamentos esotéricos são ministrados a um círculo restrito e fechado de ouvintes, enquanto os ensinamentos exotéricos, palavra praticamente abolida dos dicionários comuns, são transmitidos ao público sem restrições e de forma acessível dado o interesse generalizado. Em outras palavras, não há misticismo no exoterismo, enquanto o esoterismo está embebido de significados ocultos, assim como sua iconografia. Sua apropriação pela aristocracia japonesa não significa uma verdadeira compreensão da sua metafísica, mas é a aristocracia que financiava sua arte como uma forma de devoção.

No Japão, houve um aumento e estímulo à produção de imagens de inúmeros deuses originariamente do hinduísmo. Esses deuses foram introduzidos no budismo como se fossem seus budas e representá-los “budicamente” no universo da mandala se tornou o eixo central da arte esotérica nas escolas Shingon e Tendai. O ascetismo também sofreu uma adaptação, que também caracteriza o aspecto sincrético do budismo japonês. Se, por um lado, os deuses estrangeiros foram “budificados”, os deuses nativos do Japão também o foram, principalmente os deuses das montanhas, fazendo nascer o “budismo das montanhas”, *Sangaku Bukkyô*, o *Shugendô*²⁸ e os *shugenja*, monges que levam vidas ascéticas nas montanhas.

Um traço distintivo do esoterismo foi essa sua capacidade de absorver elementos de religiões não budistas, o que, por sua vez, foi também um traço do budismo indiano que, tradicionalmente tolerante às divindades folclóricas, permitiu essa adoração sem interferir com suas próprias práticas. Esse princípio religioso é chamado de henoteísmo, e no Japão tornou possível uma estreita ligação com o xintoísmo. O budismo esotérico tomou especial interesse em incorporar os elementos pré-budistas em seus próprios ritos e formulações e os elementos mais nativos foram, ao menos parcialmente, protegidos e preservados naqueles moldes. Nem as religiões nativas, como o xintoísmo, nem os hábitos foram represados inteiramente pelas influências da China ou do budismo.

À medida que as imagens vão sendo produzidas, percebe-se que, embora a figura central seja o Buda Dainichi, a fé e os interesses estão normalmente voltados a outras divindades. Além da necessidade de produzir muitas estátuas para propagação e exercício da fé, o budismo esotérico estava mais interessado em personalidades e poderes simbolizados por várias divindades do que nas que tentassem sugerir imensidade. Durante o florescimento do budismo esotérico, o número de divindades cresceu rapidamente e as regras de fabricação e disposição das imagens se tornaram muito complexas.

Normalmente, as imagens eram divididas em duas classes: as divindades dentro dos limites da fé budista e as de diferentes religiões, como o hinduísmo. Cada deus tinha a sua própria personalidade e poderes, mas todos eles ofereciam certos benefícios aos seus devotos. Essa individualização das imagens gerou estilos mais ou menos realistas. Em suas formas artísticas, no esoterismo predominava uma forte corrente de símbolos indianos e conceitos

²⁸ Shugendô foi a crença nascida do sincretismo entre o budismo e o xintoísmo. Ela recomendava aos seus adeptos a prática ascética severa no alto das montanhas. No budismo esotérico, *yamabushi* eram os seus seguidores que permaneciam em retiros nas montanhas, como o monge Shôbô (832~909), fundador do templo Daigoji, e o monge Zôyô (1031~1116), ao qual foi construído o templo Shôgo-in em Kyôtô, ramo Tendai do movimento Shugendô.

estéticos similares àqueles da fé hindu. Divindades femininas foram enfatizadas, refletindo antigos cultos da deusa mãe, a maioria dotada de múltiplas cabeças e braços significando muitos poderes e mostrando quão demoníacos eram os seus poderes para destruir violentamente a maldade. Essa característica é uma das mais marcantes nas imagens do budismo esotérico. Sua arte privilegiou essas imagens com fisionomia raivosa, aparência bélica e corpos infantis, ao mesmo tempo amedrontando e gerando simpatia. Essas reações emocionais ambíguas não são contrastantes. Trata-se de um medo ao qual se mescla um sentimento de proteção, pois se compreende que a raiva dessas imagens está voltada apenas contra o mal dos vícios humanos e contra os males que os opositores do budismo representariam.

O budismo que foi para a China e o Japão formou um “exército espiritual”, e é claro que o Buda histórico Sakyamuni (*Shaka*, em japonês) não formaria nenhum exército. Mas esses países, sobretudo a China, que foi modelo de civilização para o Japão em sua formação, tinham uma noção militar bastante desenvolvida, para essa vida e projetada para a vida após a morte. Basta referir como exemplo a organização dos seus impérios e as esculturas dos Guerreiros de Xi’an. Afinal, segundo os sutras, os deuses guerreiros se converteram ao budismo e decidiram defendê-lo, sem, contudo, contrariar suas naturezas bélicas e destruidoras. Essa tensão entre a disciplina espiritual pregada pelo budismo e a vontade de defendê-lo nem que fosse pela violência da aparência ou do gesto é uma das essências criativas de sua arte. Agindo desse modo, os deuses se tornavam mais próximos dos seres humanos. O ser humano não pode eliminar a sua animalidade, visto estar no mundo humano, mas pode orientá-la para uma fidelidade. A escultura budista transmite essa disciplina e as imagens com aparência bélica contribuem para uma filosofia ou uma arte da guerra com objetivos morais justificáveis por uma crença, o que não significa que o budismo, ou qualquer crença, tenha uma natureza bélica, mas conflitos de fé ou fé armada são comuns na história.

A data de introdução de deuses de outras religiões nos sutras budistas é muito antiga. Já antes do século IV, nas esculturas do século II, estátuas de vários tipos estavam sendo construídas, como as dos Quatro Guardiões Celestiais (os *Shitennô*). Depois disso, a afluência dos deuses para o budismo, que foram denominados *Yakusha* (deuses pagãos), tornou-se variada. Primeiramente foram tidos como deuses defensores da fé, mas gradualmente passaram a ter uma posição budicamente importante, e as denominações de *bosatsu* e *myôô* foram então sendo definidas. Desse modo, o número de budas no budismo esotérico tornou-se notavelmente grande, e sua arte se tornou também tematicamente variada. No caso da representação dos budas, que aumentaram em tipologia, começaram a ser empregados

métodos que representassem direta ou indiretamente a natureza de cada buda. O fato de parecerem poderosos é a representação direta da sua força, e, além disso um conteúdo complexo passou a ser cifrado de acordo com os gestos das mãos ou de sinais²⁹, *insô*, e com os objetos que seguravam, *jimotsu*³⁰. O aparecimento dessas estátuas reflete a necessidade de se representar concretamente a força dos budas no budismo esotérico e desse modo, as peculiaridades de cada imagem foram se desenvolvendo.

Foi natural para o budismo, e posteriormente foi para o xintoísmo, conceber deuses com nomes e individualidades definidos, que poderiam ser a reencarnação de personagens lendários ou históricos, bons ou maus, mas que se converteram ao budismo por terem escutado os sermões de Buda, unindo uma existência histórica e individual com uma existência mitológica e universal.

Os estágios iniciais da tradição, datando do início do século VII, são representados por um grande Buda Yakushi Nyorai de bronze e pela Tríade Shaka no salão principal do templo Hôryûji (Ilustrações F17 e A4) (a ser tratado no capítulo referente ao período Asuka, 552~645). Essas estátuas refletem as normas artísticas dos escultores de pedras do início do século VI. No Japão, as estátuas que mais bem representam a tradição *mahayana* são as de bronze do início do século VIII no templo Yakushiji, Nara. No mesmo templo, de produção posterior, há uma antiga pintura colorida sobre cânhamo representando Kichijôtên (Kisshôtên), deusa da beleza e do aprendizado, mostra, de modo realístico, uma mulher da corte com um manto transparente e fluido em estilo chinês. Esse ideal de beleza aristocrático desses trabalhos, embora dentro do estilo do continente, foi o resultado de pouco mais do que um século de desenvolvimento da arte budista japonesa. Diz-se que esta deusa está baseada na figura da imperatriz Kômuyô (701-760), esposa do imperador Shômu. A introdução de divindades femininas no budismo tinha sido um dos resultados da influência hindu, embora já existisse desde o período Nara (710~794).

Todas as divindades estão distribuídas numa hierarquia espiritual entre Os Dez Mundos da Existência, *Jikkai*, *Jippôkai* ou *Jippôsekai* (“Os Mundos das Dez Direções”) (Ilustração F4). Dentre eles são mais conhecidos Os Seis Mundos, *Rokudô*, embora haja mais quatro planos superiores (*shishôdô*). Acontece que apenas no *Rokudô* os seres ainda estariam presos ao ciclo das reencarnações. *Gati* é a denominação do modo de existência em cada um dos Seis Mundos da Roda das Reencarnações (*samsara*), ou em outras palavras, dentro da Roda da Vida, os Seis Mundos são representados pela *samsara*.

²⁹ Parte I: 5. Atributos Budistas: Gestos das Mãos.

³⁰ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

Em suma, o cosmos budista consiste de dez mundos ou estados: os Quatro Mundos dos Iluminados e os Seis Mundos dos ainda presos às suas ilusões (mundo de Maya). A ilustração correspondente é do século XVII e de acordo com o texto intitulado *Kanshin Jippôkai-zu* (“gravura dos mundos das dez direções da graça”), “se aquele que crê tocar um dos círculos pequenos cada vez que invocar o sutra dez mil vezes, ele alcançará a Terra Pura quando terminar”³¹. O Ideograma no centro significa “alma, coração” e, segundo o *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”), ele aponta o caminho para a Terra Pura. Normalmente, as mandalas esotéricas têm o Buda Dainichi Nyorai na posição central, pois como seu próprio nome diz, ele é o “Grande Sol” ou a “Grande Origem” de todos os mundos e seres. Essa mandala *Jippôkai* tem claro o desenho de um sol e cada um dos seus dez raios origina um mundo.

Essa gravura está sendo apresentada com o objetivo de colaborar na localização de deuses, budas e outras divindades que serão discutidas adiante³²

As dez direções são Norte, Sul, Leste, Oeste, Sudeste, Sudoeste, Nordeste, Noroeste, em cima (*ue*) e embaixo (*shita*). Tomando o Buda na posição superior mais alta (12:00) como o “mundo 1” e circulando no sentido horário temos a seguinte disposição.

Os Mundos dos Iluminados são:

- as Terras Puras (*jôdo*), dos budas *nyorai* (“mundo 1”);
- o mundo dos *bosatsu* (2);
- o mundo dos *shômon* ou discípulos (3);
- o mundo dos *engaku* ou budas auto-iluminados (10).

No Mundo de Maya, os três mundos mais altos são:

- dos Guardiões Celestiais (*Tennindô*) (9);
- dos guerreiros (*Ashuradô*) (8);
- dos humanos (*Ningendô*) (4).

Os três mundos mais baixos são:

- dos animais³³ (*Chikushôdô*) (7);
- dos espíritos raivosos e famintos³⁴ (*Gakidô*) (5);

³¹ COLLCUTT, Martin, JANSEN, Marius e KUMAKURA, Isao. **Cultural Atlas of Japan**. Phaidon, Oxford, 1988, p. 95.

³² Portanto, no momento, não entraremos em muitos detalhes. A complexidade, a diversidade e a beleza das mandalas merecem uma pesquisa particular e não menos extensa, embora seja imprescindível mencioná-la dentro desse limite, assim como outros assuntos relacionados importantes estão sujeitos aos mesmos limites impostos pelo objetivo.

- dos condenados ao inferno³⁵ (*Jigoku*) (6).

Todos os seres nesses últimos seis planos são dominados pelo ciclo de morte e renascimento em eras incontáveis, a não ser que se livrem do desejo e consigam atingir o estado de buda. Os *Ashura* (Ilustração F48) e os *Ten* representam os dois mais altos estados de existência antes do estado de buda. Se uma pessoa não consegue renascer na Terra Pura, sua alma transmigrará de uma para outro dos seis mundos e realizará a penitência por suas ações nesse mundo.

Esses outros mundos nos explicitam a origem e o destino de muitos seres, mas, segundo o budismo esotérico, o nosso mundo é o mundo para onde esses seres vêm para ajudar na propagação do budismo e iluminação dos seres humanos. Portanto, o mundo humano e sua sensibilidade artística é o nosso ponto de referência para a compreensão das imagens budistas. Quando Edward Conze³⁶ afirma que “o nascimento na forma humana é essencial para a apreciação do Dharma” então é também para a apreciação da arte realizada em nome da compreensão da Lei (*dharma*). E acrescenta: “Os deuses são demasiados felizes para sentirem desgosto pelas coisas condicionadas e vivem demais para apreciar a impermanência. Os animais, os fantasmas e os condenados não têm clareza de pensamento”. Os arquétipos e os modelos de comportamento motivados pela arte budista japonesa expressam o ponto de vista japonês para a casualidade cármica.

Sobre o *rokudô*, Barbara Ruch comenta que “[Os seis mundos]...se tornaram aceitos por todas as escolas budistas e dificilmente havia uma obra literária que não mencionasse conhecimento a esse respeito. Eventualmente, todos os japoneses cresceram sob essa ideologia. Interpretações eruditas desses fatos, entretanto, tanto no ocidente quanto no Japão, deixam a impressão de que tais idéias obtiveram uma vitória sobre as atitudes pré-budistas,...[...]”.³⁷

³³ Terra dos animais ou *Chikushôdo*, entre eles, Magoraga (peixe gigante), Karura (pássaro com asas de ouro); Dragão e Kalavinca ou Kariôbinga (ave de belo canto e rosto humano). Conferir Parte I: 7. Deuses e Legiões: Hachibushû.

³⁴ Gaki (*preta*) são os espíritos e deuses raivosos, famintos, carentes, fantasmagóricos, do mesmo nome do mundo aonde vivem, *gakidô*. “Diabo faminto” é *preta* em sânscrito e são os carrascos dos infernos administrados pela divindade Enmaten.

³⁵ Segundo Suzuki Takeshi, há muitos infernos: inferno dos renascimentos repetidos; da corda de ferro preta; de massas de pessoas; de tumultos; de grandes tumultos; incandescente; incandescentíssimo e eterno. SUZUKI, Takeshi. **Budismo, do Primitivo ao Japonês**. São Paulo: Editora do Escritor (Coleção Ensaio 18), 1942, pp. 41-48.

³⁶ CONZE, Edward. **El Budismo, su esencia y su desarrollo**. México. (Breviarios 275 del Fondo de Cultura Económica), 1978. Original: CASSIER, Bruno. **Buddhism. Its essence and development**. Inglaterra: Oxford, 1951, p. 69.

³⁷ RUCH, Barbara. Coping with Death: Paradigms of Heaven and Hell and the Six Realms in Early Literature and Painting. In **Flowing Traces – Buddhism in the literary and visual arts of Japan**. parte 4, pp. 93-130.

Os *bosatsu*, no início, apenas se referiam a Shaka antes de sua vida monástica. No início do período do budismo *mahayana*, quando “atingir a iluminação” era a finalidade religiosa dominante, surgiram vários *bosatsu* que estavam num estágio anterior à iluminação, como Miroku, Kannon, Fugen e Monju³⁸, e estavam sempre juntos aos budas *nyorai* (“budas iluminados”) como auxiliares. Eles também, entretanto, podem não ser considerados *bosatsu*, mas deuses ou discípulos de Shaka. De personalidade independente, não tinham se tornados centrais na fé como os *nyorai*. Embora representassem aspectos da natureza dos *nyorai*, eram muitos os que tinham apenas uma única natureza. Kannon e Seishi como auxiliares fixos de Amida, e Fugen e Monju, de Shaka, começaram a surgir, mas, à medida que foram sendo representados sozinhos, começaram a assumir várias naturezas. Buda teria sido um mestre, e não um salvador. Os budas *bosatsu* é que estariam encarregados da salvação, devido à sua compaixão.

Os *Hachibushû* (“As Oito Legiões Guardiães”) são divindades da categoria *Ten*³⁹ que aparecem na arte exotérica e também são deuses pagãos introduzidos no budismo, como os *Ashuras*, e já podem ser considerados como iniciais da arte esotérica, pois não estavam mais sendo usados na arte exotérica, embora também se possa pensar que se tentou usar essas imagens naquela arte, mas isso ainda depende de comprovação.

Na verdade, durante o período em que a arte exotérica estava se desenvolvendo vertiginosamente, os contatos com outras religiões, como o hinduísmo, estavam ocorrendo de forma confusa, enquanto a introdução desses deuses como divindades principais do budismo esotérico estava ocorrendo lentamente. Tanto os deuses guardiões do budismo exotérico como os deuses hindus estavam entrando no budismo esotérico com os seus nomes originais em sânscrito. O que houve foi uma transcrição fonética em ideogramas que nem sempre mantiveram o significado original. Dos Guardiões Celestiais, Bonten e Taishakuten estavam desde o início, mas os Kongôshu, os Kongôrikishi, Benzaiten e Kisshôten⁴⁰, por exemplo, são nomes que apareciam nos sutras, e quando passaram para o budismo esotérico, ganharam um significado mais importante. É notável o número de budas que foram denominados Ten.

Os vários budas que tinham a denominação composta de *~kongô* foram considerados portadores de uma força muito grande. Nos sutras de cerca do século VI, começaram a

New Jersey: Universidade de Princeton, Editado por James H. Sanford, Willian R. Lafleur e Masatoshi Nagatomi. Princeton University, 1992, p. 97.

³⁸ As divindades budistas da categoria *bosatsu*, que inclui as divindades *Kannon*, estão individualmente explicadas na Parte I: 6. Imagens *Bosatsu*.

³⁹ Conferir Parte I: 7. Deuses e Legiões: *Hachibushû*.

⁴⁰ As divindades budistas da categoria *Ten* (“Celestiais”) são individualmente explicadas na Parte I: 7. Imagens *Ten*.

aparecer os Katôkongô e Batôkongô, por exemplo, que formavam uma classe muito inicial de deuses hindus “budificados”. Os *kongô* gradualmente passaram a receber a denominação *bosatsu*. Por exemplo, Batô Kongô passou a se chamar Batô Kanzeon Bosatsu. Com isso, as formas de *bosatsu* foram se diversificando no interior de uma só categoria. Kannon Bosatsu é o melhor exemplo disso. Considerando-se que o *bosatsu* inicial foi Jûichimen Kannon, surgiram então Fûkûkenjaku Kannon, Senjû Kannon, Batô Kannon, Nyoirin Kannon e Juntei Kannon. O *bosatsu* Monju também sofreu variações semelhantes.

Dentre as muitas outras divindades budistas que não são explícitas nesses Dez Mundos estão as chamadas *myôô*⁴¹ que surgiram da recitação dos *darani*⁴² na escola Shingon. Como essas orações eram consideradas de grande efeito, receberam o nome de *Myô*, que é a palavra *darani* em japonês, mais o sufixo de nobreza *ô*, resultando em *Myôô*. Havia inicialmente o Kujaku Myôô, que não tinha uma forma assustadora e montava um pavão, mas, depois do final do século VII, os *myôô* foram representados apenas numa forma amedrontadora. No Japão, nomes dos *myôô* desconhecidos foram levantados em grande número nos sutras que foram traduzidas da dinastia Song (960~1279). Esses *myôô* não tinham fisionomias conhecidas no Japão e provavelmente demonstram o esforço dos escultores em copiar a iconografia trazida da China.

Entretanto, o cosmos budista é ainda mais complexo do que a concepção dos Dez Mundos.

Especificamente, o foco fundamental da fé Shingon era renascer em Tosotsuten (Céu *Tusita*). Se acredita que Shaka morava lá antes de nascer na terra, mas agora é o mundo de Miroku enquanto ele se prepara para renascer nesse mundo. No Japão se acredita que há 49 residências no paraíso budista, dividido em região interior (*nai-in*) e exterior (*ge-in*). Os *bosatsu* que serão budas, como Miroku, estão em *nai-in*, o qual é normalmente chamado de Terra Pura (Jôdo Tosotsuten), como a de Miroku Bosatsu, e as divindades *Ten* estão no *gen-*

⁴¹ As divindades budistas da categoria *Myôô* são individualmente explicadas na Parte I: 8. Imagens Myôô.

⁴² *Shingon-darani*. “Palavras verdadeiras ou versos místicos”. No budismo esotérico, versos místicos curtos são chamados de *mantra*, enquanto os longos de *dharani*. *Dharani*, em sânscrito, literalmente significa “sustentador (feminino)”, e sinônimo de *mantra*, que carrega a essência de um ensinamento. Seu poder mágico é explicado pela eficácia de seus sons e ritmos da Verdade Essencial do Universo. Mantras são palavras místicas em sílabas sânscritas e imbuídas com místico poder para proteger os praticantes do Dharma contra toda influência negativa. *Dharani* é a língua espiritual com a qual Buda Dainichi expressou seu pensamento nirvânico, que não pode ser ouvido nem compreendido por ninguém, mesmo pelos *bosatsu* de alto nível. De acordo com o budismo esotérico, as explicações doutrinárias devem ser feitas em *Dharani*. Para compreendê-la, o interessado deve se transformar em pessoa igual grau de Buda. Isto faz parte dos Três Mistérios das expressões divinas de Buda (corpo, língua e vontade). Quando Shaka atingiu a “iluminação”, ele podia escolher entre passar para o Nirvana (“morrer para o mundo transitório”) com um superconhecimento transcendental intraduzível (uma salvação pessoal) ou compartilhar seu conhecimento da forma mais didática possível com a humanidade para ajudá-la a se livrar do sofrimento. Então Shaka resolveu ficar nesse mundo até a morte física natural.

in. A visualização dessas regiões são mais compreensíveis em um plano unidimensional, visto que essas concepções nascem de uma visualização tridimensional, ou vice-versa.

O universo budista é também mencionado como uma “montanha”⁴³ (*sen*, *zen* ou *yama*), a montanha Sumeru (*Shumisen* ou montanha Shumi), mas suas descrições são fantásticas e de difícil visualização. Sendo o lar mítico de Shaka, está localizado no centro do mundo, uma montanha axial dentro de uma flor de lótus cósmica, cercado por sete cadeias de montanhas (*Shichikinzan*) concebidas como discos que são separadas por sete oceanos perfumados (*Shichikôkai*). Ao redor desses mundos há um anel periférico de montanhas (*Tetsuizan*) e, no intervalo (banhando os dois lados do *Tetsuizan*), um grande oceano (*enkai*). Cada mundo tem o seu universo de nove planetas e suas estrelas principais. Todos os locais, inclusive o céu, estão divididos em três mundos (*sangai*) ou três reinos: o mundo do desejo (*yokukai*) habitado por Yaksas (*jaki*), daqueles que têm apetite e desejo sexual; o mundo das formas, daqueles que não têm nem apetite nem desejo sexual (*mushikikai*); e o mundo sem forma, daqueles que não têm forma física (*shikikai*). Entre a sétima e a oitava cadeia há quatro continentes habitados por seres humanos. Esses quatro continentes são protegidos pelos Guardiões Celestiais. No topo da montanha também está o domicílio dos trinta e três deuses que guardam e protegem a região. Eles são comandados pelo deus Taishakuten, que governa os outros 32 deuses que vivem em Zenkenjo (“Palácio das Corretas Visões”) no céu budista (Trayastrimsha). Em cada um dos quatro cantos do platô no topo dessa montanha, há um pequeno pico. No oceano, fora das sete cadeias de montanhas, há os quatro “continentes” (*Shumishishû*): Kuru (norte), Hotsubodai (leste), Goge (oeste) e Senbu (sul), nossa Terra. Esse mito entra em contato com a fé xintoísta de “espírito da montanha” e muitas imagens de budas *nyorai* se parecem, em volume e composição triangular, com montanhas, ou têm um pedestal ou assento⁴⁴ (*za*) do tipo *shumi-za*, simbolizando a montanha Sumeru.

Essa concepção de imensidade do tempo e do espaço, de inúmeros mundos habitados por budas e *bosatsu* e a representação esquemática do cosmos em mundos e montanhas, é provavelmente fruto da vasta perspectiva cósmica e espiritual indiana por meio da intuição, concepções que não se encontram no Ocidente que buscou a explicação matemática do universo. Essa complexidade é simbolizada e esquematizada nas mandalas. A complexidade de cores e detalhes das mandalas proporciona uma súbita visualização do indescritível, um

⁴³ Baseado nas ilustrações montanha Sumeru e Os Quatro Países In SUZUKI, Takeshi. **Budismo, do Primitivo ao Japonês**, pp. 39 e 53. Também baseado In KÔCHÔ, Nishimura. **Butsu-no Sekaikan** (“Uma Visão do Mundo de Buda”). Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1979.

⁴⁴ Parte I: 5. Atributos Budistas: Pedestais e Tronos.

ensaio de iluminação, como se visse o universo do “lado de fora”, tarefa inconcebível para a mente humana.

Mandalas

Dentre as diversas ramificações teóricas do budismo, as mandalas formam um tema complexo e extenso. À princípio são representações geométricas de imagens simbólicas, resultando em poderes místicos. Por causa de sua simetria e centralidade, sugerem equilíbrio e um senso de totalidade. Os dois triângulos superpostos (*yantra*) representam o princípio feminino (ponta para baixo) e masculino (ponta para cima) e o centro, o neutro. *Mandala* é uma palavra traduzida do sânscrito em caracteres chineses e significa “uma representação da natureza verdadeira ou de valores essenciais”. São usadas no hinduísmo, no budismo e até no xintoísmo para expressar ensinamentos religiosos esotéricos, sendo um ponto de partida para um sistema de meditação para aqueles que se propuseram a uma mística união com o Buda Cósmico, Dainichi.

As mandalas devem inspirar um profundo sentimento de ligação com as divindades que, diante daquele que medita, materializar-se-iam. A partir de então, uma imagem é a manifestação concreta dos conceitos relacionados às energias existentes na ordem das coisas.

As divindades se mostram de forma pictórica ou por meio de letras sânscritas, ou por meio de vários símbolos em um modelo esquemático, o que demonstra a relação entre os inúmeros budas. Pode ser, mais freqüentemente, uma pintura ou uma disposição de estátuas. Foram proeminentemente mostradas nos templos das escolas Shingon e Tendai, pintadas sobre seda, papel, sobre o chão utilizando-se arroz colorido ou pedrinhas, e, ainda, gravadas em pedra ou metal. As mandalas eram desenhadas na tribuna do *shuhô* (ritual ascético). Essa forma foi legada como *Shikimandara*, que se desenha na tribuna no momento do *Denpôkanjô* (ritual de formatura de um bonzo), somente em ocasiões especiais.

No Tantra, o universo é uma manifestação do corpo de Buda. Esse corpo está dividido em duas partes, literalmente, “dois mundos” (*ryôkai*) complementares, que se tornam idênticos em um sentido esotérico, mas que apresentam aspectos diferentes da realidade suprema: o mundo uterino, passivo (*taizôkai*), e o mundo diamante, ativo (*kongôkai*). Juntos, representam a dualidade do cosmos e a unidade essencial. A unidade do mundo metafísico com o mundo fenomênico é explicada por essa mandala: o relativo equivale ao absoluto e o fenômeno ao númeno. Em forma de mandala, esses mundos podem ser representados separadamente (*taizôkai-mandara* ou *kongôkai-mandara*) ou juntos (*ryôkai-mandara*). (Ilustração A1)

Na mandala Taizôkai (Ilustração F5) se expressa os deuses que avançam para a iluminação e continuam socorrendo os seres humanos e na mandala Kongôkai se expressa a força dos budas que derrota os apetites humanos (*bonnô*).

A mandala, como as imagens budistas, também experimentará uma certa naturalização depois de sua primeira introdução no Japão. A mandala *Ryôkai* do templo Jingoji possui uma harmoniosa graça obtida por linhas finas. Essa técnica é encontrada na arte esotérica no Japão depois da metade do período Heian (794~1185).

Mandala Taizôkai (*Taizôkai-mandara*) é a mandala do mundo fenomênico, mais precisamente chamada de *Daihi-taizôshô Mandara* (Mandala de *Mahakarunagarbhadhatu* ou “mundo matriz da grande compaixão”), segundo os ensinamentos do sutra *Dainichi-kyô* (“*Sutra Dainichi Nyorai*”). Supõe-se que essa mandala simbolize os ensinamentos do sutra *Dainichi-kyô*: o corpo, a fala e a mente de Buda são revelados aos não-iluminados de modo que eles possam, por si mesmos, se colocarem em harmonia com Buda. Buda Dainichi está no centro de todas as suas manifestações físicas arranjadas em vários grupos, como as nove manifestações que seguram uma flor de lótus. Essa mandala expressa o desenvolvimento de vários motivos. Exemplo: a *Taizôkai-mandara* de Tôji consiste de doze divisões ordenadas em três categorias principais com 414 budas, tendo no seu centro o *chûdaihachiyô-in*, um “pedestal” ou fundo central em forma de flor de lótus de oito pétalas, com apenas Dainichi Nyorai no quadrado central (*shinnyo*)⁴⁵, mais onze setores retangulares com várias divindades budistas arranjadas em ordem decrescente de santidade à medida que se afastam do centro. Há quatro budas *nyorai* no contorno direito superior: Hôtô Nyorai, Kaifukeô Nyorai, Muryôju Nyorai⁴⁶ e Tenkuraion Nyorai, que representam as quatro virtudes de Dainichi. Juntos com Dainichi se chamam *Gochi Nyorai* (“Os Cinco Budas da Sabedoria”) de Taizôkai, ou apenas *Gobutsu Nyorai* (“Os Cinco Budas Nyorai”), os *nyorai* das quatro direções sentados nas pétalas da flor de lótus com Dainichi no centro, sentado no centro da flor, acima da qual há um triângulo representando a sabedoria absoluta.

Mandala Kongôkai (*Kongôkai-mandara*) (Ilustração F6) é chamada de Mundo Diamante porque representa a verdade do universo como um cristal puro. *Kongôkai* é o mundo das idéias, a ação do conhecimento, indestrutível e eterno como um diamante, o coração sincero e inflexível na Lei. Exemplo: a *Kongôkai-mandara* do templo Tôji expressa a

⁴⁵ *Shinnyo*: a verdadeira forma das coisas, a realidade oculta e essencial da qual depende todo o mundo fenomênico.

constituição da sabedoria (*chi*) do mundo espiritual. Representa o estado de Buda como pregado no sutra *Kongôchô-kyô* (“*Sutra Coroa de Diamantes*”) e expressa a concepção de *Sokushinjôbutsu*: “atingir o estado de buda nesta vida encarnada”. Ela é dividida em nove secções (*ku-e*)⁴⁷: 1. *Shi-in-e* com 13 divindades; 2. *Ichi-in-e* com uma divindade; 3. *Rishu-e* com 17; 4. *Kuyô-e* com 73; 5. *Jôshin-e* com 1061; *Gôzanze-Katsuma-e* com 77; 7. *Misai-e* com 73; 8. *Sanmaya-e* com 73; 9. *Gôzanze-Sanmaya-e* com 73. As seis primeiras são secções de Dainichi, a sétima é uma secção de reencarnações de Dainichi pregando o budismo, e a oitava e a nona são secções de Kongôsatta Bosatsu⁴⁸ (Fugen, “o *bosatsu* com uma jóia *vajra*”) em forma furiosa subjugando os seres recalcitrantes e convertendo-os ao budismo. Na sessão 3 e 9, Dainichi é representado como um *hôtô* (pagode adornado). Há um total de 1461 divindades, todas sentadas em flor de lótus e rodeadas por halos brancos chamados *Gachirin*, que representam a sabedoria. Dainichi, Ashuku, Hôshô, Amida e Fukûjôju são *Gochi* ou *Gobutsu Nyorai* dessa mandala: Dainichi como reencarnação da sabedoria *hokkitaishôchi*, Ashuku, da sabedoria *daienkyôchi*, Hôshô, da sabedoria *byôdôshôchi*, Amida, da sabedoria *myôkanzatchi* e Fukûjôju, da sabedoria *jôshosachi*. *Gobutsu-goshin* são os cinco corpos dos cinco budas dessa mandala: Dainichi (“corpo diamantino”), Ashuku (“corpo de auto-existência”), Hôshô (“corpo adornado”), Amida (“corpo de sabedoria e contentamento”) e Fukûjôju (“corpo transformante”).

Kongôkai-hachijûisson-mandara é um tipo de mandala que se refere à secção *Jôshin-e* ou à secção central da *Kue-mandara*, na qual 81 divindades do budismo esotérico estão descritas, incluindo 37 budas e *bosatsu*, 16 divindades *kengô*, 4 guardiões e outras divindades. Essa segunda mandala foi trazida da China pelo monge Ennin (793/4~846).

Na secção *Shi-in-e* da mandala *Kongôkai* estão representados os *jimotsu* (objetos) de oito tipos de *butsugu* (acessórios para um altar budista): *gokosho*, *hôju*, *dokkosho* e *katsuma*⁴⁹. Ao lado desses estão os *Shi Haramitsu Bosatsu* (“Os Quatro Bosatsu Virtuosos”): Kongô Haramitsu (“virtude diamante”), Kongô Hô Haramitsu (“tesouro da virtude”), Kongô Hô Haramitsu (“Lei da virtude”) e Kongô Ma Haramitsu (“virtude polida”).

Haramitsu significa virtude, o despir-se das fronteiras da vida e da morte e “alcançar o outro mundo ou margem” (*tô-higan*), “alcançar o infinito” (*domugoku*), “o fim do fenômeno”

⁴⁶ *Muryôju-butsu*: “O Buda da Luz Incessante”, um epíteto de Amida. Na escola Shingon, esse nome é usado na mandala Taizôkai, e o nome Amida, na mandala Kongôkai.

⁴⁷ *Kue Mandara*, a mandala com nove partes, é um outro nome, sendo a mais utilizada em rituais esotéricos pela escola Tômitsu (Escola Shingon do Budismo Esotérico) e *Kongôkai Hachijûisson Mandara* (“a mandala das 81 divindades budistas do Mundo Diamante”), pela escola Taimitsu (Escola Tendai do Budismo Esotérico).

⁴⁸ Conferir Parte I: 6. Imagens Bosatsu: Fugen Bosatsu.

⁴⁹ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

(*jikukyô*). Eles aparecem na mandala tridimensional montada pela disposição das 21 imagens do Salão de Leitura do templo Tôji.

Também há os objetos *sankosho*, *hôman* (“tesouro-cabelo”), *kongôkugo* (“*kugo*⁵⁰ diamante”) e *katsuma* que representam os *Shi Kuyô Bosatsu* (“Os Quatro Bosatsu Cerimoniais”): Kongô Ki (“felicidade-diamante”), Kongô Man (“cabelo-diamante”), Kongô Ka (“canto-diamante”) e Kongô Bu (“dança-diamante”). Esses objetos do *Shi-in-e* podem aparecer como símbolos-talismãs ornando capacetes e espadas.

Contudo, esta lista de divindades atinge um número maior do que 1800 nomes.

Saichô e a Escola Tendai

Como mencionado anteriormente, as escolas Tendai e Shingon foram fundadas respectivamente por Saichô e Kûkai, tendo sido essenciais para o desenvolvimento do budismo esotérico no Japão e para a introdução de imagens budistas.

O nome de família de Saichô era Mitsu-no Obito. Nascido em Ômi (atual Shiga), em 767, dizia-se ter sido um descendente do imperador chinês Hsiao-hsien do final da dinastia Han (Kan, 206 a. C.~220 d. C.). Iniciou-se como discípulo de Gyôbyô (722~797) do templo Kokubunji com doze anos, e adotou o nome Saichô dois anos mais tarde. Em 785, construiu um eremitério sobre a montanha Hiei, devotou-se aos exercícios religiosos e estudou os sutras, principalmente as três obras principais do Tendai (*Tendai-sandaibu*). Em 788, renomeou seu eremitério para Ichijô-shikan-in (hoje *konpon-chû-dô*). Em 794, Saichô conduziu um grande serviço em seu templo, auxiliado pelo imperador e orientado por um monge de Nara. O imperador se tornou um grande auxiliador de Saichô e nomeou-o monge da Corte. Em 804, Saichô foi para a China por decreto imperial e estudou a doutrina T'ien-t'ai (*Tendai* é a leitura sino-japonesa, Escola da “Plataforma Celestial”) baseada no *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), sendo a escola Tendai também denominada Hôkke, escola fundada pelo monge chinês Chin-Kai ou Chih-i (538~597) que viveu e ensinou nos mosteiros da montanha T'ien-t'ai, no sul da China, desde 575.

Saichô estudou também com *Tao-sui* (Dôsui) e *Hsing-man* (Gyôman) da montanha T'ien-t'ai, tendo se iniciado também no budismo zen de *Hsiao-jan* (Shônen), e no budismo esotérico de *Hsün-hsian* (Jungyô) do templo *Lun-hsing-ssu* (Ryûkôji) em *Yüeh* (Etsu). A escola Tendai enfatiza a identidade do Buda histórico e a eterna natureza búdica que se afirma existir em todas as coisas e pessoas (dharmakāya), embora o reconhecimento disso não seja

⁵⁰ *Kôkô* ou *Kugo* é um tipo de harpa com 23 cordas.

possível sem instrução e moralidade. O estado de buda era atingido através da meditação (*kanjin*). As três verdades do Tendai são: o Vazio, a Temporalidade e o Caminho do Meio.

Quando retornou ao Japão em 805, Saichô apresentou à corte objetos e sutras adquiridos na China e realizou a primeira cerimônia *kanjô* no Japão. Em 806, pediu o reconhecimento governamental para a escola Tendai. Entre 818-9, estabeleceu o *Sange Gakuseishiki* para a formação de alunos. A doutrina explica que qualquer pessoa pode ser ajudada pelos ensinamentos do sutra *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), dessa maneira criticando e se opondo às “Seis Escolas de Nara”, (*Nantô Rokushû*). Em 822, Saichô solicitou permissão para construir seu próprio direito de ordenação Tendai na montanha Hiei, já que seus discípulos não teriam sido ordenados em Nara, marcando o início de um grave conflito⁵¹. Sete anos depois de sua morte, em 822, a tal permissão foi finalmente garantida. Em 866, recebeu o nome póstumo Dengyô-Daishi (primeira vez que se usa o título honorífico *daishi*). Tendo sido escritor prolífico, mais de 160 obras lhe são atribuídas.

Em muitas formas a escola Tendai japonesa foi eclética e se diferenciou da vertente chinesa. A Tendai do Japão incluía também as doutrinas do budismo esotérico, do zen, e das regulamentações monásticas (*ritsu*), tendo enfatizado a ilusão do mundo fenomênico. A iluminação não era para ser procurada nem no realismo nem no idealismo transcendental, mas no equilibrado Caminho do Meio. Para escolas centradas na meditação como o zen, para escolas que almejavam a salvação como a Jôdo e Jôdoshin, e para escolas proféticas como a de Nichiren (1222~1282), essa visão foi mais ampla e, mais tarde, possibilitou sua expansão da montanha Hiei para além de Kyôto. Tendai é, portanto, a raiz das principais escolas budistas no Japão: Jôdo-shû, Jôdoshin-shû, Zen-shû e Nichiren-shû.

Kûkai e a Escola Shingon

Kûkai (774~835) nasceu no distrito de Tado, Sanuki, na ilha de Shikoku. Em 804, foi como monge estudioso para a China Tang e, tendo estudado com o monge Keika (746~805), voltou para o Japão em 806 trazendo os sutras que continham a Mandala de Dois Mundos (*Ryôkai-Mandara*). Kûkai é mais conhecido sob seu nome póstumo Kôbô-Daishi, dado pelo imperador Daigo (897~930) em 921. Seus ensinamentos apelavam especialmente para a Corte, e Kûkai logo alcançou uma posição dominante, ao receber a proteção do imperador Saga (r. 809~823). Com a exceção do templo Tôji - corretamente chamado de templo

⁵¹Os ensinamentos de Saichô sofreram a oposição principalmente dos monges da escola Hossô. Esses desaprovavam os ritos de iniciação nos quais os votos eram feitos diretamente para buda e não para os monges e

Kyôgokokuji (entregue a Kûkai em 823), situado em Kyôto, muitos dos templos famosos como os da montanha Kôya (Kôyasan) ou o templo Jingôji em Takao, foram construídos nas profundezas das montanhas, o que também agradou à Corte, que queria se ver livre das influências políticas das antigas escolas religiosas de Nara.

Em sua obra *Sangô Shiiki*⁵², Kûkai explica a excelência do budismo e a doutrina *genseriyaku* (“o favor dos deuses nesse mundo”) de acordo com *kajikitô* (“as rezas e os feitiços”) e *chingokokka* (“a proteção nacional”) de acordo com o *hihô* (“processo secreto”) do budismo esotérico. Para Kûkai, as pessoas podiam se tornar Buda nesse mundo apenas sendo como eram, pela adoração da mandala e entoando mantras (*shingon-darani*). Se o estado de buda era uma realização possível para todos, disso se pode observar que a doutrina Shingon era um método flexível de salvação. Sendo práticos, seus ensinamentos devem ter tido grande apelo para aqueles que desejavam escapar das crenças normais em um interminável ciclo de nascimento e morte e um carma inexorável, ao mesmo tempo em que os mesmos esvaziavam o significado da moralidade e da salvação.

O budismo esotérico Shingon dessa fase, séc. VII, é uma “miscelânea esotérica” (*zatsumitsu*) baseada nas concepções originais do mahayanismo, um panteísmo místico misturado com realismo e idealismo, ao contrário da Tendai, conseqüentemente transmitido para a arte. Embora a doutrina tenha sido transmitida para a China, foi somente no Japão que elas foram suficientemente sistematizadas para formar uma escola independente. Foram os sutras⁵³ *Dainichi-kyô* (“*Sutra Dainichi Nyorai*”), *Kongôchô-kyô* (“*Sutra Coroa de Diamantes*”)⁵⁴, e *Soshitchijikara-kyô* que sistematizaram o budismo esotérico e o estabeleceram, resultando no Mikkyô Puro ou *Livro Sagrado Mikkyô*. Nesse se encontra Dainichi Nyorai descrito como a essência eterna do Universo, o Senhor Supremo do budismo esotérico, principal objeto de adoração. Para o crente Shingon, o corpo de Dainichi constituía

também pela sua pretensão reivindicatória por uma cerimônia de ordenação independente, pela qual as escolas se tornariam livres do controle daquelas de Nara.

⁵² As principais obras doutrinárias de Kûkai incluem a obra mais inicial *Sangô Shiiki* ou *Sankyô Shiki* (“Indicações dos Objetivos dos Três Ensinamentos”), em que a superioridade do budismo sobre o confucionismo e o taoísmo é debatida em forma de romance. Baseado em *In MINER, Earl, ODAGIRI, Hiroko e MORRELL, Robert E. The Princeton Companion to Classical Japanese Literature* (“Manual Princeton para a Literatura Classica Japonesa”). Princeton: Princeton University Press, N. J., 1985, p. 190./ HAKEDA, Yoshito S. **Kûkai, Major Works** (“Kûkai, Obras Principais”). New York: Columbia University Press, 1972.

⁵³ Os sutras *Soshitsu-kyô*, *Yui-kyô* e *Yôryakunenju-kyô* são considerados textos secundários da escola Shingon.

⁵⁴ Uma tradução chinesa desse sutra é o livro impresso mais antigo de que se tem registro. Na Índia, a descoberta de técnicas de impressão foi tardia. Na época de Buda, escrevia-se em folhas de palmeira ou bananeira. Mais comumente, as histórias eram transmitidas oralmente na forma de narrativas ou lendas. Quando a Índia já possuía seus escritos, chineses vão para a Índia e iniciam uma tradução precária ou em colaboração com indianos que estão aprendendo o chinês. Tanto as experiências de traduções dos sutras quanto a interpretação das imagens budistas por grandes distâncias e longos períodos, tornaram-nas suscetíveis a todo o tipo de influência de culturas locais.

o mundo, formado dos seis elementos – terra, água, fogo, ar, éter e consciência. O corpo, a palavra e o pensamento de Dainichi são os três mistérios que compõem a vida do universo. Portanto, o mundo externo é suprido de forças espirituais, o que pode ser, e foi, manifestado como diferentes divindades.

Shingon-shû significa “escola do mantra”. A palavra *shingon* é a tradução japonesa da palavra sânscrita *mantra* (“palavra secreta, sílaba mística”) que, no bramanismo e no hinduísmo, seria uma sílaba, palavra ou verso revelados para um profeta em meditação. *Shingon-himitsu* é o “segredo do *shingon*”, sendo o *shingon* considerado a encarnação do som de uma divindade. *Shingon-mikkyô* é a vertente esotérica Shingon, também conhecido por outras denominações: *Shingon-darani*, Escola Himitsu, Escola Mandara, Escola Yuga, Escola Darani e Escola Sanmaji.

O nome Shingon também se deve à sua importante função nos ensinamentos de Dainichi Nyorai revelados pelo seu corpo absoluto. De acordo com a doutrina dessa escola, Vajrasattva, discípulo de Buda, recebeu diretamente os ensinamentos de Dainichi, compilou os sutras e as fechou numa torre de ferro no sul da Índia. Essa torre foi aberta, como se acredita, oitocentos anos depois do falecimento de Sakyamuni, por Nagarjuna⁵⁵, que então revelou os sutras escondidas por tantos anos. Esses sutras foram trazidos para a China por Vajrabodhi, Subhakarasiṃha, e Amoghavajra. Kūkai as recebeu de Hui-kuo (Keika), que foi um discípulo de Amoghavajra⁵⁶.

Shingon é a escola que dominou o período Jôgan (859~876), incluindo sob sua influência até mesmo a Tendai. Também foi conhecida como escola do *Mundo Verdadeiro*, chamada de Tômitsu⁵⁷, sendo *Tô* abreviação do nome do templo Tôji. A mais mística das escolas budistas, o *Mundo Verdadeiro*, como seu nome implica, é transmitido por fórmulas mágicas. No budismo Shingon, a doutrina revelada como tendo sido pregada pelo Buda histórico foi distinguida da doutrina secreta de Dainichi em sua forma de ver o princípio da realidade.

⁵⁵ É também Ryûju Bosatsu, monge budista indiano que viveu entre os séculos II e III, famoso pelo seu estudo sobre os sutras. Na escola Shingon, ele é conhecido como Ryûmyô.

⁵⁶ Sua linha de transmissão: Nagarjuna, Nagabodhi, Vajrabodhi (Kongôchi), Shubhakarasiṃha (Zemui), Amoghavajra (Fukû), I-hising (Ichigyô), Hui-kuo (Keika) e Kūkai. A linha secreta inclui Vairocana (Dainichi) e Vajrasattva (Kongôsatta), mas sem Zemui e Ichigyô.

⁵⁷ As tradições orais (*kûden*) das escolas Shingon e Tendai são chamadas respectivamente de *Tômitsu* e *Taimitsu*. Na escola Shingon, os ensinamentos da tradição Tômitsu são considerados os mais elevados. Na escola Tendai, os ensinamentos da tradição Taimitsu tornaram-se profundamente interconectados com os da *Myôhônge-kyô* (“Sutra de Lótus do Dharma Maravilhoso”, *Saddharma Pundarika Sutra*). As linhagens japonesas não regulamentadas são genericamente chamadas de *Zômitsu*.

Kūkai também se engajou na produção de estátuas budistas de acordo com as gravuras oriundas dos sutras e suas divindades esotéricas, mas pode-se dizer que as características das estátuas obedecem mais às suas próprias idéias do que às dos sutras, como se vê na forma leve e sensual, de faces arredondadas e cheias, toucas elaboradas e imponentes, linhas do nariz que se estendem em curva graciosa até as sobrancelhas. As divindades aparecem com quatro braços e quatro cabeças e montadas em elefantes e gansos, cujos modelos ocorrem na escultura indiana desde antes do século VII.

A arte tinha importante objetivo didático. Pintura e escultura foram tomadas como cursos regulares no estudo do budismo. Por suas práticas rigorosas voltadas para o reconhecimento da identidade entre o homem e Buda e criar ambientes adequados para sua prática, a escola Shingon revolucionou a arte budista por cerca de dois séculos⁵⁸. Não é claro se Kūkai defendeu a necessidade de ícones para a prática do budismo esotérico, considerando as imagens pictóricas e escultóricas como importantes atos religiosos em si. Para Kūkai, a cor e a forma eram essenciais para o ensinamento dos ideais e do significado profundo do budismo. A escola Shingon introduziu novos conceitos de arte que, através do ritual, ajudaram na comunhão do homem com o cosmos.

Os métodos estéticos adaptados às doutrinas exotéricas não serviram, entretanto, para expressar o budismo esotérico. Há um contraste de propósitos entre o budismo exotérico e o esotérico⁵⁹. O exotérico esforçou-se em dar forma física ao vasto paraíso no qual os budas habitam (arte budista exotérica: *kenkyô*). O esotérico devotou atenção máxima aos ritos e disciplinas que permitiam aos seres humanos a iluminação nessa vida (arte budista esotérica: *mikkyô*). Além disso, o budismo esotérico, em sua constante batalha para subjugar os

⁵⁸“Na exposição referente à *Quinta Terra*, denominada *Difícil de Conquistar* (*Sudurjaya* em sânscrito, *Nanshoji* em japonês) é dito que, nesse grau, deve o bodhisattva se adestrar no conhecimento das diferentes artes e ciências profanas, para melhor servir aos seres viventes. A Poesia, o Teatro, a Música, a Narrativa, o Humorismo, a Jardinagem e a Floricultura são algumas das atividades arroladas pelo sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”), várias das quais foram mais tarde elevadas pelos japoneses ao nível de *Dô* (“Caminhos”). Não poucos mestres budistas japoneses foram também cultores de uma ou várias dessas artes.” In VVAA. **Do: A Essência da Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p. 23. Sobre a *Quinta Terra*, conferir *jippôsekai* (“Os Dez Mundos”) na Parte I: 4. A arte budista esotérica.

⁵⁹ “O núcleo da doutrina esotérica é centrada ao redor de três mistérios: pensamento, palavra e ação. Esses três elementos derivam de Dainichi Nyorai e servem para explicar a existência do mundo fenomênico em sua multiplicidade. Eles podem ser estudados na literatura, como na verdade são no budismo tradicional. Isso é chamando de Ensino Exotérico (*kenkyô*). Mas a doutrina Shingon sustenta que a Essência só pode ser apanhada pela compreensão dos mistérios (*mitsu*) transmitidos oralmente de professor para aluno. Isso é chamado Ensino Esotérico (*mikkyô*), o ensinamento representado pelo Shingon”. SAUNDERS, E. Dale. **Buddhism in Japan**, p.176.

demônios exteriores e interiores, recorreu às imagens de devoção de variadas formas. Estátuas ferozes e sensuais são somente alguns exemplos dessa variação.⁶⁰

Um fato na vida de Kūkai, tema de uma pintura no período Kamakura (1185~1334), foi seu *Debate com As Oito Escolas* que ocorreu em 813. Por um momento, o monge parece transfigurado na forma do Buda Dainichi. Foi nesse ponto de “estado de buda” que sua escola se diferenciou das outras. Para os seus seguidores, Kôbô ainda está adormecido em seu túmulo na montanha Kôya, aguardando a vinda do próximo Buda, Miroku.

Ambas as novas formas de budismo, Tendai e Shingon, foram bem aceitas pela Corte. Kūkai e Saichô completaram seus trabalhos de identificação das divindades búdicas e xintoístas e as tornaram comuns em muitos aspectos, além de nomes e cerimônias. Tanto em sua visão panteísta do mundo quanto em seus ritos elaborados são expressadas as tendências estritamente relacionadas com as características nativas dos japoneses.

⁶⁰ “O atrativo do budismo esotérico jaz em seus conceitos estéticos. Por isso acreditava que somente a arte poderia transmitir o significado profundo dos sutras. Para a arte foram destinadas quatro partes: pintura e escultura; música e literatura; gestos e ações; implementos de civilização e religião. A habilidade nesses campos é obtida pelo domínio dos Mistérios” (p. 161). “Suas representações sagradas são destinadas a ser mais do que meramente agradáveis, pois eles personificam forças profundas e misteriosas que compõem a divindade. Isto significa que qualquer representação do divino em uma pintura ou escultura, desde que contenha a essência da divindade, deve ser tratada como um condutor de forças essenciais, que na crença esotérica, são transferidas através da contemplação da divindade em sua forma representacional para o crente” (pp. 163-4). Id., *ibid.*

Parte II - Iconografia

1. Imagens Nyorai

A palavra sânscrita *buddha*⁶¹ e o seu equivalente em japonês, *nyorai*, significam originalmente “o ser iluminado” (*satori-wo kaitamono*) ou “aquele que atingiu a sabedoria perfeita (*satottamono*) e vem para salvar todos os seres”, “aquele que tem andado dessa maneira”, “aquele que tem seguido o caminho”⁶². No mahayanismo, esse epíteto significa “aquele que surgiu da sabedoria ou atingiu a sabedoria da verdadeira forma das coisas (*shinnyo* ou *tathata*⁶³)”. Enfim, *nyorai* é um dos dez epítetos de Buda (*jûgô*)⁶⁴, a saber:

1. Nyorai, “aquele que veio do mundo da verdade”;
2. Arakan, “aquele que merece oferendas”;
3. Shôbenchi, “aquele que conhece tudo perfeitamente”;
4. Myôgyô-soku, “aquele que vê a verdade e anda pelo caminho satisfatoriamente”;
5. Zenzei, “aquele que está no mundo da iluminação”;
6. Sekenge, “aquele que entende o mundo”;
7. Mujôji, “o incomparável”;
8. Jôgo-jôbu, “aquele que controla os homens”;
9. Tenninshi, “aquele que ensina deuses e homens”;
10. Butsu-seson, “o iluminado que é honrado pelas pessoas do mundo”.

⁶¹ A palavra *buddha* é a flexão de *buddh* no particípio passado do sânscrito, o que significa “o despertar, o conhecer”. Não é um nome pessoal. É um louvor às pessoas consideradas sagradas ou ungidas como messias ou cristo. É também chamado *kakusha* (“um ser iluminado”) e *chisha* (“um ser sábio”). Em português, a palavra *iluminado*, segundo o cristianismo, é uma pessoa santa que, espontaneamente, “emite luz” ou uma aura imaculada. Essas semelhanças devem levar em consideração a comparação de universos lingüísticos diferentes ou até insistir na investigação de arquétipos mitológicos além da lógica de leitura.

⁶² Sânsc. *Bodhi*, jap. *Satori* ou *Kenshō*: “iluminação, despertar”. “O próprio termo *iluminação* tende a ser enganoso porque parece se referir a algum estado que se pode permanentemente obter; isto é, claro, violaria o conceito budista de temporalidade. *Satori* é uma palavra que tem sido muito usada no Zen, que significa, literalmente, compreensão intuitiva. Outro termo é *kenshō*, que significa olhar para dentro de nossa própria natureza. Esses dois termos referem-se à experiência imediata do indivíduo com relação aos ensinamentos budistas. A experiência a que se referem não é passível de uma definição precisa ou adequada porque a iluminação não é uma coisa estática; é um estado progressivo e dinâmico, sempre em mudança (...)” FADIMAN, James e FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade**. Coord. Da trad. Odette de Godoy Pinheiro. Trad. Camila Pedral Sampaio, Sybil Sofdié. Parte II: Introdução às Teorias Orientais da Personalidade: Zen-budismo, pp. 286-315. São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979, p. 291.

⁶³ *Tatha* significa “condição original”. *Gata* significa “indo ou vindo”, sendo que os japoneses e os chineses dão maior ênfase ao “vindo”. *Shinnyo* significa uma condição original intrínseca, mais usada para representar o mundo da iluminação.

⁶⁴ JAPANESE-English Buddhist Dictionary (“Dicionário de Termos Budista em Japonês-Inglês”). Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965.

Pode-se comumente pensar que todas as imagens budistas representem Buda, mas há de se ressaltar que nem todas são “seres iluminados”. Sua grandeza era geralmente denotada pela sensação de grande peso e volume, mas nunca foram representadas como mortais comuns. A forma de montanha das imagens tem relação com a crença nativa dos deuses das montanhas (*yama-no kami*), o que é reforçado pela aparência fluida dos mantos, *emon*⁶⁵, sugerindo que os budas *Nyorai* são fontes de sabedoria.

Os budas *nyorai* são diferenciados por características físicas únicas em virtude das suas capacidades extraordinárias. Como um resultado da boa prática no estado de *bosatsu*, um *nyorai* nasce com as trinta e duas características corporais (*shôgo* ou *lakshana*) e oitenta marcas secundárias (*vyanjana*) que jamais seriam encontradas em seres humanos comuns. Os oitenta sinais favoráveis (*hachijûshukô* ou *hachijûzuigyôgô*) são versões mais detalhadas dos trinta e dois. Tais marcas identificariam um ser humano ideal, um super-humano⁶⁶, minorando indicações de sexo e podendo variar segundo os sutras. *Sanjûni-sô* é como se refere aos “trinta e dois sinais” característicos sobre o corpo de Buda⁶⁷:

01. *Sotsuka anpeiritsusô*: as solas dos pés são chatas (supõe-se para que haja uma certa aderência ao solo);
02. *Sotsukanirinsô*: apresenta o sinal de dharma-cakra⁶⁸, “roda de mil raios”, na sola dos pés;
03. *Chôshisô*: os dedos das mãos e dos pés são compridos e delgados;
04. *Sokukonkôheisô*: o calcanhar é largo e arredondado;
05. *Shusokushimanmôsô*: os dedos das mãos e dos pés possuem uma membrana interdigital;
06. *Shusokunyunansô*: as mãos e os pés são suaves, como de um nobre idealizado;
07. *Sokufukômansô*: o peito do pé é cheio, como um casco de tartaruga;
08. *Inienshitsusô*: tem pernas esbeltas e joelhos pequenos “como os de um gamo” (*inien*);
09. *Shôritsushumashitsusô*: os braços são compridos e, em pé, as mãos quase tocam os joelhos;
10. *Onzôsô*: os aspectos considerados depreciativos são omitidos, como o pênis;
11. *Shinkôchôtôsô*: os comprimentos da altura total e da distância entre os braços abertos são

⁶⁵ As dobras dos *emon*, mantos, são desenhos e estilos de dobras que diferem em cada período e podem ajudar na datação das obras.

⁶⁶ Séculos após a sua morte, Buda foi considerado pelas pessoas como um super-humano e sua representação pictórica tinha características não humanas. Também podemos supor uma apreciação de características físicas mitologicamente relacionadas à aristocracia ou aos seus deuses, dos quais acreditavam descender, como o sinal 6.

⁶⁷ Essa compilação baseia-se nos dicionários: JAPANESE-English Buddhist Dictionary. Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965 / SAWA, Ryûten (comp.). **Butsuzôzuten**. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1972. / A DICTIONARY of Japanese Art Terms. Tôkyô Bijutsu, 1990.

⁶⁸ *Dharma-cakra* ou *Hôrin* ou *Sepukurin* (Roda de Mil Raios) é A Roda do *dharma*. Essa palavra é usada para descrever os ensinamentos de Buda porque eles esmagam todos os inimigos em seu caminho e estão em movimento incessante.

iguais;

12. *Môjôkôsô*: todo pêlo que esteja nascendo do corpo flutua para cima, como se a luz irradiasse dos poros;
13. *Ichichikôichimôshôsô*: tem um pêlo azulado em cada poro;
14. *Konjikisô*: todo o corpo brilha em delicada cor de ouro;
15. *Jôkôsô*: o brilho do corpo se irradia por aproximadamente três metros em cada direção;
16. *Seihakuhisô*: a pele é muito fina e nunca se suja;
17. *Shichishôryûmansô*: mãos, pés, ombros, nuca e músculos são delicados e suaves, nas mesmas proporções;
18. *Ryôekikaryûmansô*: sob a axila, o músculo está apertado e não tem concavidade, ou seja, as axilas são cheias ou inchadas;
19. *Jôshinshishisô*: a metade superior do corpo é majestosa, serena e solene “como a do leão *shishi*”⁶⁹;
20. *Daichokushinsô*: o corpo de Buda é vasto, de retidão e postura ímpares;
21. *Ken’engôsô*: os ombros são cheios, de forma majestosa;
22. *Shijûshisô*: os quarenta dentes estão enfileirados, alvíssimos e limpos;
23. *Shiseisô*: o tamanho dos dentes é determinado, sem vãos, embora se possa ver cada um;
24. *Gehakusô*: os quatro dentes caninos são alvíssimos e pontudos;
25. *Shishikeusô*: as bochechas são cheias “como as do leão *shishi*”;
26. *Michûtokujômisô*: a saliva é perfumada, pois qualquer alimento que sorve tem sempre o melhor sabor;
27. *Daizetsusô*: a língua é longa e esbelta e, quando sai da boca, se estende por toda a face, até a raiz dos cabelos, mas, dentro da boca, não chega a enchê-la;
28. *Bonjôsô*: tem uma linda voz, semelhante à dos cinco tipos de Bontennô⁷⁰, com voz tão aguda que encanta o ouvinte;
29. *Shinseigansô*: a pupila é azul-anil como as pétalas da flor de lótus azul;

⁶⁹ *Shishi* ou *Jishi* é traduzido como leão, mas também pode ser um cervo ou um cão mágico e tem o poder de repelir os maus espíritos. Normalmente, um par de *shishi*, um casal, monta guarda no exterior de templos japoneses e alguns túmulos, um com a boca aberta para expulsar os maus espíritos e outro com a boca fechada para manter os bons. Essa prática começou no período Heian (794~897). Antes disso eram apenas leões. O objeto circular sobre suas patas é o *Tama*, jóia budista. Foi introduzido no Japão do continente entre os séculos VI e VIII e reúne elementos do cão coreano *koma-inu* e no leão chinês *kara-shishi*, mas não é considerado originário da China (teria sido introduzido na dinastia Han, 206 a. C.~220 d. C.). No Japão, o *shishi-mai* ou “dança do leão” é visto nos festivais de santuários xintoístas e no Ano Novo. Quando as construções eram de madeira, os *shishi* também o eram, mas quando foram colocados nos portões, eles começaram a ser feitos de pedra e outros materiais resistentes, característica que pode ser estendida a todas as imagens. Quando os *shishi* entraram no Japão, eles eram somente leões e não cães-leões. Ainda o *shishi* de boca fechada tem um corno na testa, sendo realmente um cão-leão, mas o de boca aberta é tido apenas como leão.

30. *Gyûganshôsô*: os cílios são longos, belos e alinhados;
31. *Chôkeisô*: tem um volume no topo da cabeça, saliente como um topete, também chamado *nikkei*;
32. *Byakugôsô*: entre os olhos, há um inchaço ou um pêlo branco, rodando para a direita e prolongando-se por cerca de três metros e cento e cinquenta centímetros. Esse sinal tem uma relação com o *manji*, símbolo transformado em suástica⁷¹.

Essas características foram originalmente evidentes no corpo de um Rei Sagrado chamado Tenrin (Cakravarti) da mitologia hindu, e já eram aparentes nas imagens budistas de Gandhara.

A proeminência no topo da cabeça (*nikkei* ou *ushnisha*) sugere uma superinteligência ou um desenvolvimento sobre-humano (um ser humano completamente maduro) que só o *Butchô-son*⁷² pode possuir e os homens não iluminados, mesmo que divinamente inspirados, não podem penetrar. No budismo esotérico, esse *nikkei* é chamado *butchô*, que por si mesmo é considerado Buda⁷³. No centro do *nikkei* há uma jóia (*nikkeishu*), que irradia a luz da sabedoria. Os cabelos encaracolados como caracóis (*rahotsu*) pode ser uma referência à ocasião em que Gautama raspou o cabelo para se tornar monge⁷⁴. O sinal n°32, saliente e

⁷⁰ Conferir Parte I: Imagens Bosatsu.

⁷¹ O termo alemão *swastica* vem do sânscrito *svastikah*, significando “ser afortunado”. A raiz da palavra *svasti* pode ser dividida em *su* (*sv*), que significa “bom ou bem”, e *asti* (*astikah*), que significa “ser ou sendo”. Esse símbolo foi muito usado no budismo, no janaísmo e no hinduísmo. No janaísmo, os quatro braços da cruz representam os quatro possíveis reinos de renascimento: animal ou vegetal, inferno, terra e espiritual. No hinduísmo (*hinzûkyô*), a suástica, com os braços voltados para a esquerda, é chamada de *sauvastika* ou *sathio*, e simboliza a noite, a magia, a pureza e a deusa Kali, e os braços voltados para a direita, o sol, o dia, o masculino. Acredita-se que se baseia num cabelo aspiral (*senmô*) do peito de Vishnu. In “Buddhist Corner”. Disponível em www.onmarkproductions.com. Acesso em 2003; In EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). **Kigô-no Jiten** (“Dicionário de Símbolos”). Tôkyô: Sanseidô, 1985, p. 238. “Os adeptos do bramanismo consideraram Buda como uma encarnação ilusória de Vishnu (...)”. In BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 367. Foi originalmente usado pelos arianos, “nobres” em sânscrito, grupo que se estabeleceu no Irã e norte da Índia e que acreditava ser superior às outras culturas vizinhas. No budismo, este símbolo se chama *Manji* ou *Tokuji* e significa “as dez mil virtudes do estado de buda” (*butsushin*), por isso *man* (“dez mil”) e *ji* (“letra”) ou *toku* (“virtude”), tornando-se um dos 32 sinais auspiciosos (*kissô*) mostrados nos pelos do peito, da perna e no cabelo de Buda. Enquanto desenho de várias culturas, também é usada como um tipo de crucifixo (*jûjika*) e a suástica nazista, *hakenkreuz* (*hâkenkuroitsu*) com os braços para a direita e o eixo inclinado em ×, difere do *manji* cujo eixo é em cruz +.

⁷² Também conhecida como Ichijikinrin Nyorai. É tida como a divinização da parte superior da cabeça de Buda. É a representação do estado de buda quando alcançou a concentração da mente e entrou em meditação, e por isso, naquela hora houve uma grande quantidade de energia na cabeça. Várias imagens a representam como Os Cinco *Butchô-son*, Os Oitos *Butchô-son* e Os Dez *Butchô-son*.

⁷³ Essa protuberância é semelhante à da cabeça dos gorilas e transmitem imponência. Porém, assim como o cabelo em forma de caracóis pode ter sido uma transformação dos cabelos encaracolados das estátuas gregas, de deuses e sábios, a protuberância pode resultar de transformação de um simples coque de cabelo de algum penteado usado pela nobreza, detalhe que pode ser encontrado em muitas estátuas.

⁷⁴ Desse cabelo encaracolado, *makige*, como o dos budas de Gandhara, diz-se “plantar *rarotsu*” (*uetsuke*) o colocar pedacinhos de madeira e “cortar *rarotsu*” (*kitsuke*), o entalhar. Dentre as várias hipóteses lendárias sobre

circular acima do nariz chamado *byakugô*, entre as sobrancelhas (*miken*), encontra-se representado como três cabelos curvos e brancos e às vezes, esses cabelos são pintados ou feitos com pedaços de quartzo. O *byakugô* também representa um terceiro olho para “aquele que tudo vê”. As finas linhas negras ao redor da boca representam a barba e o bigode, já desbotados em muitas imagens. Esse bigode, que pode ser encontrado em outras imagens como a de Kannon, é uma influência indiana, pois é uma característica de príncipes indianos. Apesar dos longos lóbulos das orelhas, que significam “aquele que tudo ouve”, nenhum deles usa brincos, como se deveria esperar de uma influência indiana⁷⁵. Quanto às “membranas” entre os dedos (*mizukaki*), sinal nº5, embora possam sugerir que Buda deseje salvar as pessoas com as mãos largamente abertas, também sugere um legado de imaturidade da habilidade dos artistas indianos durante o estágio de formação da arte de fazer imagens. Em outras palavras, os primeiros escultores indianos não teriam sido capazes de representar dedos individuais. Porém, essa membrana também é uma das trinta e duas características físicas de Shakyamuni. Os punhos roliços, expressados com uma única dobra podem ser associados às mãos de crianças. Essas duas características são tipicamente usadas para expressar as mãos de Buda durante a primeira metade do período Heian (794~1185)⁷⁶. No pescoço normalmente aparecem três dobras chamadas de *sandô*, mas também podem ser duas ou nenhuma.

Características como as de número 26, 27 e 28, embora não possam ser expressadas através da escultura, podem ser sugeridas pelo conjunto, que forma um todo místico.

Os budas *Nyorai* estão normalmente inseridos na categoria de arte exotérica. Aqui se considera como eixo central os fatos relacionados à vida de Shaka e Amida, a representação de *Jôdo*, Terra Pura ou paraíso budista, e às narrativas milagrosas que serão discutidas em Shaka *Nyorai* e Amida *Nyorai*.⁷⁷

O nome *nyorai* está registrado em muitos sutras e suas estátuas sagradas foram se tornando centrais nas religiões da China e do Japão. Os budas *Nyorai* habitam as quatro direções do paraíso budista e vêm buscar os crentes que faleceram para levá-los ao seu paraíso, fazendo-os lá renascer, um lugar sem obstáculos mundanos para atingir a

esse tipo de cabelo, há as que teriam sido uma corda enrolada sobre a cabeça raspada ou que vários caracóis teriam coberto a cabeça de buda para protegê-lo do sol enquanto meditava. De qualquer modo, o arranjo do cabelo sempre foi uma preocupação na estratificação social do leste asiático, sobretudo no Japão. Na cabeça de algumas divindades *bosatsu* e *ten* podemos encontrar o cabelo tipo *mage*, o atado de cabelo no alto da cabeça, *hôtei*. Há um Monju *Bosatsu* com cinco desses “nós” na cabeça. Cabelos frisados são comuns em várias culturas: grega, romana, mesopotâmia. Também são encontrados na arte etrusca (Ilustração F7).

⁷⁵ Essas orelhas grandes também têm relação com as orelhas de elefantes, símbolos de sabedoria.

⁷⁶ HAYAKAWA, Monta. Explanation of the cover illustration. **Japan Review**. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibun. v. 1, p. 224, 1990 e v. 7, p. 199, 1996.

⁷⁷ Também pode ser apenas chamada de arte *jôdo*, quando se toma como centro apenas o Buda Amida *Nyorai* e a arte relacionada com o sutra *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”).

iluminação⁷⁸. Num período anterior ao budismo *mahayana*, os *nyorai* foram aparecendo na imaginação como de uma Terra Pura ilimitada. Esse paraíso tinha tudo o que se podia imaginar de mais belo e se tornou o centro da criação artística exotérica. Um exemplo muito antigo é a pintura de quatro budas no mural do templo Hôryûji. Os deuses pagãos que foram incorporados ao budismo foram considerados seus guardiões e acrescentaram algo de majestoso ao paraíso dos *nyorai*: são os Shitennô, os Hachibushû, os Jûnishinshô (Ilustrações F41-42) e os Jûrokuzenshin.

Segundo o sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”), Dainichi Nyorai, o Grande Buda do templo Tôdaiji (Ilustração F21) e o Buda Birushana do templo Tôshôdaiji (Ilustração F19) são exemplos de budas *nyorai* de hierarquia mais alta, que surgiram mais tardiamente, depois que Shaka Nyorai, o único buda da nossa história, foi posicionando teoricamente.

⁷⁸ Desses budas *nyorai*, apenas Shaka é diferente, porque esse já atingiu a perfeita iluminação ou porque houve intercâmbio com várias religiões diferentes, mas isso é difícil de esclarecer.

Shaka Nyorai

Shaka Nyorai é o Buda histórico, Siddhartha Gautama, mestre do Dharma (Leis do budismo) (Ilustração F10), aqui distinguido com a inicial maiúscula. “A vida de Gautama tem sido registrada como a história religiosa budista; há pouca evidência confiável de datas e atividades específicas. Entretanto, sua história de vida oficial pode ser lida como a ilustração dos ideais e princípios budistas”⁷⁹. Segundo o bramanismo, Buda é uma das encarnações de Vishnu, assim como Krishna.

Seus ensinamentos começaram na Índia no século VI a. C. Segundo as crônicas singalesas, Gautama (Shakyamuni ou Buda histórico; em jap., Shaka) nasceu no 8º dia da 2ª lua do ano 621 a. C. (cerca de 8 de Abril de 563 ou 565), em Lumbini, perto da cidade de Kapilavastu (jap., Kabirae, hoje Tilonakot), no Nepal Meridional, Índia, sob a religião Bramânica, de origem Védica, a religião mais antiga da Índia⁸⁰. Seu pai, Suddhodana (*Jôbon'ô*), era rajá do clã Shakya de cuja capital foi Kapilavastu, Índia Central cujo centro foi o castelo Kapila. Suddhodana era casado com sua prima, Maya-devi Gautami, de 45 anos. Sob a Árvore Ashoka, Shaka nasceu, deu sete passos em cada direção dos pontos cardeais e flores de lótus brotaram e desabrocharam em suas pegadas. Apontou a mão direita para o céu e a esquerda para a terra dizendo “entre o céu e a terra sou um ser único”. Naquele momento caiu uma chuva de néctar e os dragões das oito direções vieram planando sobre as nuvens. Sakyamuni literalmente significa “o sábio do clã Sakya”.⁸¹

Aos vinte e nove anos, deixa a sua família e seu palácio para buscar a solução para o sofrimento humano. Após abandonar uma rigorosa vida ascética, senta-se sob uma figueira, a Árvore Bodhi, e sofre uma profunda transformação interna (“a iluminação”). Na noite do 8º dia da 12ª Lua do ano 592 a. C., Gautama logrou ser um Buda (“O Iluminado Perfeito”) e a partir de então passou a pregar o Dharma que conduz ao fim do sofrimento.

Até o último momento de sua vida, Shaka continuou pregando. Durante 45 anos ele percorreu todo o Vale do Ganges ensinando a respeito do Caminho Correto. Nos bosques, ele continuava praticando a meditação e fazendo longos discursos que, organizados, tornaram-se sutras budistas⁸². No ano 543 a. C. (cerca de 15 de fevereiro de 486 a. C.) entrou no Nirvana

⁷⁹ FADIMAN, James e FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade**, p.287.

⁸⁰ O hinduísmo é uma ramificação do Bramanismo entre os séculos II e III.

⁸¹ Baseado em KHARISHNANDA, Yogi. **O Evangelho de Buda**. Trad. Cinira Riedel de Figueiredo, São Paulo, Pensamento, [198?] e “Quando Buda veio a falecer” e “Quando Buda veio ao mundo”. São Paulo: BUSSHIN, publicação do Templo Busshinji, Com. Bud. Soto Zenshu da América do Sul. Ano III, n. 10, Março, 2004, pp. 1 e 3.

⁸² A essência dos ensinamentos de Shaka está no *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”). Do sânscrito, *sutra* significa “cordões”, aquilo que é “atado por cordões”. Uma das coleções do *Tripitaka*, o cânon budista. São os discursos proferidos por Buda.

ou Parinirvana (“libertação ou morte de uma pessoa santa ou um estado de consciência além dos opostos do mundo físico”).

A morte de Shaka foi um evento gravado na memória de seus discípulos. Quando percebeu estar próximo do Nirvana, pediu aos auxiliares para fazer uma cama em um bosque de árvores Sal Gêmeas (Bosque de Shala ou Mallas na cidade de Kushinagara, um reino na Índia Central). Deitou-se no leito de folhas sobre o seu lado direito, a cabeça virada para o norte, sua face para o oeste. Deu então o seu último sermão aos auxiliares, monges ainda em treinamento. Sete dias depois, seu corpo foi cremado e suas cinzas doadas às pessoas em cujas terras ele vivera. Esses restos mortais estão guardados em pagodes ou estupas.

Também chamado Shakamuni, Shakamon, Senhor da montanha Sumeru e fundador do budismo *hinayana*, é referido em termos honoríficos como Butsu⁸³, *Nyorai*, *Seson*, *Hotoke*. Em *Shakuson*, *son* tem o significado aproximado de “o iluminado” e normalmente é usado como um prefixo enobecedor. No budismo *theravada* do Sudeste Asiático, somente um Buda é reconhecido, Gautama. Na tradição *mahayana*, que é o tipo de budismo praticado no Japão, China e Coréia, Shakyamuni é mais um dos numerosos budas que estão presentemente ativos através do cosmos, tendo sido particularmente venerado nas escolas Tendai, Nichiren e Zen.

Nos sutras, há numerosas passagens proibindo a representação do Buda histórico na forma humana. Nos primeiros séculos do budismo, Shaka era representado indiretamente através de símbolos ou atributos metafísicos, pois no *Honjôtan (Jataka)*⁸⁴, a “coletânea de contos sobre as vidas passadas de Buda”, a figura de Buda não é representada diretamente. O pagode ou estupa (*tô*), um guarda-chuva real aberto sobre um assento vazio (*hôtzai*), a árvore *bodhi (bodaiju)*, a roda da lei (*rinpô*), um cavalo, uma flor de lótus e a suástica gravada nas pegadas de Buda em pedra (*bussoku-seki*)⁸⁵ eram representados de acordo com o *Honjôtan* e foram objetos de adoração. Em budas da China se pode encontrar a suástica, cruz gamada que foi um dos símbolos mais usados no início do budismo. Ela pode estar no peito, na palma das mãos ou na sola dos pés. Esses pés significam que os crentes devem caminhar sozinhos, pois

⁸³ O chinês traduziu *buddha* em *butsuda*, mas no Japão, somente o primeiro ideograma foi usado, *butsu*, também lido como *hotoke*, mas *hotoke* tem um significado muito mais filosófico.

⁸⁴ O fato de Shaka ter se desprendido de uma vida palaciana suntuosa e atingido o Nirvana na Índia não é considerado o resultado de um ascetismo de uma única vida, mas como resultado de várias eras, em muitas “encarnações anteriores” (*zengyô*). Por isso, criaram-se várias lendas maravilhosas para essas vidas anteriores de Shaka, que ultrapassam quinhentas e se chamam *Honjôtan (Jataka, Seção do Khuddhaka-Nikaya)*. A representação dessas lendas é numerosa na Índia, mas no Japão, assim como na China, são notavelmente poucas.

⁸⁵ No templo Yakushiji há o Bussokudô (“Salão dos Pés de Buda”), construído no final do período Tokugawa (1603~1868). Em Yakushiji também há o *bussoku-seki* que é uma pedra com a impressão dos pés de buda feita em 752. Um *Bussoku* do Museu Arqueológico de Swat, Paquistão, dos séculos II a III a. C. é tido como o que é mencionado nos registros de viagem dos monges Hsüan-tsang (Hôkken) e Fa-hsien (Genjô), que fizeram as suas peregrinações nos séculos V e VI respectivamente.

Buda apenas orienta o caminho. Na maioria das lendas do *Jataka*, o Buda renasce como um animal: “pavão dourado, lebre, veado de ouro, leão, elefante branco e cavalo branco”.⁸⁶

Quando as estátuas budistas começaram a serem feitas, Shaka foi representado na forma de um *bosatsu*⁸⁷, com adornos, antes de se tornar um monge asceta, diferente da forma *nyorai*, sem adornos e vestindo apenas o *koromo* simples, aqui chamado *nôe*, “veste de monge”. No modo de vestir o *nôe*, há duas formas. A forma *tsûken*, “passar o ombro”, é a forma de manto de um monge peregrino e a forma *hentan unken*, passando uma parte do manto sobre o ombro esquerdo e deixando o “ombro direito descoberto”, é o traje cerimonial. Estas formas vão se confundindo com o passar do tempo, e, nos períodos Asuka (552~645) e Hakuho (645~710), a forma *tsûken* vai ser a principal na representação de imagens sentadas. O modelo se diversificou em estátuas eretas e sentadas com os gestos das mãos relacionados aos fatos da vida de Buda, como os gestos *segan-in* ou *semu-in* (literalmente “com e sem esmola”), *semui-in* com a mão direita e *yogan-in* com a mão esquerda. Outro gesto comum de Shaka é ter a palma da mão esquerda para cima e os dedos esticados, exceto os dedos médio e anular levemente curvados, chamando as pessoas para a salvação. A mão esquerda pode ter o polegar segurado entre os quatro dedos, para manter firmemente aquele que quer atingir a salvação.⁸⁸

Assim, Shaka começou a ser pensado plasticamente, como um ser humano da nossa realidade, mas sob leis corporais fixas e transcendentais, *hôshin*.

A arte que visava representar a biografia de Buda, *Butsuden*, começou quando ainda não havia estátuas de Buda. Mais tarde, essa biografia passou a ser expressa em estátuas. Embora esse tipo de escultura não seja muito comum no Japão, o sutra *Kakogenzai-inga-kyô* (“*Sutra da Lei de Causa e Efeito do Passado e do Presente*”) do período Tenpyô (710~794) lhe corresponde, como a pintura dos oito fatos mais importantes de Shaka. Como exemplo, há as pinturas no pagode do templo Yakushiji. Passando para o período Fujiwara (897~1185), exemplos como esses desaparecem, mas esporadicamente se desenharam sete sinais diferentes. Os oito fatos da vida de Shaka se chamam *Hassôjôdô* ou *Shaka Hassô: Gôtôsotsu* (Shaka vindo do Paraíso Tosotsuten), *Nyûtai* (“entrar no útero de sua mãe Mahamaya; gestação”), *Shûtai* (“sair do útero; nascimento”), *Shukke* (“deixar o lar e tornar-se monge”), *Gôma* (“o subjugador de demônios”), *Jôdô* (“atingir o estado de Buda; a iluminação”),

⁸⁶ GANERI, Anita. **O que sabemos sobre o Budismo?** Trad. Helena Gomes Klimes. São Paulo: Callis, 1999, p. 42.

⁸⁷ Conferir Parte I: Imagens Bosatsu.

⁸⁸ Parte I: 5. Atributos Budistas: Gestos das Mãos.

*Tenbôrin*⁸⁹ (“rolando” a Roda da Lei, *Samsara*, a Roda do Dharma ou Hô, Lei), *Nyûmetsu* (morte de um santo), fato diretamente relacionado ao nirvana, *nehan* em japonês (libertação do ciclo de reencarnações). A seleção dessas cenas é levemente diferente dependendo de cada escola budista. Exemplos notórios de pinturas *Shaka-hassô-jôdô-zu* estão nos templos Daifukudenji, em Mie, Jôrakuji, em Shiga e no museu MOA, em Shizuoka.

Representações da cena do nascimento de Buda, *Tanjôshaka* ou *Tanjôbutsu*, no Japão, foram produzidas desde o período Nara (710~794) e continuam sendo celebradas como imagem principal. Shaka está vestindo apenas a veste do quadril, com a metade superior do corpo nua (Ilustração F8). Sua mão direita está para cima, o “paraíso”, e a esquerda para baixo, a “terra”, significando que, “entre o céu e a terra, Buda é um ser inigualável”. São muitas as obras com Shaka dourado. No ritual de dar um banho de purificação com um chá adocicado na imagem de Buda, ele aparece no nascimento (*tanjôbutsu*) dentro de um *kanbutsu-ban*, uma tigela rasa ou *hira-bachi*, num altar enfeitado de flores, *hanamidô*, a fim de comemorar a Festa das Flores, *Hanamatsuri*.

Kakonanabutsu são os sete budas do passado: Bibashibutsu, Bikibutsu, Bishafubutsu, Guronobutsu, Gunaganmanibutsu, Kanyôbutsu, Shakamanibutsu. Portanto, passou-se a se pensar que Shaka era o sétimo buda, após Dipankara, o primeiro Buda de todos os tempos. Também há a teoria teológica de que Shaka teria sido o quarto Buda da era atual ou o 78º Buda após Dipankara. Segundo o sutra *Sangô-sanzenbutsu-kyô*, há três grupos de mil budas que aparecem em cada um dos três longos períodos de tempo, *kô* ou *gô* (*kalpas*), e que os mil budas - do passado (*sôgongô*), liderados por Yakushi, do presente (*kengô*), liderados por Shaka e do futuro (*seishukugô*), liderados por Amida - também existiam simultaneamente, ou considerando os budas do presente como representação dos três. Chama-se *Senbutsu*, *Sanzenbutsu* ou *Sentaibutsu*, os Três Períodos dos Três Mil Budas⁹⁰. *Kengô Senbutsu* são os mil budas da era presente.⁹¹ Tomando como início as pinturas murais do templo budista

⁸⁹ A Roda da Vida (*bhavachakra*) foi criada pela extinta escola sarvastivada, precursora do mahayanismo. Ela representa simbolicamente a impermanência dos doze elos da existência interdependente, dos seis mundos (*rokudô*) da existência cíclica (*samsara*) e dos venenos da mente. A *samsara* é representada dentro da roda de doze partes, a Roda da Vida.

⁹⁰ O grande número de imagens de buda de mesmo tamanho gravadas na superfície das cavernas e santuários, ou esculpidas e colocadas em altares budistas são manifestações da crença *senbutsu-shisô*, “crença nos mil budas”. Há exemplos na caverna de Dunhuang na China. A pintura dos Três Mil Budas tem sido usada desde o ano 838 como imagem principal na cerimônia de invocação dos nomes de Budas chamado *Butsumyô-e*. Desde o período Engi (901~923), três volumes do *Zanzen Butsumyô-kyô* (“Sutra dos Nomes dos Três Mil Budas”) começaram a ser usados nas cerimônias, e a pintura dos Três Mil Budas passou a ser usada como seu objeto de adoração.

⁹¹ *Kengô* significa inumeráveis seres sábios e virtuosos que trabalham para a salvação da humanidade, entre eles os *kengô-jûroku-son*, os 16 bosatsu que ocupam a posição mais alta do *kengô senbutsu*: Kongôzô, Monju, Fugen, Chijaku, Miroku, etc.

Setsukutsu, os mil budas em esculturas e pinturas são considerados o início dessa interpretação na qual os *nyorai* começaram a ser imaginados.⁹²

Shaka é freqüentemente representado em diferentes estágios de sua vida, segundo o *Hassôjôdô* referido acima. Muitas representações artísticas de Shaka nos anos de seu ascetismo antes da iluminação, o mostram totalmente debilitado em carne e ossos depois de seis anos de vida ascética (imagens *kugyô-shaka*). Quando é representado no nirvana (Ilustração F9), ele está sempre deitado sobre o seu lado direito com sua cabeça para o norte e sua face para oeste com os olhos orientados para a direita (Ilustração A2). O estilo dessas imagens faz com que ele se pareça com um monge, com cabelos encaracolados (*chijirege*) ou inumeráveis caracóis nos cabelos, usando um manto, *emon*, que representaria um tecido muito fino (a roupa de Gautama após a iluminação) e sem nenhum ornamento sobre o corpo. Normalmente, ele pode estar em pé ou sentado sobre uma flor de lótus.

Com a popularização do budismo, começaram a ser feitas muitas imagens de Shaka deitado e rodeado por monges, quando ele dá o seu último suspiro⁹³, cena do *nyûmetsu*, e atinge o nirvana⁹⁴. Após o período Fujiwara (897~1185), são numerosas as cenas que foram representadas em grandes pinturas.

No pagode de cinco níveis do templo Hôryûji há uma cena de nirvana, *Nehan* em japonês, em escultura, formando um conjunto com as outras cenas da vida de Shaka ao redor interior dos muros sobre os cinco assoalhos do pagode. Os muros voltados para o norte, sul, leste e oeste representam, respectivamente, o Nirvana de Shaka; a Terra Pura de Miroku Bosatsu; “o debate entre Monju Bosatsu e o leigo Vimalakirti” (Yuima)⁹⁵ conversando com

⁹² Segundo o sutra da “História dos Grandes” (Maha-apadana-suttanta). “Embora não haja evidências da historicidade dos sete budas do passado, exceto por Sakyamuni, várias escolas Abhidharma (uma das primeiras divisões do budismo Theravada) expandiram as listas iniciais desses budas e seus nomes e números variam de uma lista à outra” entre 14 a 4 bilhões de budas. In MIZUNO, Kogen. **Essentials of Buddhism, Basic Terminology and Concepts of Buddhist Philosophy and Practice** (“Princípios Básicos do Budismo, Terminologia Básica e Conceitos da Filosofia e Prática Budista”). Trad. Gaynor Sekimori. 1. ed. Tôkyô: Kôsei Publishing, 1996, pp. 56-7.

⁹³ A história dos últimos momentos de Buda está registrada com grandes detalhes no “*Sutra da Grande Extinção*”. Buda declara ter ensinado tudo, sem esconder nada, porque não tivera a intenção de exercer o controle por meio de uma doutrina secreta.

⁹⁴ Nirvana é uma palavra que originalmente significa “um estado de liberdade dos desejos mundanos”, e também se refere à “morte de uma pessoa santa”. Essa palavra vem da palavra sânscrita *Parinirvana*, que por sua vez vem do Pali *Parinibbana* e significa “uma entrada completa no Nirvana”.

⁹⁵ A imagem de Yuima é um bom exemplo da interpretação japonesa do realismo inicial da China Tang (618~907). A face é tão cuidadosamente modelada que se pode sentir a presença da estrutura óssea abaixo da pele, a boca larga, a espessa sobrancelha, a testa sulcada. Esse sensível tratamento da forma foi possível pela técnica na qual camadas do mesmo barro fino são modeladas sobre armação de madeira (amarradas com corda de palha de arroz). Essa técnica permite ao escultor modelar a imagem ao invés de esculpi-la. Segundo Takashi Ishikawa, aqui se pode ver como o realismo estava presente desde a introdução do budismo, no caso, para melhor representar a dor humana. Os discípulos chorando (*naki-botoke*) em primeiro plano são dignos de nota. Seus músculos e as pregas de seus mantos são representados realisticamente, mais ao modo do estilo Tenpyô

Shaka enquanto outros os ouvem (do *Vimalakirtinirdesha Sutra*, *Yuima-kyô*) e a distribuição dos pertences de Buda após a sua cremação. Essas figuras são feitas do seguinte modo: primeiramente, cordas de palha de arroz foram enroladas ao redor de uma armação de madeira; depois, o barro foi usado para dar forma à figura; por último, a figura foi coberta com uma terra mais fina do que o barro e colorida. As figuras de barro no pagode, no estilo Asuka, foram feitas em 711.

No Nirvana, Shaka é mostrado deitado em uma caverna profunda de uma montanha rugosa ao invés de estar no interior do bosque de Sal Gêmeas que floresciam e perfumavam o ambiente, uma cena bem mais bucólica. Baseados em documentos históricos e escavações arqueológicas, verifica-se que era comum a prática de se acomodar pagodes com modelos de barro de imagens budistas em cavernas rugosas. No pagode de Hôryûji, a imagem de Shaka, que está próximo de entrar no Nirvana, é grande, 98 cm, em comparação com outras imagens (35~50 cm) e é dourada para lhe outorgar dignidade. Jivaka, um discípulo de Shaka e médico renomado, está segurando a mão direita de seu mestre. Em primeiro plano, outros discípulos estão chorando, e no plano de fundo estão monges budistas tentando abafar a sua tristeza, plácidos. O interior da caverna foi uma vez colorido, mas hoje está esbranquiçado por causa do descoloramento, que aumenta o pesar da cena (Ilustração F9).

Amida Nyorai

O Buda Amida também é chamado de Amitayus (Ilustração F11), quando se quer enfatizar o aspecto da longevidade. Ao contrário de Shakyamuni, Buda Amida não é considerado um personagem histórico, pelo menos não “dessa era”. Há 290 sutras indianos sobre Amida, segundo os quais, Amida teria aparecido em uma era passada, tendo se tornado o 54º Buda, após Dipankara, o primeiro Buda de todos os tempos. De acordo com os sutras *Sukhavati-vyuha* (“*A Disposição da Terra Ditosa*”) e *Amitayur-dhyana*, um monge chamado Hôzô Bodhisattva (Dharmākara) fez 48 votos diante de Lokeshvara-rajá, o 53º Buda. Entre esses votos, um deles seria o de não atingir o estado de liberação a não ser que pudesse levar todos os outros seres ao mesmo estado. Esse monge se tornaria o Buda Amitabha, que então assumiu o compromisso de salvar todos os seres conscientes e de levá-los a uma Terra Pura.

(710~794), que contrasta com a espiritualidade do estilo Asuka (552~645). As figuras de barro conferem uma liberdade de criatividade porque a modificação é possível durante a produção. Os escultores fizeram muito uso dessa vantagem para enriquecer a representação do iminente Nirvana de Buda. Há indícios de que foram feitas de barro da montanha Bonten, perto de Hôryûji. Essas figuras de barro estão sobrevivendo em boas condições por séculos. Essa representação do Nirvana, a mais antiga existente no Japão, tem sido designada como um tesouro nacional em reconhecimento de seu valor artístico e histórico. In ISHIKAWA, Takashi. “The

Em sânscrito, Amitabha ou Amita, em chinês, O-mi-t’o, habita o lado oeste da Terra Pura, *Sukhavati*, do “Sublime Contentamento”⁹⁶, acompanhado de inúmeros discípulos, todos Rakan (que já atingiram o nirvana), e assembléias de divindades *bosatsu*. “Amithaba” significa que sua luz se irradia por todos os mundos em todas as direções infinitamente e personifica a sabedoria primordial. Ele é representado na posição de lótus, pois seu símbolo é a flor de lótus, com as mãos fazendo o gesto da meditação *Jô-in* ou *Amidajô-in*, pois ele corresponde ao Buda histórico meditando sob a árvore Bodhi.

Há várias teorias que tentam explicar sua posição a oeste. A teoria mais racional é que o oeste estaria associado ao mundo póstumo⁹⁷ já que o sol se põe naquela direção. As pessoas desejavam renascer na Terra Pura, para por fim ao sofrimento, suscitando várias formas de adoração a Amida. A fé em Amida vive exemplificada pela simples fórmula *Namu Amida Butsu*⁹⁸ (“eu ponho a minha fé em Buda Amida”). O termo *gokuraku*, encurtamento de “*Saiho Gokuraku Jôdo*” (“A Terra Pura Oeste do Sublime Contentamento”), é usado secularmente para denotar uma Terra Pura ou condição de extrema felicidade ou conforto semelhante ao paraíso católico.

Buda Amida é representado em “nove classes diferentes” (*kubon*), cada uma com um gesto das mãos, aparência iconográfica e atributos diferentes. Seu trono pode estar sustentado por pavões, símbolos da graça. Ele é o objeto de devoção das escolas Jôdo, sendo um dos budas mais populares e importantes da tradição *mahayana*.

A Arte Budista Jôdo (a Arte da Terra Pura) pode ser exemplificada em vários tipos de representação artística também chamadas de *Jôdo-Mandara*. As pinturas nas paredes do templo Hôryûji, a Triade da Dama Tachibana do mesmo templo (Ilustração F18) e a Triade Amida do templo Byôdô-in (Ilustrações F11 e A3) são exemplos da arte Jôdo. Inclui também as ilustrações chamadas *Raigô*, que mostram os últimos momentos de um devoto que ora para renascer na Terra Pura (*Jôdo*), o Paraíso (*Gokuraku*) de Amida Nyorai. “*Shôju Raigô*” é uma pintura que mostra uma “multidão” de *bosatsu* (*Nijûgo Bosatsu: 25 Bosatsu*) liderados

Masterpieces of Hôryû-ji Temple” (“As Obras-Primas do Templo Hôryû-ji”). *The East*, v. 22, n. 5, setembro, 1986, pp. 8-13.

⁹⁶ Sânsc., *buddha-kshetra*; chinês, *ching-t’u*; jap., *jôdo*. *Sukhavati* é, entre trilhões de mundos de Budas e *Bosatsu*, o nome do “planeta” de Amida Nyorai ou Muryôju Butsu. O Paraíso chamado Terra Pura se chama, em japonês, *Gokuraku Jôdo*.

⁹⁷ Essa crença dos mortos irem para o oeste também estava presente na antiga civilização egípcia.

⁹⁸ O taoísta chinês T’an-luan (Donran, 476~542), convertido ao budismo em 530, desenvolveu a escola da Terra Pura com uma tradição distinta. Ele enfatizava a prática da “recitação de buda” (chin. *nienfo*; jap. *nenbutsu*), isto é, a recitação do nome de Amitabha. A prece original era “tomo refúgio em Amitabha” (sânsc., *namo Amitabha*). Em tradições posteriores à compilação dos sutras, também aparece a prática da recitação da prece “tomo refúgio no buda Amitabha” (sânsc., *namo Amitabhaya Buddhaya*). Na China, essa prece foi traduzida como *nan-mo O-mi-t’o fo*.

por Amida descendo à terra para buscar os devotos. Os *bosatsu* são: Kannon, Fugen, Daiseishi, Yakuô, Yakujô, Hôzô, Kongôzô, Sankaie, Shishiku, Tokuzô, Muhenshin, Daijizaiô, Kômyôô, Shûhôm, Gakkôm, Darani, Sanmaiô, Daiitokuô, Hakuzôm, Nisshôm, Kokûzô, Konzô, Jôjizaiô, Kegon-ô e Hôjizaiô.

Yamagoe Amida é pintura que mostra Amida saindo por detrás das montanhas. Mais propriamente, esse Buda Amida estaria “como o pôr-do sol” entre as montanhas, na direção oeste, provavelmente depois de vir buscar os seus seguidores.

No budismo *mahayana*, a imagem de Amida geralmente aparece sobre nuvens e acompanhado dos *bosatsu* Seishi (à direita) e Kannon (à esquerda). Essa tríade é conhecida como Amida Sanzon, mas, pelo seu significado religioso, é denominada Tríade Raigô (*Sanzon Raigô*), “a tríade que dá ‘boas-vindas’ ao paraíso de Amida”. Também podem ser encontradas tríades de Amida com Shaka (à direita) e Yakushi (à esquerda). No budismo vajrayana⁹⁹, Amida é geralmente representado entre os *bosatsu* Kannon e Vjarapani. A popularidade das pinturas *Raigô* inevitavelmente influenciou os escultores de imagens budistas, que logo começaram a produzir estátuas *Raigô* em madeira. Muitas destas foram encomendadas no final do século XI e início do XII até o século XIII, podendo ainda hoje serem encontradas em todo o Japão.

Na Tríade Raigô, Kannon segura tanto a flor de lótus como o frasco sagrado. Seishi, que nunca é representado independentemente, é considerado o *bosatsu* da sabedoria, assim como Monju e Kokûzô. O trio visita esse mundo para levar os crentes falecidos para a Terra Pura em um pedestal de lótus que Kannon segura. “A idéia de um salvador que vem nos receber no paraíso penetrou profundamente na sociedade japonesa. Uma das marcas do budismo japonês foi a de humanizar as divindades assustadoras e remotas da China, como Amida, o que acabou por gerar uma certa intimidade entre os salvadores e os crentes”.¹⁰⁰

Algumas pessoas que conseguiram renascer na Terra Pura são mostradas, como Keshô Bosatsu, na Lagoa de Lótus da Mandala Taima. Somente aqueles do *jôbon* (três graus superiores) e do *chûbon* (médio superior) são representados na forma de *bosatsu*. Os de grau mais baixo (*geshôm*) são mostrados na aparência de crianças, conhecidas como *keshô-dôji*. *Keshô* significa “reencarnada no paraíso” e *dôji* significa “criança”.

⁹⁹ Escola *vajrayana* chinesa ou Escola dos Segredos foi fundada no século VII pelos indianos Shuvhakarasmha (637~735), Vajrabodhi (663~723) e Amoghavajra (705~774). Vajrayana é o “Veículo Diamante”, forma esotérica do budismo *mahayana*, baseada nos ensinamentos dos tantras, textos esotéricos com doutrinas especiais para a transformação da mente. Enquanto *vajrayana* é a corrente “esquerda” do tantrismo, a contraparte feminina das divindades budistas, o *Mantrayana* é a corrente “direita” e sobrevive na escola Shingon, que enfatiza o gesto das mãos, e foi para a China e Japão. Também é praticado no Nepal, Mongólia, Tibete e Butão.

¹⁰⁰ In RUCH, Barbara. “Coping with Death...”, pp. 109-10.

Cenas de Raigô que atravessam montanhas, pairam sobre nuvens e flutuam são mais fáceis de serem representadas pela pintura do que pela escultura. Para compensar a dificuldade, os escultores tentaram dar aos auxiliares um senso de tensão e presença com uma inclinação para frente, fato que foi tomado como o início da experimentação do realismo, no final do período Heian (794~1185).

Tentoku Nyorai-zu ou Kantoku Nyorai-zu é uma imagem inspirada numa revelação divina, um tipo de pintura que descreve a descida de Amida e dez *bosatsu* para receber as pessoas na Terra Pura. Exemplos estão preservados nos templos Dainenbutsuji, Ôsaka, e Raigô-in, Nara.

O Daibustu (Grande Buda) de Kamakura é Buda Amida Nyorai construído em 1252. É uma das únicas das três estátuas gigantes que permanece em sua forma original. Tem aproximadamente 16 metros de altura, com uma face de cerca de 2,45 metros e pesa cerca de 93 toneladas. Sua cabeça tem 656 caracóis. O ornamento de prata em sua testa pesa cerca de 13,6 quilos. É um dos poucos budas com bigode, mostrando ser uma divindade de origem ocidental ao Japão (Ilustração F14).

Mikaeri Amida (Ilustração F13) é uma estátua do final do século XII de 77 centímetros do templo Zenrinji. Estátua incomum e simbólica do tema *kaeri-Raigô* (“retornando ao Paraíso”), seu nome significa “Amida que lança um olhar para trás”. Ao invés de Amida ser descrito como tendo vindo encontrar o falecido (imagens Raigô), já está voltando para o Paraíso, às vezes olhando para trás para certificar-se de que o crente o segue, um dos aspectos do *kubon-ôjô* (“nove graus de renascimento”) descrito no sutra *Kanmuryôjukyô* (“Sutra da Contemplação da Vida Infinita de Amida Nyorai”), de onde vêm os nove gestos das mãos, *Kubon-in*¹⁰¹.

A crença em Amida e sua Terra Pura podem ser traçadas no passado, na época das Seis dinastias da China (317~589), mas o culto a Amida se originou no noroeste da Índia, entre o Irã e Índia. Como se viu, missionários da região tinham levado a crença para China ao redor do ano 150 d.C.

A escola da Terra Pura¹⁰² (*Ching-t'u-tsung*, em chinês), também conhecida como Escola de Lótus, foi fundada na China em 402 pelo monge Hui-yüan (334/6~416), erudito nos

¹⁰¹ Conferir *kubon* na Parte II: Gestos das Mãos.

¹⁰² Segundo o sutra *Maha-ratnakuta*, o próprio buda Shakyamuni teria pedido a seu pai e a 60.000 pessoas do clã Shakyas que tivessem a aspiração de nascer na Terra Pura.

textos do confucionismo e do taoísmo¹⁰³. Um dos fatores para o crescimento da escultura amidista foi os ensinamentos da escola da Terra Pura do monge T'na-luan (476~542). Dentre as suas técnicas de meditação, três são básicas: contemplar a perfeição e a magnificência da Terra Pura, de Amida e dos *bosatsu* que nasceram na Terra Pura.

Essa crença parece ter alcançado o Japão pela metade do século VII. O *Daido Engi* (Lendas Registradas na era Daido) do templo Shitennôji, Osaka, nos conta que a Tríade Amida no Salão Dourado do templo foi trazido da China Tang (618~907) pelo monge japonês Ekô. Ele tinha retornado ao Japão em 623, acompanhado por um enviado do reino coreano de Silla (57 a.C. ~935 d.C.).¹⁰⁴

Contemporâneo de Ekô, o monge Eon começou seus estudos na China em 608 e viu a queda da dinastia Sui (581~618). Retornou ao Japão em 639 com um enviado de Silla, e, no ano seguinte, pregou o *Muryôju-kyô* (“*Sutra da Vida Infinita de Amida Nyorai*”), e os dois volumes do sutra *Daimuryôju-kyô* (“*Grande Sutra da Vida Infinita de Amida Nyorai*”) no palácio Umayasaka do imperador Jomei (r. 629~641) perto de Asuka, e no templo Daianji. Nesse sutra se encontram os 48 votos (*senchaku-hongan*: “votos originais selecionados”) feitos por Hôzô Bosatsu para salvar todos os seres, durante seu período de treinamento para ser Buda, criando a Terra Pura para recebê-los¹⁰⁵. Esses eventos fornecem um indício da data de introdução do Amidismo no Japão. Em 652, a presença de Eon foi solicitada na corte imperial em Naniwa (atual Ôsaka), a cidade que o imperador Kotoku (r. 645~654) tinha escolhido para a nova Capital. Lá, Eon expôs novamente o sutra *Muryôju-kyô*, causando grande interesse. Acredita-se que a Tríade Amida em bronze dourado no templo Yakushiji em Nara tenha sido encomendado pelo imperador Kotoku.

A construção de muitos templos amidistas foi acompanhada por um crescimento na produção de estátuas budistas. De fato, o Japão, como outros países budistas, estava sob a influência de um princípio de “grandes números”, o conceito de que a doação de objetos estimáveis para um templo melhorava os méritos espirituais de seu doador, ou seja, quanto maior o número de objetos, maior o mérito. Esses méritos, entretanto, podiam ser empregados para ajudar outros tais como parentes falecidos, no desejo de ajudá-los a renascer na Terra

¹⁰³ Quando o budismo foi introduzido na China, já havia o taoísmo ou confucionismo, fundados respectivamente por Lao-Tsé e por Kung Fu Tse (Confúcio) (551~479 a. C.), mas esse será visto como uma escola do budismo apenas posteriormente.

¹⁰⁴ Por outro lado, o *Nihon Shoki* (crônicas japonesas de 720) nos conta que um relicário de ouro e estandartes para serviços de ordenação foram doados ao templo Shitennôji pelo reino de Silla como presentes à corte japonesa da época. Portanto, a doação de Eko ainda está para ser confirmada.

¹⁰⁵ Nesse sutra, Buda, na montanha do Abutre Sagrado, discursa sobre os votos de Hôzô Bosatsu para trabalhar e meditar pela salvação de todos os seres por incontáveis anos. É no décimo-nono voto que ele promete aparecer no leito de morte de todos os que invocassem o seu nome.

Pura. A era que confrontava o declínio no poder de buda requeria um caminho mais fácil para a salvação do que a metafísica árdua de Shingon ou as práticas meditativas estritas de Tendai.

Muitos encomendavam pequenas imagens, mesmo tríades Amida, como oferendas para que um ente falecido renascesse na Terra Pura. Esses fatos mostram que o amidismo tinha sido uma parte proeminente da primeira onda do budismo *mahayana*. Esteticamente, a arte denominada exotérica e os rituais do budismo da Terra Pura diferem fortemente da arte esotérica. Uma ênfase maior foi colocada na descrição do paraíso como um lugar de luxúria palaciana. O devoto, livre das imperfeições e sofrimentos desse mundo, ouviria os ensinamentos de Amida e seus auxiliares Kannon Bosatsu e Seishi Bosatsu, praticaria o *dharma* (Lei) e atingiria o *satori* (iluminação). O nascimento na Terra da Bem-Aventura (*Sukhavati*) seria espontâneo, ou seja, sem a necessidade de gestação. Por estar fora da “existência cíclica” (*samsara*), os seres poderiam permanecer lá até atingir o despertar, sem o perigo de regredir a um estado anterior.

A Tríade Amida no Salão Dourado do templo Hôryûji, que depois recebeu o nome de Budas Votivos da Dama Tachibana (Ilustração F18), é um exemplo refinado da arte do período Hakuô (645~710). Cada figura está sentada sobre uma flor de lótus florescendo nas águas ondulantes do Lago da Ablução. Os relevos do retábulo mostram uma cena do sutra *Muryôju-kyô*, na qual os devotos, sentados com suas pernas dobradas, estariam renascendo como *bosatsu* em flores de lótus, enquanto budas manifestos (budas que se manifestam na forma terrena para ajudar outros a alcançar o renascimento na Terra Pura) se enfileiram acima. Esse trabalho é um típico *jôdohen* (representação da Terra pura de Amida) na escultura.

Pássaros como pavões e kalavinka (*karyôbinga*, pássaros imaginários do budismo) são frequentemente desenhados ao redor de Amida, segundo o *Amida Jôdohen* e o *Kangyôhen* (paraíso de Amida descrito no sutra *Kan-kyô* ou *Kanmuryôju-kyô*, “*Sutra da Contemplação da Vida Infinita de Amida Nyorai*”). Essas cenas paradisíacas são baseadas filosoficamente no sutra *Amida-kyô* (“*Sutra Amida Nyorai*”) que foi largamente lido, recitado e estudado como um dos três textos da Terra Pura no início da dinastia Tang (618~907).¹⁰⁶

No período Tenpyô (710~794) o interesse pela Terra Pura se aprofundou.

Chiko (709~780), monge da escola Sanron, escreveu o primeiro livro japonês sobre a Terra Pura, o *Muryôju-kyôron Shaku*. Em 847, o monge japonês Ennin (ou Jikaku Daishi, 793/4~846), discípulo de Saichô (767~822), introduziu a prática da recitação do nome de

¹⁰⁶ O texto existente foi traduzido do sânscrito para o chinês por Kumarajiva (344~413) ao redor do ano 402. *In* DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.14.

Amida, que se tornou popular nas escolas Tendai e Shingon. Em 848, os monges da escola Tendai estabeleceram um local dedicado ao Buda Amida na montanha Hiei.

Os monges Kûya (903~972), que com zelo evangélico percorreu e pregou em todo o Japão, e Genshin (942~1017), que teve visões beatificantes, prepararam o caminho para o crescimento da escola Jôdo no período seguinte. Genshin (ou Eshin), discípulo de Ryôgen (912~985) e monge da escola Tendai, considerava a visualização de Amida e da Terra Pura superior à simples recitação do nome de Amida. Em 985, escreveu o tratado sobre a “*Essência para Ir Nascer na Terra Pura*” (*Ôjôyôshû*), mostrando as vantagens da prática baseada na compaixão de Amida. Essa obra mostra realisticamente os tormentos do inferno budista, contrastando-o com o paraíso de Amida e os meios de alcançá-lo. Quando uma pessoa devota morria, buda apareceria diante dele. O *bosatsu* da compaixão, Kannon, traz uma flor de Lótus para transportar a alma do devoto e o *bosatsu*, Seishi, lhe dá boas vindas, enquanto outras divindades cantam louvores para o devoto. Nascendo na Terra da Pureza, o devoto é como um homem cego que subitamente recobra a sua visão e se encontra rodeado por rios luminosos e jóias brilhantes de preço incalculável. Amida está sentado numa flor de lótus, centro de toda a glória, rodeado por seus auxiliares.

A revivência do Amidismo no período Heian (794~1185) foi muito estimulado pelos escritos do monge Genshin, que foi bem aceito pela aristocracia de Kyôto, obcecada com os tristes presságios da era do “fim da lei budista” (*mappô*)¹⁰⁷. Fujiwara-no Michinaga (966~1028), construiu o Salão dos Nove Amidas (*kutaidô*) no templo de sua família, o Hôjôji. As nove estátuas de Amida refletem os nove níveis do paraíso (*kuhon jôdo*) para onde os devotos vão segundo o grau de santidade e ações em vidas anteriores (carma). O templo Hôjôji foi incendiado em 1058. Embora houvesse mais de duas dúzias de *kutaidô* erigidos na área de Kansai, hoje há somente um, sobrevivente nas montanhas a nordeste de Nara.

¹⁰⁷ Segundo os ensinamentos budistas da Terra Pura, três períodos (*shôzômatsu*) se seguem após a morte de Buda. Esse pensamento foi muito trabalhado por Shan-tao (Zendô, 613~681) e no Japão principalmente pelos monges Hônen e Shinran. Os três períodos do dharma seriam o da Lei Justa (*shôbô*), o da Lei Imitativa (*zôhō*) e o da Lei Final ou Os Últimos Dias da Lei (*mappô*). No primeiro período é possível atingir a iluminação se o ascetismo for praticado de acordo com a doutrina budista. No segundo período não é mais possível alcançar a iluminação, mesmo praticando (imitando) o ascetismo segundo a doutrina. No último período, a doutrina permanece, mas não há nem prática nem iluminação, pois as circunstâncias são totalmente adversas. Depois desses três períodos, a doutrina do dharma se desvaneceria gradualmente por si mesma, até que aparecesse no mundo o *bosatsu* Miroku, que se torna o novo buda e restabelece a Lei correta no futuro. Há quatro visões para a duração dos primeiros dois períodos: 500 anos para a primeira lei e mil anos para a segunda, ou mil anos para a primeira e 500 anos para a segunda. Também, cada período pode ter 500 ou mil anos. O período da última lei duraria dez mil anos depois do fim dos dois primeiros períodos. Hoje a morte de Buda é geralmente situada em 383 a. C. Entretanto, no período Heian (794~897) acreditava-se que o período da Lei Final ocorreria por volta do ano 1052. As batalhas e os desastres naturais do final do período Heian pareciam comprovar a Lei Final.

O Salão Amida (*amidadô*) do templo Byôdô-in é outro sobrevivente dos monumentos da Terra Pura, em Uji¹⁰⁸. Construído pelo filho de Michinaga, Fujiwara-no Yorimichi (990~1074) em 1053, encontra-se próximo ao Salão Amida do templo Hôkaji da família Hino.

O monge Ryônin (1072~1132) criou a primeira escola amidista no Japão, chamada Yûsû-nenbutsu.

Pelo século XII um grande número de monges trabalhou com grande entusiasmo para difundir a doutrina da Terra Pura. Embora a grande onda de templos amidistas tenha se espalhado pelo Japão nos séculos XI e XII, a escala dessas construções tendia a ser pequena e refletia a ênfase sobre a salvação defendida por patronos individuais e seus familiares, caracterizando-se mais como uma instituição da corte do que propriamente como uma religião.

As escolas Jôdo-shû (Escola da Terra Pura) e Jôdoshin-shû (Nova Escola da Terra Pura) foram fundadas, respectivamente, pelos monges Hônen (1133~1212) em 1212 e seu discípulo Shinran (1173~1262) em 1262. Ambas ensinavam que qualquer pessoa poderia renascer na Terra Pura apenas evocando o nome de Amida com devoção.

Sintomas da grande proeminência do budismo da Terra Pura e do culto de Amida foram a fundação da Nova Terra Pura, Jôdoshin, e a construção do Grande Buda Amida de Kamakura (Ilustração F14), o Daibutsu Amida, entre 1242~52. Aquela escola tinha sido originalmente fundada sobre a montanha Kôya pelo monge Kakuban, regularmente perseguido. Em 1288, seus sucessores fugiram de Kôya e se estabeleceram no templo Negoroji (Daidenpô-in) em Wakayama. Foi considerada heresia a convicção de que Amida, e não Dainichi, seria o deus principal do panteão budista. O Daibutsu de Kamakura, embora seja um pouco menor, foi um emblema de autoridade política e religiosa contra o Daibutsu do templo Tôdaiji, Nara. Entretanto, ao invés de representar a divindade esotérica Dainichi, centro da mandala Shingon como a feita no templo Tôdaiji, Amida foi representado em sua distinta posição sentada e posição das mãos, o gesto *jô-in*, e foi um trabalho de considerável sofisticação estética.

Um *mukaeko*, representação teatral para dar boas-vindas a Amida, foi iniciado por Genshin no Salão Kaidan-in no Complexo Yokawa do templo Enryakuji, como evento anual de celebração do ritual de Amida, compondo-se de uma procissão simbólica de anfitriões

¹⁰⁸ Nessa época, Uji começou a crescer como uma estação de veraneio da nobreza Heian de Kyôto, que construía suas vilas ao longo do Rio Uji. A vila que Yorimichi tinha herdado de seu pai, Michinaga, foi transformada em um templo com o nome Byôdô-in.

celestiais de *bosatsu*, acompanhado de instrumentos musicais, canções e orações. Diz-se que aquele que testemunhava a cerimônia, afogado pela emoção, prostrava-se em oração e se unia espiritualmente¹⁰⁹ ao laço que lhe permitiria renascer na Terra Pura. Ao redor de 1018, tal representação religiosa também aconteceu em Kyôto, por ocasião das leituras do sutra *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”) nos templo Rokuharamitsuji e Urin-in.

Yakushi Nyorai

É o buda que habita o lado leste da Terra Pura, da “Luz Esmeralda” (Ilustrações F15-16). Enquanto Amida está relacionado com o mundo póstumo, Yakushi está relacionado ao mundo temporal. *Yakushi*, literalmente, o “Mestre da Medicina”, originariamente foi o buda da cura, mas durante todo o tempo, enquanto “aquele que traz a saúde”, também foi adorado como um Buda da longevidade, dos alimentos, das vestes, e de proteção contra maldições mortais, pois seu objetivo é curar todas as doenças físicas e mentais. Por essa razão, já foi muito popular na China antes da dinastia Liu-Song (420~479) e no Japão antes do período Nara (710~794). Uma das primeiras imagens a chegar ao Japão no século VI, foi rapidamente reverenciada em todo o país.

Muitas estátuas suas permanecem desde a antiguidade. Hoje, é uma das divindades budistas mais estimadas contando com 23 templos na peregrinação a Shikoku. Ainda há muitos crentes em Yakushi, que fazem peregrinações para se livrar de doenças ou para algum outro benefício temporal, às vezes polindo partes do corpo da estátua. Normalmente similares às imagens de Shaka, aparece sem adornos e com a mão direita voltada para fora. Seus dedos, porém, são levemente curvados, representando a doação. Além disso, segura com a mão esquerda um pote medicinal feito de esmeralda, do qual emana uma luz curadora. Oferecendo remédio às pessoas doentes e bênçãos para o corpo e para a mente, é também chamado Rurikô Nyorai, “o *tathagata* da luz esmeralda” ou Jôrurikô, “o mestre da luz pura da gema azul”. Seus votos são: possuir todas as marcas maiores e menores de um buda, emanar sua luz para todos os seres e dar conforto aos doentes. Geralmente protegido e rodeado pelos Jûnishinshô (Os Doze Gerais) (Ilustrações F41-42), que representam seus doze votos, é também flanqueado por Nikkô *bosatsu* (da luz do sol) à esquerda e Gakkô *bosatsu* (da luz da lua) à direita. Também é, teoricamente, rodeado pelos oito grandes *bosatsu*: Monju, Kannon,

¹⁰⁹ O principal elemento dessas representações era a procissão de mascarados. A máscara de Kannon, esculpida por Zozen em 1102, é um exemplo. As máscaras usadas estão preservadas no Templo Jôdoji. Máscaras similares são também encontradas no santuário Kibitsu em Okayama e no templo Ishiteji em Ehime.

Miroku, Jizô, Fugen, Kokuzô, Yakuô e Yakujô. Alguns exemplos famosos são as imagens dos templos Hôryûji e Yakushiji em Nara.

Alguns textos sânscritos e chineses descrevem sete corpos ou emanações de Yakushi, como no sutra *shichibutsu-Yakushi-kyô* (“*Sutra das Sete Manifestações de Yakushi Nyorai*”), traduzida pelo monge I-jing da dinastia Tang (618~907), e introduzido no Japão no período Nara (710~794). Um desses corpos, *bussjin* em japonês, é às vezes considerado uma entidade independente conhecida como Zenmyôshô Kichijô-ô Nyorai, que é freqüentemente confundido com a divindade Kisshôten. Essas manifestações são normalmente representadas junto à imagem de Yakushi, sobre nuvens, ou em sua auréola como *kebutsu*. Normalmente estão sentados e demonstram vários gestos, ou às vezes são representados por sílabas sânscritas.

Os sete budas da cura são:

1. Zen Myôshô Kichijô-ô Nyorai
2. Hôgetsu Chigen Kô-on Jizai-o Nyorai
3. Konjiki Hôkô Myôkô Jôju Nyorai
4. Muyu Saishô Kichijô Nyorai
5. Hôkairaiion Nyorai
6. Hôkaishô Sui Yûgi Jintsu Nyorai
7. Yakushi Rurikô Nyorai

Juntos, eles são conhecidos como o *Honzon*, “divindade principal”.

Tríades

Há a superstição japonesa de que ser fotografado entre duas pessoas atrairia a morte. Isso pode ter se originado nas tríades de imagens budistas. A tríade consiste de um ser iluminado e dois auxiliares e a posição do meio ou central, a do ser iluminado, corresponderia à morte porque a vida após a morte “está nas mãos” dos budas.

Como foi visto, as imagens de Shaka, Amida e Yakushi podem formar tríades com imagens *bosatsu*. Essas tríades são denominadas *sanzon*. *San* significa três e *son>zon* é um “sufixo de respeito para nomes considerados importantes ou sagrados”. Não parece haver uma relação com a trindade cristã. As divindades *bosatsu* que aparecem ao lado de um *Nyorai* são auxiliares na missão de iluminação da humanidade e guardam significados específicos. Esses *bosatsu* podem ser adorados independentemente.

A Tríade Shaka Nyorai (*Shaka Sanzon*) (Ilustrações F17 e A4) é normalmente representada com os auxiliares Monju, *bosatsu* da sabedoria, à sua direita, e Fugen, *bosatsu*

da prática budista, à sua esquerda. Monju aparece montado em um leão e tem uma espada para “cortar a ilusão”. Fugen aparece como uma figura feminina montada em um elefante branco e com as mãos unidas em oração.

A Tríade Amida Nyorai (Amida Sanzon) tem os auxiliares Kannon a sua esquerda e Seishi a sua direita. A tríade Amida é comumente conhecida como Tríade Raigô (*Sanzon Raigô*) (Ilustração F18).

A Tríade Yakushi Nyorai (Yakushi Sanzon) tem os auxiliares Nikkô à esquerda e Gakkô à direita.

Se tomarmos como paradigma o lado em que os auxiliares estão, cada lado compartilha uma característica comum. Fugen, Kannon e Nikkô, os *bosatsu* da esquerda, compartilham simpatia e emoção. Mas os do lado direito, Monju, Seishi e Gakkô, simbolizam o intelecto e a racionalidade. Estudiosos consideram os auxiliares da esquerda como femininos e os da direita, masculinos, e desenvolveram uma teoria etimológica de concepções contrastantes da direita e da esquerda, remetendo-nos às concepções taoístas de positivo-negativo que, sem dúvida, também fazem parte do budismo esotérico. A imagem central seria o equilíbrio dessas duas forças.

Há muitas outras combinações também chamadas de tríades, embora se contem mais do que três elementos. Por exemplo, Shaka combinado com os Dez Grandes Discípulos (*Jûdaideshi*); Yakushi com os Doze Guerreiros (*Jûnishinshô*); e Senju com os Vinte e Oito Guardiões (*Nijûhachibushu*).¹¹⁰

Tríades		
Posição Esquerda	Posição Central	Posição Direita
Fugen	Shaka	Monju
Yakuô	Shaka	Yakujô
Kannon	Amida	Seishi
Nikkô	Yakushi	Gakkô
Kinkara	Fudô	Cetaka
Nikkô	Fukûkensaku	Gakkô

Companheiros de Shaka nas práticas ascéticas, os *Jûdaideshi* foram os dez primeiros a se tornarem seus discípulos após a sua iluminação, e logo depois também atingiram a iluminação. São eles: Ananda, Subodai, Furuna (Ilustração F67:11), Ragora, Daikashô, Kasennen, Sharirotsu, Anaritsu, Ubari, Mokkenren. Furuna é o mais velho, tido como o mais eloquente à frente dos dez discípulos. Ragora é dito ser o filho de Shaka. Eles são normalmente representados junto com os *Hachibushû* enquanto seguidores de Shaka.

¹¹⁰ Conferir Parte I: 7. Deuses e Legiões.

Em sânscrito, são conhecidos como *Arhat* ou *Lohan*; em pali, *Arahant*; em jap., *Rakan*, e significa “o merecedor, o valioso, aquele que é digno de receber reverência”, ou ainda “aquele que transcende todos os planos, superou a *Samsara* e atingiu o Nirvana”. Os budistas também derivam a palavra de *ari*, que significa “inimigo” e *han*, que significa “matar”, sendo o Arhat o inimigo das paixões. É um asceta não mundano, aquele que se desligou por completo das limitações de um vínculo com a família, as posses e o conforto, a fim de se tornar perfeitamente livre desse mundo.

Rakan também é um ser iluminado, mas que, segundo o mahayanismo, trata-se de uma iluminação egoísta ou desinteressada pela iluminação de outros seres. O ideal *mahayana* é o *bosatsu*, pois ele é um ser que sente verdadeiramente o sofrimento de todos os outros como se fosse o seu próprio, isto é, um egoísmo sobrepujado e não mundano.

“Rakan foram discípulos de Buda que não entraram no Nirvana (morte). Sob as ordens de Buda, eles tomaram para si a missão de viver o suficiente para salvar os seres humanos¹¹¹”. Há pinturas de 16, 18 e 500 *rakan*. Esse último grupo é chamado de *Gohyaku Rakan*, mostrado de 10 em 10 em cada um dos 50 rolos.

Dainichi Nyorai e Birushana

Ao lado de Shaka, Amida e Yakushi, que atingiram o “estado de buda” através das práticas ascéticas em muitas vidas, há um outro grupo de budas *nyorai*. A grande imagem de Buda no templo Tôdaiji, Nara, uma das mais famosas esculturas budistas, não representa nem Shaka, nem Amida nem Yakushi, mas Birushana, (também Rushana ou Roshana) (Ilustração F19). Na escola Tendai, Rushana é diferenciado de Birushana (*Vairocana*) e é considerado como o *hōsshin*¹¹² no mundo cósmico. Entretanto, Rushana originariamente foi uma abreviação de Birushana. Suas imagens são muito menos numerosas do que as dos outros *nyorai*. Birushana é imaginado como sentado num pedestal com mil pétalas de lótus, símbolo de pureza. Ele representa a integração ou origem dos Cinco Budas da Sabedoria, habitando sua Terra Pura, *Gandhavyuha*, no centro das mandalas, ou, às vezes, no leste (abaixo). Seu símbolo é a Roda do *Dharma* e o seu gesto das mãos é o *hōkkaijō-in*.

Em cada uma das 56 (simbolicamente mil) pétalas do pedestal de Birushana está esculpida uma figura de Shaka, que não pode ser vista do chão. Cada uma delas representa um cosmos com as encarnações de Birushana. Cada uma está sentada num pedestal com mil

¹¹¹ A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.227.

¹¹² *Hōsshin*: o corpo do mais alto aspecto do triplo corpo de Buda; a natureza absoluta da mente búdica, inefável, imanifesta e imponderável. No budismo tibetano é concebido como Sabedoria, que é a qualidade espiritual mais alta e que agrega todas as perfeições.

pétalas. Nesses universos paralelos, Gautama, que viveu neste mundo, é meramente um dos milhões de Shakas. O halo de Birushana de um outro templo é gravado com pequenos budas, que originariamente somam mil. Seu trono pode estar sustentado por leões, símbolos da coragem e do ímpeto.

Juntamente com Amida, Birushana foi uma das primeiras divindades a chegar ao Japão. É o principal objeto de adoração do sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”). Na escola Shingon, e em muitas escolas do budismo esotérico, Birushana é conhecido como Dainichi Nyorai, sendo divindade central. Embora não seja particularmente popular, ele é tão importante que todos os outros seres divinos são considerados suas emanções.

Dainichi Nyorai é considerado a personificação da Grande Idéia do Mundo¹¹³, o Buda Primordial¹¹⁴ (*kuon-no honbutsu*), o Grande Buda, o Buda que tudo abrange, um dos Cinco Budas da Sabedoria, que converte ignorância e confusão em sabedoria do conhecimento primordial. Representando o Centro ou o Zênite, o Buda Cósmico é também identificado como Birushana nas escolas não esotéricas no Japão. Ele corresponde ao primeiro girar da Roda da Lei (metáfora para ensinar a Lei ou *Dharma*), em Sarnath, por Shaka (uma manifestação física do Buda Primordial) dando o seu primeiro sermão logo após a sua iluminação.

Dainichi Nyorai, nos sutras budistas iniciais, tem a sua origem em Vairocana ou Mahavairocana, que aparece como Senhor Supremo. Essa palavra, Vairocana, tem o significado de “brilhar radiantemente” e também têm relação com um antigo deus iraniano considerado *kômei* (“deus que tinha o brilho de todas as virtudes dos budas”), Afuramazudâ. No sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”), compreende-se a “essência universal” e obtém-se a posição original de todos os *nyorai*. Na tradução em chinês clássico do sutra *Kegon-kyô*, os *nyorai* estão transcritos do sânscrito como Rushana ou Birushana. No budismo esotérico, tendo desenvolvido ainda mais o Vairocana, os *nyorai* conseguiram o grau de nobreza dito Mahavairocana ou Makabirushanabutsu, e segundo a explicação dos sutras *Dainichi-kyô* (“*Sutra Dainichi Nyorai*”) e *Kongôchô-kyô* (“*Sutra Coroa de Diamantes*”)¹¹⁵,

¹¹³ Rushana é *Vairocana* ou *Mahavairocana* em sânscrito. Após o estabelecimento do budismo esotérico, passou a chamar o Rushana da Luz do sol de Dainichi ou Grande Sol. O Grande Buda (*Daibutsu*) do templo Tôdaiji de Nara é Rushana (Ilustração F21), enquanto o de Kamakura é Amida (Ilustração F14).

¹¹⁴ Esse Buda Primordial está além do mundo das formas transitórias, tendo apenas uma forma espiritual (*gohonzon*) e por isso algumas escolas, como a Butsuryu-shû, consideram errado tê-lo como objeto de veneração já que o próprio Buda havia banido tal forma de devoção.

¹¹⁵ *Kongôchô-kyô* (*vajrasekhara-sutra*) é um dos três sutras principais do budismo esotérico. É dito haver quatro versões desse sutra, três longas e uma curta. Entretanto, somente a menor versão foi trazida para a China. Essa foi traduzida em chinês três vezes: por *Amoghavajra*, por *Danapala* e por *Vajrabodhi*. Dessas três traduções, a primeira é a mais popular. Esse sutra divulga o ensinamento do universo visto como uma manifestação de Buda *Vairocana*, cuja imagem está refletida no coração de todos os seres e explica a mandala *kongôkai*.

foram posicionados nos centros das duas mandalas: mandala Taizôkai e Kongôkai. Enquanto no budismo exotérico, a representação do paraíso budista era central, no budismo esotérico, a representação teórica do mundo, a mandala, se tornou central juntamente com as imagens.

Como se viu, Dainichi foi a divindade mais importante no budismo esotérico. O bonzo hindu Zenmui (637~735) foi quem difundiu o budismo esotérico na China e seu discípulo, o monge da dinastia Tang (618~907), Ichigyô (683~727), no século VIII, na ocasião em que se traduzia em chinês clássico o sutra *Mahavairocana* (*Dainichi-kyô*, “*Sutra Dainichi Nyorai*”), foi quem traduziu o Mahavairocana como Dainichi Nyorai e esse foi o nome que se firmou. Nesse sutra, e ligeiramente atrasado, baseando-se em Kongôchi¹¹⁶ (671~741) e também nos sutras que constituem o sutra *Kongôchô-kyô* (“*Sutra Coroa de Diamantes*”), como o sutra *Ryakushunenjû-kyô*, o nome Dainichi foi sendo adotado. O Dainichi Nyorai que simboliza o mundo fenomênico, Taizôkai, é correlacionado a Amaterasu Ômikami de Ise Naigû e, o Dainichi Nyorai que simboliza o mundo espiritual, Kongôkai, é associado a Toyouke-no Ôkami de Ise Gegû, ambos deuses do xintoísmo. Igualmente importante foi seu emblema característico, a “arma-trovão”, *kongôsho*.

O Dainichi Nyorai que é expresso na mandala de Dois Mundos (*ryôkai-mandara*), anteriormente analisada, tornou-se a forma fundamental para as estátuas de Dainichi no Japão. Tanto na mandala Taizôkai como na mandala Kongôkai, os *Nyorai*, exceto Dainichi, têm o *nikkei* (protuberância) na cabeça e usam uma roupa de monge chamada *nôe*, uma forma muito comum, mesmo antes do período Nara (710~794). Mas Dainichi, diferentemente dos outros *nyorai*, nas duas mandalas, recebe o *hōkan* (coroa), que oculta o *nikkei* e usa um *jōhaku* (faixa) e um *kun* (saiote hindu), além de colares, braceletes e uma bela vestimenta, como as imagens *bosatsu*, diferindo dessas também nos gestos das mãos¹¹⁷: *jō-in* em Taizôkai e *chiken-in* em Kongôkai. *Bosatsu* são freqüentemente representados segurando algum objeto nas mãos, mas nunca Dainichi.

Dainichi possui dois aspectos: a sabedoria e o princípio, ou a verdade. A sabedoria é representada pela mandala Kongôkai, onde Dainichi aparece com a coroa dos cinco budas, representando as cinco sabedorias, e fazendo o gesto *chiken-in*. O aspecto do princípio é representado pelo mandala Taizôkai, onde ele aparece fazendo o gesto *hokkaijō-in*. Por fim, o Dainichi de Kongôkai está sentado num leão segundo o modelo de alguns sutras, mas o

¹¹⁶ Kongôchi foi o quinto patriarca do budismo esotérico.

¹¹⁷ Parte I: 5. Atributos Budistas: Gestos das Mãos.

Dainichi de Taizôkai não. As imagens de Dainichi são geralmente cercadas por Myôô¹¹⁸ que lhe servem como protetores e mensageiros.

Um exemplo famoso é o Dainichi do templo Tôdaiji, em Nara, o Grande Buda de Nara (Ilustração F21), a estátua de bronze mais alta do mundo com 15 metros, identificada atualmente como Birushana, construída em 752, em Nara, a capital do Japão entre 710 e 794. Essa estátua sofreu vários danos em várias batalhas, mas sempre foi restaurada em seguida. O corpo da estátua foi restaurado em 1185 e os 5,3 metros da cabeça foram reconstruídos em 1692. Para abrigá-lo, o templo Tôdaiji se tornou a maior estrutura de madeira existente no mundo. A sua construção atual ocorreu na metade do período Edo (1603~1868). Seus 57 metros de largura, 50 metros de comprimento e 48 metros de altura são somente dois-terços do tamanho original.

Uma representação de Dainichi Nyorai quando ele primeiro alcançou a unificação da mente e entrou no estado de meditação é Ichijikinrin Nyorai, também chamado de Ichiji Butchôrin ou Kinrin Butchô. A palavra *ichiji* (“uma palavra”) é usada porque esse estado representa a realização da verdadeira palavra (mantra) de Buda, que por ser de grande excelência, também foi chamada de *kinrin*, “roda de ouro”. Há dois tipos de imagem dessa divindade. Uma é *Shaka Kinrin Nyorai* mostrado com o gesto *hokkaijô-in*, e *Dainichi Kinrin Nyorai*, mostrado com o gesto *chiken-in*. Essa é a imagem central das cerimônias por méritos, vida longa e prevenção de catástrofes no céu e na terra. *Ichijikinrin Mandara* é a mandala na qual Ichijikinrin Nyorai está no centro.¹¹⁹

Outros budas *Nyorai* são menos conhecidos, mas não são menos importantes, visto ocuparem lugares definidos dentro das mandalas e são emanções de Dainichi Nyorai. Eles formam dois grupos : Os Quatro Budas da Mandala Kongôkai (*Kongôkai-shibutsu*) e Os Quatro Budas da Mandala Taizôkai (*Taizôkai-shibutsu*). Juntos com Dainichi Nyorai, “o iluminador”, que sempre ocupa a posição central, compõem o grupo d’Os Cinco Budas da Sabedoria (*Gochi Nyorai*)¹²⁰. Eles são emanções do Buda absoluto e personificam as cinco sabedorias contra a raiva, o desejo, a ignorância, o orgulho e a inveja. Também são chamados de *Jina*, “vencedores”. Eles são representados sobre flores de lótus completamente abertas e simbolizando a expansão de suas visões espirituais.

¹¹⁸ Conferir Parte I: 8. Imagens Myôô.

¹¹⁹ A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.31.

¹²⁰ *Gochi Nyorai* (Os Cinco Budas da Sabedoria): Dainichi, Ashuku, Hôshô, Amida e Fukûjôju.

Os Quatro Budas da Mandala Kongôkai são Ashuku Nyorai, Fukûjôju Nyorai, Hôshô Nyorai e Muryôju Nyorai.

Ashuku Nyorai, “o imperturbável”, (posição leste) é representado com a mão esquerda fechada, segurando uma ponta de seu manto, simbolizando a sua força e a sua firmeza na verdade. Sua mão direita toca a terra no gesto *gôma-in*, expressando sua habilidade em eliminar todas as negatividades mentais e tomando a terra como testemunha de sua iluminação. Ashuku é o buda da terra pura oriental, *Abhirati*. Seu voto é o de conceder a mente da iluminação a todos os seres, para fazer desta terra o mundo dos budas. Seu símbolo é a jóia *vajra* e seu trono é sustentado por elefantes, que também simbolizam sua força. Seus atendentes são os *bosatsu* Miroku e Jizô. No budismo *mahayana*, às vezes ele é associado a Yakushi e no vajrayana a Vajrasattva.

Fukûjôju Nyorai, “o infalível”, (posição norte) é representado com a mão esquerda fechada descansando sobre o joelho esquerdo e a mão direita está no gesto *semui-in*. Ele defende contra os demônios do desejo e traz a salvação, convertendo a inveja e a cobiça em sabedoria. Às vezes é associado com Tara Buddha e habita a terra pura *Prakuta*.

Hôshô Nyorai, “o nascido de uma jóia”, (posição sul) é normalmente representado com um corpo amarelo e segura o manto com a mão esquerda e a mão direita está no gesto *yoga-in*. Ele oferece a jóia da verdade igualmente a todos os seres e habita a terra pura *Shrimat*.

Muryôju Nyorai, “a luz infinita”, (posição oeste) é um nome diferente para Amida Nyorai, significando o Buda de Vida Infinita. Em *mikkyô*, a distinção é feita quando ele aparece nos planos Kongôkai e Taizôkai. Na origem, é chamado Muryôju e, mais tarde, Amida, e habita a terra pura *Sukhavati*.

Os Quatro Budas da Mandala Taizôkai são Kaifukeô Nyorai, Hôtô Nyorai, Tenkuraion Nyorai e Muryôju Nyorai. Visto que as duas mandalas são o mesmo aspecto de uma única verdade, esses budas são “a outra face” dos budas da mandala kongôkai, mas essa identificação não é clara. Exceto Muryôju Nyorai que é o mesmo Amida Nyorai, Tenkuraion Nyorai pode ser Ashuku ou Hôshô.

2. Imagens Bosatsu

O termo *bosatsu* vem da palavra sânscrita *Bodhisattva*. *Bodhi* significa “iluminação” e *sattva*, “essência”. Em chinês, é traduzido com três ideogramas, *bodaisatsu*, mas o japonês usou somente o primeiro e o terceiro ideograma, resultando em *bosatsu*. Em tibetano, significa “ser heróico”, indicando aquele que pratica os ensinamentos do budismo na vida mundana. Um *bosatsu* expressa o ideal *mahayana*, em contraposição ao *rakan* que seria uma iluminação egoísta. É um ser iluminado ou santo que tem jurado adiar o seu nirvana (liberdade do ciclo de reencarnações), e fez um voto de compaixão para trabalhar pelos sofredores até todos os seres conscientes alcançarem a salvação¹²¹. *Sanjû-jôkai* são os três ideais de um *bosatsu*: conservar todos os preceitos, praticar sistematicamente todas as virtudes perfeitas e dar graças a todos os seres vivos, pois o fator determinante de sua ação é a compaixão sustentada pela mais alta sabedoria. Portanto, é um ser constituído de forças contraditórias combinadas pela grandeza de seus votos, isto é, adiou, por compaixão, sua própria liberdade espiritual.

Os dez votos de um *bosatsu* são: respeitar todos os budas; honrar a benevolência de todos eles; não cometer o mal; fazer oferendas generosas; regozijar-se nas virtudes dos budas; procurar os ensinamentos do dharma; aspirar o mundo eterno do budas; aprender sobre eles; trazer benefício a todos os seres; e dedicar os méritos ao mundo dos budas.

No budismo hinayana, um *bosatsu* se refere a Shaka praticando ascetismo antes de sua iluminação ou antes de sua aparição nesse mundo. Do mesmo modo, todo buda já foi um *bosatsu* e esses normalmente são mencionados como budas. O budismo *mahayana* sustenta a crença de que há incontáveis *bosatsu* no mundo, simplesmente por desejarem a iluminação (jap., *ritakyusai*), contra a crença do budismo hinayana de que só a vida monástica severa pode levar alguém à iluminação¹²². Os quatro maiores *bosatsu* da Ásia são Kannon, Monju, Fugen e Jizô.

¹²¹ Essa escolha também foi feita por Shaka após a sua iluminação. Ele poderia passar para o nirvana (morrer para esse mundo) ou ficar e tentar passar o seu conhecimento transcendental, embora isso fosse complicado, pois muito do seu conhecimento não podia ser expresso em palavras. A sua doutrina se chamou Dharma, pois objetivava que a compreensão humana atingisse um nível de libertação da dor. Por isso, um dos princípios budistas é a compaixão. No budismo esotérico, esse conhecimento transcendental, acredita-se, poderia ser compreendido através de exercícios místicos como cantar os mantras.

¹²² “Enquanto a doutrina Tendai reconhece que todos os seres sensíveis são dotados de uma natureza búdica e que, portanto, têm o potencial para atingir o estado de buda, a escola Hossô determina cinco grupos de seres sensíveis que diferem em seu potencial para o estado de buda de acordo com sua natureza básica. Esses cinco grupos são os discípulos, os budas auto-iluminados, os *bosatsu*, os indeterminados (mas que têm o potencial) e aqueles sem nenhum potencial para a iluminação. Dos cinco grupos, somente os *bosatsu* e alguns dos indeterminados podem atingir o estado de buda. Os outros apenas podem alcançar um tipo de iluminação, exceto o quinto grupo. Entretanto, a categorização dos cinco grupos classifica diferenças em potencial dentro de um intervalo de tempo específico.” MIZUNO, Kogen. **Essentials of Buddhism...**, pp. 196-7.

No Japão, na China e no Tibete, monges altamente reverenciados são freqüentemente elevados ao status de *bosatsu* durante sua vida ou após a morte e, portanto, também pode ser uma designação dada por um imperador para eminentes monges budistas, começando com Gyôki-bosatsu, um nome atribuído pelo imperador Shômu. Eizon foi chamado de Kôshô-bosatsu, Ryôkan foi chamado de Ninshô-bosatsu, Kakujô foi chamado de Daihi-bosatsu, Nichiren (1222~1282) foi chamado de Nichiren-daibosatsu. Às vezes um deus do xintoísmo, *kami*, é chamado *bosatsu*, como Hachiman-*daibosatsu*. No Tibete, Dalai Lama é considerado a reencarnação de Kannon Bosatsu.

Na arte, as imagens *bosatsu* normalmente aparecem como assistentes de Buda e cada um tem uma função particular na hierarquia budista. São representados usando hábito e ornamentos de um príncipe indiano. Não são como os *nyorai*, embora Dainichi Nyorai possa ser confundido com um *bosatsu*, por ser o único buda representado com vestes adornadas. Normalmente são jovens e esbeltos, com uma expressão compassiva, sem traços estereotipados de egoísmo ou outras imperfeições morais. Alguns *bosatsu* são representados na forma do Buda histórico quando ele ainda era um príncipe e ainda não tinha renunciado ao mundo. Seus cabelos estão arranjados no topo da cabeça, normalmente amarrado em um topete ou coque e coroado com um ornamento. Também possui tranças. Usa uma faixa chamada *jôhaku* que corre do ombro para o lado do tronco através do peito, um tipo de saíote ou *dhoti*¹²³ (*mo* ou *kun*) e um fino lenço conhecido como *tenne*, que livremente circula pelo corpo. A parte superior do corpo é usualmente desnuda e decorada com colares e braceletes. Freqüentemente seguram um objeto para ajudá-los a salvar as pessoas (Ilustração A5).

Há uma grande variedade de *bosatsu*, e alguns não são representados em imagens. O que se segue é uma listagem que não pretende ser completa em quantidade. Notar-se-á que, no estudo das imagens budistas, a aproximação variável com as imagens indianas pode comprovar ou confundir o verdadeiro significado das imagens. Esse ponto de vista ainda é reafirmado mais uma vez adiante, pois os significados das imagens passaram por um período muito longo de transmissão por culturas diferentes.

Kannon

Do sânsc., *Avalokitesvara*, em chinês: *Kuan Yin*, *Guanyin* ou *Guanshuyin*, é a Deusa da Compaixão ou da Misericórdia, também conhecida no Japão como Kanzeon e Kanjizai¹²⁴. Segundo a mitologia budista, essa divindade reside na montanha Potalaka, de forma

¹²³ Vestimenta de um homem da Índia.

¹²⁴ Esses dois nomes, Kanzeon e Kanjizai, estão mais relacionados com Shô Kannon Bosatsu.

octangular, razão pela qual o templo Kôfukuji de Nara tem essa forma. *Avalokita* significa “aquele que olha para baixo com compaixão” e *ishvara* significa senhor, soberano. *Guanyin* foi modificado para o japonês *Guze*¹²⁵ e significa “a salvação do mundo”, segundo o Capítulo *Fumon* do *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”). A interpretação do seu nome revela que esse *bosatsu* “ouve atentamente as vozes e as inquietações do mundo”, para poder prover socorro imediato, pois seu voto é justamente esse: ouvir os clamores do mundo, ajudar os aflitos e dissipar o mal e as calamidades. Essa necessidade de relacionamento entre as pessoas e uma divindade polivalente provavelmente explica porque a fé em Kannon tem sido tão difundida. Ela¹²⁶ segura na mão esquerda um frasco sagrado contendo uma flor de lótus e a mão direita está estendida para baixo, com a palma da mão para frente. Em pinturas, pode aparecer cavalgando o leão mitológico chamado *shishi*.

É o *bosatsu* mais venerado do budismo *mahayana*, no Japão e nas principais ilhas asiáticas. Outros nomes desse *bosatsu* no Japão são Semuisha, Rengeshu e Daihishôja. Nenhuma outra divindade budista foi tão adorada como Kannon, além de Fudô Myôô. A personalidade dos dois tem muito em comum com os deuses hindus. Não é estranho que as estas estátuas tenham sido especialmente atraentes, pois ambas prometiam proteção e vantagens nessa vida. É tido que eles devem ter se originado de associações com importantes divindades hindus como Shiva e sua consorte Parvati, e, portanto, algumas características suas foram associadas à iconografia budista, resultando na forma de *bosatsu*, como Kannon, enquanto outras foram dando expressão a um novo grupo de divindades, aos Reis da Luz, ou Myôô. Também devido à sua grande popularidade, as imagens foram representadas de várias formas.

Na Índia, a fé em Kannon surgiu no século I desde o início do desenvolvimento do budismo *mahayana* e tornou-se popular somente no século V. Porém, Kannon já tinha um extensivo seguimento na Índia budista no século III. No início do século V, o sábio indiano Kumarajiva (jap.: Kumaraju), traduziu para o chinês o *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”) e outros sutras que falam de Kannon. Por essa época, a adoração de Kannon já tinha alcançado uma certa generalização.

¹²⁵ A Kannon do Yumedono (“Salão dos Sonhos”) do templo Hôryûji, é comumente chamada de Yumedono Kannon ou Guze Kannon, que se acredita ser a forma original (*honjibutsu*) do príncipe Shôtoku Taishi, e imagens dessa forma foram adoradas em muitos templos, sendo a mencionada o único exemplo sobrevivente da primeira metade do século VII.

¹²⁶ Normalmente, Kannon é uma palavra do gênero feminino, não obstante as primeiras estátuas terem bigode. Em conjunto com outras lendas e tradições citadas adiante, “A Kannon” soa melhor de que “O Kannon”. Como tradução, esta dissertação adota o modelo “a divindade” subentendida antes dos nomes *kannon*, *bosatsu* e outros, também para não pluralizar nomes japoneses.

Seu culto passou da Índia para o Sudeste da Ásia e Java, depois para o Nepal, Tibete, China, Coréia, Japão. Todos esses continentes imaginaram formas diferentes segundo seus próprios temperamentos e personalidade.

Segunda a mitologia chinesa e japonesa, Kuan Yin nasceu nesse mundo como a filha do Rei da dinastia Chow (1122 a. C.~255 a. C.). Sentenciada à morte por seu pai por se recusar a se casar, ela foi enviada para os executores, mas a espada se quebrou sem feri-la. Indo para o inferno, o rei de lá a enviou novamente para a terra, transportando-a sobre uma flor de lótus.

No Japão, a adoração a Kannon começou por volta do século VII, logo após a introdução do budismo, sendo representada com onze faces, simbolicamente derramando graças em todas as direções. Um pequeno Amida na coroa (*kebutsu*) é uma das faces principais, pois Kannon é um dos principais auxiliares de Amida. Na China é dito que Kannon é um filho espiritual de Amida.

A Koyasu Kannon, protetora das crianças, é uma imagem da Virgem Maria mascarada, feita pelos cristãos durante o período Tokugawa (1615~1867) para camuflar a sua fé proibida. Na China, no Japão e em outras partes da Ásia, a imagem de Kannon é normalmente retratada como sendo feminina, não existindo um texto canônico que sustente essa discriminação. De fato, muitas imagens *kannon* possuem uma beleza feminina, normalmente no leste asiático. Dentre as teorias explicando o gênero de Kannon, uma delas defende que a flor de lótus simboliza o sexo feminino. Uma outra teoria diz que as imagens de Kannon possuem a influência da primitiva Deusa Terra. Ainda uma outra teoria é a de que Kannon é um ser espiritual supremo, acima do sexo. De acordo com a doutrina budista *goshô*¹²⁷, a mulher tinha que se tornar homem antes de atingir o “estado de buda”. Portanto, mesmo traduzida como Deusa da Compaixão, de acordo com os ensinamentos budistas radicais seria impossível um *bosatsu* feminino. Entretanto, sabe-se que há divindades *bosatsu* femininas. Em resumo, não há uma teoria definitiva ou exclusiva para o sexo de Kannon. Outras divindades budistas femininas, como Kisshôten, ou mesmo a tendência pela beleza feminina em diversas imagens, também refletem um ideal cultural de beleza de uma época.

Quando uma estátua sentada de Kannon foi apresentada na exposição “Cinco Mil Anos de Civilização Chinesa¹²⁸”, a expressão facial da imagem tem um olhar de profunda

¹²⁷ Para a mulher havia cinco obstáculos (*goshô*). Ela não podia se tornar um Bontennô (*Mahabrahman*), Taishaku (*Indra*), Ma-ô (*Mâra*), Tenrinnô (“Rei da Roda Rodando”) ou Buda.

¹²⁸ CINCO mil anos de civilização chinesa: relíquias de Shaanxi e os guerreiros de Xi'an & Os Tesouros da cidade proibida: símbolos da autoridade imperial. Exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca, São Paulo, 2003.

compaixão, bastante realista, reforçado pela imponência de seu corpo que, em pé, teria cerca de três metros. O tamanho dessa imagem e o longo alcance do olhar só têm sentido em grandes espaços.

Depois do período Heian (794~1185), a adoração de Kannon e templos de Kannon se tornaram mais populares, e numerosas pinturas, lendas e contos foram produzidos. Muitos desses contos enfatizam eventos milagrosos. Alguns exemplos representativos são o *Kokawadera Engi* (“Lendas do Templo Kokawadera”), *Ishiyamadera Engi* (“Lendas do Templo Ishiyama”), o *Hasedera Engi* (“Lendas do Templo Hasedera”) e *Kiyomizudera Engi* (“Lendas do Templo Kiyomizudera”).

A Kannon é geralmente esculpida em sândalo, madeira que tem uma qualidade adesiva e facilita a elaboração de uma escultura mais detalhada. Cores e folhas de ouro raramente eram aplicadas nas imagens de sândalo dessa Kannon para que não afetasse a agradável fragrância da madeira. Mesmo quando folhas de ouro eram aplicadas, elas somente adornavam as sobrancelhas, lábios e ornamentos do peito.

De acordo com o sutra *Kannon-kyô* (“*Sutra de Kannon*”), Kanzeon pode se transformar em trinta e três formas diferentes¹²⁹ e aparecer em diferentes épocas e lugares, livremente, sem restrição, para salvar as pessoas e, portanto, é também conhecido como o “o *bosatsu* que compreende sem restrições”. *Avalokitesvara* é por esta razão chamada de Kanjizai Bosatsu, a *bosatsu* que “vê e age livremente”.

Sanjûsanshin ou *Sanjûsan-kannon* é o nome dado às trinta e três reencarnações (*hengeshin*) de Kannon segundo o Capítulo *Fumon-bon* do sutra *Hokke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”). Muitas dessas formas surgiram durante e depois das dinastias chinesas Tang (618~907) e Song (960~1279) em conexão com folclores do continente. São elas: 1. Buda; 2. um *engaku* (buda auto-iluminado); 3. um *shômon* (discípulo); 4. *Mahabrahman* (Bontennô); 5. *Indra* (Taishakuten); 6. *Isvaradeva*; 7. *Mahesvara*; 8. um general celestial; 9. *Vaisravana*; 10. um rei; 11. um homem rico; 12. um chefe de família; 13. um primeiro-ministro; 14. um *brahman*; 15. um *bhiksu* (*biku*, monge); 16. um *bhiksuni*; 17. um *upasaka*; 18. um *upasika*; 19. uma esposa ou filha de um homem rico; 20. esposa ou filha de um chefe de família; 21. esposa ou filha de um primeiro ministro; 22. esposa ou filha de um *brahman*; 23. um garoto; 24. uma garota; 25. um deus; 26. um *ryû* (dragão); 27. um *jaki* (demônio); 28. um *kendappa*;

¹²⁹Essa é a origem dos trinta e três estágios de peregrino. Porque buda pode assumir 33 formas para salvar as pessoas deste mundo, o número 33 é sagrado no budismo.

29. um *ashura*; 30. um *karura*; 31. um *kinnara*; 32. um *magoraka*; 33. um *vajradhara* (“guardador de uma jóia *vajra*”).¹³⁰

As trinta e três figuras esculpidas foram representadas em madeira no templo Hase Kannon. A multiplicidade de manifestação de divindades no Japão é clara, mas essas formas não são limitadas ao Japão. Elas também foram adoradas na China, Índia e Tibete. As formas mais conhecidas são Byaku-e Kannon, Suigetsu Kannon, Gyoran Kannon e Merôfu Kannon, divindades que, pela sua relação com os homens, podem também ter mascarado a fé na Virgem Maria. Mas Kannon tem sempre assumido muitas formas simbólicas de seus muitos poderes. No conjunto, há cem divindades Kanzeon associadas às rotas de peregrinos dos trinta e três templos de Shikoku, dos trinta e quatro de Chichibu, e dos trinta e três de Bando. No leste do Japão há trinta e três templos sagrados para Kannon (88 em âmbito nacional). Além disso, há outros Kanzeon incontáveis empossados como divindades principais de outros templos.

Byaku-e Kannon é a figura de Kannon que simboliza a purificação da mente que busca a iluminação. No budismo esotérico, ela está no salão Kannon-in ou Corte Kannon da Mandala Taizôkai e é mostrada segurando uma flor de lótus branca na mão esquerda. Ela também é adorada como uma das trinta e três formas de Kannon e é um tema frequente de pinturas nas quais é representada sentada em uma rocha e usando um manto branco¹³¹. Outras manifestações também estão apoiadas em rochas devido à ligação de Kannon com o elemento água. Enmei Kannon está inclinada contra uma rocha e com a mão direita tocando a maçã do rosto, mas são poucos os exemplos remanescentes dessa imagem. Suigetsu Kannon, pelo nome, é a Kannon da Água e da Lua. Sentada numa flor de lótus flutuando no mar numa rocha sob o luar, sua mão direita goteja água. No budismo, é adorada como uma doadora de alta posição e saúde, e protetora dos viajantes.

Gyoran Kannon e Merôfu Kannon estão relacionada com a pesca. Gyoran aparece montada nas costas de um grande peixe e carregando um cesto cheio de peixes. Ele salva todos os seres dos *rasetsu* (demônios canibais), dragões e demônios. Merôfu origina-se de um conto chinês no qual uma linda mulher peixeira casa-se com um homem devoto, de uma família de nome Ma, de onde vem seu nome “Kannon esposa de Ma”. Ela costumava recitar

¹³⁰ Ryû, *jaki*, *kendappa*, *ashura*, *karura*, *kinnara* e *magoraka* são descritos na Parte I: 7. Imagens Ten, 7.5. Hachibushû. Os nomes japoneses das 33 formas são (não respectivamente): Amadai Kannon, Anoku Kannon, Byakue Kannon, Enkô Kannon, Enmei Kannon, Fuhi Kannon, Funi Kannon, Gasshō Kannon, Gyoran Kannon, Ichinyo Kannon, Ichiyō Kannon, Itoku Kannon, Iwato Kannon, Jikyō Kannon, Jiren Kannon, Kōge Kannon, Kōri Kannon, Merôfu Kannon, Nōjō Kannon, Renga Kannon, Rokuji Kannon, Ruri Kannon, Ryūzu Kannon, Seyaku Kannon, Shasui Kannon, Shōkyō Kannon, Shūhō Kannon, Suigetsu Kannon, Takimi Kannon, Tarason Kannon, Tokuō Kannon, Yūge Kannon, Yōryū Kannon.

os sutras zelosamente, eventualmente revelando a sua identidade como uma manifestação de Kannon. Representada com a aparência de uma mulher chinesa vestida ao estilo Song (960~1279), ela segura um sutra em ambas as mãos, a qual está lendo.

Outras imagens menos conhecidas são Hito Koto Kannon e Yôryû Kannon. Hito Koto está rezando, desejando apenas responder aos que também rezam. Yôryû segura um ramo de salgueiro na mão direita, usado para curar, enquanto a mão esquerda está em gesto *semui-in*. Desse modo, essa Kannon também é considerada também como Yakuô Bosatsu.

Yumetagai Kannon é uma imagem de Kannon que está no templo Hôryûji. Na face superior de seu pedestal tem-se o *reigenki* (“registro das forças milagrosas”) que explica a origem do nome. É a Kannon capaz de transformar os pesadelos em sonhos auspiciosos. Tem um adorno na cabeça, com três faces (*sanmenzushoku*), característico das imagens do período Hakuhô (645~710).

Kudara Kannon não é uma categoria de *bosatsu* ou uma das manifestações de Kannon, mas é um dos nomes mais conhecidos devido a uma imagem cujos detalhes atípicos sugerem a sua origem estrangeira.¹³²

As formas mais fundamentais dessas “diferentes manifestações” (*henge-kannon*) são seis.

1. Aryavalokitesvara (Shô Kannon), a Sagrada Kannon;
2. Ekadasamuhka (Jûichimen Kannon), a Kannon com a Coroa de Dez Cabeças;
3. Sahasrabhuja (Senju Kannon), a Kannon com Mil Braços;
4. Chintamanicakra (Nyoirin Kannon), a Kannon realizadora de desejos,
5. Hayagriva (Batô Kannon), a Kannon com a Coroa de Cabeça de Cavalos;
6. Chundi (Juntei Kannon), a Deusa Mãe Kannon e Amoghapasa (Fukûkensaku), a Kannon “com corda e rede”.¹³³

Mesmo tomando uma forma geralmente feminina, enquanto protetora dos seres vivos com seu amor e compaixão, ela também pode tomar uma aparência severa como a de Batô Kannon, que dá orientação e proteção ao mundo animal (lustração F27), ou de diferentes faces, tais como as faces de Jûichimen Kannon, ou realizar atos de compaixão com muitas

¹³¹ A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.541.

¹³² Kudara, ou seu sinônimo, Paekche, foi o nome de um reino da Coréia, que existiu do séc. IV até o séc. VI e com o qual o Japão tinha negociações. Lá havia templos em ruínas e túmulos antigos. As ruínas do templo Gunshuriji mostram a disposição do *garan* (“templo”) ao estilo do templo Shitennôji. Os budas *Kongôbutsu*, que receberam as influências das Dinastias do Sul da China (420~589) e os deuses de pedra redonda são relíquias que narram a cultura de Kudara de uma época remota. Também foi o nome de uma região do norte de Asuka.

¹³³ Essas divindades representam os Seis Mundos, *Rokudô* (conferir *jippôsekai* na Parte I: 4. A arte budista esotérica). Fukûkensaku e Juntei estão num mesmo nível de manifestação, sendo a primeira na escola Tendai e a segunda para a escola Shingon.

mãos como a Senju Kannon. Shô Kannon (Ilustração F29) representa a forma imutável da divindade, a sua forma pura e sagrada.

Jûichimen Kannon

É a Kannon coroada com Dez Cabeças. Entre elas há, a mais, uma pequena figura de Amida Nyorai, no alto, denominada *kebutsu*. Contudo, é a face maior, principal, a que se somam as dez da coroa. Essas onze cabeças resultaram em um nome geral: *jûichi* (onze) e *men* (face) (Ilustrações F23 e A6).

Essa foi a primeira forma tântrica de divindade a ser produzida no Japão no final do século VII. Adorada mesmo antes do estabelecimento das escolas esotéricas budistas no Japão, sua popularidade cresceu muito e muitas estátuas foram requisitadas, o que explica o grande número de figuras que existem até hoje tanto do final do período Nara (710~794) como do período Heian (794~1185). O governo japonês designou 201 imagens dessa Kannon como Tesouros Nacionais e Importantes Propriedades Culturais. Quarenta e uma dessas imagens estão em Shiga, trinta e quatro em Nara e dezenove em Kyôto.

Tanto na China como no Japão, o padrão reconhecido do arranjo da coroa se tornou aquela de três filas de cabeças no topo da cabeça principal, que geralmente é maior do que as subordinadas. Essa Kannon pode ter quatro braços de acordo com os preceitos estabelecidos na dinastia Tang (618~907), mas havia somente uma estátua desse tipo na Índia, em um templo na caverna. Num estágio posterior, eram somente mostradas com quatro braços, mas as versões iniciais têm somente dois. É a primeira manifestação a derivar de uma forma humana normal de uma cabeça e dois braços. Os primeiros registros escritos sobre essa Kannon datam do ano 570, mas não se conhece quando se iniciou sua adoração no Japão. Todavia, sendo representada nos murais do templo Hôryûji, é claro que essa forma foi conhecida e reverenciada no século VII, quando o templo foi construído. O arranjo das cabeças em Hôryûji é diferente daquele que mais tarde se tornariam o padrão, o de pequenas cabeças colocadas à direita e à esquerda e uma central.

O arranjo de duas cabeças na altura da orelha da cabeça principal e das outras cabeças em seu topo segue basicamente um estilo indiano que não foi muito empregado no período Nara (710~794). Segundo o monge Esho (650~714), o número correto de cabeças seria vinte, embora suas dimensões não importassem já que eram apenas símbolos do poder de Kannon. As três cabeças frontais devem expressar a compaixão de Buda (3 cabeças *bosatsu*). As três da esquerda expressam ira, as três da direita com grandes presas ameaçadoras, e a de trás, uma apenas, tem um sorriso alto e malevolente para ridicularizar aqueles de má índole, de modo

que se sintam envergonhados, mas encorajados a retornar para o caminho da virtude. Essas dez cabeças são arranjadas sobre a parte mais larga e central da cabeça como partes de sua coroa, sem destoar da face principal que sintetiza, com equilíbrio, todas as outras diferentes expressões, símbolos dos estados humanos dos quais Kannon promete nos libertar.

Sua mão direita faz o *semui-in* ou o *yoga-in*. Seu peito nu e seus braços são frequentemente adornados com jóias (*yôraku*). A coroa e o colar são de metal trabalhado. O sarão (*sarong*) é um saiote de um pedaço de tecido retangular com vários metros. O vaso unido à sua mão esquerda é nativo do Japão. Suas imagens geralmente são notáveis pela pose e serenidade de expressão.

Uma outra imagem associada à imagem de Jûichimen Kannon é Kumen Kannon, uma das manifestações de Kannon-Nove-Faces. Suas imagens são raras, mas há um exemplo no templo Hôryûji, Nara, de origem chinesa, do século VIII.

O ritual requerido para um asceta budista fazer uma petição para a estátua de Jûichimen é estipulado pelo budismo como se segue, e serve para ilustrar o poder que se crê estar por de trás dessa forma:

Do primeiro ao oitavo dia do mês, o asceta, usando uma vestimenta nova, canta o encantamento três vezes por dia a Kannon. No nono dia, ele coloca a imagem em um lugar tranquilo, com sua face principal voltada para o Oeste. Então ele coloca alimento e queima um incenso diante da imagem, continuando a cantar o encantamento até o décimo terceiro dia. No décimo quarto dia, dobra as suas oferendas e embebe tiras da árvore *bo* em um óleo perfumado. Então ele repete o encantamento 1008 vezes, atirando pedaços da árvore *bo* dentro do fogo, um por vez. Na noite do décimo quinto dia, a terra tremerá e a imagem se moverá. E a face mais alta de Kannon elogiará o asceta dizendo: “Você tem realizado esse ritual para obter uma resposta às suas orações. Eu responderei, em reconhecimento a seus esforços”.

Diz-se que essa Kannon teria evoluído de um deus brâmane da montanha. Com oferendas, esse deus, originalmente selvagem, tornou-se benevolente. Essa teoria é complexa visto que o budismo assumiu um papel “catequizador” dos deuses do hinduísmo, e que os deuses das montanhas, normalmente de origem xintoísta, foram “transformados” em entidades budistas. A lenda da Kannon de Takatsuki nos oferece uma visão desse sincretismo e de sua popularidade.

A lenda trata de Taichô, monge budista nascido em 682 na vila Asôzu, aos pés da montanha Hakusan, a nordeste de Takatsuki, em Shiga. Em 696, ele viu Jûichimen num sonho e, inspirado, tornou-se monge e começou a praticar o ascetismo na montanha Ochi, de onde

ele podia ver claramente a montanha Hakusan. Acreditando no espírito divino que nela habitava, desejou escalá-la.

Um dia, em 716, Taichô sonhou novamente com Kannon, que lhe ordenou que escalasse Hakusan, o que ele fez no ano seguinte. Ao alcançar o topo da montanha, orou ao lado de um pequeno lago donde, subitamente, emergiu um dragão. Taichô não se assustou, pois sabia ser o dragão a manifestação de Kannon, e continuou a orar. A divindade, então, apareceu, e Taichô se prostrou diante dela. Após a visão, a montanha se tornou lugar sagrado e Taichô praticou o ascetismo em Hakusan por mil dias.

Uma outra montanha chamada Kodakami também foi tomada como lugar sagrado por Taichô. Lá ele construiu um templo para Kannon, mas que foi destruído pelo fogo. Em 785, o templo foi restaurado por Saichô, fundador da escola Tendai.

Enquanto Saichô estava praticando o ascetismo em uma cabana ao sul dos pés da montanha Kodakami, ele subiu ao topo e viu restos do templo espalhados, tais como as pedras de fundação, e a cabeça da imagem da Kannon. Depois de ficar lá por algum tempo, um velho apareceu e lhe disse: “Este lugar foi sagrado para um adorador do espírito da montanha. Aqui havia um templo para Kannon. Vossa visita aqui é um sinal de que é chegada a hora de restaurar o templo. Deveis assumir esse trabalho tão logo quanto possível, para o bem das pessoas”. Saichô perguntou ao velho homem o seu nome, mas ele somente respondeu, “Eu vim de Hakusan”. O velho era provavelmente o espírito de Taichô, e Saichô fez o que ele pediu.

Segundo Moriguchi Minoru¹³⁴, em termos de método, criação e estilo, a imagem de Jûichimen Kannon de Takatsuki é típica das imagens do período inicial de Heian, mais indiana do que japonesa, e sua existência, hoje, se deve ao fato de que foi uma das estátuas escondidas da destruição¹³⁵. A postura, os grandes brincos, o estômago bem arredondado, a inclinação sensual do quadril e a graciosidade sugerem voluptuosidade feminina. O arranjo de sua cabeça também a distingue de outras imagens japonesas de Jûichimen. Normalmente, a cabeça principal é coroada com dez cabeças, que têm de um quarto a um quinto do comprimento da cabeça principal. Nessa imagem, cada face é grande o bastante para mostrar claramente cada expressão.

¹³⁴ Os dois trechos anteriores e argumentação estão em MORIGUCHI, Minoru. *The Eleven-Headed Kannon of Dôgan-ji*, pp.17-21.

¹³⁵ Em uma tentativa de unificar a nação, a tropa de Oda Nobunaga lutou contra as tropas de Asai e Asakura no litoral nordeste do Lago Biwa. As chamas da guerra se espalharam pelas vilas vizinhas e Nobunaga, que era hostil ao budismo, colocou fogo nos templos locais, mas os aldeões salvaram algumas imagens da destruição, escondendo-as no subsolo ou no fundo do lago.

Senju Kannon

Seu nome completo é Senju Sengen Kanjizai Bosatsu; trata-se de uma Kannon de 11 cabeças, mil braços, com um olho e uma arma em cada uma das mil mãos, simbolizando sua capacidade para abraçar a terra e aliviar o sofrimento de todas as pessoas com milagres ilimitados. Introduzida na mesma época de Fukûkenjaku Kannon, superou-a em popularidade e se produziram tantas estátuas que suas representações assumiram formas tântricas mais complexas, o que culminou na Kannon de Cem Braços chamada de Senhora de Todas as Kannon. Sua representação normalmente possui cem braços, mas as feitas no período Heian (794~1185) têm 42 braços: dois são braços normais, mas cada um dos 40 braços restantes representa os 25 mundos budistas, resultando em 1000 mundos (40X25).

A primeira tradução para o chinês sobre essa estátua data de 649 e revela a extensão de sua adoração. No Japão, iniciou-se no final do período Nara (710~794), na época em que o monge Genbo comandou a cópia de uma grande quantidade de material escrito sobre essa Kannon. Podem ser encontradas estátuas representativas desse período, no Salão Dourado do templo Tôshôdaiji e no do templo Fujiidera, quando esforços foram feitos para complementar a estátua com mil braços. Desse período temos as estátuas do Salão de Leitura dos templos Kôryûji, Onjoji e Enryakuji. Com o passar do tempo, a popularidade dessa Kannon cresceu e se espalhou para regiões remotas da capital.

No templo Hosshoji, em Kyôto, uma Senju, datada de cerca de 924, está coroada com vinte e cinco cabeças, das quais as duas maiores estão dos lados da cabeça principal. As características faciais dessa imagem seguem um modelo estrangeiro que nunca teve uma larga aceitação no Japão.

A Senju Kannon (Ilustração F25) possui 28 príncipes, entre os quais Naraen e Misshaku (os *Niô*), os dois guardiões dos pórticos dos templos japoneses. Dentre os seus objetos, Senju segura um bastão de peregrino, rolos de sutras, tigela de mendicância, colar de contas, lança, flores de lótus aberta e em botão, vaso com água sagrada, laço.¹³⁶

Um famoso exemplo da idéia de que imagens repetitivas eram uma das práticas religiosas formais da época é o *sentaidô*. Em adição a muitos Salões Amida construídos, havia também numerosos *sentaidô* (Salão de Mil Imagens) que abrigavam estátuas de Kannon (Ilustração F24) ou Jizô bosatsu. O exemplo sobrevivente mais conhecido é o Sanjûsangendô¹³⁷, em Kyôto, empossando mil e uma imagens de Senju Kannon e cerca de

¹³⁶ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

¹³⁷ Sanjûsangendô, o “salão dos trinta e três *Ken*”, é outro nome do templo Rengô-in da escola Tendai em Kyôto fundada por Taira-no Kiyomori em 1164. Esse nome se deve aos trinta e três *ken* (equivalente a 20,11

trinta figuras auxiliares. Muitos templos nas montanhas empossam estátuas dessa divindade como imagem principal, mas nenhuma alcançou a quantidade que se encontra no Salão Sanjusangendô. São 1001 estátuas de Senju, 500 em pé, à direita, e 500 à esquerda de uma grande imagem de Senju sentada. O conjunto foi completado em 1254, depois que o salão original de 1164 tinha sido queimado. Para suprir tal demanda, os escultores desenvolveram uma técnica de produção de estátuas chamada de *yosegi-zukuri* usando partes pré-fabricadas, que eram pregadas e coladas umas as outras.

Nyoirin Kannon

Não somente a Nyoirin Kannon do templo Kanshinji (Ilustrações F26 e A7) é a maior e mais antiga estátua dessa Kannon produzida no Japão, mas também é uma das imagens que ilustram o auge da arte budista esotérica no Japão. Sentada com um joelho levantado (posição *rinnôza*), tronco mantido reto e a cabeça levemente inclinada para um lado, essa típica postura de relaxamento tem, ao mesmo tempo, sensualidade e dignidade.

A versão de seis braços de Nyoirin Kannon é encontrada na mandala Taizôkai. Outras representações da divindade incluem as dos templos Murooji, Kannonji, e Daigoji. As mais antigas estão nos templos das cavernas chinesas em Dunhuang.

Parece que representações de dois braços foram feitas no final do período Nara (710~794), sendo que devem ter chegado ao Japão no início do mesmo período. A imagem principal no templo Ishiyamadera¹³⁸ era de dois braços. A original foi destruída pelo fogo em 1078 tendo sido sua reconstrução ordenada no final do século XII por Minamoto Yoritomo. Uma outra estátua muito maior existe hoje no templo Okadera, Nara. Ela é feita de barro e somente a cabeça permanece na forma original, pois o corpo já foi restaurado inúmeras vezes.

Ela segura quatro objetos: a jóia *nyoihôju*, a conta de pedras para oração (*juzu*¹³⁹), a Roda de Lei (*rinpô*¹⁴⁰) e uma flor de lótus. A mão direita toca o lado direito da face (gesto de meditação) e a outra está com a palma voltada para o chão. Com a jóia e a roda, ela satisfaz os desejos dos seres humanos.

Batô Kannon

metros) de sua fachada. Foi fundado por Taira-no Kiyomori para o imperador retirado Go Shirakawa em 1164. Incendiado em 1249, o templo foi restaurado em 1266. Seu nome oficial é Rengeôji, “Templo do Rei Lótus”;

¹³⁸ Ishiyamadera, lit. “templo da montanha de pedra”, em Ôtsu, foi fundado pelo monge Rôben na primeira metade do século VIII. Pertence à escola Shingon. Incendiado em 991, foi reconstruído por Yoritomo.

¹³⁹ Colar de 108 contas que representam as 108 ilusões a que os seres humanos estão sujeitos.

¹⁴⁰ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

O Batô (“cabeça de cavalo”) Kannon (Ilustração F27) é largamente adorado nas regiões montanhosas, como protetor dos viajantes e, imagens suas, de pedra, são frequentemente encontradas. Ele normalmente aparece em uma forma feroz, com 3 faces, 8 braços e com uma cabeça de cavalo elevando-se acima dele. Ele foi uma vez adorado por fazendeiros que mantinham cavalos e gado, mas sua proteção se estende para todos os animais que trabalham para os homens. Batô é capaz de subjugar os “quatro demônios” (*shima*). Ele é o mesmo Batô Myôô. Segura uma conta, uma Roda, uma flor de lótus e um “machado-agulha” (*shifun*). Também há muitas imagens diferentes com 3 faces e 4 braços. As divindades Batô e Juntei aparecem nos sutras no início do século VII.

Fukûkenjaku ou Fukûkensaku¹⁴¹ é a Kannon que “apanha infalivelmente”. Ela arrasta, através do mar do sofrimento do mundo, uma corda e uma rede para salvar todas as pessoas sem deixar ninguém de fora. É uma das mais poderosas manifestações de Kannon do período Nara (710~794) (Ilustrações F28 e A8).

Durante o período Heian (794~1185), Fukûkensaku foi considerado como uma das seis manifestações de Kannon segundo os ensinamentos budistas de transmigração em seis mundos:

- dos Seres Celestiais - Nyoirin Kannon
- dos Ashura - Jûichimen Kannon
- dos humanos - Fukûkensaku Kannon
- dos animais - Batô Kannon
- dos espíritos famintos - Shô Kannon
- dos condenados ao inferno - Senju Kannon

Para enfatizar mais o seu poder, a divindade tem mais um olho no meio da testa e oito braços. Há também imagens de uma face e 4 braços ou 3 faces e 6 braços. Os braços de Fukûkensaku são designados a segurar vários símbolos de poder. Eles estão em posição simbólica ou seguram algum objeto simbólico como a flor de lótus, o bastão de monge, um batedor de moscas (o afastamento dos assuntos mundanos) e o laço (*kenjaku*). Duas mãos estão unidas em frente ao peito num gesto de oração e os outros seis braços se irradiam ao redor da figura. Entre as mãos em oração há a jóia *cintamani*, que elimina a infelicidade e representa o poder absoluto. Atrás, tem-se um halo de metal trabalhado com formas

¹⁴¹ Embora a palavra *kenjaku*, que significa “laço-armadilha”, forme o nome dessa Kannon, *Fukûkenjaku*, normalmente a palavra *jaku* aparece sem sonorização, sendo Fukûkensaku o nome mais comum, embora às vezes encontremos Fukûkenjaku Kannon.

flamejantes e raios metálicos que sugerem a luminosidade do corpo. Usa uma coroa de prata trabalhada, na qual há uma estátua de Shaka em pé. Tais detalhes refletem claramente a influência do budismo esotérico. Com o passar do tempo, as cores da coroa foram sumindo, mas seu esplendor original tinha cerca de vinte mil pedras tais como jade, âmbar, cristais e pérolas. Embora Fukûkensaku tenha outras representações, todas elas são baseadas no deus hindu Shiva.

Sutras descrevendo Fukûkensaku surgiram não muito tempo depois das que tratavam de Jûichimen, que foram traduzidas para o chinês no final do século VI. Existe uma extensa literatura sobre esse *bosatsu*, cerca de trinta rolos, datando de cerca de 709, sugerindo que a adoração dessa entidade estava em seu auge. Registros indicam que sua estátua foi produzida em grande quantidade nos períodos Nara (710~794) e Heian (794~1185). A variedade de formas em que pode aparecer é grande. Pode ter uma cabeça e dois braços (a forma mais freqüente); quatro, oito, dez, ou mesmo dezoito braços; uma cabeça com três olhos; três cabeças; onze cabeças. No Japão, entretanto, uma cabeça e quatro braços é uma forma considerada modelo. Notáveis exemplos incluem a imagem do Salão Hokkedô do templo Tôdaiji, a imagem do Salão de Leitura do templo Kôryûji, e a imagem do Salão de Leitura do templo Tôshodaiji. A imagem principal do Salão Octogonal Sul do templo Kôfukuji é uma reprodução feita em 1189 da estátua original de 813.

Na escola Shingon, Fukûkensaku é substituído por Juntei Kannon ou Shichigutei Butsumo significando a Kannon pura, mãe de inumeráveis budas e *bosatsu*. Originalmente foi uma deusa hindu. Adotada pelo budismo e adorada como uma doadora de (que faz nascer) crianças e auxiliadora dos partos. Tem uma face, três olhos e dezoito braços.

Shô Kannon no Japão, tem uma cabeça e dois braços, sua forma fundamental. Por causa de seus traços femininos e sua expressão gentil e maternal, ela é comparada a Nossa Senhora do catolicismo. Tem um “terceiro olho” na testa, três linhas no pescoço, um alto topete e longas tranças sobre os ombros, jóias adornando o peito, braceletes, faixas de tecido que se estendem do ombro esquerdo para o lado direito, estola, cordões ornamentados de jóias e sarão. Tem Amida Nyorai como *kebutsu* central da coroa, faz o gesto *seppô-in* e segura uma flor de lótus. Essa seria a Kannon primordial capaz de assumir 33 formas.

Miroku Bosatsu seria o “próximo buda” (Ilustrações F30 e A9), já que Gautama foi virtualmente o único buda que viveu nesse mundo, há aproximadamente 25 centenas de anos.

Ele é representado segurando uma pequena estupa¹⁴², que pode estar na coroa e simboliza o Buda Dainichi, e senta-se em posição *kekkaфуza* ou *hankashiiza*. A imagem de Miroku parece estar refugiada num mundo espiritual, pois se acredita que esteja contemplando a salvação do homem. Pode segurar uma flor de lótus encimada por um *suibyô* (frasco sagrado). Segundo o sutra do “*Sermão do Rei sobre a Roda (da Lei) Rodando*” (Dīgha-nikāya), Miroku será o próximo buda que está sob treinamento ascético no céu Tosotsu (céu Tusita), há milhões de milhas ao norte desse mundo. Mas Miroku não aparecerá nesse mundo e tornar-se-á um Buda antes de 5.670.000.000 anos após a morte de Gautama¹⁴³. Na sua vinda, uma flor conhecida como Flor Dragão floresceria, e Miroku convocaria três vezes uma reunião para pregar os ensinamentos e salvar o mundo.

Outros nomes de Miroku são Jishi Bosatsu, o *bosatsu* da compaixão; e Hotei. Esse é um dos “sete deuses da sorte” (*shichifukujin*) do Japão, dito ser a reencarnação de Miroku¹⁴⁴. Outros nomes são Mirai Butsu ou Tōrai Butsu (o Buda do Futuro).

O exemplo aqui escolhido é a imagem de Miroku Bosatsu do templo Kōryūji. Ela tem uma face oval com o olhar abaixado. Por não lançar o seu olhar sobre as pessoas, não parece doadora de ajuda, mas encontra-se numa postura de estátua chamada *hanka-shii-zô*, “a imagem de alguém ocupado em pensamentos”, postura que Gautama assumira enquanto tomava a importante decisão de se tornar monge. Mais tarde, escultores chineses começaram a fazer imagens de Gautama naquela postura. “No século VI os escultores chineses começaram a descrever Miroku Bosatsu, em vez de Gautama, nessa postura”¹⁴⁵. De fato, no Japão, Miroku representa Gautama depois de ter entrado para a vida monástica, antes de sua Iluminação, mas suas imagens Miroku estão entre os *nyorai* e *bosatsu*, pois ele é quase um *nyorai*, sendo difícil definir sua categoria pelas imagens. A postura consiste em estar sentado sobre um trono com a perna direita dobrada sobre a perna esquerda pendente, tornozelo direito sobre joelho esquerdo e sobre a perna direita, o braço direito está apoiado com o cotovelo enquanto a mão toca levemente a face com os dedos.

O Miroku do templo tem o nariz reto e a expressão facial tem um leve sorriso. O torso curvado e liso lhe dá leveza. A parte mais baixa do corpo está coberta com um *mo*, tipo de saia. Os ombros são estreitos e o tronco é mais esbelto se comparado ao das imagens

¹⁴² Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

¹⁴³ Segundo os ensinamentos budistas da Terra Pura, três períodos do dharma se seguem após a morte de Buda: *shôbô*, *zôbô* e *mappô*. Depois disso, a doutrina do dharma se desvaneceria gradualmente por si mesma, até que aparecesse no mundo o bosatsu Miroku, que se tornaria o novo buda e restabeleceria o Dharma correto no futuro.

¹⁴⁴ Se Hotei for uma reencarnação de Miroku, então ele já veio. (conferir *shichifukushin* na Parte I: 7. Deuses e Legiões). A mitologia hindu também crê que Vishnu reencarnará mais uma vez (décima) no fim da época presente do mundo e seu nome será Calque.

esculpidas no século IX e posteriores. A madeira de pinheiro vermelho japonês, da qual a imagem foi esculpida, aparece em áreas em que as folhas de ouro que a cobriam estão se destacando.

No início do período Heian (794~1185), quando o budismo era relativamente novo no Japão, as estátuas de Miroku começaram a suplantarem as de Amida, tornando-se importantes, especialmente para a escola Shingon.

Jizô Bosatsu (Ilustração F31) é “a piedade búdica auxiliadora que abarca a terra”, Juiz da Morte e Senhor dos Infernos. É um dos *bosatsu* mais conhecidos da compaixão, sendo representado como um monge de cabeça raspada; suas imagens são encontradas em templos e em alojamentos de quase todas as cidades e vilas japonesas, especialmente em cemitérios. Seu voto é o de ajudar todos os seres peregrinos e, especialmente, as crianças falecidas.

De acordo com a tradição, as crianças que morrem prematuramente são enviadas para o inferno como uma punição por ter causado grande tristeza aos pais. Elas são enviadas para *Sai-no Kawara*, um rio de almas no “purgatório”, onde oram pela compaixão de Buda e constroem pequenas torres de pedra. Essas crianças são chamadas de *mizuko*, “crianças d’água”. Jizô então chega para resgatá-las. Mesmo hoje, pilhas de pedras podem ser encontradas ao redor das estátuas de Jizô, vestidas com roupas de crianças, chapéus e babadores.

Jizô é também adorado pelos bombeiros e conhecido como Kuro ou Hitaki Jizô, Jizô Negro, porque ele desce ao inferno para aliviar as almas condenadas, reduzindo o calor intenso.

Jizô tem sido mais um objeto de adoração que Amida, Yakushi e Kannon. Ele é idêntico a Enmaô, o rei que administra os carrascos (*preetas*) dos 136 infernos budistas. A salvação das pessoas desse mundo depende de Jizô durante esses 5.670 milhões de anos entre a morte de Gautama e a vinda de Miroku. Acredita-se que Jizô se originou da fé da Mãe Terra, possuindo uma grande capacidade de salvar, visitando os mundos subterrâneos dos espíritos condenados ao sofrimento. Geralmente é representado em pé com um bastão de peregrino (*shakujô*) na mão direita, na ponta do qual há seis anéis soantes que servem para tirar o espírito da agonia para a presença do Todo Misericordioso¹⁴⁶. Na mão esquerda há a jóia *hôju*, que simboliza a inesgotável riqueza da bem-aventurança e a sabedoria que ele

¹⁴⁵ MORIGUCHI, Minoru. “The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi”, pp.10-16.

¹⁴⁶ Esse bastão de peltre ou estanho tem como remate um pequeno pagode acima e uma ponteira de ferro na extremidade inferior. Ele é usado por monges em peregrinação, para expulsar demônios e venenos de cobra.

generosamente doa a todos. Os dois auxiliares de Jizô estão encarregados de fazer os espíritos recordarem todos os seus atos bons e maus. O da esquerda tem uma notação dos bons atos, e o da direita, dos maus.

Jizô, que não é restrito ao mundo do homem, aparece em todos os seis reinos para salvar os seres em agonia. Uma lenda diz que há seis caminhos (*rokudô*) para o inferno e que então há um Jizô para cada um, os *Roku Jizô*: Enmei (“vida longa”); Jichi (“terra da possessão”); Hoshu (“mão tesouro”); Hôsho (“lugar tesouro”); Kengoin (“forte determinação”); Hô-in (“selo tesouro”).

Enmei Jizô é especialmente adorado por proteger os bebês recém-nascidos e as mães, prolongando-lhes a vida. Ele é representado com a perna esquerda pendente num pedestal, segurando o *shakujô* na mão direita e um *hoshû* na mão esquerda.

Monju é o *bosatsu* do esplendor, da meditação ou da inteligência suprema, da perfeição mental, da eloquência, da memória infalível, é a idealização ou a personificação da sabedoria de Buda (Ilustração F32). Originariamente, Monju foi uma lendária figura indiana, o rei Pancasikha de Gandharva, que tinha um profundo conhecimento sobre o budismo *mahayana*. Junto com Fugen, Monju foi um dos seguidores de Buda.

Pais visitam a imagem de Monju para pedir que suas crianças passem em exames de admissão. Há muitos provérbios japoneses que incluem referências budistas. Um exemplo é *Sannin yoreba Monju no chie* (“três pessoas juntas, a sabedoria de Monju”) ¹⁴⁷, que equivale ao provérbio “duas cabeças pensam melhor que uma”. As imagens de Monju foram introduzidas no Japão por monges chineses ¹⁴⁸ que, durante a viagem para Wutaishan, aprenderam que Gyoki (668~749) era a reencarnação de Monju, e então foram para Nara em 736. Mais tarde, em 840, outro monge chamado Ennin viajou para a China e trouxe sutras e imagens desse *bosatsu*.

Segundo o sutra *Kegon-kyô* (“*Sutra Guirlanda de Flores*”), sua residência fica em algum lugar no leste. O nome Manchúria é dito derivar de *Manjusri*. Historicamente, no leste asiático, havia quatro *bosatsu* que simbolizavam diferentes aspectos da crença e da prática budista. Kannon, a compaixão, Monju, a sabedoria, Fugen, a prática, e Jizô, a paciência. No *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”) ele é o nome de um universo no leste chamado Yuima (*Vimala*). Monju é elogiado por Shaka no sutra *Manjusri-parinirvana-sutra*, por ser o

¹⁴⁷ “NYORAI and Bosatsu” (“Nyorai e Bosatsu”). *The East*, v. 23, n. 6, Tôkyô, janeiro, 1988, p.26.

¹⁴⁸ Um desses monges, Bodaisenna, sucedeu Gyoki como diretor da comunidade budista do templo Tôdaiji, em 751.

iniciador, o pai e a mãe de todos os *bosastu* do passado, e será pai também do Buda do futuro, Miroku.

Monju é tipicamente descrito como um homem jovem montado em um leão (*shishi*), simbolizando o poder da sabedoria¹⁴⁹, com uma espada na mão direita, que corta a ilusão, a ignorância e todos os pensamentos errôneos. Com a mão esquerda segura um sutra ou uma “caixa”. Ambos os objetos também simbolizam a sabedoria. Às vezes ele carrega uma flor de lótus encimada por um *gokosho* e um *hōkyō*¹⁵⁰. Nas obras mais iniciais do período Heian (794~1185), Monju e Fugen freqüentemente flanqueiam Shaka como auxiliares (*kyōji*), uma tríade conhecida como *Shaka Sanzon*. Monju é o que fica do lado esquerdo. Nas pinturas e esculturas, Monju é freqüentemente descrito atravessando o mar sobre uma nuvem ou elefante com quatro auxiliares. Nesse caso é conhecido como Tokai Monju no qual se acreditou depois do período Kamakura (1185~1334). Seus auxiliares são Zenzai-dōji, Uten-ō, Buddhabari e Saishō-rōjin. Ele segura uma espada e sutras. Há uma imagem no templo Saidaiji e uma pintura no templo Daigoji.¹⁵¹

Fugen Bosatsu, o *bosatsu* da beleza universal, chegou ao Japão no século VIII, pois ele se tornou uma das principais divindades do período Heian (794~1185), e foi adorado com especial reverência pelas altas damas dos séculos XI e XII. O *Kegon-kyō* (“*Sutra da Guirlanda de Flores*”) relata como um *bosatsu* chamado Zenzai-dōji, depois de ter sido instruído por Monju, foi conduzido por Fugen para completar sua busca pela iluminação. Como Monju, Fugen é um dos que seguiram e ajudaram o Buda histórico. De acordo com o mesmo sutra, Fugen fez dez grandes votos que são considerados os votos básicos de um *bosatsu*. No budismo *mahayana*, é o *bosatsu* das oferendas supremas e protetor dos professores do Dharma.

As imagens dessa divindade mostram uma graciosa beleza feminina. Ele segura uma flor de lótus na mão esquerda ou está sentado nessa flor, representando a natureza búdica totalmente pura. Como um dos auxiliares de Buda, fica do seu lado direito na Tríade Shaka (*Shaka Sanzon*). Nessa, Fugen é representado com uma espada numa mão e um sutra na outra. A espada é encimada por uma flor de lótus. Seu gesto é difícil de ser classificado, mas normalmente se chama *sangōmyōzen* (“três ações misteriosas e boas”). Às vezes está montado sobre um elefante branco com seis presas, simbolizando a força de sua compaixão, ou sobre

¹⁴⁹ “Na arte budista, Monju é retratado sentado em uma besta feroz. Monju está sentado, em serena meditação, embora a besta esteja acordada, com seus olhos ferozes abertos. A besta representa o ego, um instrumento útil que não se deve matar, embora deva ser mantido em observação e firmemente domado.” FADIMAN, James e FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade**, p.307.

¹⁵⁰ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

um leão, por sua sabedoria. Esse tipo de elefante apareceu no sonho que a mãe de Shaka, Maya-devi Gautami, teve quando ficou grávida e os sábios interpretaram como a anunciação de um herdeiro para os Shakyas, com características distintas: “seria Shaka um grande governante ou um asceta misericordioso”. Segundo o *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), Fugen chega montado em seu elefante branco com seis presas para velar e instruir os crentes que desejam a iluminação.

Kongôsatta é considerado idêntico a Fugen Bosatsu. É também Kongô Bosatsu ou Vajrasattva. No budismo vajrayana, é o ser *vajra*, o buda do corpo puro, associado à purificação. É um *bosatsu* que explica como o mundo dos desejos pode conduzir a iluminação. Suas mãos estão sobre o peito, a direita segurando um *gokosho* (pilão com extremidade de cinco pontas), a esquerda um *gokorei* (sino com extremidade de cinco pontas) e usa uma “coroa com cinco budas” (*gobutsukan*).

Kokuzô, o *bosatsu* do céu, não é muito popular, e evoluiu da adoração ao céu. Ele simboliza a grande sabedoria de Buda que permeia todo o universo, pois sua sabedoria é tão infinita como o universo e é dito ajudar os seus adoradores a aperfeiçoar suas memórias, suas habilidades técnicas e talentos artísticos, sendo também reconhecido como protetor dos artistas e artesãos. Ele é uma das treze divindades da escola Shingon e um dos Cinco Grandes (*Godai*) Kokuzô Bosatsu (Ilustração F33).

Foi uma das primeiras divindades a chegar e a ser representada no Japão, sendo reverenciado desde o período Nara (710~794) como guardião da sabedoria, e um objeto de adoração no ritual chamado *Gumonji-hô* para aumentar o poder da memória, e no ritual chamado *kokûzô-hô*, do budismo esotérico.

Suas imagens têm como características marcantes suas incomuns proporções – uma cabeça grande e um corpo pequeno – um efeito que sugere dignidade e genialidade, além de uma expressão calma e amável. Na mandala Taizôkai, ele é representado sentado sobre uma flor de lótus, usa uma “coroa de jóias com cinco budas” (*gobutsukan*) e a mão direita ou segura uma espada flamejante simbolizando a sabedoria que corta a ignorância, ou apenas, toca o chão com as pontas dos dedos. Na sua mão esquerda segura a jóia *nyôihôju* saindo de uma flor de lótus, representando a realização do desejo das pessoas.

Godai Kokuzô é o conjunto dos Cinco Grandes Kokuzô do budismo esotérico que são manifestações dos *Gochi Nyorai* (Os Cinco Budas da Sabedoria). Eles são Hokkai Kokuzô

¹⁵¹ A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.464.

(zênite), Kongô Kokuzô (sudoeste), Hôkô Kokuzô (sudeste), Renge Kokuzô (noroeste) e Gôyû Kokuzô (nordeste), cada um segurando um atributo diferente (Ilustração F33).

No templo Jingoji, Kyôto, Os Cinco Kokuzô Bosatsu ou as cinco manifestações diferentes do *bosatsu* chamado Kôkuzo no *tahôtô*¹⁵², são em madeira e datam da primeira metade do século IX, sendo permeadas de mistério estático e introspecção. Essas estátuas foram trazidas do templo Seiryôji (Ch'ing-lung ssû) da China pelo monge Eun em 847. Elas têm características claramente indianas, com seus deuses montados em animais: leão, elefante, cavalo, pavão e *karura*¹⁵³. Embora similar em concepção ao Bonten, a execução difere. O Kongô Kokuzô usa uma coroa ogival, símbolo da sabedoria. O braço direito está precisamente inclinado e na sua mão está uma jóia *vajra* (*kongô*). Outras quatro estátuas aproximadamente semelhantes representam a figura central de Dainichi e três outros budas. O conjunto tem um tipo facial que, embora corpulento e de pescoço quase inexistente ao modo do início de Heian, é quase redondo nas proporções, uma outra característica da escultura posterior. Feito de madeira policromada, cada uma tem cerca de 95 centímetros de altura e posam de modo virtualmente idêntico. Em sua severidade, coroas trabalhadas e implementos simbólicos, elas expressam um senso de profundo mistério e propósito.

No templo Tôji há as estátuas de Kongô Kokuzô Bosatsu e Hokkai Kokuzô Bosatsu, em madeira, século IX, Kyôto. As estátuas estão sentadas na posição *hanka-fuza* em pedestais em forma de animais. *Hanka-fuza* é o nome japonês para a posição de lótus para meditação. As pernas estão cruzadas e o peito de cada pé fica apoiado sobre a coxa oposta. Essa posição para Kokuzô foi mais comum no período Nara (710~794), mas depois do período Heian (794~1185), ele aparece numa posição sentada comum.

Seishi ou Daiseishi é o *bosatsu* da sabedoria “que procede com todo vigor” ou “aquele que alcançou um grande poder” (Ilustração F34). Ele é representado segurando uma flor de lótus com a mão esquerda e, com a mão direita, representa a vigorosa energia que a faz desabrochar, significando sua capacidade para conduzir os seres à iluminação. Seu voto é o de iluminar a todas as coisas com a luz da sabedoria, mantendo os seres distantes dos três mundos do sofrimento (*sanzu*). Ele é um dos auxiliares de Amida na Tríade Raigô, à direita,

¹⁵² *Tahôtô*, literalmente, “pagode muito adornado com jóias”, que refletia o fortalecido santuário indiano. Tahô Nyorai ou Tahô Butsu foi um admirador e patrocinador do *Hôkke-kyô* (“Sutra de Lótus”). No Capítulo Pagode (*ken-hôtô-bon*, relativo ao *nibutsu-heiza*) está descrito como Tahô convidou Buda para se sentar ao lado dele em uma torre. Quando Shaka foi pregar no Pico do Abutre (*Ryôjusen*, O Pico do Abutre ou da Águia, perto da cidade indiana de Rajagrha), Tahô provocou o aparecimento de um pagode, *tahôtô*, do chão, para provar a verdade das palavras de Shaka. *Nibutsu-heiza*, “dois budas sentados lado a lado”, representa Shaka e Tahô sentados lado a lado num pagode.

com as mãos unidas em oração e um vaso na cabeça, enquanto Kannon está à esquerda. No *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), Seishi está entre os que ouviram os ensinamentos de Buda no Pico da Águia. Também aparece no sutra *Muryôju-kyô* (“*Sutra da Vida Infinita de Amida Nyorai*”). Ele habita o décimo plano dos *bosatsu* e pode estar associado a Vajrapani¹⁵⁴, o “Senhor dos Segredos” e mantenedor dos tantras do budismo vajrayana.

Yakuô e Yakujô Bosatsu que concedem medicamentos, são dois auxiliares (*kyôji*) da imagem de Shaka no Salão Kondô do templo Kôfukuji. Nos sutras eles são descritos como divindades guardiãs de Yakushi e também fazem parte do séquito de 25 *bosatsu* que acompanham a vinda de Amida Nyorai à terra. Yôryû Kannon, uma das 33 formas de Kannon, também é considerada Yakuô.

Gakkô e Nikkô são irmãos que servem à Yakushi Nyorai e auxiliares de Kannon. Gakkô ou Gekkô Henshô é o *bosatsu* da Luz da Lua, que protege os ensinamentos perfeitos de Yakushi Nyorai. Normalmente é representado como um *bosatsu*, mas depois do período Heian (794~1185), recebeu um capacete e atributos simbolizando a Lua.

Nikkô ou Nikkô Henshô é o *bosatsu* da “luz do sol que tudo ilumina”: envia milhares de raios de luz do sol do paraíso para todos os que sofrem na escuridão dos ciclos das reencarnações. Antes do período Nara (710~794) sua forma não era bem definida, mas depois do período Heian, Nikkô normalmente segura uma flor de lótus transpassado por um disco solar.

Suas representações variam e a diferença entre eles é inconsistente. Nos templos Tôdaiji, Tôji e Yakushiji, Nikkô fica à direita do observador e Gakkô, à esquerda, mas no templo Kakuonji em Kamakura, essas posições estão invertidas. No Salão Sangatsudô, templo Tôdaiji, em Nara, Nikkô e Gakkô são de barro, foram executadas no ano 746, flanqueiam a estátua de Fukûkensaku Kannon, e podem representar Brahma e Indra. Mesmo com 229 cm de altura, mais que o tamanho humano, ainda parecem pequenas ao lado de Kannon que possui 366 cm de altura¹⁵⁵.

Uma das imagens na qual a transição de estilos da escultura é também visualizada é Gakkô no templo Hôbodai-in em Kyôto, que expressa solenidade, sendo que a solidez da figura e o pitoresco redemoinho das vestes refletem a importação de mudanças estilísticas.

¹⁵³ *Karura*. Conferir Parte I: 7. Deuses e Legiões: Hachibushû.

¹⁵⁴ Conferir Parte I: 7. Deuses e Legiões: Niô.

¹⁵⁵ Conferir Nitten e Gatten na Parte I: 7. Deuses e Legiões.

Essa estátua, de acordo com as tradições do templo, foi feita por Jikaku Daishi (794~864) ¹⁵⁶, monge da escola Tendai. A imagem ainda mostra muito dos traços freqüentemente associados com a escola Shingon.

São esses os *bosatsu* mais representados em esculturas, e pode ser que sejam, conseqüentemente, os mais conhecidos, em contraste com inúmeros outros *bosatsu* mais representados em pinturas, alguns citados ocasionalmente ao longo desse texto.

¹⁵⁶ O nome póstumo de Ennin (793/4~846), o terceiro monge-chefe do templo Enryakuji.

3. Imagens de Deuses e Legiões

Muitas divindades de outras religiões incorporadas no budismo por razões particulares retêm sua origem não budista, usualmente dos antigos mitos indianos, com nomes em versão japonesa, como as divindades *Tenbu*¹⁵⁷. Com o desenvolvimento do budismo esotérico no Japão, o número dessas divindades cresceu muito e se tornou particularmente importante para o desenho de mandalas. São elas Os 12 Gerais (Jûniten), Os Quatro Guardiões Celestiais (Shitennô), Os Dois Reis (*Niô*), As 8 Legiões Guardiãs (Hachibushû), Os 12 Gerais Guardiões (Jûnishinshô) e As 28 Legiões (Nijûhachibushû).

Na Índia os *Tenbu* são *Deva*, do sânscrito e do pali. Literalmente significa “aquele que brilha”. Eles habitam um dos seis mundos do *rokudô*, o mundo *Tennindô*, o sexto plano de existência, embora reinem nos seis mundos. O mundo desses deuses é o mais alto antes do estado de buda, mas eles ainda estão presos ao ciclo das reencarnações, embora vivam anos incontáveis. Eles ouviram e acreditaram nos ensinamentos de Buda, A Lei (*dharma*), e prometeram defendê-la. Sendo divindades guardiãs, grupos particulares desses deuses são afiliados com budas particulares e formam grupos iconográficos distintos. Os *tenbu* aparecem em grande número nas mandalas japonesas e, pelo período Heian (794~1185), foram muito proeminentes nos trabalhos de arte. Eles têm sexo distinto: as divindades masculinas são retratadas na forma de monarcas, homens de grande força que se vestem como guerreiros e possuem armas em suas mãos, lembrando os gladiadores romanos e os generais de Tang e, as femininas, como mulheres da corte. As roupas de um *Ten* quase sempre incluem um saiote ou uma túnica. Usam coroas elaboradas e outros acessórios decorativos. Entre as partes da armadura (*kan* ou *yoroï*) estão o *shigami* (dente de leão), *kyôkô* (armadura do tórax), *yôkô* (armadura da região pélvica), *keikô* (armadura das pernas).

Jûniten são os “Deuses Guardiões” (*gohôshin*) das Doze Direções ou Doze Céus: Bonten, Gatten, Nitten, Bishamonten, Enmaten, Taishakuten, Suiten, Ishanaten, Fûten, Katen, Rasetsuten e Jiten. Quando foram adotados da mitologia hindu pelo budismo esotérico para guardar os monastérios, caiu a terminação *-ô* ficando apenas *-ten*. Por exemplo: *Bontennô* ficou *Bonten*.

Originariamente, eram oito os deuses que guardavam as direções do mundo e quatro os que guardavam as direções do céu, da terra, do sol e da lua. Também são os guardiões de rituais esotéricos¹⁵⁸ tais como *Goshichinichi-no mishiho* (“Ritual de sete dias para a proteção

¹⁵⁷ *Tenbu* é o coletivo para as divindades *Ten*.

¹⁵⁸ A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.295. Rituais Esotéricos.

do reino”), o *Daigensui-hô* (“Ritual para a proteção do Estado usando a iconografia de Daigensui Myôô ou Yakusha como a imagem principal”), e o *Ninnô-e*, ritual relativo ao sutra *Ninnô-gyô*, (“*Sutra dos Reis Benevolentes*”). As esculturas dos doze deuses estão preservadas no templo Saidaiji, Nara, e no Museu Nacional de Tôkyô.

Bonten (Ilustrações F35 e A10) é um dos três maiores deuses da Índia, sendo chamado Brahman ou Sikhin, pois é o deus criador do Universo. Ele é também representado com quatro cabeças para observar as quatro direções, embora normalmente mostre apenas uma. Sua montaria é um ganso selvagem, podendo ser quatro na escultura. Ele possui quatro virtudes: proporcionar felicidade, remover o sofrimento, libertar do desejo ajudando a ver e, a se libertar do amor e do ódio, ajudando a se tornar imparcial. Praticando essas virtudes, poder-se-ia renascer no paraíso de Bonten, que vive no primeiro dos quatro paraísos da meditação, no mundo da forma, sobre a montanha Sumeru, dominando todos os céus. É dito governar o *saha*, mundo das pessoas que toleram muitos sofrimentos por causa dos desejos e dos três venenos: cobiça, raiva e tolice.

Gatten ou Gakkô Bosatsu, também conhecido como Gekkô Henshō, é o Deus da Lua e aparece como um *bosatsu* freqüentemente representado montado em três gansos brancos, com um caniço elevado por um disco lunar ou um lua crescente, mantendo uma flor de lótus branca. Depois do período Heian (794~1185), foi retratado com um capacete simbolizando a Lua e às vezes segura uma meia lua com um coelho. À direita da montanha Sumeru, governa todos os deuses dos doze palácios e vinte e oito residências do grande céu e é o protetor dos ensinamentos do Buda Yakushi Nyorai.

Normalmente, Gatten aparece ao lado de **Nitten** (Dainittennô ou Nikkô Bosatsu), o deus do sol. Nitten, à esquerda da montanha Sumeru, governa todos os deuses das estrelas, dos sete planetas e dos cometas.

Bishamonten ou Tamonten (Ilustrações F36 e A11) é o deus das guerras e dos guerreiros. Vive a meio caminho abaixo do lado norte da montanha Sumeru, na quarta camada, e protege os seres vivos na parte norte do mundo, acompanhado pelos Yasha e Rasetsu. No Japão, ele é considerado um dos Sete Deuses da Sorte, para a saúde e a fortuna, além de ser um dos Quatro Guardiões Celestiais (Shitennô). Também tem a função de proteger os lugares onde Buda pregou, depois considerados sagrados. Na mão direita ele tem uma lança (*sansageki*), e na esquerda, erguida, um tesouro em forma de pagode (*tô*) que dá saúde aos merecedores¹⁵⁹. Também identificado com o deus xintoísta Hachiman (Ilustração

¹⁵⁹ A posição desses objetos pode aparecer invertida.

F59), normalmente é visto com os “auxiliares” (*kyôji*) Kisshôten e Zennishi-dôji. **Tobatsu Bishamonten** (Ilustração F37) é uma variedade de Bishamonten que usa um manto ou uma longa capa (*toban*, que também significa Tibete) e segura os mesmos objetos, sendo adorado como divindade guardião de castelos e cidades, pois se acredita ter ele aparecido na estrada da cidade de Anseijô (Na-xi) na Ásia Central e expulsado os inimigos. Ele fica de pé sobre Jiten e dois demônios, Niranba e Biranba.

Enmaten (Ilustração F38) é o Senhor do Inferno e um dos dez senhores do plano da morte (*meikai*), ao sul da montanha Sumeru, avaliando as ações das vidas anteriores, julgando severamente os mortos e dominando todos os deuses e demônios que deles se ocupam. Alguns dizem ser ele a reencarnação de Jizô Bosatsu. Adaptação chinesa de um deus védico que ganhou acréscimos do taoísmo no final da dinastia Tang (618~907) para o período da Cinco Dinastias (907~960), é por isso representado usando um manto taoísta. Tem uma “expressão de raiva” (*funnu-sô*), dois braços, segura uma vara com uma cabeça humana na ponta e cavalga um touro.

Taishakuten (Ilustração F39) é Indra ou Indira, deus hindu da guerra, das tempestades, dos trovões, o governante dos deuses, capaz de fazer reviver os mortos em batalhas. Normalmente representado montando um elefante, vive no palácio da “visão correta” (*zenkenjo*) ou “prazeroso para ver” (*kikenjo*) em Trayastrimsha (*tôriten*), o paraíso dos trinta e três deuses ou paraíso de Indra, à leste da montanha Sumeru. Taishaku é dito ter assumido várias formas para testar a resolução de Shaka. De acordo com o primeiro capítulo do *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), Taishaku se reuniu a um grupo de vinte mil servidores no Pico da Águia para ouvir os sermões de Shaka.

Suiten é o deus da água, uma das divindades da mitologia hindu mais antiga, a personificação do paraíso e preservador do universo, à oeste da montanha Sumeru. Mais tarde se tornou o senhor dos oceanos e dos rios.

Ishanaten, algumas vezes chamado de Daijizaiten, habita o sexto paraíso, o mundo dos desejos, à nordeste da montanha Sumeru. Seu nome pode ser lido Izana, sendo identificado com o deus xintoísta da criação, Izanagi, mas Ishana é um obscuro *dikpala*, um deus que guarda uma das oito direções, cujo nome significa “senhor”, pois domina todos os reis dos demônios. Ele é representado com uma cabeça e três olhos e segura uma lança de três pontas (*sansageki*) na mão direita e um cálice feito de crânio humano na mão esquerda, além

de outros ornamentos. Também tido como deus do vento. **Gigeiten**, uma outra deusa, surgiu da coroa de Daijizaiten quando esse foi tocar no céu¹⁶⁰ (Ilustração F43).

Fûten ou Fujin é o deus que governa todos os deuses do vento, à noroeste da montanha Sumeru. Ele é representado como uma pessoa mais velha usando uma coroa sobre os cabelos brancos, tem o corpo vermelho com armadura e segura um cetro com a bandeira dos ventos (*fûban*) na mão direita. O termo “*futen-goshin-gassho*” se refere a um sinal da mão no budismo esotérico, fazendo um anel com o dedo indicador e o polegar.

Katen é o deus do fogo, invocado nos rituais do fogo da escola Shingon. Sentado num bode azul, ele carrega mensagens aos deuses em chamas e fumaça. Sua expressão é severa, sendo normalmente representado como um velho de dois ou quatro braços e com dois seguidores.

Rasetsuten, Rasotsu ou Rasatsu é o demônio hindu *Rakushasa*. As *Rakushasa* são as filhas demônios do deus Kishimonjin. Ele (no Japão, masculino) tortura e se alimenta dos corpos falecidos de pessoas más. A mão direita segura uma espada e a mão esquerda faz o gesto da espada, *ken-in*. Habita o lado sudoeste da montanha Sumeru.

Jiten, Chiten ou Kenrochijin é o deus da terra, é a contra-parte de Bonten e guarda as direções para baixo.

Esse primeiro grupo de divindades *Ten* aqui citadas não contém sequer as mais conhecidas. Outras divindades foram muito mais representadas.

Marishiten ou Marishi Bosatsu é considerado o protetor dos samurais, do país, do povo, dos tesouros e da felicidade. Tem o dom da invisibilidade, por ser a divinização de um fenômeno conhecido como “luz trêmula”, difícil de ser reconhecido. Também é adorado como *makura-honzon*¹⁶¹ (“divindade-travesseiro”) dos guerreiros. Normalmente tem três cabeças e seis ou oito braços, encontra-se montado em um javali selvagem e segura arco, flecha, bastão e *kongôsho*. Também pode ser feminina e segura um “leque celestial” (*ten'ôgi*) de forma circular e com o gesto das mãos *yogan-in*.

¹⁶⁰ Gigeiten tem uma aparência elegante e é talentosa. No Japão, ela é adorada como a protetora das habilidades artísticas. De acordo com os sutras, ela usa um lenço (*tenne*) e uma jóia (*yôroku*) e segura uma bandeja com flores, mas não há imagens remanescentes que se encaixem nessa descrição. A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p.131.

¹⁶¹ *Makura-honzon* significa o mesmo que *nenji-butsu* e tem esse nome *makura*, “travesseiro”, porque é um objeto que está sempre junto ao crente, por normalmente ser de tamanho pequeno. Pode ser o sinônimo de *zushi* ou *kûden* (santuário portátil) se o considerarmos um pequeno oratório com imagens, como um todo. Um famoso exemplo é o *makura-honzon* trazido por Kûkai da China Tang (618~907), mantido na montanha Kôya. *Nenji-Butsu* é um ícone tutelar pessoal, uma estátua budista mantida por um indivíduo ou família como um objeto de adoração privado. Um exemplo famoso é a Triade Amida da Dama Tachibana do templo Hôryûji (Ilustração F18).

Kichijôten ou Kisshôten (Ilustração F40) é, originariamente, uma deusa indiana do bramanismo, Laksmi, esposa ou irmã de Bishamonten e deusa da felicidade e da virtude. Representada na forma de mulher nobre, usa roupas de estilo chinês e freqüentemente segura uma jóia *hôshu* para conceder desejos. Adorada no Japão desde o período Nara (710~794), depois do período Heian (794~1185) ela se tornou a esposa de Bishamonten e normalmente aparece junto a ele. Seus outros nomes são Kudokuten e Hôzô Tennyô¹⁶². Há uma relação entre Kichijô e Kaiteimo ou Kishimojin (como se vê adiante). Na parte II, número 13 da obra *Nihon Ryôki*, do monge Keikai, há a “Narrativa sobre o despertar da paixão diante da imagem de Kichijôten e a extraordinária graça recebida” onde um monge tem uma relação sexual com a imagem de barro de Kichijô num templo em Chinu, Izumi. Essa narrativa mostra que o ato em si não é um sacrilégio e nos ajuda a entender a significação das imagens.

Hariti¹⁶³, segundo a lenda, é uma mulher que, desprezada por quinhentas pessoas, morre clamando por vingança. Reencarnada, torna-se a mãe de quinhentos filhos, e come os filhos alheios. Quando Buda requisita uma de suas crianças, ela se desespera demais. Buda então lhe explica que mesmo com tantos filhos, é doloroso perder um só. Que dizer das mães com somente um ou dois filhos? Arrependida, torna-se a protetora dos partos.

Benzaiten, Benten ou Daikichijôtennyô é a deusa Sarasvati da Índia, esposa de Bonten ou Brahma. Originariamente, ela é a divinização de um rio (deusa do grande Rio Sarasvati) da mitologia hindu, sendo regente das águas, dos rios, da agricultura, deusa de artes como música, literatura e eloquência, além de prover sabedoria, longevidade, vitória no campo de batalha e proteger contra os desastres naturais. Protege os homens dos perigos e temores e salva os necessitados. Seu símbolo é um instrumento musical conhecido como *biwa* (alaúde), mas também leva uma pérola ou jade para conceder desejos, arco e flecha, machado e espada, pois tem oito braços, embora apareça na mandala Taizôkai com dois braços, tocando biwa. De acordo com o sutra *Konkômyô-kyô* (“Sutra da Luz Dourada”), é irmã de Enmaten e tem o poder de se transformar em serpente ou dragão. Depois do período Kamakura (1185~1334), quando passou a ser associada à deusa da felicidade e da virtude, sua versão masculina passou a ser conhecida como Benzaiten, um dos “Sete Deuses da Sorte”, *shichifukujin* (descritos adiante). Em Tsurugaoka, Kanagawa, a deusa Hachiman-gu Benzaiten é uma forma bem

¹⁶² Como Kichijô é uma divindade feminina, a terminação *ten* pode aparecer como *ten-nyô* (“*ten*-mulher”), como em Kichijôtennyô.

¹⁶³ Há uma relação entre Hariti e Kaiteimo ou Kishimojin, nome de uma deusa da Índia, a “deusa mãe de filhos *oni*”. Depois de se converter, ela protege as mães grávidas, o parto, as crianças recém-nascidas e garante o leite materno. Ela é uma divindade *Ten* feminina (*tennyô*) e segura uma criança no colo para amamentá-la e uma romã (*zakuro*), a “fruto do bom presságio” (*kisshôka*). Kishimojin é filha de Kisshôten. In SUZUKI, Takeshi. **Budismo, do Primitivo ao Japonês**, p.101.

conhecida de nu feminino. No templo Hasedera em Kamakura, há uma gruta com 16 estátuas das crianças ou deuses secundários (*Jûroku-dôji*) que acompanham Benten: Inyaku-dôji, Kantai-dôji, Hikken-dôji, Dôchû-dôji, Hanki-dôji, Konzai-dôji, Keishô-dôji, Ishô-dôji, Sanyô-dôji, Aikyô-dôji, Shusen-dôji, Shômyô-dôji, Jûsha-dôji, Zenzai-dôji, Gyûba-dôji e Sensha-dôji.

Bichûten, um dos três maiores deuses do hinduísmo e conhecido por suas muitas manifestações no budismo esotérico, é uma divindade da mandala Taizôkai. Seu nome foi traduzido como audição universal (*henmon*), pureza universal (*henjô*) ou ilusão (*genwaku*).

Kangiten, Daishôkangiten, Shôten ou Daishôten, tem cabeça de elefante¹⁶⁴ e corpo humano, 4 ou 6 braços e segura um machado, um bastão (*bô*) e uma presa (*kiba*). Nos mitos indianos, aparece como um demônio que desafia as práticas budistas de autodisciplina, mas quando foi incorporado ao budismo, tornou-se um guardião benevolente que afasta os demônios. É invocado por saúde, amor, paz, prosperidade, partos, a cura de doenças, a paz conjugal. Pode ser representado sozinho ou como um casal que se abraça, fundindo a condição da relação homem-mulher em ouro e prata, pois pode ser uma divindade masculina ou feminina.

Idaten, originariamente tido como o deus da guerra ou o deus protetor dos ladrões, quando incorporado ao budismo, torna-se divindade benevolente que protege o budismo e seus templos, e pode ser encontrado no alojamento de monges para advertir o monge preguiçoso, ou em cozinhas de templos zen, vestindo armadura e segurando uma espada entre as mãos unidas.

Os Sete Deuses da Sorte ou *Shichifukujin* são um grupo eclético de entidades do Japão, Índia e China. Somente Ebisu é nativo do Japão. Daikokuten, Bishamonten e Benzaiten são da Índia. Hotei, Jurojin e Fukurokuju são da China.

Ebisu é uma divindade adorada como protetor da subsistência, da felicidade e prosperidade. Geralmente associada à divindade nativa *Kotoshironushi-no kami*, é adorada na cidade como divindade dos mercadores e, nas áreas rurais, dos campos de arroz. Essas crenças se originaram em vilas de pescadores, onde Ebisu é adorado como o deus das pescas abundantes.

Daikoku ou Daikokuten é a divindade indiana Mahakala (“deus do tempo”), tendo originariamente dois ou seis braços, um laço, uma pele de tigre e três olhos numa face furiosa,

¹⁶⁴ O deus hindu Ganesha tem uma cabeça de elefante, mas sua lenda é completamente diferente da de Kangiten. Essa mistura de formas e lendas dependem muito de como essas duas informações foram transmitidas por séculos em diferentes culturas e afetam quase todas as divindades.

agarra com as mãos um ser humano e uma ovelha e se cobre com uma pele de elefante. Quando incorporado ao budismo, vem para guardar os Três Tesouros. Está associada à divindade *Ôkuninushi-no kami*¹⁶⁵. Inicialmente adorada como deus da cozinha de templos budistas no Japão, que concede alimento, bebida, saúde, transformou-se em deus da prosperidade. No leste do Japão, é também adorado como o deus dos campos de arroz (*ta-no-kami*) ou da agricultura e pode ser representado como uma divindade *Ten* com armadura ou com uma roupa *kariginu*¹⁶⁶, usando um *eboshi* (“chapéu cerimonial”) e carregando um grande saco.

Hotei ou *Pu-tai* em chinês foi um monge zen chinês do final da dinastia Tang (618~907) ou talvez das Cinco Dinastias (907~960), nascido em Feng-hua-xian, Ming-zhou, que andava pela cidade com a barriga exposta e um bastão no ombro com um saco de cânhamo (*hotei*) que continha todas as suas necessidades diárias obtidas com oferendas. Hotei é representado como um buda sentado, gordo e sorridente, sendo uma das imagens mais mundialmente populares e conhecidas como buda da sorte. Ele é considerado a encarnação de Miroku (relação indefinida¹⁶⁷) e tinha a reputação de ser um grande leitor da sorte. Sua imagem de um buda gordo, sentado e sorridente espalhou-se como sendo a do Buda Sakyamuni. Pode ter crianças a seus pés e se acredita que esfregar a sua grande barriga e oferecer moedas trazem sorte ou que colocá-lo de costas para a porta principal impede a entrada de males.

Fukurokuju e **Jurojin**, deuses da sabedoria e da longevidade, têm longas barbas brancas, portam um bambu ou bastão sagrado, um sutra e uma cabaça, e caminham com os animais que simbolizam a longevidade: a garça, o veado, o cervo e a tartaruga.

Fukurokuju e Daikoku, às vezes, são mostrados lutando *sumô*, com um ou outro vencendo, o que demonstraria uma escolha de uma vida longa e saudável, ou a prosperidade material e são objetos de afeição e familiaridade.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Em outras descrições de Daikoku, essa identificação com um *kami* é considerada errônea.

¹⁶⁶ Um tipo de quimono cotidiano de seda usada pelos antigos nobres e oficiais da corte do período Heian.

¹⁶⁷ Não se sabe quando isso aconteceu, mas essa concepção daria a Miroku Bosatsu a qualidade de um buda que já passou pelo mundo, visto que ele seria o buda do futuro, isto é, o próximo após Shakyamuni. “Introduzido da China Ming no séc. XIII pela escola Ôbaku da seita Zen, o tipo gordo é venerado em todos os lugares de culto dessa escola, a começar pelo grande mosteiro Manpukuji, ao sul de Kyôto, sob o nome mesmo de Miroku. Essa figura bondosa freqüentemente é acompanhada de crianças que se agarram, e que são, de acordo com a tradição, figurações de santos budistas (ao número de 16 ou 18, *Jûroku-rakan*, *Jûhachi-rakan*) (...) que parece ter relações com diversas divindades solicitadas para a obtenção de uma progenitura. In FRANK, Bernard. **Le panthéon bouddhique au Japon** (“O panteão budista no Japão”) – Collections d’Emile Guimet. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1191, p. 107.

¹⁶⁸ “[As]...imagens budistas, que continuam até o final do período Edo, [...] tenderam a ser menos divertidas, exceto pelo monge Bodhidharma (Daruma), que é quase sempre mostrado com uma expressão emburrada senão cômica. Na arte japonesa em geral, as divindades budistas, que são parte de uma outra região, raramente são

Jûnishinshô são Os Doze Gerais, auxiliares de Yakushi Nyorai, também conhecidos como Guardiões Yasha, membros do Tenbu (Ilustrações F41-42). Raramente são mostrados independentemente, mas colocados em círculo, ao redor de Yakushi, representando seus doze votos. Suas expressões e posturas são ameaçadoras. Em geral, usam uma armadura com um capacete ou tem cabelos espetados como labaredas de fogo, mas os objetos que seguram não são rigidamente definidos. Acredita-se que foram introduzidos no período Asuka (552~645). No período Kamakura (1185~1334), foram associados com os doze animais do zodíaco chinês e, depois disso, as esculturas passaram a mostrar um animal simbólico (*jûnishi*¹⁶⁹) na vestimenta da cabeça. Também estão relacionados com os doze *bosatsu* e *nyorai* e os doze meses do ano¹⁷⁰. Como exemplos temos as estátuas do período Heian (794~1185) dos templos Kôryûji em Kyôto, e Shin'Yakushiji em Nara.

Nome (~Taishô)	Características	Horosp.	Mês	Buda
Mekira	cor vermelha; com uma jóia <i>vajra</i> ou um machado na mão direita	tigre	janeiro	Amida
Anchira	com um malho ou bastão ou espanta-moscas (<i>hossu</i>) ; um <i>hôju</i> na mão esquerda	coelho	fevereiro	Kannon
Annira	com um tridente ou uma flecha	dragão	março	Marishi
Sanchira	com uma espada, uma lança ou uma concha	cobra	abril	Kokuzô
Indara ou Indatsura	com uma clava ou uma lança de três pontas	cavalo	maio	Jizô
Haira	com um malho, um arco ou flecha	carneiro	junho	Monju
Makora ou Makura	cor azul; com um machado na mão esquerda	macaco	julho	Yakushi
Shindara ou Kimnara	com uma corda ou espanta-moscas ou bastão de peregrino	galo	agosto	Fugen
Shotora	com marreta ou espada	cão	setembro	Kongôshu
Bikara	com uma jóia <i>vajra</i> de três pontas	porco	outubro	Shaka
Kubira	com uma jóia <i>vajra</i> ou uma espada na mão direita	rato	novembro	Miroku
Basara ou Bajira	cor azul; com uma flecha na mão direita	boi	dezembro	Seishi

Bishamonten, Zôchôten, Jikokuten, Komokuten e Taishakuten são os **Shitennô** (*shi*: quatro; *ten*: deus; *ô*: rei), na verdade, Os Cinco Guardiões Celestiais, governantes dos Cinco Reinos Celestiais ao redor da montanha Sumeru, habitando palácios celestiais com seus respectivos guardiões.

inclinados às qualidades humanas, considerando que as divindades folclóricas e outros seres sobrenaturais são freqüentemente cheios de humor”. McARTHUR, Maher. **Gods and Goblins**. Japanese Folk Paintings from Otsu (“Deuses e Duendes. Pinturas Folclóricas Japonesas de Otsu”). Pacific Asia Museum, Pasadena, California, pp. 27-28.

¹⁶⁹ Originariamente, foram doze símbolos representando doze meses do ano usados na China na Dinastia Shang (1500~1050 a. C.), e mais tarde escritos em doze ideogramas. Mais tarde, no final da dinastia Han (206 a. C.~220 d. C.) também foram usados para indicar as direções e as horas dos dias.

¹⁷⁰ In SUZUKI, Takeshi. **Budismo, do Primitivo ao Japonês**, pp.91-2.

Eles servem ao deus Taishakuten e protegem o budismo e a espécie humana. Mostrados como generais guerreiros que vestem armaduras, pisam nas criaturas *tentoki*¹⁷¹ e geralmente ficam em pé nos quatro cantos dos altares, trata-se de uma combinação do calmo semblante das imagens budistas aos símbolos militares. Embora suas formas originariamente indianas estejam sem armas, os budistas as acrescentaram e algumas delas provavelmente foram usadas em regiões por onde o budismo passou. Ao invés de capacetes, têm halos flamejantes e suas vestes têm mangas longas e dobras graciosas.

Bishamonten ou Tamonten (já descrito nos Doze Deuses Guardiães, Jûniten)

Taishakuten (idem)

Zôchôten, guardião do sul, segura uma alabarda e uma espada (Ilustração F44).

Kômokuten, guardião do oeste, encoraja os que aspiram pela iluminação, pune o mal (Ilustração F46 e F65:3), carrega um pincel na mão direita e um rolo na outra. Se não está com pincel e rolo, sua mão direita está com o punho fechado apoiado na cintura e a mão esquerda segura um tridente apoiado no chão.

Jikokuten, guardião do leste, usualmente carrega uma espada na mão direita (Ilustração F45).

Os Shitennô também fazem parte do *Jûroku Zenshin* ou *Shaka Jûroku Zenshin*, os 16 Deuses Guardiões da Lei (*Gohôshin* ou “Divindades Protetoras”) arranjados ao redor da Tríade Shaka, que guardam os sutras *Hannya-kyô* ou *Daihannya-kyô* (“Sutras da Sabedoria”).

Dentro da tradicional condição pacífica do budismo, as lendas dos **Niô** também se somam às das outras divindades indianas que, antes de se converterem ao budismo, impediram a sua expansão. Presentes quando Buda expôs seus ensinamentos no Pico do Abutre (ou Águia), os Niô também se tornaram seguidores (*kenzoku*), protegendo Buda em sua peregrinação através da Índia, justificando o uso da força para proteger a Lei e lutar contra os adversários com o recurso das aparências furiosas e armas.

De acordo com as lendas japonesas, era uma vez um rei que tinha duas esposas. Sua primeira esposa deu à luz mil crianças. Todas elas decidiram se tornar monjas e seguir as leis de Buda. Sua segunda esposa, porém, teve somente dois filhos. O mais jovem foi chamado de Non-o e ajudou os seus irmãos monges com seu culto. O mais velho, Kongôrikishi, entretanto, tinha uma personalidade muito agressiva e jurou proteger o Buda e seus adoradores lutando contra os demônios e a ignorância. Kongôrikishi foi o primeiro d’Os Reis

¹⁷¹ Os *Tentoki* são pequenas criaturas, originalmente demônios que, agora salvos, carregam lanternas para iluminar o caminho em frente ao Buda. Conferir *yasha* na Parte I: 7. Deuses e Legiões: Hachibushû.

Celestiais, chamado Niô ou Kongô. O segundo é Shukongôshin. Juntos são dois deuses protetores do budismo, os Reis Benevolentes ou Reis Celestiais: Ungyô (*Naraen Kongô* ou *Narayana*) e Agyô (*Misshaku Kongô*), também chamados de Kongô, Kongôrikishi ou Kongômisshaku, membros do Tenbu. Iluminados há muito tempo, aparecem somente para treinar outros. Embora a lenda distinga a origem de cada um, eles podem ser igualmente tomados como manifestações de Vajrapani Bodhisattva ou Vajradara, guardiões da jóia lançadora de raios (*vajra*) e de todos os tantras do budismo vajrayana, ficando de pé do lado de fora do portão dos templos budistas.

Vajrapani (Shukongôshin) também conhecido como o Senhor dos Segredos, é comum em todas as escolas do budismo tibetano. Tem a forma de um demônio da mitologia indiana, com três olhos grandes e brilhantes em uma face, boca escancarada com dentes caninos expostos, dois braços, pele azul escura, barba ruiva, sobrancelhas e cabelos flutuando para cima, como se ele mesmo estivesse em chamas. A perna direita inclinada e a esquerda estendida sobre um disco solar e uma flor de lótus multicolorido. Bem adornado, usa uma coroa, crânios com ornamentos vermelhos e brincos de ouro, colar e braceletes de ossos, presilha do tornozelo, uma cobra verde, um longo lenço de pescoço e uma roupa mais baixa de pele de tigre amarrada com uma cinta. Aparece ao lado de Buda e Vajrasattva.

Ungyô tem a boca fechada e está associado à morte, ao abrigo dos bons espíritos e ao uso do poder latente, esperando com os braços tensos, mas abaixados. Ele fica à direita do portão e segura um sabre. Agyô tem a boca aberta e está associado ao nascimento, ao fato de expulsar os maus e ao uso do poder publicamente. Ele fica à esquerda do portão e carrega a jóia *vajra*.

Como exemplos de Ungyô e Agyô, temos as estátuas criadas por Unkei e Kaikei, localizadas no portão sul do templo Tôdaiji como obras primas do período Kamakura (1185~1334) (Ilustração F47).

Hachibushû são as Oito Legiões de Guardiões também chamadas de *Tenryû Hachibushû* ou *Ninpinin*. Originariamente foram “deuses-demônios” (*jashin*) da mitologia hindu e depois incorporados ao budismo como membros do Tenbu. São eles:

Os **Tenbu** são os Seres Celestiais do sexto plano de existência (já descritos).

Os **Ashura** são semideuses poderosos (Ilustração F48), meio deus meio demônio, com seis longos e graciosos braços, três cabeças, do quinto plano de existência. Acredita-se ser

uma soma de interpretações da mitologia persa, da deusa hindu Kali¹⁷² e de titãs gregos, ou ainda ser identificado com a luz do Sol¹⁷³. Essa divindade pode ter chegado ao Japão juntamente com a introdução do budismo, e ter sido precedente para as imagens com muitos braços. Na Cena do Nehan (Ilustração F9), nos murais do pagode do templo Hôryûji, ele aparece ao lado de outras divindades e discípulos. Suas faces laterais expressam um aspecto de guerreiro ameaçador, sua parte humana. No *Rig Veda*¹⁷⁴ os Ashuras formaram o primeiro clã a governar o paraíso budista antes de Taishakuten e moravam no fundo do mar. O nome de um deles é Vimalacita. No final do século VIII, Ashura está representado sob a aparência de um jovem garoto. Há uma imagem do século VIII no templo Kôfukuji.

Kendatsuba ou Kendabbaô ou Kendappa é uma deusa das montanhas, das florestas, do ar. No *Rig Veda*, Kendappa é a dama mais jovem e toca harpa na corte de Taishakuten, sendo conhecida como deusa da música e pela habilidade de iludir. Nas pinturas é representada sentada num trono cercado por animais. Ao lado de Kinnara, são seres que cuidam respectivamente, da música e da dança. No budismo exotérico, Kendappa é um dos Hachibushû, enquanto que no budismo esotérico, é um deus guardião dos fetos e das crianças pequenas e é representado como um guerreiro segurando uma lança de três pontas, usando armadura e uma cobertura de cabeça em forma de cabeça de leão.

Karura (Ilustração F50). No teatro Gigaku, há uma máscara exótica na forma de cabeça de galo e uma saliência embaixo do bico que se curva para cima com uma jóia incrustada ou apenas uma gema mágica coroando sua cabeça. Exemplos dos períodos Asuka e Nara dessa máscara podem ser encontradas no templo Hôryûji. Trata-se da divindade *Konjichô*, rei de todos os pássaros, o mais velho deles, sendo chamado de “pássaro da vida” e “águia/falcão celestial”. Tem corpo humano, cabeça de pássaro e plumagem de ouro, isto é, as asas e o bico são de águia. Também pode ter o corpo de leão. Quando Karura está voando enquanto mensageiro dos deuses, a luz do sol pode ser bloqueada com o seu tamanho e o bater de suas asas tem o som de um trovão. Nas pinturas japonesas, são mostrados esmagando serpentes, pois são inimigos dos Naga (dragões e serpentes dos quais se alimenta) que ainda não tinham se convertido ao budismo. As chamas das esculturas de Fudô Myôô dizem ter sido vomitadas por Karura. Ele vive sobre os quatro mares que circundam a montanha Sumeru. De acordo com o budismo esotérico, ele é a encarnação de Bonten, que toma essa forma para

¹⁷² Kali é a energia ativa feminina (Shakti) dos deuses Brahma, Vishnu e Shiva.

¹⁷³ “Os adeptos do bramanismo consideraram Buda como uma encarnação ilusória de Vishnu, assumida por ele a fim de induzir os Ashuras, adversários dos deuses, a abandonar os ensinamentos sagrados dos Vedas, graças a que eles perderiam sua força e supremacia.” In BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**, p.367.

¹⁷⁴ *Rig Veda* é o mais antigo dos quatro *Vedas*. É uma coleção de hinos de louvor aos deuses.

salvar as pessoas. Na literatura hindu mais inicial, Karura aparece como a montaria (*avatar*) de Vishnu. Karura não deve ser confundido com a ave Fênix (Hôô) que também é inimiga mortal de serpentes e dragões.

Fênix é Hôô em japonês. É o guardião da direção sul e só aparece em tempos de prosperidade, fazendo seu ninho em árvores *paulownia*. Durante a dinastia Han (206 a. C.~220 d. C.), freqüentemente se representou um casal de aves fênix frente a frente. No templo Byôdô-in há o casal de Fênix feito pelo escultor Jôchô. No Japão e na China, esse pássaro mitológico foi adotado como símbolo da casa imperial, particularmente de imperatrizes. Ele representa o fogo, o sol, a justiça, a obediência e a fidelidade.

Ryû. Conforme a mitologia japonesa, nas profundezas do mar, perto das ilhas Ryûkû (atual Okinawa) em palácios (*ryûgu*) de cristal cheios de tesouros, residem criaturas serpentiformes como os dragões. Suas características parecem as de muitos animais, mas é um ser capaz de se contrair ou se expandir, transformar-se e ficar invisível. Os dragões são associados com a primavera porque esses palácios também são conhecidos como “terras sempre-verdes”. Ryuh, Ryujin, Tatsu e Jikoku são os nomes do Rei dos Dragões. *Hachi Dairyûô* é o nome do Reino dos Oito Grandes Reis Dragões que uma vez se reuniram no Pico da Águia para ouvir o *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), mas eles também têm seu sutra, o *Kairyû-kyô* (“*Sutra do Rei Dragão do Mar*”). Os Oito se chamam Nanda, Batsunanda (Upananda), Shagara (Sagara), Washukitsu (Vasuki), Tokujaka (Takshaka), Anabadatta (Anavatapta), Manashi (Manasvin) e Uhatsura (Uptalaka). Quando Shaka nasceu, eles vieram das oito direções planando sobre as nuvens. No templo Kôfukuji, em Nara, há o dragão Shagara.

Foi um dos maiores símbolos de autoridade na China, sendo bordado nas vestes da família imperial e da nobreza, que eram considerados “descendentes do dragão”. Na mitologia chinesa, não obstante sua aparência assustadora, os dragões são criaturas sábias e bem intencionadas em relação aos humanos e considerados justos e benevolentes, trazendo a sorte e a prosperidade. Posteriormente, o dragão é universalmente reconhecido como um símbolo da cultura chinesa e seu povo. Gradualmente também foi aparecendo em algumas lendas japonesas.

Como visto acima, seus inimigos naturais são Karura e Fênix. Está associado com nuvens e tempestades e às vezes podem mostrar uma pérola para simbolizar o trovão. Nas pinturas, os dragões normalmente aparecem representados em azul-celeste e alados entre muitas nuvens que crescem rapidamente como cogumelos, sendo associados às tempestades, ao ar e à água, e símbolo protetor contra o fogo. Ainda diz-se haver uma diferença entre os

dragões japonês e chinês quanto ao número de garras: enquanto o japonês teria três garras, o da China, tem cinco.

Magoraka são parcialmente associados aos dragões pois, são músicos serpentinos. No templo Kôfukuji, há a representação do *magoraka* Hitsubaraka, mas o exemplo mais conhecido é o *magoraka* do templo Sanjûsangendô (Ilustração F51).

Yasha (Yaksa). Yaksa, um termo hindu¹⁷⁵ para “espírito da natureza” ou “guerreiros com uma postura ameaçadora”, no Japão foram transformados em seres sobrenaturais do mundo dos desejos. Na arte budista são espíritos demoníacos que perturbam os seres humanos e impedem o aprendizado de seus ensinamentos.

Também conhecidos como *jaki*, há uma confusão com as criaturas *tentoki* (ex-demônios) e os *oni* (demônios nativos). Uma explicação interessante, e até engraçada, seria a existência de grande quantidade de demônios vindo da Índia se chocando com os inúmeros demônios nativos, um amálgama não discutido no mesmo patamar que o sincretismo de budas e deuses nativos.

A divindade indiana Shiva, em uma das suas representações mais notáveis, quando coordena o universo dentro de um halo flamejante, pisa com seu pé direito um anão que simboliza a ignorância. Esses demônios são geralmente mostrados sendo pisados pelos Shiten nô, mas, ocasionalmente, eles protegem os ensinamentos budistas, os espíritos da natureza e guardam as riquezas da terra, como ouro e prata. São normalmente mostrados servindo ao buda Yakushi Nyorai. Kubera, o deus da fortuna, é o líder. Niranba e Biranba são os dois *jaki* sendo pisados por Tobatsu Bishamonten.

Kinnara. No Salão Sanjûsangendô, em Kyôto, há dois seguidores de Kannon tocando tambores. São divindades Kinnara, deuses da música representados com cabeça de cavalo e corpo humano ou como pássaros segurando instrumentos musicais, cantando e dançando. No templo Kôfukuji, eles aparecem como guerreiros vestidos com armaduras, provavelmente mais um reflexo do recrutamento de deuses pela arte budista esotérica.

¹⁷⁵ “Os demônios das árvores e da fecundidade, conhecidos pelos nomes de *jakshas* e *jakshis*, que na época Gupta inspiraram a grande escultura, podem ser considerados como os precursores de uma escultura clássica[...].As *jakshis*, cujas formas femininas eram ainda exageradas, transformaram-se em mulheres esbeltas que, apesar de um certo arcaísmo, se adaptam à vontade às suas funções de guardas das portas. Os corpos se tornaram unidades orgânicas e têm uma flexibilidade insinuante e as linhas fluidas dos vegetais, conferindo originalidade à arte indiana.” DIEZ, E. et FISCHER, K. **Índia**. “Escultura Indiana”. Lisboa: Verbo, 1969. Disponível em www.orientalismo.kit.net/pin28.htm . Acesso 11/05/2004./ RIVIERE, J. **Arte Oriental**. “Uma Arte Religiosa”. “Fundamentos Estéticos da Arte Hinduísta”. “Técnicas da Arte Hindu”. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. Disponível em www.orientalismo.kit.net . Acesso em 11 de Maio de 2004.

Nijûhachibushû são As Vinte e Oito Legiões de Guardiões de Senju Kannon. 1. Naraenkengô (Ungyô); 2. Misshaku-kongôrikishi (Agyô); 3. Tôhôtên; 4. Birurokushaten; 5. Birubakushaten; 6. Bishamonten; 7. Daibonten; 8. Taishakuten; 9. Jinmoten; 10. Gobujô; 11. Konjikikujaku; 12. Konpira; 13. Manzensha; 14. Hippakara; 15. Mawara; 16. Daibenkudokuten; 17. Sanshitaishô; 18. Nandaryû; 19. Sagararyû; 20. Karura; 21. Kindai; 22. Mansenô; 23. Basûsennin; 24. Makeishura; 25. Kendappa; 26. Ashura; 27. Kinnara; 28. Magoraka.

Os deuses Fûjin (deus do vento) e Raijin (deus do trovão) também foram adicionados aos 28 protetores. Eles são descritos nas lendas chinesas e mais anteriormente nos mais remotos mitos indianos. Fujin é musculoso com um grande saco de pano com numerosos ventos. Quando ele abre o saco, sopra uma rajada de vento. Rajin também é musculoso com uma série de tambores ao redor dele com os quais ele faz os estrondos de trovão. Eles se parecem com demônios (*oni*), e com eles são normalmente confundidos, mas se acredita que essas divindades foram originariamente demônios maus que se opuseram ao budismo. Depois de uma batalha severa entre os dois e com os deuses convertidos, os dois demônios foram finalmente capturados. Desde então eles servem a Buda e podem se manifestar na forma de uma serpente ou de uma criança.

Há uma imagem de *Gobujô* em Kôfukuji (Ilustração F49), embora dele reste apenas o busto, de laca, e mede 49 cm. *Basûsennin*, outra imagem remanescente, foi um ermitão budista peregrino que viajou para salvar as pessoas perdidas.

4. Imagens Myôô

Parte de um conjunto do budismo esotérico cuja peculiaridade é um caráter ameaçador, as divindades *myôô* são especialmente importantes e poderosas. Eles não têm forma característica e podem representar qualquer um dos budas, *bosatsu* e *ten*. Introduzidas por Kûkai no início do período Heian (794~1185), a aparência feroz e postura ameaçadora das imagens têm a função de proteger os ensinamentos, amedrontar seus inimigos e converter os não crentes. Normalmente aparecem entre as chamas que representam a purificação da mente pela queima de todos os desejos materiais, iluminando as pessoas tolas que têm somente uma fraca visão da verdade e falham ao seguir os ensinamentos de Buda. Na hierarquia budista, os *myôô* são mais importantes do que os *ten* e menos do que os *bosatsu*.

Tais são as divindades *myôô*, Os Reis da Sabedoria e da Luz. Os mais conhecidos são Os Cinco Grandes Reis da Sabedoria (*Godai Myôô*): Fudô Myôô, Gôzanze Myôô, Gundari Myôô, Daiitoku Myôô e Kongôyasha Myôô. No Salão de Leitura do templo Tôji em Kyôto, suas imagens guardam os quatro pontos cardeais e o centro, no qual está o líder Fudô, Gôzanze no leste; Gundari no sul; Daiitoku no oeste e Kongôyakusha no norte. Juntos, eles simbolizam as cinco emanções (“bélicas”) d’Os Cinco Budas da Sabedoria (*Gochi Nyorai*): Fudô de Dainichi Nyorai, Gôzanze de Ashuku Nyorai, Gundari de Hôshô Nyorai, Daiitoku de Amida Nyorai e Kongôyasha de Fukûjôju Nyorai. Embora originariamente hindus, essa combinação de imagens foi criada na China durante a dinastia Tang (618~907), pois nunca foi vista na Índia. Podem também formar um grupo de oito com Aizen Myôô, Kujaku Myôô e Batô Myôô. O templo Shinshoji na cidade de Narita, perto de Tôkyô, é o templo dedicado exclusivamente aos *myôô* e atrás do salão principal há uma torre (construída em 1984) que abriga os *Godai Myôô*.

Mais tarde se tornaram as imagens centrais do *Goshichinichi Mishiho*, uma cerimônia realizada no salão Shingon-in do Palácio Imperial.

Fudô Myôô¹⁷⁶ (Ilustrações F52 e A12), literalmente, “é o rei radiante inalterável e impassível”. Segundo a escola Shingon, ele é a personificação de Dainichi Nyorai e visto como um dos principais mensageiros de Buda, ou mesmo uma de suas encarnações, ocupando um lugar proeminente entre os *myôô* como uma versão japonesa do deus hindu Shiva. Ele é o

¹⁷⁶ As descrições de Fudô e outros Myôô estão baseadas no artigo “ESOTERIC Buddhism and Ferocious Deities”. *The East*, v. 24, n. 1, maio, 1988, pp. 25-29.

primeiro dos treze budas da escola Shingon (*jûsan-butsum*)¹⁷⁷ e representa o início do caminho espiritual e a busca da iluminação para trazer benefício a todos os seres. Seus votos são combater o mal e defender a verdadeira felicidade: quem visse seu corpo conheceria o coração *bosatsu*; quem ouvisse o seu nome ele lhe arrancaria a maldade; quem ouvisse os seus ensinamentos adquiririam grande sabedoria e quem conhecesse seu coração alcançaria o estado de buda, mesmo enquanto estivesse no corpo físico.

De acordo com os sutras, Fudô seria uma entidade gorda e feia. A razão disso é que Fudô foi obrigado a assumir a forma humana sob o juramento de salvar as pessoas. Ele e mais Kannon e Jizô são as imagens de fé mais populares no Japão. O Fudô Vermelho do templo Myô-in da montanha Kôya está sentado na base de uma rocha plana (*shitsushitsu-za*), simbolizando a paz e a fé imperturbáveis, diante das chamas de fundo que são a sua aura que consome o mal. A indignação resplandece de seus olhos para aterrorizar toda a maldade.

Seus objetos pessoais, espada e corda, sugerem o poder para ameaçar e impedir o mal. A espada *kurikara* (subjugadora de demônios¹⁷⁸) em sua mão direita serve para golpear a avareza, a raiva e a tolice humana e, na esquerda, tem um laço para capturar e amarrar a maldade e desejos mundanos e trazer para o local de iluminação todos aqueles que têm muito preconceito em ouvir os ensinamentos de Buda.

Seu corpo é infantil, como o de um garoto, sem as trinta e duas marcas que podem distinguir os budas e *bosatsu*. Seus olhos são arregalados e freqüentemente tem um terceiro olho na testa. Um dos olhos está virado para cima e o outro para baixo. Seus dentes são empurrados para frente em desalinho em sua face enrugada. Sua boca tem um lado voltado para cima como um sorriso e a outra metade voltada para baixo como ira ou reprovação. Seu cabelo é macilento em um tipo de trança cai sobre os ombros. Esse último traço e uma flor adornando sua cabeça sugerem o penteado de antigos servos ou meninos mensageiros hindus. Além disso, sua pele escura sugere a pele de uma raça escravizada. Há pouca diferença entre a roupa do Fudô e a de um *bosatsu*, embora o Fudô esteja freqüentemente nu acima da cintura, isto é, ele não usa um *tenne*. Embora sua origem não esteja acima da de um servo, ele foi capacitado com grande força para subjugar o mal, principalmente quando invocado em orações e a partir disso é que foi adquirindo a designação de *myôô*, ou Rei da Luz, e no budismo, *luz* significa sabedoria.

¹⁷⁷ Os treze budas da escola Shingon são Fudô Myôô, Shaka Nyorai, Amida Nyorai, Yakushi Nyorai, Ashuku Nyorai, Dainichi Nyorai, Monju Bosatsu, Fugen Bosatsu, Jizô Bosatsu, Miroku Bosatsu, Kanzeon Bosatsu, Seishi Bosatsu, Kokuzô Bosatsu. O estabelecimento dos *jûsan-butsum* está intimamente relacionado com o desenvolvimento da crença *Ji-ô* (“Os Dez Juizes dos Infernos”).

Como *nyorai*, Fudô é também algumas vezes representado no centro de uma tríade. Por ser representado como um garoto e para simbolizar a sua autoridade, figuras infantis de seus auxiliares normalmente acompanham Fudô: o mais jovem, Kongara-dôji, “a virtude do forte”, à esquerda, e o mais velho, Seitaka-dôji, “o poder subjugador”, à direita (Ilustração F68:16). O primeiro é normalmente representado com uma expressão gentil, e com as mãos unidas em oração segura uma arma chamada *Dokkoshô* horizontalmente entre os dedos. O segundo é normalmente representado com uma expressão severa, cinco coques na cabeça e segurando uma arma *kongô-bô* na mão direita e outra, *sankoshô*, na mão esquerda. Kongara e Seitaka são do étimo sânscrito *Kinkara* e *Escolaka*, e ambos significavam “auxiliares”. Algumas vezes, embora não freqüentemente, seus jovens auxiliares são três, cinco, ou mesmo oito. A estátua de Seitaka do templo Kongobuji é de um conjunto de Oito Auxiliares de Fudô ou *Hachidai-dôji*, “Os Oito Grandes Meninos”: Anokuta, Shitoku, Eki, Ekô, Seitaka, Kongara, Shôjôbiku e Ukubaka.

Essa divindade tem sido conhecida no Japão por muito tempo. A primeira menção de Fudô é feita no sutra *Fukûkenjaku-kyô* (“*Sutra FukûkenjakuKannon Bosatsu*”). Ele não recebe a designação de *myôô* ou Rei da Luz, até a sua aparição no sutra *Dainichi-kyô* (“*Sutra Dainichi Nyorai*”). Mais tarde, entretanto, um sutra desenvolvido somente para o Fudô foi composto. Todos esses escritos são antigos o bastante para que as pessoas do período Nara (710~794) o tenham conhecido, mas não há registros indicando que imagens suas feitas durante aquele período. A primeira atenção a ele no Japão resultou dos esforços de Kûkai e seus seguidores.

Apesar desse longo tempo, suas imagens nunca caíram em categorias definidas. Dentro de um padrão geral pode-se notar um número considerável de representações variáveis, incomuns na China, o que mostra que as imagens sofreram uma interessante interpretação depois de sua introdução no Japão e exigiu muitos anos para refletir a difusão em sua fé. Fudô se tornou assunto de maior número de pinturas e imagens do que qualquer outro *myôô*, tornando-se tão popular que muitos templos remotos nas montanhas contém imagens dele, e há numerosas esculturas em relevo em cavernas. Exemplos dessa variedade são os San-Fudô, os três mestres Fudô realizados no período Heian (794~1185): Fudô Amarelo (Ki Fudô) do templo Onjôji (Miidera)¹⁷⁹, em Ôtsu, Shiga; o Fudô Azul (Ao Fudô) do

¹⁷⁸ O Dragão Negro (Ryû-ô Negro), que segura uma espada, representa a forma da Lei para Fudô Myôô. Um dragão ao redor ajuda a executar a idéia do mal combatido por Fudô.

¹⁷⁹ Onjôji ou Miidera fica na montanha Nagara, em Kyôto, na atual cidade de Ôtsu. Foi o templo central da escola Tendai-jimon, um dos principais templos do período Heian (794~1185), em Shiga, fundado por Enchin (814~891), sobrinho de Kûkai, em 858.

templo Shôren-in, Kyôto e o Fudô Vermelho (Aka Fudô) do templo Myôô-in, montanha Kôya, Wakayama.

Gôzanze Myôô (Ilustrações F53 e A13) é o rei que descende dos três mundos do sofrimento e impede as três perplexidades dos três mundos do desejo ou as três más ações (três venenos: *sandoku*) de vidas anteriores contrárias ao caminho de Buda (*sanze* ou *san'akugô*): luxúria (*musaboru*), fúria (*okoru*) e insensatez (*oroka*). Tem três faces ameaçadoras, três olhos em cada face e oito braços que seguram armas como *gokosho*, arco, flecha, espada, laço e tridente. A “flecha da misericórdia” é para atirar nas pessoas que se desviam do caminho da iluminação. Está em pé, posicionado no leste, e pisando em Daijizaiten e sua esposa, Uma, segundo o sutra *Kongôchô-kyô* (“Coroa de Diamantes”).¹⁸⁰

Gundari Myôô (Ilustração F54) é o rei da compaixão para com o povo, impede desejos injustos, afasta os inimigos e os maus espíritos, protege contra calamidades e concede a paz e a prosperidade. Originariamente uma deusa hindu, ele tem três faces, três olhos e oito braços, usando colares, pulseiras, braceletes e brincos, todos de cobras. Cobras vermelhas se enroscam em seus tornozelos e pescoço. Muitos possuem armas e estão posicionados no sul;

Daiitoku Myôô (Ilustração F55) é o senhor da majestade e do poder, diante de quem toda a maldade tem grande temor. Corresponde à versão budista do deus hindu védico do mundo da morte, Yamantaka, e como tal é relacionado a Emmaten. No Japão ele é considerado como a emanção de Monju e é associado com a região oeste como guardião de Amida Nyorai na Terra Pura. Ele é contado como um d’Os Cinco Grandes Myôô. Cavalga um búfalo azul ou uma vaca branca (símbolo da iluminação), tem seis faces, seis braços que seguram várias armas (laço, espada, bastão, tridente) e seis pernas. Foi uma vez adorado como o *myôô* da vitória em batalha e como um matador de dragões, que criavam tempestades, e tem o poder de sobreviver aos venenos de cobras e dragões. Ele também é adorado como o *myôô* capaz de exorcizar todos os demônios do mundo.

Kongôyasha Myôô (Ilustração F56) significa “o Yasha dotado com a força da arma *kongôsho*”. Com três faces e seis braços ou uma cabeça e quatro braços, sua face principal tem cinco olhos. Adotado pelo budismo, expressa a ira de Buda e segura várias armas como um *kongôsho* e um *kongôrei* com o poder de purificar a mente das pessoas por remover obstáculos e purificar por dentro e por fora. Está posicionado no norte.

¹⁸⁰ Se considerarmos o sutra *Kongôchô-kyô* (“Sutra Coroa de Diamantes”), é Gôzanze quem subjuga Daijizaiten e Uma, mas no sutra *Dainichi-kyô* (“Sutra Dainichi Nyorai”), é Fudô quem faz isto, tanto que um pode ser tomado pelo outro. O fato de Daijizaiten e sua esposa estarem sendo pisados como demônios aos pés dos Shitennô, requer um estudo separado desses “subjugados”.

Kujaku Myôô, o deus da chuva (Ilustração F57), é talvez o mais antigo de todos os deuses, sendo cultuado em tempos de seca, envenenamento e desastres. Embora pertença aos myôô, tem a forma *bosatsu*. Não exhibe fúria, pois sua expressão é de compaixão (*jihisô*) e está sentado em seu suntuoso monte, adornado com trajes e jóias de *bosatsu*. Tem uma ou três cabeças e quatro braços e cavalga um pavão (*kujaku*)¹⁸¹. Kujaku é tido como a divindade capaz de remover o veneno de cobras e curar as pessoas de febre e dores físicas porque se acredita que o pavão coma cobras venenosas. Também segura uma flor de lótus, uma cauda de pavão e uma romã. Depois de sua introdução no Japão, Kujaku se tornou o principal deus da chuva.

Batô Myôô tem seis olhos e oito braços e, como é capaz de comer qualquer coisa, é adorado como aquele que “come” os problemas humanos. Ele pode ser confundido com Batô Kannon.

Aizen Myôô (Ilustração F58) foi especialmente popular no final do período Heian (794~1185) em comparação com outro *myôô*, exceto Fudô, sendo adorado pelos que buscam saúde e exorcismo de demônios. Suas representações do período Kamakura (1185~1334) são às vezes uma mistura de seus traços e aqueles de Fudô. Fudô e Aizen são às vezes identificados como os *Niô*. Como tal, Fudô representa o elemento espiritual ou mental, a mandala Kongôkai e a sabedoria subjetiva, e Aizen, os cinco elementos da natureza, a mandala Taizôkai e a verdade objetiva. Essa divindade é uma interessante combinação do desejo de atingir o estado de buda sem negar as paixões naturais do corpo humano. Rei iluminado do amor, Aizen orienta os homens aspirantes à iluminação (*bodaishin*) pela canalização da paixão para ideais mais elevados, salvando as pessoas do sofrimento que advém da paixão. Para salientar esse simbolismo, o corpo de Aizen é brilhante e sua pele é vermelha, representando seu poder para purificar o desejo sexual. Tem três olhos e quatro ou seis braços e usa uma coroa representando a cabeça de um leão. Atrás dele há uma auréola vermelha flamejante simbolizando o sol. Como o Cupido, o deus romano do amor erótico, Aizen segura um arco e flecha¹⁸² e pode ser associado àquele como um “Deus da Paixão Sexual”. Também pode segurar a arma *gokosho*.

¹⁸¹ O irmão menor do deus hindu Ganesha chamado Kartykeya (também Skhanda ou Muruga) também monta um pavão.

¹⁸² Enquanto o Cupido tem uma graciosidade infantil, Aizen, com suas chamas vermelhas, tem uma aparência assustadora.

5. Atributos Budistas

Chamam-se *jimotsu* os atributos das imagens budistas. São os elementos que constituem sua iconografia além do retrato do corpo físico nu. Esses elementos se somam às 32 características corporais que indicam um buda ou outras características que indicam outras imagens budistas.

A postura do corpo, por exemplo, quase nunca é livre de um padrão. Mesmo uma postura de relaxamento é “uma postura” de significado milenar. Pode aparecer levemente diferente, mas o traço é o mesmo, fazendo parte de um conjunto de posturas que formam uma linguagem definida, assim como os gestos das mãos (*insô*). A postura, o *insô* e a expressão facial da imagem são três variáveis em múltiplas combinações e se somam à expressão total do corpo.

Esse corpo normalmente está coberto com um manto, de estilo indiano ou de monge, com ou sem adornos como jóias e coroas, e podem ter em suas mãos vários tipos de objetos simbólicos que podem caracterizar e identificar as divindades. As formas dos mantos são um objeto de discussão especial quanto à aparência entre o abstrato e o realismo dados pelas dobras, coloração e brilho e conseqüente aparência de volume, espessura e textura.

Os halos e os assentos são atributos diretamente relacionados. Os halos (*kôhai*) são a representação da manifestação energética daquele corpo e os assentos, pedestais ou tronos (*daiza*) representam o local de manifestação das imagens em pé ou sentadas. Quando uma imagem possui muitos braços, pode-se dizer que eles também formam um tipo de auréola. O salão onde a imagem está empossada também faz parte dessa concretização de uma manifestação espiritual do halo.

Os salões dos templos, a medida e a matéria-prima das estátuas são atributos indiretamente relacionados. São elementos que se somam à reação provocada pela estátua e objetivada pelo escultor. A representação escultórica ocupa um espaço que se torna conseqüentemente sagrado, dentro de uma construção ou ao ar livre, com alguns centímetros de altura ou muitos metros, com materiais e técnicas mais ou menos rústicos, mas específicos e propositais. O que se segue é uma explicação desses elementos para nos ajudar a compreender o significado de uma imagem budista, sugerindo que cada elemento pode se tornar um objeto de longa discussão, muito além dos limites dessa dissertação. A grande quantidade de termos específicos torna difícil a leitura corrente, mas antes uma parte da

dissertação do que um excesso de notas de rodapé. Os termos específicos estão em negrito e são auxiliados pelas ilustrações do Tomo II.

Gestos simbólicos das mãos : *Insô* (*mudrā*)

Os *insô* são modos não-verbais de comunicação e auto-expressão, consistindo no gesto das mãos e posição dos dedos. São sinais simbólicos que retêm a eficácia da palavra falada e são usados para evocar na mente poderes divinos ou a vontade interior das divindades. O *insô* pode representar a primeira letra sânscrita de um mantra, para manifestar o seu poder implícito, mas ele é sempre um efeito e não a causa (Ilustrações A14-15-16).

Os *insô* também apresentam movimentos feitos em momentos particulares da vida de Buda ou outras divindades. Através da prática dos *insô*, acredita-se que o devoto poderia entrar no mundo de Buda ou alcançar a união com o *dharma-dhatu*¹⁸³ (*hōkkai*), mesmo que ele não tenha destruído todas as suas ilusões. Ao todo, havia vinte gestos básicos de união dos dedos junto com seis diferentes tipos de punhos. Nas imagens budistas também dão harmonia ao conjunto da obra, como que equilibrando a massividade do corpo com a sinuosidade das mãos.

Outros nomes para *insô* são *sō-in*, *mitsu-in*, *kei-in* (pulso), *shu-in*, *ingei-in*, *kakunin-in*. *In* significa “sinal”. O *insô* e a expressão facial são ambas características reverenciadas na fé budista e acredita-se que foram introduzidos no Japão por Kōbō Daishi e foram usados principalmente na escola Shingon com a influência do tantrismo. Também denominado como “tripla armadura” (*sanbuhikō*), os gestos expressam profundos significados simbólicos e seu estudo apóia a compreensão da iconografia budista.

No budismo esotérico, *shuhō* é um ritual realizado para ajudar os devotos à ficarem mais próximos da iluminação, obter graças materiais, evitar desgraças, afastar os inimigos, etc. Ele é dividido em três tipos de ação realizados em separado ou em combinação: físico (fazendo uma postura ou gesto), verbal (cantando um mantra), e mental (contemplando uma imagem budista). Não são usados somente para ilustrar ou enfatizar o significado metafísico dos rituais esotéricos. Além de evocar episódios específicos das lendas envolvendo Buda, também dá significado às esculturas (os *insô* iconográficos), aos movimentos da dança¹⁸⁴ ou poses de meditação, intensificando sua potência. Através da combinação das mãos e dos dedos, expressam-se mistérios do corpo, expressões simbólicas divinas e a síntese dos

¹⁸³ *Hōkkai*, a “região da lei cósmica”. De acordo com a escola Kegon, cada tipo de ser está em sua própria região. Cada região é chamada *dhatu*. Os dez mundos de seres vivos ensinados pela Escola Tendai são interpretados como *dharma-dhatu*. Conferir *Hōkkai-in* e *jippōsekai* na Parte I: 4. A arte budista esotérica.

¹⁸⁴ Os gestos podem ter se originado da dança indiana. Essa dança não se baseava apenas na fé, mas numa experimentação intensa do corpo e de auto-observação (yoga) para uma maior consciência. Assim, o *insô* pode estar ligado a uma palavra ou som, uma linguagem ritual mágica muito anterior à organização do budismo em um sistema religioso.

elementos, criando condições favoráveis para a presença da divindade e dos ritos realizados para assegurar benefícios.

As imagens fazem o *insô* de uma forma ou de outra e seguram algum objeto, flor de lótus ou espada por exemplo, que simbolizam meditação e ação. O significado desses *insô* pode ser ligado ao fato de que cada um desses é atribuído aos cinco budas transcendentais (Birushana, Fukûjôju, Hoshô, Ashuku e Amida) e eles são invariavelmente descritos nas artes visuais com apenas seu *insô* particular, indicando a natureza e a função da divindade e correspondendo a episódios definidos da vida do Buda histórico e às cinco direções (as quatro mais o zênite). Portanto, esses gestos podem nos ajudar a identificar as divindades, mas nem sempre, pois há muitas variações e sobreposições de gestos. De relance é difícil distinguir entre as imagens de Shaka, Amida e Yakushi, a menos que se tenha uma familiaridade com os seus gestos, mas mesmo assim, a correspondência gesto-buda não é infalível.

Para as imagens *nyorai* há três posições das mãos: o braço direito curvado para cima com a mão direita próxima ao nível dos ombros e a mão esquerda sobre o colo nas imagens sentadas, ou ao lado da imagem de pé; ambas as mãos mantidas em frente ao peito; e ambas as mãos mantidas sobre o colo no nível do umbigo (somente nas imagens sentadas). As mãos da imagem de Yakushi estão sempre nas primeiras posições.

As imagens de Amida mostram a ponta do dedo polegar tocando as pontas dos dedos indicador e médio, ou do anular, sem considerar a posição das mãos. As imagens de Amida usam nove posições das mãos em composição com os três dedos. Os sutras afirmam que essas posições correspondem aos nove níveis de renascimento na Terra Pura.

Os dez dedos simbolizam os dez estágios (*jûdo*) e são chamados de Dez Mundos da Essência (*hôkkai*) ou os dez *shinnyo*. Os dez dedos também representam as dez perfeições (*haramitsu*), os cinco elementos (*godai*), cinco apetites humanos (*goun*) e os cinco budas supremos (*gobutchô*). A mão direita significa imutabilidade e a esquerda, mobilidade. Cada dedo, começando com o polegar respectivamente, é identificado com o fogo ou sol, ar ou vento, céu ou espaço ou vácuo (*aakash*), terra e água, donde provém todos os fenômenos universais.

A mão esquerda simboliza a Lua (*gatsu*), a contemplação, a razão, a concentração (*jô*). É a mão do apaziguamento (*jakujô*, “eliminação dos obstáculos”) e é chamada de Princípio (*ri*, “ideal”) e representa o mundo dos seres, mundo matriz, Taizôkai. Os cinco dedos da mão esquerda representam os cinco conhecimentos (*gochi*) de Taizôkai

A mão direita simboliza o Sol (*hi*), a sabedoria (*e*), o conhecimento (*chi*) e representa o mundo de Buda, mundo diamante, Kongôkai. Os cinco dedos da mão direita representam os cinco elementos de Kongôkai.

Enquanto há um grande número de gestos esotéricos, de 15 a 300 gestos, a arte budista japonesa utilizou apenas alguns, com raras exceções e variações mais estilizadas. Aqui, dentro das dimensões desse trabalho, embora seja inevitável falar sobre os gestos das mãos, é apenas uma tentativa para uma ordem mais ou menos compreensível, com o aval de que as interpretações são milenares e uma classificação exata é quase impossível.

Raigô-in ou **An-i-in** ou **Seppô-in** (*raigô*: “boas-vindas ao paraíso de Amida”). (*an-i*: “apaziguamento”). (*seppô*: “exposição da Lei”). A mão direita fica diante do peito e a mão esquerda fica abaixada, com ambas as palmas voltadas para fora, e as pontas dos dedos polegar e indicador (ou médio ou anelar) se tocando de forma circular para representar a Roda da Lei, perfeita e eterna. Os três dedos restantes estendidos ficam para cima na mão direita, e para baixo na mão esquerda. Os três dedos estendidos da mão direita representam: o dedo médio, os que “ouvem” os ensinamentos; o dedo anelar, os “realizadores solitários”; o dedo mínimo, o budismo *mahayana*. Os três dedos estendidos da mão esquerda, assim com as três linhas no pescoço, simbolizam As Três Jóias do budismo (*triratna*¹⁸⁵): o iluminado (Buda), o ensinamento (*Dharma*¹⁸⁶) e a comunidade budista (*Sangha*¹⁸⁷).

Numa variação, a mão esquerda repousa no colo com a palma para cima, e a mão direita erguida ao nível do ombro com os dedos polegar e indicador unidos. Numa outra variação, os dedos indicador e mínimo em cada uma das mãos fica estendido, mas os dedos médio e anelar ficam curvados levemente para dentro, com a mão esquerda apontando para cima e a mão direita, palma para fora, apontando para baixo. Essa variação é chamada de **an-i-shôshu-in** (*shôshu* de “reunir”). Enquanto a mão esquerda apazigua, a direita reúne os devotos para protegê-los e conduzi-los ao paraíso. O gesto **seppô-in** ou **setsubô-in** para a deliberação da doutrina pode ter a mão esquerda segurando um canto do manto enquanto a mão direita fica erguida.

¹⁸⁵ Sâns. *Triratna*, jap. *Sanbô*: “as três jóias; três preciosos; três refúgios do budismo”.

¹⁸⁶ *Dharma* em sânscrito e *Dhamma* em Pali, literalmente significam “carregando, segurando”. É a Lei Cósmica ou Magnífica que se manifesta em todos os fenômenos, a base da ética e da moral humana. O conjunto de crenças budistas se chama *Dharma* ou *Buddha-dharma*.

¹⁸⁷ *Sangha* em sânscrito e pali, *Sô* em jap.: comunidade budista formada pelos monges, monjas, noviços, noviças, leigos e leigas.

Uma outra variação é o gesto **(chi)kichijô-in** (*chi*: sabedoria; *kichi*: “sinais da sorte”) é um gesto em que as pontas dos dedos polegar e anular estão unidos enquanto os outros dedos estão esticados, significando um sinal da bem-aventurança de sabedoria contida nos sermões.

A forma **an-i-in** pode representar seis dos nove Budas Amida Nyorai das categorias média e vida Inferior¹⁸⁸, todas com as mãos em frente ao peito:

- categoria média e vida média (*chûhon-chûshô*): mãos em frente ao peito, polegar e médio unidos;
- categoria média e vida inferior (*chûhon-geshô*): mão direita para cima e esquerda para baixo, polegar e indicador unidos;
- categoria inferior e vida média (*gehon-chûshô*): mãos em frente ao peito, polegar e indicador unidos;
- categoria inferior e vida inferior (*gehon-geshô*): mão direita para cima e esquerda para baixo, polegar e anelar unidos;
- categoria alta e vida média (*jôhon-chûshô*): mãos em frente ao peito, polegar e anelar unidos;
- categoria alta e vida inferior (*jôhon-geshô*): mão direita para cima e esquerda para baixo, polegar e indicador unidos.

Os três gestos restantes são vistos em **jô-in**.

Outra variação do **an-i-in** é o **niwa-in** (“duas asas”), usado por Gôzanze Myôô. As mãos são colocadas costa a costa e os dedos polegar e médio unidos.

Sokuji-in, **Gôma-in** ou **Shichi-in** (*Gôma*: “o conquistador dos demônios”; *soku*: “tocando a terra”; *shichi*: “dedos na terra”). Numa tradução literal da palavra sânscrita, *Bhamisparsha* significa “tocando a terra”. É mais comumente conhecido como gesto da “testemunha terrena”. Esse gesto, normalmente em estátuas sentadas¹⁸⁹, formado com todos os cinco dedos (ou apenas o indicador), da mão direita estendida tocando o chão, simboliza a iluminação de Buda sob a árvore bodhi, quando ele convocou a deusa Terra, Shatavara, para ser testemunha da sua iluminação e da sua vitória contra as tentações de Mara. Os deuses da terra venceram os demônios conduzidos por Māra, que vieram desafiar a iluminação de Buda, mas ele permanece inabalável em virtude de seus méritos anteriores e sua benevolência infinita. Diz-se que a terra tremeu e proclamou Buda como legítimo ocupante do trono bodhi. A mão direita colocada sobre o joelho direito, como que pressionando a terra, é complementada pela mão esquerda, mantida plana sobre o colo em gesto da meditação ou às vezes segura uma tigela de mendicância. Por ser a posição com que Shaka Nyorai supera os obstáculos de Māra enquanto medita sobre a Verdade, é seu gesto distintivo. A mão direita

¹⁸⁸ Para a tradução desses gestos são usadas as palavras “categoria” para o ideograma *hin* ou *hon*, “vida” para *sei* ou *shô*.

com a palma para cima simboliza uma doação suprema aos seus discípulos. Juntas, elas esperam pelo poder de Buda. Esse gesto é demonstrado por Ashuku Nyorai¹⁹⁰, mas não é comum no Japão, sendo mais comum nos budas sentados da Ásia.

Gôma-in e **saifukushoma-in**, gestos de subjugação de demônios, são ênfases à descrição do episódio, assim como **hama-in**, o gesto de defesa de Māra e **kyôhachijin-in**, o gesto para surpreender os deuses da terra e obrigá-los a jurar fidelidade.

Yogan-in (*yogan*: dar, ofertar, fazer um favor). Também **segan-in**, **seyo-in** e **mangan-in**. (*se*: “caridade”; *man*: “desempenho”; *gan*: “votos”). A mão esquerda ou a direita (quando é o único gesto), ao lado do corpo, palma para frente e dedos estendidos. É o gesto de cumprimento do desejo do devoto pela salvação humana. Significa caridade, misericórdia e compaixão, a concessão de desejos àqueles que recebem com devoção os ensinamentos. Buda está concedendo bênçãos à humanidade como resposta às orações. Os dedos simbolizam as cinco perfeições: generosidade, moralidade, paciência, esforço e meditação. Raramente usado sozinho, é normalmente combinado com um outro feito com a mão direita, freqüentemente o **semui-in**. A combinação desses dois é chamada no Japão de *Segan Semui-in* ou *Yogan Semui-in*. Esse gesto é demonstrado por Hoshô Nyorai. Numa variação, o polegar e o indicador se tocam. Esse gesto também é usado por Kannon Bosatsu e algumas vezes por Shaka Nyorai, simbolizando a convocação do céu para testemunhar a sua iluminação.

Noutra variação, a palma fica aberta, os dedos polegar, anelar e mínimo ficam curvados, mas os dedos médio e indicador permanecem esticados para baixo e parecem indicar um ponto no chão.

Amida-jô-in, **Mida-jô-in** ou **Jô-in**. Há nove variações do gesto chamado *kubon-in* ou *kuhon-in* (“nove categorias”)¹⁹¹, dividindo-se em três grandes categorias: alta, média e inferior, com diferentes posições dos dedos e das mãos: três são com ambas as mãos sobre o colo em **jô-in** (*gehon-jôshô*; *chûhon-jôshô*; *jôhonjôshô*), três são com ambas as mãos erguidas em frente ao peito (*gehon-chûshô*, *chûhon-chûshô*, *jôhon-chûshô*) e três são com a mão direita erguida e a esquerda sobre o joelho (*gehon-gehô*, *chûhon-gehô*, *jôhon-gehô*). (Os seis

¹⁸⁹ No gesto chamado *anzan-in*, as mãos também “tocam o chão”, mas a imagem está em pé. É o gesto que “reprime a montanha”. Pode ser feito com a mão esquerda ou direita e o pulso fica flexionado de modo que a palma fica paralela ao chão. Também significa a subjugação de demônios.

¹⁹⁰ É um dos gestos dos cinco budas (*gobutsu konma-in*), sendo também denominado de **Ashuku-in**.

¹⁹¹ Origina-se no *kuhon-ôjô* (“nove categorias de morte”) e se baseia na crença em vidas anteriores e no *Raigô* (“recepção à Terra Pura”) de Amida Nyorai.

últimos gestos foram vistos em **Raigô-in**). Simbolizam as nove categorias de mudança e nascimento no “paraíso budista”, *gokuraku*.

Jô-in (*jô*: “firmeza”) é o gesto da meditação ou concentração, feito por Buda ao meditar sob a árvore bodhi, sendo assim peculiar às estátuas sentadas em “posição de lótus” (*kekkaфуza*). Esse gesto representa um estado de absoluta tranqüilidade, um dos atributos do “corpo essencial” (*hosshin*). É feito com as duas mãos, palma direita sobre a esquerda (ou os dedos entrelaçados: *gebaku*), com as pontas dos polegares unidos as dos indicadores, formando dois círculos, que representam os dois mundos: a mão direita representa o mundo da iluminação (*kongôkai*) e a esquerda, o mundo das aparências (*taizôkai*). O gesto de Amida Nyorai, o **amidajô-in** ou simplesmente **jô-in**, é o gesto *jôhon-jôshô* (categoria superior e vida superior). Dainichi também faz esse gesto na Mandala Taizôkai.

- categoria média e vida superior (*chûhon-jôshô*): polegar e médio unidos;
- categoria inferior e vida superior (*gehon-jôshô*): polegar e anelar unidos. É o gesto da vinda de Amida Nyorai para conduzir os devotos ao seu Paraíso;
- categoria alta e vida superior (*jôhon-jôshô*): polegar e indicador unidos, **amidajô-in**.

Semui-in (*se*: “realização, caridade”; *mu*: “negação”; *i*: temor). Em sânscrito, a palavra correspondente, *Abhaya*, significa destemor e autoproteção. É o gesto usado por Buda imediatamente após a iluminação. A mão direita e somente ela, com a palma para frente, erguida levemente na altura do ombro e o braço dobrado. Os dedos estão eretos e unidos. A mão esquerda pende para baixo ao lado do corpo em **segan-in**. Esse gesto está associado com o movimento do caminhar de Buda (também chamado de “o Buda deixando suas pegadas”). É quase sempre usado com as imagens de Buda em pé, também imóvel com os pés unidos ou andando. É um dos gestos mais usados.

Esse gesto, que inicialmente parece um gesto natural, foi provavelmente usado desde tempos pré-históricos, provavelmente do Oriente Médio, como um sinal de boas intenções – a mão levantada e desarmada propõe amizade, ou ao menos paz; desde a antiguidade, é também um gesto de declaração do poder, como o dos imperadores romanos e gregos. Na tradição budista, esse gesto tem um interessante significado. Devadatta, o primo de Buda, tomado pela inveja, causou uma divisão entre os discípulos. Como seu orgulho cresceu, ele tentou assassinar Buda. Um dos seus planos foi soltar um elefante embriagado na direção de Buda. Mas quando o elefante se aproximou dele, Buda fez o **semui-in** e imediatamente acalmou o animal. De acordo com isso, indica não só o apaziguamento dos sentidos como também a ausência do medo. É muito comum encontrar esse gesto nas imagens de Buda, principalmente

nas dinastias Wei e Sui da China¹⁹². Esse gesto é demonstrado por Fukûjôju Nyorai. Também é um gesto característico de Shaka Nyorai e expressa o mais importante atributo de Buda que é o de libertar a humanidade dos diversos medos que a afligem, trazendo a paz.

Chamar o gesto **semui-in** de **goshokkô-in** é uma referência à lenda em que cinco raios coloridos espargiram da mão de Buda em **semui-in**.

Chiken-in (*chi*: sabedoria; *ken*: punho). A mão esquerda tem o punho fechado, com apenas o dedo indicador (“dedo diamante”) erguido e segurado na ponta com a mão direita em punho fechado, polegar flexionado, palma para dentro, acima, mantendo esse dedo indicador da mão esquerda levantado¹⁹³, em frente ao peito. Os textos discordam quanto à aproximação das mãos. É conhecido como o gesto dos seis elementos, o “punho (direito) da sabedoria” ou “punho diamante” (**kenrôkongôken-in**), por representar a unidade dos cinco elementos com a consciência espiritual e que “as paixões do mundo não são mais do que razões para a iluminação” (*bonnô soku bosatsu*). É fixar o pensamento e dirigir a ação. A mão direita representa Buda, e a esquerda os seres humanos. É o gesto de Dainichi Nyorai da Mandala Kongôkai no Japão e na Coréia, e também de Ichijikinrin Nyorai. Dainichi, às vezes, se mostra segurando um vaso medicinal na mão esquerda, enquanto a mão direita faz o **semui-in** ou o **yogan-in**. Esse gesto não aparece no Japão até a introdução do budismo esotérico.

Hôkkaijô-in ou Dainichijô-in. (*hokai* ou *hokkai*: Universo; *jô*: firmeza). É o gesto da Roda do Dharma. Simboliza um dos momentos mais importantes da vida de Buda. É a ocasião em que ele pregava aos seus companheiros o primeiro sermão (*seppô* ou *sekkyô*) após a iluminação em Sarnath (Parque dos Cervos, em Benares). Com ambas as mãos em frente ao peito, esse gesto simboliza que os ensinamentos estão saindo direto do seu coração. A mão esquerda fica sobre a mão direita. Esse gesto é demonstrado por Dainichi Nyorai na Mandala Taizôkai, portanto, **Dainichijô-in**. É um gesto também usado por Shaka Nyorai e Senju Kannon e associado ao Buda do futuro, Miroku.

¹⁹² Dentro dos períodos da China dinástica (221 a. C.~1911 d. C.) há as Dinastias do Norte (386~581): Wei do Norte, Wei do Leste, Qi do Norte e Zhou do Norte, especificamente, a China do Período Hokugi (420~534). Sui é a próxima Dinastia (581~618).

¹⁹³ Alguém pode associar este gesto com um sinal ninja, espões do fim do século XV até a metade do século XIX, usado para invocar poderes mágicos para os movimentos. Embora não haja evidências que atualmente os ninjas assumam esse gesto, é possível que tenha havido alguma conexão entre os ninjas, mestres das artes mágicas, e Dainichi Nyorai, a divindade suprema do budismo esotérico. Porém, no momento, pode ser muito polêmica a questão da transmissão de gestos de lutas marciais através das imagens budistas, mas é um fato histórico o nascimento de artes marciais em mosteiros budistas chineses, para exercício físico dos próprios monges, e com movimentos inspirados na natureza.

O triângulo formado pelos polegares unidos e palmas simboliza um estado de profunda meditação, da concentração na Lei e da obtenção da perfeição espiritual. As escolas esotéricas atribuem a esse triângulo muitos significados. A união dos polegares é considerada importante para o futuro da iluminação, pois se acredita que um canal nervoso associado com a iluminação da mente passa através dos polegares. Pode também significar o fogo místico que consome todas as impurezas ou representar as Três Jóias do budismo. De acordo com a tradição, esse gesto deriva de pessoas que já conseguiram a iluminação.

Também foi adotado desde tempos imemoriais, por yogis durante exercícios de meditação e concentração, o Yoga Gesto. Indica a perfeita estabilidade dos pensamentos, descanso dos sentidos e tranquilidade. Na escultura, está relacionado à posição plana das pernas com o torso ereto, que forma uma composição triangular em harmonia com o gesto.

Nas estátuas da escola Soto-zen, as mãos de Shaka estão em **hōkkaijō-in**, representando a meditação no mundo da Lei Cósmica. Também se chama **zenjō-in** ou **zen-in**, gesto do êxtase. O gesto das mãos que seguram uma tigela para receber esmolas, gesto **yakkon-in**, apesar de ser igual ao **hōkkaijō-in**, como se entende, tem um significado diferente.

Gasshō-in: Kenjitsushingasshō-in e Kongasshō-in. Kenjitsushingasshō-in (*kenjitsu*: estabilidade; *shin*: alma, coração) é o gesto da saudação, do respeito, da submissão, da veneração, do oferecimento, de união de Buda com os seres humanos. As mãos ficam unidas (*gasshō*) ao nível do peito como no gesto de oração das imagens ocidentais. É usado por Kannon e outros *bosatsu*, Reis Celestiais e homens santos, mas nunca encontrado nas imagens de Buda. Quando os dedos estão levemente entrelaçados nas pontas (*sashu-gasshō*) ao nível do peito, polegar direito sobre o esquerdo, chama-se **Kongōgasshō-in** (*kongō*: “confiança inabalável”, “mão que segura um diamante”) ou **Daishichi kimeigasshō-in** ou **kimyō-gasshō**. O espaço entre as mãos representa o coração vazio ou preparado para reconhecer a natureza búdica presente em todos os seres.

O gesto semelhante é o *Uttarabodhi* (sânc.), o gesto da suprema iluminação ou da perfeição. Mãos mantidas ao nível do peito. Os dedos indicadores estão esticados e unidos para cima, com os outros dedos cruzados e palma das mãos unidas. É um gesto às vezes usado por Dainichi e frequentemente usado por Shaka como libertador dos Nagas (serpentes e dragões). Quando esse mesmo gesto está apontando para baixo, é o gesto do “néctar chuviscando da ambrósia” (*kshepana*).

Tenbôrin-in (*setsu*: explicação; *hô*: a Lei”), um sinal feito com as mãos por Buda pregando sua doutrina. Significa a destruição do mal pela luz da sabedoria ou pela Roda do Dharma, que dissipa a ignorância. A mão direita, com a palma para fora aberta, une as pontas dos indicadores, normalmente, e polegar formando um anel. Em frente a esse anel, coloca-se o indicador da mão esquerda estendido e para cima. Há três tipos: ambas as mãos perto do peito com os dedos polegar e indicador, o polegar e o dedo médio e o polegar e o dedo anular se tocando. Há variações em que os outros dedos são colocados. É o gesto das mãos característico das estátuas Gupta da Índia. Foi usado por imagens de Amida no período Nara (710~794).

Gôzanzei-in ou Basara-um-kongô-in. Os pulsos se cruzam, direito sobre o esquerdo, em frente ao peito, e as mãos, com as palmas voltadas para dentro, seguram uma jóia *vajra* e o sino *ghanta*, respectivamente representando os princípios masculino e feminino. É o gesto de Kongôzô e Kongôsatta. Subjuga os três venenos ou as três más ações de vidas anteriores e contrárias ao Caminho de Buda (*San’akugô*): pobreza, gula ou ganância (*mazushii* ou *musaboru*), ira (*okoru*) e insensatez (*oroka*).

Gesto semelhante é o *Bhutadamara* (sâns.), o gesto da proteção para repelir os demônios. O gesto que inspira medo e reverência. As mãos ficam cruzadas no pulso, direita sobre a esquerda, palmas para fora. Os três dedos médios ficam levemente curvados para dentro e podem segurar algum objeto simbólico como a jóia *vajra* e o sino *ghanta*.

Kanjô-in. É o gesto da cerimônia de unção, *Kanjô*. As palmas ficam unidas e os dedos dobrados formando um punho. Os polegares e os indicadores permanecem eretos e se tocam nas pontas enquanto os outros dedos se cruzam e se dobram para dentro. Esse gesto é feito por personagens menos superiores, portanto, nunca feito por budas e *bosatsu*.

Buppatsu-in ou Shakamuni-daihachi-in. É o gesto da tigela de esmolas, pois, numa variação do **jô-in**, as mãos ficam superpostas, palmas para cima, como se segurasse uma tigela. Porém e originariamente, a imagem, sentada com as sola dos pés para cima, as duas mãos ficam ao nível do colo, uma sobre a outra, as palmas face à face sem se tocarem. A mão esquerda pode estar segurando duas pontas do manto enquanto a mão direita é mantida sobre a esquerda. Significa estar preparado para receber a Lei e é um gesto distintivo de Shaka.

Outros gestos ainda dependem de dados comparativos, pois não são suficientemente classificados ou distintos. Mesmo os mencionados podem ser questionados e os outros mais se parecem detalhes de gestos dentro de classificações maiores e casualmente podem ser encontrados nas estátuas budistas japonesas. Outros, pela semelhança aos gestos mais comuns, foram colocados juntos, assim como algumas variações. Porém, em ilustrações, o

ângulo de visão pode confundir a classificação e, nesse caso, apenas a descrição do gesto nos serve de base.

Em Saunders¹⁹⁴ há a descrição pormenorizada de 14 gestos e suas variações. Alguns gestos colocados por esse autor não são facilmente encontrados em outros autores, mesmo os japoneses. Entre eles:

Mushofushi-in. Gesto da ubiqüidade dos três mistérios ou do pagode. É formado unindo as palmas das mãos, mas deixando um espaço. Os dedos médio, anelar e mínimo são erguidos e se tocam nas pontas. Os dedos indicadores são flexionados e suas pontas tocam as dos polegares, que estão eretos lado a lado.

Ongyô-in. Gesto das formas escondidas. A mão esquerda fica em punho fechado chamado “punho do voto” (*kûken*) e é coberto pela mão direita cujos dedos são estendidos horizontalmente. Marishiten faz esse gesto.

Gebaku-in. Punho do laço externo. As palmas das mãos ficam unidas e os dedos cruzados para fora, como um gesto de súplica. Outro nome para esse gesto é **gebakuken-in**, ressaltando a idéia dos punhos levantados. Quando os dedos ficam para dentro, o gesto se chama **naibakuken-in**. Seus significados são respectivamente o voto de se tornar buda e o Buda que auxilia os seres.

Halos

Também denominados de *shokukô* (“luzes multicores”), é fixado em quase todas as imagens budistas com a função de enobrecer as estátuas búdicas, expressando o poder sobrenatural e a sabedoria, a luz emanando de Buda, o esplendor moral do seu possuidor, pelo menos no início, embora tenha se voltado para a arte decorativa, e é também conhecido nas imagens cristãs, sugerindo uma única origem. Ele se expande do corpo ou da cabeça, nesse caso, do *byakugô*, sinal entre as sobrancelhas. Esse halo (**kôhai**) e o pedestal (**daiza**) eram as duas adições mais importantes para as estátuas (Ilustrações A17 e A18).

O halo é um acessório que foi muito desenvolvido, desde o período Asuka (552~645), imediatamente após a introdução do Budismo. Embora a origem desse halo possa ser encontrada nos sutras, não há fórmulas prescritas e os japoneses inventaram as suas. Há os halos detrás da cabeça, como um disco, único ou duplo, com múltiplos desenhos de bolas em chamas, flores ou pétalas (inicialmente as de lótus) e figuras divinas flutuando neles. Nas

¹⁹⁴ Para maiores detalhes ver SAUNDERS, E. Dale. **Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture** (“Mudrā. Um Estudo dos Gestos Simbólicos na Escultura Budista Japonesa”) Bollinger Series LVIII. Princeton University Press, 1. ed, 1985, pp. 115-120.

figuras de pé (**ritsuzô**, lit. estátuas), o halo detrás do corpo chega a cobrir inteiramente a imagem numa forma alongada. Também há halos nas imagens sentadas (**zazô**) em um pedestal ou em outra superfície. Eles eram feitos do mesmo material que as imagens, tratadas com folhas de ouro e coloridos ricamente para aumentar a impressividade.

Seus tipos são classificados segundo seus desenhos padrões e conteúdo expresso. Os dois tipos principais são os halos apenas da cabeça, **zūkôhai**, e os halos do corpo todo, **kyoshin-kôhai**.

Os halos **zūkôhai** se subdividem em cinco tipos básicos: 1. circular (**ensôkô**). O halo de “anel ao redor da Lua” (**tsuki-nowakô**) é um halo branco que envolve todo o corpo da estátua; 2. em forma de Roda da Lei (**rinpôkô** ou **rinnôkô**) ou sobreposto à arma *katsuma*¹⁹⁵; 3. em forma radial (**sujikô** ou **kasakeikô**); 4. em forma de jóia, pérola ou gota (**hôjukô** ou **hôshukô**). Esse halo é encontrado em várias estátuas a partir do período Nara (710~794), em halos em forma de pêsego pontiagudo; 5. em forma de chamas (**kaenkô** ou **enkeikô**).

Os halos **kyoshin-kôhai** se subdividem em tipos básicos como: 1. em forma de dois círculos, um para a cabeça, **zūkô**, e outro para o corpo, **shinkô**. O conjunto se denomina **nijûensôkô**; 2. no halo **nijûensô-hitenkô**, o halo anterior é envolvido por um halo em chamas (**kaenkô**) ou nuvens (**unkeikô**) de onde surgem os budas do passado (**hitenkô**). Esse halo é visto freqüentemente nos períodos Asuka e Hakuho. **Hiten** ou **apsaras** em vôo são seres celestiais que se acredita dançarem ao redor de Buda para louvá-lo. Normalmente são mostrados tocando instrumentos musicais ou voando em nuvens como os Unchûkuyô Bosatsu (“Séqüito Cerimonial de Bosatsu”) no templo Byôdô-in (Ilustração F12). O halo **hitenkô** é comum em estátuas de Amida Nyorai. Se forem mil budas, chama-se **senbutsukô**; 3. o halo em forma de bote é o **funagatakô**, sendo que o halo da cabeça pode ou não estar envolvido pelo halo do corpo, dependendo do tamanho do halo total, pois esse halo é a consequência da combinação dos halos da cabeça e do corpo numa proporção maior ou menor. Quando o halo da cabeça se eleva acima do halo do corpo, pode ser denominado **kongatakô**, um subtipo do **funagatakô**. Também há uma divisão que se baseia na forma de “barco antigo”, **kofunagatakô** e na forma de “barco novo”, **shinfunagatakô**. A diferença é que o antigo tem a ponta superior mais arredondada (o mesmo **funagatakô**) e o novo, mais pontuda (o mesmo **kongatakô**).

O halo de família, **mibukôhai**, é um tipo de halo exemplificado pelo halo de Miroku Bosatsu de Kôfukuji. O halo circular da cabeça está apoiado sobre um retângulo.

¹⁹⁵ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

Karakusakô é o halo em que as margens externas dos dois painéis circulares são decorados com **karakusa** inscritos sobre eles e têm os **sukashi-bori** (“vazados”¹⁹⁶) feitos de madeira e metal unidos a eles. **Karakusa** é um termo que se refere aos desenhos introduzidos da China, e indicam um tipo de videira chamado **umagoyashi**, entrelaçados como as videiras comuns. Também pode ser chamado de **budô-karakusa** (de uvas), **reng-karakusa** (de lótus). Tais motivos foram usados em antigas eras da Grécia, Roma, Índia e através da Ásia. O **hôsôge-karakusa** ou **hôsôgemon**, modelos de palmeira que se diz nascer na Terra Pura, foi um modelo que continuou do período Nara (710~794) até Heian (794~1185), como no halo de **Fudô Myôô** (Tôji, Kyôto). Esse desenho foi muito usado na China Tang e consiste de talos estendidos de uma flor para criar uma outra flor sucessivamente. No halo das costas (**kôhai**) há os padrões de nuvens (**unmon**) e flores (**kemon**) que sucederam a tradição de Nara.

Pedestais e Tronos

Há muitos tipos de pedestal. Embora o tipo **rengza** (de lótus) seja comum para a maior parte das estátuas, ele sofreu várias mudanças, partindo de algo simples para algo suntuoso. Há três tipos básicos de **rengza** segundo a quantidade de camadas: **gojûza** (5 camadas) para as estátuas eretas e **shichijûza** (7 camadas) e **kyûjûza** (9 camadas) para as estátuas sentadas (Ilustrações A19-20-21-22).

Em geral, o **rengza** é um **daiza** (pedestal) feito na forma de uma flor de lótus (*reng*). O **renniku** (tálamo da flor) é circundado por **renben** (pétalas de lótus) unidas com **ashi-hozo** (encaixes) ou esculpidas junto com o **renniku**. **Renniku** é a parte mais superior do **rengza** sobre a qual a imagem está diretamente colocada. **Renben** são pétalas de flor de lótus esculpidas para ornamentar o **daiza** de imagens budistas. **Tanben** são pétalas simples e **fukuben** são pétalas duplas. Há dois métodos de aplicação das pétalas na base do **daiza**: **gyorinbuki** e **fukiyoseshiki** (**fukiyose-renben**). No primeiro método, as pétalas de lótus são sobrepostas em camadas como se fossem escamas de peixe. No segundo método, as pétalas são colocadas em cima da outra, em fileiras verticais retas, método usado principalmente no período Heian (794~1185).

A partir do **rengza**, outros pedestais podem ser classificados como suas variações. **Hôbyô-rengza** é um pedestal em forma de flor de lótus sobre o frasco sagrado, *hobyô*. **Hôgu-rengza** é um pedestal decorado com os instrumentos esotéricos (*hogu*) *dokkoshô* e

¹⁹⁶ Parte I: 5. Atributos Budistas: Materiais e Técnicas.

gokosho. Tem na face superior uma flor de lótus de oito pétalas e na base a forma *sanmaya*¹⁹⁷ da mandala kongôkai.

Daibutsuza é um pedestal com a metade superior e inferior como uma flor de lótus respectivamente voltada para cima e para baixo, nesse caso o **kaeribana**. Sua estabilidade é adequada para estátuas grandes como o Daibutsu do templo Tôdaiji, mas há outros exemplos nas estátuas eretas de *bosatsu* do período Hakuoh (645~710).

Dentre os pedestais inspirados em cenários naturais, há pedestais como rochas (**iwaza**), praia (**suhamaza**), nuvens (**kumoza**), folha de lírio invertido (**kayôza**).

Iwaza ou **banjakuza** pode ser uma simples estrutura rochosa ou pode estar estilizado num assento de várias placas de madeira (**shitushituza**), exclusivamente usado para Fudô Myôh. **Iwaza** é comum nos Cinco Grandes Myôh (*Godai Myôh*) e nos Shitennô. Esse pedestal pode ter uma flor de lótus em cima, passando a se chamar **reng-iwaza**.

Suhamaza é também um tipo de **iwaza**, mas sua face superior é horizontal e suas irregularidades estão na circunferência. Foi muito usado do período Tenpyô (710~794) ao período Heian (794~1185) nas imagens de Hachibushû e Jûdaideshi.

O pedestal **kumoza** (de nuvens) é para imagens *nyorai* e *bosatsu* quando eles vêm da Terra Pura para a terra, imagens chamadas de *raigô*. A nuvem está em redemoinhos e alguns fios dessas nuvens se elevam para trás. Nuvens assim normalmente significam a vinda de alguma entidade. Esse pedestal é comum durante e depois do final do período Heian (794~1185) quando a crença na Terra Pura floresceu.

Fumiwake-rengza é quando as imagens têm embaixo de cada pé uma flor de lótus. Usados desde o início do período Kamakura (1185~1334) nos auxiliares da Tríade Amida. Também há exemplos de dois lótus conectados no centro.

No **kayôza**, o pedestal é simplesmente uma folha de lótus ou lírio invertida, ou seja, significa que nessa posição seu centro fica levemente erguido. É normalmente usada pelos Tenbu, mas pode ser encontrada nas imagens do nascimento de Buda.

Há os pedestais com entidades antropomórficas ou zoomórficas como ogres (**onitagiza**), animais e feras (**kinjûza/chôjûza**) e aparições (**shôryôza**) e formas Ten.

Chôjûza é o trono em forma de um pássaro ou animal específico como elefante, pavão, cavalo, garuda, búfalo. Os menos comuns são tartaruga (**kifuza**), carneiro, bode, veado, ganso, javali, demônio. Enquanto o leão (**shishiza**) é símbolo de realeza¹⁹⁸, o elefante é

¹⁹⁷ Conferir Parte I: 4. A arte budista esotérica.

¹⁹⁸ “Buda é o Rei da Lei e seus sermões são como o rugido de um leão.” Uma das encarnações anteriores, Buda foi um leão.

de sabedoria e soberania. Dos deuses hindus, Indra (Taishakuten) aparece montado em seu elefante Airavata (Ilustração F39), assim como Fugen, Ashuku e Kongô Kokuzô. Brahma sobre o cisne branco Hamsa, como também Gatten. Vishnu sobre um garuda (**karuraza**), como também Fukûjôju, Gyôyô Kokuzô e Naraenten. Shiva sobre o touro ou búfalo branco Nandi, como também Daiitoku Myôô, Enmaten, Daijizaiten, Katen e Izanaten. Kujaku Myôô monta um pavão (**kujakuza**), como Amida, Renge Kokuzô e Kumaraten. Hôshô Nyorai monta cavalos como Nemyo Bosatsu, Hôkô Kokuzô e Nitten. Daijizaiten está sobre um bode vermelho e Marishiten sobre um javali. Daigen Myôô, Myômonten e Uzumyôô cavalgam demônios (**onitagiza**) do tipo *yakusha-oni* e *binayaka*. Ganesha sobre um rato. Esses animais não são apenas tronos, mas também são veículos (*yana*) de transporte entre o céu e a terra. É comum para Fugen Bosatsu, Monju Bosatsu e Kujaku Myôô. Um exemplo raro de **kifuza** pode ser visto no pedestal da Kannon em pé, de bronze, que foi descoberta dentro do retrato de Shôtoku Taishi no Salão Shôryô-in do templo Hôryûji (Ilustrações A19-20), Nara. Retomando, **Shishiza** é um pedestal em forma de leão *shishi*, afinal, um tipo de **chôjûza**, ou um trono suportado por leões. Há exemplos nos quais os leões estão dos dois lados do pedestal ou o leão é o próprio pedestal como o de Monju Bosatsu. Também se sentam em leões Dainichi, Hôkkai Kokuzô, Ichiji-kinrin-butchô (sete leões) e Rasatsu (leão branco). Há assentos com a pele desses animais também.

Shumiza ou **senjiza** ou **sendaiza** é o pedestal montanha Sumeru de budas e *bosatsu*. Um exemplo representativo do pedestal **senjiza** é o de Yakushi Nyorai da Tríade Yakushi do templo Yakushiji, e Shaka de Tríade Shaka do templo Hôryûji (Ilustrações F17 e A4). Frequentemente, a frente do pedestal é coberta com a parte mais baixa do sarongue ou manto (*mo*) do Buda suspenso de modo ornamental como uma cortina, sendo o pedestal também denominado **mokakeza**, “pedestal coberto com uma saia”. O trono é retangular e sua forma é plana em suas faces superior e inferior. A partir da face superior, blocos retangulares chatos em série gradualmente diminuem em direção à metade da altura e depois aumentam gradualmente até a base. Tanto a parte superior quanto a base podem estar adornadas com pétalas de lótus, sendo que a parte inferior é chamada **kaeribana**. São 32 degraus, 16 para cima e 16 para baixo, correspondendo às 32 divindades do “mundo diamante”, *kongôkai*. Outras entidades que também podem estar sentadas nesse tipo de trono são Taishakuten, Suiten, Enmaten e os menos conhecidos Makeshura e Ishura dos Nijûhachibushû. O nome *senjiza* é porque o pedestal se parece com o ideograma de leitura *sen* quando entre a base superior e a base inferior temos apenas um hexaedro liso.

O pedestal **kuyuza**, **senkuza** ou **môsenza** é um tapete redondo de lã para as divindades *Ten*. No período Heian (794~1185) esse carpete se tornou muito decorado e exemplos dele podem ser vistos nos rolos dependurados dos Jûniten (Os Doze Guardiões Celestiais) do templo Tôji, Kyôto.

O pedestal **raibanza** (“tigela com buraco”) é comum para “estátuas-retratos” de monges virtuosos (*chinsô* ou *kôsô*), assim como a cadeira de monge budista (**kyokurokuza**) e o tablado (**shôza** e **hôza**) e sobre o tatami (**agetatamiza**).

O **shôza** é um pedestal no qual a parte onde a imagem está sentada é um quadrado com braços e costeiro como uma cadeira sem pernas. Normalmente é usado como pedestal de retratos de patriarcas fundadores de templos e escolas ou monges ilustres. Mais simples é o **hôza** que é apenas uma tábua espessa, larga e quadrada com quatro pés pequenos. O **agetatamiza** mede meio tatame.

Kaeribana é o pedestal de lótus invertido mostrando uma protuberância chamada *kurumi-gata*, forma de noqueira. **Kamachiza** é a base de madeira que forma a parte mais baixa do pedestal. Pode ser de um, dois ou três degraus. No de dois degraus, o inferior se chama **shita-kamachi** e o superior **ue-kamachi**. As formas variam entre circular, quadrada, hexagonal e octogonal. **Kegomi-tsuki-kamachiza** ou simplesmente **kegomi** são os pequenos pés que erguem o **kamachiza** do chão. **Shikinasu** é uma parte do pedestal de lótus (**rengeza**) entre o **keban** e o **kaeribana** e está na forma de uma esfera parcialmente espremida, como uma berinjela (*nasu*). Quando há dois, superior e inferior, chamam-se respectivamente **ue-shikinasu** e **shita-shikinasu**. **Ukebana** ou **keban** é uma parte do pedestal na forma de uma travessa com forma de flor de lótus aberta de seis ou oito pétalas. Normalmente é colocada entre o **shikinasu** superior e inferior. **Ukeza** é uma parte do pedestal de lótus situado acima do **kaeribana**, sustentando a parte mais baixa do **shikinasu** ou **keban**. A forma, correspondendo à forma do **kaeribana**, pode ser redonda, hexagonal ou octogonal.

Kongôza é o assento de Buda (“trono de diamantes”) sob a árvore da sabedoria (bodhi). Normalmente uma plataforma quadrada. **Ten-i-za** é uma plataforma acortinada com um manto pesado (*ten-i*).

Como exemplos de acordo com os períodos:

Do período Asuka (552~645): o **rengeza** do *bosatsu* do Salão Daihôtôden do templo Hôryûji e o **shumiza** da Tríade de Shaka Nyorai do Salão Dourado do mesmo templo;

Do período Hakuho (645~710): o **rengeza** da Kannon do Salão Daihôtôden do templo Hôryûji e o **shumiza** de Miroku Bosatsu do templo Tômaji (Taimadera); o pedestal tipo

shumiza foi usado antes e durante o período Nara (710~794), em templos onde a tradição tinha sido herdada.

Do período Tenpyô (710~794): o **rengeza** de Fukûkensaku Kannon do Salão Sangatsudô do templo Tôdaiji, o **fumiwari-rengeza** (“pisando e quebrando as flores do lótus”) de Batô Kannon do templo Daianji, o **fumiwari-rengeza** do Hachikaku Tôrô Onsei Bosatsu (*bosatsu* que carrega a lanterna octogonal) do templo Tôdaiji e o **suhamaza** de Ashura do templo Kôfukuji (Ilustração F48);

Do período Jôgan: o **rengeza** dos Shibutsu do templo Shidaiji e do Shaka Nyorai do Salão Dourado do templo Murooji, o **chôjûza** de Bonten e o **shitsushitsuza** de Fudô Myôô, ambos do templo Tôji;

Do período Fujiwara (897~1185): o **rengeza** de Amida Nyorai e **kumoza** dos Unchûkuyô Bosatsu do Salão Fênix do templo Byôdô-in (Ilustrações F11-12).

Objetos Pessoais

(Ilustrações A23-24-25) Em geral, o objeto que cada entidade segura (**jimotsu**) é diferente, e juntamente com os gestos das mãos, é importante para a identificação das imagens e seus votos originais. Esse conjunto de símbolos se chama **sanmayagyô** e a mandala onde os **jimotsu** estão representados se chama **sanmaya-mandara**. Há uma certa distinção não rigorosa entre esses objetos para as imagens do budismo exotérico (*kenkyô*) e esotérico (*mikkyô*). Para o budismo exotérico há o sutra em forma de **maki** (rolos), o frasco (**suibyô**), o “espanador de moscas” (**hossu**), os bastões de monge (**nyoi** e **shakujô**) e o rosário budista (**juzu** ou **nenju**). Para mikkyô há o **kongôshô** dos tipos **dokkoshô**, **sankoshô** e **gokoshô**, o **kongôrei** dos tipos **dokkorei**, **sankorei** e **gokorei**, o pagode adornado de mão (**hôtô**), a espada adornada de jóias (**hôken**), a corda de seda (**rasaku**) e a flor de lótus (**renge**). Além dos **jimotsu**, há os **hyôji** ou **sangyô**, que representam simbolicamente os segredos do seu possuidor.

Embora a flor de lótus seja a mais famosa, é possível que uma outra flor chamada *udonge*, uma flor que floresce a cada três mil anos (*udumbara*), tenha se passado por lótus.

A divindade com maior número de objetos pessoais é Senju Kannon e eles estão discutidos abaixo, casualmente aparecendo outros de outras divindades. As traduções dos ideogramas japoneses são literais e simbólicas, mas nenhum delas é óbvia e ainda carecem de maiores explicações.

Kebutsu: é a manifestação de Buda numa forma de acordo com as circunstâncias e oportunidade para salvar as pessoas. As variações de *kebutsu* são os corpos de Buda que

expressam a ação do *bosatsu*. O *kebutsu* que está na coroa de Kannon expressa Amida Nyorai. Tanto a face de Buda na cabeça de Jûichimen Kannon (Ilustração F23) como os pequenos budas no halo se chamam *kebutsu*. Uma coroa ou tiara com pequenas figuras dos *Gochi Nyorai* (Os Cinco Budas da Sabedoria) vistos na cabeça de imagens como Dainichi e Kongôsatta se chamam *gobutsu-hôkan*, “coroa com cinco budas”, os cinco da mandala kongôkai ou os da mandala taizôkai;

Kakyûden: o palácio. Possivelmente, o pagode. Os relicários *Sotoba* e *Tô* têm origem pré-budista. Desde que o relicário passou a conter os restos mortais de Buda, sua identificação com Buda em si mesmo seguiu naturalmente, sendo também uma representação do universo. No pagode de cinco andares, os dois da base representam os elementos fundamentais (*hontai*) do mundo Real (*jitsu-zai-kai*) e as três formas acima representam substância de transmutação (*hentai*) do mundo fenomênico (*gen-shô-kai*). Ver **Sotoba**;

Nyôihôju ou **Hôshu** ou **Nyoishu:** o bastão-jóia. **Nyoishu** (*cintamani*). *Mani* significa pedra preciosa ou pérola. É encimada com uma chama de três pontas ou halo de fogo. Por sua luminosidade, representa Buda e a Lei. Sua pureza representa a verdade de Buda e a veracidade da lei. Sua origem é diversa: do mar, do cérebro de Makara, do coração de Garuda ou do cérebro de Naga. Várias divindades a possuem como Nyoirin Kannon, Kichijôten, Batô Kannon, Nyoirin, Fugen, Monju, Hôshô, Jizô;

Juzu ou **Nenju** ou **Zuzu:** o rosário budista. **Nenju** é um rosário de 18 contas que simbolizam os 18 Rakan, menos comum do que o rosário de 108 contas que simbolizam as 108 paixões (*bonnô*) ou as 108 divindades do “Mundo Diamante”. Foi trazido da China para o Japão por Kôbô Daishi. Também podem ter 9, 21, 42 e 54 contas. O **nenju** corta os desejos mundanos e sexuais e também simboliza o som e a voz;

Futaitenhôrin ou **Hôrin** ou **Rinpô** ou **Happô:** a Roda da Lei “sem distração”; símbolo de Buda, que faz despertar o “estado de Buda”, o *bodaishin*. A forma da Roda da Lei é derivada de uma arma do deus Védico e Hindu Vishnu. Ele atirava essa roda para cortar os inimigos em dois. No budismo, expressa as verdades budistas cortando a ilusão e eliminando todo o sofrimento;

Hôdaku ou **Kane:** é o grande sino sagrado. Kane (*ghanta*) é um dos atributos mais antigos. *Ko* foi uma arma usada na Índia como autoproteção e seu uso simboliza, então, a destruição dos desejos carnis. O badalo geralmente tem a forma de uma tulipa. Uma jóia *vajra* pode estar fundida ao sino como pegador, com o sino representando o mundo Taizôkai e a *vajra*, o mundo Kongôkai. O sino representa o mundo fenomênico porque, embora seja perceptível, não se mantém, como o som do sino, então representando a impermanência. Há

cinco tipos de sino usados pela escola Shingon no Japão. Seus nomes derivam da forma da *vajra* como pegador: **gokorei** ou **kongôrei** (com cinco dentes), **hôrei** (com o tesouro), **ikkorei** (um dente), **sankorei** (três dentes) e **tôrei** (com pagode). O **gokorei** representa Dainichi Nyorai na Mandala Kongôkai;

Kongôsho: “pilão de diamante” ou “machado do trovão”. É uma antiga arma indo-ariana, *vajra*, com dentes curvados nas duas extremidades. É um dos principais símbolos do budismo Vajrayana, “o diamante indestrutível”, o mesmo nome dado à poderosa arma de cem pontas da divindade hindu Indra, o rei dos deuses. O esoterismo chamava a si mesmo de Vajrayana (“Veículo Diamante, Veículo Trovão”), para se distinguir dos estágios iniciais de budismo, e nele a *vajra* representa a natureza vazia de todos os fenômenos. Essa arma seria capaz de disparar relâmpagos e de destruir todos os inimigos. O prefixo *kongô* vem de “diamante” (*kongôseki* ou *vajra*), a arma com poder de um trovão, capaz de destruir todas as paixões do mundo e simbolizando o poder da iluminação búdica, que penetra a escuridão da ignorância com a dureza de um diamante, indestrutível como a Lei. Mais estilizado, é um bastão de bronze com pontas dispostas simetricamente com o mesmo número de pontas em cada extremidade do bastão. Há várias *vjaras* com jóias nas pontas (*hôjusho*), e aquelas com pagodes em cada ponta (*tôshô*) para representar Dainichi Nyorai. Os deuses que seguram uma *vajra* se chamam Shitsukongôshin. Dependendo do número de dentes, distingue-se em **tokosho** ou **dokkosho** (ponta simples), **nikosho** (com duas pontas ou dentes), **sankosho** ou **bazara** (três dentes), **shikosho** (quatro dentes), **gokosho** (cinco dentes) e **kukosho** (nove dentes). A *vajra* de uma ponta simboliza o Buda ou a Lei e reflete a unidade do universo. Remove as blasfêmias e os desejos mundanos e sexuais. **Sankosho** está ligado ao gesto **sanko-in**: colocar juntos os dois dedos médios eretos, os dois indicadores em pé separados, então formando três pontas. A *vjara* de três pontas está ligada ao carma e suas manifestações no corpo, fala e mente, além de repelir os demônios maus¹⁹⁹. Quando se cruzam dois **sankosho** (**Katsuma-kongô** ou **Jûji Kongô**), forma-se um símbolo de doze pontas para as doze unidades de causa e efeito no mundo fenomênico e significa que os três mistérios se aplicam às quatro direções. O **katsuma** citado também é uma arma que simboliza a sabedoria universal, do mundo e da ação. Não é um dos objetos segurados por Senju Kannon, mas normalmente aparece em algumas mandalas. A *vajra* de cinco pontas, usada somente por líderes oficiais, é associado com Os Cinco Grandes Budas (Os Gochi Nyorai: Dainichi, Hoshô, Fukûjôju, Amida, Ashuku), e os cinco elementos (*gorin*), os cinco sentidos, as cinco

¹⁹⁹ Sendo que os demônios japoneses podem praticar o bem ou o mal, convencionei chamar de *oni* ou *onijin* os demônios bons e *ma* ou *tenma* os demônios exclusivamente maus.

mães: Buda Lochana, Mamaki, Vajra Dhatvishvari, Pandara Vasini e Samaya Tara e outros conjuntos de cinco, enfim, a doutrina budista esotérica (Mikkyô). As oito pétalas de um lado representam os oito grandes *bosatsu*: Monju, Kannon, Miroku, Jizô, Fugen, Kokuzô, Yakuô e Yakujô;

Shakujô: bastão ornamental de origem da Ásia Central. Originalmente para espantar animais, depois passou a ser um dos 18 objetos pessoais de um monge mendicante ou santo, para anunciar a sua presença e expelir demônios, fazendo despertar o bom senso, o juízo e a razão. É o “bastão com voz” (*ushôjô*) e o bastão do conhecimento (*chijô*). O número de anéis depende do portador: 4 para um monge mendicante (*bhiksu*) representando as 4 verdades; 6 para um *bosatsu*, representando as 6 perfeições e 12 para um Buda, representando os 12 elos de causa e efeito. Com Jizô simboliza benevolência. Com Monju, o conhecimento e com Kannon, a compaixão;

Kensaku ou **Kenjaku**: “corda-armadilha”. É o laço que imagens budistas como Fukûkensaku Kannon e Fudô Myôô seguram em suas mãos. É feita de filamentos de cinco cores (azul, amarelo, vermelho, branco e preto) e numa ponta tem uma metade de um **kongôsho** e na outra um anel de metal. Na Índia, foi usado como armadilha para capturar animais, mas no budismo, é um símbolo de salvação da humanidade, removendo o medo e dando tranqüilidade. O laço também é um dos objetos pessoais do deus hindu Ganesha e significa devoção;

Lótus. Byakurenge: lótus branco. A flor de lótus (*Nelumbo nucifera*), *padma* em sânscrito, é da família das ninfáceas (como a da vitória-régia) nativa do sudeste da Ásia (Índia, Japão, Filipinas). Ela é a flor que brotou onde Buda fez seus primeiros sete passos. É o símbolo da pureza, da compaixão, da verdadeira natureza, pois cresce na lama dos lagos, assim como surge um buda da “lama” do mundo. Hoje se sabe que as pétalas dessa flor têm mecanismos biológicos autolimpantes, para se manter sempre imaculada. Sua imagem pode ser encontrada esculpida em relevo em sarcófagos de pedra anteriores a data de introdução do budismo²⁰⁰. *Kaifu-renge* é a lótus totalmente aberta, do coração benevolente. *Mifu-renge* é a flor de lótus fechada. *Shokatsu-renge* é a flor de lótus começando a abrir. No início da produção de imagens, um flor de lótus de quatro pétalas representava os quatro grandes continentes da época: Índia, China, Ásia Central e Iran. Ela pode ser o assento ou pedestal de

²⁰⁰ “A flor de lótus parece ter-se introduzido mais antigamente na decoração dos túmulos japoneses. (...) e deve ser (...) uma forma alterada dos motivos de flores de lótus de sepulturas de Koguryô. (...) Quando se interroga sobre a gênese da escultura budista japonesa, não se pode ignorar o lento trabalho subterrâneo das primeiras sementes lançadas em terra nipônica, escuros precursores do maguinífico florescimento do século V. In

budas e *bosatsu* ou pode estar em suas mãos. Essa flor é um dos oito símbolos auspiciosos e é dividida em cinco tipos: *padma*, *utpala*, *kumuda*, *pundarîca* e *nîlotpala*. As três primeiras são brancas ou vermelhas. A quarta é branca e a quinta, azul. Outros nomes: lótus-egípcio, lótus-sagrado, lótus-da-índia. O primeiro Buda, Adi-Buda, é mostrado como uma chama brotando de uma flor de lótus. Na Terra Pura (*Jôdo*) há um lago com flores de lótus que emergem da superfície da água e de acordo com a vida do devoto, ela floresce ou seca. Portanto, há uma identificação entre a flor e os seres vivos. Uma *vajra* sobre a flor representa a união do masculino (o conhecimento) e do feminino (o princípio). Três hastes simbolizam as três divisões da mandala Taizôkai (Vairocana, Lótus e Vajra) e as três virtudes de Buda (obra, fala e pensamento). Cinco hastes simbolizam os cinco conhecimentos (*gochi*) de Kongôkai. As oito pétalas representam os oito caminhos e são desenhadas nas mandalas. Os *myôô* podem ter um lótus branco (pureza e paz) sob um pé e um lótus amarelo (sabedoria e humildade) no outro; **Shirenge**: lótus púrpura. Tanto a lótus aberta como em botão, simboliza, com suas pétalas, o Caminho e os Budas; **Seirenge**: lótus azul. Tem pétalas pontudas erguidas ou com várias fileiras de pétalas penduradas abaixo e o miolo oculto. Símbolo da sabedoria; **Kôreng**: lótus carmesim ou vermelho, tem pétalas arredondadas, cheia, aberta e com o miolo exposto. É a flor de lótus de Kannon e simboliza a compaixão. Há também a flor de lótus rosa, que representa Shaka Nyorai;

Sotoba ou **tô**: pagode ou estupa (*stupa*) adornada. Segurá-lo significa que o seu possuidor está guardando relíquias ou restos mortais de Buda. Quando está associado ao sino, chama-se **tôrei**. Pagode significa “sepultura” em pali, a antiga língua indiana, e *stupa* em sânscrito e *estupa* em português. Sotoba, *stûpa*, *thûpa* seria um túmulo budista ou um monte de terra em forma de sino. Quando Buda foi enterrado, seu túmulo se tornou um monumento budista ou um santuário, por guardar seus restos mortais ou relíquias sagradas (*sarira*), e estupa passou a denominar qualquer dágaba ou santuário budista em forma de cúpula, erigidos sobre os restos mortais de Buda ou sobre lugares consagrados como cenário de seus atos. Feito de vários materiais como barro, tijolos, podem também ser escavados na pedra ou na madeira. Pode também ser uma torre ou um pagode, de três ou cinco andares, como as estruturas majestosas da China e do Japão. Também é um termo aplicado para placas de madeira com um texto sagrado;²⁰¹

BERTHIER, François. **Genèse de la sculpture bouddhique japonaise** (“A gênese da escultura budista japonesa”). Publications Orientalistes de France, 1979, pp. 23~25.

²⁰¹ “Chaitya é o nome original de *stupa* e foram precedidos pelas grutas rupestres. Foi elevado de monumento aos mortos à memorial aos vivos. O seu significado deixou de ser apenas a conservação das cinzas funerárias, para se tornar o símbolo das sublimes conquistas do espírito que constituíam o centro da doutrina búdica, a

Outros objetos: **Kanrôshu**: mão num gesto de doação de néctar; **Chôjôkebutsu**: o Buda no alto; **Goshokuun**: *goshoku* são os cinco apetites humanos, no caso, numa nuvem; **Nisseimani**: o crisântemo-mani; *nissei* é um outro nome para *kiku* (crisântemo), ligado ao **Nichirin** (círculo solar); **Hôkyô** ou **Bonkyô**: o cesto sagrado; **Gesseimani**: o anel da Lua-mani, ligado ao *getsurin* (círculo lunar); **Hô-in**: gesto com tesouro; **Hôken**: espada sagrada. Simboliza proteção e vitória da Lei, cortando toda a dúvida e nos preparando para a verdade. Também é chamada de espada da sabedoria (*e-ken*), do conhecimento (*chi-ken*) e subjugadora de demônios (*gôma-ken*). Uma vajra pode estar como maçaneta da espada, realçando sua determinação para destruir as ilusões; **Hôkyô**: espelho sagrado. O espelho (*kagami*) simboliza a imagem do vazio, por refletir o mundo fenomênico e privá-lo de substância, portanto ilusório como o som do sino. Também pode representar um disco solar nas mãos de Ashuku Nyorai e Nitten; **Bazara**: “esmagador”; também **Sankosho**, “pilão com três armas” e **Gokosho** ou **Gokokongôsho**, “pilão com cinco armas” (ver **Kongôsho**); **Hôgeki** ou **Sanmatageki**: alabarda sagrada; também **Sansageki**, alabarda de três dentes. Lança (**hoko**) e tridente (**sankogeki**) são instrumentos mágicos de exorcismo, para invocar poder sobre os demônios. Estão relacionados ao fogo, como a *vajra* e significa poder, autoridade, proteção. Normalmente está nas mãos dos guardiões; **Kushitetsukô**: para “pescar mortos”; **Hôkyô**: o sutra sagrado. Pode estar acompanhado do **fude**, pincel. Podem estar na mesma mão ou em mãos diferentes. Ver também **O-kyô** e **fude**; **Etsufushu** ou **Ono**: machado. *Ono* é o machadinho que simboliza o ato de construir e desenvolver a doutrina cortando toda a maldade que ameaça a Lei, mas também pode estar ligado à idéia de proteção como arco, flecha e espada ou de desapego. Existe o “machado-agulha” (*shinfu*) nas mãos de Batô Kannon; **Hôbyô** ou **Suibyô** ou **Kôsuibyô**: frasco sagrado com água perfumada. É um dos símbolos mais antigos do budismo, que contém a água ou o néctar da vida. Seu líquido perfumado (*kôsui*) preenche a Terra Pura de Amida; **Gunji**: “utensílio militar”, não que outros não sejam armas também, mas essa forma especial ainda carece de significado; **Hôkyû**: arco sagrado; para obter uma autoridade gloriosa; **Hôya** ou **Hôsen**: flecha sagrada. O arco (*yumi*) e flecha (*ya*) fazem parte das armas sagradas do budismo contra o mal. Também tem relação com o “amor” nas mãos de Aizen Myôô, para alcançar um pedido ou encontrar um amigo ou um amor; **Dokurôjô**: “crânio sagrado”; **Gyokukan**: anel; **Hôra**: concha sagrada. Foi usado na

doutrina da iluminação...[...]. A *stupa* simboliza, portanto, o princípio universal da iluminação e a eternidade do próprio iluminado, que ultrapassou as fronteiras do individual...[...]. A especulação mahayanista, com céus sobrepostos até o infinito, nota-se na estupa, sobretudo pelo movimento para o alto.”. DIEZ, E. et FISCHER, K. **Índia**. “Arte Monumental Budista”. Lisboa: Verbo, 1969. Disponível em www.orientalismo.kit.net/pin27.htm. Acesso em 11 de maio de 2004.

antiga Índia como uma trombeta para transmitir ordens aos soldados no campo de batalha. O deus Krishna às vezes é representado com uma nas mãos. No budismo significa difundir a Lei, com a espiral voltada para a direita. Há o gesto das mãos em concha, **mushofushi-in**: as mãos se tocam nos três últimos dedos nas extremidades, os polegares eretos e os indicadores flexionados tocando os polegares na base das unhas; **Byakuhotsu** ou **Hossu**: espantador de maus espíritos. O **Hossu** é feito de rabo de veado ou boi tibetano, mas uma vez que infringiria a Lei, pode ser feito de cabelo, casca e ramos de árvore (cânhamo) ou outros fios como de tecidos e lã. O monge toca com o **hossu** o corpo e a cabeça dos discípulos, repelindo os obstáculos à iluminação. Quando Buda nasceu sobre a flor de lótus, ele foi protegido por um para-sol e um **hossu**, para apenas espantar os insetos sem feri-los, sendo dois objetos símbolos de sua realeza espiritual. Também é chamado de **shubi** e **hae-harai**; **Yôji**: ramo de palitar os dentes; **Budô**: cacho de uvas; **Sansageki**: alabarda de três dentes; **Sansabô** ou **Sansahô**: alabarda de três dentes decorativa ou para remover a rebeldia. Pode ser um simples bastão (*bô*); **Bôhai**: escudo; **O-kyô** e **Fude**: são respectivamente, o rolo, que representa os sutras, e o pincel, que as escreve; **Hôhatsu**: “tigela sagrada”. *Hachi* é a tigela de esmola, ainda hoje, um dos objetos pessoais de um monge. É um dos objetos que Amida ou Shaka podem segurar ou apenas sugerido pelo gesto **yakkon-in**. **Ruri-yakkon** é um *hachi* em forma de tigela medicinal de lápis-lazúli (lazulita: mineral azul) carregado por Yakushi Nyorai.

Além desses objetos há os elementos decorativos, **sôshoku**, referidos no budismo como **shôgon**. Os sutras dizem que Shaka se enfeitava suntuosamente antes de entrar para a vida ascética. Ele costumava usar uma coroa (**hōkan**), um colar com sete tipos de jóias, (**yōraku**), além de braceletes e pulseiras. O **yōraku** pode decorar o **hōkan**, o **tengai** (pálio) ou os pedestais. Os braceletes em geral se chamam **kansen** ou **kushiro**. Especificamente, **wansen** são para os pulsos, **hisen** para os antebraços e **sokusen** para os tornozelos. No caso das estátuas de madeira, podem ser esculpidos juntos com a imagem, e nas imagens de *kanshitsu*, modelados de laca.

Não há um meio termo. Ou as imagens sagradas não usam jóias ou usam muitas jóias. Uma quantidade quase excessiva de jóias pode ser uma herança indiana ou uma linguagem que os artistas utilizaram para colaborar na representação de seres magnânimos. Jesus, quando tomado como Rei, também foi pintado com muitas jóias, mas, uma vez que as doutrinas de Jesus e Buda não são ligadas às riquezas materiais, muito menos aos poderes seculares e seus símbolos, as jóias devem ser tomadas com outro significado, ou ao seu significado mais primitivo, mais ligado à beleza telúrica, ao fascínio e aos símbolos de elevação espiritual do que à riqueza material. Jóias em seres divinizados geram uma reação dúbia. Ao mesmo tempo

em que imprime um orgulho religioso ou uma potencia espiritual, também pode significar renúncia e doação.

Posturas

As posturas são de origem pré-budistas e são mencionadas na literatura védica. A postura para meditação, sentada, é a posição básica para o reconhecimento desse estado de calma centrada sem se deixar apanhar por pensamentos e emoções. Essa postura é por si inspiradora do mesmo estado, convidativa, associada à fisionomia e ao gesto das mãos. É o equilíbrio desse conjunto que permite a expressão de uma conduta ideal (Ilustração A20).

A postura das imagens budistas se divide em eretas (**ryûzô**), sentadas (**zazô**) e deitadas (**gazô**). A terminação *-za* se refere à posição sentada, normalmente em algum tipo de pedestal (**daiza**), enquanto a terminação *-zô* significa apenas “estátua”.

As estátuas eretas se dividem em estátuas com as pernas paralelamente estendidas, as ameaçadoras (**jaryûzô**) ou com uma perna levantada, como que chutando para baixo (**shûryûzô**) e as que parecem dançar (**buyûzô**). Essas imagens possuem o *ashi-hozo*, um tipo de encaixe nos pés, um toco esculpido junto com a imagem ou colocado depois para encaixar nos buracos da base para segurar a imagem.

As estátuas sentadas se dividem naquelas que estão em posição de lótus (**kekkaфуza**); sentadas em um encosto (**izô**); com uma perna cruzada (**hankazô**); com um joelho levantado (**rinnôzazô** e **mizazô**); entretidas (**yûgizazô**); com as pernas cruzadas (**kôkyazô**); com uma perna cruzada e a outra esticada (**kitchôzazô** e **gômazazô**); sobre os calcanhares (**seiza** ou **kizazô**).

Ryûzô é comum em *bosatsu*, com as pernas paralelamente estendidas. Ex: Shô Kannon do templo Yakushiji, e com uma das pernas levemente estendida para frente. Ex: Jûichimen Kannon do templo Hôkkeji (Ilustrações F23 e F72:24).

Jaryûzô e **shûryûzô** é comum nas imagens *Ten* e *Myôô*. Ex: Os Shitennô do precinto Kaidan-in no templo Tôdaiji; **Buyûzô**, uma postura de dança, quase não é encontrado no Japão. Ex: Shiva da Índia. **Gazô** é apenas usada em estátuas de Shaka no nirvana.

Kekkaфуza é posição de lótus completa para se sentar num pedestal de flor de lótus (**rengesa**), sendo que o nome do pedestal pode ser tomado também como nome da postura. É comum em imagens Nyorai. São estátuas sentadas com as pernas cruzadas, mas com o peito de cada pé apoiado sobre a coxa oposta. A forma triangular construída pelos volumes corporais e os joelhos planos sugerem a forma de uma estupa. Ex: Amida Nyorai do templo Byôdô-in (Ilustração F11).

Izô: a imagem tem as pernas penduradas para frente, como que sentada numa cadeira. Ex: Shaka Nyorai do templo Jindaiji (Ilustração A2); No **Hankashiizô**, enquanto a perna esquerda está para baixo em **izô**, a outra está cruzada sobre o joelho direito. O cotovelo direito descansa sobre o joelho direito e o braço direito, flexionado, tem a mão direita erguida em direção à face e toca o queixo, a bochecha ou a testa, embora varie a posição dos dedos e das mãos. A cabeça fica levemente inclinada em atitude de reflexão. A mão esquerda repousa sobre a sola do pé, canela ou barriga da perna direita. Ex: Miroku Bosatsu dos templos Kôryûji (Ilustração F65:1) e Chûguji (Ilustração F67:10). Por ser a postura típica de Miroku, pode-se chamar de Postura Miroku, de atitude pensativa. Essa postura também inclui as posições sentadas com as pernas paralelas e pendentes e com as pernas paralelas e canelas cruzadas.

Hankaza é a meia posição de lótus. Se coloca o pé direito sobre a coxa esquerda. Há dois tipos de **hankaza**. Quando a perna direita está em cima da coxa esquerda²⁰², chama-se **Kisshô** ou **Kichijôza** (postura do deus da fortuna), atitude de oração, e quando a perna esquerda está em cima da coxa direita, chama-se **Gômaza**, atitude de subjugação dos demônios e é associado com o gesto **jô-in**. Yakushi Nyorai do templo Yakushiji está em **Gômaza**.

Rinnôzazô. (“a posição sentada da Roda do Dharma”). A imagem está sentada e o joelho esquerdo (para o observador) está levantado, suportando o braço direito. O pé esquerdo está apoiado sobre a sola do pé direito voltado para cima ou apenas descansa na beirada do assento. Ex: Nyoirin Kannon do templo Kanshinji (Ilustração F26). Saunders²⁰³ chama essa postura (Mahārājāḷāsana) de Descanso Real. Na postura de relaxamento (lalitāsana) a perna, normalmente à direita, fica pendente ao pedestal e a outra dobrada sobre o assento. O pé esquerdo pode estar sobre uma flor de lótus. Em **mizazô**, as imagens têm semelhante postura, mas só são usadas em fundadores de escolas religiosas.

Yûgizazô: as imagens estão serenamente sentadas e estendem levemente as pernas. Ex: Bonten do templo Tôji, Kôdô (Ilustrações F35 e A10); **Kôkyazazô:** as imagens estão sentadas e cruzam as pernas para frente. Quase não são vistas no Japão; **Kizazô:** as imagens estão sentadas corretamente, sobre os calcanhares (**seiza**), com os joelhos erguidos. Ex: imagens auxiliares da Tríade Amida do templo Sanzen-in (Ilustração F75:34); **Yuga-za:**

²⁰² Colocar o direito sobre o esquerdo simboliza que os seres desse mundo estão dentro do mundo de Buda e que também o mundo de Buda toma refúgio nesse mundo.

²⁰³ “As posturas mundanas de Descanso Real e Relaxamento lembram o mundo dos seres por sua elegância, enquanto que o **kekkaфуza** e o **hankaza**, pela severidade da posição, evocam a solenidade da doutrina ou a calma da meditação, assim sugerindo o mundo de Buda.” In SAUNDERS, E. Dale. **Mudrā...**, pp.127-8.

postura de meditação. Os joelhos são mantidos levemente elevados por um laço que passa ao redor deles. Na escultura, esse laço é ausente.

Dossel (Tengai)

É uma armação ornamental colocada acima da cabeça das estátuas búdicas com o objetivo de tornar o assento do buda ainda mais solene. Diz-se ter originado de um tipo de pára-sol da nobreza indiana. De acordo com a época, assim como os halos e pedestais, os **tengai** assumem várias formas, de metal ou de madeira, quadrados, hexagonais e redondos. Podem ser enfeitados com *ban*, *nyoi-hôju* e *yôraku*. Junto, há o estandarte (*hata*) e os móveis solenes ou cerimoniais das estátuas búdicas.

Ban é um tipo de bandeira de tecido que é usado como decoração de templos budistas para a adoração de budas e *bosatsu*. Um pedaço retangular de tecido chamado *ban-shin* (corpo) é unido ao triangular *ban-tô* (cabeça), e com o *ban-shu* (mãos) suspenso nos lados direito e esquerdo do *ban-soku* (pés) na parte inferior.

Como exemplos:

Do período Hakuhô (645~710): o dossel de Amida Nyorai e da Tríade de Shaka Nyorai do Salão Dourado do templo Hôryûji.

Do período Tenpyô (710~794): o dossel do Salão Sangatsudô do templo Tôdaiji.

Do período Jôgan: o dossel no templo Tôji.

Do período Fujiwara (897~1185): o dossel de Amida Nyorai do Salão Fênix do templo Byôdô-in (Ilustração F11) e o dossel no templo Chûsonji.

Do período Kamakura (1185~1334): o dossel no Salão Hokuendô do templo Kôfukuji.

Medidas

Há muitas medidas padronizadas para as estátuas budistas. As imagens de bronze no período Asuka (552~645) e início e final do período Nara (710~794) são freqüentemente referidas em documentos históricos pelos seus tamanhos. A unidade padrão de medida era o *itchakushu-han* (um *shakushu* e meio). *Itchakushu* geralmente se refere à distância entre o polegar e o dedo médio da mão de buda. Entretanto, sendo uma forma mítica de medida, há opiniões diferentes a respeito desse comprimento. De fato, o termo *itchikushu-han* é usado para se referir ao início das pequenas estátuas de bronze de cerca de 30 centímetros de altura, provavelmente não usado como uma medida rigorosa.

As estátuas eretas de budas que têm um *jô* (um *jô*=3,03m) e seis *shaku* (um *shaku*=30,3 cm) 484,8 cm, são chamadas de estátuas *jôroku*. Um *jôroku* tem 16 pés (1 pé =

0,3048 metros) ou aproximadamente cinco metros medidos da base à linha dos cabelos. As imagens maiores do que um tamanho vivo são as *han-jôroku* (1,2 metros sentada e 2,4 metros de pé) e as imagens mais populares de imagens *jôroku* (2,4 metros sentada e 4,9 metros de pé). Nas estátuas sentadas são oito *shaku*, 242,4 cm. Dizer *shû-jôroku-butsu* significa que a estátua mede 1 *shaku* e 23 cm (*shûjaku*: 53,3 cm) e *kane-jôroku-butsu* é uma estátua de 1 *shaku* e 30 cm (*kanejaku*: 60,3 cm).

Shûjaku é uma unidade para medir comprimento. Um *shûjaku* é equivalente a cerca de sete *sun* e cinco *bu* (0,75 *shaku*), em *kanejaku* (cerca de 23 cm). O nome é derivado do período Shû da dinastia Zhou da China que usou essa unidade de medida.

Há também imagens de três-*shaku* (cerca de um metro). Havia algumas estátuas colossais como o *daibutsu* (grande buda) do templo Tôdaiji (Ilustração F21), originalmente de 53 *shaku* (16 metros). Porque foi incendiada e refundida duas vezes, hoje tem somente 14,9 metros. Nos períodos iniciais, entretanto, os japoneses também se referiam ao *shaku* da China Tang (618~907) e da Coréia Koguryô. Conseqüentemente, é difícil prover equivalentes para as medidas mencionadas em registros históricos.

As imagens gigantes de budas provavelmente foram realizadas sob a idéia de que uma estátua gigante expressa uma grandeza infinita e além da imaginação. Fazer imagens gigantes de budas foi um passo além dos 32 aspectos que já representavam a natureza super-humana de Buda. Originalmente, nenhuma imagem budista maior do que *jôroku* foi considerada ser um *daibutsu*, mas hoje o termo é normalmente usado para se referir à imagem de Buda Vairocana do templo Tôdaiji, o Grande Buda de Nara (Ilustração F21) e o Grande Buda de Kamakura (Ilustração F14).

Tôshin-butsu foi um padrão de medida usado para fazer imagens budistas cuja altura é aproximadamente a mesma dos humanos, cerca de 150 a 180 cm. Sentadas, a altura é a metade.

Deixemos anotado que o volume das estátuas pode ter uma relação com o deus hindu Ganesha. É oportuno dizer que embora muitos deuses hindus tivessem uma representação específica dentro do budismo, não há uma com direta relação com Ganesha, mas suas características parecem ter se espalhado para várias imagens. Como Ganesha tem uma cabeça de elefante, algumas características podem estar relacionadas. Nos textos budistas, Buda é visto como um elefante como símbolo de sabedoria e grandeza espiritual. Além disso, o elefante aparece muitas vezes nas lendas budistas. Numa lenda, Buda acalma um elefante bêbado que vinha correndo em sua direção. Em outra lenda, a mãe de Buda sonhou com um elefante branco entrando em seu ventre logo antes de perceber que estava grávida de

Gautama. Buda também já tinha sido um elefante branco em uma das encarnações anteriores. Outras divindades também têm o elefante como seu trono ou veículo celestial. Desnecessário dizer que o elefante é um animal comum na Índia e que são domesticados por milênios, isto é, faz parte da realidade popular hindu. A orelha comprida dos budas também tem relação com as orelhas de um elefante, embora também possa ter origem em brincos pesados da nobreza indiana.

Porém, em se tratando de medidas, é notável a grandeza do corpo representado, abstrato, pois representa uma idéia, uma concepção. A grande barriga significa o universo. Hotei, um dos deuses da sorte, é o buda barrigudo mais famoso e se passa por imagens de Shaka que, provavelmente, nunca foi gorducho, seja por sua prática ascética antes da iluminação seja pelo seu modo de vida peregrino após a iluminação.

Um <i>Itchakushu-han</i>	um <i>shakushu</i> e meio	cerca de 30 cm
Um <i>jô</i>		cerca de 303 cm
Um <i>shaku</i>		cerca de 30,3 cm
Um <i>jôroku</i>	um <i>jô</i> e seis <i>shaku</i>	cerca de 484,8 cm (em pé) e 240 cm (sentadas)
Um <i>han-jôroku</i>		cerca de 240 cm (em pé) e 120 cm (sentada)
Um <i>shû-jôroku (shûjaku)</i>	um <i>shaku</i> e 23 cm	cerca de 53,3 cm
Um <i>kane-jôroku (kanejaku)</i>	um <i>shaku</i> e 30 cm	cerca de 60,3 cm
Um <i>tôshin</i>		150~180 cm (em pé)

Templos

Uma breve explanação para descrever um templo budista é necessária, pois, embora este trabalho não seja um estudo de arquitetura, as imagens budistas estão intimamente relacionadas com seu espaço, sendo que não tem sentido falar do espaço religioso budista, o templo, sem falar da imagem budista principal ou das outras imagens que ele abriga. O sentido de que templos guardam imagens importantes se reflete para o exterior em riqueza de detalhes. Templos são exemplos do tempo em que arte e arquitetura eram unidas e a construção de templos foi realmente uma explosão da manifestação artístico-religiosa, em muitas das primeiras grandes civilizações, embora, no começo da história japonesa, uma manifestação artístico-cultural de influência exterior. O templo é uma materialização da aura de Buda, é uma irradiação de sua natureza que transforma o ambiente ao redor em um pedaço de paraíso na Terra.

As primeiras imagens budistas estavam dentro de cavernas e dependiam da luz natural ou de tochas para serem vistas. Isso, por si só já criava um ambiente misterioso, próprio para reclusão e reflexão. A caverna, em si, já é um espaço místico, e quanto mais profunda, menor o contato com a realidade exterior, ou seja, a perda das referências externas faz emergir as referências internas e a tendência de considerá-las tão reais como a realidade em si. Os templos conservaram essas características de luminosidade e mistério. O devoto imergia em um espaço sagrado, o mundo de Buda. As imagens emergem da penumbra dos templos, como estivessem se materializando sob o ritmo emprestado da luz em diferentes horas do dia. Impressionista, as cores são mínimas, pelo menos no início. A exploração das cores, da tridimensionalidade, da matéria-prima e das pregas das vestes podem ter nascido dessa preocupação com a luminosidade interna dos templos, diferente das imagens completamente ao ar livre. Enfim, adentrar em um templo é adentrar em um espetáculo, em um êxtase estético. As imagens, enquanto tridimensionais, colaboram nessa dialética das relações entre homens e budas.

Um grupo no templo Sanzen-in em Kyôto, do final do período Heian (794~1185), sugere a intenção de representar imagens de sabedoria iluminada através da luz refletida na superfície folheada a ouro. Não são somente os corpos dos deuses folheados a ouro, mas também as suas vestes. Na luz sossegada de um templo tais estátuas devem ter parecido incandescentes, como seria a luz da iluminação espiritual.

Se olharmos a dimensão das estátuas sob sua relação com os templos, as estátuas não são colossais. Elas são perfeitamente adequadas e proporcionais ao seu ambiente sagrado e majestoso. O templo é uma contextualização da obra, é um local específico para uma imagem específica. Envolve a intenção do artista que está criando uma imagem para um lugar que poderia estar sendo construído ao mesmo tempo, adaptando-se às características arquitetônicas do lugar e vice-versa. Com a destruição de muitos templos, as imagens resgatadas foram transportadas para outros templos e gerou uma confusão de estilos entre imagens e templos.

Não sabemos se toda a população tinha acesso aos grandes templos ou às salas especiais, ou só os nobres, ou só os monges, ou só os iniciados. Hoje, os templos continuam templos, mas também são museus permanentes e abertos a todas as pessoas. As dimensões artísticas, técnicas e culturais da fotografia são importantes para a divulgação dessa arte, em forma de catálogos, tornando-a mais acessível.

A demanda artística foi tão grande que os grandes templos de Nara como os templos Tôdaiji e Kôfukuji organizaram oficinas de pintura e escultura (*busscho*) que também serviram

a outros templos. As obras de arte simbolicamente mais importantes foram as estátuas do salão principal, das divindades para as quais o templo era dedicado. Nos santuários das escolas esotéricas, elas freqüentemente eram ocultadas da vista do público e tratadas como imagens secretas (*hibutsu*), mas em muitos outros templos, o culto às estátuas era representado sobre um altar de modo que elas ficassem de frente e acima do nível dos olhos dos adoradores.

A palavra *templo* se refere a um sítio inteiro ou o conjunto de todas as suas construções. Os sufixos *-tera* ou *-dera* e *-ji* se referem a um templo onde há imagens para veneração e ritos cerimoniais são realizados pelos monges que lá vivem. O sufixo *-dera* é a leitura japonesa nativa para templo, do chinês *ssu*, que originalmente significava “salão” de recepção de representantes estrangeiros, ou derivada do coreano *chyöl*, que significa “capela”, ou do pali *thera*, que significa “mais velho”, enquanto *-ji* é a transliteração do mesmo caractere chinês em japonês. Para o final do século VII, foi decretado que todos os templos budistas japoneses deveriam ter os seus próprios nomes. Então, quando o templo de Wakasukadera foi reconstruído, ganhou o nome Hôryûji. Normalmente, o templo é dividido em pequenas unidades ou salões, que são designados pelo sufixo *-in*, *-dô* ou *-den*. *-In* é uma construção dentro de um terreno cercado e foi usado como sufixo dos nomes de templos desde o fim da dinastia Tang (618~907). Mais tarde, *-ji* foi usado como designação de todo templo, e o *-in* para uma construção específica dentro da composição do templo.

Dizer, por exemplo, *templo* antes de *Hôryûji* é apenas uma maneira de traduzir uma referência, já que ao pé-da-letra, essa tradução significaria *templo Hôryû-templo*. Essa é a única razão desses sufixos serem separados por hífen, embora nem sempre seja necessário. Nesse texto não se separa o sufixo *-ji*, embora o *-in* seja normalmente separado, por se iniciar em vogal.

Com a introdução do budismo, afastou-se a idéia de construir grandes túmulos, mesmo porque eles foram censurados pela Reforma Taika. Uma vez que aqueles túmulos serviam como símbolos de autoridade, o poder dos clãs foi transferido para os templos. Os templos erigidos para simbolizar o poder de um clã se chamavam *uji-dera*. Eles abrigavam a imagem adotada pelo clã para a proteção do mesmo e também serviam ao culto dos ancestrais.

O conjunto de construções de um templo é chamado de *garan* e, por volta do século VIII, consistiu de sete estruturas básicas (*shichidô garan*). *Garan* foi normalmente traduzido como monastério ou templo. Esse termo é derivado do sânscrito *samgharama* (habitações populares) e é usado com referência aos templos de larga escala com muitos salões.

As sete estruturas são: o pagode (*tô*); o salão principal ou dourado (*kondô*); o salão de leitura (*kôddô*); o campanário (*korô* ou *shurô*); o repositório do sutra (*kyôzô* ou *kyôrô*); os dormitórios para monges e monjas (*sôbô*) e o salão de jantar (*jikidô*). No começo, o pagode e o salão principal, que eram o centro cerimonial do templo, eram freqüentemente situados em uma composição nuclear circundada por um corredor coberto (*kairô*) que os separava das outras estruturas. Em Asukadera, os três salões principais são agrupados ao redor do pagode. Nos templos Tennôji ou Shitennôji, o salão principal está atrás do pagode. No templo Hôryûji, o pagode e o salão principal estão lado a lado. No templo Yakushiji, há um par de pagodes flanqueando o salão principal. Nos templos Tôdaiji ou Kôfukuji, o pagode está um pouco distante do salão principal.

Uma das estruturas mais importantes era o pagode²⁰⁴(*tô*), uma torre com vários andares originários das estupas em forma de domos da antiga Índia. Lá se guardavam relíquias sagradas que se acreditava terem pertencidos a Buda, ou para indicar um local especial da história budista. Muitos pagodes eram de três ou cinco andares que correspondem aos cinco elementos (terra, água, fogo, vento e espaço). O tipo de dois andares foi construído pelas escolas Tendai e Shingon. Exemplos sobreviventes dos pagodes iniciais incluem os pagodes de cinco andares do templo Hôryûji e Daigoji e o pagode de três andares no templo Yakushiji.

A principal imagem, *honzon*, o centro de adoração, normalmente está conservada no *Kondô* (literalmente, “salão de ouro”). Muitos templos contêm somente um salão principal. Exemplos sobreviventes dos períodos Asuka e Nara incluem o *kondô* dos templos Hôryûji e Tôshôdaiji. Sua localização central se devia à crença em seu poder mágico. No período Heian (794~1185), nos templos das escolas Tendai e Shingon, o salão principal era chamado de *hondô* (literalmente “salão principal”). Eventualmente, outras escolas também usaram essa palavra para o salão principal, entretanto, nos templos da escola Jôdo foi usado o termo *nyoraidô* (Salão de Nyorai). Nos templos zen, o salão principal foi chamado de *butsuden* (Salão de Buda). O *hondô* do templo Tôdaiji é chamado de *Daibutsuden*, a Salão do Grande Buda (Ilustração F21).

Normalmente, o Salão de Leitura era a maior estrutura nos primeiros templos. Lá, os monges se reuniam para instrução, estudo ou ritual. A planta do monastério ganhou uma simetria axial com os templos da escola zen. A estrutura central era o Salão de Buda (*butsuden*), que correspondia ao antigo *kondô*, e o Salão de Doutrinação (*hattô* ou *hoddô*), que

²⁰⁴ Parte I: 5. Atributos Budistas: Objetos Pessoais.

correspondia ao antigo *kôdô*. Importantes exemplos incluem os salões de Doutrinação nos templos Shôkokuji e Daitokuji. Imagens importantes às vezes estão alojadas no *Kôdô*.

Os pagodes e templos budistas que floresceram no budismo esotérico simbolizam o ideal das Mandalas. A mandala é como uma “planta” de um palácio celestial, a dimensão pura de uma divindade iluminada e suas manifestações. A planta ou diagrama é formado por círculos concêntricos, quadrados e símbolos tântricos cujas cores e formas sugerem uma metáfora do universo. Por exemplo, o templo Kongobuji, na montanha Koya, há uma Salão de Leitura mais os pagodes à direita e à esquerda, representando os dois mundos da mandala.

Nos templo dos períodos Asuka e Nara havia um portão interno (*chûmon*) na metade da frente do salão retangular interno contendo o salão principal e o pagode.

Atualmente, repositórios à prova de fogo estão sendo construídos para preservar as imagens budistas designadas como Tesouros Nacionais ou Propriedades Culturais Importantes. Estas modernas construções ajudam a preservar as imagens para a posteridade, mas nos privam da oportunidade de vê-las na tranqüilidade de um lugar sagrado.

Bussho.

O *bussho*, “estúdio para a criação de imagens budistas”, é originalmente dependente à construção dos templos, embora a mesma palavra venha a ser utilizada mesmo quando esses “estúdios” vão se tornando escolas de linhagens independentes de profissionais. Seu valor histórico se estende por muitos séculos nos bastidores das imagens, assim como o anonimato de centenas de escultores.

No início, os *bussho* eram *zôjishi* ou *zôbussho*, oficinas controladas pelo governo, gerenciadoras da produção de imagens budistas e da construção de templos do período Hakuô (645~710) para o período Nara (710~794). Neles, artesãos com a posição governamental de *kanjin* produziram as imagens budistas. Os *zôbussho* eram estúdios temporários (*ryôge-no-kan*), que eram pequenos e eliminados após o término das obras.

Nos primeiros anos da escultura budista japonesa, os escultores foram chamados de *bukkô*, e depois *butsushi* ou *busshi* – artesões budistas, que faziam gravuras e estátuas budistas. Eram leigos e o termo incluía qualquer um que ganhava a sua vida produzindo imagens e artigos de finalidade budista. Os que desenhavam e pintavam foram chamados de *ebusshi* ou *eshi* e os que esculpiam a madeira, o material mais utilizado para escultura, *kibusshi*. *Shôgon-busshi* eram os *busshi* que cuidavam da ornamentação das imagens. Como se trata de esculturas religiosas, artesão e monge são rótulos que se misturam na identificação

desses artistas em sua maior parte anônimos, mas, naquela época, eram importantes criadores de obras de arte que legitimavam o poder da aristocracia.

No período Heian (794~1185), depois que o governo fechou as oficinas em 789, tornou-se um hábito os escultores viverem como monges a fim de seguir a profissão, ganhando nomes religiosos até a metade do período Heian. Depois que passou a significar um grupo de *busshi* organizados numa instituição, passou a se chamar *bussho*. Com o tempo, esses *busshi* foram assumindo uma certa posição oficial (*busshi-shoku*), foram regularmente empregados em diferentes templos, como os dos templos Kôfukuji e Tôji, e receberam um salário de acordo com a sua posição. Normalmente, os *bussho* estavam sob a supervisão de um líder ou escultor-mestre, *dai-busshi* ou *tôryô*, e eram formados por poucos ou vários *busshi* menores, *shô-busshi*. Entre eles havia aqueles que tinham *sôgô*, uma posição religiosa.

Os *busshi* se tornaram hereditários e independentes de templos pelo período Fujiwara (897~1185), na época do escultor Jôchô (1000?~1057), fundando estúdios privados. Com o pai de Jôchô, Kôshô, começou a se registrar a linhagem (*busshi-keizu*) a fim de justificar suas linhas de sucessão. Numerosas linhagens foram registradas, mas elas nem sempre têm conteúdo e normalmente contêm informações que diferem dos fatos históricos.

Esses artistas se tornaram mais ou menos estáveis até o período Edo (1603~1868), desaparecendo posteriormente, mas de fato os escultores budistas não deixaram de existir. Eles apenas assumiram seu anonimato artístico e religioso.

Materiais e Técnicas

Os materiais escolhidos pelos escultores refletiam uma preferência pelo material disponível que melhor expressasse o ideal religioso e artístico do ato de esculpir. Cada material permitiu um grau de abstração e realismo adequado à cada imagem e à teologia budista.

Há uma discussão sobre a relação entre o grau de realismo das imagens segundo o material e técnicas utilizados e a categoria hierárquica ou hierarquia iconográfica das imagens. Na arte budista, podemos pensar num realismo bipolar, ou seja, um realismo para cada um dos seus dois mundos. Do “mundo material”, o outro mundo é abstrato e do “mundo espiritual”, o outro é antiabstrato. Essa bipolaridade está na base da compreensão da arte oriental através de termos ocidentais, que devem ser usados com cautela.

Esse modo como cada matéria-prima interfere na linguagem está sobretudo relacionada ao seu impacto luminoso, isto é, ao ritmo da luz sobre a matéria, não só por ser uma escultura, o que seria um dos seus princípios. Como cada material tem a sua capacidade

de absorção e reflexão da luz, o jogo de luz e sombra pode ser mais percebido nas pregas dos mantos das imagens em madeira, por exemplo, não só pela sua textura como pela sua semelhança às torções da própria madeira, ou em conjunção com a estrutura de madeira dos templos. De qualquer modo, a luz é um elemento importante, sobretudo nas imagens que estão dentro dos templos e dependem da luz natural ou de velas em diferentes horas do dia.

Os materiais mais utilizados foram: madeira, barro, laca, metal (cobre, bronze), terracota e pedra. “Em nenhum período a terracota foi usada como material principal”²⁰⁵. Em Asuka e Hakuho, os materiais principais foram a madeira e o cobre; em Tenpyo, o metal, a madeira, a laca-seca e o barro e, em Heian, a madeira, desaparecendo quase totalmente as figuras de laca e barro. O uso de cores para madeira começou no início do período Asuka (552~645).

As figuras de metal foram gradualmente substituídas por figuras de outros materiais, ao mesmo tempo em que o estilo se tornava mais abstrato, começando com as proporções do corpo e se estendendo para o tratamento de detalhes. O bronze dourado era difícil de manusear comparado com os outros materiais e é inconveniente para o tratamento de detalhes, e não servia à coloração, sendo mais adequado às realizações abstratas.

Madeira

Os tipos de madeiras empregados pelos escultores variam de acordo com o período e a região de produção da estátua. Alguns escultores tinham suas próprias preferências por particulares tipos de madeira. A estátua recém construída deveria ser apreciada se baseando nas qualidades da madeira, sua textura, seus veios e aroma (Ilustração A26 e A27).

É possível que todas as árvores nobres de cuja madeira se faziam esculturas budistas foram consideradas sagradas (*shinboku*), pela própria confluência do budismo com o xintoísmo, mas somente a *hinoki* teve uma referência mais direta. *Tachiki-butsu* eram imagens budistas esculpidas em árvores vivas ou imagens que mantinham a forma das árvores. Essa técnica se originou no período Nara (710~794) como uma manifestação da fusão entre o budismo e a adoração nativa do espírito das árvores.

Byakudan (sândalo). Madeira aromática de cor amarela e fibras finas e duras. O sândalo não é nativo do Japão, mas de regiões com altas temperaturas e precipitação como a Índia, a Malásia e o Hawai. Na Índia é chamada de *chandana* e no Japão de *sendan*

²⁰⁵ KATO, Shuichi. Style in Buddhist Sculpture. *In Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese art and Society* (“Forma, Estilo, Tradição: Reflexões sobre a Arte e a Sociedade Japonesa”). Trad. John Bester. Tókyô/New York e San Francisco: Kodansha International, 1971, p.82.

(chinaberry). A parte amarelo-escuro perto da raiz é a de maior fragrância, portanto considerada a mais preciosa, sendo chamada de *ôdan* (ouro *dan*). *Aka-sendan*, a vermelha, também é muito valorizada. As poucas imagens de sândalo existentes de Buda no Japão ou foram importadas ou foram feitas de sândalo importado, especialmente para pequenas imagens conhecidas como *danzô* ou “imagens de sândalo”. Porque era difícil adquirir o sândalo, os escultores japoneses frequentemente usavam outras madeiras. Essas árvores tinham troncos grossos capazes de produzir imagens maiores do que aquelas feitas com sândalo²⁰⁶.

Hinoki (*Chamaecyparis obtusa*): cipreste japonês, semelhante ao cedro. A árvore Hinoki foi considerada sagrada e sua madeira a mais adequada à sensibilidades das esculturas budistas japonesas.

Kusunoki (*Cinnamomum camphora*): cânforeira, muito usada no período Asuka (552~645) devido a sua elegância e fragrância e por ser muito similar à madeira usada para as imagens de madeira na China;

Katsura (*Cerridiphyllum japonicum*): uma das principais madeiras usadas para escultura do Japão central na região de Tōhoku;

Outras: **Kaya** (*Torreya nucifera*): Noz-moscada japonesa, frequentemente usada em Shikoku e Kyūshū; **Keyaki** (*Zelkova serrata*): altaneira; **Kiri** (*Paulownia imperialis*): paulóvnia; **Matsu**: pinheiro; **Nire**: olmeiro; **Sakura**: cerejeira; **Sugi** (*Cryptomeria*): cedro.

Havia dois tipos de escultura em madeira: esculpir em bloco maciço (*ichiboku-zukuri*) ou unir vários blocos esculpidos para estátuas grandes (*yosegi-zukuri*). Um enxó, um cinzel e uma plaina eram as ferramentas mais usadas pelos escultores japoneses. Até o século XI, as ferramentas usadas pelos escultores eram muito limitadas, e a lâmina do cinzel era larga e pouco curva. Do final do século XII, foi usado um cinzel com uma lâmina mais estreita. O escultor Kaikei, do início do período Kamakura (1185~1334), parece ter sido o primeiro a usar esse cinzel mais estreito e adequado para os detalhes que caracterizam os seus trabalhos.

01) *Ichiboku-zukuri*, *ichiboku-bori* ou *ippon-zukuri* (Ilustração A27)

É o método de esculpir uma imagem de um único bloco de madeira. Em algumas estátuas sentadas e partes protuberantes são feitas separadamente. O problema desse método é que quando a madeira seca, sua superfície e núcleo se contraem em graus variáveis. Para evitar rachaduras, as imagens dos cinquenta e dois *bosatsu* sobre nuvens, *kuyô* do templo

²⁰⁶ Entre as imagens de madeira existentes no início do período Heian (794~897), havia muitas imagens supostamente feitas de sândalo e que atualmente são comprovadamente de madeira *hinoki*.

Byôdô-in (Ilustração F12), por exemplo, são reforçados usando-se *warihagi*, uma técnica única no Japão. Consiste em cortar a imagem longitudinalmente em dois (frente-costas; lado esquerdo-direito; ou ambos), tornar oco os dois pedaços e uni-los novamente. Outro problema é que o método impedia os escultores de produzir obras em larga escala. Em grandes estátuas, o núcleo da árvore tinha que ser excluído. O artista escavava (*uchiguri*) a imagem correndo para cima das costas da base até a cabeça de modo que a secção da árvore que quebra mais facilmente pudesse ser parcialmente removida pela escavação. O buraco escavado era coberto com uma “tábua-tampa”. O *uchiguri* dessa técnica é menor do que a da técnica *yosegi-zukuri*. *Seguri* é uma variedade de *uchiguri* e se refere à parte retirada das costas da imagem de madeira em continuidade com o buraco formado, formando um compartimento.

O *ichiboku-zukuri* foi muito popular durante o período Nara (710~794) e início de Heian (794~1185), mas depois do final do século X, foi substituída pelas técnicas *yosegui-zukuri* e *warihagi-zukuri*.

02) *Yosegi-zukuri* (Ilustração A27)

Foi uma técnica de regras fixas criada para a produção em massa de estátuas de madeira nos séculos XI e XII usando partes pré-fabricadas, que eram pregadas e coladas umas às outras.

Tronco (três partes), braços, mão e cabeça eram esculpidos separadamente e depois unidos. Os encaixes das secções da madeira eram fixados juntas com pregos ou grampos de ferro. Não há exemplos de estátuas nas quais se utilizou a laca como um agente de ligação. Do final do período Heian (794~1185), tecidos às vezes eram aplicados nas juntas sobre as superfícies externas da imagem para fixar duas secções, e às vezes uma superfície inteira era coberta com tecido embebido em laca para criar uma superfície dura e uniforme para a estátua. Empregando mais do que cinqüenta peças de madeira cuidadosamente tratadas e secas, o trabalho podia ser dividido entre os artistas que construía grandes estátuas que eram leves e livres do perigo de quebrar ou rachar como acontecia com as estátuas esculpidas em blocos maciços, além de facilitar seu transporte, tanto para a oficina como para os templos. O escultor Jôchô (1000?~1057) foi quem aperfeiçoou essa técnica. Para as grandes imagens sentadas, dois pedaços separados de madeira eram usados, formando as partes anterior e posterior ou a esquerda e a direita do corpo. Primeiro o escultor simplesmente cortava o tronco da árvore abaixo do centro, escavava o lado de dentro e ajustava as duas partes para formar a imagem. As mãos e os entalhes decorativos das vestes eram adicionados com pedaços de madeira separados.

O Amida Nyorai do Salão Byôdô-in é um exemplo do novo método aperfeiçoado (Ilustração F11). Os blocos de madeira usados para essa imagem são de 3 a 4,5 centímetros de espessura. Esse método permitiu à escultura em madeira a possibilidade de uma maior liberdade e delicadeza da expressão. Registros mostram que muitas dessas estátuas foram esculpidas dentro de poucos anos.

Embora os escultores tivessem começado a escavar e a remover o núcleo da madeira das imagens de laca-seca no século VIII, foi somente depois da segunda metade do século IX que a escultura de madeira era exclusivamente oca. Em conjunto com a prática de tornar ocas as estátuas, no final do século VIII e no início do século IX se iniciou a prática de gravar, no interior da escultura, dedicatórias descrevendo como e por quê a imagem tinha sido feita e colocando objetos relacionados com o patrono ou sua família e parentes, relíquias de buda, sutras e canções encantatórias budistas. A inscrição budista mais antiga é uma datada de 862 dentro de Yakushi Nyorai no templo Kuroishidera, Iwate. Mais tarde haverá numerosos exemplos, entre os quais um dos mais comuns é o Shaka sentado, a principal imagem do templo Seiryôji em Kyôto, uma estátua feita em 985 na China e trazida para o Japão em 987. Nesta imagem foram achados relíquias de buda, documentos e outros objetos budistas e cópias dos cinco órgãos internos mais importantes fabricados de seda e brocado. Outros objetos encontrados no interior das imagens incluem típicos exemplos de pintura contemporânea com a escultura, miniaturas de esculturas, documentos históricos, trabalhos em metal, e muito mais. Em alguns casos o valor histórico desses objetos é maior do que o da imagem que as contém.

Tainai-butsu é como se chamam essas pequenas imagens budistas encontradas em cavidades interiores de imagens budistas maiores chamadas de *saya-butsu* (“buda de revestimento”). Normalmente, os *tainai-butsu* são mais velhos do que os *saya-butsu*, mas também há casos de serem de um mesmo período. Podem representar a mesma divindade ou diferir.

As esculturas de madeira normalmente incluíam um pedestal em forma de cálice de flor de lótus. Quando a escultura em madeira terminava, toda ela era coberta com uma fina camada de gesso ou *gofun*²⁰⁷, e então todos os detalhes eram pintados com várias cores.

Barro

²⁰⁷ *Gofun*, cal ou branco-chinês, é um pigmento branco obtido do pó de conchas de ostras, uma técnica que tinha sido usada na pintura japonesa do período Muromachi (1334~1537) até o presente. A palavra *gofun* é encontrada em alguns documentos antigos, mas se considera uma referência ao *enpaku*, pigmento de chumbo branco. Quando o *gofun* é usado para suavizar outras cores pela mistura, é chamado de *sumi-no gofun*, “cinza”. O *enpaku*

São as figuras de barro (*sozô*) que começaram no período Hakuho (645~710) e se estendem para o período Tenpyo (710~794) (Ilustrações F67:12-13 e A28). Começou com várias camadas de barro sobre uma armação de madeira (*mokushin*) amarradas com cordas de palha (*wara*) para dar volume e evitar seu desmoronamento. Essa armação de madeira (normalmente nas imagens maiores) está apoiada num pilar central fixado na base circular (*zaita*). Três camadas de barro são dadas a esse suporte: uma grosseira camada de barro misturado com fibras de palha de arroz; barro fino e barro muito mais fino misturado com fibras de papel e mica. A escultura é deixada para secar cuidadosamente. Para reproduzir detalhes mais finos como as formas das mãos, usava-se materiais alternativos como fibras de palha ou papel e fios de cobre ou mica e um barro de acabamento finamente peneirado. Outro método menos ortodoxo era cobrir um esboço da escultura em madeira áspera com barro. Pó de mica era adicionado ao barro para resultar num acabamento de superfície mais lustroso (aspecto cinza-prateado). Às imagens eram adicionadas cores, tecidos e laca. Essa técnica foi introduzida da China no período Hakuho (645~710) e floresceram no período Nara (710~794) juntamente com as esculturas de laca-seca. Essas duas escolas foram as mais representativas desse período, mas desapareceram completamente depois do período Heian (794~1185). A imagem de Gakkô Bosatsu, Salão Hokkedô (Sangatsudô, Templo Tôdaiji, Nara), é um típico exemplo de *sozô* que estava em voga durante o século VIII. A qualidade plástica do barro era mais adequada para as representações finas e realísticas²⁰⁸. Outros exemplos importantes são as imagens dos murais do pagode do templo Hôryûji (Ilustração F9).

Para fazer imagens de barro grandes, um pilar central de madeira era construído primeiro e ao redor dele era trançado com lâminas de madeira, semelhante a um cesto. As estátuas permaneciam ocas e o barro era colocado sobre a armação. Entretanto, essa técnica era rara para a época e somente se tornou comum para as estátuas de barro durante os séculos XIII e XIV.

Um outro tipo de escultura em barro foram as placas de barro cozido ou telhas com escultura em relevo de divindades ou tríades. Eram originariamente feitas de um modelo, como um molde negativo, que seria preenchido com barro, deixado para secar, removido e queimado. As telhas feitas desse modo recebiam um acabamento com folhas de ouro ou pintura. Ao julgar pelas telhas escavadas inteiras ou quebradas em grande quantidade de sítios

foi também chamado de *hafuni*, pó branco, originalmente produzido na antiga Grécia, e provavelmente trazido ao Japão via Rota da Seda através da China. É venenoso e escurece facilmente.

²⁰⁸ As membranas interdigitais, tomadas como uma das 32 características do corpo sagrado de Buda, pode ser uma maneira encontrada pela escultura em barro para evitar a fragilidade de dedos individuais. Ver *manmôsô* em Shaka Nyorai.

de velhos templos em Asuka, acredita-se que essas placas budistas decoradas no interior dos muros dos salões dos templos reproduzam o mundo dos “mil budas” (*Sentai Butsu*) (Ilustração F24). Desde que muitas telhas seriam necessárias para tal projeto, a técnica permitia uma produção em massa, e parece explicar a existência de um grande número de placas com o mesmo desenho. É provável que as telhas budistas foram feitas principalmente no início do período Nara (710~794), quando tais representações teológicas teriam sido populares.

Exemplos de *sozô*: Shitennô e Shûkongôjin do templo Tôdaiji; os Jûnishishô do templo Shin'Yakushiji (Ilustração F68:15).

Laca

(Ilustração A28) (do sânscrito *lakxa*, “cem mil”, através do árabe *lakk*). Laca (*urushi*) é uma resina igual ao verniz obtido de uma sumagre, arbusto asiático (*Rhus verniciflua*). Em registros antigos é referido como *soku*, outro nome para *jiazhu*, enquanto na China foi chamado de *kyôcho-zô*. As imagens de laca são chamadas de *kanshitsu*. Havia dois tipos de laqueamento:

01) *Dakkatsu Kanshitsu* ou *Dakkanshitsu* (laca seca sem núcleo)

É um processo de origem chinesa, da dinastia Han (206 a. C.~220 d. C.), em que o método de fazer esquifes de laca-seca foi trazido para o Japão, afetando a construção das imagens budistas do início do século VII até por volta do século IX. Tecidos de cânhamo ou linho (*mafu* ou *asanuno*) embebidos em laca líquida (*urushi*) são colados em camadas, três a dez, sobre um áspero esboço de barro e todos os detalhes são modelados sobre a superfície do material úmido, quase como modelar o barro, até atingir os contornos desejados. Cada camada deve estar completamente seca antes que a próxima seja aplicada, o que consumia tempo. Nas partes mais delicadas como características faciais, tranças e jóias, laca em pó ou laca líquida engrossada com farinha de trigo (*mugi-urushi*) e misturada com pó de serra (*kokuso-urushi* ou *bokusetsu-urushi*), e às vezes com fios metálicos, para fazer detalhes como orelhas, dedos, ornamentos, ou cobrir qualquer buraco. Depois que a imagem estava completa, uma pasta de laca misturada com *makkô* ou madeira de incenso (cipreste) em pó e farinha de trigo era aplicada com uma espátula e modelada. Depois que a pasta endurecia, esculpia-se a imagem. Antes que os detalhes finais fossem adicionados, a escultura é aberta nas costas (imagens eretas) ou em baixo (imagens sentadas) e a armação de barro é quebrada e retirada, sendo assim também conhecidas como “estátuas de laca sem núcleo”, como uma

casca de laca seca semelhante a um *papier-maché*. No seu lugar é colocada uma armação de madeira para sustentação e para evitar a contração. Finalmente a imagem era coberta com laca preta e sobre ela, folhas de ouro ou um composto de barro muito fino misturado com cola animal, *hakudo*, sobre o qual cores feitas de pigmentos minerais e animais podiam ser aplicadas. Essa técnica é bem adequada para as representações realísticas e foi freqüentemente empregada durante o século VIII. Exemplos: Ashura do templo Kôfukuji (Ilustração F48) e o retrato do monge Gyôshin do templo Hôryûji (Ilustração F69:17).

02) *Mokushin Kanshitsu* (laca seca sobre armação de madeira)

Foi desenvolvido no final do século VIII. Um esboço áspero em madeira era feito para suportar a superfície de *kokuso-urushi*. Para impedir as rachaduras na superfície da laca causadas pela dilatação e contração do sólido bloco de madeira, os escultores faziam um buraco na madeira. Depois de seca, a laca era cortada em várias partes para obter moldes convexos. A superfície interna era coberta com mica. A solução de laca era gradualmente despejada nesses moldes. Todas as partes feitas eram então unidas e costuradas com fibras. A superfície era laqueada com pó de serra e pintada até os contornos mais realísticos serem reproduzidos. Em ambos os tipos, também se colocava ouro em pó e certas cores. Exemplos: Shitennô do templo Tômajî; Kannon e Ganjin do templo Tôshôdaiji; Fukûkenjaku Kannon do Hôkkedô do templo Tôdaiji (Ilustração F28); Jûichimen Kannon do templo Shôrinji; Subodai e Gobujô do templo Kôfukuji.

Essas imagens podem ser consideradas protótipos para as esculturas em madeiras. Quando as camadas de pasta de laca se tornaram mais finas, muito da forma do núcleo de madeira coberta eram expressos, e a imagem veio a se assemelhar à escultura em madeira. Duas seções de madeira, representando as partes frontal e posterior do corpo, às vezes eram colocadas juntas para formar o núcleo de madeira para as imagens sentadas. Quando um simples pedaço de madeira era usado para a imagem inteira, uma cavidade era feita nas costas, ambas acima e abaixo da cintura, para prevenir que o núcleo rachasse dentro de sua cobertura de laca. As imagens de laca com núcleo de madeira eram mais fáceis de se fazer e mais baratas do que as de laca-oca, já que o núcleo de madeira não tinha que ser removido e menos gasto com laca era necessário. Em ambas as técnicas, as camadas eram freqüentemente feitas pela aplicação de laca-seca sobre fios de ferro ou cobre. Ambos os tipos de imagens recebiam um acabamento com dourado ou cores brilhantes.

Shippaku era o nome da técnica de decoração da superfície aplicando folhas de ouro ou prata sobre a laca, freqüentemente usada em estátuas de madeira.

Shingi era o nome da estrutura de madeira de suporte encontrado dentro das estátuas de barro e laca, e inclui também os arames que sustentam os dedos e outras partes protuberantes. Eles podem ser da forma de um pilar, os quase da forma da figura, de um ou vários pedaços de madeira.

Metal

(Ilustração A29) Sabe-se que as artes usando metal existem desde as antigas civilizações da China, Índia, Mesopotâmia e Egito. No período Yayoi (300 a. C. a 300 d. C.) se descobriu o uso do bronze. O ferro e o cobre haviam sido introduzidos no século I, substituindo a pedra na confecção de utensílios agrícolas. A maioria das peças de metal são espadas, sinos e espelhos de bronze para fins religiosos. Nos grandes túmulos do período Kofun (300 d. C. a 500), foram encontrados objetos de bronze de tema eqüestre provavelmente vindos do continente. Desde que as técnicas do trabalho em metal exigem conhecimentos especializados, essa arte nem sempre se desenvolveu de acordo com uma dada região. No Japão, a arte de gravar metal se chama *chôkin*.

Os seleiros do período Asuka (552~645) tinham o conhecimento do trabalho em metal, madeira e tingimento e, portanto, eles se tornaram peritos em estátuas de madeira e bronze fundido com traços adornados. Eles também eram requisitados para ensinar o uso do cinzel, pois, naquela época, na China e a Coréia, as estátuas de bronze fundido recebiam um acabamento com extenso cinzelamento. Além disso, eles precisavam saber como aplicar o ouro em seus trabalhos por meio do amálgama.²⁰⁹

Chôkin é um tipo de técnica decorativa de trabalho em metal no qual o desenho é gravado com vários tipos de cinzel sobre a superfície de um metal, incluindo *kebori* e *keribori*, baixo-relevo como *shishiaibori* e alto-relevo como *takanikubori* e incrustação de outros metais.

Kebori é uma técnica de gravar com linhas muito finas desenhos e inscrições na superfície de um metal com um buril. Foi usado largamente nas pétalas do pedestal de lótus, na superfície de espelhos e nas imagens budistas. Um dos exemplos mais remotos está nas pétalas do pedestal do Daibutsu do templo Tôdaiji, Nara, século VIII.

No *keribori* as linhas não são contínuas, mas uma seqüência de pontos cuneiformes feitos com um cinzel chamado *namekuri*. Essa técnica foi usada pela primeira vez no período Nara (710~794) e floresceu no período Heian (794~1185).

²⁰⁹ In MIZUNO, Seiichi. **Asuka Buddhist Art: Hôryûji**, p.169.

Foram os artistas em metal que vieram para o Japão para decorar templos que realmente estabeleceram o trabalho em metal no Japão. Um exemplo desse trabalho pode ser visto no templo Hôryûji. O trabalho em metal conhecido como *sukashibori* (“vazado”) foi usado para fazer ornamentos de bronze dourado na forma e do tipo de *banner* típico da decoração budista.

Sukashibori é um tipo de técnica decorativa em metal na qual os desenhos são cortados fora com um cinzel ou um serrote de uma folha de metal como cobre ou ferro. Esse tipo de técnica inclui *jisukashi* na qual o fundo é cortado fora e o desenho permanece e *mon'yô-sukashi* na qual o desenho é cortado fora e o fundo permanece.²¹⁰

Coroas, mandorlas e halos eram normalmente esculpidos, embora algumas fossem simplesmente tábuas planas com decorações em pintura. Algumas vezes as mandorlas e bases das imagens eram de metal para provê-las com um lugar apropriado e transmitir uma atmosfera solene. Exemplos de mandorlas de prata ou folheadas a ouro são considerados obras-primas de trabalho em metal.

Normalmente, os acessórios eram feitos de cobre, bronze dourado ou metal. O escultor Kaikei, do início do período Kamakura (1185~1334), e seus seguidores em particular, usavam desenhos muito elaborados de metal trabalhado para os acessórios das estátuas.

Uma escultura do grupo dos Doze Gerais Celestiais do templo Jôruriji em Kyôto tem detalhes de *kirikane* (“ouro cortado”) que é a técnica de cortar lâminas finas de ouro e/ou prata, *kinpaku*, em linhas e fragmentos e aplicá-los em uma base para formar modelos. Essa técnica foi trazida da China Tang. No Japão, essa técnica se desenvolveu primariamente como uma técnica decorativa de sutras e se chamava *hoso-gane* (ouro fino). O *kirikane* atingiu o seu auge no século XIII quando notáveis exemplos da escultura budista com expressão realística foram produzidos. O *kirikane* foi usado para pequenos elementos decorativos.²¹¹

Embora o ferro tenha sido usado, o bronze foi o metal mais usado e era uma liga de cobre ou de estanho. O ouro freqüentemente revestia o bronze e gerava estátuas budistas de bronze dourado. Os budas de bronze dourado e cabelos, olhos e lábios pintados são chamados de *kondôbutsu*. Como em outras civilizações, o ouro, inicialmente, tinha mais um valor simbólico, religioso e ornamental do que monetário. Era o metal que melhor representava o esplendor do sol ou as divindades solares. O método de dourar o bronze com lâminas de ouro floresceu e predominou na época de introdução do budismo até o final do período Nara

²¹⁰ INOKUMA, Kaneki. “Traditional Art: Chokin” (“Arte Tradicional: Chokin”). *Asian Pacific Perspectives: Japan+*, Jiji Gaho Sha-Inc, v. 1, n. 3, julho, 2003, p. 40-45.

(710~794). O ferro-gusa foi usado no final de Heian (794~1185) e início de Kamakura (1185~1334). A prata, no fim de Nara e início de Heian. No período Kamakura (1185~1334), folhas de ouro foram coladas com laca. Três métodos foram usados para fazer as figuras de metal:

1) usando um molde interno de madeira que era retirado depois de coberto com metal fundido;

2) colocando lâminas de cobre sobre o núcleo de madeira e batendo o metal com um martelo para obter sua forma;

3) a mais comum, pela técnica de retirar a cera.

Os *kondôbutsu* do período Asuka (552~645) até o período Fujiwara (897~1185), como os budas gigantes, foram feitos com essas técnicas. No período Asuka, eram comuns as estátuas completamente ocas. Nessa técnica, o escultor fazia primeiro uma imagem de barro com um núcleo de barra de ferro para evitar a deformação da estátua durante a fundição ou o resfriamento. Uma camada de cera amarela ou cera de abelha era aplicada sobre o barro e modelada na forma final numa espessura igual a que se desejava para a espessura do bronze final. A camada de cera era então coberta com um molde exterior de barro que era aquecido até que a camada de cera derretesse e escorresse através de canais no molde de barro. Entre o núcleo e o molde externo, suportes eram inseridos quando necessários para manter o espaço entre o núcleo e o molde, e pregos de ferro ou cobre eram inseridos nos moldes para evitar movimentação ou o deslizamento durante o processo de fundição. No espaço resultante entre os dois moldes, comparativamente fino no período Asuka, o escultor despejava bronze derretido, fundindo a imagem. Depois do resfriamento do metal, o barro interno com o núcleo de ferro era retirado (período Asuka) ou era deixado junto com o barro (período Hakuho, 645~710). (Ilustração F66:9)

No período Asuka (552~645), o pedestal era feito separadamente, nas estátuas maiores, e no período Tenpyô (710~794), a cabeça de algumas estátuas foi fundida separadamente, o que se chamou de *fukiyose* (“juntar”). No período Kamakura (1185~1334), há estátuas montadas com fundições separadas de braços, cabeça e tronco. As estátuas pequenas do período Hakuho tinham um pedestal cuja face interna tinha um acabamento bem melhor, sem falhas, e mais circular do que o do período Asuka, demonstrando aperfeiçoamento.

²¹¹ Id. “Traditional Art: The Radiance of Gold” (“Traditional Art: O Esplendor do Ouro”). **Asian Pacific Perspectives: Japan+**, Jiji Gaho Sha-Inc, v. 1, n. 6, julho, 2003, pp.40-45.

Depois de resfriado, a imagem era alisada e a superfície polida com limas, cinzéis, brocas. As mãos eram fundidas em separado e posteriormente unidas ao corpo. Ocasionalmente um gravador adicionaria desenhos.

Finalmente, a estátua era folheada com ouro: um amálgama de ouro com mercúrio era aplicado e, no fim, evaporava-se o mercúrio utilizando-se carvões em brasa. Cerca de 95% do material usado para as imagens de bronze dourado fundidas antes do século IX foram revestidas de cobre com pequenas quantidades de estanho ou outros materiais.

Nas últimas estátuas a composição do bronze mudou. O Grande Buda Amida de Kamakura (Ilustração F14), fundido no século XIII (cerca do ano 1252) é cerca de 25% de chumbo. Um teste para averiguar a idade da imagem é analisar a composição do bronze.

Placas de metal decoradas com relevos de imagens budistas, *oshidashibutsu*, se assemelham as telhas de barro no arranjo e na aparência das imagens. Também são denominadas *tsuikibutsu* e *tsuichôbutsu* (literalmente, “imagens budistas feitas por marteladas”). Esse tipo de escultura era feito por martelamento da placa de cobre ou bronze sobre uma superfície de um protótipo fundido. Alguns dos protótipos têm sido preservados do século VIII no Repositório Shôsô-in (templo Tôdaiji, Nara). Uma das vantagens dessas placas era a possibilidade de fazer mais de uma imagem de um único protótipo e diferentes combinações (imagens independentes, tríades ou grupos de cinco) podiam ser facilmente criadas. Uma atmosfera magnificente podia ser criada colocando essas imagens e dosséis dentro de um salão e exemplos de placas ainda existentes não são excepcionais. Entretanto, não como as telhas, essa técnica era mais minuciosa e consumia tempo, e não é provável que as imagens desse tipo eram feitas em grande número. Em muitos casos, folhas de ouro eram aplicadas como acabamento. Mesmo hoje, uns poucos exemplos com dourado original permaneceram.

Pedra

O uso da pedra como matéria-prima para a escultura não significava apenas o uso de um material disponível e primário, enquanto outras técnicas não tinham ainda sido elaboradas. Se considerarmos a arte egípcia e sua teologia da imortalidade, a pedra reunia as qualidades de durabilidade e grandiosidade, sendo a principal matéria-prima para sua arte, ao lado de outras tecnologias adiantadas dessa civilização. As imagens de pedra normalmente se referem às imagens expostas às condições atmosféricas e à contemplação de massa, em oposição às imagens de outros materiais. Aquelas qualidades também foram procuradas em outras civilizações e na arte budista (Ilustração A30).

Budas de pedra são chamados de *sekibutsu* e são largamente divididos em três categorias: as comparativamente pequenas, imagens de pedra simples, imagens esculpidas no interior de cavernas e as escavadas em relevo na superfície da pedra.

A pedra foi largamente usada na China e na Coréia. Na China há templos nas cavernas, grutas com uma entrada estreita, uma influência indiana direta. Na dinastia Tang (618~907), um novo estilo entrou em uso, no qual as imagens budistas foram esculpidas sobre rochedos e protegidos com uma construção de madeira.

As primeiras esculturas de outros materiais como barro e bronze serão semelhantes aos budas em alto-relevo em rocha das cavernas chinesas. Elas sugerem volume, mas são feitas para serem vistas de frente, muito esbeltas ou magras, como se fossem seres sobrenaturais tentando escapar dos limites impostos pela escultura em rocha, afinal, eram “obras divinas” nascidas nas montanhas.

As imagens budistas esculpidas na face de uma rocha são denominadas de *magai-butsu*²¹², e normalmente foram feitas usando-se *senkoku* (linhas gravadas), *ukibori* (relevos), *saishiki* (pigmentos coloridos) ou *shippaku* (folhas de ouro aplicadas com laca). Essa prática floresceu nas dinastias Han (Kan, 206 a. C.~220 d. C.). e Norte-Sul da China (386~581). Grandes *magai-butsu* foram feitos em muitas regiões, mas depois do período Kamakura (1185~1334), foram feitos em menor escala.

O Japão teria recebido influências, mas devido à falta de rochas adequadas à escultura, essas grandes esculturas de pedra não foram realizadas em grande quantidade no Japão, o que não significa que a pedra não foi valorizada tanto quanto os outros materiais. Acredita-se que o uso da pedra para imagens budistas²¹³ começou no Japão na última metade do século VII e no período Heian (794~1185). Pela primeira vez, nesse período, imagens foram esculpidas nas rochas.

Na província Daibu, há muitos budas de pedra do final do período Fujiwara (897~1185) até o período Muromachi (1334~1537). Dentre elas, a obra-prima é um grupo de sessenta imagens budistas de pedra em Usuki, na prefeitura de Ôita, Kyûshû. A estátua principal tem 278,8 cm (Ilustração A30) como que preparando a sensação de volume do estilo Jôgan, com toques agudos de cinzel. Na produção de Ôyaishi, em Ôya, na província de Tochigi, há um grupo de estátuas que foram produzidas naquela época. Comparadas com as

²¹² Desejos (*ganmon*), poesia (*shibun*) e sutras (*kyômon*) esculpidas na face polida de uma rocha são chamados de *magai*.

²¹³ Nos túmulos-colina do período primitivo japonês (Kofun: 300 d. C. a 500) foram encontrados ogros ou *oni* feitos de pedra, provavelmente para guardar esses mesmos túmulos.

de Utsuki, têm uma aparência inferior, mas deve se observar as escalas grandiosas como a imagem central de 290 centímetros.

Exemplos de tais imagens são mais numerosas na província de Bungo, em Kyûshû como o Zutô (em Ôita), Nyoirin Kannon, templo Hotsumisakiji, lanternas de pedra dos templos budistas e obras-primas do período Nara (710~794). *Komainu* é um derivado do “cão coreano” de pedra, encontrado em átrios de grandes templos xintoístas no Japão, produzidos lá e depois do período Kamakura (1185~1334).

Sanzon-seki são tríades de pedra em jardins de pedras que se assemelham às tríades de imagens budistas. Esses são *tate-ishi* (“pedra em pé ou na vertical”), mas não três peças necessariamente. Esse estilo de arranjo de pedras aparece no período Heian (794~1185) e também são chamados de *sanjin-seki* (“três divindades de pedra”) ou *shugo-seki* (“pedras guardiãs”), que provavelmente influenciaram os jardins de pedra Zen.

Embora existam relativamente poucas esculturas em pedra no Japão, particularmente na forma de divindades tutelares tais como Jizô, a corrente mais forte da escultura budista é sem dúvida a tradição da escultura em madeira.

Considerando o material pela sua sensação de volume e grande massa, característica que será revalorizada no período Heian (794~1185) através da madeira, os budas escavados nas paredes das montanhas, em alto ou baixo relevo, sugerem que Buda é como uma montanha ou Buda como um deus da montanha, e que suas vestes fluem como uma cachoeira. O aproveitamento dos volumes da rocha das cavernas nos remonta à pintura rupestre pré-histórica em que o volume do teto e paredes das cavernas foram vistas, pelos homens primitivos, semelhante ao corpo volumoso dos animais que caçavam, sobretudo bisões, ou, por outro lado, os bisões é que se parecem com uma pedra viva de grande volume. Essa primitiva manifestação artística nos ajuda a entender a sensibilidade estética como parte da natureza humana, e de como se liga intimamente à vida espiritual e à sobrevivência. Baseado no animismo autóctone do Japão, um ser como Buda poderia ser representado nas rochas para ressaltar, abstratamente, a sua natural imponência e elevação sobre os homens, um passo a mais na arte, exaltando a natureza e elevando-a espiritualmente.

Parte III – A escultura budista no Japão

Estudo centrado nos períodos Asuka, Hakuhô, Tenpyô e Heian

Os quatro períodos mais referidos nos estudos de arte japonesa para a identificação dos estilos escultóricos são Asuka (538~645), Hakuhô, que pode ser dividido em inicial (645~671) e final (672~710), Tenpyô, que também pode ser dividido em inicial (710~752) e final (753~794) e Heian, que pode ser dividido em Heian (794~897) e Fujiwara (897~1185). Os estudiosos admitem, entretanto, que é difícil por essa divisão de cerca de 256 anos de evolução ao estilo das imagens budistas, sobretudo no período Asuka. Os períodos estão sutilmente separados por serem os iniciais para a escultura budista no Japão, quando a iconografia está sendo importada do Continente Asiático na forma de estátuas e pinturas ou de descrições iconográficas dos sutras e de transmissões orais por viajantes, monges errantes e embaixadores oficiais. O conjunto dessas influências compõe o único padrão de referência no qual podemos nos basear. Na verdade, ainda não havia uma escultura propriamente japonesa, pois o estilo se desenvolvia e evoluía lentamente, com uma certa timidez que só seria superada nos períodos Heian e Fujiwara.

Os monges viajantes foram muito valorizados, sendo seus nomes mais reconhecidos do que os dos escultores, que na verdade eram “meros” artesãos. Foram os monges japoneses e estrangeiros que trouxeram as novas filosofias. Um dos grandes clãs do Japão acreditou que esses novos conhecimentos, como o confucionismo e o budismo, eram a base do grande desenvolvimento da civilização continental, incluindo-se aí os impérios mongóis e coreanos. Enquanto se definia uma corte japonesa sob moldes chineses, a classe monástica já se constituía como uma força muito influente.

Entretanto, mesmo antes que templos, estátuas e comunidades budistas se espalhassem por todo o Japão, as descobertas de espelhos de bronzes nos túmulos elevados em Shin'yama, Nara, sugerem que no século IV já havia o costume de se adorar imagens budistas, pois neles se mostram entidades budistas, embora tomados como deuses chineses²¹⁴. Acredita-se que essas imagens tenham vindo com os imigrantes coreanos que fugiam da guerra na península durante o século IV. Depois que a arte budista foi introduzida, a produção das figuras nativas

²¹⁴ Esses espelhos de bronze e o fato de buda ser considerado um deus estrangeiro estão baseados no artigo “THE INTRODUCTION of Buddhism into Japan” (“A Introdução do Budismo no Japão”). *The East*, v.18, n. 11-12, Tôkyô, novembro, 1982, pp.66-70. Os espelhos de bronze também são mencionados por MIZUNO, Seïichi. *Asuka Buddhist Art: Hôryû-ji*, p.169.

chamadas *Haniwa*²¹⁵ cessou, mas estas não deixaram de ser importantes testemunhos da habilidade e do interesse nativos em escultura, e da importância religiosa dessa expressão, as quais, assim como em muitas das primeiras civilizações, almejavam honrar deuses normalmente ligados à agricultura, ao culto aos mortos e ao sepultamento dos soberanos. No Japão, tal introdução pode ser interpretada como a ruptura de um processo genuíno, visto que os artefatos mais primitivos, os *dogû*, foram encontrados em sítios longe da costa.

A escultura primitiva sofreu com a introdução das imagens budistas, ou, vista de outro ponto, deu um grande salto. As novas imagens provavelmente causaram espanto e admiração. Por um lado, muito da escultura chinesa pareceu adequado ao gosto japonês e foi adotado sem muito questionamento, mesmo porque já vinha com uma filosofia desenvolvida e registrada por mais de mil anos. A crença nativa era também milenar, mas não tinha nem escritos nem imagens. O posterior desenvolvimento da escultura budista no Japão parece uma tentativa de recuperar algo daquele estilo nativo, preche de traços e símbolos místicos, através de um crescente sincretismo religioso.

De acordo com o *Nihon Shoki*²¹⁶, foi no ano de 552 (embora outros textos sugiram a data de 538) que o rei Syong-Myong Wang de Paekche, um dos três reinos coreanos²¹⁷, presenteou, através dos seus emissários, uma imagem do Buda histórico em ouro, prata e

²¹⁵ Os *Haniwa* eram esculturas encontradas ao redor de morros ou colinas tumulares dos nobres do período Kofun (300~646), quando os grandes clãs se tornaram mais poderosos e tornou-se um costume construir grandes morros para funeraias, “colina-túmulo”. O mais célebre é o do imperador Nintoku. Os *haniwa* (Ilustração F63) são de terracota (argila modelada e cozida a forno); primeiramente, eram apenas cilindros de barro e mais tarde foram decorados ou feitos para representar animais, casas, mobílias e utensílios. Diferente dos chineses que enterravam figuras semelhantes nas suas sepulturas, no Japão, as figuras não estão enterradas, mas arranjadas ao redor dos montes. Os japoneses também não usavam moldes para facilitar a reprodução como os chineses. As figuras eram feitas manualmente, sem uma preocupação em detalhes, porque foram feitas para ficarem a céu aberto e serem vistas ao longe. Como ocorreu com as figuras de barro anteriores, vasos Jômon (Ilustração F61) e figuras *dogû* (Ilustração F62), era uma atividade muito ampla, pois o barro era abundante e sua técnica descomplicada. Há diferentes visões sobre a origem e propósito dos últimos *haniwa*. Na obra *Nihon Shoki* diz-se que eles foram feitos para abolir a prática desumana da auto-imolação com a morte. Podem ter sido desenvolvidos a partir dos postes que cercavam os cemitérios, aos quais foram adicionadas características humanas. No século VI essas imagens foram oficialmente proibidas, mas sua primitividade, em motivo e técnica e vivacidade, embora ofuscada pela introdução da escultura budista do continente, já previa um grande interesse pela escultura. In NAGAMINE, Mitsukazu. “Clay Figurines and Jômon Society” (“Figuras de barro e Sociedade Jômon”). In VVAA, **Windows on the Japanese past: studies in archaeology and prehistory**. capítulo 14, pp. 255~265. Universidade Kokugakuin: Centro para Estudos Japoneses da Universidade de Michigan, 1986.

²¹⁶ *Nihon Shoki* (“Crônica do Japão”), uma história japonesa clássica escrita em chinês, compilada na corte imperial no ano 720 sob a influência da cultura continental, indicando o desenvolvimento da consciência nacional. Trinta volumes de narrativas cobrem o tempo desde a era dos deuses através do reinado da imperatriz Jitô (r. 690~697). A primeira metade do trabalho contém mitos e lendas e a última parte é mais histórica. Junto com a obra literária *Kojiki* (“Registro de Coisas Antigas”, 712), é a fonte mais importante de teologia xintoísta, que narra a origem divina dos imperadores.

²¹⁷ No século VI, a península coreana estava dividida em três reinos: Paekche (Kudara), Koguryô (Kôriuri) e Silla (Shiragi) e uma federação de pequenos reinos chamada Mimana. Koguryô aceitou o budismo em 372 d. C., Paekche em ca. 384 e Silla muito depois. Paekche foi conquistado por Silla na metade do século VI. Em 668, Koguryô foi destruído pela dinastia Tang da China.

cobre, sutras e acessórios para o altar do imperador Kinmei (r. 531~571) do Japão, juntamente com uma carta que objetivava persuadir a corte japonesa a absorver os ensinamentos budistas e garantir o apoio de Yamato²¹⁸ em suas batalhas contra Silla, outro reino coreano. Apesar da resistência inicial, um templo foi construído para abrigar esses objetos. O rei de Paekche enviou mais duas missões. Uma em 545, mandando outra imagem de Buda, e outra em 577, incluindo também três monges, uma monja, um arquiteto de templos e um escultor de imagens.

Soga-no Umako²¹⁹, dono de uma poderosa força política e, depois, considerado patrono do budismo no Japão, assegurou uma maior aceitação do budismo fundando o templo Asukadera (Hôkôji) em 588 com a ajuda de monges, escribas, arquitetos e escultores coreanos. Embora esse templo tenha sido reconstruído várias vezes e depois definitivamente destruído pelo fogo no início do período Kamakura (1185~1334), o bronze dourado da metade superior da imagem remanescente de Shaka Nyorai, realizada por Tori, foi fundido em 609. Trata-se da estátua mais antiga existente no Japão, uma relíquia do primeiro período. Não se sabe se aqueles arquitetos e escultores exerciam atividades reconhecidas como profissões verdadeiras nos reinos coreanos. Eram provavelmente artesãos, pois seus nomes não foram registrados. Se tivessem pertencido a uma classe definida, sua influência poderia ter gerado profissionais japoneses desde cedo e não quatro séculos depois. Na verdade, surgiram artesãos japoneses que passaram a exercer a escultura enquanto ofício, e não como escola artística. Em 588, Paekche voltou a presentear a corte com alguns fragmentos dos ossos de Buda, seis monges, dois carpinteiros para a construção de templos, quatro oleiros para fazer os telhados dos templos, um ferreiro e um pintor. Nesse contexto, podemos supor que os artesãos, como em outras civilizações, constituíam “linhas de montagem”, inclusive para as esculturas, também devido à grande demanda.

Em 577, a tradução chinesa do *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”) foi levada para o Japão, entre os mais de duzentos textos budistas advindos do reino coreano de Paekche. Seu nome original em sânscrito indica que a maioria dos sutras japoneses são traduções das traduções chinesas²²⁰. Em 579, Silla também enviou uma missão ao Japão acompanhada de uma imagem budista. (Como exemplo, temos a Ilustração F3).

²¹⁸ *Yamato* foi o nome de uma antiga província do Japão, também considerado o nome antigo do Japão e cujo ideograma “grande paz” que o expressa dá nome e sentido às artes originalmente japonesas.

²¹⁹ Soga-no Umako (~626) foi tio-avô de imperatriz Suiko, tia de Shôtoku Taishi. Essa breve explanação sobre a introdução do budismo e a resistência nativa se baseia em MORIGUCHI, Minoru. “The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi”, pp. 10-16.

²²⁰ As traduções para o chinês se basearam em termos das filosofias confucionista e taoísta que já eram presentes no sistema sócio-político da China.

Naquele tempo, os deuses japoneses, os *kami*, constituíam a crença dos japoneses²²¹ à qual se chama hoje de xintoísmo, e a introdução do budismo fomentou um confronto religioso entre dois clãs, um a favor e outro contra, que refletia também sua oposição política, pois eram as duas maiores influências na corte imperial desse período. A família imperial, os descendentes dos *kami*, ocupava teoricamente o topo da hierarquia política, mas sempre houve outros clãs cujos poderes rivalizavam com os do imperador ou que tinham influência poderosa. A favor do budismo estava o clã Soga cujos antepassados provinham de Paekche, enquanto o clã Mononobe liderava a facção antibudista. O clã Soga, liderado por Soga-no Iname, argumentava que o Japão não deveria ser indiferente à religião dos países vizinhos (continente asiático e reinos da Coréia). O clã Mononobe, liderado por Mononobe-no Okoshi, argumentava que a adoração desse “deus chinês” (Buda)²²² provocaria a ira dos *kami*, que eram adorados por séculos no Japão e presidiam as colheitas e a prosperidade dos clãs. Os Soga, entretanto, obtiveram permissão do imperador Kinmei para adorar estátuas budistas e, para eles, essa adoração significou orar pela saúde e prosperidade dos seus familiares e para o repouso dos espíritos dos ancestrais, mas sem questionar a legitimidade dos *kami*, ou seja, a corte. De fato, o budismo tenderá a se fundir ao xintoísmo (*honji-suijaku*)²²³. Depois que, em 585, o budismo foi oficialmente reconhecido pelo imperador Yomei (r. 585~7), a confrontação entre os dois clãs aumentou e, em 587, eles lutaram. Os Soga foram vitoriosos e o budismo ascendeu.

Shôtoku Taishi (574~622), sobrinho da imperatriz Suiko (r. 592~628) e com apenas quatorze anos de idade, se uniu aos Soga. Ele tinha prometido construir um templo aos Quatro Guardiões Celestiais (*Shitennô*, deuses com armaduras e expressões tensas) se fossem

²²¹ Xintoísmo é a religião nativa do Japão, centrada nos deuses chamados *kami*. Xintoísmo (jap., *shintô*) significa “caminho do *kami*” (*kami*=*shin* e caminho: *dô*>*tô*). Entretanto, essa religião não era conhecida por nenhum nome particular até a entrada do budismo, quando se tornou necessário distinguir as formas de crença. Mesmo assim, não há como afirmar exatamente quando o xintoísmo se organizou como uma religião. Ela não está baseada num fundador, dogma ou sutra sagrado, mas no costume, na reverência aos ancestrais, na vivência e nos atos conforme a orientação dos deuses, *Kami*. Os *kami* são onipresentes e mortais, já que qualquer pessoa viva ou morta (*arahito-gami*) ou qualquer objeto ou lugar que possuísse um nome poderiam ser considerados um *kami* (>*gami*). No início, fenômenos naturais e chefes de tribos foram tidos como *kami*. Do sentimento de respeito ao líder do clã (*uji*), veio o respeito pelos ancestrais dos clãs, chamado *uji-gami*, e o respeito pelo *Tennô*, o supremo líder dos clãs e descendente direto dos deuses. A ideologia política santificada nos mitos das obras literárias *Kojiki* e *Nihon Shoki* estabeleceu uma linhagem corrente da Deusa Sol até os governantes de Yamato.

²²² Buda também é referido como “o deus da terra vizinha”, o *kami* da grande China Tang e buda-*kami* (*hototoke-gami*). In TAMURA, Yoshiro. **Japanese Buddhism. A Cultural History**, p. 27.

²²³ Sob a influência das escolas Tendai e Shingon, os xintoístas passaram a acreditar na ideologia *honji-suijaku*, em que as divindades budistas tinham se transformado em divindades xintoístas para a salvação das massas. Assim, ocorreu um sincretismo crescente das crenças em Buda e em *kami* durante os séculos X e XI nos quais estes foram vistos como nativas manifestações japonesas das divindades budistas, que seriam suas formas originais. Isto é, com a teoria *honji* (“estado original”), de que Buda é a origem de todas as “divindades” e *suijaku*, teoria de que os vários outros deuses são reencarnações de Buda, os *kami* entraram no panteão budista.

vitoriosos, e assim se origina o templo Shitennôji, em Naniwa, Osaka, que foi completado em 593. Shôtoku também construiu o templo Wakakusadera, hoje Hôryûji²²⁴, nas cercanias de Nara, entre 607 e 615, que foi destruído pelo fogo em 670 e reconstruído em 711. É o mais antigo templo do Japão e grande repositório da arquitetura e arte do período Nara (710~794). Após sua construção, o budismo se difundiu rapidamente, contando com o apoio do regente Shôtoku para a construção de templos pelos nobres. Assim, começaram a proliferar os templos budistas e as famílias aristocráticas disputavam entre si as suas construções. O *Nihon Shoki* afirma que em 622-3 havia 46 templos, 816 monges e 569 monjas no Japão.²²⁵

Shôtoku Taishi²²⁶, além de sobrinho de Suiko era o segundo filho do imperador Yômei, e tornou-se um budista devoto, tendo estudado sob a orientação do proeminente monge de Koguryô, Eji, e realizado práticas ascéticas. Sua *Constituição dos Dezesete Artigos (Jûshichijô)* revela a sua absorção do budismo e do confucionismo, além de mostrar indícios do princípio da harmonização com a crença nativa. Ele teria escrito comentários no livro *Sangyô gisho*, sobre três sutras²²⁷ destacados pelo imperador para proteger o país. O título Shôtoku significa “sagrado-virtuoso” e é mencionado no seu comentário sobre o sutra *Shôman-kyô*, no qual as três principais virtudes de Buda se lhe são somadas. Aplicado ao príncipe, tal título é tido como póstumo, mas provavelmente teria sido usado durante seu tempo de vida. Ele foi tão reverenciado como estadista, sábio e patrono do budismo que um culto de devoção em sua honra surgiu logo após a sua morte. A veneração permeou muitos ramos do budismo e alcançou seu auge no período Kamakura (1185~1334) quando o príncipe foi tido como o patrono das artes. Foram feitas imagens representando sua infância, uma representação que evoca pureza e sabedoria, e também algumas representações de Buda com uma expressão infantil. Séculos após sua morte, ele foi divinizado como uma das encarnações de Buda²²⁸. Os estilos de arquitetura e escultura budistas padronizados pela corte durante o seu governo são usualmente conhecidos como estilo Asuka.

²²⁴ Hôryûji, por estar em Ikaruga, também foi chamado de Ikarugadera e templo Hôryûgakumonji. Fazem parte do seu complexo: o *kôdô* (salão de leitura), o *gojûnotô* (pagode de cinco andares), o *kondô* (salão dourado), *daihôzôden* (grande salão dos tesouros) e o *yumedono* (salão dos sonhos).

²²⁵ Mencionado por MORIGUCHI, Minoru. “The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi”, pp. 10-16.

²²⁶ A menção aos comentários de Shôtoku e sua importância política e religiosa está em ANESAKI, M. “The Foundation of Buddhist Culture in Japan. The Buddhist Ideals as Conceived and Carried on by the Prince-Regent Shotoku” (“A Fundação da Cultura Budista no Japão. Como os ideais budistas foram compreendidos e conduzidos pelo Príncipe Shôtoku Taishi”). **Monumenta Nipponica**, v. 6, ed. 1/2, Universidade Sophia, 1943, pp. 1-12.

²²⁷ *Saddharma Pundarika Sutra*, *Shrimaladevisimhanada Sutra* e *Vimalakirti Nirdeśa Sutra*.

²²⁸ Seu retrato hoje está nas notas de cinco e dez ienes. Dele são contadas muitas histórias. Diz-se que era capaz de entender dez pessoas ao mesmo tempo. Essa atribuição de poderes de concentração e compreensão indica um endeusamento. No século VIII, monges próximos a Ganjin (687~763) difundiram a lenda de que o príncipe

O período Asuka (552~645) é também conhecido como período Suiko, e compreende a introdução oficial do budismo em 552 e a Reforma Taika em 645. Aconteceu que o distrito de Asuka foi um centro cultural do período. O vale de Asuka, limitado pelas três montanhas de Yamato e cruzado pelo rio Asuka, foi o coração da autoridade política e da cultura budista nos séculos VI a VII.

Em geral, o estilo que caracterizou a escultura Asuka é estilizado, e emprega figuras esbeltas, para serem vistas de frente e que quase não expressam movimento. Vistas de lado, são planas e magras, uma “meia imagem”, como as imagens em relevo nas paredes dos templos em cavernas, com um ventre empurrado para fora. Muito do corpo fica oculto sob as vestes. As faces são alongadas e infantis, com lábios agudos e arqueados (*gyôgetsu*) e olhos meio arregalados e amendoados, como *kyôninkei* (um tipo de damasco) ou *ginnankei* (um tipo de castanha), com as pálpebras, superior e inferior, claramente desenhadas, e a parte superior do nariz plana, se unindo às sobrancelhas. A protuberância no alto da cabeça é pequena. As dobras do manto são abstratas e rijas e suas saias se expandem para ambos os lados simetricamente, criando contornos que contradizem o aparente volume das figuras e a parte mais baixa da saia consiste de padrões lineares de dobras que lhe dão um senso de convexidade. O conjunto dessas características resulta em uma atmosfera de nobreza e força, mas sem a perda da leveza do estilo de Kudara (Paekche) e da China Nanchô (dinastias do Norte e do Sul: 420~589). As mãos podem ter unhas compridas. Embora a primeira parte do século VII já seja o tempo das dinastias Sui (581~618) e Tang (618~907), a escultura japonesa ainda emprega traços estilísticos das dinastias do Norte (386~581) Qi e Zhou, porque o processo de importação de estilos foi muito lento.

Na península coreana, os estilos seguiam os modelos chineses. A Tríade de Buda²²⁹ escavada em rocha em Seosan, província de Chungcheongnamdo, descoberta em 1859 por Hong Sa-jun, tem um significado histórico especial por ser originária do reino de Paekche (18 a. C. a 660 d. C.). Fazer três figuras sorridentes era uma tendência dos Três Reinos (Paekche, Koguryô e Silla) naquela época. Em seus rostos, podemos ver tanto um humano inocente e sincero como uma divindade benevolente, o que foi chamado de “o sorriso de Paekche” pelo arqueólogo Kim Won-yong. Em Taean e Yesan também há budas do período Paekche devido ao fato de que a península de Taean estava próxima a uma rota para a China. Quando Gonju e Buyeo eram capitais do reino de Paekche, a península estava próxima a Yesan, Seosan e

Shôtoku seria o renascimento do chinês Hui-si (século VI), um dos fundadores da escola chinesa T'ien-t'ai (Tendai).

Busan. Embora o estilo de Lungmen de Wei fosse ainda presente no final do século VI²³⁰, na primeira metade do mesmo século, estátuas de estilos de Qi e Zhou do Norte já eram comuns lá, provavelmente em Silla, como supõe uma lenda do templo Kôryûji.

Essa lenda, contada e questionada por Moriguchi Minoru²³¹, nos ajuda a entender a origem da estátua de Miroku Bosatsu do mesmo templo (Ilustração F30). Essa imagem de 84 cm foi realizada pela técnica “de um tronco” (*ichiboku-zukuri*) de pinheiro vermelho. Tem uma coroa e está em “posição de meditação” (*hankashiiza*). Assim se resume a lenda:

“Havia um homem chamado Hata Kawakatsu, descendente da família de Silla. Um dia, Shôtoku contou para Kawakatsu um sonho que teve”:

‘Eu viajava para o norte e fui parar num lugar com muitas árvores de bordo. Havia um estranho aroma, e sua família me dava boas vindas’.

“Kawakatsu disse que o lugar era Yamashiro e que sua família vivia lá. Ele prometeu levar Shôtoku até lá, e o lugar era exatamente como no seu sonho. Árvores de bordo eram numerosas e havia uma outra grande e perfumada de nome Judá. Ele se aproximou dela e viu um grande tesouro dentro. Parecia ser um enxame de abelhas, mas quando olhou mais de perto, viu que elas não eram abelhas, mas discípulos de budas discutindo os sutras. Shôtoku presenteou uma imagem para Kawakatsu, que então construiu em Yamashiro um templo para conservá-la. O templo era Kôryûji. Alguns estudiosos acham que essa imagem é a de Miroku Bosatsu.”

Silla também havia presenteado uma imagem budista para o Japão em 623, que foi empossada em Kôryûji e significava um gesto de condolência pela morte de Shôtoku, ocorrida em 622. Provavelmente, era um Miroku Bosatsu²³² produzido em Silla no início do século VII. No Museu Toksu Palace de Seoul da Coreia do Sul há um pequeno Miroku Bosatsu de bronze com uma notável semelhança com o do templo Kôryûji. Ambas pertencem

²²⁹ Yu Hong-june. “Obras Maestras: Tríade de Buda Excavada em Roca em Seosan”. **Koreana, Arte y Culture de Corea**, v. 10, n. 4, pp. 81-82. Fundação Coreia, Seoul, República de Coreia, inverno, 2001.

²³⁰ Imagens de budas e *bosatsu* em pose de meditação, como o Miroku Bosatsu do templo Kôryûji, são testemunhos do estilo de Lungmen na segunda metade do século VI.

²³¹ Essa lenda se encontra no artigo de MORIGUCHI, Minoru. “The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi”, pp. 10-16.

²³² Miroku Bosatsu também foi adorado pelos hwarang (“cavaleiros das flores”), homens da aristocracia que se tornaram militares de Silla, e praticavam rituais em conexão à adoração de Miroku Bosatsu. Algumas imagens também foram produzidas no mesmo período em Paekche.

ao estilo das dinastias do Norte (386~581) Qi e Zhou²³³. Aquela é datada do início do século VII, comprovando a teoria de que a de Kôryûji foi produzida na Coréia. O fato de que a imagem é de pinho vermelho e, por não haver nenhuma outra escultura desse material de origem japonesa, pode-se indiretamente sustentar essa teoria

Moriguchi destacou dez referências a imagens budistas durante o período de 552 até 623, no *Nihon Shoki*. Cinco são descrições de circunstâncias sob as quais as imagens budistas foram apresentadas por Paekche e Silla. Quatro mencionam a produção doméstica, como a afirmação de que Shôtoku deu uma a Kawakatsu em 603. Porém, a última passagem mencionada, de 623, não especifica a origem da imagem ou como Shôtoku a teria conseguido. Se Miroku Bosatsu de Kôryûji é a mesma imagem que Shôtoku dera a Kawakatsu, ele também pode ter sido a dada por Silla em 623.

Ainda há uma hipótese muito interessante levantada por Moriguchi Minoru no mesmo artigo sobre a origem de Miroku Bosatsu do templo Kôryûji:

“Os ancestrais de Kawakatsu eram cristãos na antiga Israel. O nome Uzumasa, o local de Kôryûji, consiste nas palavras *uzu*, significando ‘leste, iluminação, cultura ou desenvolvimento’, e *masa*, uma palavra do vocabulário hebreu significando ‘presente ou doação’. Em O-sake, um santuário que guarda o Kôryûji, foi originalmente chamado de *Daibyak*, que é uma tradução chinesa de David, um dos reis de Israel. Na China antiga, havia uma igreja cristã chamada *Daginsi* cujos caracteres são muito próximos daqueles do nome alternativo de Kôryûji, templo Uzumasadera. Quando olhamos a origem da imagem sob essa perspectiva, podemos encontrar certas ligações entre o cristianismo, Shôtoku e Miroku. Shôtoku é também chamado de *Umayado-no Ôji*, porque lenda conta que ele nasceu num estábulo. Ainda mais, a aparição de Miroku, 5670 anos após a morte de Gautama, é um conceito de séculos messiânicos.”

Outro pesquisador, o professor Mizuno²³⁴, distingue três períodos dentro do Wei do Norte²³⁵ e os soma ao Qi do Norte e o Zhou do Norte. A influência do terceiro período do Wei do Norte (estilo Lungmen) teria criado o estilo Asuka, enquanto a de Qi e Zhou do Norte (estilos Tien-lung Shan, Hsiang-Tang Shan) e Sui (estilo Yunkang) teriam sido as formadoras

²³³O Miroku do templo Chûguji (Ilustração F67:10) e o Miroku do templo Yachuji (Ilustração F65:4) pertencem a esse grupo das tradições de Qi e Zhou, que mostram as figuras em posição *hankashii* e expressando um sorriso carinhoso; trata-se de obra-prima do final do período Asuka (552~645). O duplo coque em sua cabeça se liga ao Miroku descoberto nas escavações em Nachi, Wakayama.

²³⁴KATO, Shuichi. *Style in Buddhist Sculpture. In Form, Style, Tradition:...*, p. 82.

²³⁵Dentro dos períodos da China dinástica (221 a. C.~1911 d. C.) há as Dinastias do Norte (386~581): Wei do Norte, Wei do Leste, Qi do Norte e Zhou do Norte, especificamente, a China do Período Hokugi (420~534). Sui é a próxima Dinastia (581~618).

do próximo estilo, Hakuho. Ressalta também²³⁶ que o número de emissários à China alcançou dois picos que correspondem aos pontos altos da escultura no período Asuka (cerca de 610 a 630) e no período Hakuho (cerca de 660 a 670). Em termos gerais, a escultura budista inicial do Japão teria estado sob a influência de Wei do Norte, Leste e Oeste na primeira metade do século VII, e sob a influência de Qi e Zhou na segunda metade.

Em 594, devido à grande propagação do budismo, a imperatriz Suiko emitiu um decreto oficial para a promoção do budismo. A Imperatriz abriu relações diplomáticas com a dinastia Sui (581~618) que unificou a China e em toda Ásia Oriental houve uma grande modificação política, abrindo oportunidades de relacionamento com o Japão. Quatro ou cinco navios, com cerca de 500 diplomatas (*kentoshi*), foram mandados para a China, o que significou não só a adoção dos ensinamentos budistas pela corte, mas também um interesse na importação de tecnologia de construção, escultura, pintura, trabalhos em madeira e metal associados com a arquitetura dos templos²³⁷. Em 606, Suiko ordenou ao escultor Tori que fizesse uma estátua budista de bronze, a Tríade de Shaka, para ser colocado como imagem principal em Hôkôji (Asukadera).

Shiba Kuratsukuri-no Obito Tori, foi um escultor de imagens budistas no Japão, também chamado Tori-*busshi*, o que indica que ele foi um líder de uma oficina de escultores e membro da associação de seleiros (*kuratsukuribe*)²³⁸. Seu avô, Shiba Tatsutô, veio da China ou da Coreia para o Japão em 522. Seu pai, Tasuna, construiu o templo Sakatadera em Asuka e fez algumas esculturas. Famoso no séc. VII, Tori parece ter sido o principal escultor de Soga Umako e do príncipe Shôtoku e autor de Shaka no Salão Dourado do templo Gangôji, em Asuka, Nara, de 606²³⁹, da Tríade Shaka do templo Hôkôji em 607, de Yakushi em 607 e da Tríade Shaka (Ilustrações F17 e A4) em 623, ambas do templo Hôryûji, obras que foram as primeiras a serem assinadas.

Uma das características dos objetos de arte no templo Hôryûji é a variação de estilos que vão desde o estilo Asuka ao estilo Kamakura (1185~1334). A coleção inclui 135 Tesouros Nacionais e 1759 Propriedades Culturais Importantes, segundo avaliação oficial do Japão.

²³⁶ MIZUNO, Seiichi. **Asuka Buddhist Art: Hôryû-ji**, p. 156.

²³⁷ Uma centena de anos antes da introdução do budismo, o confucionismo, a astronomia, o calendário e a medicina já tinham chegado ao Japão, mas somente o budismo foi acompanhado pelas tecnologias das artes e ofícios.

²³⁸ Parte I: 5. Atributos Budistas: Materiais e Técnicas.

²³⁹ Essa estátua está tão avariada que apenas resta a sua face. Essas obras mencionadas geralmente são aceitas como sendo de Tori, embora ele possa ter sido somente o supervisor dos escultores que as fizeram.

As estátuas de Hôryûji podem ser divididas em duas categorias: as que pertencem à tradição Lungmen e as que compõem um grupo posterior com faces redondas (Ilustração F2) e mantos mais ou menos retos e pendentes. O primeiro grupo data do período Asuka (552~645) e o segundo do Hakuho (645~710). Faces arredondadas como as de crianças e o tratamento realístico dos mantos do segundo grupo as colocam sob a tradição das dinastias Qi e Zhou.

As Seis ilustrações de Amida Nyorai nas paredes do Salão Dourado de Hôryûji possuem semelhanças com os estilos Gupta da Índia e da China. Yakushi Nyorai, no Salão Dourado de Hôryûji, é semelhante ao Shaka da tríade. Segundo a inscrição no halo, a construção da imagem data de 607 (Ilustração F65:2). Kudara Kannon (209 cm) do templo Hôryûji é uma imagem realizada pela técnica *ichiboku-zukuri* de canforeira. Vista de lado, possui uma curvatura singular. Embora o nome sugira que a imagem veio de Kudara, e também por causa de seus traços suaves, essa explicação vem sendo questionada.

O templo Hôryûji é dedicado à Tríade Shaka de Tori (Ilustrações F17 e A4), e em seu Salão Dourado há a imagem de Shaka (bronze dourado; 86 cm), flanqueado por duas imagens: Yakuô e Yakujô, irmãos budistas que dispensam medicamentos e curas aos sofrimentos humanos. Shaka é valioso pelas circunstâncias de sua construção e por ser uma obra-prima do estilo Asuka. Seguindo fielmente o estilo da escultura chinesa budista da dinastia Wei do Norte, tem detalhes muito parecidos aos relevos encontrados nos templos escavados nas rochas das cavernas Pinyang de Lungmen na província de Honan, China, realizadas entre 505 e 523, o que comprova a suposição do tempo que tal modo de representação levou para alcançar o Japão pela Coreia. Subentende-se que foi empregado na Coreia durante o século VI e depois chegou ao Japão no VII. A inscrição atrás do halo da imagem de Shaka conta que a imagem foi encomendada para a recuperação da esposa e filhos de Shôtoku Taishi, Tachibana-no Ôiratsume, que adoeceu, ou para que ela renascesse no paraíso budista, caso falecesse²⁴⁰, o que acabou acontecendo e, no ano seguinte, a imagem foi feita.

Shaka usa uma veste pesada cuja parte mais baixa pende do topo do pedestal e as pregas são representadas por linhas simétricas e pronunciadas. A roupa de baixo é representada por uma linha que cruza o peito. “Como essa vestimenta não parece natural, já que Shaka nasceu na Índia tropical, alguns historiadores argumentam que sua origem não seria indiana, mas refletiria o vestuário de um imperador chinês da dinastia Wei do Norte.

²⁴⁰ Esse fato também atesta que a crença em Amida Nyorai e seu paraíso, Jôdo ou Terra Pura, já estavam presentes no Japão, embora tenha atingido o seu auge depois do final do período Heian (794~897).

Eles se baseiam em dois fatos: a vestimenta similar de estátuas de pedra em cavernas chinesas datando da dinastia Wei do Norte, do primeiro quarto do século VI, de onde veio a maior parte das esculturas importadas com uma aparência de nítida austeridade, e um documento histórico chinês no qual se lê em parte que “na era da construção das cavernas de pedra, as imagens foram vestidas segundo o modelo do imperador²⁴¹”.

Segundo a descrição feita por Ishikawa Takashi, a longa face de Shaka do templo Hôryûji tem sobrancelhas formando arcos distintos, um nariz reto, lábios vívidos que esboçam um sorriso profundo e misterioso²⁴². A cabeça é grande em relação ao corpo. Essa representação abstrata é um meio de obliterar o corpo e espiritualizar a face, que tem uma expressão de paz e harmonia interior considerada um indício da concepção teológica japonesa. Ao mesmo tempo em que a face devia expressar um estado de mente sereno-significando equilíbrio e sabedoria, como o ideal utópico da arte grega –, a cabeça grande é uma oposição à harmonia grega.

O cabelo em espiral na escultura japonesa do período Asuka (552~645) e nas estátuas coreanas do mesmo período não é encontrado no estilo Lungmen (Ilustração F2), mas pode ser visto em estátuas de bronze na China. Outros detalhes diferentes entre China e Japão podem ser encontrados somente com uma análise minuciosa, pois, à primeira vista, são imperceptíveis, como, por exemplo, quais dedos estão estendidos num mesmo gesto das mãos.

Guze Kannon do Salão Yumedono (“Salão dos Sonhos”) do templo Hôryûji (Ilustração F22), juntamente com a tríade descrita, são as esculturas que derivam do estilo das últimas obras de Lungmen da China. Essa Kannon, também conhecida como Yumedono Kannon, é um exemplo precoce da transição de um estilo escultural austero para um de estado de espírito mais livre, sugerindo um enraizamento na alma japonesa. Há uma lenda datando do século VIII que diz que essa imagem teria sido baseada em Shôtoku Taishi.

Essa Kannon é atribuída indiretamente a Tori. Feita em uma simples tora de canforeira (*kusunoki*), mede 179 centímetros e usa uma coroa ornamentada. Somente as pontas mais baixas da veste, levemente curvadas para frente, e o pedestal de lótus foram feitos separadamente, sendo esse último de cipreste. A imagem foi laqueada e dourada, e várias partes foram coloridas. Por exemplo, o branco dos olhos são de marrom amarelado, as pupilas

²⁴¹ In ISHIKAWA, Takashi. “The Masterpieces of Hôryû-ji Temple”, pp. 8-13.

²⁴² O sorriso nas imagens budistas é uma das linhas sobre a qual podemos nos fixar para observar o desenvolvimento da expressão fisionômica das imagens. Pode expressar paz interior e ser um convite à iluminação.

e as sobrancelhas são negras, os lábios escarlates e o bigode²⁴³ azul escuro. O cabelo tem o estilo *suihatsu*²⁴⁴. Seu corpo é mais sólido e cilíndrico e seu perfil apresenta uma curva mais naturalística do corpo, resultando em pose e expressão serenas. A sensualidade da escultura indiana está presente no torso bem modelado e profundo, tripartido em peito, abdômen superior e inferior, contendo ornamentos no pescoço e na cintura.

Ernest Francisco Fenollosa (1835~1908), conferencista americano em filosofia que lecionou na Universidade de Tôkyô, foi quem persuadiu os monges de Hôryûji a revelarem essa imagem de Kannon em 1884, que estava escondida do público por razões religiosas (*hibutsu*: imagem budista oculta) e bem conservada. Ele revela em *Epochs of Chinese and Japanese Art*²⁴⁵ sua emoção ao ver essa imagem budista, tradicionalmente mantida escondida por séculos, emergir da cobertura que a encobria:

(...) Mas, ao final, os últimos envoltórios da cobertura caíram, e essa maravilhosa estátua, única no mundo, veio para diante da vista humana pela primeira vez em séculos. Era um pouco mais alta do que o modelo humano, oca nas costas e esculpida muito cuidadosamente de alguma madeira dura coberta com dourado, agora desbotado em um marrom amarelado do bronze (...) a maravilha estética desse trabalho nos atraía. De frente, a figura não era assim tão nobre, mas, vista em perfil, parecia se elevar à altura da antiga arte grega. As longas linhas da veste, estendendo-se para os dois lados dos ombros para os pés, eram ininterruptas em curvas simples e discretas, quase retas, dando-lhe grande peso e dignidade. O peito era achatado, o abdômen levemente protuberante, e as mãos seguravam um jarro medicinal... mas a mais fina característica era a visão de perfil da cabeça, com seu agudo nariz, sua testa reta e seus lábios grandes, quase negróide, esboçando um sorriso misterioso, como o de Mona Lisa. Recordando a dureza da arte egípcia em seu auge, parecia ainda mais bela em severidade e individualidade (...)

O governo do imperador Tenmu (r. 673~686) e o da sua sucessora, imperatriz Jitô (r. 686~697) mantiveram fortemente o budismo como instrumento de construção de seu governo. O poder e a riqueza da corte foram mobilizados para a construção de grandes e elaborados templos budistas. Através de um edito imperial, todas as residências seriam obrigadas a ter um altar budista com uma imagem e sutras. Em 676, Tenmu enviou cópias do sutra *Konkomyô-kyô* (“*Sutra da Luz Dourada*”) para todas as províncias. Em 681, ordenou restaurar

²⁴³ O protótipo para a representação dessa imagem foi a de um príncipe indiano e de, supostamente, Shôtoku, como citado anteriormente, mas, com o passar do tempo, tornou-se uma figura mais feminina. Pode ser associado ao deus védico Rudra ou representar a síntese de atributos de várias divindades hindus.

²⁴⁴ *Suihatsu* é o cabelo que pende até os ombros das estátuas *bosatsu* e *ten*. O feixe de cabelo pode-se dividir em 3/4 ou 5/6 em forma de ondas batendo nos ombros como *warabide* (“broto de samambaia”). Pode ser encontrado em imagens do período Wei do Norte da China (386~581).

²⁴⁵ ISHIKAWA, Takashi. “The Masterpieces of Hôryû-ji Temple”, pp. 8-13.

todos os santuários xintoístas em todas as províncias. Em 692, o número de templos havia crescido de 46 (do ano 624) para 545.

Era freqüente erigir grandes estátuas. Nas esculturas de bronze, o material mais usado no início, o estilo e a forma da escultura do período inicial de Nara (710~794) ou Hakuoh²⁴⁶ (646~710) é muito diferente da expressão achatada do período anterior e abriu caminho para a escultura Tenpyô (710~794) de expressão mais luminosa e suave sensação de volume. As imagens têm curvas mais abundantes e arredondadas, mas ainda não são tão clássicas quanto as do período posterior. O corpo se torna mais aparente, não obstante seu senso de imaturidade, com mãos e expressão facial infantis. A veste parece mais leve, podendo se ver as linhas simetricamente abstratas das curvas das pernas. Os lábios esboçam um sorriso e os olhos se tornam levemente alongados, com a pálpebra inferior mais reta e a superior com a curvatura mantida. O cabelo *suihatsu* é mais realista. No final do período é que se pode notar uma maior tridimensionalidade e mantos mais leves e sensuais, com proporções mais maduras e realistas. Enquanto a arte Asuka foi desenvolvida sob o estilo Lungmen, a arte Hakuoh envolveu variações regionais japonesas e características individuais que resultaram numa gradual naturalização da arte budista, sendo mais variada do que a anterior. (Ilustrações F66:5 e F67:12)

O barro e a laca-seca também foram usados mais tarde. Todas as grandes figuras foram moldadas e as pequenas normalmente representadas sentadas. Todas eram douradas. Os escultores japoneses não mais dependiam da influência dos escultores coreanos e tiveram um contato mais direto com a escultura considerada mais realista da dinastia Tang (618~907), assim como um maior contato com a escultura Gupta da Índia.

Em geral, a arte Hakuoh, em sua fase inicial, corresponde à arte de Qi e Zhou, como anteriormente referido e, em sua última fase, à arte de Sui (581~618). As imagens dos Quatro Guardiões (Shitennô) do templo Hôryûji para as do templo Taimadera²⁴⁷ (ou templo Tômajî) marcam um ponto de mudança geral da arte nesse período (Ilustração F66:6), sendo seguidas por Miroku de Yachuji (Ilustração F65:4), Miroku de Taimadera e Tríade Amida para Dama Tachibana, consideradas mais realísticas do que as anteriores.

A Tríade Amida para Dama Tachibana (Ilustração F18) é assim conhecida por ser um *nenjibutsu*, “uma imagem de Buda realizada como gesto devocional para o bem de alguém”, no caso, a mãe da imperatriz Kômuyô, Senhora Tachibana. Está dentro de um “oratório” (*zushi*). Amida Nyorai tem uma expressão graciosa e suas mãos são delicadas.

²⁴⁶ *Hakuoh* significa “fênix branca”.

²⁴⁷ Taimadera ou Tômajî foi fundado pelo clã Taima no início do período Nara.

Uma Cabeça de Buda foi descoberta em 1937 embaixo de um pedestal da imagem principal do templo Kôfukuji²⁴⁸. Supõe-se que seja de uma imagem de Yakushi Nyorai do Salão de Leitura do templo Sandenji, possivelmente resgatada de um incêndio. É de bronze dourado com 98 cm.

Sobre o Yakushi do templo Hôryûji, muitos estudiosos têm concluído que é uma obra desse período, feita para substituir a estátua de Tori perdida no incêndio de 670.

Os Seis²⁴⁹ Bosatsu de Hôryûji são protetores jovens com faces realisticamente modeladas, sobrancelhas altas e bochechas cheias. Foram esculpidos de toras de cânfora e cobertos com laca e folhas de ouro, adicionando-se detalhes como jóias, cabelos trançados e ornamentos modelados exclusivamente de laca e afixados por partes antes que as folhas de ouro fossem aplicadas. Esse é o primeiro uso da laca na escultura japonesa para fins outros que o da superfície de cobertura²⁵⁰. As imagens têm os ombros caídos e volumosos, enquanto o torso tem uma suave curva para dentro. Suas vestes fluem ao redor do corpo e entre as pernas.

É provável que o processo de escultura em barro sobre armação de madeira ou metal estivesse entrando em popularidade no final desse período chamado Hakuhô.

A história do século VIII no Japão é composta de tentativas para unificar “a nação” e concentrar o poder. As três forças maiores se concentravam no trono imperial, na aristocracia, especialmente na família Fujiwara, e nos monges, que podiam ser simbolizados pelo templo-monastério Tôdaiji²⁵¹, cujas dimensões e custo quase arruinaram o país²⁵² embora tenha

²⁴⁸ Kôfukuji, em Nara, foi fundado pela esposa de Fujiwara Kamatari. O templo original foi estabelecido em Yamashina Suehara (hoje em Kyôto) como um palácio particular de adoração de Kamatari, mas, poucos anos depois, foi transferido para Umayasaka, Nara, e quando a corte foi transferida para Heijôkyô em 710, o templo Umayasaka foi transferido novamente para seu lugar atual em Nara e renomeado Kôfukuji, embora às vezes seja chamado de Kasugaji. Atacado pelos soldados de Taira-no Shigehira do clã Heike em 1180, foi quase que completamente destruído. O templo Kôfukuji foi o templo central da escola Hossô em Nara, tendo sido um dos sete grandes templos de Nara. Foi sustentado pela família Fujiwara. Fazem parte do seu complexo: o *kondô*, o *hokuendô* (salão norte), o *nanendô* (salão sul), *higashikondô* (salão dourado leste).

²⁴⁹ Originariamente, o grupo de *bosatsu* consistia de oito imagens, não seis, sugerindo que foram produzidas como imagens para um grupo de budas das quatro direções.

²⁵⁰ Quando, no séc. IX, os escultores japoneses retornaram à madeira, a laca foi usada novamente para os detalhes de superfície.

²⁵¹ Tôdaiji, lit. “Grande Templo do Oriente”. Por causa de dois incêndios, o atual é menor e do período Edo. Seu conjunto abarca o Shôsô-in e o Kaidan-in (Plataforma de Ordenação). Tôdaiji foi o grande templo central da Escola Kegon em Nara, fundada por Ryôben em 741, sendo também conhecido como Dai Kegonji (“Grande Templo Kegon”). Foi o templo central de todos os templos Kokubunji (templos provincianos) do período Nara. A origem do Tôdaiji remonta ao templo Kinshoji, que existiu no setor oriental de seu complexo. No Salão do Fundador (*kaisandô*) está uma imagem de Rôben (689~773) de 1019, o primeiro abade de Tôdaiji. O Salão Principal (*kondô*) de Kinshoji provavelmente é o santuário do Salão de Lótus (*hokkedô*), popularmente conhecido como Salão do Terceiro Mês (*sangatsudô*), quando o *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”) é recitado

ocupado papel central na cultura Tenpyô. A imperatriz Jitô tentou estabelecer a capital em Fujiwara, hoje região centro-norte de Nara, mas não conseguiu. Capital sob o modelo chinês de Tang, Chang'an (atual Xian), a cidade Fujiwara serviu a três imperadores entre 694 e 710, quando foi abandonada. Com o aumento do número de funcionários públicos, cerca de dez mil, seu sucessor, o imperador Monmu (r. 697~707), ordenou que a capital da nação fosse permanentemente estabelecida na cidade Heijô (atual Nara), mas a mudança não foi feita até 710, três anos após sua morte, sob comando da imperatriz Genmei (r. 707~715). Os japoneses começavam, então, a ter um senso de nação unificada pela primeira vez em sua história. Como muitas civilizações, esse entusiasmo encontrou uma das suas saídas na construção de belas edificações e objetos de arte associados à religião, no caso, budista. O período que se segue é considerado a época de ouro da escultura japonesa, pela sua leveza e espiritualidade, e possibilitou a produção de uma arte de alta qualidade conhecida como escultura Tenpyô (694~794), centrada na produzida em Nara.²⁵³

Em Nara já havia um grande número de estátuas esotéricas, porque o mahayanismo havia se dividido em seis escolas oficialmente reconhecidas: Jôjitsu, Kusha, Sanron, Kegon, Hossô e Ritsu. Durante os reinados da imperatriz Genmei, do imperador Shômu e da imperatriz Kôken (r. 749~758) foram construídos grandes mosteiros como Hôryûji (reconstruído), Yakushiji²⁵⁴, Gangôji (Asukadera ou Hôkôji), Tôshôdaiji²⁵⁵, Daianji, Kôfukuji (Yamashimadera) e Saidaiji.²⁵⁶ Porém, os ensinamentos ficaram restritos aos monges eruditos e à aristocracia. O apoio ao budismo aumentou o poder dos monges e politizou a comunidade monástica. Como um departamento do Estado, essa comunidade tinha a função de manter a

anualmente. Em 741, o templo Kinshoji se tornou um templo-monastério provincial para a província Yamato (atual prefeitura de Nara). Naquele tempo, o templo foi renovado e renomeado *Konkomyôji* segundo o sutra *Konkomyô-kyô* (“*Sutra da Luz Dourada*”).

²⁵² De acordo com os registros do templo Tôdaiji, 50 mil carpinteiros, 370 mil ferreiros e dois milhões e dezoito mil trabalhadores trabalharam em sua construção e guarnições.

²⁵³ A discussão sobre a excelência da escultura Tenpyô está baseada em KOBAYASHI, Takeshi. **Nara Buddhist Art: Todai-ji**. Trad. Richard L. Gage. The Heibonsha Survey of Japanese Art. New York- Waterhill/Heibonsha-Tôkyô, 1975.

²⁵⁴ A construção do templo Yakushiji na capital Fujiwara foi planejada pelo imperador Tenmu para que sua imperatriz se recuperasse de grave enfermidade, mas só ficou pronto após a morte dele, tendo sua esposa ascendido ao trono com o nome de Jitô. O complexo foi terminado em 698, mas somente dez anos mais tarde a capital foi movida para o norte de Nara (em 710), e Yakushiji foi movido para o local atual em 718. Entretanto, Yakushiji foi destruído por vários incêndios, guerras e desastres naturais, sobretudo pela guerra civil de 1528. Templo central da escola Hossô em Ikoma, é um dos sete grandes templos de Nara. Possui uma estátua de bronze dourado de Yakushi e fazem parte do seu complexo o *kôdô*, o *kondô*, o *sanjûnotô* (pagode de três andares), o *tôindô* (salão leste).

²⁵⁵ Tôshôdaiji foi o grande templo central da escola Ritsu. Foi fundado por Ganjin, monge chinês, em 759, e é um dos maiores templos de Nara. Esse templo contém um número de esculturas em madeira que se acredita serem criações dos artistas chineses que acompanharam Ganjin. Esses trabalhos tiveram grande influência sobre o estilo Jôgan de escultura.

²⁵⁶ Saidaiji, lit. “Grande templo do Ocidente”, sofreu incêndio e foi reconstruído no período Edo (1603~1868).

segurança, a prosperidade do país e da Casa Imperial. O templo Daianji, por exemplo, foi um centro para onde um grande número de pessoas ia treinar e estudar o budismo esotérico, cujos elementos tântricos foram sendo adorados, indicação de que a fé budista no Japão estava se tornando mais esotérica, mesmo antes da fundação das grandes escolas Tendai e Shingon do período posterior.

O imperador Shômu (r. 724~749), ardente seguidor do budismo, em 728, despachou cópias do sutra *Konkomyô-kyô* (“*Sutra da Luz Dourada*”) para todas as províncias. Em 737, ordenou que cada província instalasse em um templo local uma tríade de Shaka em escultura. Ao mesmo tempo, encomendou que as pessoas das províncias fizessem cópias dos seis fascículos que compunham um volume do *Nehan-kyô* (“*Sutra Nirvana*”). Em 740, cada província foi instruída a fazer uma cópia do *Hôkke-kyô* (“*Sutra de Lótus*”), a construir um pagode de sete andares, a erigir uma estátua de Kannon e a copiar os dez fascículos do *Kannon-kyô* (“*Sutra Kannon*”, atualmente um capítulo do “*Sutra de Lótus*”). Também ordenou a construção dos monastérios oficiais *kokubunji* (masculino) e *kokubunni* (feminino) nas 66 províncias do país. Os *kokubunjin* tinham o propósito de inspirar a unidade nacional e a paz através do serviço religioso, especialmente aqueles devotados aos Quatro Guardiões (Shitennô) que, no sutra *Konkomyô-kyô* (“*Sutra da Luz Dourada*”), prometiam guardar a fé, proteger suas terras de desastres e garantir graças e felicidade.

Entre 745 e 752, Shômu construiu o templo Tôdaiji. Aprendizes de todo o Japão para lá se dirigiam a fim de completar seu treinamento e receber a ordenação. O imperador e os membros de sua família foram eles mesmos ordenados lá.

O tesouro artístico armazenado no século VIII em Shôso-in no templo Tôdaiji é um dos maiores do mundo. Muitos foram feitos no Japão, mas muitos mais vieram da China pela Rota da Seda, também mostrando modelos do oeste asiático e da Pérsia. Grande volume dessa coleção foi doado pela Imperatriz Kômyô (701~760) como dedicação ao Grande Buda em 752 e à morte de seu consorte, o imperador Shômu, em 756. Os tesouros incluem pinturas e esculturas, caligrafias e tecidos, trabalhos em cerâmica, jade, metal e laca. Entre os instrumentos musicais, há o alaúde de cinco cordas de sândalo vermelho, marchetado com madrepérola de casca de tartaruga, ágata e âmbar e decorado com motivos da Ásia central.

Em escala e custo, o Tôdaiji foi colossal. O *honzon* (principal imagem de devoção) do templo é uma estátua gigante, conhecida como o Grande Buda de Nara, de 16,1 metros de altura, cerca de 500 toneladas de bronze, empossada no *daibutsuden* (Salão do Grande

Buda)²⁵⁷ (Ilustração F21). Sua moldagem começou em 747, cabendo à imperatriz Kôken (r. 749~758) a sua inauguração em 752²⁵⁸. Grandes saídas de capital foram essenciais, financiados pela corte imperial, mas dentro de dados limites. Somente os custos básicos dos materiais foram usados como padrão na estimativa do gasto requerido para tais obras de arte, e estes foram usados prodigamente almejando alcançar-se uma notável qualidade artística; entretanto, os gastos destinados às habilidades técnicas não foram reconhecidos como necessários.

Não podemos ignorar que os artesãos e/ou artistas, embora não se possa reconhê-los individualmente, são os verdadeiros responsáveis pelo mérito da escultura Nara. Até então, cada artista produzia uma estátua de acordo com seus próprios padrões estéticos e dentro dos limites estabelecidos por uma iconografia, o que não aconteceu em Nara. Para cada projeto de construção, um posto para a construção daquele templo em particular era estabelecido, e escultores budistas eram empregados como funcionários públicos. Muitas de suas esculturas foram produzidas por grandes organizações oficiais dentro dessas oficinas²⁵⁹ (*zôjishi*), e obras individualmente produzidas foram muito raras, porque não eram permitidas.

Os materiais usados para as estátuas budistas no período Tenpyô (710~794) eram os mesmos que na China e na Coréia: bronze, barro, laca, pedra e madeira. Os escultores japoneses experimentaram todos, com mais abundância e liberdade, e apesar de dominarem-nos, o bronze e a laca foram os preferidos. A amadurecida civilização Tang (618~907) da China, que havia conquistado a maior parte do extremo oriente, havia assimilado a cultura de avançadas civilizações dos países vizinhos que, conseqüentemente, fluiu livre e indiscriminadamente de Chang'an, o terminal da Rota da Seda, para Nara²⁶⁰. Em geral, sob a forte influência inicial de Tang, incorporada avidamente, a aparência das esculturas amadureceu, e as imagens dos murais e estátuas de barro de Hôryûji já marcariam o início do

²⁵⁷ Esse Salão Dourado (*kondô*) é a maior estrutura de madeira do mundo, tendo sido iniciada ao redor do ano 749 e acabada ao redor de 757. Foi inspirada no templo chinês em Loyang, construído em 672~75. A estrutura atual data do século XVIII e é somente 2/3 do original.

²⁵⁸ O governo requisitou os serviços do monge Gyôki (668~749) pela sua habilidade em mobilizar a população e levantar fundos para a construção do imenso buda do templo Tôdaiji.

²⁵⁹ Parte I: 5. Atributos Budistas: Templos e Bussho.

²⁶⁰ As conquistas do imperador T'ai Tsung se estendiam por uma longa rota de caravanas em direção à Índia e as atividades do movimento budista se espalhavam em várias direções, com a construção de muitos monastérios no Japão, como Yamashinaji, Sufukuji, DaiANJI, Taimaji, e na produção de figuras de madeira e metal. Nesse reinado, Hiuen Tsang voltou de uma estada de dezoito anos na Índia, carregado com o conhecimento transmitido a ele pelos monges de lá. Ele trouxe pinturas, imagens e sutras. A China foi uma nação rica e forte e sua capital, Chang'an, foi o centro de muitas civilizações e culturas, entre elas a dos persas, armênios e indianos, todos trazendo suas religiões, obras de arte e todos os tipos de mercadorias. O Japão enviava seus diplomatas, monges e estudiosos à China para aprender a cultura que havia florescido naquela capital.

estilo Tenpyô. O estilo é puro Tang, mesmo quando leves elementos estranhos se imiscuem lentamente para dentro de algumas obras.

A nova técnica de laca (*kanshitsu*), embora produza estátuas pouco duráveis, são bastante leves para permitir o seu transporte. Sugere-se também que o cobre era fornecido rapidamente no tempo em que as imagens eram feitas, estimulando o uso da nova técnica, que utilizava fios desse metal. É um método desenvolvido no período Hakuhô (645~710) que só alcançou considerável beleza no período Tenpyô (710~794) e muitas obras-primas permaneceram em boas condições.

Há um denominado “realismo” nesse período, muito comentado pelos estudiosos com diferentes exemplos que nem sempre coincidem. No que diz respeito à representação de detalhes, deveu-se muito à técnica de modelagem do barro sobre uma armação de cordas, como Shaka no Nirvana do templo Hôryûji (Ilustração F9), e às técnicas de laca. Porém, o dito realismo levanta uma discussão complexa e importante, pois os escultores desse período concentraram os seus esforços para expressar o ideal tão apuradamente quanto possível, uma vez que a forma “realística” de imagens budistas tinha, entre outras características, três olhos e oito braços. Os Guardiões Shitennô do templo Tôdaiji (Ilustração F66:7 e F68:14) reúnem características de serenidade e fúria, mas, por outro lado, expressam mais introspecção, menos autoridade e mais paz, dignidade e compaixão, diferentemente dos Shitennô do templo Hôryûji.

Feitas essas ressalvas, aceitemos o termo “realismo” utilizado em relação a essas imagens. O realismo de Tenpyô permitiu cultivar o retratismo e é normalmente exemplificado pelas esculturas que retratavam monges budistas famosos. As obras mais iniciais são desse período, como as dos monges Gien (?~728) do templo Okadera, Gyôshin (?~758) no templo Hôryûji (Ilustração F69:17), Ganjin (687~758/63) no templo Tôshôdaiji e vários outros. A primeira imagem é de laca com núcleo de madeira e as outras duas são de laca sem armação interna de madeira. Todas elas não escapam das concepções e tendências que são perceptíveis nos retratos desenhados dos monges e na escultura budista da época, mas a imagem de Ganjin é um dos principais exemplos da escultura *shôzô* (efígie, retrato). Provavelmente feita por seus discípulos, essa imagem transmite o espírito e a benevolência de um monge que superou o *kannanshinku* (“as adversidades”).

A estátua de Furuna do templo Kôfukuji (Ilustração F67:11), um dos discípulos de Shakyamuni, é um outro exemplo de *kanshitsu* (imagem de laca) do século VIII. A espiritualidade desse discípulo é simbolizada habilmente por sua esbelteza. Sua face expressa uma clara disposição meditativa, com sua testa levemente franzida, como se uma profunda

bondade movesse seu coração. Outro exemplo de *kanshitsu* no mesmo templo é Subodai (148 cm), também um dos discípulos de Shaka. Outros retratos importantes só reaparecerão no período Kamakura (1185~1334).

Ashura é uma das imagens mais famosas do século VIII. Está no templo Kôfukuji e tem uma forma singular de três faces e oito braços (Ilustração F48), com uma expressão levemente séria. No mesmo templo há outro Hachibushû, o Gobujô, embora reste apenas o seu busto de laca, medindo 49 cm.

Assim tem início uma inundação de figuras humanas que vão explorar a possibilidade de representar todos os seres do universo budista de modo realista, com as principais características das estátuas do estilo chamado Tenpyô: uma postura mais livre, um perfil mais cheio com bochechas mais cheias e face mais madura, lábios mais realistas, olhos estreitos pintados com curvas mais delicadas, resultando numa expressão mais misteriosa. A parte superior do nariz é mais pronunciada e separada das sobrancelhas. As mãos são mais carnudas e robustas (Ilustração F69:18). Há uma combinação da estaticidade do estilo Asuka e do movimento do estilo Hakuho. As imagens dão a impressão de serem mais maduras, como se tivessem sido captadas num momento de “vida”. (Ilustração F71:22)

As esculturas do Salão Sangatsudô do templo Tôdaiji (ou Salão Hokkedô), em Nara, distribuídas em forma de mandala, são normalmente citadas como exemplos do auge da escultura Tenpyô, embora sejam imagens budistas que devem permanecer ocultas (*hibutsu*)²⁶¹. Elas podem ser divididas em dois grupos, de acordo com o tamanho e a técnica de construção. Essas diferenças de altura e materiais exemplificam suas origens diferenciadas de outros templos destruídos.

As esculturas do Salão Hokkedô são:

Fukûkenjaku Kannon flanqueado por Nikkô Bosatsu, Gakkô Bosatsu, Bonten e Taishakuten; os Shitennô: Bishamonten, Jikokuten (Ilustração F68:14), Kômokuten (Ilustração F66:7) e Zôchôten; Fudô Myôô (Ilustração F68:16), Shûkongôjin (Ilustração F68:15), Kongôrikishi (Niô), Jizô Bosatsu, Kisshôten, Benzaten.

Em 746, um estúdio de escultura budista controlado pelo governo de Shômu foi instalado no templo Tôdaiji sob a direção de Kuninaka-no Muraji Kimimaro (?~774), considerado o escultor da imagem do Grande Buda (Daibutsu) do templo Tôdaiji.

²⁶¹ As portas só são abertas uma vez por ano. Embora conserve algo da pintura original, há muitos danos.

Kimimaro, vice-diretor do Zô Tōdaiji Shi (“escritório para a construção do templo Tōdaiji”), em 761²⁶², é considerado o escultor mais importante do período Nara. Para cada projeto de construção de um templo, um posto em particular era estabelecido, e escultores budistas eram empregados como funcionários públicos. Kimimaro aparece freqüentemente citado nos documentos da metade do período Nara. Pertence à segunda geração de filhos dos coreanos de Paekche que emigraram para o Japão em 669 e viveram em Kuninaka, Nara. Desfrutou de uma posição relativamente alta como funcionário oficial e recebeu um número significativo de promoções durante o seu tempo de trabalho pelas imagens principais para o Salão do Grande Buda. Presume-se que tenha sido responsável pela maior parte daqueles projetos, como pelas esculturas de laca do Hokkedô. Em 745, documentos sobre Kimimaro revelam que seu trabalho fora muito bem sucedido. Os detalhes são desconhecidos, mas é registrado que, em 747, ele conduziu a maior parte da reconstrução do templo Konkōmyōji, o predecessor do Tōdaiji.

A construção da imagem de Fukūkenjaku Kannon (Ilustração F28) deve ter tomado lugar em 747, quando Kimimaro encomendou o ferro para o halo, e 749, quando o templo Konkōmyōji se tornou o Tōdaiji e o Salão Kenjaku, o Hokkedô. O Grande Buda não apresenta mais o estilo similar dirigido por Kuninaka, porque foi reconstruído no período Edo (1603~1868). Outros trabalhos de Kimimaro são desconhecidos.

Entre as estátuas preservadas em Tōdaiji, a mais antiga é de Shūkongōjin, uma figura feroz segurando um diamante lançador de raios (*vajra*) na mão direita e pertence ao mesmo grupo kongōshin de figuras defensoras. A imagem está voltada para o norte, atrás de Fukūkenjaku Kannon. Tem um tamanho quase humano (174 cm), de barro, está coberta com folhas de ouro e pigmentos que retém muito do seu esplendor original. É um *yoroimusha*, “um guerreiro todo armado”. Seu manto é decorado com modelos florais coloridos segundo o estilo chinês de armadura. Embora a divindade esteja de pé com os pés no chão, parece se mover no espaço com as faixas da veste flutuando ao seu redor. Os nervos de seu pescoço são tensos e seu punho esquerdo está tão cerrado que as veias de seu braço são salientes (*chikarakobu*: “a protuberância dos músculos”). Num estado de tensão, está pronto para saltar para frente e derrubar o inimigo com sua jóia *vajra*, que se soma à expressão de um berro.

²⁶² Baseado em ROBERTS, Laurance P. **A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer** (“Um Dicionário de Artistas Japoneses: Pintura, Escultura, Cerâmica, Estampa, Laca”). Tōkyō / Weatherhill / New York, 1976, p.96.

A figura central do Hokkedô é Fukûkenjaku Kannon ²⁶³ (Ilustração F28); feita ao redor do ano 746, representa um dos pontos mais altos da história da escultura japonesa. Essa imagem ganhou certa popularidade quando um maior número de cabeças e braços começaram a aparecer ao redor da segunda metade do século VIII. Esse e outros detalhes refletem claramente a influência do budismo esotérico. Com oito braços, representa uma das 33 formas mais poderosas de Kannon. Dois braços estão unidos em frente ao peito e os outros seis se irradiam ao redor da figura, segurando símbolos de sua entidade. O santuário da família Fujiwara, Kasuga, tinha Fukûkenjaku como seu ídolo de proteção. Como Kasuga era representado por um veado, um manto de couro desse animal era feito separadamente e colocado sobre os ombros dessa Kannon. Atrás há um halo de metal trabalhado com formas flamejantes e raios metálicos. A coroa de prata trabalhada, ao qual está uma estátua de Buda em pé, tinha, originariamente, cerca de vinte mil pedras como jade, âmbar, cristais e pérolas.

Ao observar a imagem de Fukûkenjaku Kannon do Salão Hokkedô, podemos perceber que, para suportar a maciça parte superior com seus oito braços, as pernas da imagem são curtas e levemente abertas, como se estivessem levantando um grande peso e o foco dos oito braços da metade superior do corpo está no par de mãos posicionado junto ao peito, mas o foco do halo é mais baixo, perto do umbigo.

A imagem está sobre uma plataforma octogonal de cerca de um metro. Nove figuras de laca são todas de cerca de dois metros. Duas dessas imagens são mais altas do que Fukûkenjaku e as outras são de quatro quintos de sua altura.

Dois imagens flanqueiam Fukûkenjaku Kannon. São os *bosatsu* Nikkô e Gakkô, postados sobre uma armação de madeira. São serenos, têm faces arredondadas, olhos quase fechados, lábios cheios, corpos cobertos por mantos de mangas estreitas e um outro que cai em pregas suaves e irregulares, sendo sutilmente diferentes. Nikkô usa uma veste que está aberta através do peito e fechada em um dos lados, como o manto de um monge. Sua coroa é colocada baixa sobre sua cabeça, e a jóia no centro quase toca a sua testa. Gakkô usa um outro manto preso à linha do pescoço por um ornamento de flor de lótus e o laço que amarra a cintura quase toca o chão. Sua coroa é colocada mais alta em sua cabeça e a jóia central somente toca seu cabelo.

Os Guardiões Shitennô do Hokkedô demonstram o esforço artístico em criar imagens individualizadas. Todas usam armaduras sobre o manto e cada uma segura o seu atributo. São

²⁶³ Baseado em MORIGUCHI, Minoru. “A Treasure among Treasures – The Fukû-Kensaku-Kannon of the Hokke-dô” (“Um Tesouro entre Tesouros – A Fukûkenjaku-Kannon do Hokkedô”). *The East*, v. 27, n. 6, Tôkyô, março-abril, 1992, pp.30-35.

feitos de um bloco de madeira – os demônios, os halos e as pontas inferiores da veste voltados para os lados são executados separadamente – e coloridas com pigmentos e folhas de ouro. A coroa e as tiras são de metal trabalhado e ouro gravado. Não sugerem movimento, mas possuem uma forte impressão de volume e tridimensionalidade. Tamonten, mais tarde Bishamonten, segura uma alabarda²⁶⁴ e um relicário, Kômokuten tem um pincel e um rolo, Taishakuten e Zôchôten seguram uma alabarda. Dois estão com o quadril levemente inclinado, com um dos pés sobre as costas e o outro pé sobre a cabeça erguida de um demônio caído ao chão. Os outros dois reis estão com os dois pés firmemente plantados sobre as costas dos demônios. Dois têm a mão direita levantada e os outros dois mantêm as mãos ao nível da cintura.

Há muitas imagens dos Guardiões Shitennô, como os do templo Kaidan-in²⁶⁵. Modelados em barro sobre armação de madeira, têm aproximadamente as mesmas dimensões (cerca de 163 cm). Kômokuten está pisando num *jaki* (demônio), segura um *fude* (pincel) e um *kansu* (rolo de papel) e olha fixamente os *butsuteki* (inimigos do budismo). Zôchôten segura um *hoko* (arma) na mão direita, pisa um demônio com o pé direito e também lança um olhar ameaçador.

Outro trabalho pode ser datado dos anos entre 760~770 pois seus temas são representações de Kichijôten (Kisshôten) do Hokkedô, a divindade indiana Lakshmi, deusa da riqueza e da fortuna. A adoração dessa imagem tornou-se popular por volta de 767, e orações lhe foram oferecidas a fim de assegurar as chuvas e abundantes colheitas²⁶⁶. A sua imagem, preservada no Hokkedô de Tôdaiji e datada de 772, descreve a beleza de uma mulher asiática com vestes das damas da corte chinesa, a face cheia e redonda, olhos longos e estreitos, a boca pequena, e um corpo cheio e elegante. A escultura, hoje muito avariada, representa um importante exemplo de imagens de beleza feminina.

O estilo Tang inicial tinha se maturado em Nara, o que levou cerca de trinta anos. Os traços estilísticos da maturidade da escultura Nara podem ser vistos em várias estátuas criadas para o Tôdaiji em conexão com o Grande Buda Dainichi, mas outra tendência notada nesse ínterim caracteriza o estilo médio de Tang. As estátuas de barro do nível térreo do pagode, nos nichos do portão interno e no refeitório do templo Hôryûji, todas feitas ao redor do ano 711, diferem consideravelmente daquelas das figuras de barro de Tôdaiji, tanto no estilo como

²⁶⁴ Alabarda é uma arma antiga constituída de uma longa haste de madeira rematada em ferro largo e pontiagudo, e atravessado por outro em forma de meia-lua.

²⁶⁵ Kaidan-in faz parte do complexo do templo Tôdaiji. É o salão para a ordenação de monges fundado por Ganjin. Sofreu três incêndios e o atual data de 1731.

²⁶⁶ Nativamente, somente os deuses do xintoísmo eram responsáveis pela agricultura.

na técnica. “Por exemplo, Bonten do refeitório tem modelamento e expressão que lembra os budas de pedra da dinastia Tang (618~907) pelo modo tosco das camadas de barro, o que não acontece nas obras de barro de Tôdaiji”.²⁶⁷

As várias imagens budistas de outro templo, o Tôshôdaiji, são, possivelmente, do terceiro quarto do séc. VIII, mas as várias estátuas do seu Salão de Leitura não estavam nesse salão desde o início, pois foram reunidas de vários outros que foram destruídos (Ilustração F66:8). Esse templo foi construído entre 757~64 pelo monge Ganjin (Jianzhen ou Chien-chen), que veio da China Tang em 755 e do qual tem-se uma representação datada do ano de sua morte, que o mostra sentado com as pernas cruzadas, mãos em posição de meditação e as pálpebras quase fechadas. Os planos da face, a musculatura do pescoço, as costelas e as pregas da veste foram cuidadosamente modelados. A superfície da figura foi pintada e padrões de brocado foram claramente delineados, formando um forte contraste com os tons da pele e o vermelho da roupa de baixo.

Os escultores chineses do século VIII, que vieram com Ganjin para o Japão e fizeram estátuas de madeira, usaram o templo Tôshôdaiji como sua oficina. Eles se sucederam em reproduzir na madeira e na laca as técnicas usadas para esculpir pedras da dinastia Tang (618~907). Esse aperfeiçoamento florescerá no final do século VIII com a escultura em madeira do próximo período. No seu Salão de Leitura estão as estátuas de madeira de Shishiku e de Daijizai Bosatsu, que foram trazidas da China por Ganjin. Pelo número de estátuas existentes, muitas esculturas budistas foram feitas durante esse período. Lamentavelmente, somente alguns de seus nomes são conhecidos hoje, tais como Nuribe-no Otomaro.²⁶⁸

No Salão Dourado do Tôshôdaiji tem-se (Bi)Rushana (Ilustração F19), feita ao redor de 759, Yakushi Nyorai e Senju Kannon. Rushana é a imagem maior, estando completamente coberta de folhas de ouro. As outras esculturas são de laca e armação de madeira. Rushana não foi modelado com uma atenção em detalhes: a curva da cintura e as protuberantes bochechas são como as das estátuas mais antigas. O pescoço é curto e quase tão grosso quanto a cabeça. O contorno da face é uma curva exterior do queixo inaparente indo para os olhos e sobrancelhas, que são muito alongadas, estendendo-se quase até a linha do cabelo perto das

²⁶⁷ KOBAYASHI, Takeshi. **Nara Buddhist Art: Tôdaiji**, p. 98.

²⁶⁸ Seu nome foi descoberto em 1918 em uma inscrição no pedestal de Rushana do templo Tôshôdaiji, Nara, afirmando que essa imagem foi esculpida por ele.

orelhas. Em contraste à abstração do corpo e da face, Rushana veste apenas o *nôe*²⁶⁹, numa forma seminua e as poucas pregas expressam um tecido leve, que flui em um padrão simples e irregular através do torso e colo da figura. Ele está sentado em frente a um halo de madeira com centenas de minúsculas imagens de budas sentados e as pétalas da base em forma de flor de lótus tinham, originariamente, representações de budas.

Senju Kannon e Yakushi Nyorai, que flanqueiam Birushana, mostram as mudanças ocorridas no tratamento das imagens no final do séc. VIII. Ambas as estátuas são feitas usando uma nova técnica no Japão – laca sobre núcleo de madeira (*mokushin kanshitsu*). Até então uma armação interna de madeira não era um requisito.

Yakushi em pé pode ser datada de 796 e tem uma altura quase humana (166,4 cm) e sob os seus pés há o *renniku*, o estame do lótus, unido ao corpo. São muitas as estátuas desse templo esculpidas junto com o estame de lótus mais o eixo de “telhação” das pétalas em baixo. Porém, no período Nara (710~794), também há as estátuas em pé com a técnica de laca, com o *hozo* nos pés, um encaixe tipo pino e buraco no *renniku* (Ilustração A19~22).

Senju Kannon, a Kannon de mil braços, particularmente reverenciada por Ganjin como protetor dos viajantes, talvez da década de 780, é a única estátua com os mil braços. As de 47 braços desapareceram, mas as remanescentes podem ser divididas em três grupos de acordo com o tamanho. Seis braços são normalmente proporcionais à figura. Em adição, há 34 braços de tamanho levemente menor, todas segurando atributos, e 913 bracinhos. Vistos em conjunto, eles parecem circular a imagem como um segundo halo. Acima da coroa há dez cabeças com uma imagem de Buda em pé em seu centro. Um outro novo elemento no tratamento da Kannon é a estilização da veste, particularmente a saia. Uma parte do manto é puxada firmemente atrás das coxas e caem em pregas curvas e grossas para baixo dos joelhos em ambos os lados das pernas.

Somente o templo Yakushiji tem a sua forma original conservada. Trata-se de um dos sete grandes templos de Nara, juntamente com o Tôdaiji, Daianji, Saidaiji, Gangôji, Hôryûji e Kôfukuji.

A Tríade de Yakushi do templo Yakushiji é o exemplo mais representativo das estátuas de bronze desse período²⁷⁰. É a imagem principal e consiste de Yakushi (255 cm; datada do período Hakuho, 645~710) e dois *bosatsu*, Gakkô e Nikkô. A figura de Buda sentado é feita de finas lâminas de bronze sobre um molde de metal e toda a superfície é

²⁶⁹ Roupas com uma ligadura que passa do ombro para debaixo do braço oposto, normalmente usado pelas estátuas budistas, sobretudo as imagens *nyorai*. Também se diz que é o hábito dos monges, sendo remendado com tecidos velhos.

dourada. O corpo é arredondado e a expressão é calma, menos rígida e mais juvenil, características típicas do início do período Nara. A origem desse grupo também pode se dever a uma influência indiana Gupta (350~650). O pedestal de Yakushi, de bronze (150 cm), tem desenhos únicos na combinação de vários elementos de diferentes culturas do mundo, revelando a internacionalização do período pela Rota da Seda. O ornamento de parreira na borda superior da moldura aproxima-se muito do modelo grego. As flores de lótus ao redor do pedestal são em mosaico. Na face lateral do pedestal (face sul) há misteriosas figuras talvez de origem hindu, formas tomadas como demônios (*oni*) ou bárbaros agachados no arco decorativo, vistos freqüentemente nos templos da Índia. Também há quatro deuses que surgiram no período antigo da China: Seiryû (dragão azul), Byakko (tigre branco), Shujaku (pavão escarlate) e Genbu (“guerreiro misterioso”), esculpidos em relevo. Os desenhos de animais exóticos como o dragão (lado leste), a fênix (sul), o tigre (oeste) e a tartaruga (norte) são influências do taoísmo²⁷¹ da dinastia Tang (618~907).

Yumetagai Kannon do templo Hôryûji é uma imagem de 87 cm, de bronze dourado, que transmite um estilo do início da China Tang (618~907), sendo também um exemplo das imagens Hakuhô com seu adorno na cabeça de três faces (*sanmenzushoku*).

Shô Kannon no Toindo²⁷² do templo Yakushiji (Ilustração F29), tem uma pose ereta majestosa de um ser “sublimado pela oração²⁷³” e demonstra amadurecida beleza ideal desse período. O duplo encadeamento de jóias sobre o corpo sensual reflete a ostentação da época, retendo ainda alguma influência da escultura indiana Gupta (320~510). Os filamentos de cabelo são representados de forma diminuta (*suihatsu*), dependurados sobre os ombros. O

²⁷⁰ Também pode ser encontrada como exemplo de escultura do período anterior.

²⁷¹ Esses animais são referências importantes do Taoísmo. *Tao Te Ching*, o livro fundamental da filosofia taoísta, escrito supostamente por Lao Tsé entre os séculos VI e V a.C., uma época turbulenta, e os seus ensinamentos diziam que a inação era o melhor modo de conseguir a paz. Esse conceito foi uma das bases que permitiram a criação do Feng Shui. Para os praticantes dessa técnica, há uma energia vital que permeia todas as coisas, *Ch'i*, em cujo fluxo não se deve interferir. Feng significa vento e representa uma energia em constante movimento, e Shui é a água, e simboliza a força capaz de fluir como um rio ou estagnar como um lago. A mais tradicional das técnicas do Feng Shui, a Escola da Forma (século X) leva em consideração o relevo ao redor da casa e os pontos cardeais para determinar como a energia vital pode fluir melhor. Cada ponto cardinal está associado a um determinado animal, que representa a manifestação do *Ch'i*. O ideal é que a cabana ou habitação esteja cercada por esses elementos simbólicos que, na prática, ganham formas topográficas bem definidas. A oeste, uma pequena elevação daria liberdade ao tigre branco, imprevisível e aventureiro, simbolizando o outono. A leste, uma elevação maior serviria de trono ao dragão verde [(ou azul)], vigoroso e fértil, protetor da cultura e da sabedoria, representando a primavera. A norte, uma montanha mais alta ajudaria a tartaruga preta, animal do inverno, misterioso e lento, a proteger a construção do seu terreno. O sul, por sua vez, deveria ficar livre, para permitir o vôo da fênix vermelha, pássaro do verão e da boa sorte. FENG SHUI. In **Bons Fluidos**. Abril Multimídia. São Paulo, 2000, pp. . A preocupação com a distribuição espacial das imagens está baseada não só na mandala do budismo esotérico como também no estudo do movimento das energias do taoísmo, o que vai se refletir na pintura de paisagens.

²⁷² A construção original é de 721 e foi reconstruído em 1285. É o salão zen mais antigo do Japão.

gesto dos dedos é delicado. As proporções e a forma realística do corpo são notáveis nas curvas dos quadris. A postura e as laterais do manto ainda conservam algo do período Asuka (552~645), mas se pendura do quadril aos joelhos, com o saiote (*mo*) elástico e fino, envolvendo o corpo simetricamente, como uma cauda se transbordando. É como se as vestes tivessem mudando de estilo sobre um corpo que ainda conservava um estilo anterior, buscando-se uma natureza interior a partir da aparência exterior.

Os Doze Gerais (Jûnishinhô) do templo Shin'Yakushiji²⁷⁴ (Ilustrações F41-42) são as imagens que cercam a imagem central, um Yakushi Nyorai sentado. A expressão fisionômica de “deuses gerais” inclui a “expressão raivosa” (*funnu*). As imagens são de barro e medem entre 154 e 170 cm.

O número de estátuas budistas realizadas é muito grande. Os exemplos citados para cada período variam entre os estudiosos, segundo seus pontos de vista, havendo umas poucas que são sempre citadas como as mais características de um certo período. As obras apresentadas a seguir são do período Heian, quando ocorre uma mudança administrativa que o caracterizará como uma nova era na história da arte japonesa, com uma produção mais independente da influência estrangeira. As esculturas budistas dos períodos Asuka, Hakuho e Tenpyo podem se agrupar num chamado estilo pré-Heian, compreendendo desde a introdução do budismo até o estabelecimento da nova capital, Heian. Nesse período de cerca de dois séculos, a escultura ainda não é totalmente japonesa, mas apresenta profusas marcas indiana e continental (chinesa, coreana). Da indiana, podemos destacar características faciais como os lábios grossos e o bigode de príncipes, como a imagem Guze Kannon (Ilustração F22) do período Asuka. Essas características dos períodos iniciais da escultura budista japonesa mostram como foram se modificando e se misturando às dadas pelos chineses e coreanos, e também como estes últimos a interpretaram. Relativamente ainda pouco conhecida para os ocidentais, nesse estudo particularmente, visa-se conhecer o que aconteceu com a escultura budista antes de chegar ao Japão, já que essas imagens não difundiam apenas a crença, mas também ideais hegemônicos. A enorme extensão do continente asiático ainda guarda segredos grandiosos que às vezes são descobertos por acaso, como os Guerreiros de Xian (antiga Capital da dinastia Tang, Chang'an) que datam do ano 200 a.C. Somando-se esse exemplo às imagens budistas das cavernas Dunhuang da China e o idolatrado buda Miroku Bosatsu da península coreana, os milhares de deuses dos impérios hindus iam pouco a pouco se

²⁷³ Uma lenda folclórica conta que esta estátua foi dedicada ao desventurado príncipe Arima, que foi um herói do período Hakuho (645~710), morto com dezenove anos de idade.

²⁷⁴ Shin'Yakushiji, lit. o “Novo Templo Yakushi”, fundado pela imperatriz Komyo.

misturando aos inúmeros deuses locais e amalgamando suas características. Se tomarmos o início do budismo com o buda histórico Gautama, essa “marcha de deuses” sobre o continente asiático até chegar ao Japão, aconteceu por mil anos. Isso gerou uma mistura mitológica tão intensa que se tornou difícil um discernimento local exclusivamente iconográfico, mas, chegando ao Japão, numa tentativa de melhor compreender mutuamente os seus processos religiosos, políticos e artísticos, pode-se concordar, ainda que de modo questionável, que os períodos Tenpyô e Heian são considerados respectivamente a “Era de Ouro” e a “Era de Maturação” da escultura japonesa. Inserida no processo histórico japonês, considera-se que a escultura budista ganha mais uma interpretação segundo a visão japonesa da época, a qual é o objetivo aqui discutido. Como por exemplo, prevalecia o ponto de vista das aristocracias de Nara e Heian, principalmente, pois só elas podiam financiar, guardar e registrar as artes desses períodos e portanto, refletiram assim seus gostos e preocupações. São aristocracias que adotaram o budismo, mas que jamais deixaram para trás os cultos nativos, sobretudo os que os tinham por descendentes dos deuses criadores do Japão, deuses que serão personificados como budas. É perfeitamente possível supor que as imagens budistas refletiam uma forma ou aparência que expressava como seus deuses ancestrais deveriam ser ou, ainda, o quanto as sobrenaturais formas e simbologias artísticas budistas poderiam colaborar para expressar o poder. O Japão, é claro, não era uma nação como a conhecemos hoje e sabemos muito pouco da cultura popular desses períodos e muito menos ainda de sua produção artística. A escolha dos exemplos citados, portanto, ainda segue a visão de que a arte está apenas ligada à aristocracia, gerada por ela e para ela.

Admite-se que analisando somente a escultura, não se percebe claramente sua maturação estilística. Então, devemos nos debruçar sobre outras artes, como a pintura e a literatura da época, em pleno processo de desenvolvimento. A arte literária é a mais expressiva do período Heian, pelo menos a se contar pelo número de estudos a ela dedicado.

Se levarmos adiante a suposição de que a escultura tentava expressar o grupo dominante, levanta-se a questão sobre qual seria o ideal de beleza fisionômica dessa época. Então podemos voltar nosso olhar, por exemplo, para a literatura, sobretudo para um dos maiores romances clássicos, a obra *Genji Monogatari* (“Narrativas do Príncipe Genji”), escrita nesse período pela dama da corte Murasaki Shikibu. A obra mostra a idealização de um ser perfeito, mas não de uma perfeição relacionada com sabedoria ou santidade budista, mas com a sensibilidade. Genji é personagem possuidora de todas as qualidades e/ou habilidades mais desejadas da sua época (o que se chamou de personalidade *irogonomi*), sobretudo uma aguda sensibilidade artística. Juntamente com outras artes, os japoneses

estavam descobrindo uma beleza própria, ou seja, descobrindo que tinham uma sensibilidade artística que remontava às figuras de barro das eras primitivas, tão inesperadamente abundantes como repentina foi a interrupção de sua produção. Eram formas e significados complexos que foram soterrados pelo budismo, mas que não desapareceram. Genji foi um príncipe, como Buda, mas não se entregou à vida monástica, e os sentimentos em relação à doença, à velhice e à morte que chocaram Gautama, aqui se transformaram num profundo sentimento de melancolia pelas coisas que perecem, conforme as três características da existência do pensamento budista: temporalidade, desprendimento e insatisfação. Essa concepção da existência também foi uma bela saída estética para o “ser ou não ser” um asceta mendicante. No continente, essa atitude “rebelde e transgressora” em relação ao confucionismo, de um príncipe abandonar o lar real, já tinha sido resolvida. Seguir a doutrina budista passou a ser uma característica da sociedade japonesa que começou com a aristocracia como um instrumento de poder, de tal forma que as relações diplomáticas com o continente envolviam a doação de sutras, imagens budistas e troca de monges. Se, para o budismo, a vida é um fluxo e nada é permanente, ter a arte como um tipo de ritual ascético, mas com a elegância de uma etiqueta, tornou-se um modo de pensar a vida que, provavelmente, torna mais inteligível o aparecimento de outras artes que se tornaram tradicionais, consolidando-se como “modo de vida japonês” pelos séculos posteriores. O processo de desenvolvimento da escultura budista japonesa, embora paralelo ao do movimento literário e ao do da pintura, carece de estudos que comprovem mais minuciosamente sua ligação com as outras artes que também refletiam os gostos da aristocracia.

Comparando-se os príncipes Shôtoku (574~622) do período Asuka e Genji do período Heian, o fato de o segundo ser um personagem de ficção não o distancia muito do primeiro. Muitas lendas cercam o grande estadista Shôtoku, a ponto de ser ele um dos primeiros a ser retratado em escultura, até tendo sido representado posteriormente com a forma de uma criança, pois se acreditava que ele havia sido um “iluminado”, um Buda e um deus (*kami*), que veio dirigir o Japão em sua formação. Dentro do xintoísmo, homens e mulheres podem se tornar um *kami* e serem representados como uma forma budista. A escultura budista por si mesma tem esse princípio de origem, ou seja, as estátuas de buda começaram a ser feitas muito depois de sua morte e sem se preocupar com um “modelo original”, mas se baseando numa extensa mitologia asiática de lendas e traduções e retraduições de sutras. A escultura budista tem um poder mitologizador, mesmo nos retratos de Shôtoku. Infelizmente, não há esculturas retratando Genji, o que nos daria uma grande chave de interpretação da escultura budista japonesa, mas há pinturas.

Nas pinturas originais (*emaki*) da obra *Genji Monogatari* vemos personagens com características fisionômicas chamadas de *hikime-kagibana*²⁷⁵. Essa era uma técnica que consistia em retratar os rostos das mulheres do período Heian com rosto circular e linhas para os olhos e o nariz e um pontinho vermelho para a boca, tirando-lhes detalhes individuais e tipificando-os. A imagem de Yakushi Nyorai (Ilustração F71:21) do templo Jingoji, em Kyôto, apresenta características que se lhes assemelham²⁷⁶. Como é de consenso que muito da escultura tentou absorver as características das pinturas, como as vestes, aqueles detalhes podem ser encontrados nas imagens budistas a partir dessa época. Apesar da grande quantidade de budas diferentes, os que retratavam imagens budas e *bosatsu*, que normalmente têm aparência de monges budistas, retêm aquelas características e são essas que formarão a escultura budista originalmente japonesa ou a interpretação japonesa da “iluminação” nos séculos posteriores. Aqueles traços fisionômicos iniciais praticamente desaparecem e Kannon, originalmente inspirada num príncipe indiano, torna-se uma imagem feminina ou assexuada, de um lado contrariando o próprio budismo que só acreditava na iluminação de homens, e de outro fazendo reviver as deusas indianas, mais castas, porém não menos sensuais e poderosas, quase andróginas ou acima dos gêneros. O xintoísmo, sim, permitia ou concebia a existência de deusas como Fusumi (Ilustração F60), uma monja de cabelos compridos e sem ornamentos. Por outro lado, Kichijôten, originariamente a deusa da fortuna, com seu rico traje de uma dama da corte e face à *hikime-kagibana* (Ilustração F40) pode nos revelar que a escultura budista do período Heian também foi um objeto de desejo sexual, mas para entender o erotismo dessa época, teríamos que entrar no campo da pintura a se desenvolver paralelamente.

A discussão sobre o grau de realismo das estátuas budistas é difícil, pois se trata de uma questão em que mitos representam seres iluminados com características físicas incomuns aos mortais. É um mundo de códigos e de aparências. Corpos subnutridos e roupas pobres, próprias de um monge mendicante, não eram imagens adequadas para refletir os ideais de iluminação segundo a mais lógica interpretação dos nobres. Segundo a história, não negou Buda, ele mesmo, a subnutrição como obstáculo à iluminação? Os paraísos budistas

²⁷⁵ Vêem-se, nas pinturas dos *Rolos de pintura do “Narrativas de Genji”*, formas fixas de representação humana – chamadas, muito apropriadamente, *hikime-kagibana* (“olhos-riscos, nariz-gancho”). In CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. **Pintura e escritura do mundo flutuante**. Hishikawa Moronobu e *ukiyo-e* – Saikaku Ihara e *ukiyo-zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 149.

²⁷⁶ “Sua cabeça massiva e alongada revela traços de marcas de cinzel bruscas e fortes em volta dos talhos em bisel e é dotada de um poder e de uma severidade ameaçadora. Deliberadamente maior que o natural, o nariz é estilizado (três anéis de talhe iguais), os ombros são quadrados e altos. As pregas simétricas do drapeado devem, como por hipnotismo, chamar a atenção do espectador e provocar sua concentração.” In STANLEY-BAKER, Joan. **L’Art Japonaise** (“A Arte Japonesa”). Trad. Jacqueline Didier. Paris: Thames & Hudson, 1990, p. 63.

expressavam riquezas absolutas que, até então, só podiam ser representados por uma arte financiada pela aristocracia. Os feios e os subnutridos faziam parte de representação de seres que habitavam os inúmeros infernos. Em se tratando de uma visão mais particular de um grupo dominante, e não da massa, as ostentações da salvação perderam sua força no fim do período Heian, quando a aristocracia enfraquece e se inicia um período de guerras, fome e doenças.

Embora o período Heian possa ser datado de 794 a 1185, iniciando-se com o estabelecimento da nova capital Heian, pode-se também separar esse período em dois: inicial (794~897) e final (897~1185), se considerarmos nesse último a influente hegemonia do clã Fujiwara, que controlou muitas posições administrativas no governo, e a interrupção das missões oficiais japonesas para a China em 894. Denomina-se comumente de Escultura Jôgan a da primeira metade e Escultura Fujiwara a da segunda metade.

O período inicial tem outras denominações. Às vezes é referido como período Kônin (810~824), de onde vêm os “Budás de Kônin” (*kôninbutsu*) ou “esculturas *kônin-jôgan*”. Porém, a denominação mais comum é período Jôgan (859~877)²⁷⁷.

Essa nomenclatura de Kônin a Jôgan, com essa diferença de cerca de 25 anos, gera alguma confusão. Kônin foi um período que estava sob o reinado do imperador Saga (r. 810~824) e Jôgan, sob Seiwa (r. 859~877). Porém, há entre eles os períodos Tenchô e Jôwa (824~846)²⁷⁸, quando a estátua de Amida Nyorai (Templo Kôryûji, Kyôto) (Ilustração F70:19) e a estátua de Nyoirin Kannon (Templo Kanshinji, Ôsaka) (Ilustração F26), dois exemplos muito representativos da escultura Heian, provavelmente foram feitas, e se acostumou a chamá-las de esculturas Jôgan, terminologia aqui adotada.

A simples menção do nome Heian lembra os séculos em que o poder estava centrado nesta capital, antes do desenvolvimento do “feudalismo japonês”, com a ascensão do governo militar de Kamakura (1185~1334). O imperador Kônin (r. 770~781) tentou reformar o governo e as escolas religiosas emitindo uma série de leis. Em 784, seu sucessor, o imperador Kanmu (r. 781~806), mudou a capital de Nara para Nagaoka-kyô e, em 794, para Heian-kyô

²⁷⁷ *Kônin* e *Jôgan* se referem aos *nengô* ou *gengô*, sistema de periodização segundo a ascensão de um soberano. Na verdade, só esse chamado período inicial Heian passa por treze *nengô*, mais uns setenta e quatro até o final do período Fujiwara. Portanto, só serão citados e datados os *nengô* quando for necessária uma especificidade maior.

²⁷⁸ Períodos: ... Kônin (810~824), Tenchô (824~834), Jôwa (834~848), Kashô (848~851), Ninju (851~854), Saikô (854~859), Ten'na (857~859), Jôgan (859~877)... Essa discussão dos períodos Jôgan/Heian está em KURATA, Bunsaku. **Jôgan Chôkoku** (“Artes do Japão: Escultura do Período Jôgan”). Agência de Relações Culturais dos Museus Nacionais de Tôkyô, Kyôto e Nara, 1971. (Nihon-no Bijutsu v. 1. n. 44), pp.21-22.

“a capital da paz e da tranquilidade”, atual Kyôto²⁷⁹. A capital seguia estritamente o modelo de Chang’an (Xian), capital da China Tang. Por mais políticas que tenham sido as razões, uma das necessidades mais urgentes era escapar da interferência religiosa das velhas escolas religiosas de Nara em questões governamentais. Deve-se referir também a reação contra os custos de construção do templo Tôdaiji e outros monumentos budistas, que tinham levado a corte a uma apertada circunstância financeira. O imperador Kanmu limitou o número de templos e monges e as organizações religiosas não eram mais livres de impostos. Mesmo assim, não evitou seu crescimento.

Distanciando-se da região Nantô (o sudeste), a adoração budista também mudou e se tornou mais aristocrática, tendo se caracterizado por ser mais uma religião da corte e da nobreza do que da “nação” ou mesmo dos monges, e a arte esotérica prosperou. Kanmu continuou apoiando o budismo, mas indo contra aos interesses das escolas de Nara. Ele fundou templos ao redor de Kyôto como Tôji²⁸⁰ e apoiou as escolas de Saichô e Kûkai, que virtualmente usurparam as atenções sobre Nara. Os latifúndios (*shôen*) foram privatizados e, de acordo com o clã de cada região, progrediram juntamente com a construção de imagens e de templos, diferentes dos *Kokubunji* e dos *Kokubuninji* do período anterior. Os templos foram construídos longe das cidades, em remotos sítios nas florestas das montanhas²⁸¹. A madeira estava à mão e a distribuição de escultores e estátuas aumentou largamente em alcance e número. A partir disso, as religiões passaram a expressar o desligamento geral do poder, o aumento do apego aos rituais e a etiqueta da nobreza.

Essa localização dos templos, afastada do centro urbano, foi também uma das razões para serem aceitos em Heian, uma vez que era a cidade da “paz sem a interferência religiosa”. Outro motivo dessa tolerância foi que as novas escolas como Shingon e Tendai²⁸² eram opostas às ambições das de Nara. Independentes da antiga capital e das tensões políticas,

²⁷⁹ A cidade Heian ficava perto dos rios Takano e Kamo ao norte e media 5312 m de norte a sul e 4569 m de leste a oeste. Durante 1075 anos, foi a capital do Japão, até ser transferida para Tôkyô em 1869, com a Restauração Meiji.

²⁸⁰ Tôji, lit. “templo do leste”, antigamente chamado de Kyôôgokokuji, da escola Shingon, em Kyôto. Fazem parte do seu complexo: o *bishamondô* e o *mieidô* (salão budista com imagem do fundador).

²⁸¹ *Shinzan-yûkoku*: “altas montanhas e vales profundos” foram os lugares ideais para a construção dos templos, porque normalmente estavam relacionados aos deuses nativos dos mesmos locais, aos quais se pedia permissão para a construção dos templos e estátuas budistas, refletindo o afastamento ou desligamento da religião sobre as questões governamentais, em oposição ao período anterior, e também a uma concepção taoísta de melhor localização espacial.

²⁸² “(...) de acordo com as idéias chinesas de geomancia, o nordeste, o ponto periférico no qual jazia a montanha Hiei, era uma direção perigosa, uma “entrada do demônio” e foi por isso pensado que a nova religião serviria para proteger a capital”. Tendo essa posição estratégica, a escola Tendai, que se estabeleceu em Hiei, foi bem tolerada pela Corte. SAUNDERS, E. Dale. **Buddhism in Japan**, p.135.

aquelas escolas, e muito mais a Shingon, sofreram menos repressão e serão as que mais marcaram a história religiosa do Japão.

O período da florescente cultura Tenpyô foi muito importante para o estabelecimento de técnicas e formas, mas a representação estava estagnada num formalismo de sensibilidade e graça controlados, segundo um estilo importado que ainda não tinha sido bem digerido, e então se depurou quando as relações com o continente declinaram. Durante esse período surgem os *bushsho*²⁸³, oficinas particulares fundadas pelos escultores, em contraste às primeiras de iniciativa governamental, o que lhes permitiu afastarem-se de seu formalismo.

Dentre as características mais comuns da Escultura Jôgan, nota-se que as imagens budistas se tornaram mais massivas e tridimensionais, tenderam à voluptuosidade e freqüentemente mostravam padrões ondulados em harmonia com os mantos drapejados.

Coincidindo com o crescimento do esoterismo, havia uma tendência em esculpir imagens votivas de sólidos blocos de madeira e deixar a sua superfície sem pintar. Muitas dessas estátuas de madeira lisa eram pesadas e massivas e seus mantos foram bem trabalhados. A face, sóbria e meditativa, anulava as características de grande parte da corrente *mahayana*.

A imagem de Yakushi Nyorai do templo Hôryûji, Nara, foi realizada no ano 990 (Ilustração F71:21), com muitos elementos conservadores, como por exemplo, a manutenção do volume de um bloco de madeira, as vestes com cortes profundos e a fisionomia de poder. Entretanto, mesmo com a transferência da capital, o estilo e a técnica do período anterior ainda persistiram. Além disso, quando as estátuas assustadoras das divindades *myôô* apareceram, dizia-se que a escultura japonesa estava entrando em declínio.

O aspecto sanhoso das divindades *myôô* pareceu profano. São imagens que não visavam a impressionar pelo tamanho ou pela semelhança com a forma viva, mas pelo gesto teatral e seus objetos pessoais. Na pose, há um exagero em demonstrar força e volume hiperbólicos, em oposição à longa influência do realismo de Tang (618~907).

Algumas características do início da escultura do período Heian foram o resultado da escolha do material, que talvez induzisse os escultores a exagerar o tamanho da cabeça e do comprimento dos braços. As mãos são carnudas e robustas, porém, os mesmos traços gerais podem ser encontrados em pinturas e, de fato, a arte religiosa deve sempre ter dependido da iconografia de sutras e suas cópias. Alguns dos traços da escultura derivam de modelos desenhados e, visualmente, os efeitos se parecem. O exemplo mais aparente é o das pregas da

²⁸³ Parte I: 5. Atributos Budistas: Templos e Bussho.

veste. Tanto na pintura como na escultura há um ponderado arranjo de superfície através de tons de luz e sombra. Um redemoinho de curvas no manto ganhou um novo significado na escultura em madeira, diferente do da pintura, mais facilmente compreendido como traços de pincel. O novo estilo reflete um cuidadoso exame dos modelos desenhados.

As esculturas budistas, sobretudo japonesas, privilegiam as curvas. As dobras do tecido têm harmonia com as curvas e dobras do corpo, característicos das estátuas de budas, e se misturam. O manto cobre um peito robusto e a altura dos joelhos (*hizataka*²⁸⁴) flexionados na posição de lótus. O redemoinho das vestes reflete também uma preocupação com o jogo de luz e sombra, principalmente nas imagens que estão dentro dos templos, ou em qualquer espaço fechado, onde a iluminação natural está subordinada às entradas de luz orientadas segundo as posições do sol ou à luz de velas. Esse movimento da luz sobre as pregas dos mantos e sobre a estátua inteira tem um ritmo lento, no início, e posteriormente, mais borbulhante, como o de uma cachoeira. Vale lembrar que as primeiras imagens surgiram em cavernas e dependiam da iluminação natural ou de uma tocha. Esse ritmo enfatiza a aura metafísica e/ou melancólica da obra, pois hipnotiza e desperta o mistério, como se esses budas estivessem se materializando com a luz, da escuridão dos templos.

A forte tradição do período Nara (710~794) não se extinguiu, como se viu, subitamente. Alguns dos exemplos mais iniciais do estilo Heian, os Guardiões Shitennô (Salão Hokuendô, Templo Kôfukuji, Nara), que datam de cerca de 791, igualmente levam adiante a técnica da laca. Esta se enraizou no início do período Heian e inibiu um pouco a tendência do estilo novo. Os Yakushi Nyorai dos templos Jingoji²⁸⁵ (Ilustração F71:21) e Yakushiji, obras tradicionais do período Nara (710~794), embora menos conservadoras, ainda estavam relativamente abaixo das obras mais moderadas como Nyoirin Kannon (Templo Kanshinji, Ôsaka) (Ilustração F26) e Jûichimen Kannon (Templo Hôkkeji, Nara) (Ilustrações F23, F72:24 e A6). Passando para o fim do período com a obra Shaka sentado (Salão Mirokudô, Templo Murooji²⁸⁶, Nara) (Ilustração F71:23), tem-se uma obra notável pelas entradas das pregas do manto em *honpashiki*²⁸⁷ (“estilo ondulante”) e a expressão de simplicidade e clareza. No mesmo templo, há outro Shaka Nyorai, uma imagem solene que

²⁸⁴ *Hizataka* é a grossura do joelho de uma estátua sentada. Nas estátuas do início de Heian os joelhos são lisos e fortes, tornando-se mais planos e suaves em Fujiwara.

²⁸⁵ Jingoji ou Takao-Jingoji, templo da escola Shingon, antes na província de Kawachi, depois foi transferido para Kyôto em 824, sendo Kûkai seu primeiro diretor.

²⁸⁶ Murooji, do início do período Heian (794~1185), é um templo da escola Shingi-shingon, em Nara, foi fundado por En-no Ozumu em 681 e conhecido como Nyoinin-kôya (montanha Kôya para mulheres).

²⁸⁷ O *emon* de estilo *honpa* é freqüentemente apresentado como representativo da escultura Jôgan, mas um *emon* de mesmo estilo, chamado de *shôkyo*, é encontrado em Fukûkensaku Kannon do templo Tôdaiji do período Nara (710~794).

transborda uma sensação de volume da escultura de um único bloco único de madeira *hinoki* (*ichiboku-zukuri*). O halo das costas é uma prancha brilhante.

Nyoirin Kannon do templo Kanshinji, Ôsaka, (Ilustração F26), realizada no período Jôwa (834~848), é famosa porque a sua coloração está bem conservada por ter sido ocultada por séculos. Tem um caráter andrógino. A face é redonda e feminina, assim como a forma do corpo. Por outro lado carece de características femininas secundárias óbvias e reflete claramente a importância do princípio feminino na teologia esotérica. É considerada uma obra-prima dentre as várias estátuas do budismo esotérico do início do período. Provavelmente pertencia a uma corrente da técnica de laca do período Tenpyô (710~794), usado em combinação para o acabamento da superfície.

A Jûichimen Kannon do templo Hôkkeji, Nara, é uma estátua original da época em que foi feita, provavelmente datando da segunda metade do século IX. Tem um pedestal de flor de lótus (*rengeza*) cujas pétalas são planas e alongadas e colocadas ao estilo *fukiyose* (“juntar folhas de modo organizado e com espaço entre as pétalas”) que difere do modo estereotipado do *rengeza* do período Nara (710~794), de pétalas colocadas em forma de escama de peixe (*gyorinbuki*)²⁸⁸. A precisão do corte profundo, as curvas suaves das vestes livres e a rotação para trás das pontas da veste criam movimento. Sendo feita pela técnica *ichiboku-zukuri* (esculturas de um único bloco de madeira) de *kaya* (noz-moscada), era quase sem pintura, mas originalmente o cabelo, de lâminas de cobre, era tingido de azul e os lábios, de vermelho. Traz gemas inseridas nas pupilas. O cabelo entre a cabeça e os ombros é de metal, e tem uns caracóis delgados que seriam difíceis de fazer com a madeira. Outra estátua que está estilisticamente relacionada é a de Miroku do templo Murooji, Nara (Ilustração F72:25).

Uma mudança significativa ocorreu quando a escultura budista substituiu o bronze (*Kindôbutsu*: budas de cobre dourado) e a laca pela madeira. As imagens budistas do início do período Heian são normalmente esculpidas em madeira, embora também haja exemplos em laca. Havia várias razões para isto. Uma era a disponibilidade de madeira *hinoki* e a canforeira *kusunoki*, madeiras com uma certa textura e resistência para a escultura, mas também reforçado pela tradição dentro do budismo pelo uso do sândalo aromático (*byakudan*) para esculpir estátuas de especial santidade. Outra foi a popularidade da adoração xintoísta do espírito da montanha (*shin-no yama*). A madeira tinha sido eleita como o material mais adequado para representar a “espiritualidade” das imagens budistas. A preferência por

²⁸⁸ Parte I: 5. Atributos Budistas: Pedestais e Tronos

estátuas de madeira lisa é um traço distintivo da arte budista japonesa, derivada em parte do sentimento japonês para uma inerente santidade das árvores nobres²⁸⁹ (*shinboku*).

A técnica do “bloco-único”, agora a nova ordem, demonstra em primeira instância o desenvolvimento de uma tradição já aparente em esculturas dos templos Tôshôdaiji e Daianji (ambos em Nara). Nos Guardiões Shitennô (Templo Tôji, Kyôto), por exemplo, o corpo da imagem e os demônios (*jaki*) sob os pés são feitos de um só bloco de madeira, com a necessidade de se fazer um *uchiguri* (escavação interna retangular nas costas da estátua), tornando a estátua mais leve e com menor probabilidade de rachaduras. Essa técnica é a corrente principal da época, mas não são poucas as estátuas que colocaram laca sobre a madeira depois do acabamento em cinzel e “faca” (*nomi* e *tô*), pois os escultores desse período ainda não variam seus cortes mais profundamente, enfrentando o desafio de esculpir as entradas (*horiguchi*) de mantos que aumentariam seu realismo. Tal manejo não foi possível no início, pois só a evolução da técnica *uchiguri* permitiu entradas mais ousadas nas pregas. O trabalho vigoroso do cinzel era muito adequado ao espírito do budismo esotérico e há obras que expõem plenamente os cortes das “facas”.

Porém já se pode observar que, desde o começo, as obras do período Heian se diferenciavam das do período anterior, pois as doutrinas budistas recentemente importadas estavam sendo adaptadas para servir ao meio japonês e se tornaram os ensinamentos dominantes para os próximos cinco séculos. Portanto, a escultura desse período resulta do desenvolvimento de técnicas fundamentais do período Nara (710~794) misturadas com as importadas e com toques de beleza mística das escolas esotéricas. O budismo esotérico se tornou a escola budista de maior influência padronizadora da arte e provocou um declínio do “realismo” de Nara e uma maior mistificação no período Heian, tendo acontecido logo após a mudança da capital, quando dois sacerdotes, Saichô e Kûkai, retornaram da China trazendo com eles os muito exigentes cultos metafísicos, ao mesmo tempo em que as escolas do período Nara (710~794) tinham entrado em declínio. Saichô (Dengyô Daishi) estabeleceu a escola Tendai do budismo, enquanto Kûkai (Kôbô Daishi) fundou a Shingon, e cada uma começou a criar raízes como ordem religiosa ideológica e economicamente autônoma. Esses monges, diferentemente dos de Nara, que haviam se burocratizado, transbordavam novos

²⁸⁹ É possível que todas as árvores nobres de cuja madeira se faziam esculturas budistas tenham sido consideradas sagradas (*shinboku*) pela própria confluência do budismo com o xintoísmo, mas somente a madeira *hinoki* é a mais citada. *Tachiki-butsu* eram imagens budistas esculpidas ou em árvores vivas ou mantendo suas formas originais em parte. Essa técnica se originou no período Nara (710~794) como uma manifestação da fusão entre o budismo e a adoração nativa ao espírito das árvores.

ideais e acreditavam no potencial humano de atingir o “estado de Buda” ou a “iluminação” (*sokushinjôbutsu* e *jôdôshôgaku*).

Sob a influência da escola Shingon de Kûkai a arte floresceu porque se estimulava desenhar e esculpir budas como exercício devocional, com formas mais humanas, para valorizar a encarnação do poder ativo de Dainichi Nyorai, o maior Buda do budismo esotérico. Assim, a escultura do século IX continuou sendo budista, mas assumiu uma nova atitude em direção às divindades na forma humana. Os deuses do período Nara (710~794) foram modelos idealizados, pois a ênfase sobre os benefícios a serem proporcionados nessa vida aos adoradores de certas divindades freqüentemente resultava na idéia de que as divindades eram seres poderosos e distantes da humanidade. O que há de comum em todas as obras posteriores é que os escultores, impacientes com o classicismo Tenpyô e conscientes de um formalismo abusivo, abandonaram a idealização numa tentativa de trazer os budas e *bosatsu* para mais próximos deles mesmos, provocando a representação artística das divindades em tamanhos maiores do que era de costume na arte esotérica em sua forma mais pura, o que representou mais uma atitude nativa japonesa em direção à religião do que a personificação de verdades esotéricas budistas.

Foi importante a função das cores nessa nova escultura. A cor da pele deu vida aos corpos cheios das figuras, mas também se valoriza ou a cor natural da madeira, como tinha ocorrido nos períodos anteriores. Uma leve coloração é dada somente aos cabelos, pálpebras e lábios. Não obstante as características supernaturais e iconográficas, as estátuas reterão uma beleza de cores e formas femininas, uma tendência à representação mais natural das formas humanas, que, por sua vez, chama a atenção dos pesquisadores.

A adoração se tornou tão intrínseca que a escultura sozinha não podia competir com a necessidade de ornamentos rituais próprios. As pinturas das mandalas se somavam em perplexidade frente ao pintor (*eshi*) e ao escultor (*busshi*). Só na mandala Kongôkai havia 414 figuras, e cada uma tinha que ser desenhada de acordo com as regras de cor, pose e complexidade. A arte religiosa tinha se tornado um desafio para a representação escultural.

O grupo de 21 estátuas no templo Tôji (Kyôto), encomendadas por Kûkai²⁹⁰ no ano 839, dão um forte senso de força e sugerem algumas das dificuldades que confrontavam o escultor Shingon. Nesse ano, ocorreu o *kaigenkuyô* (celebração de consagração das imagens budistas). Enfileirados sobre o altar há Os Cinco Budas da Sabedoria (*Gobutsu* ou *Gochi Nyorai*) ao centro, os Cinco Haramitsu Bosatsu (*Gobosatsu*) à direita, os Cinco Grandes

²⁹⁰ Em 823, Tôji, sob decreto imperial, ficou sob a responsabilidade de Kûkai e tornou-se o primeiro local para práticas ascéticas budistas, portanto se desenvolvendo como templo apenas para monges da escola Shingon.

Myôô (*Godai Myôô* ou *Gofunnu*) à esquerda, os Bonshaku (Bonten e Taishakuten) à frente e os Quatro Guardiões (Shitennô) nos cantos.

O novo estilo introduzido por Kûkai estava inspirado em tradições já presentes desde o período Nara (710~794), ressaltando a habilidade japonesa em assimilar e entender a voluptuosa arte indiana. No início do período Heian, as convenções ortodoxas da escola Shingon foram de suprema importância, superior às outras questões, mas os aspectos simbólicos e formalísticos gradualmente se tornaram estereis e evidentes, e esse tipo de escultura não apresentava mais vitalidade, pelo final do século XII, embora seus preceitos teóricos possam ser considerados os mais importantes do período Heian.

O Yakushi Nyorai sentado (Templo Shin'Yakushiji, Nara) (Ilustração F 73:28) é uma obra representativa do início do período Heian. A sua cabeça e parte do corpo na frente até o colo, assim como a maior parte dos braços, são feitos de um só tronco de madeira. A estátua tem uma cavidade posterior (*uchiguri*) escavada até atingir o lado interno da cabeça. As sobrancelhas e as pupilas são pintadas com *sumi*, os lábios com vermelho escarlate e terminados com a coloração do *kiji* (base). Comparado às estátuas do período Nara (710~794), os olhos abertos são protuberantes sob as pálpebras, sugerindo sua forma globular.

Nessa obra se pode notar que o olhar foi uma questão muito trabalhada, através do qual se notam diferentes passos na representação fisionômica. Nas estátuas budistas, os olhos estão voltados para o adorador ou o contemplador da imagem. São estreitos e penetrantes, mesmo quando os olhos estão semicerrados. O olhar responde ao crente e comunica, assim como o gesto das mãos, um ensinamento e uma advertência.

A musculatura de Yakushi é espessa nos ombros, no mesmo estilo do peito. O modo de esculpir o manto para cobrir o corpo massivo é de ondulações profundas e agudas, no estilo *honpa* (“ondas”). Aqui, o manto tem uma abertura esculpida ao redor do ventre em forma de U²⁹¹.

O fim do período inicial de Heian marca o princípio de estilos que, através da participação numa ancestralidade budista comum com exemplos da China, tornou-se a mais expressiva do temperamento japonês em vários componentes da vida cultural. Em outras palavras, era uma época de assimilação ou “japonização” da cultura chinesa importada anteriormente. Um senso de melancolia distinguia os deuses Jôgan dos mais vigorosos de Nara, idealizados e num repouso quase absoluto. Mas se as figuras pareciam

²⁹¹ Essa abertura em forma de U frequentemente encontrada nas estátuas de pedra da China Tang (618~907) e mesmo no Japão foi usada nas estátuas de madeira do templo Tôshôdaiji, mostrando que a escultura Jôgan também usa regras de ornamentação.

despretensiosamente espirituais, elas eram feitas de forma atraente, sob a tipologia da forte sensualidade indiana. Na extensa história da escultura budista japonesa, a escultura Jôgan, na maior parte do século IX, demonstra características únicas que não são encontradas em outras épocas, partindo do critério de esculpir em madeira e melhor compreender formas e cores.

A figura de Shaka Nyorai (Templo Murooji, Nara) (Ilustração F 73:28) data de meados do século IX. As bochechas são gordas e os cachos dos cabelos são largos e separados. Há contornos indicativos da divisão muscular entre peito e abdômen. As muitas linhas paralelas da veste são cuidadosamente padronizadas e mais delicadas, mostrando mais claramente o “estilo de ondas” (*honpashiki*). A maioria dos escultores estava usando um só tronco de madeira (*ichiboku-zukuri*), permitindo-lhes aperfeiçoar a técnica de esculpir as pregas (*hida*) da veste, o que se denominou *honpashiki-tôhô* (“o estilo onduloso com a técnica da faca”), aquelas ondulações e pregas lineares esculpidas à cinzel, objetivando dar graça e encanto à madeira. As ondulações parecem uma característica japonesa própria, não obstante as tendências de Tang. Essas características são claramente vistas em todas as imagens de madeira desse período, mas se manifestaram em maior grau nas estátuas xintoístas, que começaram a ser feitas no final desse período. As dobras circulares mais proeminentes são normalmente separadas umas das outras por outras mais baixas, salientes e bem delineadas, novamente uma relação com as pinturas, como água corrente. As veste em “ondas” acabavam sendo denominadas *honpashiki-emon* (“manto de monge ao estilo *honpa*”). A postura e a proporção deste buda segue de perto aqueles da estátua de Yakushi Nyorai em pé (Templo Jingoji, Kyôto) (Ilustração F71:21), uma vez atribuídas às mãos do próprio Kûkai, e de uma outra no templo Gangôji, Yakushi Nyorai, que é uma imagem com 165 cm e feita em “bloco-único” de *hinoki*. Tem um corpo largo e espesso. (Ilustração F72:26)

O templo Jingoji contém muitos exemplos do estilo Jôgan. Fundado em cerca de 800, sua primeira imagem principal foi a referida figura ereta do Buda Yakushi Nyorai, de pesadas proporções.

O corpo, a cabeça e os pés de Yakushi Nyorai (Templo Murooji, Nara) foram esculpidos de um único bloco de madeira. A face é levemente redonda. Os ombros e o peito são cheios e a massa da metade inferior do corpo, do quadril aos pés, gera a impressão de robustez e força. O efeito total lembra bem as características da escultura japonesa no início do período Heian. Entretanto, a forma do manto, com corte agudo e fluidez simétrica, gera uma heterogeneidade no estilo *honpa* (“ondas ondulantes”), que se chamou estilo *renpa* (“ondas flutuantes”). Essa transformação japonesa do *honpa* ao *renpa* aconteceu no final do século IX e início do século X, quando um estilo distintivamente japonês estava começando a

emergir. As linhas salientes da veste são acentuadas não com tinta dourada, mas pela aplicação de finas lâminas de ouro de forma padronizada. Essa técnica, *kirikane*, era muito típica e foi muito utilizada nas estátuas budistas da segunda metade do período Heian.

O longo período do século X até o XII, agora referido como médio e final do período Heian, é também conhecido como período Fujiwara. Se o poder dominante era dos nobres, a nata da nobreza pertencia à família Fujiwara²⁹². O início exato desse período ainda é uma questão e não está definido. Ou se diz que é um período do final do século IX até o século X, ou pode-se dizer também que é a segunda metade do século X. Mas, se nos basearmos em obras como, Yakushi Nyorai (Templo Daigôji, Kyôto, 907) (Ilustração F73:29), Amida Nyorai (Templo Gansenji, Kyôto, 946) (Ilustração F 74:30) e Senju Kannon (Templo Kôryûji, Kyôto, 1012), por exemplo, pode-se reconhecer uma mudança de estilo da escultura Jôgan para a escultura Fujiwara.

A dominação política pela família Fujiwara através de regentes tinha começado na segunda metade do século IX, com breves interrupções no início e na metade do século X, e continuou até o século XI, quando o governo por imperadores retirados (*insei*²⁹³) lhe removera o poder das mãos. Os prósperos dias dessa longa regência foram, na primeira metade do século XI, de Fujiwara-no Michinaga (966~1027) e seu filho Fujiwara-no Yorimichi (992~1074).

O patrocínio da arte continuava nas mãos da aristocracia e seu gosto. O intercâmbio com o continente tinha virtualmente cessado, pois em 894 o Japão tinha decidido não mais enviar funcionários à China, frustrando uma prática com mais de 264 anos. Tornou-se interessante observar como as habilidades nativas japonesas se puseram em movimento e muitos dos elementos que constituíam a tradicional expressão artística japonesa foram retomados, nascendo um estilo único na arte e na cultura.

Essa época inicial, às vezes vista como artificial e sofisticada, foi a grande era da literatura com peculiaridades que refletem as ocupações da nobreza. A vida social do final do século X é descrita no romance *Genji Monogatari*. A literatura nacional tomou o lugar daquela modelada em Han (chinesa); a pintura Yamato-e surgia em lugar do estilo Tang; na arte da caligrafia (*shodô*), a técnica se tornou mais fluente; na arquitetura também surgiu um

²⁹² Nakatomi Kamatari, que tinha planejado a reforma Taika em 645, tinha recebido o título Fujiwara pelo imperador Tenji em retribuição aos serviços por ele prestados, reivindicando para seus ancestrais uma forte divindade nativa.

²⁹³ São imperadores governando de claustros enquanto seus filhos ocupam o trono. A vida de um imperador tinha se tornado muito onerosa com cerimoniais e aquele que desejava realmente reinar achava conveniente abdicar.

estilo que contrastava com o de Tang e Tenjiku (indiano). São mudanças que se tornaram similares aos vários acontecimentos culturais e é certo que provocou grande influência no aparecimento de uma escultura de estilo japonês.

Reconhece-se o ápice desse processo de mudança para a “Forma Yamato ou Japonesa Pura” (*Wayôka*), na escultura de Amida Nyorai (Salão Hôôdô, Templo Byôdô-in, Kyôto) realizada pelo escultor Jôchô (Ilustrações F11 e A3), obra que abrandou a densidade esotérica das obras do passado. Das obras do monge Kûkai ao período Fujiwara houve uma lenta interpretação dos conceitos importados pelos japoneses. O estilo Jôgan, que havia caracterizado o período Heian inicial, foi sendo esquecido em nome de uma arte elegante como um todo, harmonizando técnicas de arquitetura, pintura e escultura.

Poucas imagens sobreviveram em comparação ao número de relíquias dos períodos Asuka e Nara. Depois de deixar de ser a capital em 794, Nara sofreu poucas destruições de batalhas, exceto no final do século XII. Kyôto (Heian), por outro lado, permaneceu como capital imperial até 1868, e foi repetidamente o centro de conflitos devastadores.

Na religião, serviços especiais foram realizados por benefícios materiais: para a vinda da chuva, para a tranqüilidade dos recém-nascidos, ou para evitar calamidades. Havia rituais, caros, coloridos e prontos para cada ocasião. Visões e medos dominavam os pensamentos diante de governantes incapazes, monges gananciosos e a desintegração da moral com disputas e desordem.

Oportunamente, um “caminho fácil” foi visto no budismo. Doutrinas baseadas na salvação por Buda Amida Nyorai cresceram. A mente das pessoas era perturbada pela crença no “Fim da Lei” (*mappô*). Era temido que em 1052 os poderes de Buda cessariam e seguir-se-ia um período de degeneração.

Em uma era mundana, as descrições deslumbrantes do “paraíso budista” ou Terra Pura de vários budas, especialmente de Amida Nyorai, foram atrativas e acessíveis. É uma época de grande produção de coletâneas budistas. No ano de 985, Genshin (942~1017) escreveu a coletânea *Ôjôyôshû* cujo gênero se chamou de *ôjôden*, “biografias de crentes em Amida que renasceram na Terra Pura”.

A imagem da “vinda” de Amida para buscar o devoto se chamou *raigô* e continha elementos estéticos refinados como nuvens violáceas, música e aromas maravilhosos, indícios de que o crente renasceria na Terra Pura. A salvação pela fé com a repetição do nome de Buda Amida (*nenbutsu*) se tornou a chave para o seu paraíso e salas especiais para a sua adoração existiram no templo Tôdaiji (Shingon) e na montanha Hiei (Tendai). O pessimismo causado pela teoria *mappô* encorajou a aristocracia a construir imagens de Amida Nyorai, ao redor da

qual as pessoas poderiam andar enquanto oravam. Às vezes, há um pedestal de lótus colocado dentro da imagem, no qual estão escritas palavras em sânscrito. Quando um devoto ficava de pé em frente à estátua e recitava tais palavras, diz-se que elas eram transportadas para o pedestal e as palavras deste eram também transferidas para dentro do crente.

O desejo de ver os templos antes da morte estimulou os escultores a não poupar tempo nem dinheiro para produzir imagens. Conseqüentemente, os escultores profissionais surgiram pela primeira vez, pois os monges-escultores já haviam desaparecidos. Aumentou a competição entre várias formas de adoração e os nobres se degladiavam em se doando imagens como um sinal de piedade (*sazen*), resultando numa grande “consumo” de imagens budistas. Para renascer na Terra Pura ou para reparar os pecados de uma encarnação anterior, *sazen* consistia em deixar um legado de boas ações como copiar sutras, estátuas e desenhos budistas, o que influenciou vários campos da arte que atingiram um certo nível de elegância e abrandaram as tradicionais características ascéticas do budismo. O esplendor do período anterior tinha recuado para uma harmonia mais decorativa e sem expressões extremas, enfraquecendo-se o acentuado vigor dos objetos de adoração.

O material preferido para a escultura foi sobretudo a madeira, pois os metais foram mais usados na ornamentação. O número de esculturas em madeira aumentou, mas não mais eram feitas em blocos massivos. As estátuas produzidas no auge desse período eram corpulentas e desaparece o movimento da visão de perfil. A cabeça tem a face mais redonda e os lábios são delicados. Os olhos são cheios sobre as pálpebras, normalmente olham para baixo, e as sobrancelhas são longas e estreitas. O traje é o mesmo de Tenpyô, mas as linhas formais e bem colocadas anteriormente vão sumindo e os talhes são pouco profundos. O peito é delgado e a altura do joelho é baixa. Os dedos se tornam delgados como lápis. O cabelo é escasso, mas bem modelado e suave.

Na ornamentação das figuras, o ouro e várias outras cores foram usadas tão profusamente como na pintura, mas somente a figura de Amida Nyorai era coberta em profusão e as mais variadas cores eram aplicadas. O ouro era geralmente aplicado sobre a superfície laqueada enquanto as outras cores eram normalmente aplicadas sobre o gesso, que tinha sido aplicado para suavizar ou aplainar a superfície da madeira.

A fase de transição do início para o fim do estilo Heian pode ser observado na escultura do século XII, como o Amida Nyorai sentado (Templo Iwafunedera, Kyôto, 946) (Ilustração F74:33). A estátua maciça é ainda mais plana, e a profundidade do talho e o número de linhas da veste são menores. Embora os cachos do cabelo permaneçam largos, a face é em si mesma circular nas proporções, assim como o corpo. No tratamento dos olhos, a

sobrancelha altamente arqueada, quase reta sobre as pálpebras e a leve curvatura inferior da pálpebra resultam em uma expressão sonhadora, meditativa e benevolente. Tais divindades parecem simpáticas, o tipo que o final do período Heian apreciava.

Mesmo deuses ferozes como o Daiitoku do Museu de Boston são menos aterrorizantes do que seus predecessores. Sua “feiúra” é quase atrativa através do uso das cores. A pele é um pálido verde opaco sobre gesso, contra qual a veste dos ombros em cores quentes fica em contraste. Daiitoku também mostra o começo do método de se unir a madeira para construir a escultura (*yosegi-zukuri*), que gradualmente substitui o estilo mais inicial baseado em um simples bloco de madeira (*ichiboku-zukuri*). Atrás e dos lados são diretamente cortadas fora seções e mais braços e pernas podiam ser unidas, técnicas para um certo realismo “fantástico”, que lhes aumentava o grau de delicadeza e refinamento.

No final do período Heian se desenvolveu o efeito vívido de escultura em um grau notável. Uma das imagens que melhor revelam o realismo do final de Heian é a Ichijikirin (Templo Chûsonji²⁹⁴, Hiraizumi, Iwate) (Ilustração F20). Ela mostra a rigidez da iconografia e ao mesmo tempo a “japonização” de um tema particular através da aparência quase viva da figura. A parte posterior da figura é totalmente retirada e os olhos são de cristal incrustado²⁹⁵. A Ichijikinrin provavelmente reflete os gostos da capital, e foi localmente preservada porque o templo recebeu proteção especial da família Minamoto no período Kamakura (1185~1334).

Entre as muitas estátuas do final do período Heian está um grupo de Amida e Vinte e Cinco Bosatsu (Sokujô-in, Templo Senryûji, Kyôto) (Ilustração F74:32), tocando tambores, gongos, flautas e outros instrumentos. Muitos possuem bocas meio abertas como se estivessem cantando. Eles desceram com Amida para receber no paraíso budista as almas dos sofredores. O grupo inclui divindades familiares como Daitoku, Fugen e Jizô (aqui chamado Muhenshin), e muitos outros, diferentes das esculturas dos períodos anteriores. São quase ocas e feitas de vários pedaços habilidosamente unidos.

A deusa Kichijôten tem sido mencionada na pintura do período Nara (710~794). É uma divindade da fortuna, representada como a encarnação da beleza. No final do período Heian, sua imagem no templo Jôruriji (Ilustração F40), entre Kyôto e Nara, permanece como o mais importante exemplo de escultura colorida. O santuário no qual a estátua de madeira estava guardada é mantido em Tôkyô Geijutsu Daigaku (Faculdade de Arte de Tôkyô). Os

²⁹⁴ Chûsonji, em Iwate, foi construído por um ramo da família Fujiwara, que governou o norte do Japão. Aqui eles buscaram rivalizar as glórias da capital Kyôto. O templo permanece para testemunhar a independente grandiosidade de um centro de arte que não era uma capital nem imperial nem xogunal.

talhes do colar evitam o uso suplementar do metal, um método geralmente aceito. As linhas escavadas aparecem distintas pelo uso de cores contrastantes. O talhamento é muito fino e a veste belamente decorada com cores e modelos típicos desse período. Ela tem uma pedra preciosa na palma da mão para dar fortuna a seus adoradores. O escultor e o pintor de Kichijôten demonstram terem familiaridade com a arte do período Nara (710~794). Essa antiga tradição foi uma das influências posteriores sobre o estilo Kamakura, mas a estátua em si mesma marca o auge do gosto Fujiwara, no qual os modelos pintados tendiam a dominar os da escultura.

A imagem do Príncipe Shôtoku (Templo Hôryûji, Nara) (Ilustração F64) foi feita pelo escultor Enkai e pelo pintor Hatano Chitei²⁹⁶ em 1069, de acordo com a inscrição em seu interior. Entende-se pelo registro que é uma estátua para o *shôryôe* (“encontro sagrado das almas”) para consolar a alma de Shôtoku (574~622). É um exemplo de retrato com Shôtoku criança expondo sutras com admirável sabedoria. Essa é uma estátua para ser reverenciada, e como tal, tem muito da tranqüilidade de uma figura de buda sentado. A figura ainda mostra, tanto na face como nas mãos um realismo que geralmente não era expresso na escultura. Sentado, Shôtoku segura um leque chinês na mão esquerda. Seu cabelo está armado de modo infantil, mas a figura é cheia de vida e dignidade.

Esculturas-retratos desse período, como a do príncipe Shôtoku são representações imaginárias estimuladas pela escultura budista, mas, posteriormente, vai se tornar um ramo independente da escultura japonesa a se desenvolver mais além.

Entre os escultores profissionais mais notórios desse período estava Jôchô (1000?-1057) cujas obras serviram de exemplos para a próxima geração de escultores. O seu nome está associado com o de Fujiwara-no Michinaga (966~1027), o mais importante membro do clã Fujiwara²⁹⁷. A denominação “escultura Fujiwara” considera como ápice o estilo de escultura que Jôchô realizou na primeira metade do século XI, por ser original e por expressar

²⁹⁵ Pelo período Kamakura (1186~1334), os japoneses foram emprestando suas próprias interpretações artísticas e espirituais às obras. As esculturas do período Kamakura são célebres por seu realismo e proporções humanas. Artistas desse período começaram a usar o cristal de quartzo para os olhos, fazendo as estátuas parecerem vivas.

²⁹⁶ Hatano Chitei foi um pintor de imagens budistas (*eshi*) da metade do período Heian (794~897). Ele pintou o *Shôtoku Taishi-den Shôji* (“biografia do Príncipe Shôtoku” na janela corredeira de papel) como tesouro-oferenda para o templo Hôryûji.

²⁹⁷ Os Fujiwara tinham sido prolíficos construtores de templos ostensivos, pois se tornaram seguidores do budismo da Terra Pura: O templo Gokurakuji por Mototsune (836~91), o templo Hoshôji por Tadahira (880~949), o templo Hojuji por Tamemitsu, o templo Hokoin por Kaneie (929~90), e o templo Sesonji por Yukinari (972~1027). Mas o maior de todos os edificadores foi Michinaga. Embora a arquitetura tenha um estilo residencial, o desenho e a decoração representam o ápice da arte desse período. Fujiwara-no Michinaga foi filho de Kaneie. Em 1005, Michinaga, então Ministro da Esquerda, transformou os cemitérios tradicionais do clã Fujiwara em Kowata, Uji, em um templo, o Jomyoji. Seu foco foi o Salão Lótus de Meditação, habitada pela imagem de Fugen Bosatsu.

a cultura aristocrática do seu tempo. Assim que Fujiwara-no Michinaga construiu o templo Hôjôji, Jôchô começou a trabalhar lá com muitos de seus assistentes.

Em 1020, Jôchô ajudou seu pai Kôjô (990~1020)²⁹⁸ com a construção de Nove Imagens de Amida Nyorai (Kutaibutsu) para o Templo Hôjôji. No mesmo ano, esculpiu a imagem principal, Amida Nyorai, com cerca de 9,76 metros de altura. Em 1022, construiu a imagem de Dainichi e outras quinze imagens budistas para o Hôjôji, em particular as imagens do Godaidô (Salão dos Cinco Grandes Myôô). O trabalho de Jôchô aqui foi tão distinto que lhe foi dado o título budista de *Hokkyô*²⁹⁹ em 1022, um posto de prestígio, sendo o primeiro caso em que esse título, normalmente obtido por monge, foi dado a um artista profissional. Depois, ainda foi premiado com um título mais alto, o de *Hôgen*, pelas esculturas feitas para o templo Kôfukuji em Nara.

Reconhecida sua grande habilidade, Jôchô começou a receber pedidos para a construção de imagens budistas. Depois da morte do pai, Jôchô se libertou do patrocínio de qualquer templo e fez uma vida independente, pois tinha habilidade e as imagens budistas se haviam tornado populares devido aos ensinamentos da Terra Pura. Em 1024, construiu imagens para o Salão Yakushidô do templo Hôjôji. Em 1026, construiu vinte e sete imagens da vida de Buda para um lugar de reclusão de Ishi³⁰⁰. Em 1036, construiu imagens devido à morte do imperador Goichijô. Em 1040, construiu uma imagem budista dedicada ao imperador Gosuzaku. Em 1041, construiu uma escultura ornamental em forma de cabeça de dragão para ser colocada num barco para uma festa de recepção da primavera. Também criou estátuas de metal e esculturas ornamentais baseadas em animais fictícios, como o par de aves Fênix do teto do Salão Fênix (Hôôdô) no templo Byôdô-in em Uji³⁰¹. Em 1048, restaurou as

²⁹⁸ Kôjô foi um escultor *shikikôshi* (posto de oficial superior e professor) responsável por muitas obras como o Shaka jôroku do templo Kidarinji, o Grande Buda do templo Kinkôsekiji e os Nove Budas do templo Hôjôji. Suas estátuas estavam de acordo com as exigências da nobreza da metade do período Heian, linha de criação seguida por seu filho, Jôchô. Acredita-se que a técnica de unir blocos de madeira (*yosegi-zukuri*) começou com Kôjô.

²⁹⁹ Era um posto governamental que implicava na supervisão de monges budistas, mas na época de Jôchô, entretanto, o budismo tinha se tornado independente do Estado e os monges estavam sob a jurisdição de suas escolas. Então, embora fosse uma honra tal posto, os deveres eram puramente nominais.

³⁰⁰ Ishi foi filha de Michinaga e os imperadores Goichijô e Gosuzaku foram seus netos.

³⁰¹ Uji foi uma região popular para a aristocracia e suas construções durante o início do período Heian (794~897). Em 998, uma vila histórica em Uji foi requerida por Michinaga. Quando este morreu em 1027, a vila foi renomeada Uji-dono, tornando-se propriedade de Yorimichi, uma casa de veraneio, que a converteu no templo Byôdô-in em 1052. No ano seguinte, concluiu o Salão Amidadô numa ilha central do lago. A partir desse salão central, expandiu-se para os lados, chamando-se Hôôdô, Salão Fênix. *Jôdo kôen* (“parque Jôdo”) é o estilo que materializa o mundo Jôdo. Em 1336, quase todos os salões e pagodes foram incendiados durante as guerras, sobrando apenas o Salão Fênix e outras poucas construções. O Salão Fênix sobrevive como uma construção Fujiwara em boas condições, preservando muito da sua escultura, pintura e decoração originais. O templo pertence à escola Tendai, mas a existência de um salão principal, o pagode Tahô, o Godaidô, o Salão Fudô e o Salão Goma sugerem uma forte influência Shingon. Na verdade, aqui há uma clara indicação do caráter eclético do budismo japonês desse período. O Salão Amida construído em 1053 também foi chamado de Salão Fênix no

imagens do templo Kôfukuji. Em 1053, construiu a imagem Amida Nyorai para o Salão Fênix, sob o comando do Kanpaku, Conselheiro do imperador, Fujiwara-no Yorimichi, filho de Michinaga.

Em 1054, construiu a imagem Amida Nyorai para o Salão Kunitsune, conhecida pela sua face redonda e considerada uma das estátuas budistas mais perfeitas de sua época. Em 1134, escultores budistas mediram as distâncias entre sobrancelhas, lábios e outras partes do corpo desse Amida para reproduzi-lo, tomando-o como protótipo da harmonia entre a natureza absoluta e a simpatia de Buda: denominado “estilo Jôchô”, realiza o ideal de escultura peculiar de Yamato em relação aos estilos vindo do continente asiático.

Retomando o Amida Nyorai do Salão Fênix³⁰², é uma estátua de 16 *shaku* ou 283 centímetros, firmemente sentada com as pernas cruzadas em um pedestal de lótus, sendo que a linha do cabelo é oito *shaku* acima da base, pois a medida *jôroku* ou “16 shaku” era dividida quando aplicada às imagens sentadas. Uma repetição de linhas curvas e retas no pedestal enfatiza seu corpo circular e carnudo. A cabeça e o corpo se entrelaçam de forma arredondada e suas bochechas são cheias.

Jôchô aperfeiçoou o novo processo de esculpir pequenos blocos para compor uma imagem, *yosegi-zukuri*, usado desde o século VII. Em Amida, a cabeça e o torso foram esculpidos de blocos com 40 centímetros de espessura, dois na frente e dois atrás. Os joelhos são de dois blocos horizontais, enquanto os braços são feitos de vigas diferentes. O lado de dentro é escavado, deixando somente uma fina camada de madeira. A cabeça é usualmente removida do pescoço e reunida mais tarde ao torso. O peito é plano e os joelhos são largos e baixos. Foi Jôchô que deu ênfase à estabilidade em parte conseguida pela larga extensão dos joelhos, provendo uma linha básica forte para a composição triangular. Seus ombros são cheios sob a sua vestes de linhas leves. A fisionomia expressa integridade e perfeição. Seus olhos são oblíquos e levemente voltados para baixo, resultando-se em uma expressão de misericórdia e negação do desejo.

O halo consiste de dois discos decorados com seres celestiais e nuvens, mas muito disso se deve às restaurações posteriores. Sobre a imagem está suspensa uma cobertura dupla, tipo pátio ou dossel (*tengai*), em trabalho ornamental, uma circular e outra retangular grande, repleta de uma decoração intrincada em modelos de *hôsôge*, uma palmeira que se diz nascer

período Edo (1603~1868) devido ao par de Fênix de bronze em seu telhado. Em geral, os tetos dos templos são adornados com ornamentos em forma de cauda de pássaros. Hoje, as estátuas de bronze são mantidas em preservação e uma reprodução em duralumínio está em seu lugar. Uma segunda razão é a forma do salão em si mesma cujo desenho lembra uma Fênix em vôo.

na Terra Pura, com acabamento em folhas de ouro que mostra a beleza da forma e da habilidade técnica.

No pedestal-flor há um disco com inscrições em sânscrito com dois preceitos místicos amidistas – o preceito menor está no centro e o principal ao redor. Essas formas estilizadas, juntamente com o acento de nove folhas de lótus e uma auréola com imagens flutuantes (budas, nuvens e chamas), conhecida como *hiten-kôhai* (“halo com seres celestiais voando”) formalizado por Jôchô, foram preservados nas imagens das esculturas budistas durante os períodos iniciais. Na cavidade do interior da imagem há uma flor de lótus em madeira que ainda retém o brilho das cores originais.

Nas paredes ao redor de Amida Nyorai estão dependuradas 52 imagens de *bosatsu* para o *kuyô* (séqüito sagrado que acompanha Amida Nyorai para serviços cerimoniais) (Ilustrações F11-12). Em estilo levemente diferente, sugerem que foram feitas por vários escultores. Elas são feitas de cipreste *hinoki* pelo método *ichiboku-zukuri* e medem cerca de 40 cm (as sentadas) e 87 cm (as em pé). A pintura aplicada nessas imagens já está descascada. Vinte e seis estão na parede norte e 26 na parede sul, circundando a imagem voltada para leste, sugerindo que originariamente faziam parte de uma composição específica. Alguns rezam quietos com as mãos unidas, outros seguram artefatos budistas (flor de lótus, *hoju*, *ban*, dossel), outros tocam instrumentos musicais (*koto*, *biwa*, *tsuzumi*, *shoko*, *yokobue*, *kakko*, *odaiko*, *sho*) e outros dançando ou envolvidos em alguma atividade. Esses *bosatsu* se chamam *apsaras*, ou *unchûkuyô* (“séqüito sagrado entre as nuvens”) ou *unchû-raigo bosatsu* (“*bosatsu* de boas-vindas, entre nuvens, à Terra Pura”).

Registros históricos mostram que outros *bosatsu* sobre nuvens começaram a aparecer junto à imagem de Amida, como os oito do pagode do templo Kôfukuji (Kyôto), do ano 730, os dez do Salão Amida no templo Tôdaiji (Nara), de cerca do ano 741, e os vinte e oito, sentados, cerca de 66 cm, no Salão Amida do templo Hôkkeji (Nara). Esses últimos são os mais semelhantes aos de Byôdô-in e aos *bosatsu* pintados em linho do repositório Shôsô-in do templo Tôdaiji. Jôchô tinha associações com os templos de Nara e o impacto das esculturas daquele período sobre seu estilo é freqüentemente mencionado. Também criou a estátua *jôroku* (cerca de 4,84 em pé) de Shaka Nyorai no templo Yakushiji (Nara), tomando como modelo a famosa imagem de Shaka Nyorai do templo Daianji (Nara).

Proximamente associado com o Amida Nyorai do templo Byôdô-in é o conjunto dos Nove Amidas (Templo Jôruriji, Tomino, Kyôto) (Ilustração F74:31). Eles são

³⁰² A trajetória do escultor Jôchô está baseada em MORIGUCHI, Minoru. “The Amida Nyorai of Byôdô-in Temple” (“O Amida Nyorai do Templo Byôdô-in”). *The East*, v. 28, n. 2, Tôkyô, julho-agosto, 1992, pp. 11-21.

frequentemente atribuídos a Jôchô ou à sua escola. As nove partes derivam das nove cenas da salvação por Amida na parte mais inferior da mandala Taima.

Jôchô fundou um estúdio de escultura em Kyôto e trabalhou até o final de sua vida, ensinando a vários alunos, entre eles Kakujô, seu filho, e Chôsei, seu discípulo. Esses escultores e suas escolas foram os condutores das imagens budistas até o final do século XII. Cada uma fundava estúdios independentes, tais como Shichijô Bussho conduzida por Kakujô, Shichijô Ômiya Bussho conduzido por Injo (Escola *In*) e Sanjô Bussho conduzida por Chôsei (Escola *En*) e Rokujô Madenokôji. Essas escolas de Kyôto se chamavam *Kyô(tô)-Busshi*. A escola *En-pa* recebia comissões dos nobres e da família imperial. Cada uma tinha o seu estilo e ajudava a fazer de Kyôto o centro de produção de imagens até o início do período Kamakura (1185~1334). Dos filhos de Kakujô, Injo permaneceu em Kyôto, enquanto Raijo foi para Nara. O filho deste último escultor, Kôjo, foi o avô de Kôkei de onde veio o talento para a criação do estilo da escultura do próximo período. *Nara-Busshi* foram os que sucederam a linha de Raijo e Kôjo, fundadores de *bussho* (oficinas) do templo Kôfukuji, Nara, no final do período Heian. Depois do período Kamakura, os *busshi* ativos em Nara passaram a se chamar *Nantô Busshi*.

No final do século XII, depois que os templos Tôdaiji e Kôfukuji foram incendiados na rebelião de Chishô, uma restauração em larga escala foi realizada, e o centro de produção de imagens budistas se mudou de Kyôto para Nara, quando a escola *Kei (Kei-ha)* se uniu para formar oficinas. Kôkei, Unkei, Kaikei e Jôkei do *Nankyô Bussho* do início de Kamakura participaram da restauração dos templos Tôdaiji e Kôfukuji, e em seguida rejeitaram as correntes de Inkaku e Chôsei da escola de Kyôto e em substituição ao estilo Jôchô, o novo estilo de Kamakura passou a dominar a época, especialmente depois da morte de Jôchô. Entretanto, o *Nankyô Bussho*, no início de Kamakura, não tomou seu lugar de modo súbito.

Embora as obras de Jôchô preservem a solene inspiração à devoção e ao realismo do período Nara (710~794), e seu estilo tivesse sido a expressão-prima da escultura budista no auge da aristocracia, seus sucessores gradualmente perderam tais qualidades, e meramente tenderiam a buscar graça e elegância em seus trabalhos, um rumo que alguns estudiosos consideram decadente.

CONCLUSÃO

Pode-se chegar, afinal, a três conclusões. A primeira, mais evidente, é a da complexidade da escultura budista, cujas características minuciosas são interdependentes. A segunda é a do sucesso da arte budista no Japão. A terceira, menos explorada, é a da relação entre as duas primeiras.

Por si, a arte budista nos provoca essa curiosidade arqueológica porque o budismo teve a arte como sua principal aliada para o seu sucesso. Mas, o budismo de Gautama, como é mostrado em biografias de Buda, não nos faz pensar em outras imagens a não ser na de sua pregação ou meditação, o que tornaria a presente pesquisa relativamente mais simples. Porém, as imagens ditas budistas começam a se multiplicar, como se tivessem vivas. De repente, a origem e a identificação das imagens e sua simbologia ocuparam a maior parte desta dissertação, devido à complexidade taxionômica resultante no Japão. Significa que este país, a princípio, sorveu avidamente tudo o que o budismo poderia oferecer em termos de arte e doutrina. À primeira vista esta ansiedade pela nova doutrina parece ter sido movida por simples curiosidade, mas também caía como uma luva para preencher as lacunas da religião nativa, repleta de deuses sem forma e sem rituais filosoficamente satisfatórios para uma sociedade que já atingia um certo grau de desenvolvimento social mais exigente, que tomava conhecimento com a adiantada civilização continental.

A arte budista é complexa, sobretudo se quisermos analisá-la em detalhes. Então, como explicar algo confuso de modo científico e, ainda, analisar uma interpretação artística na qual ocorre uma inundação de divindades alienígenas? Trata-se de uma compreensão legitimamente acumulativa. São ondas de informações trazidas por viajantes excepcionais a título de embaixadores, que iam ao continente e voltavam como monges. Eles regressavam para a terra natal e, além do conhecimento das crenças e rituais nativos das aldeias onde haviam crescido, traziam uma maravilhosa carga exótica de filosofia asiática que, dentro deles, já se misturava e concebia um budismo peculiar. O surgimento de várias correntes foi inevitável, assim como a disputa entre elas, que também se deu no campo da arte. Porém, antes de esmiuçar esse leque de divindades, cabe uma questão: será que há um padrão nesse universo da arte budista que a torne imediatamente reconhecível em qualquer cultura como sendo uma característica fundamental? Sim, há um padrão como ponto de partida: o estado de meditação. Esse estado é o estado estático, concentrado ou perdido em divagações, solitário e silencioso. Sem parecer ironia, podemos dizer tratar-se de um “estado estátua” ou “estado meditativo”. Pode-se encontrar representações desse estado nos templos mais ricos e antigos do Japão como nas lojas mais simples e contemporâneas. O “estado estátua” é universal e

reconhecível em qualquer cultura. Não é o estado de uma pessoa morta, pois pressupõe um retorno ao movimento que vai ser uma conseqüência mental-verbal-corporal mais consciente e equilibrada após profunda reflexão. Esse padrão é esteticamente reconhecível e tido como um “esteriótipo santificado”. O invisível e o oculto, porém, é o que vão caracterizar a peculiaridade com que cada cultura vê esse estado dentro das suas crenças. No budismo, esse endeusamento não é restrito aos seres com poderes sobrenaturais, mas também aos líderes, filósofos, comuns e insignificantes.

No Japão, experienciamos a presença marcante de uma arte budista de raízes asiáticas e sincréticas com crenças hinduístas e xintoístas. Essa arte religiosa, por mais complexa que seja por causa desses sincretismos com crenças que se estendem por mais de quinze mil anos, também buscou representar a santidade em formas humanas, segundo sua cultura, e buscou um “espaço sagrado” nos templos.

Aconteceu que a marcha do budismo para o oriente encontrou filosofias sólidas que tornaram o continente asiático, a princípio, muito receptivo; são filosofias que se desenvolveram ao mesmo tempo em que a doutrina de Gautama (563~483 a. C.) no norte da Índia, assim como o pensamento de Lao-Tsé (570~490 a. C.) e o de Confúcio (551~479 a. C.) que vão se somar às religiões nativas da China, Coréia e Japão. A arte budista nasceu sob a influência da presença da arte grega na Índia; de fato, tendo sido posteriormente levada pelo imperialismo romano para o ocidente não teve o mesmo impacto cultural. Porém, para o oriente, a busca da perfeição física como expressão divina gerou um outro tipo de arte também clássica que comumente reconhecemos como seu oriundo.

A arte que deveria representar uma pessoa santa no oriente seguiu englobando ideologias de várias culturas milenares, absorvendo e recriando tudo que encontrava pelo caminho em busca de uma perfeição além da forma, sobrenatural e mística. Portanto a arte budista que chegou ao Japão já era incrivelmente antiga e densa em aspectos mitológicos. Sua antiguidade se deve à sua qualidade de absorver e arrastar consigo muito das sólidas crenças asiáticas mais antigas que o budismo e, quando de sua introdução no Japão, já havia se passado cerca de um milênio de propagação de seus ideais, e consideráveis modificações, na forma e nos significados iconográficos foram inevitáveis. Apenas para referir um exemplo, imagens como Karura são citadas em lendas da mitologia hindu que, segundo dados astronômicos presentes nos seus sutras sagrados, datam de mais de quinze mil anos a. C. Porém, há uma imagem dele no Templo Sanjûsangendô em Kyôto, Japão, como se pertencesse apenas ao passado deste país. O que é real no passado japonês é o sinérgico encontro de duas culturas: a que, por sua antigüidade, podemos chamar de “cultura budista”

de caráter altamente acolhedor e sincretizador, e a “cultura japonesa” em estado de formatação e caráter também acolhedor e sincretizador, sobretudo e naquele momento particular, politicamente, em que os japoneses iam estudar no continente para se tornarem monges ou recebiam novos mestres. Eles gozaram de grande influência e prestígio sobre a aristocracia e a sociedade. A “importação do sagrado” estava associada à organização política e social.

Os artistas japoneses que fizeram as imagens budistas procuraram uma perfeição metafísica inteligível para a sua sensibilidade. Eles procuraram a perfeição de uma imagem sagrada sob seu conceito de sagrado. Essa conceituação geral das imagens budistas também foi imposta sobre os deuses nativos japoneses que foram representados como monges. Quanto aos deuses da antiga Índia, sua perfeição foi compreendida de modo funcional e não apenas em suas fisionomias, normalmente assustadoras. Portanto, não havia uma necessidade de amenizar a aparência em busca de um ideal de beleza jovial e acolhedor. Se todas as imagens sagradas tivessem essa aparência maternal como os budas *Nyorai* e *Bosatsu* principalmente, o ideal de equilíbrio das forças naturais seria deficiente. Isso é budismo ou é o resultado milenar das filosofias orientais? Das suas origens sânscritas remotíssimas ao zen-budismo, as imagens de aparência bélica, completamente opostas ao “estado estátua”, testemunham uma conversão divina desses deuses que compreenderam que não são nada mais além do que emanações do Grande Buda Dainichi em vários graus de manifestação, portanto submetidos a uma hierarquia. As esculturas budistas não são apenas manifestações tridimensionais, mas também a expressão de uma realidade metafísica hierarquizante e socializadora manifestada plasticamente em graus de realismo e socialmente nas filosofias que as alimentaram.

O padrão mencionado como “estado meditativo” ou “estado estátua” tem um contraponto fundamental. A arte grega que foi levada para o ocidente não poderia mais apreciar adequadamente, após a grande influência do cristianismo, os seres de natureza monstruosa, relegando-os ao plano dos demônios do inferno dantesco. São as divindades do budismo esotérico com aparência feroz e portando armas, características aterrorizantes voltadas apenas contra os agentes antibudistas. Mas eles também protegem contra os demônios, invasores, guerras e outros desastres naturais que podem atingir um território, que posteriormente configurará uma nação. A princípio, a idéia de um exército de entidades budistas pode parecer contrária aos ideais do budismo. Seres poderosos como os *Nyorai* não precisariam de protetores raivosos. No máximo, precisariam de auxiliares e mensageiros, funções que poderiam ser exercidas por seus discípulos. Essa relação de subordinação é compreendida como um fenômeno natural e inquestionável. Cada subordinado tem a sua

natureza, ou o seu *hotoke*, que lhe diz qual a sua posição e função no mundo. Se um soldado fosse irremediavelmente privado da natureza búdica e se não houvesse deuses militares, sua identidade social não teria função. Ao contrário, o que nos mostra a história do Japão, é uma ênfase nas funções militares, a ponto de coexistir dois poderes na sua “era medieval”. O poder divino do imperador e o poder de fato dos militares. Há uma notável semelhança com a concepção de universo budista. Sem dúvida, Buda é o ser primordial, mas ele habita uma montanha mística governada por generais. Essa é a ordem. Em seus olhares ameaçadores, esses guerreiros budistas expressam o olhar de uma cultura sobre o mundo efêmero.

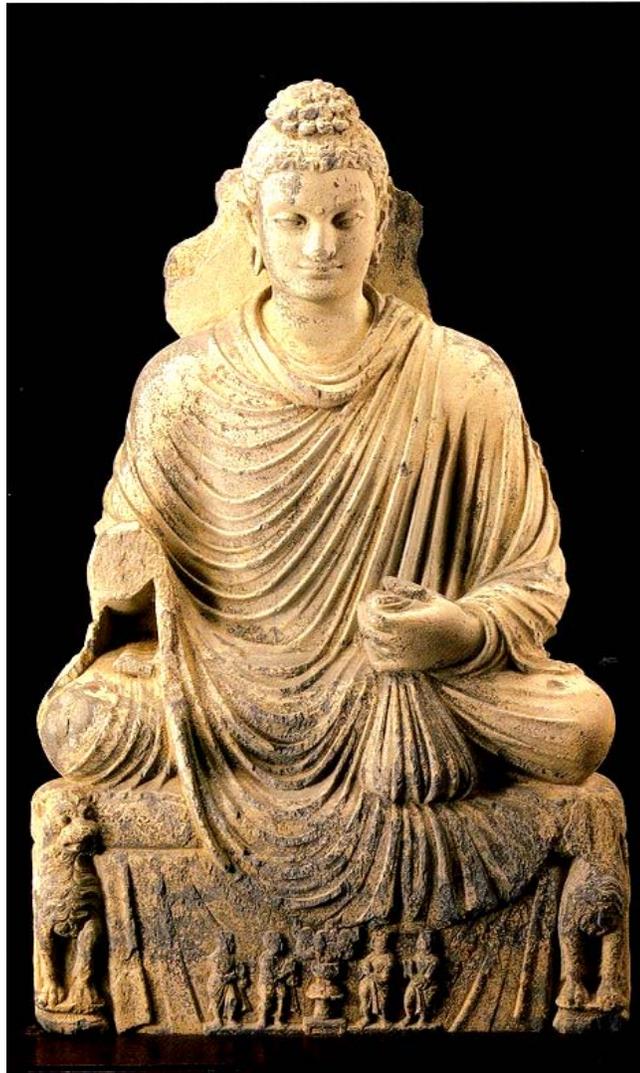
O afastamento do mundo efêmero, ideal do budismo, não foi uma alienação dos problemas de ordem prática, e a arte esotérica cumpriu um papel importante nesse sentido. Talvez o budismo não tivesse sido bem sucedido no Japão se não fosse essa crença criativa, no período de sua introdução, tornando a escultura de imagens um dos principais meios de comunicação, tão importante quanto a literatura e a pintura. A compreensão das imagens nos leva para além da imagem em si, e nesse sentido, as imagens parecem cumprir a sua missão. Se as estátuas estão sendo preservadas em condições especiais, certamente não é apenas pelo seu valor artístico e histórico, mas também de uma consciência artística de valorização de monumentos que atestam um comportamento social animista e oriental mais antigo do que o Japão.

Pelo valor cultural das obras, ressaltamos o entusiasmo anônimo. Por um lado, era um entusiasmo financiado pela aristocracia e controlado por monges. Por outro, a produção artesanal de imagens tinha um fim religioso, um tipo de prática ascética para as escolas esotéricas, e poucos autores são conhecidos, e quando os são, ainda não se pode afirmar em uma intenção estética. Soma-se isso a um entusiasmo do sentimento emergente de um “nacionalismo” em formação. A produção de um grande número de templos e estátuas, mesmo com algumas divergências, não deixava de gerar uma unidade impetuosa em relação ao valor de religiosidade espalhada. Esses artesãos são responsáveis pela tentativa de revelar as lendas por detrás das imagens, com uma variedade de símbolos, gestos, corpos e expressões faciais. O resultado foi uma rica e eloqüente tradição de arte e da arquitetura religiosa, o que virtualmente dominou a arte japonesa no Japão até o estabelecimento do neoconfucionismo como religião oficial do Estado no século XVII. O papel transportador dos potenciais filosóficos asiáticos assumido pelo budismo estava cumprido.

Por tudo isso, a arte budista contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da própria autoconsciência estética japonesa, um modo singular de ver a relação entre arte e religião. A arte deveria ser sempre um caminho espiritual em busca da perfeição que podia se

manifestar tanto plasticamente como no próprio comportamento humano daquele que se dedicasse a tal tipo de arte. São artes que nascem pelo princípio da iluminação espiritual.

Por mais fantástico que o budismo possa parecer – e deve ficar claro que não estamos falando apenas da doutrina, mas da sua concepção de universo -, para os iluminados essa realidade fantástica não existe mais. Só há uma realidade, não há o fantástico. A realidade inclui tudo aquilo que antes era denominado de fantástico, influenciando decisivamente sobre todos e tudo. Esse tipo de realismo não é muito compreensível fora dos princípios da iluminação. Também, dizer que o ocidente buscou uma explicação científica para todos os fenômenos, não deve implicar que o esoterismo da arte dita oriental é desprovida de cientificidade. Se essa arte abarca uma realidade maior, é natural que se diga que essa visão do mundo vai além do cientificismo, envolvendo sensibilidades humanas superdesenvolvidas, já que os instrumentos científicos ainda não tem essa capacidade de medir o imponderável, o que nos resta apenas acreditar na visão daqueles que atingiram a iluminação. Porém a ciência dita materialista, de fato, não consegue explicar todos os fenômenos, muito menos nos dizer o que há além do universo, levantando hipóteses teóricas muito difíceis de serem visualizadas sem os recursos de efeitos especiais que a ficção científica tenta traduzir em imagens. O budismo sempre pôde explicar, o que faz ser uma doutrina capaz de compensar as necessidades intelectuais que nenhuma outra religião pode suportar e foi desse modo que ela entrou no Japão. As características do corpo das esculturas budistas, por exemplo, envolvem uma discussão sobre a relação anatomia/espírito de forma detalhada como num manual científico, numa verossimilhança que desqualifica a ficção ou dá a esta uma concepção pitoresca: o mundo da imaginação não é um desafio às leis naturais, mas o seu complemento vital para o equilíbrio de todo o universo e para a iluminação dos seres. Esse modo, essa linguagem, essa forma sistemática de explicar a anatomia de seres e mundos a princípio lendários, os arranca de uma obscuridade mística e os traz para a realidade através da arte. Isso é extraordinário. Não há lendas nem seres mitológicos. Eles fazem parte na realidade apenas difícil de ser conquistada ou compreendida, daí o papel da arte em tentar codificar o imponderável e trazer a iluminação para aqueles que se dedicam à sua contemplação, e se não for assim antes de chegar ao Japão, pelo menos foi assim dentro do Japão. A arte budista tem um papel fundamental nesse processo, pois trouxe para o Japão não apenas o desenvolvimento de várias técnicas artísticas que vão originar outras muitas artes. Ela emprestou sua capacidade sistematizadora, desse modo dando à escultura budista japonesa uma importância impactante e fortemente persuasiva e educativa sobre a fé.



Buda, barro, séc. 3-4, Gandhara. (F1)



(

Cabeça de Buda, ano 672~675, calcário, 46 cm, caverna Feng-hisien-ssu, Lungmen, China.
(F2)



Nyorai, do período Silla (57 a.C.~935 d.C.), bronze dourado, 37 cm,
Museu Nacional da Coréia.

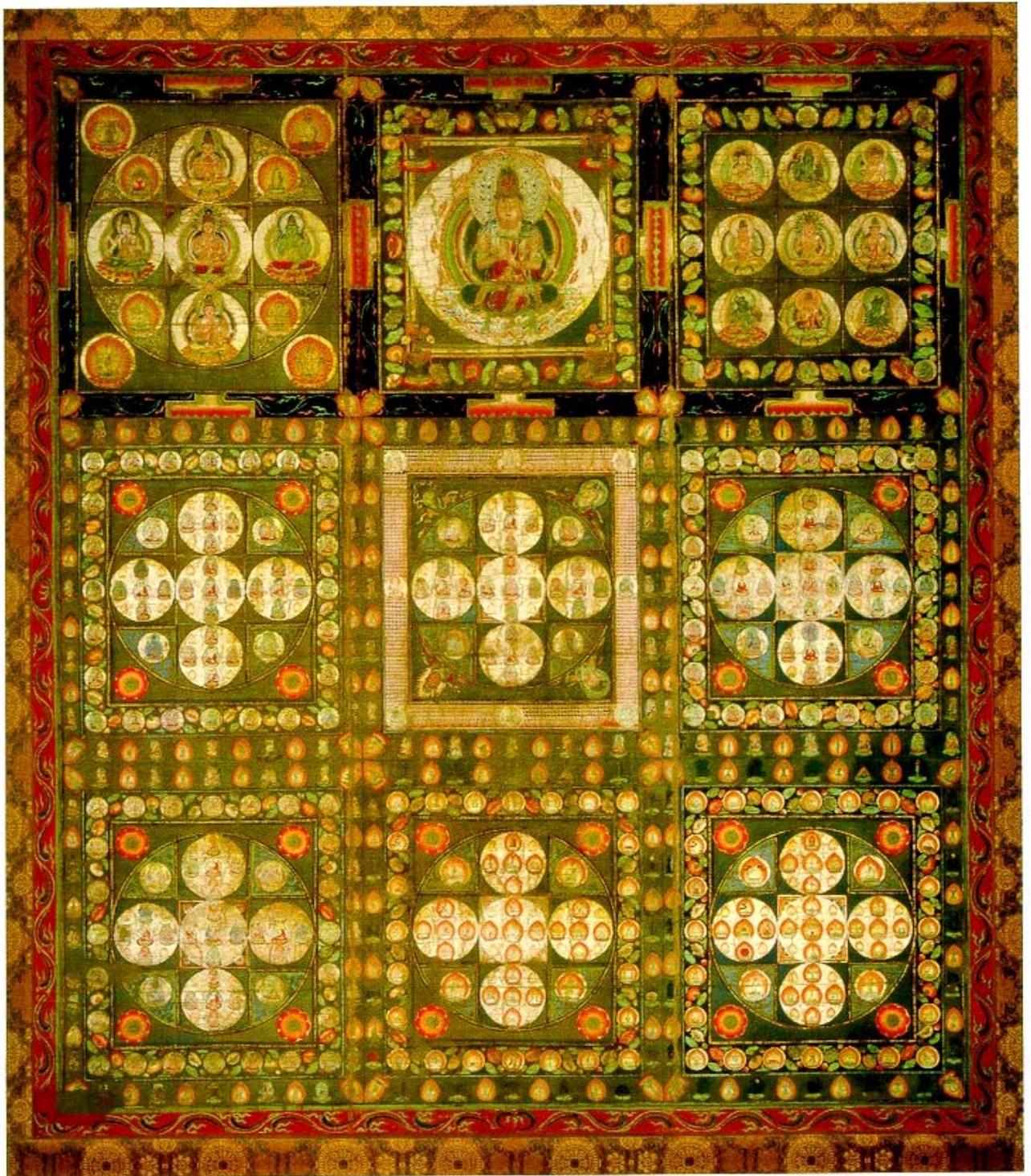
(F3)



Os Dez Mundos, xilogravura, séc. XVII, Escritura Kegon-kyô.
(F4)



**Mandala Taizôkai
(F5)**



Mandala Kongôkai

Mandala Taizôkai e Mandala Kongôkai, as Mandalas dos Dois Mundos ou *Ryôkai Mandara*,
final do séc. IX, pintura em seda: 183,3 X 154 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F6)



- (1) Cabeça de Buda, séc. 2-3, Gandhara.
- (2) Cabeça de Bosatsu, séc. 2-3, Gandhara/Swat (Norte do Paquistão)
- (3) Cabeça de Buda, séc. 2-3, Gandhara.
- (4) Cabeça de Buda, séc. 3-5, Gandhara.
- (5) Cabeça de Buda, séc. 3-4, Gandhara.
- (6) Cabeça de Buda, séc. 3-4, Gandhara.
- (7) Cabeça de Heracles, séc. 3-4, Gandhara.
- (8) Cabeça de Buda, séc. 4-5, Swat.
- (9) Cabeça de Buda, séc. 5-6, Gandhara.

(F7)

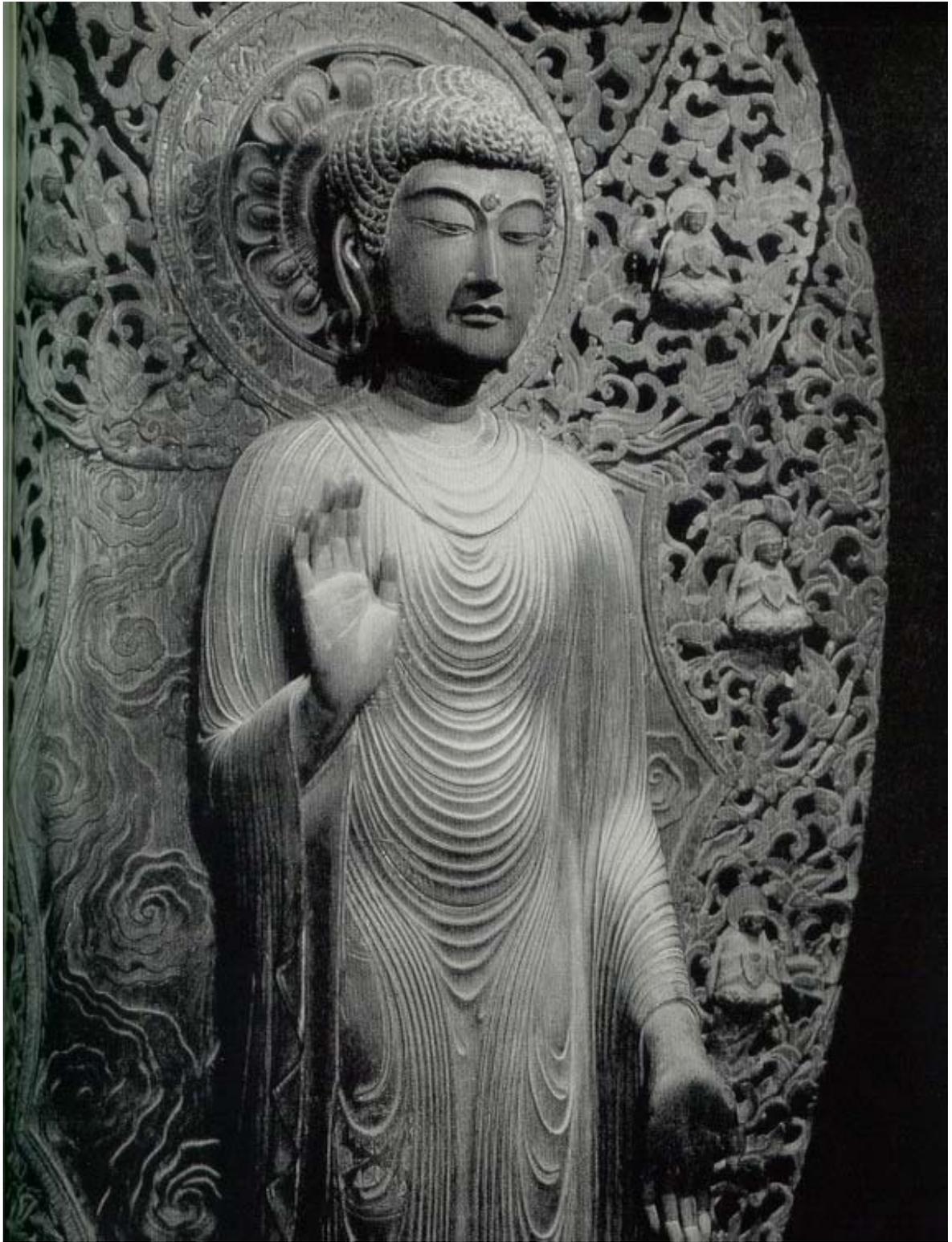


Nascimento de Shaka (em bacia de ablução), cerca do ano 752, bronze,
47,3 cm, Templo Tōdaiji, Nara
(F8)



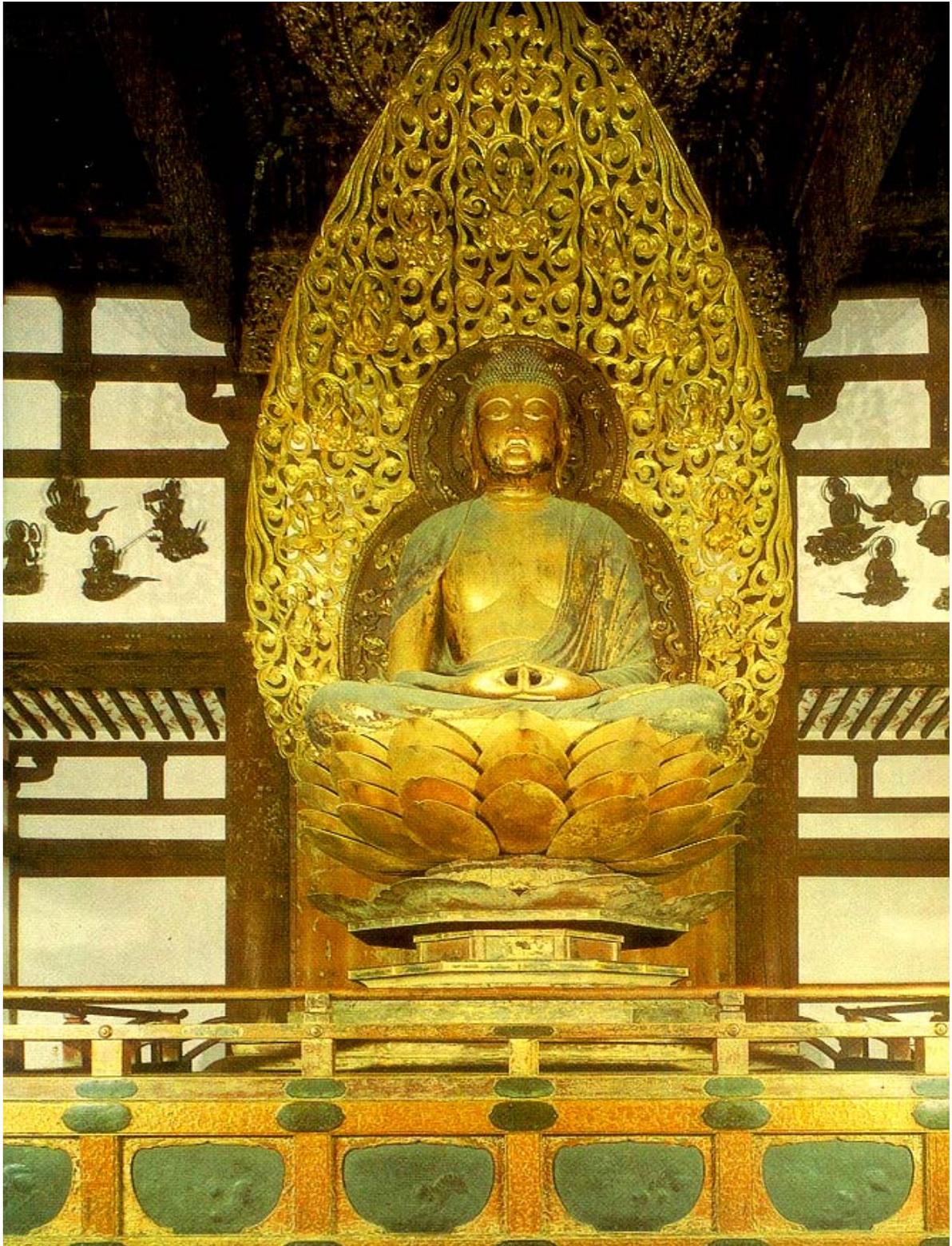
Shaka Nyorai no Nirvana, ano 711, barro, figura central com 40,2 cm, Templo Hôryûji, Nara.

(F9)



Shaka Nyorai, séc. XIII, madeira, 168 cm, Templo Saidaiji, Nara.

(F10)



Amida Nyorai do escultor Jôchô, ano 1053, folhas de ouro e laca sobre madeira, 295 cm,

Salão Fênix, Templo Byôdô-in, Uji, Kyôto.

Ao fundo, alguns dos Unchû Raigô Bosatsu.

(F11)



Alguns dos Unchû Raigô Bosatsu, séc. XI, madeira, 44 a 90 cm, Salão Fênix,
Templo Byôdô-in, Uji, Kyôto.

(F12)



Mikaeri Amida, séc. XII, madeira, 77 cm, século XII, Templo Zenrinji, Kyôto.

(F13)



O Grande Buda Amida Nyorai de Kamakura, séc. XIII, bronze, 11,4 m,
Templo Kôtoke-in, Kanagawa.

(F14)



Yakushi Nyorai, ano 688, bronze, 254,7 cm, Templo Yakushiji, Nara.
(F15)



Pé de Yakushi Nyorai com símbolos sagrados.
Yakushi Nyorai, ano 688, bronze, 254,7 cm, Templo Yakushiji, Nara.
(F16)



Tríade Shaka do escultor Tôri, ano 623, bronze. Shaka: 86,3 cm.
Auxiliares Yakuô e Yakujô: cerca do ano 91 cm, Templo Hôryûji, Nara.
(F17)



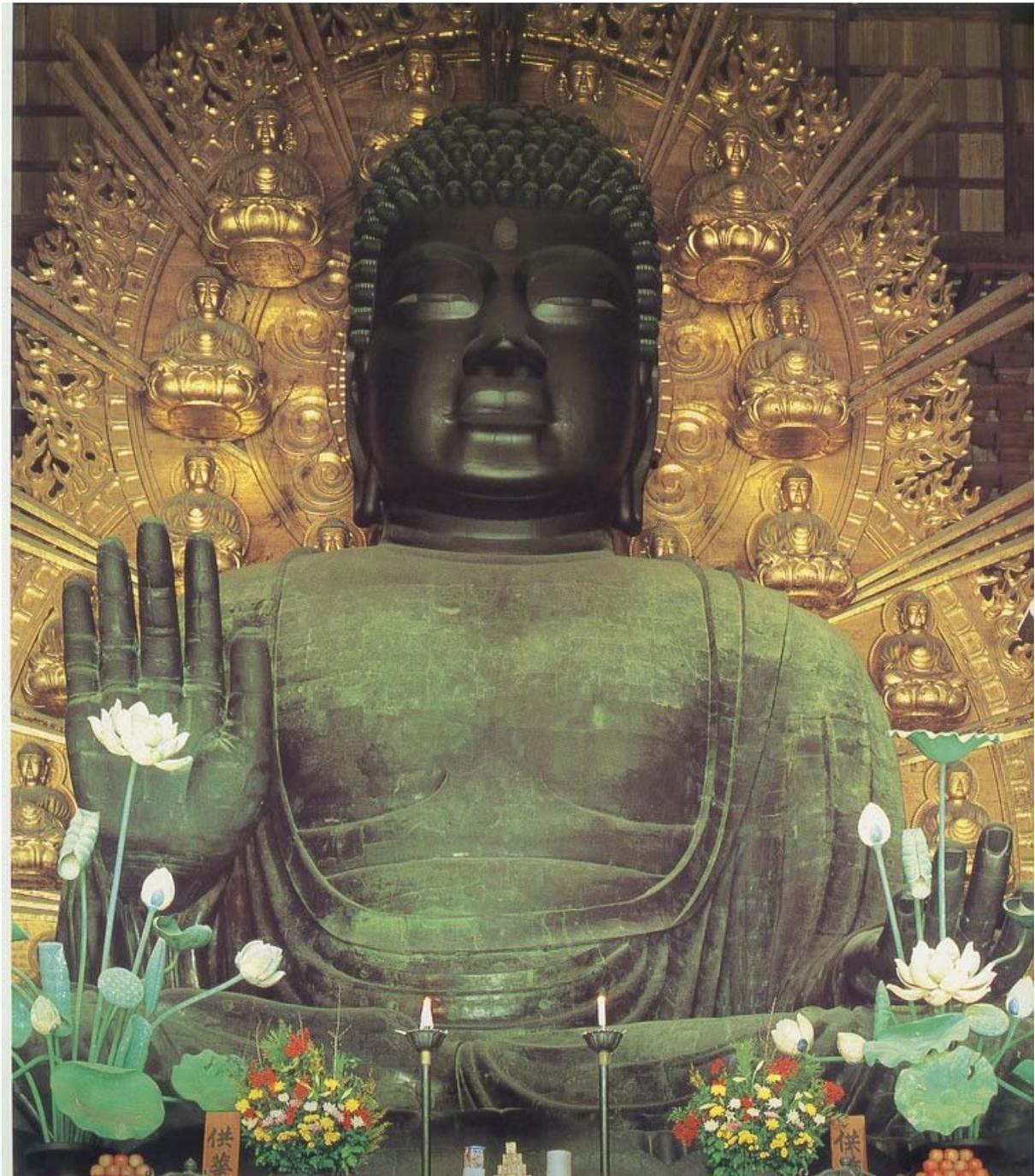
Tríade Amida, final do período Asuka (552~645), bronze, Amida: 33 cm.
Auxiliares: Seishi à direita e Kannon à esquerda com 26 e 29 cm,
Santuário Tachibana Jinja, Templo Hôryûji Nara.
(F18)



Rushana ou Birushana, cerca do ano 759, laca, 303 cm, Templo Tōshōdaiji, Nara.
(F19)



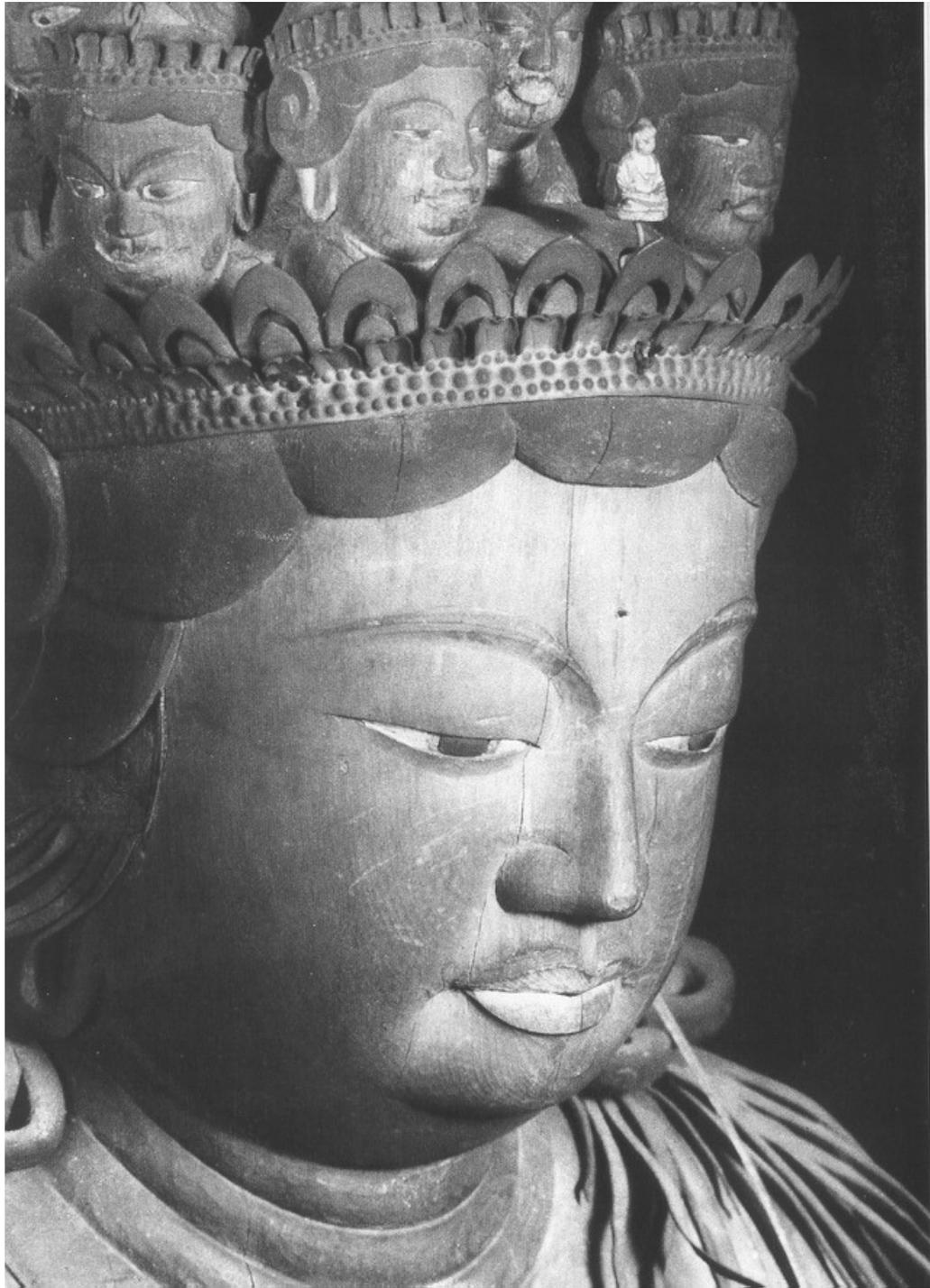
Ichijikirin, segunda metade do século XII, madeira pintada, 75,6 cm, Templo Chûsonji, Iwate.
(F20)



O Grande Buda de Nara, final do séc. XVII, bronze, 14,73 m acima do pedestal,
Templo Tôdaiji, Nara.
(F21)



Guze Kannon, primeira metade do séc. VII, madeira, 179,9 cm, Templo Hôryûji, Nara.
(F22)



Jûichimen Kannon, primeira metade do séc. IX, madeira, 99 cm, Templo Hokkeji, Nara.

(F23)



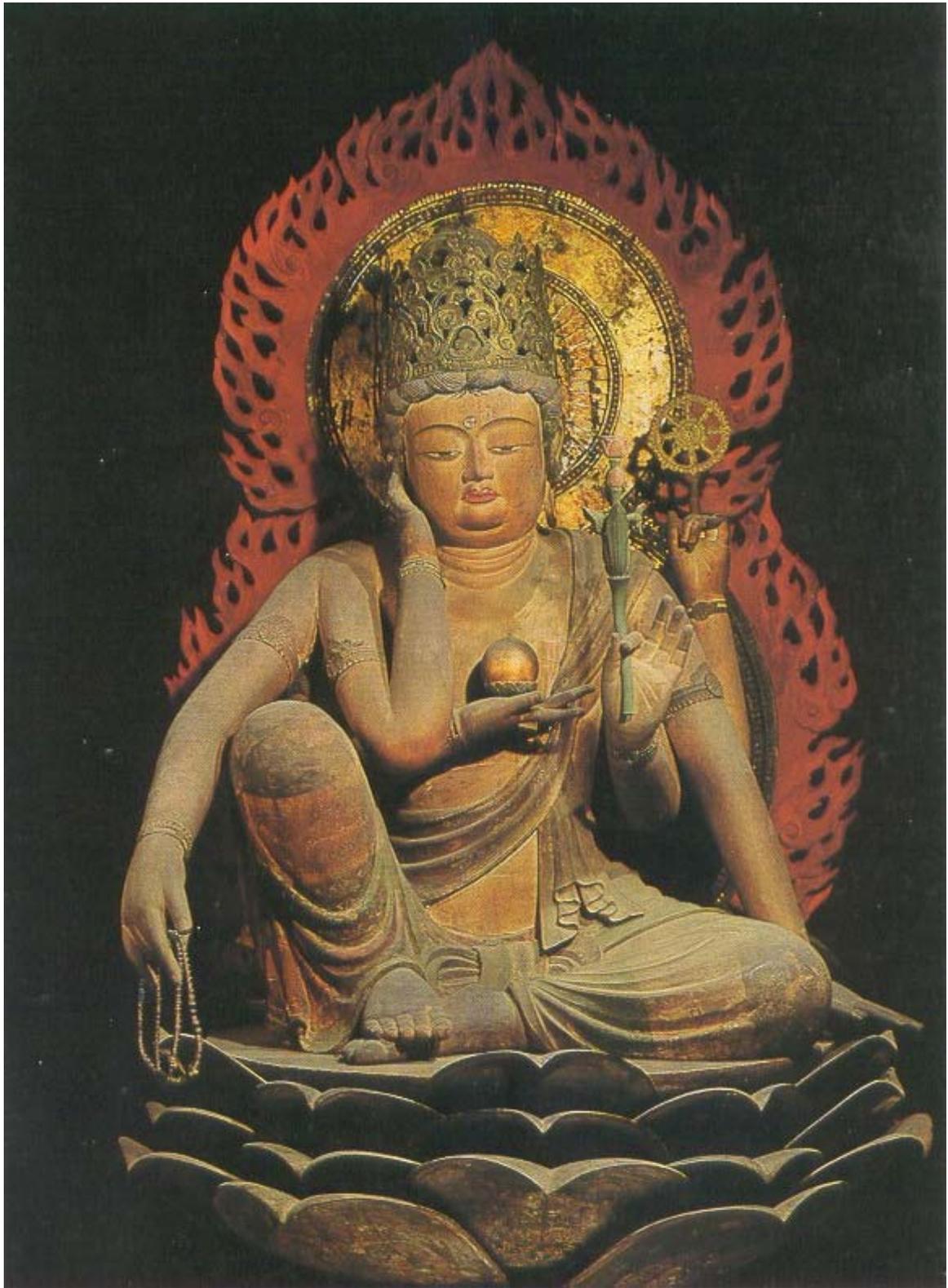
Sentai Kannon, séc. XIII, madeira, 165 cm, Templo Sanjûsangendô, Kyôto.

(F24)



Senju Kannon, séc. IX, madeira, 266 cm, Templo Kôryûji, Kyôto.

(F25)



Nyoirin Kannon, cerca do ano 836, madeira pintada, 108,8 cm, Templo Kanshinji, Ôsaka.
(F26)



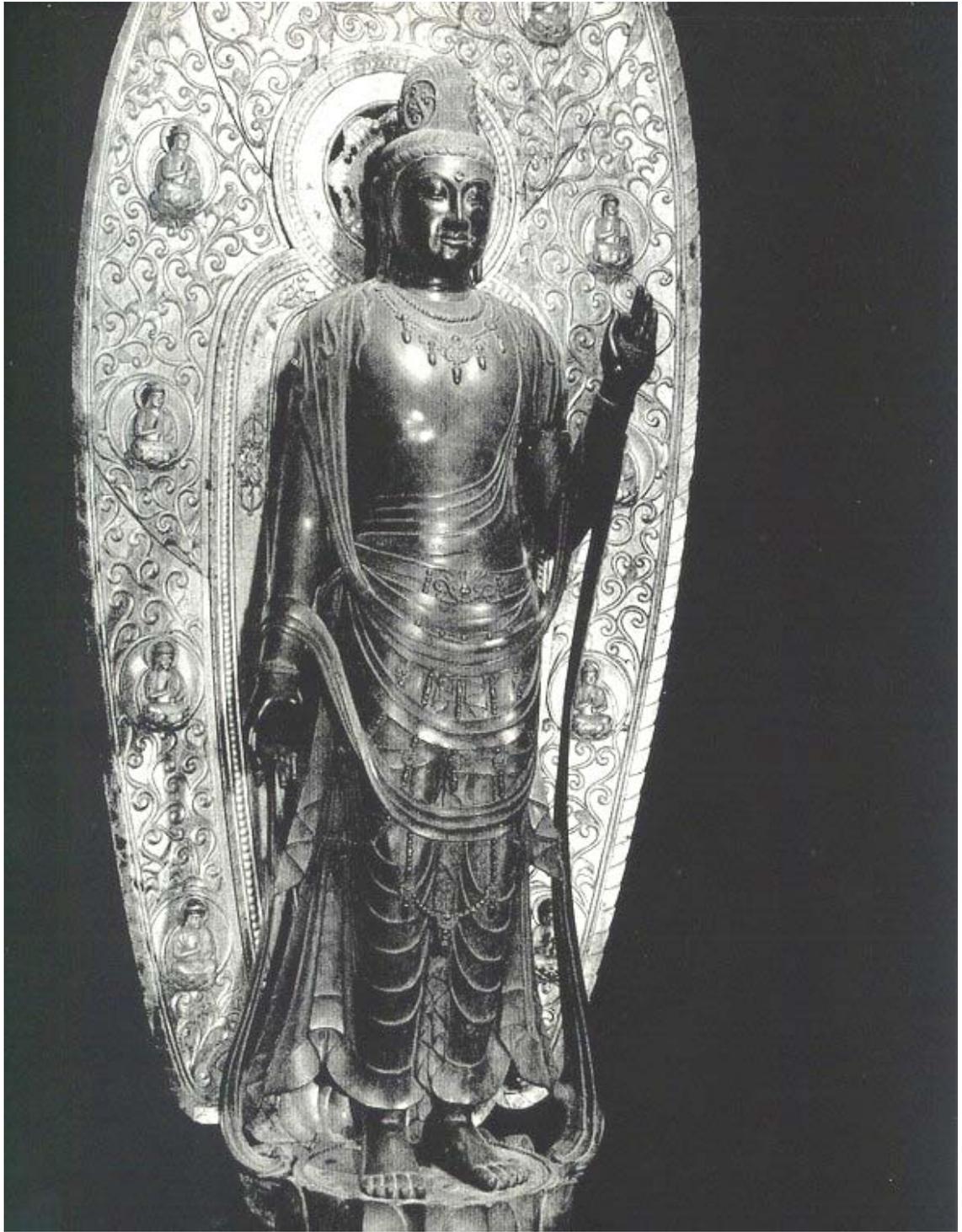
Batô Kannon, ano 1241, madeira pintada, 105 cm, Templo Jôruriji, Kyôto.

(F27)

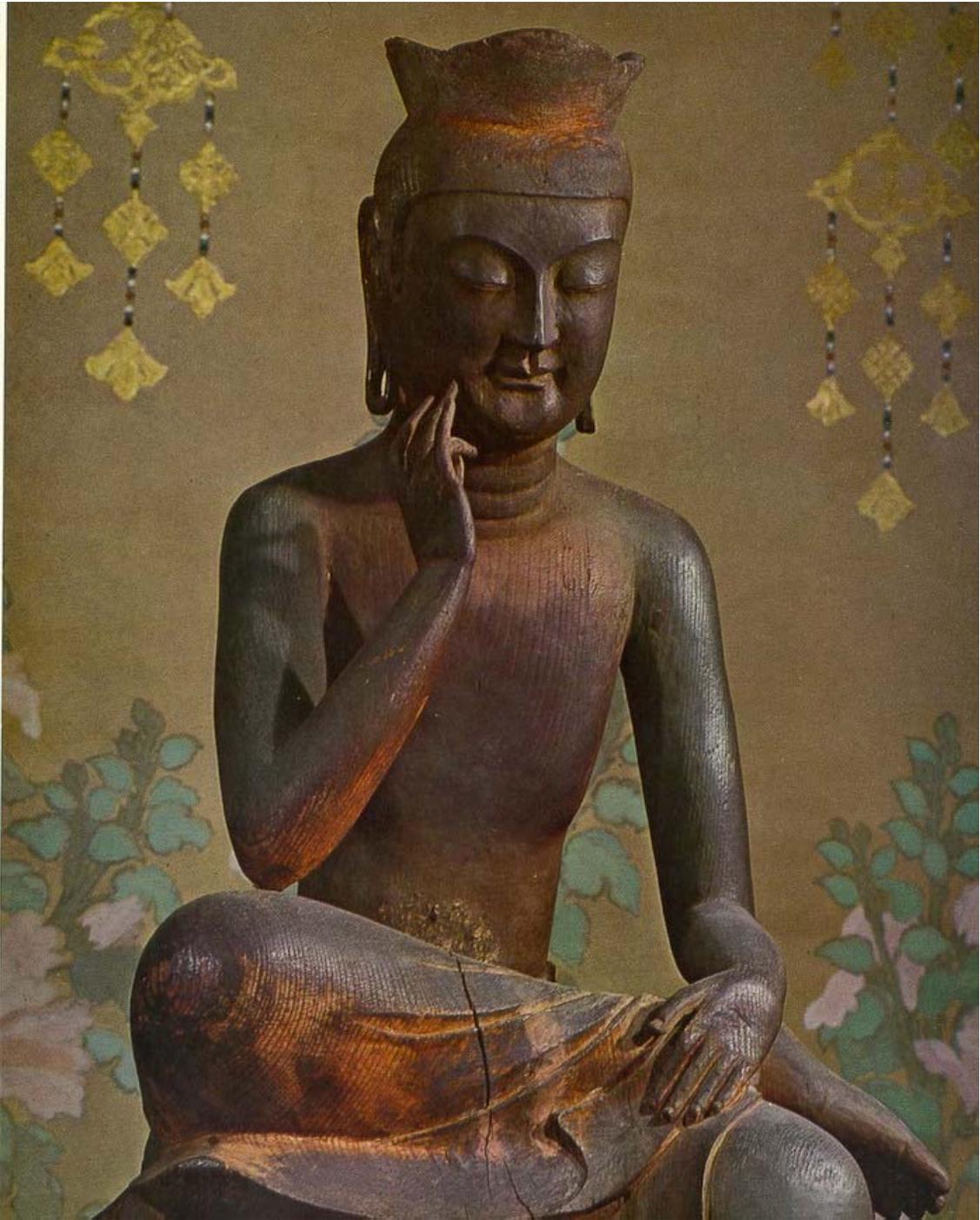


Fukûkenjaku Kannon, cerca do ano 742~46, laca, 360,6 cm, com
Gakkô Bosatsu à direita e Nikkô Bosatsu à esquerda, barro, 224,4 – 226,1,
Templo Tôdaiji, Nara.

(F28)



Shô Kannon, séc. VII, bronze, 190 cm, Templo Yakushiji, Nara.
(F29)



Miroku Bosatsu, primeira metade do séc. VII, madeira, 123,5 cm, Templo Kôryûji, Kyôto.
(F30)



Jizô Bosatsu, ano 868, madeira, 109,7 cm, Templo Kôryûji, Kyôto.
(F31)



Monju Bosatsu, séc. XIII, madeira, 199 cm, Templo Monju-in, Nara.
(F32)



Godai Kokuzô Bosatsu, ano 847, madeira pintada, 1 m, Templo Jingôji, Kyôto.

(F33)

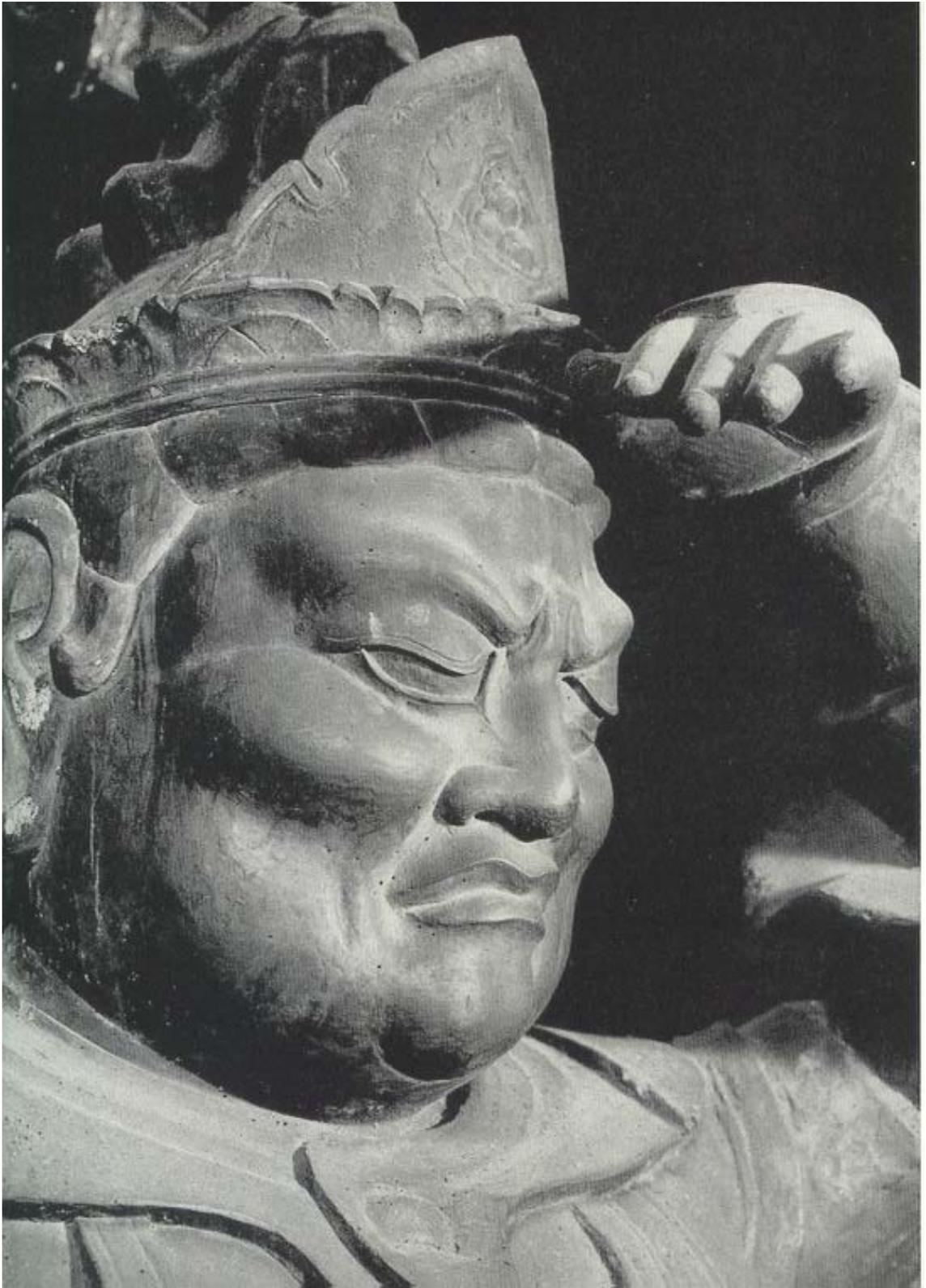


Seishi Bosatsu, período Hakuho (645~710), bronze, 87 cm, Templo Hôryûji, Nara.

(F34)



Bonten, cerca do ano 839, madeira pintada, 1 m, Templo Tôji, Kyôto.
(F35)



Bishamonten, séc. IX, madeira, 175,8 cm, Templo Kuramadera, Kyôto.
(F36)



Tobatsu Bishamonten, período Jôgan (859~877), madeira, 171 cm, Templo Kanzeonji,
Fukuoka.

(F37)



Enmaten, séc. XIII, madeira, 117 cm, Templo Byakugoji, Nara.
(F38)



Taishakuten, período Nara (710~794), madeira pintada, 106 cm, Templo Tôji, Kyôto.
(F39)



Kichijōten, séc. XIII, madeira, 90 cm, Templo Jōruriji, Kyōto.
(F40)



Mekira Taishô, Indara Taishô, Sanchira Taishô, Bikara Taishô, Basara Taishô e Shotora Taishô, cerca do ano 748, madeira pintada, 156~167 cm, Templo Shin'Yakushiji, Nara.

(F41)



Makora Taishô, Shindara Taishô, Kubira Taishô, Anira Taishô, Antera Taishô, Haira Taishô,
cerca do ano 748, madeira pintada, 156~167 cm, Templo Shin'Yakushiji, Nara.

(F42)



Gigeiten, séc. VIII, laca, 212 cm, Templo Akishinodera, Nara.
(F43)



Zôchôten, primeira metade do séc. VIII, barro, 133 cm, Templo Hôryûji, Nara.
(F44)



Jikokuten, cerca do ano 839, madeira, 183 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F45)



Kômokuten, cerca do ano 839, madeira, 172 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F46)



Agyô e Ungyô ou Ni-o, séc. XIII, madeira, 8,03 m, Templo Tôdaiji, Nara.

(F47)



Ashura, séc. VIII, laca, 153 cm, Templo Kôfukuji, Nara.

(F48)



Gobujô, Templo Sanjûsangendô (Rengeo-in), Kyôto.

(F49)



Karura, Templo Sanjûsangendô, Kyôto.

(F50)



Magoraka, Templo Sanjûsangendô, Kyôto.

(F51)



Fudô Myôô, segunda metade do séc. IX, madeira, 185 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F52)



Gôzanze Myôô, ano 839, madeira pintada, 173 cm, Templo Tôji, Kyôto.
(F53)



Gundari Myôô, ano 839, madeira pintada, 210 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F54)



Daitoku Myôô, ano 839, madeira pintada, 144 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F55)



Kongôyasha Myôô, ano 839, madeira pintada, Templo Tôji, Kyôto.

(F56)

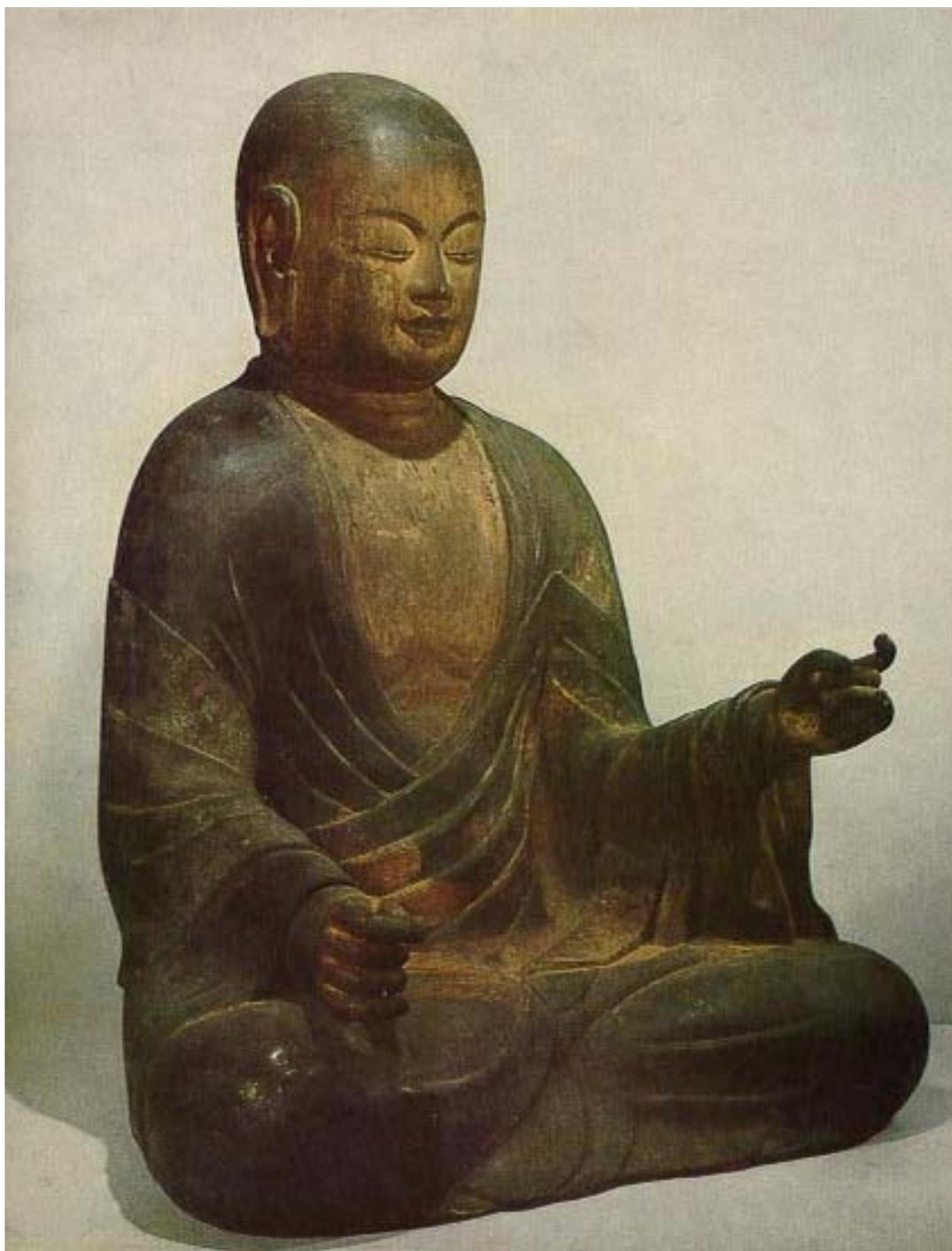


Kujaku Myôdô do escultor Kaikei, ano 1200, madeira pintada, 78,5 cm, Salão Kujakudô,
Templo Kongôbuji, Monte Koya, Wakayama.

(F57)



Aizen Myôô, séc. XIII, madeira, 31,5 cm, Templo Saidaiji, Nara.
(F58)



Deus do xintoísmo Hachiman representado como um monge budista, séc. IX, madeira pintada, 109,1 cm, Templo Tôji, Kyôto.

(F59)



Deusa do xintoísmo Fusumi, séc. IX, madeira pintada, 98,4 cm, Santuário Kumano Hayatama-jinja, Wakayama.

(F60)



Vaso do período Jômon (8000~200 a.C.), barro, 43 cm, sítio Sori, Fujimi, Nagano, Museu Arqueológico de Idojiri.

(F61)

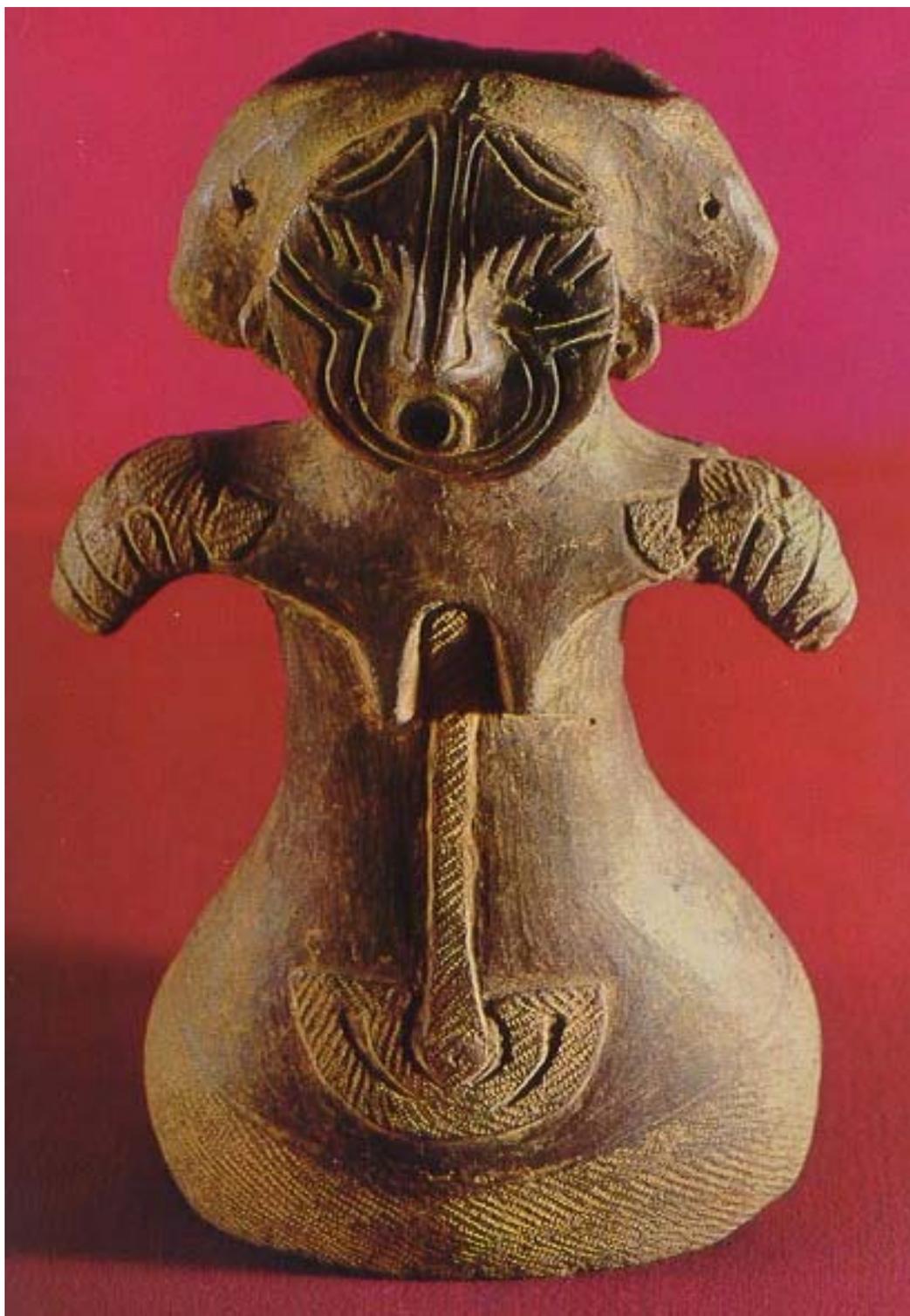


Figura Dogu do período Jômon (8000~200 a.C.), barro, 26,7 cm, sítio Nakayashiki, Oi, Kanagawa, Coleção de Misao Komiya.
(F62)

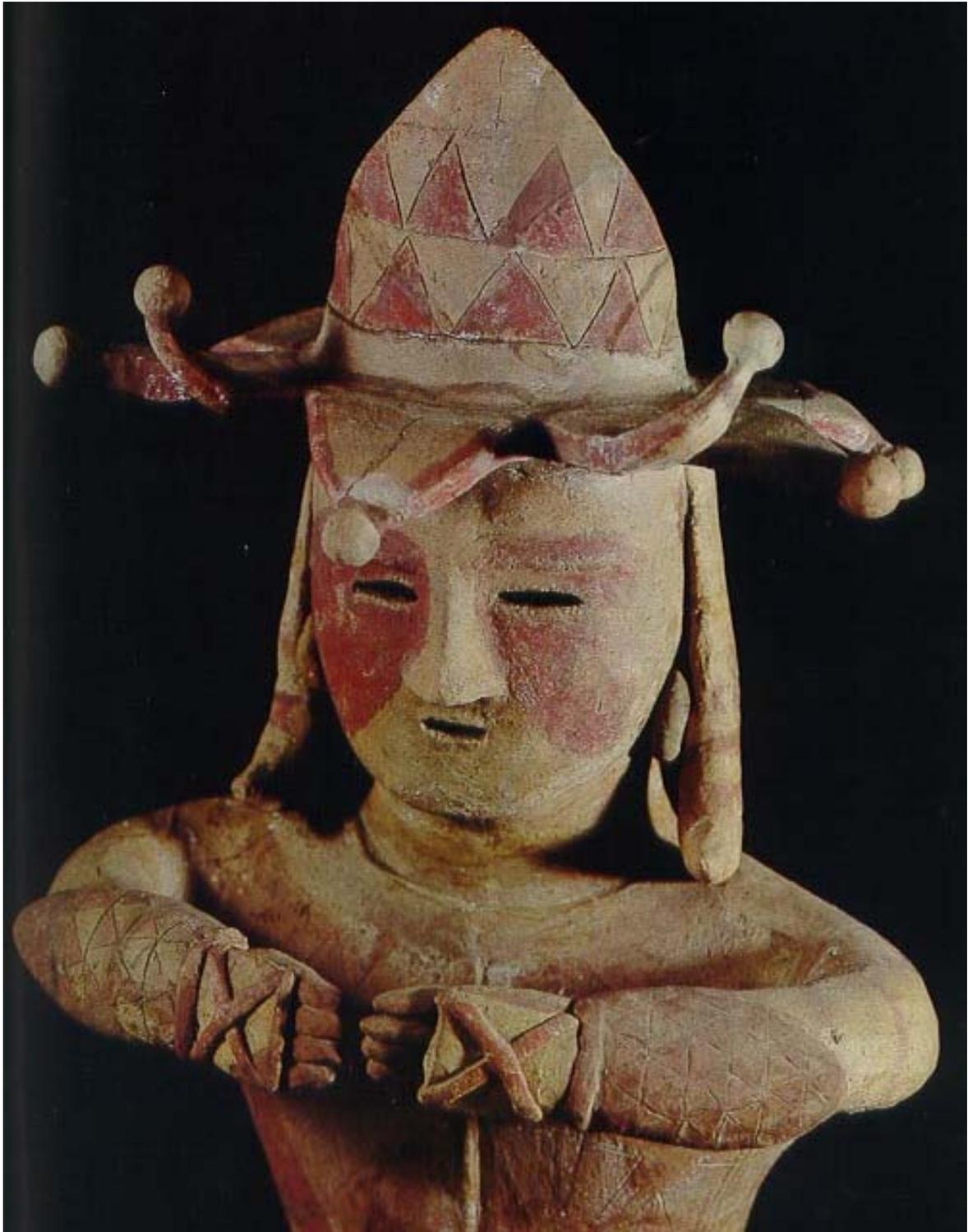


Figura Haniwa do período “d ‘Os Grandes Túmulos” (sécs. 4~7), barro, 91 cm, Túmulo Kamiyasaku, Iwaki, Fukushima, Escola Superior de Iwaki.
(F63)

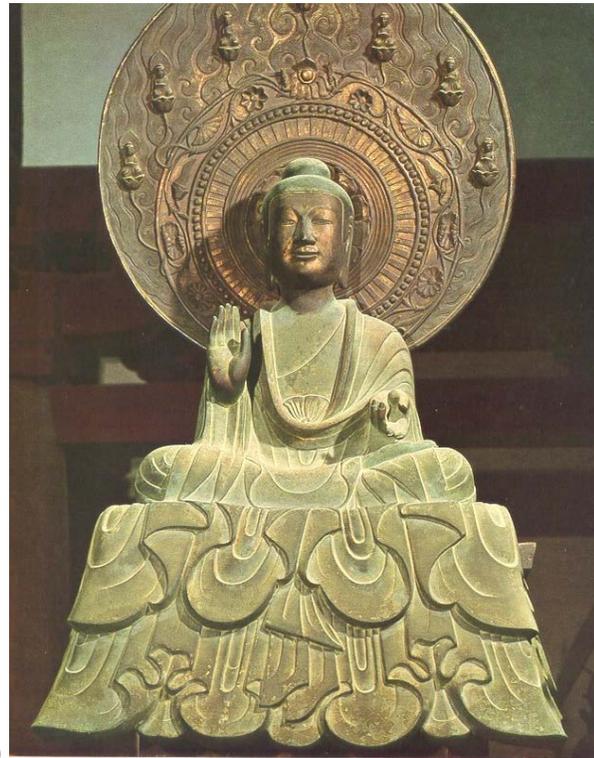


Shōtoku Taishi do escultor Enkai, ano 1069, madeira, 58,2 cm, Templo Hōryūji, Nara.

(F64)



(1)



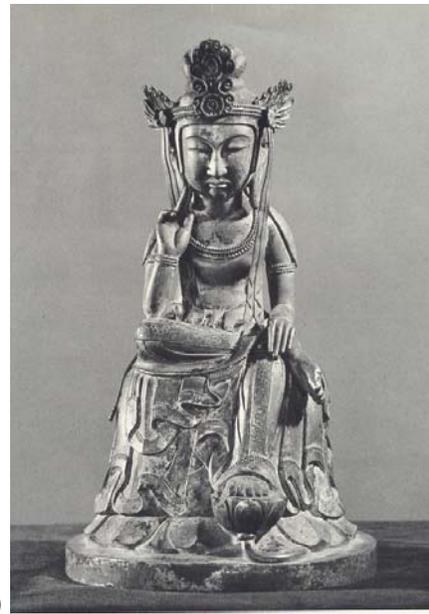
(2)

(1) Miroku Bosatsu, séc. VII, madeira, 100,6 cm, Templo Kôryûji, Kyôto.

(2) Yakushi Nyorai do escultor Tôri, ano 607, bronze, 63 cm, Templo Hôryûji, Nara.



(3)



(4)

(3) Kômokuten, séc. VII, madeira, 134 cm, Templo Hôryûji, Nara.

(4) Miroku Bosatsu, ano 666, bronze, 31,2 cm, Templo Yachuji, Ôsaka.

(F65)



(5)



(6)



(7)

(5) Um dos seis Bosatsu, segunda metade do séc. VII, madeira, 85,7 cm, Templo Hôryûji, Nara.

(6) Jikokuten, laca, 221 cm, Templo Taimadera (Tômaji), Nara.

(7) Kômokuten, séc. VIII, barro, 169,5 cm, Templo Tôdaiji, Nara.



(8)



(9)

(8) Yakushi Nyorai, séc. VIII, madeira, 207,6 cm, Templo Tôshôdaiji, Nara.

(9) Kannon, ano 651, bronze, 23,3 cm, Museu Nacional de Tôkyô.

(F66)



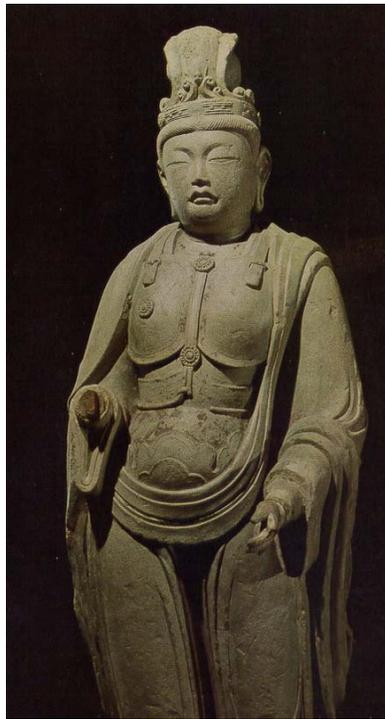
(10)



(11)

(10) Miroku Bosatsu, segunda metade do séc. VII, madeira, 133 cm, Templo Chûguji, Nara.

(11) Furuna, séc. VIII, laca, 144,8 cm, Templo Kôfukuji, Nara.



(12)



(13)

(12) Bonten, primeira metade do séc. VIII, barro, 110,2 cm, Templo Hôryûji, Nara.

(13) Jikokuten, séc. VIII, barro, 160,5 cm, Templo Kôfukuji, Nara.

(F67)



(14)



(15)

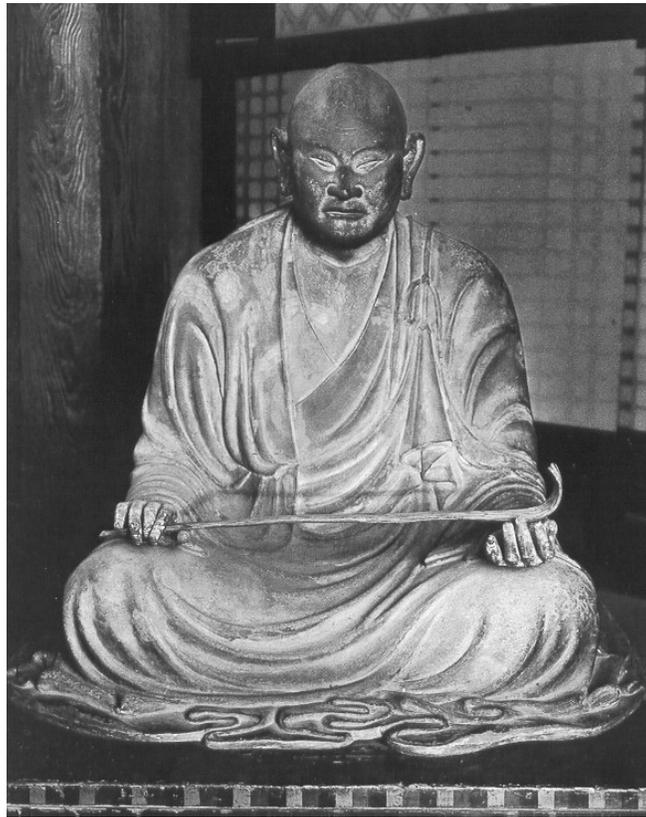
(14) Jikokuten, séc. VIII, barro, 160,4 cm, Templo Tôdaiji, Nara.

(15) Shûkongôjin, séc. VIII, barro, 173,9 cm, Templo Tôdaiji, Nara.



(16)

(16) Fudô Myôô, séc. XIV, madeira, 86 cm, Templo Tôdaiji, Nara.
(F68)



(17)

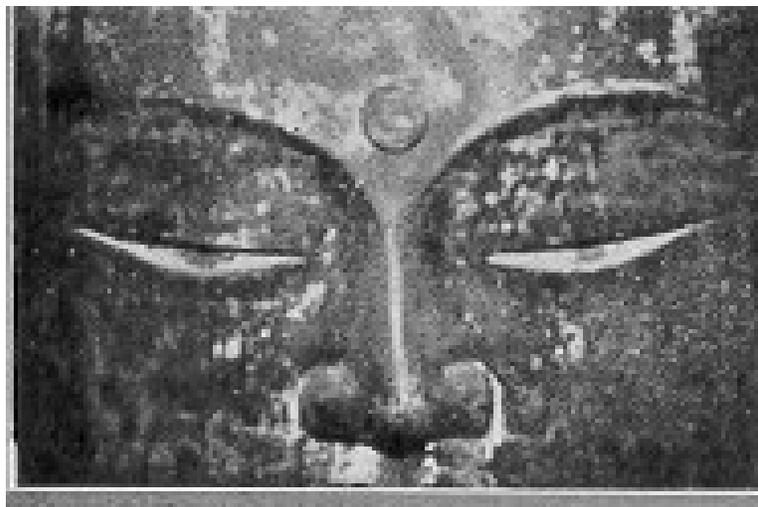
(17) Gyôshin Sôzu, período Tenpyô (729~749), laca e cores, 89,7 cm, Templo Hôryûji, Nara.



(18)

(18) Mãos de Taishakuten, Templo Tôdaiji, Nara.

(F69)



(19) Amida Nyorai, ano 833, madeira, 242,5 cm, Templo Kôryûji, Kyôto e detalhe dos olhos.

(F70)



(20)



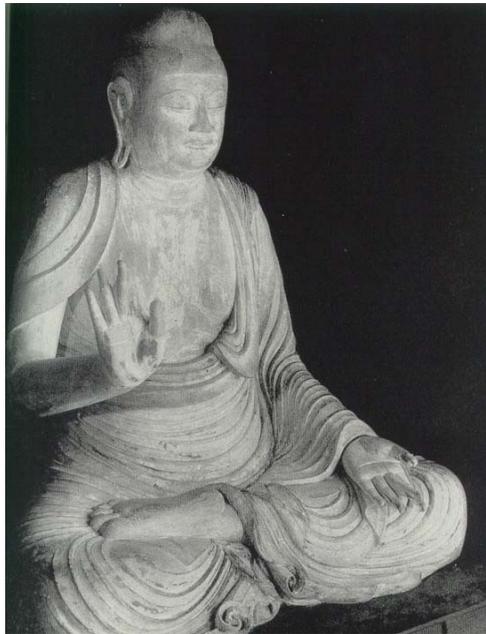
(21)

(20) Yakushi Nyorai, cerca do ano 990, madeira, 260,6 cm, Templo Hôryûji, Nara

(21) Yakushi Nyorai, cerca do ano 802, madeira, 170,3 cm, Templo Jingôji, Kyôto.



(22)



(23)

(22) Kômokuten, cerca do ano 791, séc. XII, madeira, 200 cm, Templo Kôfukuji, Nara.

(23) Shaka Nyorai sentado, séc. IX, madeira, 105,4 cm, Templo Murooji, Nara.

(F71)

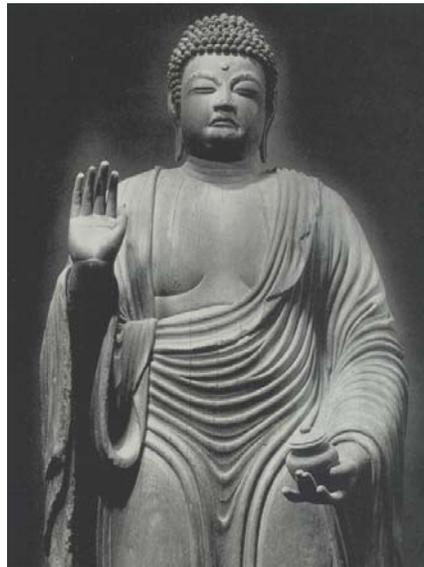


(24)

(24) Jûichimen Kannon, período Heian (794~1185), madeira, 100 cm, Templo Hokkeji, Nara e detalhe do cabelo



(25)

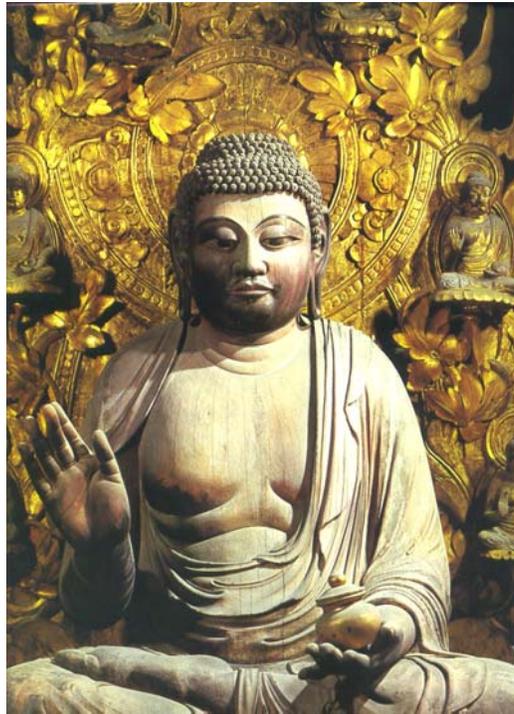


(26)

(25) Miroku Bosatsu, início do período Heian (794~1185), madeira, 95 cm, Templo Murooji, Nara.

(26) Yakushi Nyorai, séc. IX, madeira, 165,4 cm, Templo Gangôji, Nara.

(F72)



(27)

(27) Yakushi Nyorai, ano 793, madeira, 190,3 cm, Templo Shin'Yakushiji, Nara – detalhe da mão.



(28)



(29)

(28) Shaka Nyorai em pé, séc. IX, madeira, 238,5 cm, Templo Murooji, Nara.

(29) Yakushi Nyorai , ano 909, Templo Daigôji, Kyôto.

(F73)



(30)



(31)

(30) Amida Nyorai, ano 946, madeira, 275 cm, Templo Gansenji, Kyôto.

(31) Os Nove Amidas, ano 1107, folhas de ouro e laca sobre madeira, 224 cm, Templo Jôrûriji, Kyôto.



(32)



(33)

(32) Amida e Os 25 Bosatsu, séc. XII, folhas de ouro e laca sobre madeira, Amida com 229,5 cm, Templo Senryûji, Kyôto.

(33) Amida Nyorai, ano 946, madeira, 275 cm, Templo Iwafunedera, Kyôto.

(F74)



(34) Tríade Amida, ano 1148, laca e folhas de ouro sobre madeira, Amida: 230 cm, Auxiliares: 128,8 cm, Templo Sanzen-in, Kyôto.

(F75)



Cabeça de buda, pedra, séc. XII, 66,7 cm, Usuki, Oita.

(A30)

Agetatamiza		Banjakuza
Agura		Banshin
Agyô		Banshu
Aikyô-dôji		Bansoku
Aizen Myôô	(Rāgarāja)	Bantô
Ajanta		Baramon
Aka Fudô		Basara Taishô () (Vajra)
Akasendan		Basara-un-kongô-in
Akishinodera	(Nara)	Basûsennin
Amadai Kannon		Batô Kannon
Amaterasu Ômikami		Batô (Hayagrīva)
Amegoi		Bazara
Amida Nyorai	(Amitāyus,	Benpatsu
Amitābha)		Benpatsu
Amida Sanzon		Benten
Amidadô		Benzaiten (Sarasvatī)
Amidajô-in		Bettoji
Amida-kyô	(Sukhavati-vyuha-sûtra)	Bibashibutsu
Ananda	(Ānanda)	Bichûten
Anaritsu	(Aniruddha)	Bikara Taishô () (Vikarāla)
Anchira Taishô	() (Andira)	Bikibutsu
An-i-in		Biku
Anira Taishô	() (Anila, Majira)	Biranba
An-i-shôshu-in		Birubakusha-tennô
Ankokuji		Birushana (Vairocana)
Anoku Kannon		Bishafubutsu
Anokuta-dôji		Bishamonten (Vaisravana)
Anseijô		Bishunu
Anshôji		Bô
Antera Taishô		Bodai
Anzan-in		Bodaidaruma (Bodhidharma)
Ao Fudô		Bodaiji
Arakan	(Arhat)	Bodaiju
Asakusa Kannon		Bodaisatta
Asanuno		Bodaishin
Ashihozo		Bôhai
Ashoka		Boku
Ashuku Nyorai	(Aksobhya)	Bokusetsu
Ashukuji		Bon'hoten
Ashura	(Asura)	Bongô
Ashuradô		Bonjôsô
Asuka Jidai		Bonkyô
Asuka	(Nara)	Bonmô-kyô (Brahmajāla-sûtra)
Asukadera	(Nara)	Bonnô soku Bosatsu
Aya		Bonnô
Azumakagami		Bonshaku
Ban		Bonten (Brahma)

Bosatsu (bodhisattva)	Byakugôsô
Bôzu	Byakuhotsu
Buda	Byakurenge
Buddhabari	Byôdô-in (Kyôto)
Budô-karakuza	Byôdôshôchi
Bugaku	Chibetto (Tibete)
Bujôji	Chigen-in
Buki	Chih-i
Bukkô	Chijaku
Bukkôji	Chijirege
Bukkokuji	Chikarakobu
Bukkyô	Chiken-in
Buppatsu-in	Chikuhei
Busshi	Chikushôdô (tiryak)
Busshi-Keizu	Chimanji
Busshô	Chingokokka
Bussokudô	Chinju
Bussoku-seki	Chinsô
Butchôson	Chishaku-in
Butsudan	Chishô Daishi
Butsuden	Chitenno
Butsuden	Chôjôbutsu
Butsudô	Chôjôbutsumen
Butsudôshugyô	Chôjôkebutsu
Butsuga	Chôjômen
Butsugan	Chôjuji
Butsugenson	Chôjûza
Butsugu	Chôkeisô
Butsuji	Chôkin
Butsuma	Chôkokuji
Butsumetsu	Chôkokuka
Butsumon	Chokuganji
Butsumyô-e	Chômeiji
Butsumyô-kyô	Chôren
Butsuryu	Chôsei
Butsu-seson	Chôsen Hantô
Butsushin	Chôshisô
Butsuteki	Chôshôji
Butsuzen	Chûbonjôshô
Butsuzô	Chûdaihachiyô-in
Buyôzô	Chûdô
Buzaiin	Chûdôha
Byakko	Chûgûji (Nara)
Byakudan	Chûhonchûshô
Byakue Kannon (Pândaravâsinî - avalokitesvara)	Chûhongeshô
Byakugôji (Nara)	Chûhonjôshô
	Chûmon

Chûsonji (Iwate)	Dainichi Nyorai (Mahāvairocana)
Daianji (Nara)	Dainichiji
Daiba	Dainichi-kyô (Mahāvairocana-sûtra ou
Daibenkudokuten	Vairocana-sûtra)
Daibonten (Mahābrahman)	Dairyûji
Daibusshi	Daiseishi Bosatsu
Daibutchô	(Mahāsthāmaprāpta)
Daibutsu	Daisekiji (Shizuoka)
Daibutsuden	Daisenji
Daibutsuza	Daishichi Kimeigasshō
Daichokushinsō	Daishidō
Daido Engi	Daishōkangiten
Daienji	Daishōmen
Daienkyôchi	Daishōten
Daifukudenji (Mie)	Daiza
Daigensanzen-in	Daizenji
Daigensuihō Myôô	Daizetsusō
Daigoji (Kyôto)	Daizôji (Fukushima)
Daihannya-e	Dakkatsu kanshitsu
Daihannya-haramitta-kyô	Dankin
(Mahāprajñāpāramitā-sûtra)	Dannadera
Daihannya-kyô (Mahāprajñā-sûtra)	Danrinji
Daihi-taizôshō Mandara	Danshin
Daihōjinja	Danzō
Daihōonji	Darani Bosatsu
Daihōzōden	Darani
Daiitoku Myôô (Yamantaka)	Daruma
Daiitokuji (Kyôto)	Darumadera (Nara)
Daiitokuô Bosatsu	Dengyô Daishi
Daijidoron	Denkôji (Nara)
Daijionji	Denpôdô
Daijizai Bosatsu (Ichûten)	Denpôkanjô
Daijizaiô Bosatsu	Dô
Daijizaiten (Mahesvara)	Dôchû-dôji
Daijô Bukkyô	Dôfuku
Daijô Kaidan-in	Doganji
Daijôji (Hyôgo)	Dôgen
Daijôkai	Dogû
Daikakuji (Kyôto)	Dohatsu
Daikakuson	Dôjikei
Daikangiten	Dôjôji
Daikashô (Mahākāsyapa ou	Dôjôkan
Pippalāyana)	Dôju-in
Daikôji	Dokkosho
Daikokuten (Mahākāla)	Dokukorei
Daimuryôju-kyô	Dokurôhōjô
Dainenbutsuji (Ôsaka)	Dôkyô

Dokyôsuru
 Domugoku
 Dômyôji (Ôsaka)
 Dôsen Risshi
 Dôshô
 Dôshû-in
 Ebisu
 Eboshi
 Eigenji
 Eiheiji (Fukui)
 Eikai
 Eisai
 Eitai Kôshubo
 Eizanji
 Eki-dôji
 Ekô-dôji
 Ekô-in
 Emon
 Endonkai
 Engaku (pratyekabuddha)
 Enjôji (Nara)
 Enkai
 Enkakuji
 Enkô Kannon
 Enkôhai
 Enkyôji
 Enmaô
 Enmaten (Yama-râja)
 Enmei Jizô
 Enmei Kannon
 Ennôji
 Ennôkôbutsu
 Enpaku
 Enpatsu
 Enpukuji
 Enryakuji (Shiga)
 Ensanji
 Ensô
 Ensôkô
 Enyûji
 Erinji (Yamashi)
 Eshu
 Etsufushu
 Fenorosa
 Fu
 Fûban
 Fudankôbutsu

Fude
 Fudô Myôô (Acalanâtha)
 Fudô Nyorai
 Fudôdô (Wakayama)
 Fudoki
 Fugen Bosatsu (Samantabhadra)
 Fugen Enmei
 Fugenji (Kyôto)
 Fugen-zanmai
 Fuhi Kannon
 Fûjin
 Fujiwara Jidai
 Fukiashi
 Fukidera
 Fukijiku
 Fukiyose
 Fukiyose-renben
 Fukiyoseshiki
 Fukuben
 Fukuchi-in
 Fukûjôju Nyorai (Amoghasiddhi)
 Fukujuji
 Fukûkenjaku Kannon
 (Amoghapâsa)
 Fukukô
 Fumiwake-rengeza
 Fumiwari-rengeza
 Fumonbon
 Funagata kôhai
 Funi Kannon
 Funnugyô
 Furuna (Pûrna)
 Fushimidera (Ishikawa)
 Fushin
 Fusumi
 Futaitenhôrin
 Fûten (Vâyû)
 Gachirin
 Gachô
 Gaikongôbu-in
 Gaki
 Gakidô (preta)
 Gakkô Bosatsu (Candraprabha)
 Gakkô Henshô
 Gakkô-in
 Gakkô Bosatsu
 Gakuanji

Gakuenji		Gofun	
Gakugyôji		Goge	
Gangôji	(Nara)	Gôhoshin	
Ganjin		Gohyakurakan	
Ganjôji		Gojûtô	
Ganjôju-in		Goko	
Gansenji	(Kyôto)	Gokokuji	(Tôkyô)
Ganzô		Gokorei	
Garan		Gokosho	
Gasshô Kannon		Gokukongôsho	
Gasshô-in		Gokuraku Jôdo	
Gatten	(Candra)	Gokuraku	
Gazô		Gokurakuji	
Gebaku-in		Gôma	
Gebakuken-in		Gôma-in	
Gehakusô		Gômaza	
Gehonchûshô		Gômazazô	
Gehongeshô		Gonge	
Gehonjôshô		Gongen	
Geki		Gonshinrin	
Genbu		Gorin	
Genji Monogatari		Gôrinji	(Ôsaka)
Genjô Sanzô		Go-riyaku	
Genjô	(Fa-hsien)	Goshichinichi Mishihô	
Genseriyaku		Goshinji	
Genshin		Goshô	
Genwaku		Gôshôji	
Geshô		Goshokuun	
Gesseimani		Goshusanmaya	
Getsurin		Gôtama Siddhâta	
Gigaku		Gôtôsotsuten	
Gigeiten	(Mahesvara)	Goun	
Ginkakuji		Gôyû Kokûzô	
Ginnankei		Gôzanze Myôô	(Trailokyavijaya)
Ginpaku		Gôzanze-e	
Giwadachi		Gôzanze-in	
Go Dai Myôô		Gôzanze-katsuma-e	
Gobujô		Gôzanze-Sanmaya-e	
Gobujogôten		Gûji	
Gobutsu Hôkan		Gumonjihô	
Gobutsu		Gumyôji	
Gobutsu-goshin		Gunaganmanibutsu	
Gobutsu-kanjô		Gundari Myôô	(Kundali)
Gochi Nyorai		Gunji	
Godai-in		Gunzô	
Godaikanji		Guputa	(Gupta)
Godaisonzô		Gurusonbutsu	

Guze Kannon		Hankaza
Gyôbyô		Hankazô
Gyôgetsukei		Hanki-dôji
Gyôgi		Hannya Bosatsu
Gyôkai		Hannya Haramita Bosatsu
Gyôki		Hannyaaji (Nara)
Gyokuji		Happô
Gyokukan		Harashikami
Gyôman		Harashishi
Gyoran Kannon		Hasedera
Gyorinbuki		Hashshôdô
Gyôshin		Hassôjôdo
Gyûganshôsô		Hasu
Hachi Tôrô Onsei Bosatsu	/	Hasu-no utena
		Hasu
Hachi		Hata
Hachibushû		Hatano Chitei
Hachidai-dôji		Hata-no Kawatsu
Hachidaijiseki		Hatsubodai
Hachijû Shukô		Hattô
Hachijû Zuigyôgô		Hayatama-no ôkami
Hachiman Bosatsu		Heian Jidai
Hachiman Daibosatsu		Heiankyô
Hachimangu Benzaiten		Heigenji
Hachiman-kohyôjinja		Heireita
Hachiman-shisen		Henchi-in
Hadaka		Henge Kannon
Hadomake		Hengemen
Hafuni		Hengeshin
Hagadera (Fukui)		Henjô
Haira Taishô		Hentan unken
Hâkenkuroitsu		Hentan
Hakime		Hentan'uken
Hakke		Hewadachi
Hakku		Hibutsu
Hakone Jingûji		Hida
Hakonejinja (Kanagawa)		Hieizan (Shiga)
Hakuhô Jidai		Hihô
Hakusan		Hikime-kagibana
Hakuto		Hikken-dôji
Hakuzôdô Bosatsu		Himitsu
Hanamatsuri		Himitsu-mandara-jûjûshinron
Hanamidô		Himitsu-no kyôgi
Haniwa		Hindôkyô
Hanka Shiizô		Hinoki
Hankaizô		Hinzûkyô —
Hankashiiza		Hippakaraô

Hirabachi
 Hiradai
 Hisen
 Hiten
 Hitenkôhai
 Hitsukara
 Hizadaka
 Hizagata
 Hizôji
 Hô Haramitsu
 Hô Haramitsu
 Hô
 Hôbô
 Hôbodai-in (Kyôto)
 Hôbyô
 Hôbyô-rengeza
 Hôdaku
 Hôdenji
 Hofukuji
 Hôganji
 Hôgekisho
 Hogen
 Hôgen
 Hôgetsu Chigen Kôon Jizaiô Nyorai

 Hôgu-rengeza
 Hôhatsu
 Hô-in
 Hôjizaiô Bosatsu
 Hôjôhō
 Hôjôji
 Hôju
 Hôjuji
 Hôjûkeikôhai
 Hôjukô
 Hôjusho
 Hôkaiji
 Hôkaiji
 Hôkaijô-in
 Hokairaion Nyorai
 Hôkaishô Sui Yugi Jintsu Nyorai

 Hôkan
 Hôkei
 Hôkei
 Hôken
 Hôkiji

Hokitsu
 Hôkitsu
 Hôkkai Kokuzô
 Hôkkai-butso
 Hôkkaigaku
 Hôkkaiji
 Hôkkaijô-in
 Hôkkaitaishôchi
 Hôkkedô
 Hôkkegisho
 Hôkkeji (Nara)
 Hôkke-Kaidan-in
 Hôkke-kyô (Saddharma-pundarîka-
 sūtra)
 Hokkekyôji (Chiba)
 Hôkken (Hsüan-Tsang)
 Hôkke-zanmai
 Hôkkiji
 Hôkkyô
 Hôkô Kokûzô
 Hoko
 Hôkôji (Kyôto)
 Hôkongô-in
 Hôkongôji
 Hokuendô
 Hokugi
 Hokugishiki
 Hokukyokusei
 Hokurei
 Hokutoshichisei
 Hôkyô
 Hôkyô
 Hôkyô
 Hôkyô
 Hôkyô
 Hôkyû
 Hôman
 Hômon
 Honbutso
 Hondô
 Hônen
 Honganji (Kyôto)
 Honji
 Honjibutsu
 Honjishin
 Honjisuijaku
 Honjôji
 Honjôtan

Honkôji	(Ôsaka)	Hôzô-biku	
Honkokuji		Hyakusai Kannon	
Honmonji	(Tôkyô)	Hyôji	
Honnôji		Ichiboku chôteizô	
Honpashikiemon		Ichiboku-bori	
Honpôji		Ichiboku-zukuri	
Honryûji		Ichibutsu-issaibutsu	
Honshi		Ichigyô	
Honzonzô		Ichiiichikôichimôshôsô	
Hôô		Ichiiin-e	
Hôôdô		Ichiiinodera	
Hôôji		Ichiji-butchôrin	
Hôonji	(Tôkyô)	Ichijikinrin Nyorai	
Hôra		(Ekâksharoṣṇiṣacakra)	
Hôraiji		Ichiji-kinrin-butchô	
Hôratsu		Ichijôji	
Hôrenji		Ichijô-Kaidan-in	
Horiguchi		Ichijôshikan-in	
Hôrin		Ichinyo Kannon	
Hôrin		Ichiyô Kannon	
Hôrinji	(Nara)	Ichûten	
Hori-tagane		Idaten	(Skanda)
Hôryûji	(Nara)	Idodera	
Hôsenji		Iidakaji	
Hôshakô		Ikaru	
Hôshin		Ikarugadera	(Nara)
Hôshô Nyorai	(Ratnasambhava)	Ikibotoke	
Hôshu		Ikkorei	
Hosogane		Indara Taishô	() (Indra)
Hôsôge		Indokyô	
Hôsôge-karakuza		Inien	
Hôsôgemon		Inienshitsusô	
Hôsshôji		Injô	
Hossô		Inkaku	
Hossu		Inpa	
Hotei		Insô	
Hôtô Nyorai	(Ratnaketu)	Insô	
Hôtô		Inyaku-dôji	
Hotoke		Ippon-zukuri	
Hotômen		Irogonomi	
Hotsumisakidera		Ishanaten	(Īsāna)
Hôya		Ishiiidera	(Nara)
Hôza		Ishiteji	
Hôza		Ishiyamadera	(Shiga)
Hôzô Bosatsu	(Dharmākara)	Ishiyama-honganji	
Hôzô tennyô		Ishô-dôji	
Hozo		Itabutsu	

Itakôhai	Jôbon'ô	(Śuddhodana)
Itchakushu	Jôbutsu	
Itoku Kannon	Jôchô	
Itsukushimajinja	Jôdo hensô	
Ittôbori	Jôdo kôen	
Iwafunedera	Jôdo Mandara	
(Kyôto)	Jôdô	
Iwato Kannon	Jôdo	
Iwaza	Jôdoji	
Izô	Jôdokongu	
Izu	Jôdoshin	
Izuzan Gongen	Jôdôshôgaku	
Jaki	Jôgo-jôbu	
Jaryûzô	Jôhaku	
Jashin	Jôhonchûshô	
Jâtaka	Jôhongeshô	
Jidai	Jôhonjôshô	
Jigoku	(naraka)	
Jihimen	Jô-in	
Jihisô	Jôjin-e	
Jikaku Daishi Ennin	Jôjitsu	
Jikidô	Jôjizaiô Bosatsu	
Jikkai	Jôkei	
Jikokuten	(Dhrtarâstra)	
Jikyô Kannon	Jôkôsô	
Jimon	Jôkyôji	(Shiga)
Jimotsu	Jômon	
Jindaiji	(Tôkyô)	
Jinfukuji	Jômyôji	
Jinganji	Jôroku-in	
Jingoji	(Kyôto)	
Jingûji	Jôrokuji	(Shiga)
Jinja Taishô	Jôroku	
Jinja	Jôruriji	(Kyôto)
Jinmoten	Jôrurikô	
Jinpukiji	(Yamaguchi)	
Jionji	(Mie)	
Jippôkai	Jôshin	
Jippôsekai	Jôshin-e	
Jiren Kannon	Jôshinshishisô	
Jirenge	Jôshosachi	
Jishô	Jôshu	
Jison-in	(Wakayama)	
Jisukashi	Jô-tagane	
Jiten	(Prthivî)	
Jizô-in	Jôzabu-bukkyô	
Jô	Jûdaideshi	
Jôbon	Jûgô	
	Juhô	
	Jûichimen Kannon	(Ekâdaśamukha)
	Jûjihon	
	Jûjika	
	Jûnihachibushû	
	Jûniin'en	
	Jûnishi	

Jûnishinshô		Kangiten	(Vināyaka; Ganeśa)
Jûniten		Kangyôhen	
Juntei Kannon	(Cundī)	Kanimanji	(Kyôto)
Jû-o shisô		Kanjin	
Jûô		Kanjô	
Jûrin-in	(Nara)	Kanjôdô	
Jûroku Zenshin		Kanjô-in	
Jûroku-dôji		Kanjuji	(Kyôto)
Jûrokuson		Kan-kyô	(Amitâyur-dhyâna-sûtra)
Jûsha-dôji		Kanmuryôju-kyô	(Amitâyur-dhyâna-sûtra)
Jutai		Kannanshinku	
Juzu		Kannon	
Kabirae		Kannonji	
Kaenkô		Kannon-kyô	(Avalokitesvara-sûtra)
Kaenkô		Kanrôshu	
Kaeribana		Kansen	
Kaeri-raigô		Kanshin	
Kagawanegaikôji		Kanshinji	(Ôsaka)
Kagerô		Kanshinjippôkaizu	
Kaidan-in		Kanshitsuzô	
Kaifukeô Nyorai		Kansu	
(Samkusumitarāja)		Kansu	
Kaifurenge		Kantai	
Kaigendaibutsu		Kantai-dôji	
Kaigenkuyô		Kantoku Nyorai	
Kaijûsenji	(Kyôto)	Kanyôbutsu	
Kaikei		Kanzeon Bosatsu	
Kaimandera		Kanzeonji	(Fukuoka)
Kairitsu		Kanzô	
Kairô		Karakusa	
Kajikitô		Karakusakô	
Kakogenzai-inga-kyô	(do chinês,	Kara-shishi	
Kuo-chûhsien-tsai-yin-kuo-ching)		Kariginu	
Kakujô		Kariteimo	(Hārītī)
Kakuonji		Karura	(Garuda)
Kakurinji	(Hyôgo)	Karuraenkô	
Kakyûden		Karuraza	
Kamachiza		Karyôbinga	(Kalavinka)
Kami		Kasen	
Kan'eiji	(Tôkyô)	Kasen'en	(Kātyāna ou Nalada)
Kan'i		Kashima Jingûji	
Kanbei		Kasuga Mandara	
Kanbutsu-e		Kasuga Taisha	(Nara)
Kanchi-in		Katchû	
Kane		Katen	(Agni)
Kanejaku		Katsuma	
Kanejôroku			

Katsura	Keyaki
Kawaidera	Ki Fudô
Kayôza	Kiba
Keban	Kibori
Kebori	Kiborishi
Kebutsu	Kibusshi
Kegomi	Kichijô-in
Kegomi-tsuki-kamachiza	Kichijôji (Tôkyô)
Kegon	Kichijôten (Mahâsrî; Lakṣmi)
Kegon-kyô (Avatamsaka-sûtra)	Kichijôza
Kegon-no gokyô	Kifuza
Kegon-ô Bosatsu	Kimei-gasshô
Keiha	Kinbusen (Wakayama)
Kei-in	Kindôzô
Keika	Kinjû
Keikai	Kinjûza
Keikô	Kinkakuji
Keishô-dôji	Kinnara (Kimnara)
Keisokuji (Shiga)	Kinpaku
Keiten	Kinryûji (Nara)
Kekkafuza	Kinu
Kemon	Kirikane
Ken'engôsô	Kiritsuke-rahotsu
Kenchôji	Kishimojin (Hariti)
Kendabbaô	Kisshôka
Kendappa (Gandharava)	Kisshôten (Mahâsrî)
Kendara (Gandhara)	Kisshôzazô
Kengô Jûrokuson	Kitadera
Kengô Senbutsu	Kita-in (Saitama)
Kengô	Kiyomizudera (Kyôto)
Kengô	Kizazô
Kengô-in	Kô
Ken-hôtô-bon	Ko
Ken-in	Ko
Kenjitsushingasshô-in	Kôan
Kenkairon	Kôbanza
Kenkô	Kôben
Kenkyô	Kôbô Daishi
Kenmitsu	Kôdo
Keninji	Kôdô
Kensaku	Kôen
Kentôshi	Kôfukuji (Nara)
Kenzoku	Kôgenji (Shiga)
Kerakuten	Kôhai
Keribori	Kohikun
Kesa	Koi
Keshô-dôji	Kôji

Kôjiji
 Kojimadera
 Kojô
 Kôjô
 Kojôbukkyô
 Kôkei
 Kôkei
 Kôkô
 Kôkokuji
 Kokubunji (Niigata)
 Kokubunji
 Kokusekiji (Iwate)
 Kokuso
 Kokuso-urushi
 Kokutaiji (Toyama)
 Kokûten
 Kokûzô Bosatsu (Akāśagarbha)
 Kokûzô-in
 Kôkyaku
 Kôkyakuzô
 Komagaku
 Komainu
 Komatsudera
 Kômei
 Kômokuten (Vīrûpākṣa)
 Kômyôji
 Kômyô Bosatsu
 Konbô
 Kondaiji
 Kondaiô
 Kondô
 Kondôbutsu
 Kongara-dôji
 Kongô Bosatsu
 Kongô Bu Haramitsu
 Kongô Gyô Haramistu
 Kongô Haramitsu
 Kongô Haramitta
 Kongô Hô Bosatsu
 Kongô Hô Haramistu
 Kongô Hô Haramistu
 Kongô Ka Haramitsu
 Kongô Ki Haramitsu
 Kongô Kokûzô
 Kongô Kugo
 Kongô Ma Haramistu
 Kongô Man Haramitsu

Kongô Misshaku
 Kongô Rikishi
 Kongô Yasha Myôô (Vajrayakṣa)
 Kongô Zaô Gongen
 Kongôbô
 Kongôbu-in
 Kongôbuji (Wakayama)
 Kongôchi (Vajrabodhi)
 Kongôchôji
 Kongôchô-kyô (Vajrasêkhara-sûtra)
 Kongôgasshô-in
 Kongô-in
 Kongôkai Mandara (vajra-dhātu)
 Kongôkai-hachijûissson mandara

 Kongôkai-shibutsu
 Kongô-kyô
 Kongôô (Vajra)
 Kongôrei
 Kongôrinji
 Kongôsanmai-in (Wakayama)
 Kongôsatta Bosatsu (Vajrasattva)
 Kongôsatta Haramistu
 Kongôsho
 Kongôshôji
 Kongôshu
 Kongôza
 Kongôzô Bosatsu
 Kônin-Jôgan-chôkoku
 Konjichô
 Konjiki Hôkô Myôkô Jôju Nyorai

 Konjigidô
 Konjiki-in (Iwate)
 Konjikikujakuô
 Konjikisô
 Konkômyô-kyô
 (Swarnaprabhâsottama-rāja-sûtra ou
 Swarnaprabhâsa-sûtra)
 Konpira () (Kumbhîra)
 Konponchûdô
 Konrin
 Konzai-dôji
 Konzô Bosatsu
 Kôrenge
 Kôri Kannon
 Kôrinji

Kôro		Kûkai
Korô		Kukosho
Koromo		Kumano Hayatama Taisha
Koryûji	(Kyôto)	(Wakayama)
Kôryûji		Kumano Mandara
Kôsei		Kumoza
Kôsei		Kuninaka-no Kimimaro
Koshie		Kun
Kôshin		Kuonji
Kôshin		Kuramadera (Kyôto)
Kôshô Bosatsu		Kuratsuki-no Tori
Kosho		Kurikara
Kôshô		Kurishuna (Krishna)
Kôshôji	(Kyôto)	Kuroishidera (Iwate)
Kôshôji	(Kyôto)	Kuru
Kôshun		Kurumigata
Kôsô		Kusamaki
Kosode		Kusha
Kossô		Kushiro
Kôtoku-in	(Kamakura)	Kushitetsukô
Kôtokuji		Kusunoki
Kôyasan		Kusuzai
Koyasu Kannon		Kutsudera
Kôzanji		Kûya
Kôzenji		Kuyô
Kubira Taishô ()	(Kumbhîra)	Kuyô-e
Kubon		Kuyuzai
Kubon-in		Kuzuidera
Kubon-ôjô		Kyôbusshi
Kudara Kannon		Kyôchozô
Kudara		Kyôden-in
Kudaraji		Kyôji
Kûden		Kyôkô
Kudokuten		Kyokurokuza
Kudon		Kyôninkei
Kudoyamajison-in		Kyôôgokokuji
Kue Mandara		Kyoshiiki
Kugyô Shaka		Kyoshinkô
Kugyô		Kyôten
Kugyôsha		Kyôzô
Kuhon Jôdo		Kyû
Kuhon-in		Mafu
Kuhonji		Magai Butsu
Kujaku Myôô		Magoraka
(Mahāmayûrīvidyārājñi)		Mahavairocana
Kujakuza		Makeishurô
Kuji		Makkô

Makora Taishô () (Mahoraga)
 Makoto
 Makurahonzonzô
 Mandara (Mandala)
 Mangan Shônin
 Mangan-in
 Mani
 Manihôju
 Manji
 Manji
 Manjûji
 Manjushiri
 Manmitsu
 Manmôsô
 Manpukuji (Shimane)
 Manpukuji (Kyôto)
 Mansenô
 Manzenshaô
 Mappô
 Marishiten (Marîci)
 Marutsutsu
 Matsuo Jinja
 Matsuodera (Nara)
 Matsuotaisha
 Mawaraô
 Megami
 Meigetsu-in
 Meikai
 Mekira Taishô () (Mihira)
 Merôfu Kannon
 Mibukôhai
 Michûtokujômisô
 Mida-sanzon
 Miedera
 Mieidô
 Mifu-renge
 Miidera (Onjôji)
 Mikaeri Amida
 Miken
 Mikkyô
 Mikumarijinja (Nara)
 Minamihôkkeji
 Minedera
 Mineokadera
 Mirai butsu
 Miroku Bosatsu (Maitreya)
 Misai-e

Mishôtai
 Misshaku-Kongôrikishi
 Mitsugon Jôdo
 Mitsugon Koku
 Mitsugon Kokudô
 Miwajinja
 Miya mandara
 Mizukaki
 Mizukaki
 Mo
 MOA Bijutsukan (Shizuoka)
 Môjôkôsô
 Mokakeza
 Mokkenren (Maudgalyâna)
 Mokuchô
 Mokushin kanshitsu
 Mokuwaku
 Mokuzô
 Monju Bosatsu (Manjuśrî)
 Monju-in (Nara)
 Monjushiri
 Mononobe-no Hironari
 Morinji
 Môsenza
 Mosuso
 Mo
 Mudôji (Mt. Hiei)
 Mugi-urushi
 Muhenshin Bosatsu
 Mujaku (Asanga)
 Mujô-e
 Mujôji
 Mukuharadera
 Munakatajinja
 Munekazari
 Muromachi Jidai
 Murooji (Nara)
 Muryôju Nyorai
 Muryôju-kyô (Aparimitâyus-sûtra ou
 Amitartha-sûtra)
 Muryôju-Kyôron-Shaku
 Muryôkôbutsu
 Musaboru
 Mushikikai
 Muyû Saishô Kichijô Nyorai
 Myôen
 Myôgonji (Aichi)

Myôgyô-soku	Nihonbukkyôchôkokubijutsu
Myôhō-in (Mt. Hiei)	Nihonkoku Genpô Zen'aku
Myôhōji (Yamashi)	Nijûenkô
Myôhōrengē-kyô (Saddharma- pundarîka-sûtra)	Nijûenkôhai
Myôkanzatchi	Nijûensôhitenkô
Myôken Bosatsu	Nijûensôkô
Myôkenji (Kyôto)	Nijûgo Bosatsu
Myômanji (Kyôto)	Nijûhachibushû
Myôô	Nikkei
Myôô-in (Wakayama)	Nikkeishu
Myôrakuji	Nikkô Bosatsu (Sûryaprabha)
Myôshinji (Kyôto)	Nikkô Henshō
Myôtsûji	Nikosho
Naibaku-in	Ningendô (manushya)
Nakatsu-hime	Ninnaji (Kyôto)
Nakayamadera	Ninnô-e
Namu-Amida-Butsu	Ninnôgyô
Namubutsu-taishizô	Ni-ô
Nanchô	Niranba
Nandaryûô	Nire
Nankyôbushi	Nishiendô
Nanmyôji	Nishiki
Nanshōji	Nissei
Nantô Rokushû	Nisseimanishu
Nanzenji (Kyôto)	Nisshô Bosatsu
Nara Jidai	Nitten (Sûrya, Āditya)
Nara	Niujinja
Naraenkengô	Niwa-in
Naraenten (Nārāyana)	Niwakijôji
Nara-no Daibutsu	Nôe
Nariaidera (Hyôgo)	Nôjô Kannon
Natabori	Nômandara
Nehan	Nomi
Nehan-kyô	Nuribe-no Otomaro
Nehanzô	Nyoi
Nenbutsu	Nyoihōju
Nenjibutsu	Nyoirin Kannon (Chintāmaṇicakra)
Nenju	Nyoishu
Nibutsu-heiza	Nyoninkôya
Nichira	Nyorai
Nichiren	Nyoraidô
Nichirin	Nyûmetsu
Nichirinji	Nyûtai
Nidankamachiza	Ôdan
Nihon Ryôki	Ogakazu
Nihon Shoki	Ôjô
	Ôjôyôshû

Okadera (Nara)	Rengeza
Okamotodera	Renge *
Okotsudaishi	Renkôji
Okuchôji (Yachôji)	Renniku
Oku-no-in	Renpa
Okyô	Ringei-in
Ongyô-in	Rinhô
Oni	Rinjûbutsu
Onjôji (Shiga)	Rinne
Ono	Rinnôji (Tochigi)
Onzôsô	Rinnôza
Oroka	Rinnôzô
Oshidashibutsu	Rinpô
Otera	Rinpôkô
Ôyadera	Rinzaishû
Ôyashi	Rishu-e
Ragora (Râhula)	Risshakuji
Rahotsu	Ritakyusai
Raibanza	Ritsu
Raigô Sanzon	Ritsuzô
Raigô-in	Rôben
Raigô-in (Nara)	Roku Jizô Niô
Raigôkei	Rokudô
Raijin	Rokuharamitsuji (Kyôto)
Raijo	Rokuji Kannon
Rakan	Rokujô Madenokôji
Rakanji (Kyûshû)	Rokuonji
Rasaku	Ruri Kannon
Rasetsuten	Rurikôji
Rei	Rushana
Reigenki	Ryôbu Shintô
Reihôkan	Ryôekikaryûmansô
Reijô	Ryôgen
Reiken aratakana Hotoke Sama	Ryôge-no kan
	Ryôjusen
Reisô	Ryôkai Mandara
Renben	Ryônin
Rendai	Ryôômen
Renga Kannon	Ryôsenji (Nara)
Renge Kokûzô	Ryôsokuson
Renge Mandara	Ryû (Nâga)
Rengebu-in	Ryûanji (Kyôto)
Rengegasshô-in	Ryûgaiji
Renge-in	Ryûhonji (Kyôto)
Renge-iwaza	Ryûju Bosatsu
Renge-karakuza	Ryûju (Nâgârjuna)
Rengeô-in	Ryûkakuji

Ryûkô-in		Sanjûsangendô
Ryûkôji	(Kanagawa)	Sanjûsanshin
Ryûmyô Bosatsu		Sanjûsanshu
Ryûtôki		Sanjûsanten
Ryûzu Kannon		Sankaie Bosatsu
Sadarin		Sanko
Sagegami		Sankorei
Saichô		Sankosho
Saidaiji	(Nara)	Sanmaidô
Saihô Gokuraku Jôdo		Sanmaiô Bosatsu
Saihô-jôdo		Sanmaiyagyô
Saijôji	(Kanagawa)	Sanmatageki
Saikoku-sanjûsan-kannon		Sanmaya-e
Saikyôji	(Shiga)	Sanmayagyô
Sa-in		Sanmenzushoku
Sairenji	(Ôsaka)	Sanmon
Saishiki		Sannin yoreba Monju-no chie
Saishô-rôjin		
Saishôson		Sanpô
Sakararyûô		Sanron
Saku		Sansabô
Sakuhatsu		Sansageki
San'akugô		Sanshi Taishô (Samjneya)
San'en-zan		Santera Taishô ()
Sanbô		Sanyô-dôji
Sanbuhikô		Sanze
Sanbutchô		Sanzen butsu
Sanchira Taishô	(Sançira)	Sanzen
Sandaibutsu		Sanzen-in (Kyôto)
Sandenji		Sanzen-sekai
Sandô		Sanzon Raigô
Sangai		Sanzon
Sangaku bukkyô		Sanzon-seki
Sangatsudô		Satori
Sange Gakuseishiki		Satori-no kyôchi-ni tassuru
Sangô Myôzen		Satori-wo kaitamono
Sangô Shiiki		Satottamono
Sangô		Sayabutsu
Sango		Sazen
Sangô-sanzenbutsu-kyô		Sazô
Sangô-sanzenbutsu-kyô		Segan-in
Sangyô Gisho		Segan-semui-in
Sanjin-seki		Seguri
Sanjô Bussho		Seibutsuza
Sanjû-jôkai		Seidô
Sanjûnisô		Seigan
Sanjûsan Kannon		Seihakuhisô

Seikaji	(Sukasumidera)	Setsukutsuji-in	
Seirenge		Seyaku Kannon	
Seirinji		Seyo-in	
Seiryôji	(Kyôto)	Shagara	
Seiryû		Shaka Hassô	
Seishi Bosatsu	(Mahasthamaprapta)	Shaka Jûroku Zenshin	
Seishûkugô		Shaka Kirin	
Seisôji		Shaka Nyorai	(Sakyâmoni)
Seisuiji	(Nagano)	Shaka Sanzon	
Seitaka-dôji	(Cetaka)	Shaka-hassô-jôdô-zu	
Seitôji		Shaka-in	
Seiza		Shakamanibutsu	
Seiza		Shakamuni	
Sekenge		Shakôji	
Sekibutsu		Shaku	
Sekkeiji	(Kochi)	Shakujô	
Semu		Shakuson	
Semui-in		Shakutai	
Sen		Shari	
Sen		Sharihotsu	(Śâriputra ou Upatisya)
Senbu		Shashinshiko	
Senbutsu		Shasui Kannon	
Senbutsukôhai		Shi Haramitsu Bosatsu	
Senbutsu-shisô		Shi Kuyô Bosatsu	
Senchaku-hongan		Shiba Kuratsukuri-no Obito Tori	
Sendan		Shichibutsu-Yakushi-kyô	
Sengakuji	(Tôkyô)	Shichidô-garan	
Senjiza		Shichifukujin	
Senju Kannon	(Sahasrabhuja)	Shichigutei Butsumo	
Senju Sengen Kanjizai Bosatsu		Shichi-in	
Senju Senme Kannon		Shichijô Ômiya	
Senjuji	(Mie)	Shichikinzan	
Senkoku		Shichikôkai	
Senkuza		Shichishôryûmansô	
Senmô		Shidai Bosatsu	
Sennyûji		Shidaibutsuji	
Senshôji	(Fukui)	Shigami	
Sensôji	(Tôkyô)	Shi-in-e	
Sentai butsu		Shiisô	
Sentaidô		Shijûshisô	
Sentenmon		Shikikai	
Seppô-in		Shikimandara	
Seshin	(Vasubandhu)	Shikinasu	
Seson-in		Shikkongôjin	
Setsubô-in		Shikosho	
Setsukeiji		Shiku	
		Shin'Yakushiji	(Nara)

Shinboku		Shitennôji	(Ôsaka)
Shinbutsu Konkô		Shitoku-dôji	
Shinbutsu Shûgô		Shitsushitsuza	
Shindaiji		Shittan	
Shindara Taishô	() (Sindûra)	Shiva	
Shindô		Shô Kannon	(Avalokitesvara)
Shinfu		Shôbenchi	
Shingi		Shôbô	
Shingi		Shôbôdaiji	
Shingon		Shôburaku	
Shingon-darani		Shôbusshi	
Shingon-himitsu		Shôchi-in	(Wakayama)
Shingûkôgô		Shôdaiji	
Shinkô		Shôdora Taishô	
Shinkôchôtôsô		Shôgo-in	(Kyôto)
Shinnyo		Shôgon	
Shinpi		Shôgonbusshi	
Shinpukuji		Shôgon-rengé	
Shinran		Shôinji	(Shizuoka)
Shinseigansô		Shôjiji	
Shinshô		Shôjôbiku-dôji	
Shinshôji		Shôjôbukkyô	
Shinshôji		Shôjôji	(Fukushima)
Shintamen		Shôjôji	(Fukui)
Shintô		Shôjûraigô	
Shinwa		Shôkeji	
Shinzô		Shôko	
Shippaku		Shôkokuji	
Shippei		Shokudô	
Shiragi Myôjin		Shokuji-in	
Shiramizu Amidadô		Shôkyô Kannon	
Shirengé		Shôkyô	
Shiseisô		Shôman-kyô	(Srimaladevisinhanada-sûtra)
Shishi		Shômon	(śrāvakas)
Shishiaibori		Shômyô-dôji	
Shishikan		Shômyôji	
Shishikeusô		Shônen	
Shishiku Bosatsu		Shôren-in	(Kyôto)
Shishikutsuji	(Ôsaka)	Shôrinji	(Nara)
Shishi-mai		Shôritsushumashitsusô	
Shishi		Shôryô-in	
Shishôdô		Shôryôza	
Shishu-mandara		Shôshû	
Shitai		Shôsô-in	
Shitakamachi		Shosonbutsugan	
Shitashikinasu		Shôten	(Nandikeśvara)
Shitennô			

Shôtoku Taishi			Sôdô
Shôtora Taishô	()	(Catura)	Soga-no Umako
Shôza			Sôgô
Shôzenji			Sôgô
Shôzô			Sôgô
Shôzô			Sôgongô
Shôzôchôkoku			Sôgongu
Shôzômatsu			Sôgyô Hachiman
Shûbutsu			Sôgyô
Shudô-in			Sôjiji (Tôkyô)
Shudôjo			Sôkô
Shudôni			Sokôshô-in
Shudôsha			Soku
Shûen			Sokufukômansô
Shugendô			Sokukonkôheisô
Shugenja			Sokushinjôbutsu
Shûgensha			Sôryô
Shûgôbijutsu			Soshitchi-in
Shugoseki			Soshitchijikara-kyô (Susiddhikara-
Shugoshin			mahâtantrasadhanopâyikapatala-
Shugyô			Soshitsu-kyô
Shûhô Kannon			Sotôba
Shuhô			Sotsuka anpeiritsusô
Shu-in			Sotsukanirinsô
Shûjaku			Sozô
Shujaku			Sôzô
Shuji			Sô
Shûjôroku			Subodai (Subhûti)
Shûkeikôhai			Sûfukuji
Shukke			Sugi
Shûkongôshin	(Vajradhara)		Sugimotodera
Shumidan			Suhamaza
Shumisen			Suibankazari
Shumiza			Suibyô
Shûrimei			Suigetsu Kannon
Shurô			Suihatsu
Shûryûzô			Suijaku Mandara
Shusen-dôji			Suijaku
Shusokunyunansô			Suijakubijutsu
Shusokushimanmôsô			Suijakushin
Shussan-no Shaka			Suijin
Shutai			Suiô
Shutara			Suiten (Varuna)
Shuzenji	(Izu)		Sujikô
Sô			Sukashibori
Sôbô *			Sukibori
Sôdô			Sumiashi

Sumi-no gu sūtra)	Tenchô
Tachibana bunin-no zushi	Tendai
Tachibana Fujinzu	Tendaiji
Tachibanadera (Nara)	Tendaisan
Tachiki butsu	Tengai
Tadadera	Tenjiku
Tadojinguji	Tenjin
Tagane	Tenjô
Tahô Butsu	Tenkandai
Tahô Nyorai	Tenkuraion Nyorai
Tahôtô	(Divyadundubhimeghanirghosa)
Taichô	Tenne
Taigensui Mishihô	Tennindô
Taigensui Myôô	Tenninshi
Taima Mandara	Tennôji
Taimadera (Nara)	Tennoyo
Taimitsu	Tennoyo-kawara
Tainaibutsu	Tenpyô Jidai
Taisha	Tenrin
Taishakuten (Indra)	Tenrinjôô
Taiu-in (Wakayama)	Tenrisankôkan
Taizôkai Mandara (garbha-dhātu)	Tenryû Hachibushû
Taizôkai-shibutsu	Tenryûji (Kyôto)
Takanikubori	Tensenjinja
Takano Yama	Tentôki
Takanojinja (Okayama)	Tentoku Nyorai
Takaodera (Jingôji)	Tô
Takasemagaibutsu	Toban
Takimi Kannon	Tobatsu Bishamonten
Tamayori-hime	Tôdaiji (Nara)
Tamonten (Vaisravana)	Tô-higan
Tanaita	Tôhôtten
Tanben	Tôji (Kyôto)
Taneyoshimi	Tokai Monju
Tanjô-butsu	Tôkandô
Tanjôji (Chiba)	Tôkannonji
Tankei	Tôkeiji (Kamakura)
Tarason Kannon	Tokkosho
Tatchû	Tokugawa Jidai
Tate-ishi	Tokuji
Tateishitera	Tokuô Kannon
Tatejima	Tokuzô Bosatsu
Ten'ôgi	Tômaji
Tenbôrin	Tômitsu
Tenbôrin-in	Tômyôji
Tenbu (Deva)	Tonkai Monju
	Tonkô Sekkutsu

Tôrai butsu	Unpenji
Tôrei	Urushi
Tôriten	Usuki
Tôryô	Uten-ô
Tôshinbutsu	Uwagi
Tôsho	Uzumasadera
Tôshôdaiji (Nara)	Vêda □ (Vedas)
Tôsotsuten	Waku
Totenkô	Wansen
Toyouke-no ôkami	Warabide suiatsu
Tsugime	Warihagi-zukuri
Tsuichôbutsu	Wayôka
Tsuikibutsu	Yachûji (Ôsaka)
Tsuikojinja	Yakujô Bosatsu (Bhaisajyarāja)
Tsuka	Yakuô Bosatsu (Bhaisajyarāja)
Tsûken	Yakusha
Tsukinowakô	Yakushi Nyorai (Bhaisajyaguru- vaidûryaprabhârāja)
Tsurugaokahachimangû (Kamakura)	Yakushi Rurikô Nyorai
Tsurukusa	Yakushidô
Ubari (Upâli)	Yakushiji (Nara)
Ubô-in (Kyôto)	Yakushi-sanzonzô
Uchiguri	Yamadadera
Uchi-tagane	Yamakoe Amida
Udonge	Yama-no Kami
Uekamachi	Yamato-e
Uekamachiza	Yasha (Yaksa)
Ueshikinasu	Yashimadera
Uetsuke-rahotsu	Ya
Uhôin	Yôe Kannon
Ukebana	Yogan-in
Ukebana	Yôgôji
Ukeza	Yôji
Ukeza	Yokeiji
Ukibori	Yôkô
Ukubaka-dôji	Yokukai
Uma	Yôraku
Umagô	Yôrakunenju-kyô
Umagoyashi *	Yoroi
Umetakara-dôji	Yoroikabuto-ni mi-wo katameru
Unchû Raigô Bosatsu	
Unga	Yoroimusha
Ungyô	Yôryû Kannon
Unjo	Yosegi-zukuri
Unkei	Yoshinomikumarijinja
Unkô	Yôtakuji (Hyôgo)
Unmon	Yuga

Yugagyôsha	Zenkôji (Yamagata)
Yuge Kannon	Zenmyôshô Kichijôô Nyorai
Yûgizazô	Zennishi-dôji
Yugyôji	Zenno
Yui-kyô	Zenran
Yuima-kyô (Vimalakîrtinirdeśha-sûtra)	Zenrinji (Kyôto)
Yuima	Zenshôji
Yukaza	Zensô
Yumedono	Zensuiji
Yumetagai Kannon	Zenzai-dôji
Yumi	Zenzei
Yûnenji	Zôbussho
Yûtenji	Zôchôten (Virûdhaka)
Yûten	Zôhô
Yûzû-nenbutsu	Zôjôji (Tôkyô)
Zaita	Zômitsu
Zakuro	Zonnyo
Zaô Gongen	Zuiganji (Miyagi)
Zatsumitsu	Zuigôkyô
Zazô	Zuijin
Zen Myôshô Kichijôô Nyorai	Zuikôji
Zen	Zuishin
Zen	Zukô
Zendera	Zushi
Zendôji	Zutô (Nara)
Zengo Bosatsu	Zuzu
Zenji	
Zenjô-in	
Zenkai-kyô	
Zenkenjô	
Zenkôji (Nagano)	

Referências Bibliográficas

LIVROS

VVAA. **Do: A Essência da Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

BERGER, John et al. **Modos de Ver**. [S. l.]: Edições 70 (Arte e Comunicação), 1987.

BERTHIER, François. **Genèse de la sculpture bouddhique japonaise** (“A gênese da escultura budista japonesa”). Publications Orientalistes de France, 1979.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CINCO mil anos de civilização chinesa: relíquias de Shaanxi e os guerreiros de Xi’ an & Os Tesouros da cidade proibida: símbolos da autoridade imperial. Organização Cristiana Barreto, José Mário ferreira Filho. Exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca, São Paulo: BrasilConnects, 2003.

COLLCUTT, Martin, JANSEN, Marius e KUMAKURA, Isao. **Cultural Atlas of Japan**. Phaidon, Oxford, 1988.

CONZE, Edward. **El Budismo, su esencia y su desarrollo** (“Budismo, sua essência e desenvolvimento”). México. (Breviarios 275 del Fondo de Cultura Económica), 1978. Original: CASSIER, Bruno. **Buddhism. Its essence and development**, Inglaterra: Oxford, 1951.

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

DIEZ, E. et FISCHER, K. **India**. “Escultura Indiana”, “Fundamentos Estéticos da Arte Hinduísta” e “Arte Monumental Budista”. Lisboa: Verbo, 1969. Disponível em www.orientalismo.kit.net . Acesso em 11 de maio de 2004.

EGAMI, Namio. **The Beginnings of Japanese Art** (“As Origens da Arte Japonesa”). Trad. John Bester. New York: Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha, 1976. v. 2.

FADIMAN, James e FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade**. Coord. Da trad. Odette de Godoy Pinheiro. Trad. Camila Pedral Sampaio, Sybil Sofdié. Parte II: Introdução às Teorias Orientais da Personalidade: Zen-budismo, p. 286-315. São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979.

FRANK, Bernard. **Le panthéon bouddhique au Japon** (“O panteão budista no Japão”) – Collections d’Emile Guimet. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1191.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FUKUYAMA, Toshio. **Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji** (“Templos de Heian: Byôdô-in e Chûsonji”). Trad. Ronald K. Jones, New York: Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha, 1976. v. 9.

9

1964

GANERI, Anita. **O que sabemos sobre o Budismo?** Trad. Helena Gomes Klimes. São Paulo: Callis, 1999.

HENMI, Baiei. **Butsuzô-no Keishiki** (“O Estilo das Estátuas Búdicas”). Sankôzu, Kabushikigaisha, Higashishuppan, 1980.

HAKEDA, Yoshito S. **Kûkai, Major Works** (“Kûkai, Obras Principais”). New York: Columbia University Press, 1972.

KATO, Shuichi. Style in Buddhist Sculpture. **In Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese art and Society** (“Forma, Estilo, Tradição: Reflexões sobre a Arte e a Sociedade Japonesa”). Trad. John Bester. Tôkyô/New York e San Francisco: Kodansha International, 1971. p. 59~126.

KHARISHNANDA, Yogi. **O Evangelho de Buda**. Trad. Cinira Riedel de Figueiredo, São Paulo, Pensamento, [198?].

KOBAYASHI, Takeshi. **Nara Buddhist Art: Tôdaiji** (“Arte Budista de Nara: Templo Tôdaiji”). Trad. Richard L. Gage, New York: Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha, 1975. v. 5.

5

1964

KÔCHÔ, Nishimura. **Butsu-no Sekaikan** (“Uma Visão do Mundo de Buda”). Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1979.

1979

KUNO, Takeshi. **Nihon-no Chôkoku** (“Escultura do Japão”), Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1967.

1967

KUNO, Takeshi e SUZUKI, Kakichi. **Hôryûji** (“Templo Hôryûji”). (Genshoku Nihon-no Bijutsu) (“A Arte Original do Japão”). Tôkyô: Shôgakkkan, 1966. (Genshokunihon-no Bijutsu 2)

1966 (2)

KURATA, Bunsaku. **Genshoku Nihon-no Bijutsu** (“A Arte Original do Japão”). Tôkyô: Shôgakkkan, 1967. v. 5.

1967

KURATA, Bunsaku. **Jôgan Chôkoku** (“Artes do Japão: Escultura do Período Jôgan”). Agência de Relações Culturais dos Museus Nacionais de Tôkyô, Kyôto e Nara, 1971. (Nihon-no Bijutsu v. 1. n. 44).

1971

KURATA, Bunsaku. **Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku** (“Templos de Mikkyô e Escultura Jôgan”). Tôkyô: Shôgakan, (Genshokunihon-no Bijutsu 5), 1967.

1967 (5)

MASON, Penelope. **History of Japanese Art** (“História da Arte Japonesa”). New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 1993.

McARTHUR, Maher. **Gods and Goblins**. Japanese Folk Paintings from Otsu (“Deuses e Duendes. Pinturas Folclóricas Japonesas de Otsu”). Pacific Asia Museum, Pasadena, California. p. 27-28.

MINER, Earl, ODAGIRI, Hiroko e MORRELL, Robert E. **The Princeton Companion to Classical Japanese Literature** (“Manual Princeton para a Literatura Classica Japonesa”). Princeton: Princeton University Press, N. J., 1985.

MINO, Yutaka et al. **The Great Eastern Temple Treasures of Japanese Buddhist Art from Tôdaiji** (“Os Grandes Tesouros do Templo Oriental da Arte Budista Japonesa do Templo Tôdaiji”). Trad. Cynthia J. Bogel et al. The Art Institute of Chicago, 1986.

MIZUNO, Kogen. **Essentials of Buddhism, Basic Terminology and Concepts of Buddhist Philosophy and Practice** (“Princípios Básicos do Budismo, Terminologia Básica e Conceitos da Filosofia e Prática Budista”). Trad. Gaynor Sekimori. 1. ed. Tôkyô: Kôsei Publishing, 1996.

MIZUNO, Seiichi. **Bronze and Stone Sculpture of China: from the Yin to the Tang Dynasty** (“Esculturas de Bronze e Pedra da China: da Dinastia Yin a Tang”). Trad. Yuichi Kajiyama e Burton Watson. Tôkyô: The Nihon Keizai, 1960.

4 1965

MIZUNO, Seiichi. **Bronze and Stone Sculpture of China: from The Yin to the Tang Dynasty** (“Esculturas de Bronze e Pedra da China: da Dinastia Yin a Tang”). Trad. Yuichi Kajiyama e Burton Watson. Tôkyô: The Nihon Keizai, 1960.

MIZUNO, Seiichi. **Asuka Buddhist Art: Hôryûji** (“Arte Budista Asuka: Hôryûji”). Trad. Richard L. Gage, New York, Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha, 1974. v. 4. p. 150-172.

1965

NAGAMINE, Mitsukazu. “Clay Figurines and Jômon Society” (“Figuras de barro e Sociedade Jômon”). In VVAA, **Windows on the Japanese past: studies in archaeology and prehistory**. capítulo 14, p. 255 a 265. Universidade Kokugakuin: Centro para Estudos Japoneses da Universidade de Michigan, 1986.

NAKANO, Genzô. **Fujiwara Chôkoku** (“Escultura do Período Fujiwara”). Agência de Relações Culturais dos Museus Nacionais de Tôkyô, Kyôto e Nara, 1970. (Nihon-no Bijutsu v. 7. n. 50).

1970

NIHON-no Chôkoku: **Ancient Sculpture of Japan** (“Escultura do Japão: Escultura Antiga do Japão”). Trad. Tetsuo Kishi. Kyôto Tôkyô: Mitsumura Suiko Shoin co. Ltda, Kinzo Honda, 1963.

1963

NISHIO, Kanji. **Kokumin-no Rekishi** (“História da Nação”). Tôkyô: Sankei Shinbunsha, 1999.

1999

NOMA, Seiroku. **The Heritage of Japanese Art** (“A Herança da Arte Japonesa”). Tôkyô: Kokusai Bunka Shinkokai (The Society for International Cultural Relations), 1967.

NOMA, Seiroku. **The Arts of Japan. Ancient and Medieval** (“As Artes do Japão. Antiga e Medieval”). Trad. John Rosenfield. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1ed. 1985, v.1.

PAINE, Robert Treat; SOPER, Alexander. **The art and Architecture of Japan** (“Arte e Arquitetura do Japão”). 3. ed. Yale University Press. (Pelican History of Art), 1981.

RIVIERE, J. **Arte Oriental**. “Uma Arte Religiosa”. “Fundamentos Estéticos da Arte Hinduísta”. “Técnicas da Arte Hindu”. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. Disponível em www.orientalismo.kit.net . Acesso em 11 de Maio de 2004.

RUCH, Barbara. “Coping with Death: Paradigms of Heaven and Hell and the Six Realms in Early Literature and Painting” (“Enfrentando a Morte: Paradigmas do Paraíso e do Inferno e os Seis Mundos na Literatura e na Pintura Antiga”). In VVAA, **Flowing Traces – Buddhism in the literary and visual arts of Japan** (“Traços Graciosos – O Budismo nas Artes Literária e Visual do Japão”). parte 4, p. 93-130. New Jersey: Universidade de Princeton, Editado por James H. Sanford, Willian R. Lafleur e Masatoshi Nagatomi. Princeton University, 1992.

SAUNDERS, E. Dale. **Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture** (“Mudrā. Um Estudo dos Gestos Simbólicos na Escultura Budista Japonesa”). Bollinger Series LVIII. Princeton University Press, 1. ed, 1985.

SAUNDERS, E. Dale. **Buddhism in Japan**, with an Outline of Its Origins in India (“O Budismo no Japão com um Sumário de Sua Origem na Índia”). Tôkyô: Charles E. Tuttle Company, 1. ed 1972.

SAWA, Takaaki. **Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism** (“Arte no Budismo Esotérico Japonês”). Trad. Richard L. Gage. New York: Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha. v. 8, 1976.

8 1964

STANLEY-BAKER, Joan. **L’Art Japonaise** (“A Arte Japonesa”). Trad. Jacqueline Didier. Paris: Thames & Hudson, 1990.

SUZUKI, Takeshi. **Budismo, do Primitivo ao Japonês**. São Paulo: Editora do Escritor (Coleção Ensaio 18), 1942.

TAMURA, Yoshiro. **Japanese Buddhism. A Cultural History** (“O Budismo Japonês. Uma História Cultural”). Trad. Jeffrey Hunter. Tôkyô: Kosei Publishing Co., 2000.

TAZAWA, Yutaka et al. **História Cultural do Japão: uma perspectiva**. Ministério das Relações Exteriores do Japão, 1973.

TSUDA, Noritake. **Handbook of Japanese Art** (“Manual de Arte Japonesa”). Vermont & Tôkyô: Charles E. Tuttle Company, Rutland, 1976.

YAMAMOTO, Tsutomu. **Dainichi Nyorai zô** (“Estátuas de Dainichi Nyorai”). Agência de Relações Culturais dos Museus Nacionais de Tôkyô, Kyôto e Nara, 1997. (Nihon-no Bijutsu v. 7, n. 374)

1997

YOSHIKAWA, Itsuji. **Major Themes in Japanese Art** (“Maiores Temas na Arte Japonesa”). Trad. Armins Nikovskis. New York: Weatherhill – Visão da Arte Japonesa / Tôkyô: Heibonsha. v. 1, 1976.

1

1976

ZANINI, Walter. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1980.

PERIÓDICOS E ARTIGOS DE REVISTAS E JORNAIS

ANESAKI, M. “The Foundation of Buddhist Culture in Japan. The Buddhist Ideals as Conceived and Carried on by the Prince-Regent Shotoku” (“A Fundação da Cultura Budista no Japão. Como os ideais budistas foram compreendidos e conduzidos pelo Príncipe Shôtoku Taishi”). **Monumenta Nipponica, Harvard Journal of Asiatic Studies**, v. 6, ed. 1/2, Universidade de Sophia, 1943. p. 1-12. Disponível em www.jstor.org. Acesso em 23 de Julho de 2003.

ASANO, Kiyoshi e MORI, Hisashi. **Nara-no Jiin to Tenpyô Chôkoku** (“Templos de Nara e Escultura Tenpyô”). Tôkyô: Shôgakkan, (Genshokunihon-no Bijutsu 3), 1966.

1966 (3)

Bons Fluidos. Abril Multimídia. São Paulo, 2000.

Budismo. São Paulo: Arte Antiga (Conhecer Fantástico). Ano 1 – n.8. IBC: Instituto Brasileiro de Cultura, 2004.

“ESOTERIC Buddhism and Ferocious Deities” (“Budismo Esotérico e Divindades Ferozes”). **The East**, v. 24, n. 1, Tôkyô, maio, 1988, p. 25-29.

HAYAKAWA, Monta. “Explanation of the Cover Illustration” (“Explicação da Ilustração da Capa”). **Japan Review**. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibun. n. 1, 1990. p.224 e n. 7, 1996. p. 199.

INOKUMA, Kaneki. “Traditional Art: Chokin” (“Arte Tradicional: Chokin”). **Asian Pacific Perspectives: Japan+**, Jiji Gaho Sha-Inc, v. 1, n. 3, julho, 2003, p. 40-45.

INOKUMA, Kaneki. “Traditional Art: The Radiance of Gold” (“Traditional Art: O Esplendor do Ouro”). **Asian Pacific Perspectives: Japan+**, Jiji Gaho Sha-Inc, v. 1, n. 6, julho, 2003. p. 40-45.

KIYOTA, Minoru. “Pressuppositions to the Understanding of Japanese Buddhist Thought” (“Pressuposições para o Entendimento do Pensamento Budista Japonês”). **Monumenta Nipponica - Harvard Journal of Asiatic Studies**, v. 22, ed. 3/4, Universidade de Sophia, 1967. p. 251-259. Disponível em www.jstor.org . Acesso em 30 de Julho de 2003.

MORIGUCHI, Minoru. ‘A Treasure among Treasures – The Fukû-Kensaku-Kannon of the Hokke-dô’ (“Um Tesouro entre Tesouros – A Fukû-Kensaku-Kannon do Hokke-dô”). **The East**, v. 27, n. 6, Tôkyô, março-abril, 1992. p. 30-35.

MORIGUCHI, Minoru. “The Amida Nyorai of Byôdô-in Temple” (“O Amida Nyorai do Templo Byôdô-in”). **The East**, v. 28, n. 2, Tôkyô, julho-agosto, 1992. p. 11-21.

MORIGUCHI, Minoru. ‘The Eleven-Headed Kannon of Dôgan-ji’ (“A Kannon de Onze Cabeças do Templo Dôgan-ji”). **The East**, v.28, n. 1, Tôkyô, maio-junho, 1992. p. 7-21.

MORIGUCHI, Minoru. ‘The Miroku Bosatsu of Kôryû-ji and Shôtoku Taishi’ (“O Miroku Bosatsu de Kôryû-ji e Shôtoku Taishi”). **The East**, v. 27, n. 3, Tôkyô, setembro/outubro, 1991. p. 10-16.

“NYORAI and Bosatsu” (“Nyorai e Bosatsu”). **The East**, v. 23, n. 6, Tôkyô, janeiro, 1988. p. 21-27

“Quando Buda veio a falecer” e “Quando Buda veio ao mundo”. São Paulo: BUSSHIN, publicação do Templo Busshinji, Comunidade Budista Soto Zenshu da América do Sul. Ano III, n. 10, Março, 2004. p. 1 e 3.

ROWLAND Jr, Benjamin. “A Note on the Invention of the Buddha Image” (“Um Apontamento sobre a Invenção da Imagem de Buda”). **Monumenta Nipponica, Harvard**

Journal of Asiatic Studies, Vol. 11, n. 1/2 (Jun., 1948), 181-6. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em 3 de Fevereiro de 2004.

INOUE, Shoichi. “Interpretation of Ancient Japanese Architecture; Focusing on Links with World History” (“Interpretação da Antiga Arquitetura Japonesa; focalizando sobre vínculos com a História Mundial”). **Japan Review**. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken. n. 12, 2000. p. 129-144

ISHIKAWA, Takashi. “The Masterpieces of Hôryû-ji Temple” (“As Obras-Primas do Templo Hôryû-ji”). **The East**, v. 22, n. 5, Tôkyô, setembro, 1986, p. 8-13.

“THE BIRTH of Buddhist Images” (“O Nascimento das Imagens Budistas”). **The East**, v. 23, n. 5, Tôkyô, novembro, 1987. p. 28-31.

“THE INTRODUCTION of Buddhism into Japan” (“A Introdução do Budismo no Japão”). **The East**, v.18, n. 11-12, Tôkyô, novembro, 1982. p. 66-70.

Yu Hong-june. “Obras Maestras: Tríade de Buda Escavada em Roca en Seosan” (“A Tríade de Buda Escavada na Rocha em Seosan”). **Koreana, Arte y Culture de Corea**, v. 10, n. 4, Fundação Coréia, Seoul, República de Coréia, inverno, 2001, pp. 81-82.

DICIONÁRIOS E CATÁLOGOS

A DICTIONARY of Japanese Art Terms. Tôkyô Bijutsu, 1990.
1990

Bijuaruwaido Zusetsu Nihonshi (“Visual Amplo da História do Japão com Ilustrações Explicativas”). Tôkyô: Corpo Editorial Shoseki Co., Ltd, 2002
2002

EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). **Kigô-no Jiten** (“Dicionário de Símbolos”). Tôkyô: Sanseidô, 1985.
1985

HEIANJIDAI (“Período Heian”) Tôkyô: Chikumashobô, 1972. (Nihon Bunkashi2)
1972 (2)

JAPANESE-English Buddhist Dictionary (“Dicionário de Termos Budista em Japonês- Inglês”). Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965.
1965

KANEOKA, Shûyû. (comp.). **Koji Meisatsu Jiten** (“Dicionário de Antigos e Famosos Templos Budistas”). Tôkyô: Tôkyôdôshuppan, 1970.

1970

KODAI (“Período Antigo”). Tôkyô: Chikumashobô, 1972. (Nihon Bunkashi1)

1972 (1)

KUDÔ, Yoshiaki e NISHIKAWA, Shinji. **Amidadô to Fujiwara Chôkoku** (“O Salão Amida e a Escultura Fujiwara”). Tôkyô: Shôgakkan, 1966. (Genshokunihon-no Bijutsu 6)

1969 (6)

MIYASAKA, Yûshô. **Kurashi-no Naka-no Bukkyôgo Shôjiten** (“Pequeno Dicionário de Termos Budista do Cotidiano”). Tôkyô: Chikumaku Gakugeibunko, Chikumashobo, 1995.

1995

NAKAMURA, Hajime. **Bukkyô Jiten** (“Dicionário Budista”). Tôkyô: Iwanamishoten, 1989.

1989

NAKAMURA, Hajime. **Bukkyôgo Daijiten** (“Grande Dicionário de Termos Budistas”), vs. 1, 2 e 3. Tôkyô: Tôkyôshosekikan, 1982.

1982

ODA, Tokunô. **Bukkyô Daijiten** (“Grande Dicionário de Budismo”). Tôkyô: Daizôshuppan, 1946.

1946

ROBERTS, Laurance P. **A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer** (“Um Dicionário de Artistas Japoneses: Pintura, Escultura, Cerâmica, Estampa, Laca”). Tôkyô / Weatherhill / New York, 1976.

SAWA, Ryûken. (comp.). **Butsuzôzuten** (“Dicionário de Estátuas e Pinturas Budistas”). Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1972.

1972

TAYA, Raishun et al. (comps.). **Bukkyôgaku Jiten** (“Dicionário do Estudante Budista”). Tôkyô: Hôzôkan, Nova Edição, 1995.

1995

TSUKAMOTO, Yoshitaka. (comp.). **Bukkyô Daijiten Mochizuki** (“Grande Dicionário Budista Mochizuki”). Tôkyô: Sekai Seiten Kankôkyôkai, 1967.

1967

YOSHIDA, Mizumaro et al. **Shinbukkyô Jiten** (“Novo Dicionário de Budismo”). Tôkyô: Seishinshobo, 1962.

1962

INSTITUIÇÕES:

FACULDADE DE BELAS-ARTES DE TÔKYÔ. Gandhara and Silk Road Arts: Hirayama Ikuo Collection (“As Artes de Gandhara e da Rota da Seda”). Museu de Artes da Universidade, Tôkyô: Asanisshinbunsha, 2000.

2000

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DA CORÉIA. Koren Arts: Painting and Sculpture (“Artes Coreanas: Pintura e Escultura”). v. 1, 1956.

SANJÛSANGENDÔ. National Treasure. Copyright, 1965, by Temple Myôhoin, Kyôto. Edited by prof. Ginsen Misaki.

UNIVERSIDADE KOKUGAKUIN. **Basic Terms of Shinto**. Tôkyô: Institute for Japanese Culture and Classics, 1985.

UNESCO, Japanese National Commission. (comp.). **Japan. Its Land, People and Culture** (“Japão. Sua Terra, Povo e Cultura”). Tôkyô: Printing Bureau, Ministry of Finance, Ministry of Education, 1964.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

Artigos-Madhava. Editorial www.madhava.jor.br/artabril2.htm

Association for Asia Studies. www.aasianst.org

Buddha Dharma Archives. www.campross.crosswinds.net

Buddhism Art Gallery www.edepot.com/budart.html

Buddhism Today Diamond Way Buddhist Centers USA www.buddhism-today.org

Buddhist Corner. www.onmarkproductions.com

Buddhist Information and Education Network. www.buddhanet.net

Buddhist Painting. www.koku-j.com

Budhism in www www.geocities.com/venamathagavesi/links.html

Byodoin temple. www.byodoin.or.jp

DharmaNet International www.dharmanet.org/

Dharmapala Centre School of Thangka. Painting Deities of Tibetan Buddhism: Tantric Wall Paintings from Tibet www.bremen.de/info/nepal/Icono/Books/dtb/dtb-2.htm

Estudos Asiáticos. www.orientalismo.kit.net/pin28.htm
Fine Asian Works of Art. www.shakris.com
Fonte de Links budistas. www.dharmanet.com.br
Free Light Software. www.hikyaku.com
Fundamental Buddhism Explained Buddha's Teachings Buddhist Instruction
www.fundamentalbuddhism.com/
Honmon Butsuryushu. www.butsuryushu.org
<http://buddha-gallery.net>
<http://buddhism.about.com/>
International Education and Resource Network. www.learn.org
International Research Center for Japanese Studies. www.nichibun.ac.jp
Introduction to buddhas and bodhisattvas. www.asunam.com
Japan Buddhsit Federation. www.jbf.ne.jp
Japan Information Network. www.jinjapan.org
Japan National Tourist Organization. www.jnto.go.jp
Japanese Association of Museums. www.j-muse.or.jp
Jodoshu. www.jodo.org
Kansai Institute of Information Systems and Industrial Renovation. www.kiis.or.jp
Kyoto National Museum. www.kyohaku.go.jp
Mandala Net Information. www.mandala.co.jp
Monumenta Nipponica - Harvard Journal of Asiatic Studies – www.jstor.org
Mudras. www.edepot.com/budmudra.html
Nara National Museum. www.narahaku.go.jp
National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo. Independent Administrative
Institution
National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo
www.tobunken.go.jp/japanese/gaiyo.html
Portal da Índia. www.viacapella.com.br
Revista Soto Zen. www.sotozen-net.or.jp
Shrines and Temples of Japan. <http://www.art-and-archaeology.com> -
Templo Zu Lai www.budanet.org.br/
The Buddhist Online Community. www.manjushri.com
The National Museum of Modern Art, Tokyo. www.momat.go.jp
The original buddhist information e education network www.buddhanet.net/
Tokyo National Museum. www.tnm.go.jp
Tokyo National Museum. www.tnm.jp
University of Wisconsin Eau Claire. www.uwec.edu
University of Wisconsin River Falls. www.uwrf.edu
Yomiuri It Forum. www.yomiuri.co.jp
www.amitabha.com
www.antiquezen.com
www.aroter.org/images/statues/padma_statue.htm
www.asianart.com
www.berzinarchives.com
www.butsuzou.com
www.connectedjapan.com
www.exoticindiaart.com
www.healing-touch.co.uk
www.kagyuoffice.org/buddhism/html
www.koganet.ne.jp

www.mct.gr.jp
www.pandaemonium.net
www.webcastmy.com.my
www.zen.art.pl
www.zendust.org

Sumário

1. Índice de Ilustrações.
2. Lista de termos em japonês.
3. Tabelas históricas do Japão, China e da Coreia
4. Bibliografia

1. Índice de Ilustrações da Dissertação

FOTOS

folha	Obra	data	material	dimensões	Templo	Local
F1	Buda	séc. 3~4	barro			Gandhara
F2	Cabeça de Buda	ano 672~675	calcário	46 cm		Gandhara
F3	Nyorai	Período Silla	bronze	37 cm		Museu Nacional da Coréia

F4	Os Dez Mundos	séc. XVII	xilogravura			Escritura Kegon-kyô
F5	Mandala Taizôkai	final do séc. IX	seda	183,3 x 154 cm	Tôji	Kyôto
F6	Mandala Kongôkai	final do séc. IX	seda	183,3 x 154 cm	Tôji	Kyôto
A1	Mandalas					

F7	Cabeças de Buda	séc. 2~6				
F8	Nascimento de Shaka	cerca de 752	bronze	47,3 cm	Tôdaiji	Nara
F9	Shaka Nyorai no Nirvana	ano 711	barro		Hôryûji	Nara
A2	Shaka Nyorai					
F10	Shaka Nyorai	séc. XIII	madeira	168 cm	Saidaiji	Nara
F11	Amida Nyorai	ano 1053	folhas de ouro e laca sobre madeira		Byôdô-in	Kyôto
A3	Amida Nyorai					
F12	Unchû Raigô Bosatsu	séc. XI	madeira	44 a 90 cm	Byôdô-in	Kyôto
F13	Mikaeri Amida	séc. XII	madeira	77cm	Zenrinji	Kyôto
F14	Amida Nyorai	séc. XIII	bronze	11,4 m	Kôtoku-in	Kamakura
F15	Yakushi Nyorai	ano 688	bronze	254,7 cm	Yakushiji	Nara
F16	Pé de Yakushi Nyorai	ano 688	bronze	254,7 cm	Yakushiji	Nara

F17	Tríade Shaka com Yakuô e Yakujô	ano 623	bronze	Shaka: 86,3 cm. Auxiliares: cerca de 91 cm	Hôryûji	Nara
A4	Tríade Shaka					
F18	Tríade Amida com Seishi à direita e Kannon à esquerda	final do período Asuka	bronze	Amida: 33 cm e Auxiliares: 26 e 29 cm	Hôryûji , Tachibana Jinja	Nara

F19	Rushana	cerca de 759	laca	303 cm	Tôshôdaiji	Nara
F20	Ichijikirin	2ª met. do século XII	madeira	75,6 cm	Chûsonji	Iwate
F21	O Grande Buda de Nara	final do séc. XVII	bronze	14,73 m acima do pedestal	Tôdaiji	

A5	Bosatsu					
----	---------	--	--	--	--	--

F22	Guze Kannon	1ª met. séc. VII	madeira	179,9 cm	Hôryûji	Nara
F23	Jûichimen Kannon	1ª met. séc. IX	madeira	99 cm	Hokkeji	Nara
A6	Jûichimen Kannon					
F24	Sentai Kannon	séc. XIII	madeira	165 cm	Sanjûsangendô	Kyôto
F25	Senju Kannon	séc. IX	madeira	266 cm	Kôryûji	Kyôto
F26	Nyoirin Kannon	cerca de 836	madeira	108,8 cm	Kanshinji	Ôsaka
A7	Nyoirin Kannon					
F27	Batô Kannon	ano 1241	madeira	105 cm	Jôruriji	Kyôto
F28	Fukûkenjaku Kannon Gakkô Bosatsu Nikkô Bosatsu	cerca de 742~46	laca-seca barro barro	360,6 cm 224,4 cm 226,1 cm	Tôdaiji	Nara
A8	Fukûkenjaku					
F29	Shô Kannon	séc. VII	bronze	190 cm	Yakushiji	Nara
F30	Miroku Bosatsu	1ª met. séc. VII	madeira	123,5 cm	Kôryûji	Kyôto
A9	Miroku Bosatsu					
F31	Jizô Bosatsu	ano 868	madeira	109,7 cm	Kôryûji	Kyôto
F32	Monju Bosatsu	séc. XIII	madeira	199 cm	Monju-in	Nara
F33	Godai Kokuzô Bosatsu	ano 847	madeira	1 m	Jingôji	Kyôto
F34	Seishi Bosatsu	período Hakuhô	bronze	87 cm	Hôryûji	Nara

F35	Bonten	cerca de 839	madeira	1 m	Tôji	Kyôto
A10	Bonten					
F36	Bishamonten	séc. IX	madeira	175,8 cm	Kuramadera	Kyôto
A11	Bishamonten					
F37	Tobatsu Bishamonten	período Jôgan	madeira	171 cm	Kanzeonji	Fukuoka
F38	Enmaten	séc. XIII	madeira	117 cm	Byakugoji	Nara
F39	Taishakuten	período Nara	madeira	106 cm	Tôji	Kyôto
F40	Kichijôten	séc. XIII	madeira	90 cm	Jôruriji	Kyôto

F41	Mekira, Indara, Sanchira, Bikara, Basara e Shotora	cerca de 748	madeira	156~167 cm	Shin'Yakushiji	Nara
F42	Makora, Shindara, Kubira, Anira, Antera, Haira	cerca de 748	madeira	156~167 cm	Shin'Yakushiji	Nara

F43	Gigeiten	séc. VIII	laca	212 cm	Akishinodera	Nara
F44	Zôchôten	1ª met. séc. VIII	barro	133 cm	Hôryûji	Nara
F45	Jikokuten	cerca de 839	madeira	183 cm	Tôji	Kyôto
F46	Kômokuten	cerca de 839	madeira	172 cm	Tôji	Kyôto

F47	Ni-o	séc. XIII	madeira	8,03 m	Tôdaiji	Nara
-----	------	-----------	---------	--------	---------	------

F48	Ashura	séc. VIII	laca	153 cm	Kôfukuji	Nara
F49	Gobujô				Rengeo-in	Kyôto
F50	Karura				Rengeo-in	Kyôto
F51	Magoraka				Rengeo-in	Kyôto.

F52	Fudô Myôô	2ª met. séc. IX	madeira	185 cm	Tôji	Kyôto
A12	Fudô Myôô					

F53	Gôzanze Myôô	ano 839	madeira	173 cm	Tôji	Kyôto
A13	Gôzanze Myôô					
F54	Gundari Myôô	ano 839	madeira	210 cm	Tôji	Kyôto
F55	Daitoku Myôô	ano 839	madeira	144 cm	Tôji	Kyôto
F56	Kongôyasha Myôô	ano 839	madeira		Tôji	Kyôto
F57	Kujaku Myôô	ano 1200	madeira	78,5 cm	Kongôbuji	Wakayama
F58	Aizen Myôô	séc. XIII	madeira	31,5 cm	Saidaiji	Nara

F59	Hachiman	séc. IX	madeira	109,1 cm	Tôji	Kyôto
F60	Fusumi	séc. IX	madeira	98,4 cm	Kumano Hayatama-jinja	Wakayama

F61	Vaso	período Jômon	barro	43 cm		sítio Sori, Fujimi, Nagano, Museu Arqueológico de Idojiri
F62	Figura Dogû	período Jômon	barro	26,7 cm		sítio Nakayashiki, Oi, Kanagawa, Coleção de Misao Komiya.
F63	Figura	sécs. 4~7	barro	91 cm		Túmulo Kamiyasaku, Iwaki, Fukushima, Escola Superior de Iwaki.
F64	Shôtoku Taishi	ano 1069	madeira	58,2 cm	Hôryûji	Nara
F65	Miroku Bosatsu (1)	séc. VII	madeira	100,6 cm	Kôryûji	Kyôto
F65	Yakushi Nyorai (2)	ano 607	bronze	63 cm	Hôryûji	Nara
F65	Komokuten (3)	séc. VII	madeira	134 cm	Hôryûji	Nara
F65	Miroku Bosatsu (4)	ano 666	bronze	31,2 cm	Yachuji	Ôsaka
F66	Bosatsu (5)	2ª met. séc. VII	madeira	85,7 cm	Hôryûji	Nara
F66	Jikokuten (6)	sem data	laca	221 cm	Tômaji	Nara
F66	Kômokuten (7)	séc. VIII	barro	169,5 cm	Tôdaiji	Nara
F66	Yakushi Nyorai (8)	séc. VIII	madeira	207,6 cm	Tôshôdaiji	Nara
F66	Kannon (9)	ano 651	bronze	23,3 cm		Museu Nacional de Tôkyô
F67	Miroku Bosatsu (10)	2ª met. séc. VII	madeira	133 cm	Chuguji	Nara
F67	Furuna (11)	séc. VIII	laca	144,8 cm	Kôfukuji	Nara
F67	Bonten (12)	1ª met. séc. VIII	barro	110,2 cm	Hôryûji	Nara
F67	Jikokuten (13)	séc. VIII	barro	160,5 cm	Kôfukuji	Nara
F68	Jikokuten (14)	séc. VIII	barro	160,4 cm	Tôdaiji	Nara
F68	Shûkongôjin (15)	séc. VIII	barro	173,9 cm	Tôdaiji	Nara
F68	Fudô Myôô (16)	séc. XIV	madeira	86 cm	Tôdaiji	Nara
F69	Gyôshin Sôzu (17)		laca	89,7 cm	Hôryûji	Nara
F69	Mãos de Bonten (18)				Tôdaiji	Nara

F70	Amida Nyorai (19)	ano 833	madeira	242,5 cm	Kôryûji	Kyôto
F71	Yakushi Nyorai (20)	cerca de 990	madeira	260,6 cm	Hôryûji	Nara
F71	Yakushi Nyorai (21)	cerca de 802	madeira	170,3 cm	Jingôji	Kyôto
F71	Kômokuten (22)	séc. XII	madeira	200 cm	Kôfukuji	Nara
F71	Shaka Nyorai sentado (23)	séc. IX	madeira	105,4 cm	Murooji	Nara
F72	Jûichimen Kannon (24)	período Heian	madeira	100 cm	Hôkkeji	Nara
F72	Miroku Bosatsu (25)	período Heian	madeira	95 cm	Murooji	Nara
F72	Yakushi Nyorai (26)	séc. IX	madeira	165,4 cm	Gangôji	Nara
F73	Yakushi Nyorai (27)	ano 793	madeira	190,3 cm	Shin'Yakushiji	Nara
F73	Shaka Nyorai em pé (28)	séc. IX	madeira	238,5 cm	Murooji	Nara
F73	Yakushi Nyorai (29)	ano 909	madeira	179 cm	Daigoji	Kyôto
F74	Amida Nyorai (30)	ano 946	madeira	275 cm	Gansenji	Kyôto
F74	Os Nove Amidas (31)	ano 1107	folhas de ouro e laca sobre madeira	224 cm	Jôrûiji	Kyôto
F74	Amida e Os 25 Bosatsu (32)	séc. XII	folhas de ouro e laca sobre madeira	Amida com 229,5 cm	Senryûji	Kyôto
F74	Amida Nyorai (33)	ano 946	madeira	275 cm	Iwafunedera	Kyôto
F75	Tríade Amida (34)	ano 1148	laca e folhas de ouro sobre madeira	Amida: 230 cm, Auxiliares: 128,8 cm	Sanzen-in	Kyôto

Esquemas Descritivos

A1	Descrição das mandalas Kongôkai e Taizôkai
A2	Shaka Nyorai sentado do Templo Jindaiji, Tôkyô e Shaka Nyorai deitado do Templo Okadera, Nara
A3	Amida Nyorai do Templo Byôdô-in, Kyôto
A4	Tríade Shaka do Templo Hôryûji, Nara
A5	Bosatsu
A6	Jûichimen Kannon do Templo Hokkeji, Nara
A7	Nyoirin Kannon do Templo Kanshinji, Ôsaka
A8	Fukûkenjaku Kannon
A9	Miroku Bosatsu do templo Kôryûji, Kyôto
A10	Bonten do Templo Tôji, Kyôto
A11	Bishamonten do Templo Jôrûiji, Kyôto
A12	Fudô Myôdô do Templo Daigôji, Kyôto
A13	Gôzanze Myôdô do Templo Daikakuji, Kyôto
A14	Gestos das mãos folha 1
A15	Gestos das mãos folha 2
A16	Gestos das mãos folha 3
A17	Halos folha 1
A18	Halos folha 2
A19	Pedestais folha 1
A20	Pedestais e posturas folha 2

A21	Pedestais folha 3
A22	Pedestais folha 4
A23	Objetos pessoais folha 1
A24	Objetos pessoais folha 2
A25	Objetos pessoais folha 3
A26	Imagens de madeira
A27	Ichiboku e Yosegi zukuri
A28	Imagens de Laca e Barro
A29	Imagens de Metal
A30	Imagem de pedra: Cabeça de Pedra, séc. XII, pedra, 66,7 cm, Usuki, Oita.

Referências Bibliográficas das Ilustrações

Devido às diferenças de medidas que variam de 1 a 5 cm na altura das estátuas, ou grandes diferenças devido à soma das medidas dos halos e/ou pedestais, segue uma lista da fonte consultada.

F1	FACULDADE DE BELAS-ARTES DE TÔKYÔ. Gandhara and Silk Road Arts, n95
F2	MIZUNO, Seiichi. Bronze and Stone Sculpture of China: from the Yin to the Tang Dynasty , pág. 18
F3	MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DA COREIA. Koren Arts: Painting and Sculpture, n91
F4	COLLCUTT, Martin, JANSEN, Marius e KUMAKURA, Isao. Cultural Atlas of Japan , pág. 95
F5	Folheto do templo Tôji
F6	Folheto do templo Tôji
F7	FACULDADE DE BELAS-ARTES DE TÔKYÔ. Gandhara and Silk Road Arts, n106~115
F8	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n28
F9	YOSHIKAWA, Itsuji. Major Themes in Japanese Art , n64
F10	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n54
F11	FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji , n52
F12	NOMA, Seiroku. The Arts of Japan. Ancient and Medieval , n135-6
F13	VVAA, Flowing Traces – Buddhism in the literary and visual arts of Japan
F14	YOSHIKAWA, Itsuji. Major Themes in Japanese Art , n119
F15	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n98
F16	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n80
F17	MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n18
F18	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n28
F19	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n38
F20	FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji , n22
F21	MINO, Yutaka et al. The Great Eastern Temple Treasures of Japanese Buddhist Art from Tôdaiji , n26
F22	MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n51
F23	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n74
F24	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n59
F25	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n71
F26	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n9
F27	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n30
F28	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n48
F29	NOMA, Seiroku. The Arts of Japan. Ancient and Medieval , n48
F30	YOSHIKAWA, Itsuji. Major Themes in Japanese Art , n30
F31	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n32
F32	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n72
F33	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n115
F34	KUNO, Takeshi e SUZUKI, Kakichi. Hôryûji , n52
F35	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n112
F36	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n108
F37	KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n101
F38	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n58
F39	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n79
F40	YOSHIKAWA, Itsuji. Major Themes in Japanese Art , n116
F41	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n148~153
F42	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n154~159
F43	KOBAYASHI, Takeshi. Nara Buddhist Art: Tôdaiji , n124
F44	MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n140
F45	KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n7
F46	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n80
F47	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n20
F48	NOMA, Seiroku. The Arts of Japan. Ancient and Medieval , n83
F49	Folheto do templo Sanjûsangendô

F50	Folheto do templo Sanjûsangendô
F51	Folheto do templo Sanjûsangendô
F52	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n70
F53	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n110
F54	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n67
F55	KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , pág. 165, n31
F56	KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , pág. 165, n29
F57	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n179
F58	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n55
F59	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n122
F60	SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n123
F61	EGAMI, Namio. The Beginnings of Japanese Art , n9
F62	EGAMI, Namio. The Beginnings of Japanese Art , n11
F63	EGAMI, Namio. The Beginnings of Japanese Art , n13
F64	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n145
F65	(1) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n79 (2) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n7 (3) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n (4) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n62
F66	(5) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n58 (6) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n262 (7) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n263 (8) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n48 (9) SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n48
F67	(10) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n59 (11) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n25 (12) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n141 (13) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n264
F68	(14) NOMA, Seiroku. The Arts of Japan. Ancient and Medieval , n71 (15) NOMA, Seiroku. The Arts of Japan. Ancient and Medieval , n67 (16) MINO, Yutaka et al. The Great Eastern Temple Treasures of Japanese Buddhist Art from Tôdaiji , n23
F69	(17) MIZUNO, Seiichi. Asuka Buddhist Art: Hôryûji , n142 (18) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n293
F70	(19) KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n40 e KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n306
F71	(20) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n119 (21) SAWA, Takaaki. Mikkyô o Bijutsu-Art in Japanese Esoteric Buddhism , n27 (22) KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n129 (23) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n82
F72	(24) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n318 e KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , pág. 185, n86 (25) KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n88 (26) KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n34
F73	(27) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n38 e KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n294 (28) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n81 (29) KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jiin to Jôgan Chôkoku , n34
F74	(30) NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan , n88 (31) FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji , n90 (32) FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji , n38 (33) KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n114
F75	(34) FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chuson-ji , n94
A1	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 37 EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). Kigô-no Jiten , pág. 237
A2	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 275 e 279
A3	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 276 KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n139
A4	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , n139

A5	NIHON-no Chôkoku: Ancient Sculpture of Japan
A6	A DICTIONARY of Japanese Art Terms, p681
A7	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 278
A8	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , pág. 140
A9	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 275
A10	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 280
A11	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 280
A12	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 279
A13	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , pág. 279
A14	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 285~7 SAUNDERS, E. Dale. Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture
A15	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 285~7 SAUNDERS, E. Dale. Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , págs. 137-8
A16	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 285~7 SAUNDERS, E. Dale. Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture
A17	KÔMORI, Masahito. Amida Nyorai-zô , págs. 86~88
A18	KURATA, Bunsaku. Mikkyô Jîin to Jôgan Chôkoku , págs. 216 e 222
A19	KÔMORI, Masahito. Amida Nyorai-zô , págs. 86~88
A20	KÔMORI, Masahito. Amida Nyorai-zô , págs. 86~88
A21	KÔMORI, Masahito. Amida Nyorai-zô , págs. 86~88
A22	KÔMORI, Masahito. Amida Nyorai-zô , págs. 86~88
A23	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 282~287 EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). Kigô-no Jiten , pág. 237
A24	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 282~287 EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). Kigô-no Jiten , pág. 237
A25	SAWA, Ryûken. (comp.). Butsuzôzuten , págs. 282~287 EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). Kigô-no Jiten , pág. 237
A26	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , págs. 129~136
A27	MASON, Penelope. History of Japanese Art , págs. 381 e 386
A28	BIJUARU Waido Zusetsu Nihonshi, pág. 58-9 KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , págs. 129~136
A29	KUNO, Takeshi. Nihon-no Chôkoku , págs. 129~136
A30	FUKUYAMA, Toshio. Heian Temples: Byodo-in and Chusonji , n136

2. Tabela de termos em japonês usados na Dissertação

Infelizmente, os nomes em sânscritos entre parênteses tiveram que ignorar os sinais gráficos das letras como **ṣ ṛ ṇ ḍ ñ ṃ**, pois eles provocam erros no Word em japonês.

3. Tabela Histórica do Japão, da China e da Coréia

3.1. A Divisão Histórica Japonesa

Segue uma breve explicação sobre as divisões da história do Japão, baseando-se na sua história cultural. Esta possui sua própria periodização que é semelhante à periodização baseada em critérios políticos.

O período estudado, do período Asuka até o final do período Fujiwara, está dentro da “Era Clássica” ou “Antiguidade”, *Kodai*, que tem início por volta do século IV da era cristã e vai até o século XII, e subdivide-se em:

- a) **Yamato Jidai**, “Período Yamato” (séc. IV a 645);
- b) **Nara Jidai**, “Período Nara” (710 a 794);
- c) **Heian Jidai**, “Período Heian” (794 a 1185).

Dentro do período Heian estão os períodos Culturais Kônin-Jôgan e Fujiwara.

No Japão, segundo o modelo chinês e a partir do período Yamato, as divisões históricas significavam uma mudança política e serão nomes das sedes do governo até 1868. A partir deste ano, os nomes dos períodos serão nomes de imperadores.

O Japão também adotou outro sistema de periodização que eventualmente pode aparecer nos textos relacionados aos fatos culturais, além de econômicos e políticos. Este sistema se chama **Nengô** ou **Gengô**, significando o início de um período novo, como os *nengô* Kônin e Jôgan.

Seguem também as tabelas das divisões da história da China e da Coréia que normalmente são citados no texto e dentro do período mencionado.

Tabela de Períodos Chineses

China Dinástica 221 a. C. a 1911 d. C. ³⁰³	
Qin	221 a. C. a 207 a. C.
Han	206 a. C. a 220 d. C.
Período de Desunião	220 a 589
Período dos Três Reinos	220 a 280
Jin do Oeste	265 a 316
Jin do Leste	317 a 420
Dinastias do Sul	420 a 589
Song	
Qi	
Liang	
Chen	386 a 581
Dinastias do Norte	
Wei do Norte	
Wei do Leste	
Qi do Norte	
Zhou do Norte	
Sui	581 a 618
Tang	618 a 907
Cinco Dinastias	907 a 960
Song	960 a 1279
Song do Norte	960 a 1127
Song do Sul	1127 a 1279

³⁰³ CINCO mil anos de civilização chinesa: relíquias de Shaanxi e os guerreiros de Xi' an & Os Tesouros da cidade proibida: símbolos da autoridade imperial. Organização Cristiana Barreto, José Mário ferreira Filho. Exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca, São Paulo: BrasilConnects, 2003.

Tabela de Períodos Coreanos

Os primeiros vestígios de vida gregária na Coreia datam de 2333 aC, quando o lendário Dangun fundou a “Antiga Coreia” em Asadal.

A época das tribos deu origem à formação dos Estados:

O de Koguryo fundado por Chumong ao Norte da península em 37 aC;

O de Paekche na parte que hoje agrupa as províncias de Chungcheong e Jeonha;

O de Silla, no sudeste da península.

Este último unificou toda a península no ano de 670 dC.

Koguryo

Depois de Chumong, o fundador de Koguryo, que estabeleceu a capital em Tungkow. Os 19 monarcas que lhe sucederam, daí governaram o reino até que a capital se mudou para P’yongyang em 427 dC.

Paekche

Com zona central perto do Rio Han, trocava por mar matéria primas com a China e com o Japão.

Silla

Embora localizado em desvantagem no sudoeste da península, conseguiu unificar todos os reinos derrotando Paekche em 668 e Koguryo em 670.

Supak de Koryo

À dinastia de Silla, sucedeu a de Koryo, fundada por Wanggon em 618 dC. Koryo se expandiu para Norte com sucessão, não obstante as agressões externas.

Dinastia Yi

Sucedeu a de Koryo em 1392 dC