

Reflexos da Sinização do Budismo na Dinastia Tang em Peças do Museu do CCCM

Marks of Buddhism Sinization during Tang Dynasty
on CCCM Museum Pieces

Fausto Camacho Fialho*

* CHAM — Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal. Bolseiro CCCM/FCT. Email: faustocamachofialho@gmail.com

RESUMO

Este artigo centra-se no processo de acomodação do Budismo à realidade pré-existente na China. Notam-se as alterações que o Budismo sofreu, sobretudo na corrente Mahāyāna, desde a Índia até à China, através da Rota da Seda. Estas são percecionadas na construção da religião e do seu panteão, mas também na liturgia e arte. Detetaram-se novas divindades, absorvidas pelo Budismo ao longo da Ásia Central, assim como emergiram de novas entidades e conceitos na China. Deste modo, novas representações artísticas foram evoluindo, tal como novos ritos e cerimónias começaram a ser celebradas no calendário litúrgico chinês. No campo artístico, consegue-se traçar a utilização de algumas cores e motivos decorativos com origem na Ásia Central, sendo possível, também, observar as transformações

artísticas chinesas, sobretudo nos traços faciais e vestimentas, que refletem o gosto chinês, e que se adequam à realidade chinesa. Esta transformação é refletida nas peças do Museu do CCCM, analisadas neste artigo.

Palavras-chave: Budismo Mahāyāna; Rota da Seda; Adaptação; Coleção do CCCM

ABSTRACT

This paper focuses on the process of accommodation of Buddhism to the pre-existing reality in China. Changes that Buddhism underwent are visible, especially in the Mahāyāna form, from India to China, through the Silk Road. Those are perceived in the religion's construction and its pantheon, but also in liturgy and art. New deities were detected, absorbed by Buddhism throughout Central Asia, as well as new entities and concepts emerged in China. In this way, new artistic representations were evolving, as new rites and ceremonies began to be celebrated in the Chinese liturgical calendar. In the artistic field, it is possible to trace the use of some colors and decorative motifs originating in Central Asia, and it is also possible to observe the Chinese artistic transformations, especially in the facial features and clothing, which reflect the Chinese taste, and which suit to the Chinese reality. This transformation is reflected in the pieces from the CCCM Museum, analyzed in this article.

Keywords: Mahāyāna Buddhism; Silk Road; Adaptation; CCCM collection

1. Introdução

Antes de mais, importa dar uma breve contextualização sobre o surgimento do Budismo. Assim, em meados do I milénio a.C., a situação política, social e cultural no contexto indiano, era de profunda agitação (Heirman, Bumbacher, 2007, p. 3), correspondendo ao fim do período védico (Lacy, 1965, p. 14). É, então, num período marcado por guerras, assassinatos e destruturação familiar, que o Budismo irá ter a sua génese, como resposta à crise de valores vivida, à qual as tradições religiosas existentes não davam resposta (Omvedt, 2003, p. 29).

Após a morte de Siddhartha, por volta de 486 a.C., começaram a cristalizar-se os cânones budistas. Contudo, no decorrer dos diversos concílios para os fixar, foram surgindo divisões internas (Heirman, Bumbacher, 2007, p. 3), surgindo três formas de Budismo distintas, a nível doutrinário, embora partissem do mesmo ponto comum — os ensinamentos de Buda (Thompson, 2006, p. 62). Eram elas o Budismo *Theravada* (mais tarde conhecido como *Hīnayāna*), o *Mahāyāna* e o *Vajrayāna* (Thompson, 2006, p. 85-86). Não obstante, dentro de cada uma destas formas mais alargadas de Budismo, surgiram outras escolas filosóficas (Omvedt, 2003, p. 101).

Após um período de apoio e expansão, no decorrer da dinastia Mauria (322 a.C. – 180 a.C.), com a emergência do Império Sunga (c. 185 a.C. – 73 a.C.), o Budismo sofreu uma repressão constante pelo poder político, acabando por olhar para o exterior do seu território original, utilizando as rotas comerciais para se disseminar (Chentharassery, 1998, p. 65-67). Assim, vai ser pelo sistema da Rota da Seda terrestre, que ligava o Ocidente ao Oriente, com ramificações para o Sudoeste Iraniano, para as estepes do Nordeste eurasiático, e para o vale do Hindu Kushan e subcontinente indiano (Foltz, 2010, p. 1) que o Budismo seguirá o seu caminho.

Neste complexo emaranhado de corredores comerciais, mercadorias múltiplas eram comerciadas entre diferentes sistemas económicos e políticos, ao longo do tempo. Assim, embora as trocas comerciais fossem a principal atividade deste sistema, fundamentais ao desenvolvimento das populações, estas rotas proporcionaram também a troca de ideias, tradições, expressões religiosas, culturais e mesmo de moda. De facto, os comerciantes que por aí circulavam, em caravanas, estabeleciam contacto com culturas diferentes das suas. Ao mesmo tempo, nestas caravanas seguiam outros agentes, como peregrinos, diplomatas, ou artistas, que contribuíam para a efetivação das trocas entre vários locais (Foltz, 2010, p. 8).

Deste modo, a Rota da Seda tornou-se, também, num sistema de comunicação por onde as religiões se deslocavam, nomeadamente através de missionários, sofrendo mutações ao longo do tempo e do espaço (Foltz, 2010, p. 9).

Será, então, através da Rota da Seda, dos seus agentes, e com as alterações que foi sofrendo, que o Budismo irá alcançar a China, já no século I a.C. Por outro lado, a própria China foi, com intuitos políticos e militares, ensaiando várias aproximações às rotas terrestres da Ásia Central, obtendo um domínio efetivo da parte oriental da Rota da Seda, ainda no decorrer da dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), com especial atenção a Dunhuang, na atual província de Gansu (Liu, 2010, p.10) (Benjamin, 2018, p. 66).

Efetivamente, parece que o Budismo alcançou o País do Meio em meados do século I d.C., através de estrangeiros oriundos da Ásia Central e que viam na China como mercadores, refugiados de guerra e embaixadores. Em suma, o Budismo alcançou o mundo chinês em virtude de contatos estabelecidos com a Ásia Central, sobretudo pela Rota da Seda, em parte impulsionados pelos confrontos com os povos das estepes, que desencadearam a chegada de emissários chineses a regiões com cunho helenístico, que contactavam com o Budismo há muito. O passo dado no desenvolvimento das rotas comerciais e a consequente atração de mercadores estrangeiros para o território chinês teve um papel fundamental para a chegada dos primeiros missionários e textos

budistas, bem como das primeiras traduções que conferiam algum conhecimento sobre esta religião. Contudo, a aceitação do Budismo foi fraca, nestes primeiros tempos, pois a sua total compreensão estava ainda longe de acontecer (Fialho, 2018, p. 33).

Quando o Budismo chegou à China integrava já visões diversas, sintetizadas na corrente *Mahāyāna*. Já em terras chinesas, estas novidades voltaram a sofrer transformações, em consequência da força civilizacional centrífuga chinesa, que proporcionou a acomodação do Budismo à matriz cultural e religiosa chinesa já existente, nomeadamente a Taoista e Confucionista.

Este processo, iniciado cerca de 600 anos antes da ascensão da dinastia Tang, foi marcado por duas fases. A primeira, no período da dinastia Han, caracterizou-se pela forte transferência cultural que o Budismo sofreu, às portas do mundo chinês, recebendo uma influência mútua, oriunda quer da Ásia Central quer da China. A segunda fase, durante o período de fragmentação política (220 d.C. – 581 d.C.), ficou caracterizada pela infiltração do Budismo nas diversas camadas sociais. Foi aqui que se foi desenvolvendo aquilo que consideramos ser o Budismo chinês, ou seja, uma doutrina configurada de modo a se aproximar e responder à realidade chinesa. Durante o período Tang, identificamos o culminar deste processo, que se identifica em vários aspetos e que em muito se deve às conceções trabalhadas pelas escolas que se formaram no País do Meio sem antecedentes indianos: *Tiantai*, *Huayan*, mas especialmente *Terra Pura* e *Chan* (Yü, 2001, p. 18).

O primeiro aspeto que devemos ressaltar é que cada escola fez as suas seleções textuais, advogando que as suas eram as que mais representavam os elevados ensinamentos de Buda. O mesmo processo de seleção e hierarquização ocorreu com as práticas meditativas (Lewis, 2012, p. 223-224).

Um segundo aspeto, talvez o mais forte em termos de sinização do Budismo, prende-se com os ritos, visto que na China as práticas cálticas budistas tornaram-se mais preponderantes. O processo de complexificação ritualístico que o Budismo sofreu ao longo da Rota da Seda foi intensificado em território chinês, de modo a responder à antiga tradição cáltica chinesa, ligada, principalmente, ao respeito aos antepassados (Ebrey, 1996, p. 21). Esta aproximação budista a questões cálticas, responde, em certa medida, à doutrina Confucionista, visto que esta defendia a estruturação da sociedade através do conceito de piedade filial, transversal à sociedade chinesa (Ebrey, 1996, p. 42-43). As escolas acima mencionadas vão desenvolver conceções cálticas próprias, ligadas aos antepassados, através, por exemplo, da formulação de lendas, como as de Mulian e de Dizang (Fialho, 2018, p. 59-60), ou o desenvolvimento da conceção de “Inferno”, importada da Ásia Central, e que se cristalizou entre

os séculos VII e X d.C., espelhando os tribunais Tang (Lewis, 2012, p. 192). Esta conceção manifestou-se em cultos e lendas, mas também nos festivais dos “espíritos famintos” (Guam, 2013, p. 314).

Por outro lado, a conceção do “Paraíso” assumiu-se como um dos princípios basilares da escola *Terra Pura*. Verificou-se, também, a assunção budista de festividades litúrgicas chinesas, como o aniversário de Buda, ou o La Ba, que coincidia com o fim de ano e que era marcado pela oferenda a deuses e ancestrais, e que na tradição budista chinesa, era a data da Iluminação de Buda (Unno, 2006 p. 285). O Budismo Chinês, sobretudo na época Tang, conferiu novas funções à comunidade monástica, como a celebração de casamentos entre pessoas vivas e espíritos, ou mesmo entre dois espíritos, apaziguando-os (Lewis, 2012, p. 179), assim como a realização de exorcismos, o que se aproximava das crenças populares chinesas e taoistas (Benn, 2004, p. 240).

Nos mosteiros imperais decorriam cerimónias de celebração de aniversários de governantes e membros da família real, bem como serviços memoriais de imperadores e imperatrizes consortes que já tinham falecido. Os monges realizavam ainda ritos mortuários coletivos para soldados, assim como ritos de carácter belicista, a mando do Imperador, com a recitação do *sutra Ren Wang Jing*, ou “Escritura dos Reis Humanos” para invocar exércitos de espíritos e outros poderes para ajudarem na defesa do território (Lewis, 2012, p. 215). Estas cerimónias fortaleceram a ligação entre o Budismo e a ideologia real chinesa, marcadamente confucionista, uma vez que o Imperador recorria à ajuda de entidades budistas para manter a estabilidade do seu domínio e para o defender de inimigos externos, de modo a manter a sua legitimidade governativa. Outra grande alteração sofrida no Budismo Chinês do período Tang foi a instituição do Patriarcado no seio monástico, que espelhava a própria lógica da sociedade patriarcal chinesa (Lyons, Peters, 1985, p. 25).

O Budismo viu ainda algumas das suas entidades, como Budas e *bodhisattvas*, ganharem mais destaque na China, influenciando e sendo influenciadas pelas crenças populares chinesas. Maitreya, por exemplo, viu o seu nome transformado para Milefo, tornando-se, no final da dinastia Tang, no conhecido Buda Sorridente, assumindo uma aparência jovial e obesa, divergente da imagem inicial. Avalokitesvara, por seu lado, tomou o nome de Guanyin, assumindo uma identidade feminina, e começou a ser adorada como uma *bodhisattva* de misericórdia, tornando-se uma das entidades mais relevantes na dinastia Tang (Guan, 2013, p. 313). A transformação de Guanyin numa divindade totalmente feminina na China parece ter sido um caso único. Por último, Hariti, um espírito que tivera 500 filhos, utilizados para devorar os filhos dos vivos, foi transformada no “Espírito Mãe da Criança”, protetora de todas as

crianças (Guan, 2013, p. 314). Este processo revela uma suavização do papel feminino desta entidade, que por norma possuía características salvíficas e de misericórdia no mundo chinês.

Paralelamente a todas as mudanças acima referidas, também as representações artísticas budistas sofreram alterações. Partindo de uma base indiana que se reconstruiu ao longo da Rota da Seda, a arte budista adequou-se aos modelos chineses.

2. Arte Budista

Embora após o *paranirvāna*, os mitos sobre a vida de Siddhartha tenham começado a ser criados, não se verificou produção artística que refletisse os mesmos. Seria já no século I a.C. que surgiram as primeiras representações de Buda (McArthur, 2004, p. 13). Neste período inicial, contudo, Buda não era representado na forma humana, mas sim através de símbolos associados a eventos da sua vida (Fais, 2013, p. 239).

O desenvolvimento da imagem antropomórfica de Buda, que surgiu por volta do séc. I d.C., nos centros budistas de Mathura e Gandhara, respondeu ao crescente devocionismo indiano, e, conseqüentemente, ao fortalecimento da corrente *Mahāyāna*, que chamou ao plano artístico representações de outras divindades (McArthur, 2004, p. 14).

Nestes dois centros budistas surgiram modelos artísticos que seguiam duas tradições distintas. Em Mathura, as representações de Buda ficaram mais ligadas à matriz indiana, enquanto em Gandhara, emergiu uma figura antropomórfica de Buda que possuía traços fisionómicos decorrentes da tradição greco-romana, cuja presença na Ásia Central se deveu ao processo de helenização, em virtude das conquistas de Alexandre, o Grande (Leidy, 2000, p. 4-6).

A imagética de Buda de Mathura caracterizava-se por representar Siddhartha com um rosto amigável, de olhos abertos e boca suavemente sorridente. O corpo era representado num cânone indiano, de ombros largos e cintura estreita, vestindo um saiote (*dhoti*), em que uma das pontas cobria o ombro esquerdo (Singh, 2008, p. 464). Existiam sinais específicos na representação de Buda, como a protuberância no crânio (*ushnisha*), com cabelos curtos e encaracolados (Rowland Jr., 1963, p. 9-12). A postura apresentada seguia a conceção popular indiana da realeza. Numa pose frontal, ganhava coxas e pernas arredondadas, com a parte média da barriga elevada e, no peito, mamilos carnudos e baixos. O pescoço detinha três pregas, sendo que no rosto surgiam círculos incisivos entre as sobrancelhas, que simbolizavam a sabedoria, e lóbulos das orelhas alongados, sinal de realeza, descaídos pelo uso de joalheria pesada (Willets, 1965, p. 184-185).

No que respeita à figura de Buda em Gandhara, esta escola refletiu os processos de transferência cultural que a Rota da Seda estimulou. Por exemplo, os traços faciais essenciais foram decalcados das representações de Apolo, assim como o *ushnisha* se transformou num coque, a ele associado. As vestes de Buda evocavam as togas romanas, cobrindo os dois ombros, e com drapeados pesados (Rowland Jr., 1963, p. 9-12). Além do mais, a atribuição de halos/nimbos a Buda e a outras entidades, ecoam influências iranianas da representação de Ahura Mazda, divindade do Zoroastrismo, através de um disco solar (Boyce, 2000).

Note-se que a influência iraniana predominou nos territórios da Rota da Seda mais Ocidentais, nomeadamente a partir da afirmação dos Sassânidas (200-635), que chegaram a anexar a região de Gandhara. A nível iconográfico, a arte sassânida influenciou a imagética dos *bodhisattvas*, sobretudo no respeitante às coroas e lenços usados pelos mesmos. Em relação a Buda, este passou a ser representado com chamas a elevarem-se dos ombros, sendo que Maitreya adquiriu uma nova postura, sentado com as pernas pendentes, cruzadas pelos tornozelos, quando o objetivo era representar o Buda do Futuro no paraíso (Puri, 1993, p. 284).

Regressando a Gandhara, nota-se também neste estilo a presença de elementos indianos, como a manutenção da simbologia do leão, que em Mathura também se fazia sentir, e que estava ligado às lendas relativas às vidas passadas de Buda (Mitra, 2005, p. 36). Nesta corrente, Siddhartha antes de ter atingido a Iluminação era representado com diversas joias (Dehejia, 2007), sendo que as mesmas passaram a ser associadas a *bodhisattvas*, representando a ligação ao mundo terreno (Kamata, Shaw, 2003, p. 176).

Durante o século II d.C., as concepções de Gandhara e Mathura foram-se influenciando, originando um estilo sintetizado, que partiu para a Ásia Central até à China, deixando as suas marcas no atual Afeganistão e nos oásis da bacia do Tarim. Exemplos desta transferência são as vestes de influência greco-romana, que Gandhara emprestou a Mathura. Aqui, estas foram trabalhadas, com o objetivo de se tornarem mais leves e reveladoras de detalhes anatómicos. Os drapeados foram reduzidos a linhas simétricas que caíam pelo corpo a partir dos ombros, fazendo com que os volumes fossem criados pela estrutura corporal, e não pela representação da veste. Este tipo de trabalho oferecia, assim, uma sensação de quase transparência do tecido. Devolvido a Gandhara, este estilo difundiu-se, então, pela Rota da Seda (Willets, 1965, p. 187-189).

Após a queda do poder Kushana, no primeiro quartel do século IV d.C., os Gupta tornaram-se os governantes em Magadha (Jermasawatdi, 1997, p. 49), onde surgiu um novo estilo artístico. Este período ficou conhecido como a

época dourada da arte budista indiana, em que as tradições artísticas pré-existentes foram trabalhadas e canonizadas, e buscou-se a imagem idealizada de Buda (Dehejia, 2007). As vestes tornaram-se ainda mais estilizadas, sendo formadas por um conjunto complexo de linhas, em seguimento das transformações acima descritas (Rowland Jr., 1963, p. 12). Por outro lado, o halo/nimbo foi complexificado, sendo adornado com motivos florais. A cabeça de Buda ficou mais suave e ovoide, adquirindo um rosto mais sereno, com os olhos em forma de pétalas de lótus, e as linhas da testa e das sobrancelhas mais arqueadas. O cabelo foi, também, redefinido em forma de caracóis individuais, assumindo-se que Sakyamuni, o Buda Histórico, o tinha rapado quando renunciou à sua vida palaciana. A nível corporal, o modelo da tradição de Mathura foi acentuado, com o peito mais largo do que a cintura (Jermasawatdi, 1997, p. 49).

A representação Gupta passou a ser o modelo seguido pelos artistas indianos vindouros, mas também em regiões do Sudeste asiático e na China, em consequência da disseminação via Rota da Seda (Dehejia, 2007). Neste processo, as representações budistas adaptaram-se ao gosto e referências locais, à semelhança do que aconteceu com os *sutras*, que foram sendo editados, no processo de tradução para as línguas nativas das regiões de chegada.

Os trabalhos artísticos da Índia e da Ásia Central partilharam, então, os mesmos grandes temas. Contudo, sentia-se a marca local/regional em diversos outros aspetos. Na pintura, por exemplo, as representações antropomórficas foram adotando novos traços faciais, cores de pele e vestuário. Simultaneamente, as representações pictóricas dos paraísos de alguns Budas apresentavam características específicas, não só dos estilos arquitetónicos locais, mas também da flora regional (Getty, 1914, p. xlv).

Os estilos que chegaram à China, já trabalhados na Ásia Central, nomeadamente nas rotas que circundavam o deserto do Taklamakan, confluíram, então, nas Portas de Jade, nas Grutas de Dunhuang (Liu, 2010, p. 65-66) (Getty, 1914, p. 257). Por exemplo, do oásis de Khotan, o modelo Gupta integrou vários traços iranianos (Puri, 1993, p. 255-256). Aqui, nota-se a introdução do uso de terracota pintada na escultura, bem como a predominância da cor dourada (Getty, 1914, p. xlv).

Afirmando-se como ponto difusor, de Khotan os estilos viajaram para a região de Kashgar, onde as expressões artísticas aproximaram-se mais do estilo indiano, e para Kusha, onde se identifica o uso de uma nova cor de origem iraniana, o azul. Também neste último espaço, a pintura budista apostou na utilização de cores suaves, alargando o leque de cores usadas ao longo do tempo, com traços mais finos, que contribuía para um efeito mais fluído dos drapeados das roupas. A joalharia e os adornos na cabeça tornaram-se,

também, mais complexos e extravagantes, incluindo a representação de pérolas. O fundo das pinturas era adornado com frutos e outros motivos florais, recorrendo-se a montanhas estilizadas em preto, branco e verde, como pano de fundo para a representação de lendas budistas (Härtel, 1982, p. 47-48).

De Kusha, os estilos viajaram para os oásis da região de Turfan, onde se acrescentaram influências Uígures, nomeadamente nos frescos ali identificados. O impacto Uigur no complexo artístico de Dunhuang foi reduzido, mas não deixa de ser interessante notar o contributo desta matriz de cariz nómada na arte budista da Ásia Central (Getty, 1914, p. xliv).

Por fim, as Portas de Jade eram alcançadas, chegando aqui uma síntese artística, com contributos greco-romanos, iranianos, indianos, uígures, entre outros. Ao receber esta síntese, a China respondeu com os seus traços artísticos, originando, assim, a formação de um sistema simbiótico, que se difundiu a partir de Dunhuang.

No Budismo chinês, as imagens sempre tiveram um papel central, porque, desde logo, os textos budistas que chegavam à China eram acompanhados por imagens, que representavam entidades budistas, para melhor expressarem as conceções desta nova religião. Note-se que as expressões artísticas budistas na China, especialmente na pintura e na escultura, tiveram um profundo impacto na afirmação desta religião, passando por múltiplas fases de desenvolvimento.

No início da presença budista na China, durante a dinastia Han, as esculturas funerárias ilustravam principalmente cenas taoístas ou da história chinesa. As poucas expressões artísticas budistas que surgiram neste tempo foram também ligadas ao culto funerário sendo austeras e simples. Por vezes, o corpo apresentava-se desproporcionalmente pequeno em relação à cabeça, sendo que as vestes eram muito esquematizadas, com os drapeados reduzidos a linhas, relembrando a arte de Mathura, mas sem revelar as formas do corpo. Outra característica da escultura budista chinesa deste período era a predominância do trabalho na parte frontal da estátua, uma vez que, nos templos em grutas, estas deviam ser apenas observadas de frente, como acontecia em nichos e estelas (Willetts, 1965, p. 173-174).

A evolução da estatuária chinesa ficou marcada pelos constantes contactos com a Índia, de onde recebeu influência constante dos seus modelos, e que se notou sobretudo a partir do Período dos 3 Reinos (c. 220-280) (Guan, 2013, p. 318), sendo que na dinastia dos Jin Ocidentais (265-316), no Sul chinês, surgiram também figuras que seguiam já o modelo da tradição de Gandhara (Leidy, 2000, p. 8).

É possível notar três fases desta evolução: a primeira fase, datada das dinastias Wei do Norte (385-535) e Wei do Oeste (535-557); a segunda fase que decorreu ao longo das dinastias dos Qi do Norte (550-577), dos Zhou do Norte (557-580), e dos Sui (580-618); e uma terceira fase, durante a dinastia Tang (618-907) (Willetts, 1965, p. 176). Nestes períodos, recorreu-se a diferentes tipos de escultura: estátuas votivas em bronze e de pequena dimensão; estelas religiosas de pedra; e estátuas de grande porte, presentes em templos de grutas (Willetts, 1965, p. 196).

Na primeira existiram dois estilos de estatuária. O primeiro, conhecido por superior, baseava-se no modelo artístico de Mathura, com uma face mais abstrata, tendo uma testa larga, um nariz em forma de cunha, e sobranceiras em forma de semicírculos, que partiam da base do septo nasal. A boca, pequena, exibia um leve sorriso. Aqui era impossível denotar traços de identidade racial, emoções ou estados de espírito da divindade representada. A veste empregue neste estilo era sintetizada, como no modelo indiano, com os drapeados representados por linhas.

Já o segundo estilo, conhecido como inferior, já mostrava uma personificação de beleza formal, não obstante a sua produção mais massiva. As figuras representadas tinham um ar mais intimista e sentimental, embora não houvesse um tratamento individualizado das peças. As vestes caíam em drapeados pelo corpo tenso, terminando de forma pontiaguda, cobrindo parcialmente, no caso das imagens sentadas, os seus assentos. A cara também era tratada de forma mais abstrata, apesar das formas do rosto variarem. Tinham, apesar das bocas serem pequenas, os sorrisos mais pronunciados. Os olhos eram reduzidos a fendas alongadas, e as sobranceiras partiam da base do nariz, sendo mais arqueadas. As orelhas possuíam os lóbulos alongados e o queixo terminava de forma angulosa. Outro aspeto marcante era a existência de nimbos em forma de folha, utilizados tanto em Budas como em bodhisattvas, quer estivessem de pé ou sentados. A este halo, nas estátuas de bronze, acrescentavam-se bordas externas flamejantes (Willetts, 1965, p. 196-198).

Este segundo estilo parece corresponder ao modelo representativo que surgiu no final da dinastia dos Wei do Norte. Os seus exemplares possuíam halos em forma de folha e pedestais com leões, de influência persa, sendo as vestes uma derivação dos modelos indianos. Notou-se, também, a introdução dum elemento específico chinês ao vestuário: uma peça de roupa que ligava as vestes com os lenços, e que tinha os seus drapeados trabalhados de forma mais naturalista.

A segunda fase, mais curta que a anterior, pautou-se por um progresso significativo na escultura budista na China. Com a entrada mais acentuada da

arte Gupta, o estilo da primeira fase entrou em declínio. Os motivos decorativos desta tradição foram bem aceites, como por exemplo o halo decorado com motivos florais. Contudo, as vestes esquematizadas Gupta não interessaram ao gosto chinês, já que foram perdendo o seu interesse decorativo. O tratamento da face e do corpo foi adquirindo mais realismo. O rosto, que começou a personalizar-se, ganhou uma forma mais arredondada, perdendo os vestígios de sorriso. Os corpos ganharam algum movimento, em consequência do aumento do peso suportado por uma das pernas, assim como ganharam volume, sobretudo visível nos ombros. Nesta fase, as três pregas no pescoço de Buda foram utilizadas, assim como medalhões de influência sassânida, representações de vinhas do mundo helénico, e rosetas de lótus, como elementos decorativos. Contudo, no final desta fase já com os Sui, a arte budista chinesa afastou-se dos modelos da arte Gupta (Willetts, 1965, p. 198-200).

Na segunda metade do século VI d.C., as formas ficaram mais presas, quase colunares, de origem sogdiana, ainda havendo, no entanto, motivos decorativos oriundos da Índia e da Ásia Central a serem aplicados nas figuras dos *bodhisattvas*, como flores, medalhões flamejantes e figuras leoninas (Leidy, 2000, p.13). Note-se que as imagens, no século VI d.C., não se limitavam ao espaço dos templos, sendo também encontradas em espaços leigos, como palácios ou lojas. As representações das entidades budistas eram consideradas como fontes de poder sagrado, tornando-se, assim, parte integrante da vida devocional de todos os budistas (Kiechink, 2003, p. 55).

Ressalte-se que, no início desta fase, a pintura também conquistou progressos, sobretudo pela mão de Cao Zhongda, que recorrendo aos modelos indianos de pintura, criou um modelo onde trabalhava as vestes das imagens de Buda de modo a que estas parecessem que tinham saído de água (Guan, 2013, p. 318).

Já no respeitante à terceira fase, com a dinastia Tang, assistiu-se ao revitalizar das tradições indianas, sobretudo entre 645 e 705, resgatando os modelos da arte Gupta, que foi aprimorada. O corpo era trabalhado, sobretudo nos *bodhisattvas*, de uma forma mais naturalista, sendo que o seu movimento ficou mais marcado, com as cinturas mais estreitas e as ancas realçadas (Willetts, 1965, p. 201-202).

No respeitante à arte Tang dos templos de grutas, as esculturas trabalharam vários grupos de figuras, representando Budas a pregar, junto de *bodhisattvas*, *Lokapalas* e outras entidades budistas, sempre em números pares. Por norma, os Budas eram representados com vestes chinesas, com golas quadradas, e sentados. Os *bodhisattvas* eram também representados em estilo chinês, com caras mais rechonchudas, e sem as poses Gupta. Os olhos das figuras hu-

manas ficaram mais oblíquos, sendo este elemento uma marca da sinização da imagética budista.

A influência Gupta manteve-se nas pinturas murais deste período, embora o esquema cromático tenha sido expandido, em virtude das influências da Ásia Central, com o recurso de vários tons de azul, vermelhos e verdes, aos quais ainda se juntavam dourados e pretos (Duan, 1994, p. 136-156).

3. Peças do CCCM

Neste último ponto, iremos focar a nossa atenção em alguns exemplares do conjunto de peças Tang presentes no Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, e que em conjunto, estabelecem, de um modo ou de outro, a ligação entre mundos distintos através da chegada e afirmação do Budismo na China Tang, e da sua sinização.

Analisemos, em primeiro, uma pequena estátua de bronze dourado, que representa uma entidade antropomórfica, associada ao Budismo. Esta figura tem traços do modelo Gupta, revelando influências sassânidas e características dos cânones figurativos de Kusha. Contudo, alguns pormenores indicam já transformação chinesa.



FIGURA 1

Estatueta de *bodhisattva* em bronze dourado

Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, inv. 650.

Esta peça possui uma cabeça mais ovoide, com um rosto sereno e olhos em forma de pétalas de lótus, marcas claramente Guptas. A estrutura corporal fluida, com os ombros e peito mais largos que a cintura, que fica assim mais vincada, e a barriga levemente saliente, segue os mesmos modelos indianos. No entanto, a representação do *dothi*, elemento dos modelos de Mathura, é tratado com linhas de drapeado mais leves, e a veste parece terminar de forma pontiaguda, a cobrir parcialmente o assento, como foi típico da segunda fase de representação budista chinesa, descrita no ponto anterior.

No que diz respeito ao halo/nimbo, devemos destacar as flamas presentes na sua decoração interior, elemento claramente sassânida. Por seu lado, os adornos da cabeça e as joias, são extremamente complexos, refletindo a arte produzida em Kusha. As influências sassânidas fazem-se sentir na representação de pérolas. Por outro lado, o halo parecer assumir a forma de folha, o que se afirma como uma marca da sinização da imagética budista.

A utilização destes traços decorativos, aos quais se juntam pulseiras em ambos os pulsos, como visto anteriormente, costuma ser associada a *bodhisattvas*. Esta estátua pode então representar Maitreya, uma vez que a posição em que se encontra (sentada, num trono) parece ser, embora de forma invertida, a posição Maitreyasana (Willets, 1965, p.195), associada ao Buda do Futuro (McArthur, 2004, p.105). Por outro lado, a presença de uma figura miniatura no topo do halo, que parece ser um Buda sentado em posição de meditação, corrobora a identificação de Maitreya, já que esta é uma característica da sua representação, em geral (McArthur, 2004, p.105).

Esta peça exemplifica, assim, os processos de adaptações teóricas do Budismo chinês, onde Maitreya assumiu uma maior representatividade. Embora sem datação precisa, durante o reinado da Imperatriz Wu (r. 690 d.C. – 705 d.C.) houve uma maior produção de peças associadas a esta divindade, e como tal, esta poderá ser desta época.

Outra peça significativa da sinização do Budismo é a representação de um *Lokapala*, em terracota com vidrado *sancai*. Estas entidades budistas, guardiãs de *stupas* e dos pontos cardeais eram oriundas da Índia, onde se faziam representar em cores e com objetos diferentes, o que os distinguia. Contudo, na China, as cores tornaram-se diferentes, consoante as correspondências religiosas ali realizadas, em associações com entidades taoistas (McArthur, 2004, p. 65).

Ao ser vidrada com *sancai*, uma modalidade totalmente chinesa, e por não possuir qualquer objeto que o distinga, torna-se impossível discernir qual dos *Lokapalas* foi representado nesta peça. Veja-se, então que a figura se aproxima do modelo figurativo chinês da dinastia Tang. De facto, com as adaptações

**FIGURA 2**

Estátua de terracota vidrada em *sancai*

Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, inv. 316.

chinesas, as entidades eram representadas envergando uma armadura típica e o cabelo em coque, ao gosto chinês, e apresentando olhos agressivos e punhos fechados. A peça em questão possui estas características, acrescentando-se a gola quadrada, embora seja uma estatueta funerária e não uma peça de templo. A cobertura vidrada *sancai* não lhe cobre nem as mãos nem o rosto, como acontecia com as estátuas funerárias antropomórficas chinesas. Note-se, também, que sendo uma entidade responsável pela proteção de *stupas* e templos na tradição budista, na China foi adotada e adaptada ao culto funerário, tradição basilar do quadro mental chinês, nomeadamente no que concerne à piedade filial.

Uma terceira peça, embora não expresse uma ligação direta ao Budismo à primeira vista, retrata uma personagem fulcral para a disseminação desta religião. Falamos da estátua em terracota, com vidrado *sancai*, que representa um palafreneiro estrangeiro, com traços ocidentais, tratando-se, talvez de um persa (Gomes, 1994, p. 94). Esta peça revela-se importante, uma vez que os estrangeiros tiveram, como vimos, um papel extremamente importante na introdução e na fixação do Budismo na China. Eram os agentes que percorriam a Rota da Seda até Dunhuang e/ou capital que faziam a entrada de peças

**FIGURA 3**

Estátua em terracota, vidrada em *sancai*, representando um palafreireiro estrangeiro

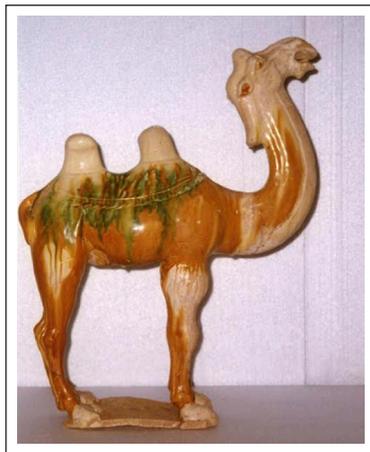
Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, inv. 672.

artísticas e de *sutras*, assim como se deve a várias personagens estrangeiras a tradução e edição dos conceitos budistas ao contexto teórico-religioso chinês.

No período Tang, o estrangeiro era uma temática recorrente na arte das elites, denotando o cosmopolitismo deste período. Assim, também em esculturas se representavam estrangeiros, cuja imagética mantinha os traços fisionómicos e culturais, como nas vestes, da origem da pessoa retratada (Lewis, 2012, p. 164-167), e que esta peça expressa com clareza.

De facto, a figura tem um nariz bolboso, uma barba e cabelos crespos, veste uma roupa simples, apertada na cintura com um cinto com um medalhão. Esta representação afasta-se, assim, das representações da população chinesa. Uma vez que o corpo da estátua se encontra vidrado com *sancai*, estamos perante um processo de sinização da arte. As mãos e rosto por vidrar são elementos que indicam o uso da estatueta em contexto funerário. Assim, pode-se concluir que até os agentes que traziam o Budismo e que habitavam o território chinês eram incluídos no culto funerário.

Ainda na mesma lógica, é importante analisar as duas estátuas que apresentam camelos, cobertas com vidrados *sancai*, também utilizadas em contexto funerário. A representação de comerciantes estrangeiros era frequente

**FIGURAS 4 E 5**

Estatuetas em terracota vidrada em *sancai*, representando camelos

Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, inv. 311 e 312, respetivamente.

na corte Tang, sendo associados, muitas vezes, a este animal (Lewis, 2012, p.165-168). Os camelos não eram autóctones ao território chinês, sendo um animal associado à região da Bactria. Contudo, eram utilizados como meio de transporte na Ásia Central e, como tal, detiveram um papel na transmissão do Budismo daquele espaço para a China, através da Rota da Seda.

Por último, examinemos um espelho. Note-se que na China os espelhos, embora sendo objetos de uso comum, vinham, desde há muito tempo, a ser associados com processos mágicos. Assim, apresentavam na sua decoração simbologias abstratas ligadas a esta vertente religiosa. Nos espelhos Tang nota-se uma particularidade, o uso no verso de símbolos figurativos, associados a bons agiours, de índole taoista, substituindo os motivos abstratos. Usando-se as cores dourada e prateada, no revestimento do verso, os espelhos Tang representavam, entre outros elementos, dragões entrelaçados, fénixes, flores e pássaros (Sullivan, 1968, p. 251).

O espelho patente no Museu apresenta esses mesmos símbolos, mas apresenta ainda um leão (Gomes, 1994, p. 101). Como já se viu anteriormente, o uso deste animal na arte budista surgia aquando da representação de lendas sobre as vidas passadas de Buda. Podendo relacionar-se com a crença de reencarnações futuras, verifica-se que este motivo simbólico foi apropriado pelos Tang como um símbolo de bom agouro, fazendo-se representar em conjunto com a simbologia das tradições chinesas. Além disso, note-se que para além



FIGURA 6

Espelho

Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, inv. 651.

do leão, animal estranho à China, o espelho também é decorado com motivos vegetais, que tinham origens estrangeiras.

Concluindo, as peças aqui apresentadas assumem-se como exemplos paradigmáticos para o estudo da adaptação do Budismo, na sua corrente *Mahāyāna*, ao quadro mental e religioso chinês. Como se viu, este processo, de longa duração, atingiu o seu expoente na dinastia Tang, onde é possível detetar, com mais veemência, a confluência das correntes religiosas chinesas com o Budismo.

Data de receção: 29/04/2022

Data de aprovação: 11/10/2022

Agradecimentos

Este artigo foi realizado com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito da Bolsa de Investigação para Doutoramento com a referência SFRH/BD/151135/2021.

Referências

Benjamin, C. (2018). *Empires of Ancient Eurasia – The First Silk Roads Era, 100 BCE-250 CE*. New York: Cambridge University Press.

- Benn, C. (2004). *China's Golden Age – Everyday life in the Tang Dynasty*. New York: Oxford University Press.
- Boyce, M. (2000). *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*. New York: Routledge.
- Chentharassery, T. H. P. (1998). *History of the Indigenous Indians*. New Delhi: A. H. P. Publishing Corporation.
- Dehejia, V. (2007). Buddhism and Buddhist Art. *Metropolitan Museum of Arts*. https://metmuseum.org/toah/hd/budd/hd_budd.htm.
- Duan, W. (1994). *Dunhuang Art: Trough the Eyes of Duan Wenjie*, I New Delhi: Indira Gandhi National Centre of Arts.
- Ebrey, P. B. (1996). *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fais, R. (2013). Birth of the Buddha in the Early Buddhist Art Schools. In T. Pontillo e M. P. Candotti (Eds.), *Signless Signification in Ancient India and Beyond*, Anthem Press, London, 2013.
- Fialho, F. C. (2018). *A Sinização do Budismo na Dinastia Tang*. [Dissertação de Mestrado não publicada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].
- Foltz, R. (2010). *Religions of Silk Road – Premodern Patterns of Globalization*. New York: Palgarve Macmillan.
- Getty, A. (1914). *The Gods of Northern Buddhism – Their History, Iconography and Progressive Evolution Through the Northern Buddhist Countries*. Clarendon Press.
- Gomes, M. A. C. (coord.) (1994). *Do Neolítico ao Último Imperador- A Prespetctiva de um Coleccionador de Macau*. Macau: Governo de Macau.
- Guan X. (2013). Buddhist Impact on Chinese Culture. *Asian Philosophy*, vol. 23, 4, 305–322.
- Härtel, H. (1982). Introduction. In Metropolitan Museum of Art, *Along the Ancient Silk Routes – Central Asia Art – From the West Berlin Museums* (p. 13-56). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Heirman, A., Bumbacher, S. P. (2007). Introduction: The Spread of Buddhism. In D. Sinor, N. DiCosmo (Eds.), *Handbook of Oriental Studies, Section Eight – Central Asia* (p. 1–14), vol. 16, A. Heirman, S. P. Bumbacher (Coord.), *The Spread of Buddhism* Leiden: Brill.
- Jermsawatdi, P. (1997). *Thai Art with Indian Influence*. Delhi: Abhinav Publications.
- Kamata, M. e Shaw, M. E. (2003). A New Identity: The Vow of a Being Destined for Enlightenment -Bodhisattvas: Perfected Beings as Exemplars. In J. C. Huntington. e D.Bangdel (Eds.), *The Circle of Bliss – Buddhist Meditational Art* (p. 176-207). Ohio: Columbus Museum of Art, Chicago: Serindia Publications Inc.
- Kiechnick, J. (2003). *The Impact of Buddhism on Material Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Lacy, C. (1965). *The conscience of India – Moral tradicions in the modern world*. Canadá: Holt, Rinehart and Winston.
- Leidy, D. P. (2000). Buddhism and Buddhist Sculpture in China – A Brief Overview. In D. P. Leidy e D. K. Strahan (Eds.). *Wisdom Embodied – Chinese Buddhist and*

- Daoist sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (p. 3-26). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Lewis, M. E. (2012). *China's Cosmopolitan Empire – The Tang Dynasty*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Liu, X. (2010). *The Silk Road in World History*. New York: Oxford University Press.
- Lyons, E., Peters, H. (1985). *Buddhism: History and Diversity of a Great Tradicion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology.
- McArthur, M. (2004). *Reading Buddhist Art – An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols*. New York: Thames & Hudson.
- Mitra, S. (2005). *Gir Forest and the Saga of the Asiatic Lion*. New Delhi: Indus Publishing Company.
- Omvedt, G. (2003). *Buddhism in India- Challenging Brahmanism and Caste*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Puri, B. N. (1993). *Buddhism in Central Asia*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited.
- Rowland Jr., B. (1963). *The Evolution of the Buddha Image*. New York: The Asia Society INC.
- Singh, U. (2008). *A History of Ancient and Early Medieval India – From the Stone Age to the 12th Century*. London: Pearson Education Ltd..
- Sullivan, M. (1968). *Introducion à l'art Chinoise*. Paris: Le Livre de Poche.
- Thompson, J. M. (2006). Buddhism. In L. W. Bailey (ed.), *Introduction to the World's Major Religions*, vol. 3, Westport: Greenwood Press.
- Unno M. (2006). *Buddhism and Psychotherapy Across Cultures: Essays on Theories and Practices* Somerville: Wisdom Publications, Inc..
- Willetts, W. (1965). *Foundation of Chinese Art – From Neolithic pottery to modern Architecture* London: Thames & Hudson.
- Yü C. (2001). *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*. New York: Columbia University Press.

Sobre o autor

FAUSTO CAMACHO FIALHO é, no presente momento, estudante de Doutoramento em História Antiga, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, desde 2019. Completou, na mesma instituição, a Licenciatura em História em 2016, assim como o curso de Mestrado em História das Civilizações do Médio Oriente e Ásia Antiga, em 2019. A dissertação que defendeu, para a obtenção de grau de Mestre, debruçou-se no processo de acomodação do Budismo ao quadro mental e religioso pré-existente na China, com especial enfoque no período da dinastia Tang. É investigador no CHAM – Centro de Humanidades, NOVA FCSH, desde 2019. Também estuda mandarim desde 2016. Em 2021 ganhou uma Bolsa de Investigação para Doutoramento, oferecida pelo Centro Científico e Cultural de Macau e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Desenvolve a investigação de Doutoramento, cujo tema de tese é Sincretismos entre Budismo Mahāyāna, Taoísmo e Confucionismo – O Impacto da Rota da Seda na Mentalidade Filosófico-Religiosa Chinesa (séculos VI a.C. – VIII d.C.).

[ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4760-1431>]

About the author

FAUSTO CAMACHO FIALHO is currently a PhD student in Ancient History, at the Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa, since 2019. He completed, at the same institution, the Degree in History in 2016, as well as the Master's degree in History of Civilizations of the Middle East and Ancient Asia, in 2019. The dissertation he defended, in order to obtain a Master's degree, focused on the process of accommodation of Buddhism to the pre-existing mental and religious framework in China, with a special focus on the period of the Tang dynasty. He has been a researcher at CHAM – Centro de Humanidades, NOVA FCSH, since 2019. He has also studied Mandarin since 2016. In 2021, he won a Research Scholarship for a PhD, offered by the Macao Scientific and Cultural Center and the Foundation for Science and Technology. He develops his PhD research, whose thesis theme is Syncretisms between Mahāyāna Buddhism, Taoism and Confucianism – The Impact of the Silk Road on Chinese Philosophical-Religious Mentality (VI AC – VIII BC).

[ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4760-1431>]