

ॐ  
ॐ  
ॐ  
ॐ



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Instituto de Artes

VINICIUS DE ASSIS

# **THANGKA: A PINTURA SAGRADA TIBETANA**

*Tradição, História e Método*

**São Paulo – SP**

**2016**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A848t Assis, Vinicius de, 1984-  
Thangka : a pintura sagrada tibetana : tradição, história e método / Vinicius de Assis. - São Paulo, 2016.  
118 p.: il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte – Tibete (China). 2. Pintura tibetana - História. 3. Budismo. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Instituto de Artes  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO ACADÊMICO STRICTU SENSU

VINICIUS DE ASSIS

## **THANGKA: A PINTURA SAGRADA TIBETANA**

*Tradição, História e Método*

Dissertação apresentada ao programa de pós -  
graduação do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho” como exigência parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de concentração: Artes Visuais  
Linha de pesquisa: Abordagens teóricas,  
históricas e culturais da arte  
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

**São Paulo – SP**

**2016**



## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Omar Khouri  
Presidente – Orientador  
UNESP – Instituto de Artes

---

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento  
UNESP- Instituto de Artes

---

Profa. Dra. Cibele Elisa Viegas Aldrovandi  
USP – FFLCH/ DLCV





*Esta Dissertação é dedicada às  
Três Jóias.*



## **Agradecimentos**

Ao Departamento da Pós-Graduação em Artes pelo voto de confiança na pesquisa, ao meu orientador Prof. Omar Khouri pela paciência e disponibilidade, ao Prof. José Leonardo, Prof José Spaniol, Prof. Milton Sogabe e à Profa Lalada Dalglish pelos preciosos apontamentos. À Profa Cibele Aldrovandi pela generosa atenção e contribuição. Aos colegas pesquisadores da pós-graduação. A minha mãe Lúcia por toda confiança e suporte. Aos amigos Felipe Ikehara, Gabriel Urasaki, Rafael de Assis e Marco Antonio Baena. Ao amigo Richard Sanches pelas conversas, apoio e revisão. Ao Daniel Confortin pelo abrigo, amizade e filosofia, à Tiffani Gyatso pelos tesouros divididos, à Mona Bruchmann pelo carinho e à Karma Sichoe pela amizade e pela partilha.



## **RESUMO**

O presente estudo intenta apresentar os princípios básicos, históricos e processuais, da pintura tradicional tibetana, *thangka*. Tal objetivo se justifica pela escassez de estudos em língua portuguesa sobre o assunto. Ainda que seja perceptível nos tempos atuais uma expansão dos estudos asiáticos no Brasil, em confluência com uma crescente aproximação e interesse pela cultura oriental na contemporaneidade; esta pesquisa, por meio de estudo de campo, levantamento bibliográfico e histórico, busca a investigação e exposição do profundo e específico âmbito do simbólico, sagrado e tradicional na pintura tibetana. Acreditando que o reconhecimento das artes e teorias estéticas não eurocêntricas corroboram a cognição e produção da inestimável diversidade cultural humana.

**Palavras chave:** arte tradicional, budismo, Tibete, *thangka*, processo



## **ABSTRACT**

The following study intends to present the basic, historical and procedural principles of the traditional Tibetan painting, *thangka*. This objective is justified by the lack of studies in Portuguese on the subject. Although it is noticeable nowadays an expansion of Asian studies in Brazil, in confluence with a growing approach and interest in Eastern culture in contemporary society; this dissertation, by field research, literature and history, wishes to investigate, explain and expose the deep and specific scope of the symbolic, sacred and traditional in Tibetan painting. Believing that the recognition of the arts and non eurocentric aesthetic theories corroborate the cognition and production of the invaluable human cultural diversity.

**Keywords:** traditional art, buddhism, Tibet, thangka, process





*"O mundo que vemos é uma pintura,  
nascido a partir do pincel do pensamento  
discursivo.*

*E dentro ou acima dele nada verdadeiramente  
existente pode ser encontrado.*

*Todas as coisas no Saṃsāra e Nirvāṇa são  
apenas rótulos mentais e projeções.*

*Sabendo isto se conhece a realidade; vendo  
isto vê-se o que é verdadeiro."*

*Gendun Gyatso, O segundo Dalai Lama (1475 -  
1542)*



## LISTA DE IMAGENS

Figura 01 – Templo Mahabodhi, Bodhgaya, Bihar / Índia (2013).....	pg.28
Figura 02 – Bules tibetanos. Kathmandu / Nepal (2015).....	pg.33
Figura 03 – Janelas de madeira. Praça Durbar. Kathmandu (2013).....	pg.35
Figura 04 - Pintor de thangka. Monastério Shechen (2015).....	pg.38
Figura 05 – Estátua Buda Śākyamuni. Bodhgaya – Índia (2013).....	pg.41
Figura 06 – Mandala de areia. Bodhgaya – Índia (2013).....	pg.43
Figura 07 – Estupa de Boudhanath – Kathmandu / Nepal (2015).....	pg.46
Figura 08 – Cordilheira dos Himalaias – Dharamsala, Índia (2013).....	pg.48
Figura 09 – Thangka de Padmasambhava por Karma Sichoe.....	pg.53
Figura 10 – A Roda da Existência Cíclica. Thangka de Karma Sichoe.....	pg.60
Figura 11 – Karma Sichoe explicando as medidas e proporção do Buda.....	pg.64
Figura 12 – Treinamento das proporções da cabeça do Buda. (2015).....	pg.73
Figura 13 – Karma Sichoe pintando uma thangka de Manjushri. (2015).....	pg.74
Figura 14 – Estúdio de Karma Sichoe, Dharamsala, Índia (2015).....	pg.76
Figura 15 – Karma Sichoe selecionando e inspecionando os carvões.....	pg.77
Figura 16 – Adição de cola animal no carvão triturado e decantado.....	pg.78
Figura 17 – Modelagem do tablete de nanquim.....	pg.79
Figura 18 – Preparação de pigmento mineral (2013).....	pg.80
Figura 19 – Pelos de bode cortados, selecionados e amarrados.....	pg.81
Figura 20 – Algodão cru amarrado no chassi de madeira.....	pg.82
Figura 21 – Aplicação de goma e preparação da tela.....	pg.83
Figura 22 – Polimento da thangka com copo de vidro.....	pg.83
Figura 23 – Estudo de flor e delineamento em nanquim (2013).....	pg.85
Figura 24 – Caderno de anotações, estudos sobre a água.....	pg.87
Figura 25 – Estudo de nuvens, delineado em nanquim.....	pg.88
Figura 26 – Estudo de labaredas e formas do fogo.....	pg.89
Figura 27 – Estudo da iconometria das mãos abertas.....	pg.92
Figura 28 – Iconometria mãos e exercícios de pincel. Nanquim.....	pg.93
Figura 29 – Cabeça do Buda, nanquim.....	pg.94
Figura 30 – Iconometria, corpo do Buda, de pé e sentado.....	pg.95
Figura 31 – Projeto de pintura delineado em nanquim, thangka.....	pg.96
Figura 32 – Pormenor de thangka de Karma Sichoe.....	pg.99
Figura 33 – Fragmento de uma thangka de Karma Sichoe.....	pg.101
Figura 34 – Verso consagrado. Thangka de Vajradhara.....	pg.103
Figura 35 – Inscrição no formato de uma estupa. Thangka.....	pg.104
Figura 36 – Pintura mural na estupa de Boudhanath, Nepal.....	pg.105



## SUMÁRIO

- Prólogo .....	pg.23
-Introdução ao estudo.....	pg.25

### **1- TRADIÇÃO**

1.1 - Introdução.....	pg.29
1.2 - Arte Tradicional.....	pg.32
1.3 - Arte Tibetana.....	pg.40

### **2 – HISTÓRIA**

2.1 – Os Himalaias e o Tibete.....	pg.47
2.2 – Breve história da arte budista no Tibete.....	pg.49
2.3 –Thangkas: Tipos, temas e estilos.....	pg.57

### **3- MÉTODO**

3.1 - Ensino tradicional.....	pg.66
3.2 - Treinamento.....	pg.70
3.3 - Ofício e Artesania.....	pg.76
3.4 - Composição e Iconometria.....	pg.84
3.5 - Pintura.....	pg.98
3.6 - Consagração.....	pg.102

### **4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....**

pg.106

- Glossário.....	pg.108
- Referências.....	pg.113



## PRÓLOGO

Em 2013 fiz uma viagem com a artista Tiffani Gyatso até a Índia e o Nepal para estudar arte budista tibetana. Durante a viagem, houve um workshop com o pintor tradicional e contemporâneo Karma Sichoe, ao qual fui apresentado. Após esse período da viagem com Tiffani, eu e dois amigos (que comigo integram o Coletivo RAGA<sup>1</sup>) decidimos estender em mais trinta dias nossa vivência com Karma. Ali, procedimentos artesanais e artísticos foram explicados e experimentados<sup>2</sup>. Após essa residência, retornei ao Brasil com a confiança e a certeza de que era ao estudo da pintura tradicional tibetana, *thangka* que desejava me dedicar. E que se houvesse a disposição de retornar à academia seria com esse interesse em mente, estudar essa arte tradicional a qual tive o privilégio de ter acesso, ver pinturas, visitar ateliês, conhecer os procedimentos, pintores, além de ser uma tradição viva, ainda existente. Tive esse vislumbre. Isto me deu confiança para saber que era a esse assunto que desejava me engajar (além do incentivo da escassa existência de estudos em português sobre o assunto). Assim, em 2014 ingresso no mestrado já com a intenção da pesquisa em pintura tibetana. No momento de compor o cronograma e programa de estudos, incluo uma viagem para a Índia como pesquisa de campo, para mais uma vivência com Karma, em 2015. Agora, a viagem era pensada como parte da Dissertação de Mestrado (capítulo sobre métodos e procedimentos). Compreendendo nesse caso que Sichoe era a minha fonte primária no assunto.

Foi realizada a viagem de estudo de campo (fevereiro a abril de 2015) ao Nepal (em Kathmandu) e norte da Índia, (em Dharamsala) numa residência de 60 dias com Sichoe para os procedimentos e ofícios da arte tibetana (carvão, nanquim, pincel, tela). Este estudo é direcionado aos interessados na cultura e filosofia orientais, assim como aos amantes da arte que, com genuíno interesse buscam uma aproximação e fruição desta manifestação sublime da cultura oriental.

---

<sup>1</sup> O Coletivo RAGA é formado pelos artistas visuais Felipe Ikehara, Rafael de Assis e Vinicius de Assis. Seus integrantes partilham o estudo de referências em arte tradicional de diversos povos com a mistura de suas peculiaridades, paridades estéticas e conceitos.

<sup>2</sup> ASSIS, Vinicius. *30 dias em Dharamsala: Residência com um Pintor Tibetano*. In: Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental - Oriente-se: Ampliando Fronteiras, 2014, São Paulo.





## INTRODUÇÃO AO ESTUDO

O estudo foi dividido em três grandes capítulos com suas respectivas subdivisões: *Tradição*; *História* e *Método*; já presentes no subtítulo da Dissertação. O caminho argumentativo se dá a partir do macro e universal (a arte tradicional ou sagrada) presente na história da cultura humana; galga até o contexto da arte budista do Tibete e complementa com a especificidade da pintura tibetana em rolo, a *thangka*.

No primeiro capítulo '*Tradição*' há a apresentação da Escola Perennialista (Filosofia Perene) utilizada como base teórica do estudo, a explanação da classificação da arte tradicional, ajuste de valores ao leitor moderno e aspectos da arte tibetana tradicional.

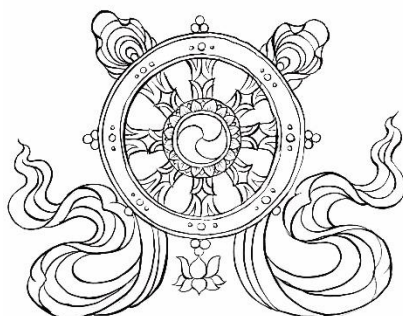
No segundo capítulo *História*, de que maneira as tradições artísticas budistas migraram e floresceram no Tibete até se tornarem uma arte tradicional tibetana. A apresentação da *thangka*, seus tipos, temas e estilos de pintura.

No terceiro capítulo *Método*, as particularidades da *thangka*, o fazer e procedimentos necessários para que a arte construída seja classificada como sagrada (conduta e cânone), os ofícios (tinta, ferramentas, tela) a tradição discipular, o treinamento e a repetição.

Na última parte há considerações e impressões sobre o estudo desse assunto na contemporaneidade. O contraste cultural entre as permanências, do cânone tradicional, ante as quebras e rupturas do movimento de vanguarda ocidental no séc XX.

Um glossário com termos budistas e as referências utilizadas estão no fim desta dissertação.





# TRADIÇÃO

*Introdução à arte sagrada*

**Fig. 01** – Templo Mahabodhi (260 a.c.) - O local da iluminação do Buda. Bodhgaya Bihar/Índia



Fonte: Arquivo pessoal. – Foto: Vinicius de Assis

## 1.1 INTRODUÇÃO

Um gesto ritual, a impecável face de um ícone, a postura de um mestre espiritual, um lugar de peregrinação<sup>3</sup>, as palavras cantadas de um texto sagrado, a flor. São todas formas de tradição. São todas ecos e reflexos de Deus. (CUTSINGER, 2009, p.96)

Durante a pesquisa por uma aproximação adequada e relevante que levasse em consideração o contexto e os procedimentos do tradicional e sagrado, (presentes na arte tibetana) me deparei com os escritos filosóficos, históricos e estéticos da Filosofia Perene, (latim *philosophia perennis* ou Escola Perenialista) através dos autores Titus Burckhardt, Ananda Coomaraswamy, Marco Pallis, James Cutsinger, Timothy Scott e Seyyed Hossein Nasr. A partir da obra desses autores, percebi a contribuição conceitual que a escola perenialista poderia trazer ao específico âmbito do tradicional e sagrado da arte budista tibetana.

O cuidado e zelo expressos pela escolha da Filosofia Perene como “pedra angular” e alicerce teórico do estudo, justificam-se pela notória necessidade de um reajuste de valores estéticos e uma contextualização imprescindível para a fruição adequada da arte sagrada tibetana. Deste modo, conceitos como tradição, revelação, religião, sagrado e arte serão expostos de acordo com a perspectiva perenialista.

De acordo com Nasr (2009) no viés perene, tradição é compreendida não somente como a transmissão ou perpetuação de doutrinas e práticas de natureza oral e escrita ao longo do tempo, mas necessariamente provenientes de verdades sagradas, reveladas como de natureza transcendente divina. Tais práticas seriam assim fundamentalmente ligadas à uma revelação de caráter supra-formal e metafísico, estes enraizados na natureza da realidade (CUTSINGER, 2009). Trata-se da consolidação de axiomas ontológicos em aspectos mitológicos e religiosos que são transmitidos ao longo do tempo (SCOTT, 2010) e de acordo com Marco Pallis (PALLIS, apud, SCOTT, 2010, p. 13) “ (...) através do recurso a formas que terão surgido pela aplicação desses princípios a necessidades contingentes (...) ”.

Em um sentido estrito, revelação, religião e tradição seriam três aspectos de um mesmo movimento. A revelação (NASR, 2009) expressaria o acesso e a

---

<sup>3</sup> Vide figura 01.

codificação de aspectos transcendentais e absolutos (movimento vertical, atemporal) que ocorre através de agentes como mensageiros, profetas, mestres ou encarnações<sup>4</sup>. A religião, como ligação do humano ao divino através da revelação e ao mesmo tempo, o que liga a humanidade entre si como comunidade ou povo frente a essa revelação; tradição (movimento horizontal, temporal) que por sua vez seria a continuidade e transferência aos mais variados domínios do sagrado desvendado (leis, sociedade, ciência, artes, filosofia e conhecimento) que produz e dissemina a sociedade tradicional. Em um aspecto amplo, tradição é compreendida como todo esse movimento (vertical e horizontal), desde a sua origem até as suas ramificações e desdobramentos.

É elementar enfatizar que nem tudo que é transmissível é tradicional; para tanto se faz crucial uma conexão com revelações iniciadas no sagrado e inefável. Desta maneira, é comum, alguns equívocos que a expressão tradição pode evocar, diz Scott (2010) como ser compreendida apenas como cronologicamente antiga ou ainda com o simples “conservadorismo” ou o próprio termo “clássico” em qualquer sentido acadêmico. No pensamento da filosofia perene, tradição não está relacionada com um período classificável da história da arte, mas antes com a natureza última da realidade suprema e fundamental.

Trata-se antes de tudo de uma exposição metafísica sobre o sentido das formas de uma arte que, por ser sagrada, tem suas raízes no eterno, já que o sagrado não é senão a manifestação do Eterno no temporal, ou do Centro no contorno da roda da existência. (NASR, Introdução. In: BURCKHARDT, 2004, p.14)

Cutsinger (2009, p. 97) nota que, obviamente a tradição é sempre antiga “não sendo possível descobrir uma era em que esta não estivesse presente”. Logo, será frequente encontrar vestígios da tradição em qualquer lugar ou época que se procure. Deste modo, as premissas das diversas mitologias, doutrinas e religiões teriam origem em uma tradição em comum: a Tradição Primordial, que é derradeira e perpétua, “(..) a sabedoria eterna da qual a ideia de tradição não pode ser desassociada” (NASR, p. 50) é a Filosofia Perene, o *Logos* (grego: λόγος) o *Tao* taoísta, o *Dharma* budista. É essa sabedoria, segundo Nasr (2009) cuja fruição foi considerada a meta última tanto no oriente quanto no ocidente,

---

<sup>4</sup> Ver glossário: Avatar

de acordo com a perspectiva sapiencial. O reconhecimento dessa unidade transcendente da qual derivam todas as tradições e religiões é a ideia central da filosofia perene.

Porém com relação à escola perenialista, o tradicionalista Kenneth Oldmeadow (OLDMEADOW, apud, SCOTT, 2010, p.13)<sup>5</sup> argumenta que longe de oferecer uma nova filosofia, ela é pelo contrário, baseada na redescoberta ou reafirmação das tradições primordiais deste mundo.

Consequentemente, de acordo com Nasr (2009) as diversas tradições e religiões não se contradizem, pois todas possuem o sagrado e “original”, seriam assim o reflexo múltiplo de uma unidade transcendente perene. Por isso as diversas religiões se expressam em termos absolutos, como verdadeiras e únicas. Cada uma à sua maneira concorda com arquétipos e símbolos em particular, manifestações diretas do Eterno. Que são expandidas a todo mundo, criando assim um ambiente tradicional e por consequência espiritual.

Em uma sociedade tradicional, o sentido de sagrado é ubíquo. É essencial em um mundo tradicional, ampliar e impregnar a vida cotidiana com o sagrado, protegendo assim a vida humana “(...) do niilismo, ceticismo e ilusão que acompanham a perda da dimensão sagrada da existência e a destruição do caráter sagrado do conhecimento” (NASR, 2009, p.56).

A tradição prolonga a presença do sagrado por toda a existência. O sentido do sagrado no humano é sua inevitável contemplação do absoluto e metafísico. Sua nostalgia para o que realmente é. No documentário *Les Statues meurent aussi* (1953)<sup>6</sup> de Alain Resnais com texto de Chris Marker, há a menção a essa presença do sagrado em uma cultura tradicional, “Tudo aqui é culto, o culto do mundo”. Ainda segundo Nasr (2009) na sociedade tradicional nada é excluído ou possui o direito de existir fora dos domínios da tradição, por consequência do sagrado ou de suas aplicações.

Assim, viver em uma sociedade tradicional é estar presente em um ambiente onde a humanidade está relacionada com uma realidade transcendente, em que emanam fundamentos e princípios que constituem “(...) a própria textura da

---

<sup>5</sup> Kenneth Oldmeadow *Traditionalism: Religion in the Light of the Perennial Philosophy*, 2011

<sup>6</sup> ESTÁTUAS Também Morrem, As. Direção: Alain Resnais e Chris Marker. Produção: Présence Africaine. Documentário, 30' min" (1953). (vide referências)

existência humana” (NASR, 2010, p. 59). É viver onde o sagrado se faz como ontologia, como a compreensão da natureza do próprio ser, no intelecto que se faz para conceber e contemplar o imutável e eterno, o reconhecido e revelado.

Nos mundos tradicionais, estar situado no espaço e no tempo é estar situado numa cosmologia e numa escatologia (...) O espaço e o tempo são simbolizados pelo centro e pela origem. (SCOTT, 2010, p.16)

Em suma, a tradição existe para “lembrar quem nós somos”, (CUTSINGER, 2009, p. 96) criados em correspondência com a realidade suprema e fundamental, contemplados como um elo entre o mutável e o imutável, entre o absoluto e o relativo.

A filosofia perene reitera a visão universal dos povos tradicionais, onde o mundo natural era compreendido de forma metafórica, concebido como uma imagem e cópia de padrões supra-formais e metafísicos, entendido assim de modo simbólico.<sup>7</sup> Essa doutrina encontra sua expressão ocidental definitiva na Teoria das Ideias ou Formas de Platão.<sup>8</sup>

## 1.2 ARTE TRADICIONAL

Titus Burckhardt assegura em sua obra ‘*A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente – Princípios e Métodos*’ (2004, p.17) que “Nenhuma categoria de arte pode ser definida como sagrada a menos que também sua forma reflita a visão espiritual característica da religião da qual provém”. Portanto, fica evidente que na obra a ser feita, a temática ou intenção religiosa não seriam, por si só, suficientes para produzir o caráter e correspondência sagrada necessária, para que possamos classificá-la como arte tradicional. É necessário que sua forma e os símbolos a ela relacionados, estejam em consonância com o conhecimento sagrado a ser retratado (fig.02). Seu *modus operandi* e simbologia utilizada devem ser testemunhas da origem sacra da tradição. Deve constituir, portanto, uma ciência e manipulação do “simbolismo inerente as formas” (BURCKHARDT, 2004, p.18).

---

<sup>7</sup> O poeta inglês Samuel Taylor Coleridge descreve o Cosmos como: “Um vasto e completo *mythos* ou representação simbólica”, o pintor e historiador da arte chinês Hsieh Ho (*Xiè Hè*) do século V observou: “Os pintores antigamente pintavam a ideia (*i*) e não apenas a forma (*hsing*)”, citados por Scott (2010, p.14)

<sup>8</sup> Scott (2010, p.14)



**Fig. 02** -Bules tibetanos com motivos budistas. Cerimônia do *Losar*– Kathmandu / Nepal 2015.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Vinicius de Assis

Essa relação ocorre, porque tradicionalmente as formas são compreendidas como “essência qualitativa”, detentoras de qualidades ou características imanentes. Assim há uma rigorosa relação entre forma e espírito.<sup>9</sup> Logo, uma visão espiritual se manifesta necessariamente em uma linguagem formal

<sup>9</sup> Presente na noção grega de *éidos* (grego: εἶδος) Teoria das Ideias e das Formas de Platão. “ Assim como uma forma mental, como um dogma ou uma doutrina, pode ser o reflexo adequado, ainda que limitado, de uma Verdade divina, assim também uma forma sensível pode representar e expressar uma verdade ou realidade que transcende tanto o plano das formas sensíveis quanto o plano do pensamento” (BURCKHARDT, 2004, p. 18)

adequada, recíproca e, portanto, simbólica; já que seu desígnio é o reconhecimento ou presença do inefável, metafísico e ontológico.

Seu objetivo é guiar a humanidade ao Eterno, é perpetuar a presença do sagrado por toda a vida, como um lembrete. É a potência de acesso a arquétipos primordiais, através de símbolos e formas da própria tradição.

A doutrina dos arquétipos e símbolos está na base de toda arte tradicional. Segundo Burckhardt (2004), Ihe é atribuída, desta maneira, uma entidade sensível que direciona o entendimento do mundo físico para os níveis supra-sensíveis da realidade.

Por essa razão, o simbolismo tradicional nunca é desprovido de beleza: de acordo com a visão espiritual do mundo, a beleza de algo não é senão a transparência de seus envoltórios ou véus existenciais; em uma arte autêntica, uma obra é bela porque é verdadeira. (BURCKHARDT. 2004, p.19)

Da mesma maneira que a tradição se manifesta e se perpetua nos mais variados domínios humanos, produzindo a sociedade ou civilização tradicional, o mesmo acontece com a arte sagrada. Mas antes devemos compreender o papel da arte dentro do mundo da tradição.

No âmbito sagrado, o conceito de “arte” é estendido aos mais diversos campos da ação humana, logo, em referência à sua aplicação é que são atribuídos às artes determinados nomes.<sup>10</sup> Desde as necessidades imediatas e físicas como comida, abrigo e vestuário, até as necessidades últimas do espírito, como ensino, poesia, dança, música, meditação entre outras.<sup>11</sup> É notório que em sociedades tradicionais, aponta Scott (2010, p.15) “ a mais simples taça e casa familiar eram obras de arte” (fig.03). A presença da arte tradicional desde utensílios cotidianos que à primeira vista não seriam “religiosos” é realçada pelo roteiro de Chris Marker no documentário sobre arte africana<sup>12</sup>, ao dizer que “ (...)

---

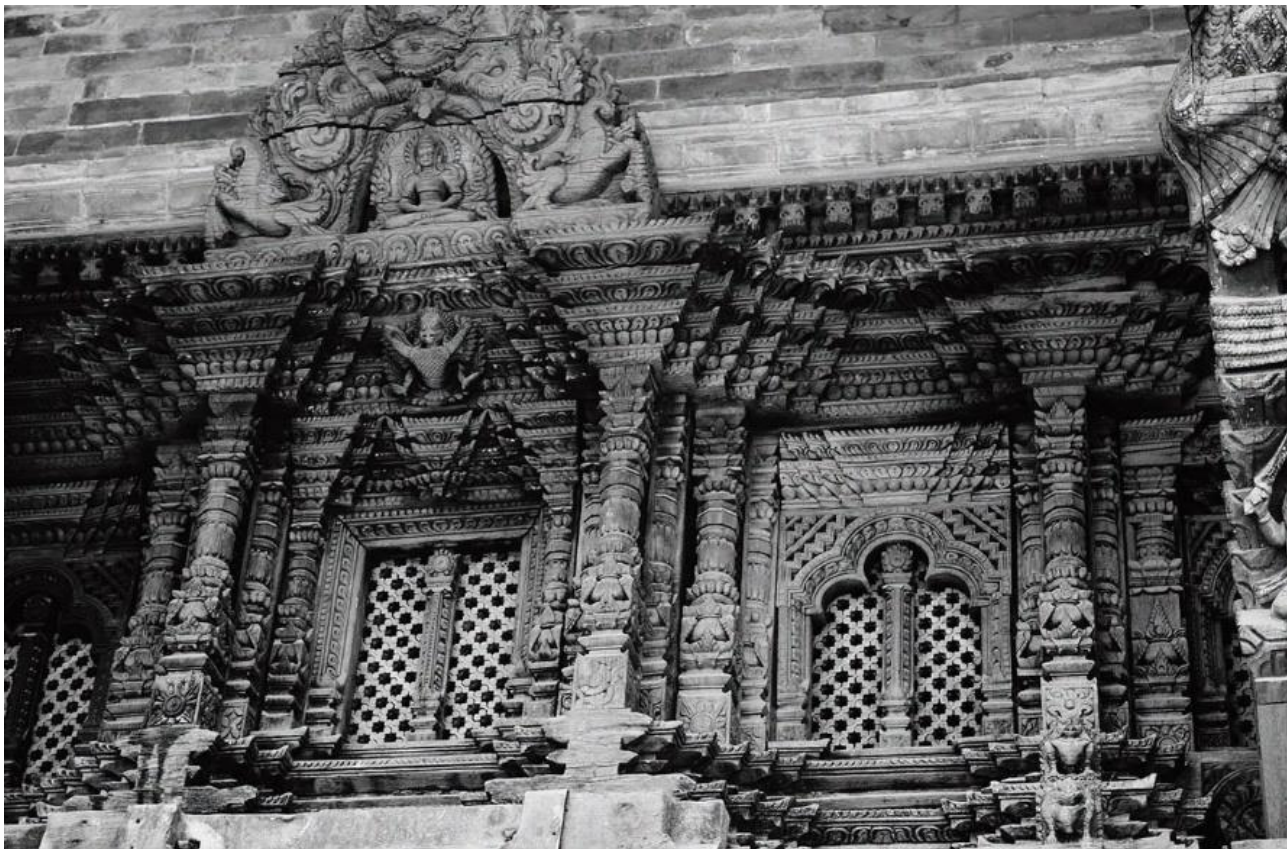
<sup>10</sup> (...) de tal forma que temos uma arte da arquitetura, uma da agricultura, uma de trabalhar os metais, outra de pintura, outra de poesia e drama (...) Coomaraswamy ‘*Mediaeval and Oriental Art*’ (1989, p.51) citado por Scott (2010, p.15)

<sup>11</sup> São João Crisóstomo nas suas homilias sobre o Evangelho de S. Mateus: “O nome arte deve ser aplicado apenas aquilo que constitui e produz suportes necessários para a vida”. (2010, SCOTT apud, COOMARASWAMY, 1989, p.51).

<sup>12</sup> ESTÁTUAS Também Morrem, As. Direção: Alain Resnais e Chris Marker, op. cit., p. 31.

não nos serve muita coisa chamá-lo de objeto religioso, em um mundo em que tudo é religião, nem em objeto de arte, em um mundo em que tudo é arte”.

**Fig. 03.** Janelas de madeira. Praça Patan Kathmandu/Nepal (2013)



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Vinicius de Assis

No ambiente tradicional, a arte sagrada está relacionada com a tradição, com o conhecimento e estes com a beleza. Scott (2010, p.16) cita o pintor chinês Tao Chi (1642 – 1707) que endossa “ As obras dos mestres antigos são instrumentos de conhecimento” e São Tomás de Aquino para quem “ A beleza está relacionada com a faculdade cognitiva”. A beleza na arte sagrada “não depende do nosso reconhecimento” (SCOTT, 2010, p.16). Assim, ela não é compreendida no âmbito tradicional como fatalidade ou objetivo da arte, nem mesmo reduzida à percepção sensorial, mas antes, como indicativo da presença sacra do conhecimento.

(...) beleza, é simplesmente um dado adquirido, como uma qualidade naturalmente intrínseca a algo feito corretamente, de modo que a sua presença não precisa ser salientada quando se discutem os méritos de alguma coisa. (PALLIS.1967, p.01)

A relação do artista com a obra a ser produzida é um desdobramento da tradição. Há o reconhecimento do caráter metafísico do sagrado. O artista almeja a participação na tradição para a realização e manifestação da arte sagrada. Para isso, o artista artesão sabe que não é auspicioso ou prudente, partir de uma linguagem pessoal, individual e sensorial, pois estas características são fundamentadas no limitado e falível ego humano.

Não deve ser o “eu”, a raiz da ignorância e ilusão em nós mesmos, quem arbitrariamente escolherá os meios de expressão. Eles devem ser emprestados da tradição, a revelação formal e objetiva do “Ser Supremo”, que é o “Eu” de todos os seres. (BURCKHARDT, 2004, p.22)

Portanto, o artista tradicional não reclama uma autoria sobre o trabalho,<sup>13</sup> “A arte sagrada é anônima” (SCOTT. 2010, p.15). Entendida assim, como ofício, no qual não haveria espaço para auto expressão “(...) uma finalidade, regras e valores que não são os do homem propriamente, mas da obra de arte a ser feita”. (ANDRADE, apud MARITAIN, 1920, p.10)<sup>14</sup>. Não somente os autores tradicionalistas escreveram sobre esse aspecto da autoria frente à obra de arte. O fizeram também artistas e teóricos modernos, como T.S. Eliot (1989.p.42) para quem “A evolução de um artista é um contínuo auto sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” e Mário de Andrade:

E se um artista é verdadeiramente artista (...) está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente aquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. (ANDRADE.1938, p.3)

Com a constatação da obra de arte como primazia, sua manufatura, os procedimentos e ofícios se tornam imprescindíveis. Como atesta Andrade (1938, p.1) “Existe na arte um elemento material que precisa ser manipulado, colocado em movimento, para que a obra de arte aconteça, se faça”. Na perspectiva tradicional, não existe qualquer distinção entre artes e ofícios, entre artista e

---

<sup>13</sup> Mesmo o esforço intenso do pintor é logo identificado e creditado ao sagrado que se fez através dele. Logo, uma arte tradicional não é autoral, nem pertence a um indivíduo, mas sim, a uma corrente de sabedoria reconhecida pela tradição, que tem origem no sagrado, primordial ou divino. O artista tradicional comunga e participa disso. (ASSIS, 2014, p.4)

<sup>14</sup> Jacques Maritain, *Art Et Scholastique*, 1920.

artesão. O artista tradicional é artífice, seja das palavras, do som, das ideias ou da matéria (ANDRADE, 1938). A técnica é concebida como a relação entre o artista e o material a ser manuseado. E isto é ensinável, os caprichos, os segredos e exigências da matéria. Desse modo, os ofícios são frequentemente categóricos e dogmáticos. Não os considerar, pode ser inadequado e prejudicial para a obra de arte.

Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (ANDRADE. 1938. p. 33)

Na arte tradicional é possível usualmente diferenciar períodos estilísticos e técnicos, mas raramente notar soluções técnicas pessoais. A individualidade do artífice só se revela nos discretos detalhes do labor<sup>15</sup>.

A citação do egiptólogo Gaston Maspero (1846 – 1916) sobre a impessoalidade e anonimato na arte tradicional, exemplifica o procedimento tradicional.

Assim, nessa recusa sistemática em modificar os assuntos e os tipos tradicionais, a não ser no detalhe, o Egito imprimiu à sua arte esse caráter de uniformidade que nos assombra. O temperamento pessoal do indivíduo não se revela senão por detalhes de fatura quase imperceptíveis, e quem quer que estude por alto a arte egípcia nada mais percebe que essa noção de impessoalidade coletiva (...) (In: ANDRADE.1938, p.6)

Portanto, a arte é compreendida como ofício; e como tal ela possui suas responsabilidades perante a tradição. Sobre a autoria, é dito que o artesão em seu trabalho, é “presidido” pela arte: “ (...) A posse de uma qualquer arte é uma participação, é uma vocação e uma responsabilidade”<sup>16</sup>.

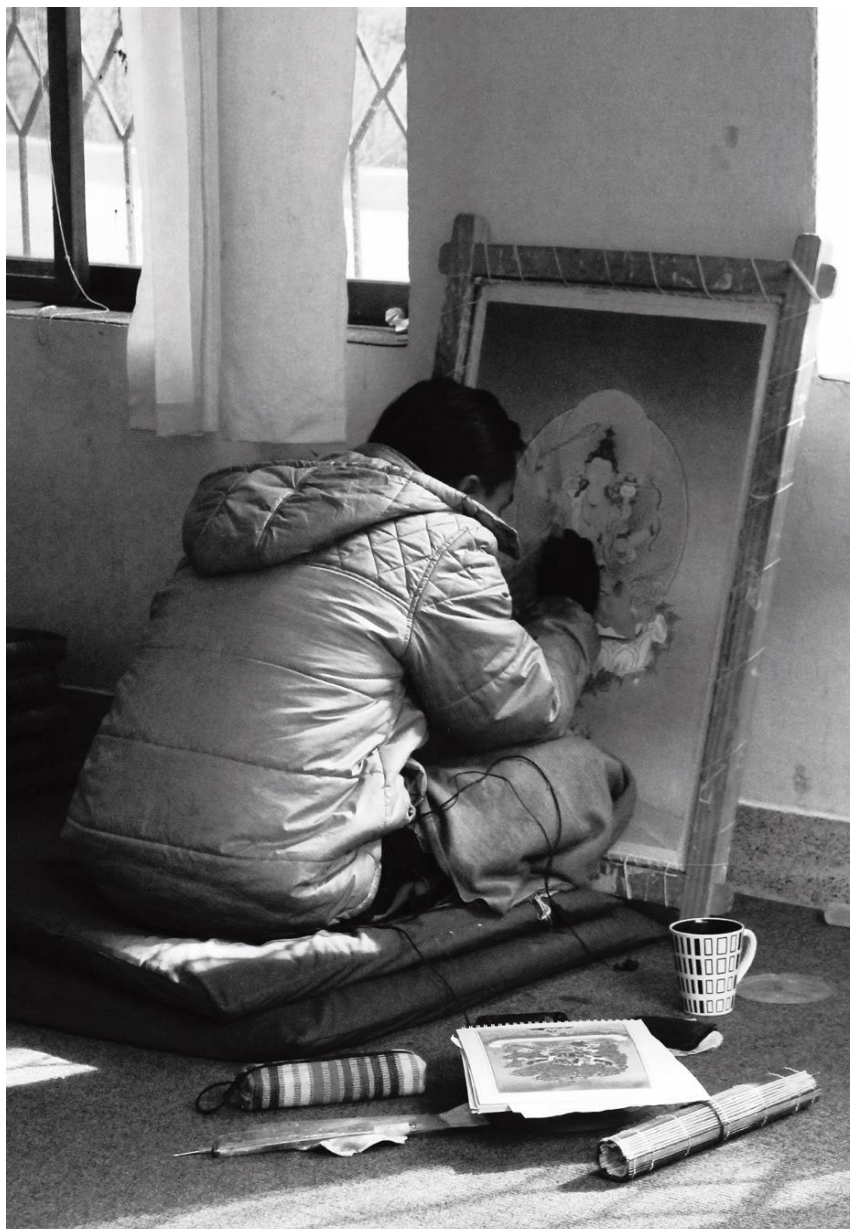
A conexão com os cânones e a tradição, exige um empenho intenso (fig.04). Segundo Eliot (1989, p.38) “A tradição implica um significado muito mais amplo, ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”.

---

<sup>15</sup> “A impessoalidade geral não deixa nunca de ceder aos pormenores da fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar” (ANDRADE. 1938, p.7)

<sup>16</sup> COOMARASWAMY, *Mediaeval and Oriental Art*. 1989, p.50, citado em (SCOTT.2010, p.15).

**Fig.04** – Pintor de thangka, Monastério Shechen - Kathmandu 2015



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Vinicius de Assis

Assim, com essa exposição da perspectiva perenialista, fica evidente a importância de conceitos como tradição e arte sagrada. É vital estar atento, para prevenir anacronismos em uma aproximação com o tradicional. Já que esses conceitos funcionam como ideias-chave para a apreciação da arte sagrada. Em síntese, nesta introdução, a tradição foi apresentada como origem e transmissão de saberes ontológicos; estes derivados da metafísica, que se desdobram e se

manifestam em toda sociedade, produzindo assim o estilo tradicional<sup>17</sup>. A arte sagrada é uma de suas proliferações. É assimilada como ofício, como materialização do conhecimento. Desde necessidades imediatas do corpo (comida, abrigo, indumentária) até necessidades últimas da vida humana (poesia, música, filosofia) são consideradas arte. Como utilitário espiritual, a arte tradicional se torna lembrete da doutrina sagrada. Por isso há uma obediência ao artesanato, para o bem da obra a ser feita. A necessidade e reconhecimento de uma linguagem formal que testemunhe a origem da tradição em questão, utilizando símbolos e arquétipos.

O que deve ser salientado aqui, além do entendimento da visão tradicional da arte como “o que dá suporte à vida” (em contraste com a visão moderna de arte separada dos ofícios), é essencialmente os conceitos de autoria e originalidade. Nos estudos modernos da arte, uma grande parte dos critérios estéticos derivam da Grécia clássica e da Renascença<sup>18</sup>, que ao longo do tempo e com seus desenvolvimentos, consideraram “o indivíduo como verdadeiro criador da arte” (SCOTT. 2010, p. 15) logo, “(...) um trabalho é artístico na medida que mostre a marca de uma individualidade” (SCOTT, apud BURCKHARDT. 2010, p.15)<sup>19</sup>.

Entretanto, na arte sagrada o artesão participa da tradição através do anonimato, e a obra de arte é concebida como meta do fazer artístico. Originalidade no contexto tradicional, só pode remeter à origem da tradição, ao início da revelação. Na concepção moderna, originalidade é o realce dos aspectos idiossincráticos, individuais e unívocos da personalidade do artista.

Cientes destas diferenças, será mais compreensível fazer o contraste e ajustes adequados para a fruição da arte tradicional tibetana.

---

<sup>17</sup> “ (...) Ela (tradição) possui uma força secreta que se comunica a toda uma civilização e determina até mesmo as artes e ofícios cujo objeto imediato nada tem de particularmente sagrado. Essa força cria o estilo da civilização tradicional, um estilo que não pode ser imitado exteriormente, e que é perpetuado sem dificuldade alguma, de modo quase orgânico, pelo poder do espírito que a anima e por nada mais” (BURCKHARDT. 2004, p.19)

<sup>18</sup> De acordo com Mário de Andrade, é na Renascença que: “A beleza perde seu ideal e se materializa, tornando-se objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo o individualismo se acentua (...) Com essa pesquisa experimental da beleza e com esse individualismo a técnica pessoal tomou importância não só de primazia, como de verdadeira fatalidade (ANDRADE. 1938, p.11)

<sup>19</sup> Titus Burckhardt. *Perennial Values in Islamic Art* from *Mirror of the Intellect*, 1987.

### 1.3 ARTE TIBETANA

*Quanto ao artista tibetano, ele sabe que sua própria habilidade, seja ela grande ou pequena, deve, sob o risco de incorrer na autodestruição, ser tanto inspirada pela Norma espiritual determinante como dedicada à Ela; e essa Norma, em sua própria revelação, é negadora do ego, excluindo por princípio todo o exibicionismo individualista. Esta é a natureza ou a inspiração artística no mundo tibetano: quanto mais somos capazes de nos identificar com esse ponto de vista, mais próximos estaremos de compreender sobre do que se trata a pintura tibetana (PALLIS, 1967, p.1, tradução nossa).*

A arte tradicional tibetana provém da tradição budista, o Dharma<sup>20</sup> (A Lei). O Dharma é a exposição metafísica, religiosa e filosófica proferida por Sidarta Gautama no séc. VI a.C., fruto de sua epifania e perfeita iluminação. Assim, ficou conhecido como o Buda<sup>21</sup>, o “Desperto”, *Śākyamuni*. “Sábio dos *Śākyas*”, entre outros epítetos (fig.05). Logo, a arte tibetana é o “suporte” para as necessidades práticas e espirituais da comunidade budista, a sangha<sup>22</sup>. Como arte sagrada, ela possui suas características tradicionais, como seu simbolismo particular e não distinção entre artes e ofícios, ou entre artista e artesão. A arte tibetana é compreendida como utilitário espiritual, e tem como meta a lembrança ou presença da doutrina do Buda.

(...)Tanto que a atitude consciente do artista tibetano com os produtos derivados de sua habilidade (..) venha sob o título de utensílio, em vários tipos e graus de significância; "utilitário" aqui está sendo levado para cobrir tanto o uso prático de qualquer determinado objeto de fabricação humana, como também para sua potencialidade simbólica. (PALLIS.1967, p.1)

Desta maneira, na tradição tibetana (PALLIS, 1967) todo objeto artesanal vem sob a demanda de duas funções, uma prática e outra espiritual. De acordo com Pallis (1967, p.2) em uma análise, uma pessoa conseqüentemente deve se perguntar, em primeiro lugar: esse objeto bem feito para o seu propósito? Seu uso prático? E em segundo lugar: é esse objeto feito corretamente? Ou seja, é feito de acordo com a tradição e para seu objetivo final? Assim, não somente os objetos com “funções religiosas”, mas todos de uso ordinário podem se tornar ligações entre a vida humana cotidiana e a natureza inefável do sagrado. Ao

---

<sup>20</sup> Ver glossário: Dharma

<sup>21</sup> Ver glossário: Buda

<sup>22</sup> Ver glossário Sangha



libertar-nos do “apego aos fatos toscos e efêmeros” (BURCKHARDT. 2004, p.21) da realidade, a arte sagrada nos redireciona para a “única coisa necessária”.

**Fig. 05** – Escultura Buda Śākyamuni – Monastério Real Butanês. Bodhgaya Índia 2013.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Vinicius de Assis

Através da simbologia que muitas vezes vem sob a forma de ornamento, há uma conexão com o conhecimento tradicional, aqui compreendido como uma linguagem simbólica particular da doutrina budista, e não como mero adorno ou “decoração desnecessária e luxuosa em seu apelo (...)”, mas “(...) sinais que podem ser lidos por aqueles que falam uma linguagem tradicional particular”. (PALLIS, 1967, p.2). O artesão se relaciona com o anonimato. Há o regozijo em participar do cânone de maneira habilidosa, confeccionar uma figura auspiciosa, próspera e correta, sem necessariamente reclamar direitos ou autoria sobre. É uma arte que, por consequência de sua natureza budista, é “ego-negadora”.

Os ofícios são transmitidos de maneira consecutiva em uma relação professor-aluno. Além da técnica e segredos da matéria a ser manipulada, (seja cerâmica, madeira, metal) o aprendiz é apresentado ao cânone e à simbologia tradicional.

Para o artífice que se empenha para a arte sagrada, não é imprescindível e muitas vezes possível estar ciente da correspondência sagrada e ontológica com todas as formas e símbolos. Assim, é pelas regras do ofício que ele conhecerá certos procedimentos e aspectos que lhe permitirão confeccionar uma obra sagrada “de maneira liturgicamente válida, sem que necessariamente ele conheça os significados últimos dos símbolos que utiliza e opera”. (BURCKHARDT, 2004, p.19). Os motivos e temas da arte tibetana derivam principalmente da Índia budista. Já a influência chinesa se faz sentir mais no campo das amenidades sociais, como vestuário, decoração interna da casa (PALLIS, 1967), como mobiliário, tapetes e xales. Naturalmente, com os séculos, estes foram “tibetanizados”, em sua técnica e significado. Mesmo com o passar do tempo, muito da forma e influência budista indiana ainda pode ser notada. A arte tradicional se alastra a diferentes domínios, e na cultura tibetana assim o é.

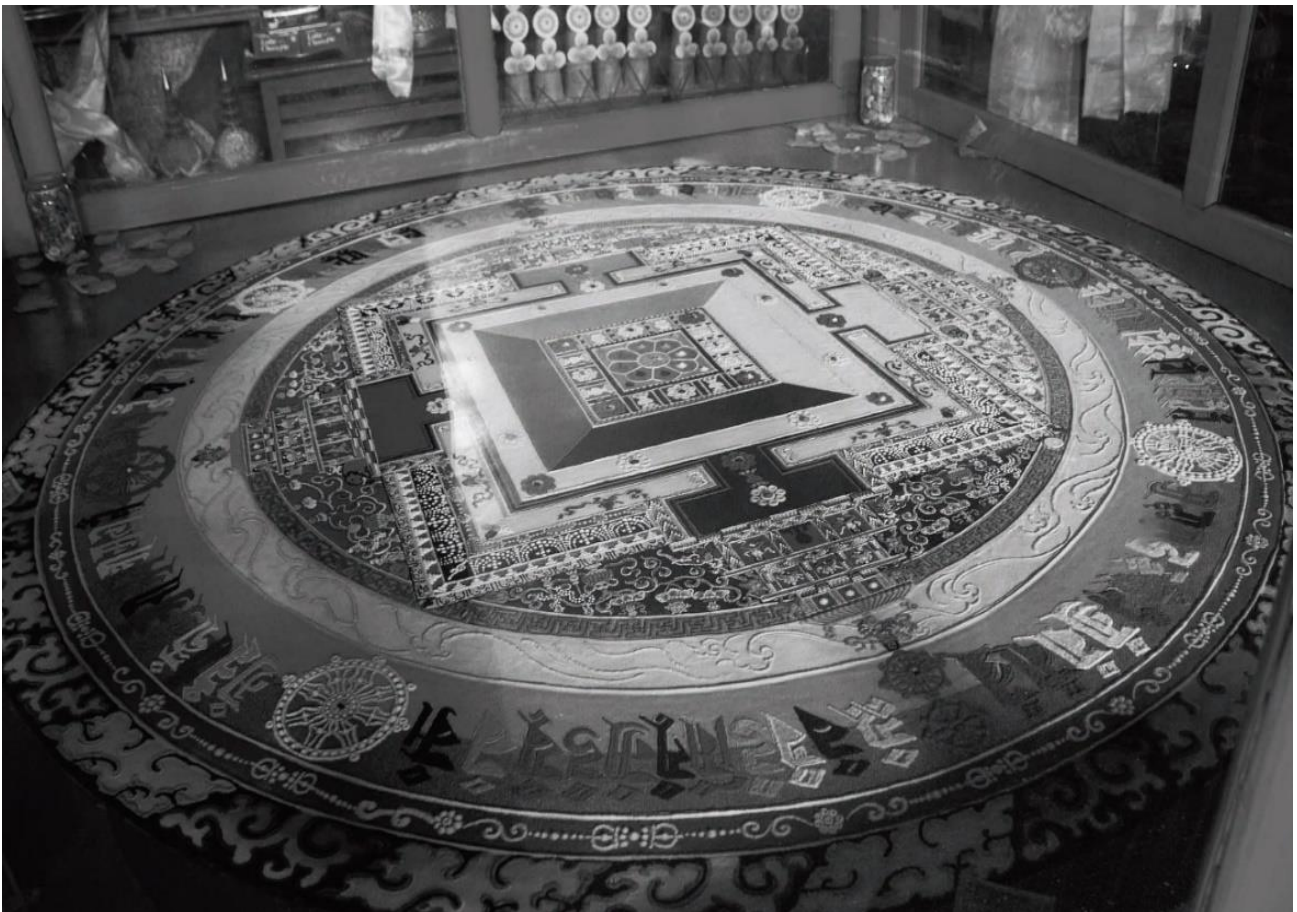
Desde a dança, música, teatro, até tecelagem, (tecidos, tapeçarias) com o uso da lã do iaque, a reprodução xilográfica (do extenso cânone de textos budistas), metalurgia, ourivesaria, marcenaria, cerâmica (arquitetônica e utilitária), escultura, e com atenção especial neste estudo, a pintura.

Entre todas as artes e ofícios, a pintura ocupa uma posição muito especial, não só foi essencial para a concepção, decoração e acabamento de muitos objetos mundanos, mas é também um meio altamente desenvolvido e importante de expressão religiosa. Para entender o lugar da pintura na cultura tibetana é necessário olhar para os ritos e práticas sagradas que levaram à sua criação. A pintura (juntamente com escultura) foi crucial para a vida religiosa do Tibete, porque foi o meio através do qual os mais altos ideais do budismo foram evocados e trazidos vivos desde a sua introdução no Tibete no século VII até os dias de hoje. Uma pintura sagrada é para o tibetano um "suporte físico" - em outras palavras, uma incorporação – do estado natural da mente, a iluminação, Buda. A pintura no Tibete se aplica às seguintes categorias: Pinturas em templos (murais), monumentos (estupas), estátuas, iluminuras em textos sagrados (livros) e as pinturas em rolo, as *thangkas*. Uma *thangka* (*thang ka, than sku ou*

*sku than*) é uma pintura em tecido que pode ser enrolada (como um pergaminho); assim a *thangka* é uma imagem em um rolo pintado orientado verticalmente (PAL,2000). É sobre esta categoria de pintura que os esforços do estudo serão aplicados. Desde os primórdios do budismo no Tibete, as pinturas em superfícies enroladas são utilizadas por lamas para o ensino religioso nas áreas remotas dos Himalaias. A técnica garante além da praticidade de enrolar, a fixação perfeita da tinta, na região seca e árida das montanhas.

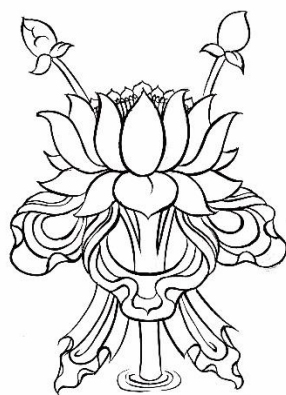
No próximo capítulo, a continuidade será com a história da arte budista no Tibete, desde sua chegada e propagação, até o desenvolvimento particular da *thangka* (do séc VII ao XVII).

**Fig.06** – Mandala de areia: *Kalachakra Mandala*. Bodhgaya India 2013



Fonte: Arquivo pessoal - Foto: Vinicius de Assis





# HISTÓRIA

*Os Himalaias e a arte budista no Tibete*

Fig. 07 - Estupa de Boudhanath – Kathmandu / Nepal 2015



Fonte: Acervo Pessoal / Foto: Vinicius de Assis

## 2.1 OS HIMALAIAS E O TIBETE

A cordilheira dos Himalaias, é a mais alta cadeia montanhosa do mundo, abrangendo cinco países: Índia, China (incluindo o Tibete) Paquistão, Nepal (fig.11) e o Butão. Ela atravessa desde a Ásia Central até a China, em um arco de montanhas com mais de 2.500 km de extensão. As mais altas montanhas do mundo estão lá. Várias culturas estão na região himalaica. Entre a cordilheira dos Himalaias (ao sul), a cordilheira do Caracórum (ao oeste) e a cordilheira Kunlun (ao norte) se situa o planalto tibetano, o mais alto planalto do mundo<sup>1</sup>, conhecido como o Teto do Mundo. O Tibete é descrito por seus habitantes como “Pö” (bod)<sup>2</sup>. Como salienta Powers (2007), existe uma distinção a ser feita entre a área cultural tibetana e o Tibete político. A cultura do Tibete abrange regiões que foram fortemente influenciadas pela tradição budista tibetana: Locais no lado sul do Himalaia (fig.12), como Nepal, Butão, Siquim, Mongólia, partes do Turquestão chinês, áreas da Rússia atual e os países da Ásia Central que faziam fronteira com o Tibete político. Este último inclui os territórios que eram mais ou menos diretamente controlados pelo governo tibetano em Lhasa antes da invasão chinesa de 1949-1950. Isso contextualiza o isolamento geográfico do Tibete, o que colaborou para as práticas e culturas tradicionais se tornassem intocadas até praticamente o século XX. Na sociedade tradicional o povo tibetano se divide em diversas classes sociais, como o pastoreio nômade, agricultura, artesanato, ofícios, cargos administrativos (aristocracia), comércio e vida monástica. O caminho budista praticado na cultura tibetana é o vajrayāna, que descende do budismo mahāyāna e tântrico praticado nas universidades monásticas da antiga Índia<sup>3</sup>

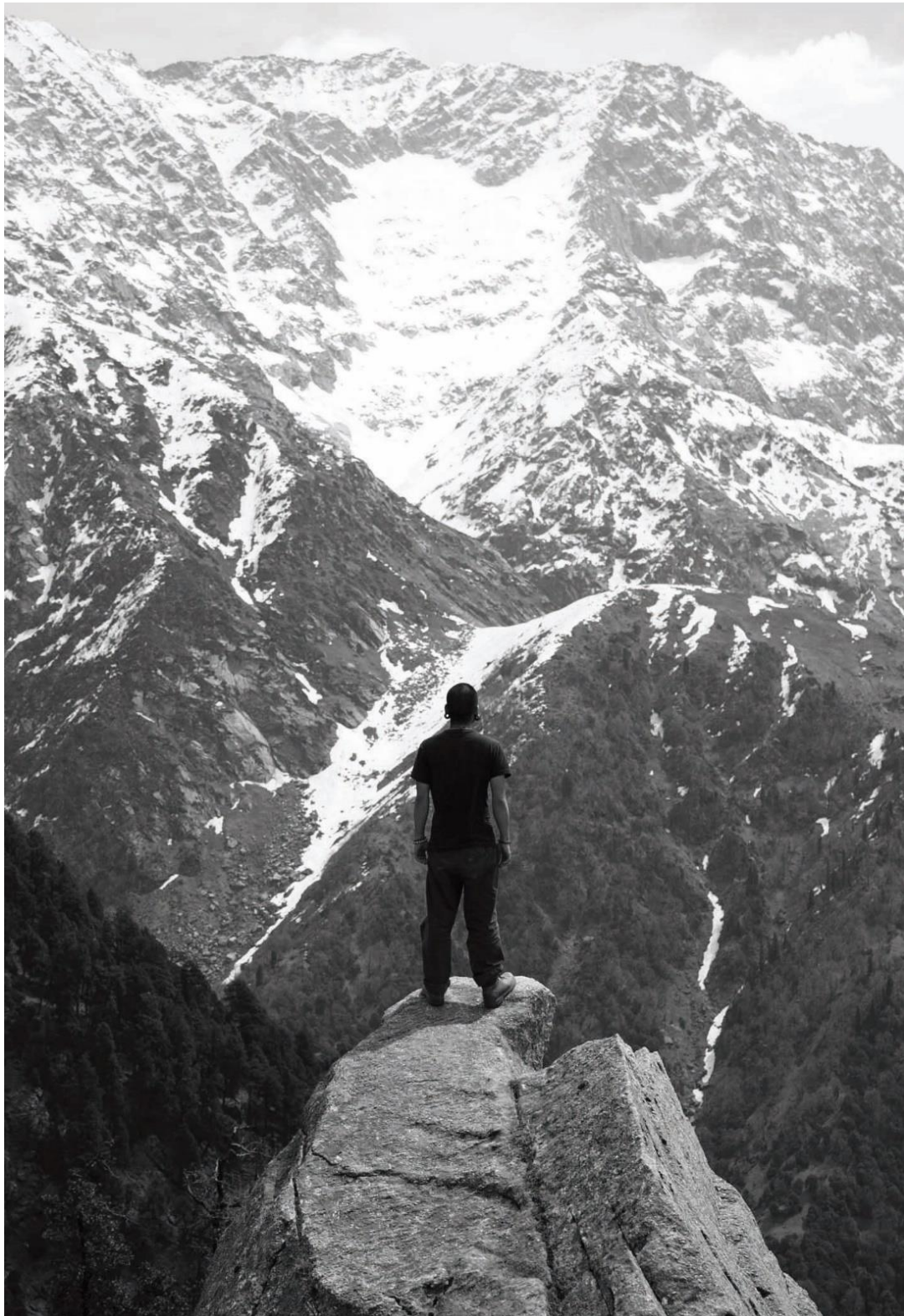
---

<sup>1</sup> Situado acima dos 4.000 metros de altitude e com mais de 2 milhões de quilômetros quadrados. Sua região central que se situa à 4.000 metros onde a agricultura ainda é possível, a vida se torna difícil acima dos 5.000 e dos 6.000 o ambiente se torna inóspito. A maioria da população vive nos vales do sul, que são encontrados em altitudes que variam de 2.700 a 4.500 metros Por isso o nomadismo e pastoreio são bem comuns. (POWERS, 2007) e (KOSSAK;SINGER, 1998).

<sup>2</sup> A origem do nome é incerta, mas originalmente significava “terra nativa” ou “ lugar original”. O nome “Tibete”, pelo qual é conhecido para o mundo exterior, provavelmente é derivado da palavra mongol Thubet. É muitas vezes chamado de “Kangchen” por seus habitantes, que significa “País das Neves”. (POWERS. 2007, p.137)

<sup>3</sup> Uma série de monastérios e centros de aprendizagem cresceram na antiga Magadha (moderna Bihar) e Bengala. De acordo com fontes tibetanas, eram cinco os grandes Mahāvihāras durante o

Fig.08- Cordilheira dos Himalaias (Dhauladhar Range) – Dharamsala, Índia, 2013



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

---

período do Império Pala (séc VIII – XII d.C.): Vikramaśilā, Nalanda, Somapura, Odantapuri e Jagaddala;



## 2.2 BREVE HISTÓRIA DA ARTE BUDISTA NO TIBETE (séc VIII à XVII)

“Nos textos budistas é dito que até que as Três Jóias – O Buda, o Dharma e a Sangha – sejam manifestadas numa região, a doutrina do Buda não poderá criar raízes ali. Por isso, governantes que desejavam as bênçãos do Dharma para seu povo, não poupavam esforços para obter uma imagem do Buda. (TULKU.2002, p. 17)

Os estudiosos que buscam escrever sobre a história tibetana se deparam com muitas dificuldades, como atenta Powers (2007). Isso acontece porque o budismo veio a influenciar todos os aspectos da vida tibetana de tal maneira, que a história de seu país está intimamente ligada com o budismo na mente do povo tibetano. As fontes tradicionais tibetanas tendem a sobrepor acontecimentos históricos com significados sagrados e atribuem aspectos importantes de suas narrativas a intervenções das deidades budistas. Este processo é tão onipresente em obras históricas que mesmo a história pré-budista do Tibete tem sido expressa como uma história da preparação do país para a difusão do budismo. Assim, é importante considerar que o início e os desdobramentos da arte tibetana estão entrelaçados com a história e geografia do Tibete.

Os historiadores se referem à introdução do budismo no Tibete em dois momentos: durante o império tibetano, sob o patrocínio dos “Reis do Dharma”<sup>4</sup>, o que ficou conhecido como “primeira disseminação do budismo” (Ngadar) e após um intervalo de duzentos anos houve o que se conhece como “segunda disseminação do budismo” (Chidar) durante o século XI.<sup>5</sup>

O Império Tibetano (de 640 até 842 d.C.) foi uma das grandes potências militares da Ásia central. No século VII, os vizinhos do Tibete eram predominantemente budistas. No reinado de Songtsen Gampo, regiões da Índia, Nepal, China, e grande parte da Ásia Central foram sucessivamente controladas por forças tibetanas. Fascinado com o budismo (e com as culturas estrangeiras com as quais entrou em contato), Songtsen Gampo deliberadamente importou

---

<sup>4</sup> *Chögyal* ou “Os três reis ancestrais religiosos” são os antigos e famosos reis tibetanos que contribuíram de maneira substancial para estabelecer os ensinamentos do Buda no Tibete, eles são: Songtsen Gampo (605 -49), Trisong Detsen (755- 97) e Relpachen (815 -38). Disponível em: THREE ANCESTRAL KINGS In: RIGPA SHEDRA WIKI, *an online encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: [http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Three\\_ancestral\\_religious\\_kings](http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Three_ancestral_religious_kings) (tradução nossa)

<sup>5</sup> KOSSAK;SINGER (1998,p.3)

aspectos da tradição budista dos seus vizinhos. Seu auge foi no século VII, chegando a estabelecer relações diplomáticas com as grandes civilizações da época: Índia, Nepal e China. O reinado de Songtsen Gampo foi caracterizado por uma crescente percepção por parte da classe aristocrática dominante, (POWERS, 2007) de que o Tibete havia ficado muito para trás, em termos culturais, dos seus vizinhos, e o budismo foi percebido como um diferencial elementar das culturas avançadas estrangeiras. Uma das lacunas mais evidentes na cultura tibetana era a ausência de uma tradição literária ou mesmo uma gramática comum. Reconhecendo essa falha, Songtsen Gampo enviou o erudito Tonmi Sambhota, - à Índia para aprender o sânscrito e criar um alfabeto para a língua tibetana.<sup>6</sup> Em meados do século VII, os primeiros tratados legais tibetanos apareceram, e, sob o patrocínio real, foram feitos esforços para traduzir o extenso corpus da literatura budista indiana para o tibetano.

Como o budismo havia se originado na Índia e a maioria das suas doutrinas foram desenvolvidas lá, os tibetanos procuraram modelar sua filosofia de acordo com a que era praticada na Índia na época. Na religião e na arte, os tibetanos se tornaram aprendizes dos grandes mestres indianos, uma associação que foi longa e frutífera. Como Tarthang Tulku (2002, p.7) afirma:

(...) nesses lugares onde a comunidade budista floresceu, a arte sagrada com a habilidade de comunicar-se diretamente com o coração e os sentidos, - tornou-se um complemento poderoso aos ensinamentos escritos.

Buscando fazer alianças políticas, Songtsen Gampo enviou emissários ao rei do Nepal, para solicitar um casamento com sua filha Bhrikuti. O rei concordou, e quando a princesa (supostamente uma budista devota) viajou para o Tibete, ela trouxe consigo uma pintura do Buda Akshobhya. Esta foi alojada em um templo que havia sido construído no centro de um lago, que foi chamado de Ramoche. Ela é geralmente referida pelos tibetanos como *Belsa*, que significa “mulher nepalesa”, ou *Tritsun*, “Senhora Real. A tentativa seguinte do rei de efetuar um casamento político funcionou com algumas dificuldades. Ele enviou emissários

---

<sup>6</sup> Como a Caxemira era amplamente conhecida como um centro de aprendizagem na época, Tonmi Sambhota viajou até lá, a fim de trabalhar com eruditos do sânscrito. Ele permaneceu na Índia durante anos, estudando a língua e literatura com os eruditos brâmanes. A língua escrita desenvolvida por Tonmi Sambhota passaria a ser norma em toda a área governada pelo governo central tibetano. (POWERS, 2007, p.147)

para o imperador chinês Taizong (627-650), fundador da dinastia Tang, solicitando um casamento com uma princesa real. O imperador considerava os tibetanos bárbaros e incultos, e por isso recusou. Songtsen Gampo respondeu atacando e derrotando tribos afiliadas com os Tang, e marcharam sobre a cidade chinesa de Songzhou. Depois de ameaçar os chineses com ainda mais violência, ele enviou ao imperador uma armadura incrustada com ouro, juntamente com um pedido para que ele reconsiderasse sua decisão anterior. Tendo pouca escolha, Taizong concordou, e a princesa Wencheng foi enviada para o Tibete em 640. Ela é referida pelos tibetanos como “Gyasa”, que significa “mulher chinesa” – Ela trouxe uma escultura em sândalo do Buda Śākyamuni como um jovem príncipe, a qual foi instalada em um templo que mais tarde veio a ser conhecido como o Jokhang.<sup>7</sup> Embora nenhuma obra deste período (séc VII e VIII) possa ser atribuída a um pintor tibetano, é evidente que os tibetanos estavam familiarizados com a pintura budista da Índia, Nepal, China e da Ásia central. Provavelmente os tibetanos estivessem iniciando a prática desta arte não apenas nos territórios da Ásia Central – que estavam intermitentemente ocupados – mas no Tibete Central também. Os templos Jokhang e Ramoche do século VII em Lhasa e o primeiro monastério Samye, - foram fundados sob patrocínio real, construídos e adornados por artistas locais, bem como estrangeiros.<sup>8</sup> Sabendo que nenhuma cultura se desenvolve em um vácuo, é natural que a arte do Tibete reflita muitos traços das civilizações vizinhas. É também um fato histórico que a arte budista criou raízes no Tibete quando este, era politicamente ascendente e culturalmente receptivo (TULKU,1976).

Outro grande monarca patrono foi Trisong Detsen (755-97), um budista devoto que teve um interesse pessoal em propagar o Dharma. De acordo com as crônicas tradicionais, ele enviou um convite ao erudito indiano Śāntarakṣita, pedindo-lhe para viajar para o Tibete. Como abade do monastério de Vikramaśilā, uma das maiores universidades (*Mahāvihāra*) de ensino budista na Índia, Śāntarakṣita tornou-se conhecido no Tibete como “O Abade Bodhisattva”. Tradicionalmente é descrito que quando ele chegou, no entanto, foi confrontado pela oposição de alguns dos ministros do rei, que são descritos em documentos

---

<sup>7</sup> POWERS,2007 p.145

<sup>8</sup> KOSSAK;SINGER 1998, p.5

tradicionais como Bönpos<sup>9</sup>. Uma série de desastres naturais e forças obstrutoras ocorreram e não permitiram Śāntarakṣita concluir a construção do primeiro monastério do Tibete. Os ministros afirmaram que os impedimentos teriam sido causados pelos espíritos e deuses do Bön, que se opuseram à chegada do Dharma budista. A oposição foi eficaz o suficiente para que Śāntarakṣita fosse forçado a deixar o Tibete, e assim o fez, passando vários anos antes que fosse capaz de retornar. Antes de partir, ele aconselhou o rei a convidar o adepto e mestre tântrico Padmasambhava (fig.13)<sup>10</sup>, que poderia derrotar os espíritos e entidades nativas do Bön. Assim, de acordo com as histórias tradicionais, Padmasambhava sabia de antemão que o rei iria convidá-lo, para o Tibete, e por isso, quando o mensageiro chegou para convidá-lo, ele já estava preparado para partir. Quando alcançou os limites externos do Tibete, forças demoníacas procuraram barrar seu progresso através de uma enorme tempestade de neve. Ele retirou-se para uma caverna e entrou em uma profunda absorção meditativa, assim foi capaz de subjugá-los. Logo ele viajou para o Tibete central, onde os demônios e espíritos nativos se concentraram contra ele, mas seu poder era tão grande que ele, sozinho, derrotou todos eles. As pessoas ficaram maravilhadas como um único homem pôde desafiar seus poderosos demônios para um combate pessoal e sair triunfante.

Como resultado desta vitória, Padmasambhava também foi capaz de superar a oposição humana, depois da qual ele aconselhou o rei a convidar Śāntarakṣita para retornar. Em 775, Trisong Detsen, Padmasambhava, e Śāntarakṣita celebraram o vitorioso estabelecimento do budismo no Tibete, fundando seu primeiro monastério, que foi chamado Samye. Edifícios do mosteiro foram arranjados em um padrão de mandala, com um templo no centro e seus quatro lados orientados com as direções cardeais. É dito ter sido arquitetado tendo como modelo o monastério indiano de Odantapuri no Bihar. Foi construído em três andares, cada um em um diferente estilo arquitetônico, um indiano, um chinês e um tibetano. O monastério foi concluído em 766 e consagrado em 767.

Quando o monastério estava acabado, sete tibetanos receberam os votos monásticos. Eles se tornaram conhecidos como os “os sete probacionistas”, e

---

<sup>9</sup> Adeptos da religião xamânica nativa do Tibete, o *Bön*.

sua ordenação é considerada a inauguração da tradição monástica no Tibete. Samye se tornou um dos primeiros centros de tradução dos textos budistas.

Fig.09- Thangka de Padmasambhava “Guru Rinpoche”, feita por Karma Sicho



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Karma Sicho

Tradicionalmente é dito que Śāntarakṣita ficou responsável pela supervisão dos Sutras e Padmasambhava pelas traduções dos Tantras.

O terceiro dos reis do Dharma é Ralpachen (815-38). Conhecido por ser um adepto ardente do Dharma. Durante seu reinado, foram perpetuados os patrocínios, como o envio de tibetanos à Índia e as traduções dos textos canônicos. Durante seu reinado o sânscrito tornou-se a única língua estrangeira oficialmente aprovada como uma fonte de literatura budista. Um léxico tibetano sânscrito foi concluído durante o seu reinado e ficou conhecido como *Mahavyutpatti*<sup>11</sup>, que se destinava a garantir uma uniformidade e precisão na tradução da linguagem filosófica frequentemente recôndita usada nos textos budistas indianos.<sup>12</sup> Tarthang Tulku relata (1978) que Ralpachen assinou um tratado de paz com a China em 821, e convidou artesãos qualificados da Índia, China, Nepal, Caxemira e Khotan<sup>13</sup>. O rei, particularmente impressionado com os artesãos khotaneses, exigiu seus serviços com a ameaça de invadir Khotan.

O estilo khotanês que apresenta a visão panorâmica de grupos arquitetônicos e utiliza finos e ondulados bigodes em retratos, influenciou bem a arte tibetana até o século XV. Ralpachen foi assassinado e quem o sucedeu foi seu irmão mais velho, Langdarma (que reinou entre 838-842), e que é reconhecido por ter oprimido violentamente o budismo. A perseguição trouxe ao fim o período da “primeira disseminação”, que foi iniciada pelos reis religiosos no século VII a.C. Langdarma é retratado como um devoto do Bön que estava possuído por um demônio. (POWERS, 2007). Estimulado por estas influências, ele ordenou que templos e monastérios fossem fechados; monges e monjas foram forçados a retornar à vida leiga (alguns se recusaram e foram executados). Interrompeu os contatos culturais com a Índia e a ele é creditado ter ordenado a destruição de textos e imagens budistas. Seu curto reinado chegou ao fim com seu assassinato, o que iniciou o colapso da dinastia tibetana e o processo de fragmentação do império tibetano. Com o fim da realeza, o Tibete central entrou

---

<sup>11</sup> O *Mahavyutpatti* “O Grande Volume de Compreensão Precisa ou Etimologia Essencial”, foi compilado no Tibete durante o final do século VIII e o início do século IX d.C., proporcionando um dicionário composto por milhares de termos budistas em sânscrito e tibetano, concebido como meio para fornecer uma padronização da tradução do cânone budista. É o mais antigo dicionário bilíngüe substancial conhecido. In: BIBLIOTHECA POLYGLOTTA. Universidade de Oslo. 2010. Disponível em: <https://www2.hf.uio.no/polyglotta/index.php?page=volume&vid=263>

<sup>12</sup> (KOSSAK; SINGER. 1998, p.4.)

<sup>13</sup> Antigo reino budista da Ásia Central

em um período de agitação política. O Patronato real do budismo desapareceu, porém no Tibete ocidental, o interesse pelo budismo permaneceu forte.

No século X, o rei do reino de Guge<sup>14</sup>, Yeshe Ö, com a intenção de reviver o Dharma no Tibete, enviou vinte e um promissores monges tibetanos para a Índia e Caxemira para estudar. Todos os monges morreram na Índia, com a exceção de dois que voltaram e se tornaram eruditos tradutores proeminentes. Eles eram Rinchen Sangpo e Lekbé Sherap, que retornaram ao Tibete em 978 d.C., juntamente com alguns mestres indianos. De acordo com Powers (2007, p 155), nas histórias tibetanas, este evento marca a inauguração da segunda disseminação “Chidar” do budismo no Tibete. A maior figura tibetana deste período foi Rinchen Sangpo<sup>15</sup> (958 – 1055), que supervisionou a tradução de muitos Sutras e Tantras em sânscrito, juntamente com os seus volumosos comentários. Ele fez três visitas à Índia, onde passou um total de dezessete anos, viajando de professor para professor, recebendo iniciações e instruções orais, e adquirindo cópias dos textos budistas. Estes foram levados ao Tibete, e sua atividade literária desempenhou um papel significativo na renascença budista.

Considerando que, na primeira disseminação do budismo, a arte budista tinha ficado em grande parte restrita aos círculos reais e aristocráticos, neste momento o budismo teve um enorme apelo popular. Levando budistas tibetanos do século XI a reconhecerem a necessidade de aprofundar a compreensão intelectual do budismo e purificar a sua prática que havia sido degenerada durante o longo período de negligência após a morte de Langdarma em 842 (KOSSAK; SINGER.1998, p.6).

Com o ressurgimento do budismo no Tibete no século XI, e por causa da ausência de qualquer autoridade política central, muito da economia e poderio político do país ficou concentrado nos mosteiros. Muitas vezes essas instituições religiosas trabalharam em cumplicidade com os príncipes locais e senhores feudais, essas famílias suprimam os mosteiros com administradores e abades. Assim, pela constante demanda religiosa de imagens consagradas nos mosteiros, foi inaugurado um grande período de atividade artística no

---

<sup>14</sup> Antigo reino no Tibete ocidental

<sup>15</sup> (PATRUL, 2008, p.610)

Tibete. Os dois séculos mais ativos em fundações de mosteiros no Tibete foram os séculos XI e XIV.<sup>16</sup> Assim como os primeiros monges indianos, os lamas viajantes usavam pinturas para levar os conhecimentos do Dharma aos mais remotos vilarejos. Com o tempo, as pinturas em algodão ou linho engomado, que podiam ser facilmente enroladas e transportadas, tornaram-se a forma mais difundida da arte tibetana. Como sua transmissão era discipular, linhagens de artistas desenvolveram-se em torno dos grandes mosteiros, onde havia uma necessidade contínua de seus talentos.

De acordo com Pratapaditya Pal (2000), sabemos que, na primeira metade do século XI, trinta e dois artistas foram trazidos da Caxemira por Rinchen Sangpo. Isso já demonstra o intenso movimento que ocorria no Tibete com a presença de artistas estrangeiros convidados. A arte sagrada era compreendida com importância equivalente aos textos budistas na transmissão do Dharma. Além de pintores leigos, muitos monges também foram bem versados nas teorias da arte e alguns eram de fato bons artistas. Pal (2000) cita a contribuição de Buton Rinpoche nos desenhos dos mosteiros de Shalu e no Kumbum de Gyantse. O polímata do século XVII, Taranatha (1575), e o historiador Sumpa Khenpo (1709-86) são também reconhecidos por suas atividades e conhecimentos artísticos. Os últimos três na hierarquia Karmapa foram artistas realizados, e um deles, Mikyo Dorje (1507 -1554), é creditado por ter inspirado um novo estilo de pintura conhecido como Karma Gadri.

Desde que os mosteiros foram, em larga medida, responsáveis pelo custeamento das artes, pode-se compreender que, embora estabelecidos no século XI, os mosteiros não poderiam ter se tornado poderosos e ricos como eram no século XIII. De fato, o período de real abundância talvez não tenha começado até os Lamas oficializarem uma relação economicamente compensadora de patronato com os imperadores chineses em meados do século XIII. Resume Pal (2000, p.6): “A história da pintura tibetana depois do século XIV se torna extremamente complexa. Esse foi o período da rápida expansão da escola *Gelug*<sup>17</sup> por todo Tibete”. Em 1578 Sonam Gyatso havia

---

<sup>16</sup> PAL,2000.p.6

<sup>17</sup> As quatro grandes escolas do budismo no Tibete são: Nyingma, Kagyü, Sakya e Gelug - elas surgiram como resultado da primeira e segunda disseminação dos ensinamentos budistas no Tibete. The four main schools of Tibetan Buddhism In: RIGPA SHEDRA WIKI, *an online*



recebido o título de Dalai Lama do soberano mongol Altan Khan. A autoridade dos *Gelugpa* era agora inquestionável em matéria religiosa. Durante o século XVII, o quinto Dalai Lama ainda assumiu todo o poder político e temporal com a ajuda dos mongóis, e isso se perpetuou até 1951 com a invasão chinesa no Tibete.

Através desta breve, porém profusa, história, fica claro como a tradição budista em suas diferentes manifestações, floresceu em diferentes momentos no Tibete durante mil anos (do séc VII ao séc XVII). O que parece, é que, desde o começo de sua história, o Tibete atraiu artistas e artesãos de diferentes países que contribuíram para o desenvolvimento de um gosto eclético entre os tibetanos. Com uma exposição a várias influências externas, os artistas tibetanos as absorveram e criaram seus notáveis, originais e expressivos estilos: as formas essenciais pelas quais reconhecemos as thangkas tibetanas.

### 2.3 THANGKAS: TIPOS, TEMAS E ESTILOS

“Uma consistência única de estilo é observável em todo vasto território onde a tradição budista tibetana dominou, apesar da ampla diversidade climática e étnica. É um chamado ao olho treinado distinguir se certa pintura foi executada em Lhasa ou na Mongólia, e se a fotografia de uma construção se refere à Ladakh ou Kham, com milhares de quilômetros dividindo-os. (...) Uma mudança ocorreu, como pode ser comprovada comparando trabalhos separados por séculos, mas o desenvolvimento foi por etapas graduais que se fundem umas nas outras imperceptivelmente”. (PALLIS apud PAL, 2000, p.7, tradução nossa)

A thangka é uma pintura em tecido que pode ser enrolada (como um pergaminho); no entanto é um rolo orientado verticalmente, em vez do rolo horizontal longo, preferido pelos chineses<sup>18</sup>. Um pedaço cru de algodão é esticado num chassi e preparado com uma mistura de cal e goma. Depois de seco, é polido e então feito o desenho para ser colorido. Os pigmentos para a

---

*encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: [http://www.rigpawiki.org/index.php?title=The\\_four\\_main\\_schools\\_of\\_Tibetan\\_Buddhism](http://www.rigpawiki.org/index.php?title=The_four_main_schools_of_Tibetan_Buddhism) (tradução nossa)

<sup>18</sup> Alguns rolos chineses usualmente são de seda, o suporte da thangka é regularmente de algodão ou linho. Nisso os tibetanos seguiram mais o modelo indiano, do que o chinês. Na Índia, tais pinturas são conhecidas por pata, onde são sempre pintadas em algodão (PAL, 2000, p.3, tradução nossa).

pintura são derivados de vegetais e minerais, o aglutinante é a cola animal ou goma. A técnica, tanto na Índia como no Nepal, consiste em uma aquarela opaca que torna as thangkas tanto vulneráveis a condições atmosféricas como extremamente sensíveis à água. Uma ou mais pessoas podem trabalhar em uma thangka; muitas vezes o tamanho enorme e a iconografia complexa de muitas thangkas exigem o esforço em conjunto de muitos artistas. Depois da thangka ser pintada, ela é montada em uma moldura de seda<sup>19</sup>. Finalmente, duas hastes de madeira são fixadas no topo e embaixo da thangka, com isso ela pode ser enrolada facilmente. Geralmente são penduradas nos templos (alguns contam com dezenas de thangkas em uma mesma sala) ou em altares domésticos.

O uso da cor pode variar bastante de uma thangka para outra. O número e tipos de cores usadas são um conjunto de critérios pelos quais as thangkas tibetanas são tradicionalmente classificadas. Thangkas pintadas podem ser de dois tipos: aquelas em que foram utilizadas todas as cores e outras em que apenas uma cor prevalece. A maioria das thangkas são pinturas do primeiro tipo, coloridas, nas quais foi utilizada uma paleta diversa. O segundo tipo é composto por pinturas em que uma cor predomina e algumas outras cores são usadas em funções restritas. Pinturas que empregam paletas limitadas podem ser divididas em três principais “sub-tipos” de acordo com a cor predominante (JACKSON, 1988). São elas: as thangkas pretas, thangkas prateadas, thangkas douradas e thangkas vermelhas. As thangkas pretas são mais comuns, sendo usadas principalmente para representar deidades protetoras iradas, enquanto as prateadas, douradas e vermelhas são mais raras.

Como os tipos, os temas da thangka possuem uma extensa variedade de acordo com sua função (uso religioso). Os temas mais comuns são: seres iluminados (Budás, gurus e bodhisattvas), yidams (deidades tutelares pessoais), dharmapalas (guardiões/protetores), mandalas, símbolos auspiciosos e yantras (amuletos). De acordo com Tarthang Tulku (1974), representações dos budas e dos grandes bodhisattvas conferem bênçãos e inspiram a prática da meditação;

---

<sup>19</sup> Nas thangkas antigas, as montagens eram simples, em seda azul escura ou algodão, isso é evidente em obras remanescentes do século XV e XVI que foram mantidas em suas guarnições originais. Porém, em algum momento daquela época, se tornou padrão nos grandes mosteiros, montar as thangkas em elaborados brocados chineses. Essa prática deve ter começado com os imperadores mongóis da China que presentearam com enormes quantidades de seda os importantes monges e mosteiros tibetanos (PAL.2000, p.4, tradução nossa)

pinturas dos principais gurus e dos mestres das linhagens despertam atitudes devocionais e receptividade aos ensinamentos. As thangkas são utilizadas em muitas cerimônias e rituais; as pinturas de yidams são utilizadas para iniciações e práticas de visualização, enquanto representações de dharmapalas e de outras figuras iradas fornecem proteção e remoção de obstáculos. Tipos específicos de thangkas oferecem proteção contra desastres, doenças e obstruções de todo tipo<sup>20</sup>

Os estilos de thangka são um assunto difícil e controverso. Pelo isolamento geográfico e político, o Tibete só começou a ser acessível a pesquisadores ocidentais no século XX.<sup>21</sup> A história da arte tibetana é complexa e fragmentada em dezenas de textos em mosteiros e bibliotecas. E desde a “Grande Revolução Cultural” muito foi destruído para sempre, como pinturas, murais e templos. Por isso o acesso a informações é difícil. Até o presente, somente alguns poucos materiais sistemáticos se dedicaram ao assunto.<sup>22</sup>

Os estilos da thangka se formaram regionalmente (com maior ou menor influência indiana, nepalesa e chinesa). Há diversas descrições de estilos, e relato aqui somente os mais comuns encontrados na bibliografia<sup>23</sup>. O estilo Menri me é mais familiar, pelo treinamento com Karma Sichoe (fig.14).

Na região sul do Tibete, em Gyantse, houve um importante centro artístico durante os séculos XIV e XV. Desde que o estilo sulista absorveu a tradição nepalesa que incorporava elementos da arte Pala, tornou-se conhecido como *Beri*, ou “estilo nepalês” (TULKU,2002). Já o Tibete ocidental reflete o estilo de pintura desenvolvido na Caxemira, que por sua vez foi influenciada pela arte que florescia na Índia central e oriental durante as dinastias Gupta (300 – 600) e Pala (730 – 1200). O Tibete oriental também deu origem a estilos distintos e ricas tradições artísticas, cultivadas em Derge e nas áreas circundantes. Na primeira metade do século XV, Menla Dondrup de Menthang em Lobjang, fundou a escola

---

<sup>20</sup> Em um uso muito semelhante ao que conhecemos por ex-voto no Brasil.

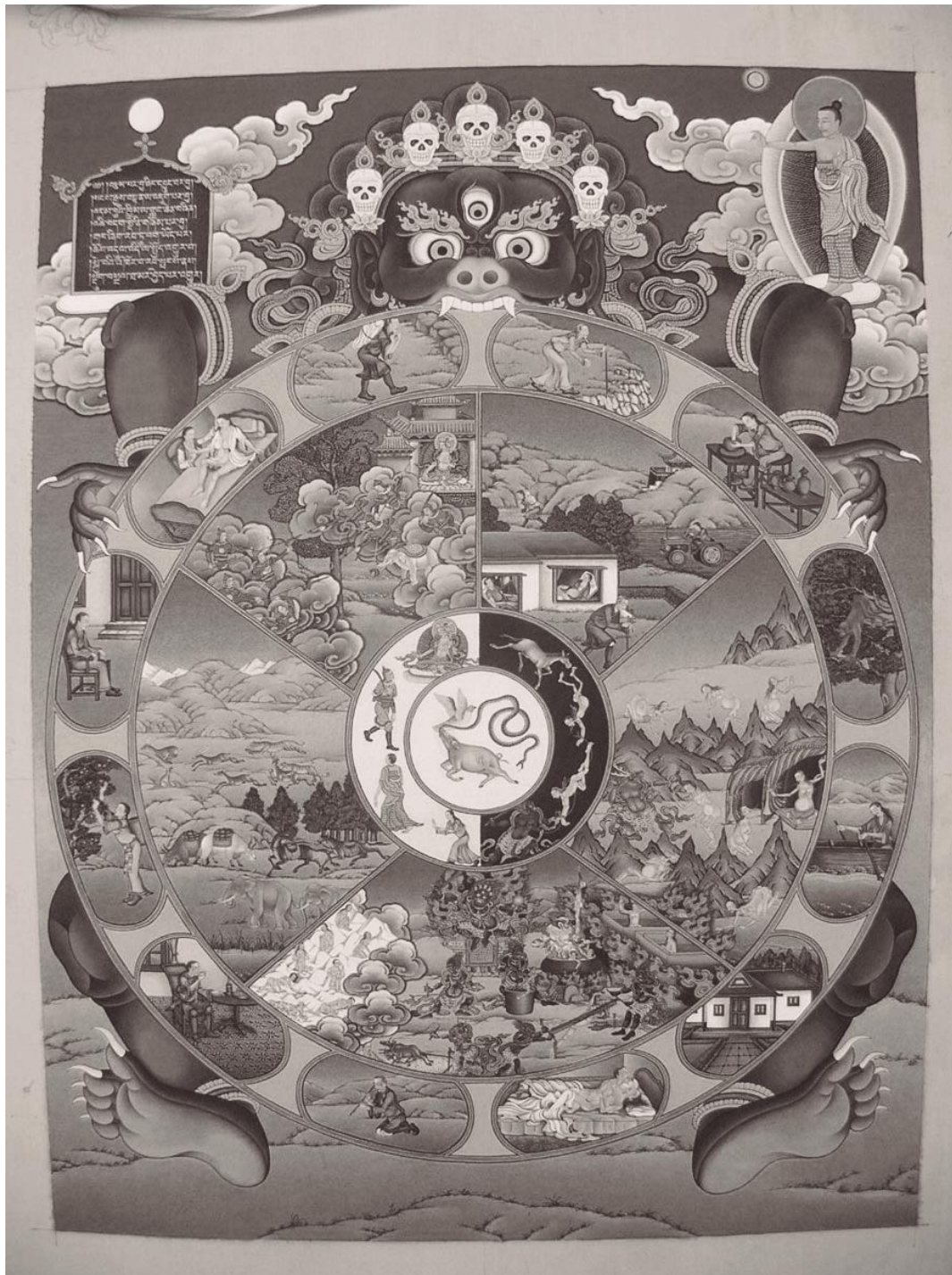
<sup>21</sup> (JACKSON.1996, p.13, tradução nossa). “Não é um mistério saber o porquê estudiosos modernos não puderam investigar a matéria em detalhe até recentemente. Indo de mão em mão e com a notória inacessibilidade do Tibete, seus maiores trabalhos sobre arte religiosa circulam, por isso há uma grande dificuldade em encontrar escritos relevantes de fontes tibetanas”.

<sup>22</sup> Recomendo a extensa obra de David Jackson *A History of Tibetan Painting*, 1996.

<sup>23</sup> Nos livros *Sacred Art of Tibet* (1976) de Tarthang Tulku, *A History of Tibetan Painting* (1996) de David Jackson e *The Principles of Tibetan Art* (1983) de Gega Lama.

Menri que incorporou elementos chineses do período Yuan, incluindo desenhos e técnicas usadas em elegantes brocados e tapeçarias.

Fig.10 – “A Roda da Existência Cíclica”<sup>24</sup>, thangka de Karma Sichoie em estilo Menri.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Karma Sichoie

<sup>24</sup> Ou Roda da Vida, em sânscrito *Bhavacakra*. É uma representação conhecida de ensinamentos essenciais do budismo que é muito comum em todo o Tibete. Na entrada de mosteiros e residências particulares, uma lembrança constante da natureza do *Samsāra* e da necessidade de transcendê-lo. In: RIGPA WIKI, *an online encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: [http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Wheel\\_of\\_Life](http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Wheel_of_Life) (tradução nossa)

O estilo Khyenlug, é baseado no estilo de pintura de Khyentse Chenmo. Esse estilo também usa elementos chineses. O estilo “Novo Menri” que é atribuído a Chokying Gyatso, prosperou entre 1620 até 1665. Já inspirado no Menri, o trabalho de Namkhai Tashi (segunda metade do século XVI) se desenvolve no estilo chamado de Gadri, e as principais características desta escola foram o uso das cores, sombreamento e as inovações no tratamento dos cenários e composições (TULKU, 1976). A escola relacionada conhecida como Karma Gadri mostra a grande influência chinesa no uso de elementos realistas nas paisagens, tais como penhascos rochosos e árvores sutilmente elaboradas, animais e flores.

Particularmente acho muito difícil a percepção de estilos em thangkas, a sutileza na percepção de como certos detalhes são feitos. Sicho com facilidade reconhecia e me dizia de imediato se era “tibetana”, “nepalesa”, ou se era um Menri ou Karma Gadri, que foram os dois estilos que encontrei nas escolas de pintura no Nepal e Índia. Mas mesmo com essa proliferação de estilos, a arte tibetana não se tornou fragmentada. Como uma arte tradicional, seus estilos artísticos são sempre subordinados ao conteúdo, à origem. Isto se deve ao fato de que a arte tibetana foi, e ainda é, basicamente uma arte tradicional inseparável do conhecimento filosófico do budismo mahayana, que enfatiza o crescimento espiritual e que torna acessível o entendimento através dos símbolos.





# MÉTODO

*Processos e Procedimentos*

**Fig 11.** Karma Sichoé na mensura e explicação das medidas e proporção das mãos do Buda.



**Fonte:** Arquivo Pessoal – **Fotografia:** Vinicius de Assis



As artes, a preparação de medicamentos, os rituais tântricos e a profunda natureza última dos fenômenos, não estão sujeitos a mera especulação intelectual, e não devem ser abordados com orgulho e auto engrandecimento (Taranatha, venerável mestre Jonang. Séc XVI – XVII).<sup>1</sup>

Este capítulo é sobre os aspectos tradicionais de ensino, ofícios e processos da pintura tradicional tibetana. As fontes para esta parte do estudo foram o pintor tibetano Karma Sicho (fig.11), em uma residência de trinta dias em 2013, e no estudo de campo de sessenta dias em 2015, ambos em seu ateliê em Dharamsala, norte da Índia.<sup>2</sup> Assim, por sua presença notória, seja através do conhecimento oral, acesso a livros e pintores, ou, pela própria prática e habilidade técnica, Sicho é tido como a fonte primária deste capítulo. Karma Sicho, 41 anos, é um pintor tradicional e artista contemporâneo. Órfão e refugiado, Karma foi criado e educado no TCV (Tibetan Children's Village School) em Dharamsala. Ele recebeu seu treinamento formal em pintura thangka no Centro Tibetano de Artes e Ofícios em Dharamsala (hoje Instituto Norbulingka), sob a orientação do renomado mestre pintor Ridzin Paljor, que foi um dos principais pintores da corte Potala no Tibete e no exílio continuou trabalhando diretamente para Sua Santidade o Dalai Lama. Depois de se formar, em 1993, Karma tem trabalhado principalmente como um artista independente com encomendas particulares, em mosteiros e escolas, e dedica grande parte de seu tempo e energia a diversas atividades políticas dentro da comunidade tibetana no exílio, bem como ao estudo da diversidade de estilos da pintura thangka e formas de arte. Como complementação teórica, os seguintes autores foram utilizados: Gega Lama com o livro *Principles of Tibetan Art* (1983), David e Janice Jackson com *Tibetan Thangka Painting* (1988) e Tarthang Tulku com os livros *Sacred Art of Tibet* (1974) e a única publicação encontrada em português sobre thangka, *A Arte Iluminada* (2002). Houve também visitas às escolas de pintura, como a *Tsering Art School* em Kathmandu no Nepal, e nas escolas *Institute of Tibetan Thangka Art* (ITTA) e *Norbulingka Institute*, estas

---

<sup>1</sup> GEGA,Lama. *Principles of Tibetan Art*. 1983, p.75

<sup>2</sup> Ambas experiências relatadas nos artigos publicados. *30 dias em Dharamsala: Residência com um Pintor Tibetano* (2014) e *Artífice ou Artista Artesão: Os Ofícios e Treinamento Tradicional na Pintura Tibetana* (2015)

duas em Dharamsala, Índia. Além de conversas, instruções orais e minha curta experiência.

### 3.1 ENSINO TRADICIONAL

O aspecto preliminar do ensino tradicional lida com a motivação e intenção do artífice. O artista que pretende seguir os cânones, as regras de ofício e a linguagem simbólica apropriada, deve ter boas motivações, basicamente as de um praticante budista que respeite e reverencie o Dharma. Sobre isso, Tarthang Tulku comenta:

O artista poderia ser um mestre realizado, treinado nos textos e nas linhagens orais da sua tradição, sua visão aperfeiçoada por meio da realização meditativa, sua mão refinada pela prática de uma longa aprendizagem. Mas frequentemente, o artista era uma pessoa leiga, treinada em regras e estilos de representação, que havia trabalhado por muitos anos sob a supervisão direta de um artista mestre (TULKU, 2002. P.23).

O fato de ser um artista leigo não o isenta de possuir responsabilidades e, por isso, alguns atributos, de acordo com Tarthang (2002), como ser modesto, bem-humorado, humilde, dedicado ao Dharma, diligente e consciente. O artesão tem a responsabilidade de estar ali pela propagação e manutenção dos assuntos sagrados.<sup>3</sup> É essa motivação e intenção que o artista utiliza como base de todo o incentivo que será necessário para se dedicar a essa arte geométrica, simbólica e canônica. No sentido ideal, o artista deve conhecer as linhagens, práticas meditativas e os textos sagrados. Quando houver dúvidas, deve consultar os textos ou pedir esclarecimentos a lamas e mestres. É na motivação com o Dharma que reside o incentivo inspirador. É essa aproximação adequada que vai preparar a mente do artífice para as rigorosas proporções e simbologias de um árduo treinamento. Há o reconhecimento de que a sincera admiração e devoção do artesão pela doutrina do Buda pode se manifestar como arte sagrada. Deste modo, o artista se prepara para um complexo universo de arquétipos, símbolos e formas. E é de acordo com essa proximidade, que se

---

<sup>3</sup> “Portanto o artista deve se submeter as regras e se elevar aos padrões do sagrado representado (ou assim deveria operar) pois, Karma dizia: a pintura é como um espelho que reflete a mente, se perturbada por emoções negativas, como ansiedade, raiva ou medo, esse substrato ficará nítido como um reflexo na pintura, trazendo assim condições não auspiciosas ou inadequadas” (ASSIS. 2014, p.4)

percebe o caráter do artesão. O pintor Gega Lama (1983) diz sobre os aspectos do caráter de um artista tradicional: seus defeitos e qualidades ou falhas e virtudes.

Os defeitos vão desde a relação do artesão com a arte e com o sagrado, até a relação com patronos e clientes que encomendam obras. Tais falhas devem ser conscientemente e constantemente evitadas<sup>4</sup>. Alguns exemplos são: Envolver-se com arte visando somente benefício próprio ou de outros; ter orgulho e se presumir artista mesmo que seja um ignorante na técnica de desenho, proporção e nas descrições dos aspectos retratados; enganar outros com um exagero equivocado, o que contradiz as escrituras tradicionais e a sabedoria da linhagem; apresentar como autêntica qualquer coisa que não tenha base na tradição artística ou julgar uma obra sem conhecimento de origem ou as qualificações do artista que a concebeu.

É igualmente nocivo e danoso estar envolvido com seus clientes, ou explorar um bom relacionamento com eles a fim de garantir um ganho pessoal. Ter fala ríspida, ser melindroso com condições de trabalho, exigente com cobranças exorbitantes, se irritar facilmente, trabalhar velozmente e sem cuidado, consumir desenfreadamente carne e álcool não consagrados, ser tagarela e profano.

É substancial possuir um comportamento adequado, de tal forma que as deidades, ensinamentos e aspectos retratados sejam respeitados.

Com relação a isso, Gega Lama cita as falhas como a de tratar o assunto (arte sagrada) casualmente ou com desprezo; ser desleixado e não corrigir eventuais erros e outras funções das quais se tem consciência; ser negligente em consentir que padrões sejam aplicados em toda parte, devido a ignorância e falta de discernimento sobre os assuntos tradicionais, como os Tantras inferiores e superiores. É dito que um artista com essas falhas não poderá desenvolver seu potencial, seu talento criativo. Já sobre as qualidades do artista, Gega Lama explica: ser habilidoso em desenho e bem versado nas proporções corretas, manter adequadamente a linhagem de transmissão artística e técnica, ter o discernimento e saber discriminar entre os assuntos dos Tantras inferiores e

---

<sup>4</sup> Gega Lama descreve uma lista extensa (1983, p. 57). Estas advertências têm como fonte os Sutras e Tantras (textos canônicos budistas) como: *Kalachakratantra*, *Mahasamvarodayatantraraja*, *Kalayamatantra* e *Sariputrapariprchhasutra*, além dos conhecimentos orais das linhagens de pintura.

superiores, reconhecer as características das deidades iradas e pacíficas e retratar fielmente os elementos da composição como posturas e gestos (*mudrā*) descritos nos apropriados textos canônicos.

Além das qualidades técnicas, o artista idealmente deve possuir as qualidades de um praticante (leigo ou ordenado) do Dharma budista, como: ser compassivo e paciente face o trabalho duro, condições e críticas; uma contida disposição com respeito ao sagrado retratado; ser competente nas artes; sem vaidade a respeito de sua habilidade; lento para a raiva e a desconfiança; pouco preocupado com a riqueza ou bens alheios e seguir de maneira diligente as instruções de seu patrono.

Ao cultivar qualidades, o artista estará apto a manter uma conduta apropriada, o que envolve o cerimonial com a pintura. De acordo com Gega (1983), ao retratar a forma impassível (do Buda) ou das deidades dos Tantras externos, o artista deveria se banhar regularmente e ser minucioso em sua conduta<sup>5</sup>. Ao retratar deidades dos Tantras internos, o pintor deve receber a iniciação apropriada e manter os votos e compromissos, seja a meditação diária ou a repetição ininterrupta do mantra adequado. A conduta deve ser mantida até a finalização da obra.

O trabalho é iniciado com práticas meditativas e rituais relativos à remoção de obstáculos. Tarthang Tulku (2002, p.24) comenta: “(...) o artista se engaja em um ritual de criação consciente da estação do ano e do tempo apropriado para produzir cada tipo de imagem”. Desde bênçãos do artista, ao local de trabalho, às ferramentas (pincéis, pigmentos, tela), até a manutenção da ordem e limpeza em todos os estágios de produção. Somente materiais da melhor qualidade são utilizados. Como algodão, colas de origem animal, pigmentos minerais, seda, prata e ouro. Karma Sichoé dizia que para os melhores resultados, sempre os melhores materiais deveriam ser utilizados, pois são uma oferenda e fazem parte da obra. Até que o projeto seja concluído, o artista deve ser capaz de devotar uma incessante energia sem procrastinar.

Quando o trabalho for concluído, deve ser capaz de explicar as qualidades afim de alegrar o patrono e ao final, dedicar a virtude de todo esforço para o bem-

---

<sup>5</sup> Ver glossário: Cinco Preceitos

estar dos seres sencientes com espírito de celebração. O ideal do artista mestre como um indivíduo santo é citado em textos e linhagens de pintura:

Ungido pelas palavras do sábio incomparável.  
Honrado com devoção por seres de todos os tipos.  
Reverenciado em cânticos de louvor por deuses e homens.  
Tal é um verdadeiro mestre das artes, não apenas um nome. (GEGA, 1983, p.59)

Os textos tradicionais e comentários orais também descrevem sobre a relação do artista com o patrono, na produção de empreitas e patrocínio de obras.

O patronato é essencial para que haja as causas e condições necessárias para a realização da arte sagrada: oferendas de materiais, pagamento dos custos e sustento dos artistas envolvidos.

Sobre a figura do patrono, os mesmos preceitos do artista (qualidades, defeitos e conduta) são descritos em Sutras e Tantras. Gega Lama discorre detalhadamente sobre as falhas e defeitos do patrono<sup>6</sup>, aqui limito a alguns exemplos como: Ter pouca fé ou respeito pelos ideais e símbolos espirituais, não ver benefício na construção de estupas, rodas de oração, imagens e não acreditar mesmo quando os benefícios são explicados. Ou mesmo fazer um patrocínio por uma motivação pessoal com preocupações mundanas, tais como o desejo de fama nesta vida, ou fazer fama aos outros. Estes e outros comportamentos são tidos como falhas a serem evitadas, em contrapartida, uma vez que o patrono se comprometa a patrocinar um projeto, deverá se envolver sem qualquer pesar, mesmo que o projeto possa levar toda a sua vida e requeira toda a sua riqueza para ser concluído.

Sobre as qualidades e conduta ideais de um bom patrono, é dito que este deve exemplificar as seis virtudes ou perfeições transcendentais do budismo mahayana<sup>7</sup> em suas maneiras. Do *Discurso por Paljor Gyatso* (GEGA, 1983, p. 60, tradução nossa), lê-se:

Com a **sabedoria** para ver os benefícios (de seu patrocínio)  
Com a **concentração** de uma mente focada  
Com a **energia** de desfrutar suas atividades como um patrocinador

<sup>6</sup> GEGA.Lama. *Principles Of Tibetan Art* (1983), p. 59

<sup>7</sup> Ver glossário: Seis Perfeições Transcendentais

Com a **paciência** de não lamentar dificuldades.  
Com a **disciplina** de uma fala mansa e relaxada naturalidade  
Com a **generosidade** de apoio incondicional  
E com fé e respeito pelas deidades e pelo artista  
Ele se torna cada vez mais realizado (em seu papel de patrono das artes).

Alguém que se comporta de forma incontestável com relação a esses pontos de conduta, é um verdadeiro patrono que cumpre completamente o papel de um rejuvenescedor da tradição budista. (Gega,1983)

Ainda sobre a manutenção dos assuntos sagrados, é dito que as proporções canônicas existem para evitar a degeneração nas artes, e foram estabelecidas por artistas talentosos: elas não são rigidamente fixas. Assim, um artista qualificado é geralmente livre para o improvisado e introdução de suas próprias inovações, sempre que as normas estejam incompletas, ou se há algo que não está claramente delineado pela tradição, entretanto, Gega Lama (1983) afirma que todas as manifestações do Dharma, desde o ápice dos ensinamentos do caminho espiritual até a mais simples das ciências mundanas, ao menor sinal de degeneração ou erro daninho, peritos qualificados deverão censurar e desencorajar a transmissão e perversão das doutrinas defeituosas. Por esta razão, as tradições permaneceram sem falhas e sem danos até recentemente.

### 3.2.TREINAMENTO

A pintura tibetana, por seu primor e complexidade, é um ofício que exige um intenso treinamento, o que irá preparar as habilidades físicas e mentais do artesão. O treinamento costuma levar anos nos quais o desenho será refinado por exaustivas repetições, cânones, proporções assimiladas, a pintura esmerada e os ofícios transmitidos. Nos dias atuais, o período de treinamento é de três a seis anos<sup>8</sup>, mas de acordo com Sicho, antes da invasão chinesa do Tibete<sup>9</sup> em 1951, o tempo era maior, com treinamentos sendo estabelecidos ainda na

---

<sup>8</sup> É a média de acordo com as escolas visitadas entre março e abril de 2015: Tsering Art School no Shechen Monastery (Kathmandu – Nepal), o Norbulingka Institute e o ITTA (Institute of Tibetan Thangka Art, ambos em Dharamsala, Índia.

<sup>9</sup> (POWERS 2007 p. 137)

infância, dentro dos próprios monastérios. Usualmente o treinamento no Tibete (no caso da thangka) era iniciado pela caligrafia, passando posteriormente ao desenho e à pintura. Era o ambiente propício para a existência dos mestres, estes “habilitados tecnicamente e no conhecimento budista”, dizia Sichoé.

Naturalmente eram os locais que exigiam uma demanda de pintura e arte sagrada a ser atendida, seja em rituais e iniciações ou para a sangha. Atualmente, no primeiro ano de treinamento, o aluno pratica somente o desenho, com a laboriosa repetição de elementos da natureza, como folhas, flores, água, fogo, rochas, nuvens, além de animais, objetos ritualísticos e símbolos auspiciosos<sup>10</sup>.

É no treino desses elementos básicos que já reside o traço, a fluidez, composição e harmonia que serão exigidas posteriormente nas composições e desenhos mais complexos. Existe a exigência da maestria sobre cada etapa do processo, essa é uma das garantias de que a obra de arte será feita de maneira adequada para o seu propósito. A transmissão treina a mente do artista, já que sua conduta será imprescindível para a manufatura da arte sagrada.

Ainda sobre o treinamento, relato aqui impressões e percepções sobre a convivência e conhecimento oral transmitidos a mim por Karma Sichoé na residência em 2013 e no estudo de campo em 2015. Como relatado no artigo *Artífice ou Artista Artesão* (2015), houve um treino conciso e uma pequena amostra do que é a rotina de um treinamento tradicional tibetano. Isso começou com minha aproximação e pedido formal a Karma Sichoé, para que me ensinasse. Deste modo, expliquei a ele a situação, que estava ali como pesquisador e propus um roteiro sucinto no qual o treino do desenho, pincel e os ofícios estivessem presentes. O pedido formal, é algo presente na cultura tibetana, seja para o aprendizado de um ofício ou para um caminho espiritual. É nesse momento que com humildade, disposição e sabendo da disciplina e rigor envolvidos, que se pede para o professor ensinar. Karma discorria sobre essa relação: “ O professor de um lado deve ser paciente e generoso ao ensinar e transmitir o que sabe, enquanto o aluno, do outro, deve ser perseverante e humilde em sua prática“, em suma: “(...) uma experiência que envolvia grande confiança e dedicação mútua, entre o professor e o aluno” (ASSIS.2015, p.2).

---

<sup>10</sup> Ver glossário: Oito Símbolos Auspiciosos.

No papel de aluno, procurei atender aos pedidos do professor e fazer o melhor possível, sem discordar e criar atritos, mas naturalmente perguntando e pedindo esclarecimentos em todas as etapas envolvidas. Em 2013, Sicho ensinou sobre os elementos da natureza: flores, nuvens, fogo e água. Por isso em 2015, pedi especificamente esclarecimentos e estudos sobre as medidas do corpo do Buda (cabeça, mãos, pés e corpo), assim houve a repetição intensa destes pontos.

Dedico aqui especial atenção à repetição, um aspecto presente em todo aprendizado. A repetição deve ser regrada, de maneira concentrada, consciente dos ajustes a serem feitos. Como exemplo, Karma demonstrava a proporção da cabeça do Buda, eu a copiava até que considerasse boa para ser mostrada (fig.12), ele verificava, fazia ajustes ou apagava todo o desenho e refazia, de maneira lenta e concentrada toda a proporção, isso várias vezes por dia, durante semanas.<sup>11</sup> Com a repetição dos cânones, sabendo da disciplina necessária, foi prudente deixar de lado, o aspecto mimado, autocentrado e individual, para o empenho no esforço repetitivo e concentrado. Concomitante com os estudos de desenho, houve o treinamento do traço do pincel. O delineamento ou contorno do pincel é uma das maneiras de acabamento da thangka. Junto com o desenho e as técnicas de pintura, o contorno é uma parte importante que exige muitos anos de prática. Com Karma aprendi que o completo domínio do pincel não está na execução rápida e fluida da linha (como pensava), mas sim em exibir o controle lentamente.

Assim, os exercícios eram o treino e repetição de três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo, seguidas vezes de maneira concêntrica e contínua, num só movimento e lentamente. Esses primordiais e simples exercícios ajudam no controle da pressão do pincel, na quantidade de tinta, na maestria em diversas direções<sup>12</sup>, na percepção do espaço negativo e no trabalho de paciência e domínio sobre a ansiedade e raiva. Os exercícios eram executados com atenção especial à respiração, o traço deve fluir junto com o

---

<sup>11</sup> ASSIS. 2015, p.02

<sup>12</sup> Da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima e as diagonais.



fôlego, não se deve prender a respiração, esta deve sempre ser contínua, calma e lenta.

**Fig. 12-** Treinamento das proporções da cabeça do Buda. 2015



Fonte: arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Como havia sido dito por Sichoe, a pintura ou desenho é um reflexo do estado mental do artista, desta forma, à medida que ocorriam os exercícios e desenhos, pude observar e perceber melhor meu próprio estado mental e averiguar os subseqüentes resultados, como distração na hora de executar as medidas e assimetria excessiva quando percebia em minha mente uma ansiedade por resultado e falta de atenção. Aos poucos, ao observar as

repetidas vezes que Sichoe corrigia os desenhos, pude notar a sutileza das formas, espaços negativos e suavidade dos detalhes.

**Fig.13-** Karma Sichoe pintando uma thangka de Manjushri. 2015



Fonte: Acervo pessoal / Foto: Vinicius de Assis

Outro ponto salientado por Sichoe era sobre a postura física do pintor, no caso da pintura tibetana, sentado no chão. Como na meditação, o pintor acomoda-se sobre uma almofada e faz todo o trabalho sentado, desta maneira (explicou Sichoe) os pensamentos e fluxo mental se estabilizam e se tornam mais lentos, tornando a mente mais calma, possibilitando um poder maior de concentração. Além disso, o artífice dispõe ao seu redor, ao alcance da mão, todos os objetos e ferramentas essenciais para o trabalho, permitindo assim ficar sentado e concentrado por horas. Sichoe dizia que um sinal de efetiva concentração é não perceber o tempo passar enquanto trabalha.

Sobre a concentração, permito-me comentar sobre as impressões que ocorreram durante o treinamento. Percebi que minha concentração era fraca, transitória, limitada e que facilmente buscava distrações ou sentia a mente exausta ao executar os exercícios. Em trabalhos autorais, pode-se começar e parar onde quiser, se algo não sai como o planejado, poderá facilmente ser

incorporado sem problemas ou interpretado como movimento dinâmico da criatividade, mas no treinamento de uma arte tradicional, não.

Já no início do aprendizado, fica evidente que não se trata de uma arte de expressão autoral ou pessoal, mas antes um ofício que vai de encontro ao que é desconfortável no caráter, suas falhas (citadas anteriormente) derivadas do limitado e falível ego humano. Compreende-se o ofício como possibilidade para um caminho espiritual.

Em uma arte não autoral, o aluno está ali pois admira e almeja conquistar aquela tradição, se pôr à prova para a assimilação genuína do conhecimento envolvido. Esse é um árduo e longo processo. No caso da thangka, esse conhecimento está atrelado à mente, ao Dharma budista, às práticas meditativas que através dos séculos foram realizadas e transmitidas em linhagens no Tibete.

Assim, além da repetição e da concentração, outro importante fator no treinamento foi a observação. Contemplar o professor trabalhando (fig.13) seja desenhando, pintando, costurando ou preparando pigmentos, é um precioso aprendizado. E como aluno, que pediu para ter aulas, o mínimo que poderia fazer é estar ali presente e concentrado o máximo que pudesse. O que é bem difícil. Constantemente evocava essa postura e com as semanas, concebi como observar Sicho e fazer correções, ouvir as instruções e se engajar nos exercícios canônicos criava essa atmosfera do aprendizado e transmissão, um ambiente onde professor e aluno trabalham juntos. Observei o mesmo ambiente nas escolas visitadas. Assim, esse é o treinamento tibetano, estar ciente do esforço envolvido por ambas as partes (professor – aluno) e da meta a ser conquistada: a mente iluminada.

### **3.3 OFÍCIO e ARTESANIA**

(...) a matéria, por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lápis, o som, a palavra, o gesto, o pincel (...) têm suas leis, porventura flexíveis, mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito. A técnica, no sentido em que estou concebendo, me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura.

(ANDRADE.1938, p.12)

Os ofícios são um aspecto que desde o fim da graduação e o início do mestrado me interessam e se tornaram objeto central dos meus estudos

artísticos. Houve a argumentação sobre sua relevância como experiência cabal do fazer pictórico nos artigos escritos (2014 e 2015) e logo se tornou característica basilar desta pesquisa: a relação do artífice com seu trabalho, seu ofício. De acordo com Mário de Andrade, o artesanato seria uma das etapas do fazer artístico:

“(...) a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário, é imprescindível” (ANDRADE.1938, p.4).

Fig. 14 – Estúdio de Karma Sicho, Dharamsala, Índia 2015.



Fonte: Arquivo Pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Comento aqui, impressões sobre a relação do artífice com seu ofício e relato a produção artesanal transmitida a mim por Karma Sicho no estudo de campo e residência vividas em seu estúdio (fig.14) na produção de carvão, nanquim, pigmentos minerais, pincel e da tela engomada em rolo, a thanka.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Prevaecem aqui as informações orais transmitidas por Sicho, mas recomendo aos interessados em detalhes mais técnicos dos ofícios o excelente livro *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials* (1988) dos autores David e Janice Jackson como fonte de pesquisa aprofundada.

Fig.15 – Karma Sichoé selecionando e inspecionando os carvões recém feitos.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Uma particularidade do artesão é sua usual presença nas distintas etapas de produção da obra de arte. Artífice que não só produz a obra, mas que também manipula a matéria-prima até o ponto adequado para que possa ser utilizada no fazer artístico (escolher galhos para fazer carvão, coletar pelos em um animal para fazer pincéis, escolha do tecido para fazer a tela, compra de minérios para refinar e extrair pigmentos), sua relação com as qualidades e potências do material. E através dessa relação profunda com a matéria e de sua intimidade processual, o artesão também cria ferramentas adequadas para o resultado a ser alcançado (fig.15). Muitos pintores delegam com o tempo essas funções mais

trabalhosas à assistentes, o que também é uma maneira de transmitir o conhecimento. Após explicar e mostrar o proceder, Sichoé pedia que fizesse o mesmo, fosse cortando galhos para o carvão, ajudando a alimentar a fogueira, costurando a tela ou repetindo desenhos.

A seguir, os ofícios praticados como a produção de carvão, nanquim, pincel, cores minerais (pigmentos) e a thanka.

O carvão é frequentemente utilizado para desenhar, esboçar pinturas, fazer estudos e para produzir nanquim. A madeira recomendada e escolhida por Karma foi o salgueiro indiano (indian willow) que cresce em bosques nas montanhas e vales do Kangra Valley<sup>14</sup>. Sichoé escolheu galhos jovens, frescos e maciços. Estes foram descascados, cortados no tamanho desejado, organizados em feixes, amarrados, embrulhados em papel alumínio e enterrados nas cinzas de uma fogueira por três horas. Após uma seleção final (fig.15), utilizamos o carvão residual para produção de pigmento. Pela trituração e decantação de um bom carvão, se obtém a cor preta utilizada para fazer nanquim.

Fig.16 – Adição de cola animal no carvão triturado e decantado.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

---

<sup>14</sup> Kangra Valley está situado nos Himalaias ocidentais do Punjab. Sua administração se encontra predominantemente no estado de Himachal Pradesh, na Índia. A cidade de Dharamshala, é a sede do distrito de Kangra.

Para o nanquim, o carvão foi triturado e decantado três vezes em um almofariz (pilão de porcelana). O processo se inicia com a moagem a seco, seguida da moagem com o acréscimo de água e então levado ao fogo para secar. Assim obtém-se um pó muito fino (como um talco), que se torna uma pasta com o acréscimo de água. Cola animal de boa qualidade é derretida em banho maria e misturada ao pigmento preto seco (fig.16). A mistura descansa por algumas horas até apresentar uma consistência densa, como um piche. Com uma fôrma feita de papel alumínio dobrado e forrado com papel manteiga, Karma modelou um tablete de nanquim (fig.17) Depois de dois dias descansando à sombra, o tablete está sólido e seco. O tablete é utilizado aos poucos, ralando e diluindo seu pó em água. Quanto mais preta a cor desejada, mais nanquim se utiliza e com quantidade menor de água. A tinta está pronta para ser utilizada e ao secar pode ser reativada com o acréscimo de água.

Fig.17 – Modelagem do tablete de nanquim na fôrma de alumínio e papel manteiga



Fonte: Arquivo Pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Muito do apelo e atratividade nas pinturas thangka deriva de suas cores feitas com pigmentos minerais<sup>15</sup>. Sobre seu processo, o manuseio do pigmento se dá

---

<sup>15</sup> Em 2015 fiz uma visita ao monastério Kopan em Kathmandu, Nepal. Lá tive a oportunidade de conversar com o eminente lama Losang Namgyal Rinpoche. Ao saber que estava estudando sobre os procedimentos artesanais da thangka, frisou a importância dos pigmentos minerais, por suas cores, durabilidade de tons e importância simbólica. Atualmente seja pelo manuseio trabalhoso ou pelo aumento dos souvenirs e estilos imitativos, seu uso é cada vez menor.

em duas suas partes. Os pigmentos minerais devem ser misturados com um aglutinante antes de ser aplicados como tintas. O principal aglutinante para estes pigmentos é a cola animal, a mesma solução gelatinosa que é usada na preparação da goma para a tela em rolo. O procedimento se inicia após a aquisição do mineral da cor desejada. Ele é triturado e moído até se tornar um pó muito fino (talco), nessa pulverização água é utilizada (fig.18). Por decantação é possível separar até três tons de um mesmo pigmento, esse processo acontece extraindo o pigmento mais fino, que fica na superfície da água (tom claro) e o que fica no fundo (tom escuro). Isso acontece com azuis, verdes, amarelos e vermelhos. Repete-se o procedimento várias vezes.

Fig.18 – Preparação de pigmento mineral 2013.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Tradicionalmente, os pigmentos vermelhos são extraídos do cinábrio ou cinabre (sulfeto de mercúrio), o azul vem da azurita (carbonato de cobre), o verde da malaquita (também pertencente ao grupo dos carbonatos de cobre). O enxofre ou auripigmento (sulfureto de arsênico) dá o amarelo. O branco vem do alabastro (carbonato de cálcio) e o laranja do chumbo (tetróxido de chumbo). A tinta dourada é feita a partir de ouro puro em pó. Assim, as tintas são feitas da



mistura do pigmento com cola animal e água. Após a secagem, as tintas podem ser reativadas com água.

Fig.19 – Pêlos de bode cortados, selecionados e amarrados.

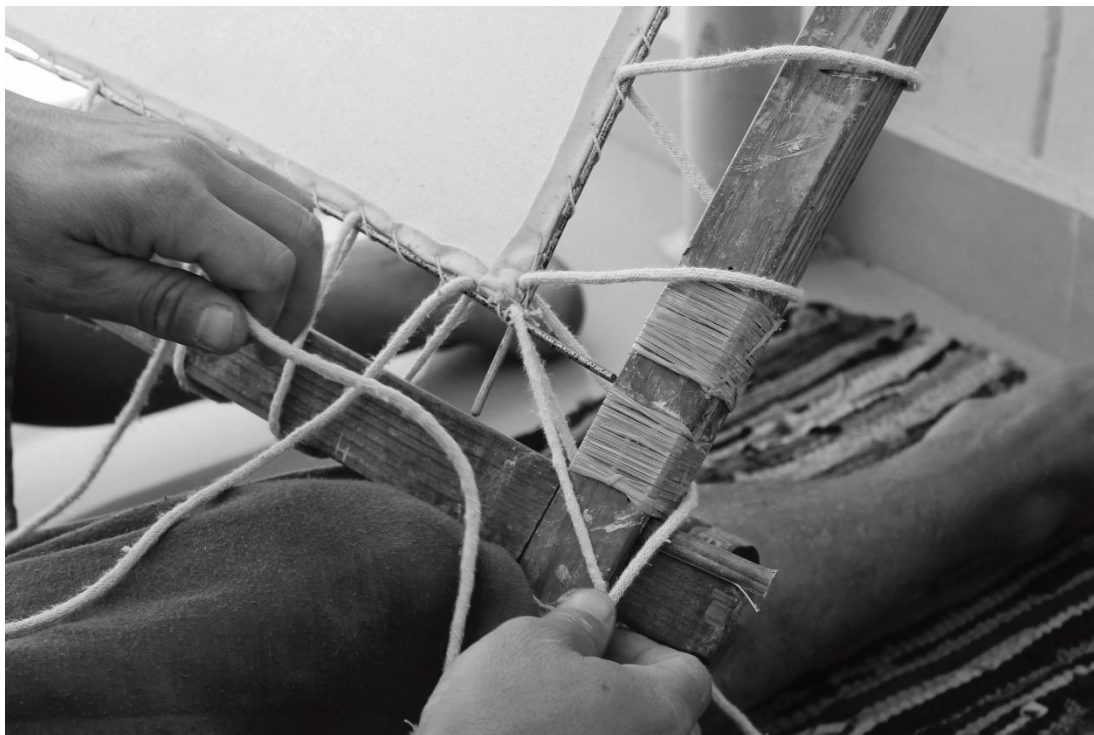


Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Entre os ofícios, o de fazer pincéis é o mais raro. Com a industrialização moderna existe a hegemonia dos pincéis chineses. Karma só havia executado essa técnica algumas vezes e lembrou o processo mais uma vez comigo. Coletamos pelo de bode, mas que pode ser de outro tipo, como animais selvagens (gato e mamíferos peludos). O ideal é que sejam de um animal jovem. As partes recomendadas para coleta são os vãos dos dedos (patas) barriga e orelhas. Os pelos devem ser retos e não podem estar quebrados. Após a coleta dá-se forma aos cabelos para o pincel (fig.19), esse processo pode ser feito de duas maneiras: selecionam-se os pelos e utiliza-se uma fôrma, (feita de massa de pão ou cerâmica) dá-se o formato e o pincel é amarrado e colado. A outra maneira (que exige maior habilidade) é selecionar e modelar o formato do pincel com os dedos molhados na palma da mão. Para o cabo, um bambu é cortado, e modelado ao formato desejado para empunhadura. A extremidade do cabo é trabalhada para acomodar a ponta. Após a ponta de pelo ser amarrada e colada, esta é encaixada no bambu com cola animal.

A palavra “*thangka*” literalmente significa, “superfície branca” (*Than* – superfície / *Ka*- branca). Para sua produção, seleciona-se um bom pedaço de tecido de algodão ou linho cru, “nem muito fino nem muito grosso” de acordo com Karma. Depois de cortar e atentar para o sentido da trama, se faz um barramento nas bordas do algodão, e varetas de ferro são costuradas ali (que antigamente eram de bambu ou madeira), estas serão responsáveis pelo esticamento do tecido e abertura da trama. O algodão com as varetas é amarrado em um chassi de madeira (fig.20). Depois de esticado e ajustado, o tecido estará preparado para receber a goma que dará a porosidade e flexibilidade ideais para uma pintura com pigmento mineral que possa ser enrolada.

Fig. 20 - Algodão cru costurado com as varetas de ferro e amarrado no chassi de madeira



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

A base é preparada (goma) com pigmento mineral da sua preferência, cal natural, água e cola animal (recomenda-se colocar uma cor nesta base, pois o branco pode causar um contraste exacerbado na aplicação das cores). Após a mistura nas proporções adequadas, aplica-se a goma em ambos os lados da tela alternadamente pelo menos seis vezes (fig.21). Um lado é aplicado de cada vez e é utilizado um copo de vidro ou pedra lisa para polimento.

Fig.21- Aplicação de goma e preparação da tela.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Karma Sichoe

Cada vez que é terminada a aplicação da goma, o lado é polido (fig.22) e o tecido esticado, de maneira alternada. Ao final das camadas a tela deve ser capaz de conseguir bloquear os raios solares, sem que haja furos em sua trama, ou seja, com a aplicação da goma da maneira mais uniforme possível sobre o tecido.

Fig. 22 – Polimento da thangka com copo de vidro



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

### 3.4 COMPOSIÇÃO E ICONOMETRIA

As seis principais classes proporcionais e especialmente as quatro primeiras – budas, bodhisattvas pacíficos, deusas, e deidades iradas – são medidas modelo para todo estudante da pintura tibetana. Quando aprende a desenhar essas proporções, o estudante começa frequentemente com a primeira classe, a dos budas. E depois decresce lentamente na escala 84project84rica. (JACKSON.1988, pg.69)

Aqui comento a composição e iconometria praticadas durante o estudo de campo em 2015. A composição é um assunto complexo, que possui variadas formas e maneiras de acordo com as temáticas da pintura sagrada, os seres iluminados (budas, gurus e bodhisattvas), *yidams* (deidades tutelares pessoais), *dharmapalas* (guardiões/protetores), *mandalas*, símbolos do Dharma e *yantras* (amuletos). Deste modo, limito-me ao tema praticado, a composição e execução do Buda Śākyamuni, com paisagem, objetos e a figura central.

Sobre a iconometria menciono o treinamento básico de assimilação das medidas com cópias e reproduções das mãos, pés, cabeça e, corpo do buda e a execução e delineamento em nanquim da composição projetada na tela engomada sob as instruções orais e práticas de Sichoe. Ainda sobre a composição comento sobre a paisagem e sobre os elementos da natureza que a compõem.

Toda paisagem na pintura tibetana deverá conter os cinco grandes elementos: terra, água, fogo, ar e espaço. Há uma interdependência e interação entre os elementos que deve ser reconhecida e representada (como a água que ganha forma sobre a terra e sob o ar). Um elemento estará sempre cercado de outro elemento. Numa menção metafórica, nota-se um pensamento filosófico budista, o da lei da “originação interdependente dos fenômenos” ou “originação dependente”, em sânscrito: *pratītyasamutpāda* e em tibetano: *rten cing 'brel bar 'byung ba*.<sup>16</sup> De um modo geral, se refere a um dos conceitos-chave da tradição budista, de que todas as coisas surgem na dependência mútua de múltiplas causas e condições. Isso nos revela a potencialidade de leitura e relação intrínseca dos textos sagrados com a arte sagrada budista.

Na paisagem, o elemento terra é representado por formações rochosas, cavernas, campinas e montanhas; a água por lagos, rios e cachoeiras; o fogo pela luz, motivos flamejantes, auréolas e anéis de fogo; o ar por formações de

---

<sup>16</sup> Ver glossário: Originação Dependente

nuvens; e o espaço pelo céu, auras e arco-íris. Segundo (BEER, 2004), anatomicamente falando, a terra representa o corpo ou esqueleto da natureza, a água o sangue e as veias; o fogo o calor e a compleição; o ar é o fôlego; e o espaço a consciência.

Fig. 23- Estudo de flor e delineamento em nanquim 2013



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Na tradição tibetana, o símbolo primordial da terra é representado por um quadrado amarelo; a água por um círculo verde; o fogo por um triângulo vermelho; o ar por um semicírculo ou crescente branco; e o espaço por uma gota azul se dissolvendo. Existe a relação dos elementos com as cores sagradas do Budismo Tibetano (Vermelho/ Fogo, Verde/ Água, Amarelo/Terra, Branco/Ar e

Azul/Espaço) e com os Cinco Budas da Meditação.<sup>17</sup> Os elementos no entorno da imagem central, através de cores e iconografias, dizem respeito à sua natureza. Como foi explanado, só o aspecto da paisagem na pintura tibetana tradicional já possui o potencial de se tornar um abundante arcabouço de significados e símbolos referentes à doutrina budista. O elemento terra também é representado por flores e árvores. Como na composição toda e na figura central, as flores e plantas necessitam também de eixos centrais quando esboçadas. Como dito por Karma, essa linha central é a “linha de Brahma” o eixo de equilíbrio da composição. As pétalas de uma flor devem ser suaves e delicadas. E as folhas precisam exibir harmonia e equilíbrio. Uma recomendação auspiciosa revelada, foi a de desenhar as flores preferencialmente em suas três fases de maturação, o botão (fechado), a flor jovem (semiaberta) e a flor aberta. Até detalhes mínimos como esse podem guardar profundos significados, aqui mais uma vez uma analogia com o conceito-chave budista, a impermanência<sup>18</sup>

A composição do elemento água exige fluidez e harmonia, estes se dão pelo cuidado com o formato e volume das ondas. As curvas devem ser interdependentes, onde linhas e camadas de níveis se repetem, sendo posteriormente sombreadas e realçadas as suas características tridimensionais (fig 24). A composição de águas turbulentas e agitadas pode ser extremamente complexa e difícil de se realizar. Quanto mais distante estiver a água, ela é retratada com ondas largas e calmas, quanto mais próxima do primeiro plano, mais agitada a água se torna, com redemoinhos, cristas no pico das ondas e pequenas esferas esvoaçantes de água, transmitindo assim, expressão e dinamicidade ao elemento. Rios e lagos mostram movimentos mais lentos, pequenos riachos e cachoeiras possuem um movimento rápido, isso faz variar os tons, dos mais escuros nas águas calmas e mais claro nas águas agitadas.

Geralmente na base das cachoeiras a água é mostrada de maneira efervescente com cristas e espuma branca. A cor e sombreamento da água exige muita paciência. Basicamente cada onda é sombreada individualmente, assim o pintor deve ater-se aos detalhes e degradê. Geralmente o sombreamento se dá em camadas horizontais, indo do azul escuro no fundo, passando pelo azul médio até o topo e com detalhes brancos no alto das ondas.

---

<sup>17</sup> Vairochana, Ratnasambhava, Amitabha, Akshobya e Amoghasiddhi

<sup>18</sup> Ver glossário: Impermanência

O profundo azul desses lagos naturalmente se concilia com o reflexo do céu em sua calma, como uma superfície espelhada. A sutil forma da crista da onda, longa e graciosamente curva pode ser muito expressiva, pode-se quase sentir a força da correnteza na água.

Fig. 24 – Caderno de anotações, estudos sobre a água e suas curvas interdependentes. 2013

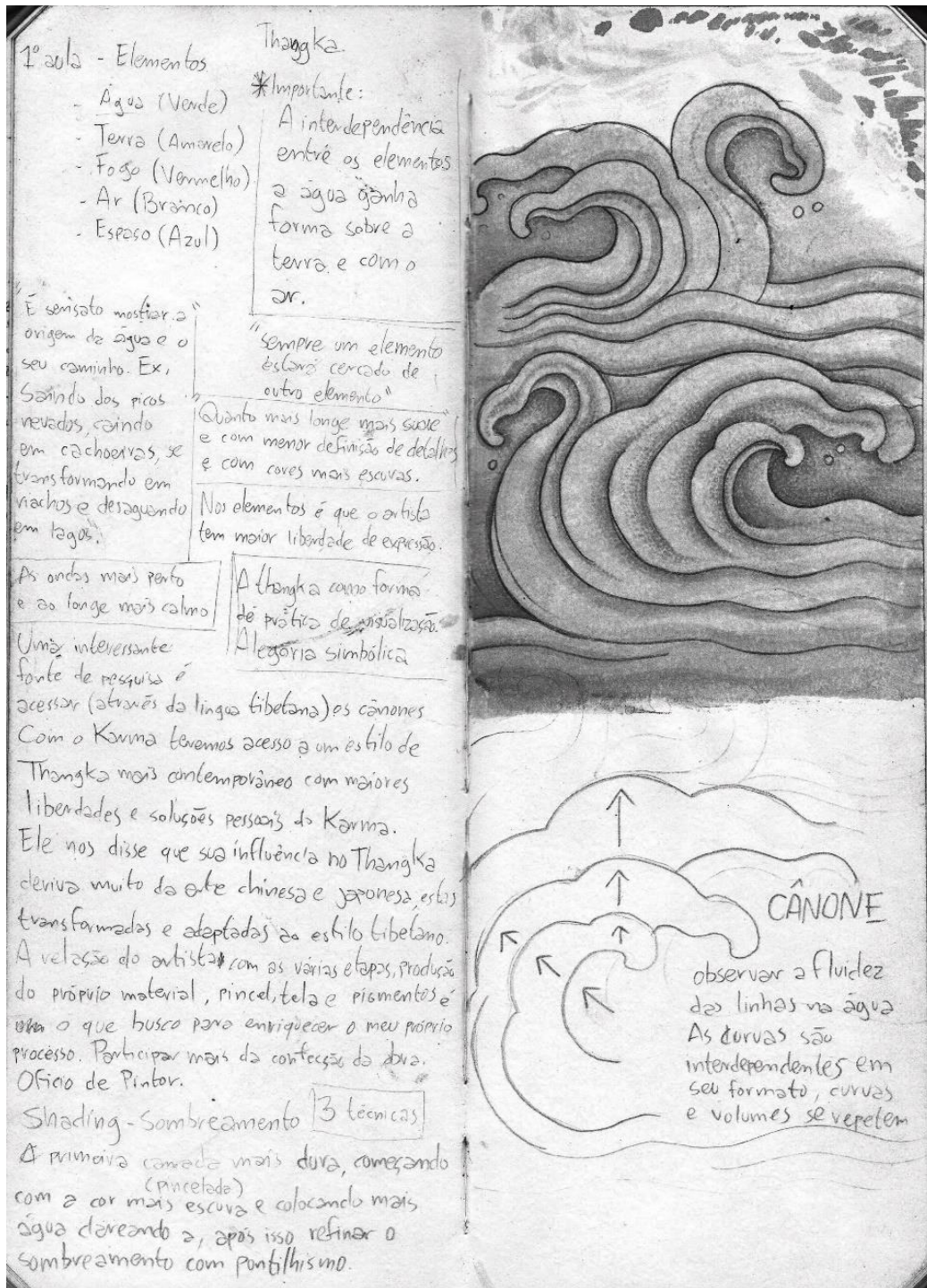


Fig. 25 – Estudo de nuvens, delineado em nanquim e parcialmente sombreado. 2013

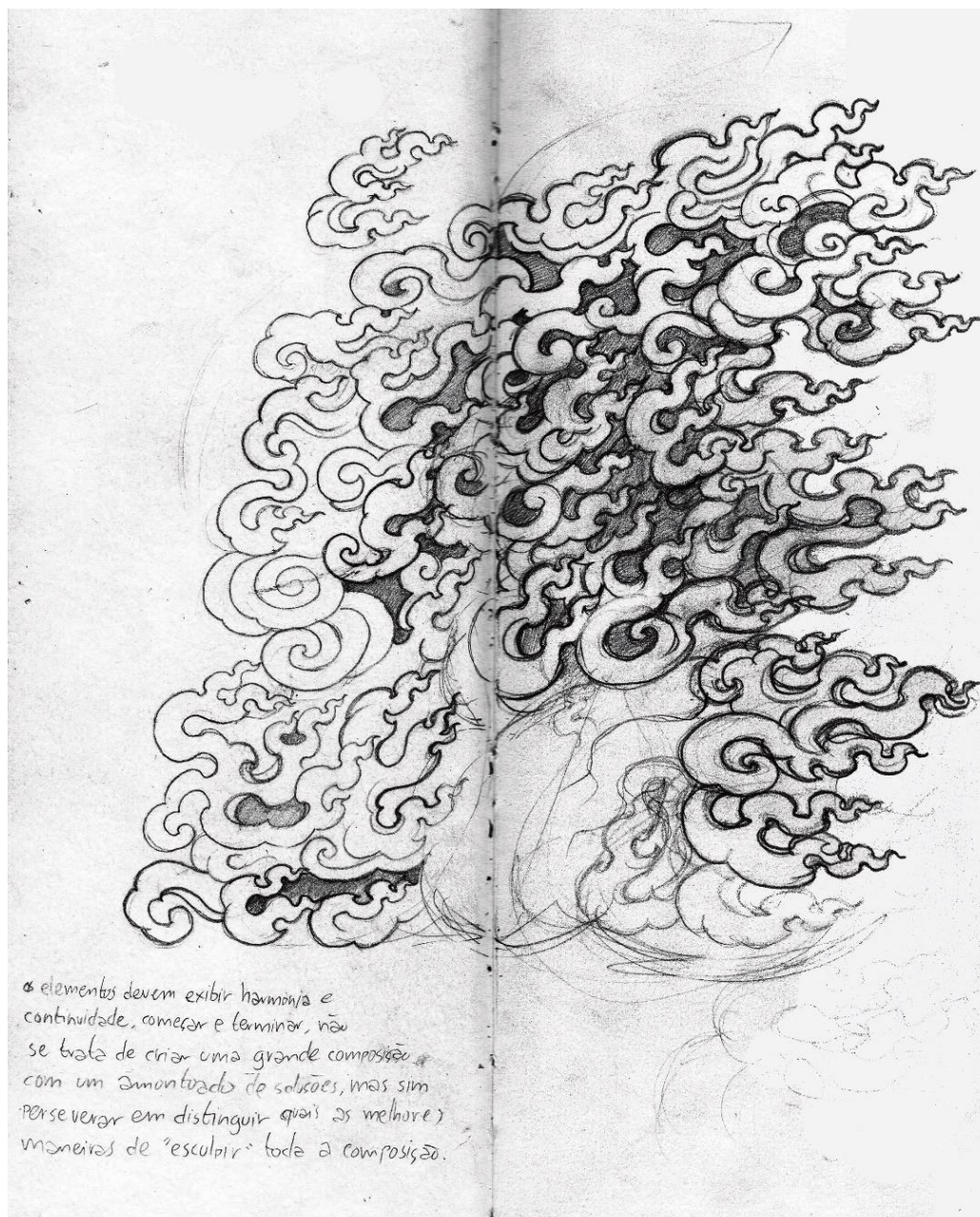


Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

O elemento ar, como a água, possui composições complexas que podem ser grandes massas de nuvens se contorcendo (fig.25), emoldurando a pintura e cercando figuras como mestres ou deidades. Seu volume e formas devem corresponder ao movimento interdependente de suas linhas e curvas, a harmonia reside no trabalho minucioso de retratar a ação colossal das nuvens através de curvas, arcos e aglomerados interdependentes. Uma grande habilidade é empregada na descrição de nuvens na pintura thangka. De acordo com Beer (2004), por sua composição simétrica em espirais e curvas, criam-se vários pontos de convergência (centro) com níveis e camadas entre as nuvens. Esses centros espiralados das nuvens são pintados com uma cor escura. Esse “centro” é descrito na arte chinesa como na forma da metade do símbolo yin yang, e representa o vórtice da chuva. Nuvens frequentemente são sombreadas de uma base branca no topo para um leve tom colorido na base.



Fig. 26 – Estudo de labaredas e formas do fogo.



Fonte: Arquivo pessoal – Fotos: Vinicius de Assis

O elemento fogo é representado desde a sutil luz solar que se revela no matiz colorido da paisagem e figuras, até a sua manifestação potente e vigorosa em labaredas, línguas de fogo (fig.26) e auréolas flamejantes que acompanham as figuras iradas. Como a água e as nuvens, o elemento fogo pode ser constituído desde pequenas e discretas chamas, até composições intrincadas com línguas e flamas num movimento dinâmico. Como os demais elementos, a possibilidade expressiva do fogo é imensa. Graça, equilíbrio e dinamismo devem estar

presentes. Estas, desenhadas com muita habilidade e graça de movimento, ondulam e saltam em curvas de um lado para o outro.

O espaço negativo das chamas é preenchido com uma cor escura, dando profundidade e realçando o fogo. Seu sombreamento é semelhante ao da água, indo do laranja intenso na base da chama até o vermelho em suas pontas. O delineamento deve ser preciso, recomenda-se treinar a habilidade com o pincel em várias direções.

O vasto céu com sua imensa extensão é a maneira com que o espaço é representado na *thangka*. O céu é a primeira parte a ser pintada, pois é a mais profunda das camadas e de maneira gradual vai se pintando os elementos até chegar na figura principal, finalizando trabalho somente ao pintar os olhos da figura. O céu tem uma importância cabal, refletindo e sendo usado como símbolo da pureza inata da mente, da nossa natureza búdica acessível através da meditação e dedicação ao Dharma. Este deve ser de um profundo tom azul no alto e progressivamente ir clareando perto do horizonte em cores mais claras e contrastando com a união de montanhas e picos. O céu como toda a composição deve ser feito com o sombreamento a seco, utilizando de um pontilhismo esmerado e paciente.

Descrições de dimensões onde tudo é permeado com luzes arco-íris, cores iridescentes, perfume divino e música celeste, servem somente para elevar as percepções da realidade visionária do artista. Aqui, onde uma paisagem está iluminada por dentro, perspectiva, escala e sombras perdem sua solidez lógica (BEER, 2004, p. 4).

A pintura de paisagens, é regida por muitas leis e princípios. Ao artista é dado livre-arbítrio para expressar sua visão em detalhes sutis, como tonalidades, linhas e curvas, porém ele deve se ater ao fato de que uma paisagem deve ser bela, agradável, inspiradora e em acordo com sua temática composicional. Beer (2004, p.3) atenta para “as pinturas que retratam temas biográficos, como eventos nas vidas de lamas ou iogues, geralmente possuem locais reconhecíveis ou construções pintadas em forma estilizada”. No caso dos que viajaram de maneira errante através das regiões himalaicas como ascetas nômades, em geral essas composições são completamente imaginadas, já que esses lugares raramente seriam conhecidos ou visitados pelo artista. Beer

(2004, p. 3) comenta “[...] O isolamento geográfico do artista junto com o platô tibetano, deu a arte tibetana uma qualidade visionária específica e única”.

A beleza contrastante do imenso céu azul rarefeito com os profundos vales e escarpados picos, corrobora e se integra com as descrições da vida contemplativa e ascética de iogues e lamas. De maneira essencial e com sua típica naturalidade, a cultura tibetana facilmente soube relacionar os aspectos da natureza com a vida espiritual. Beer (2004, p. 3) sintetiza essa relação, “A alma da paisagem se torna a essência da visão interna do artista”. Mesmo as incríveis e arrebatadoras paisagens com elementos em cores fascinantes e maestria em pinceladas refinadas, são entendidos apenas como uma visão menor e inferior dos mundos visualizados internamente através das práticas espirituais tântricas (BEER, 2004).

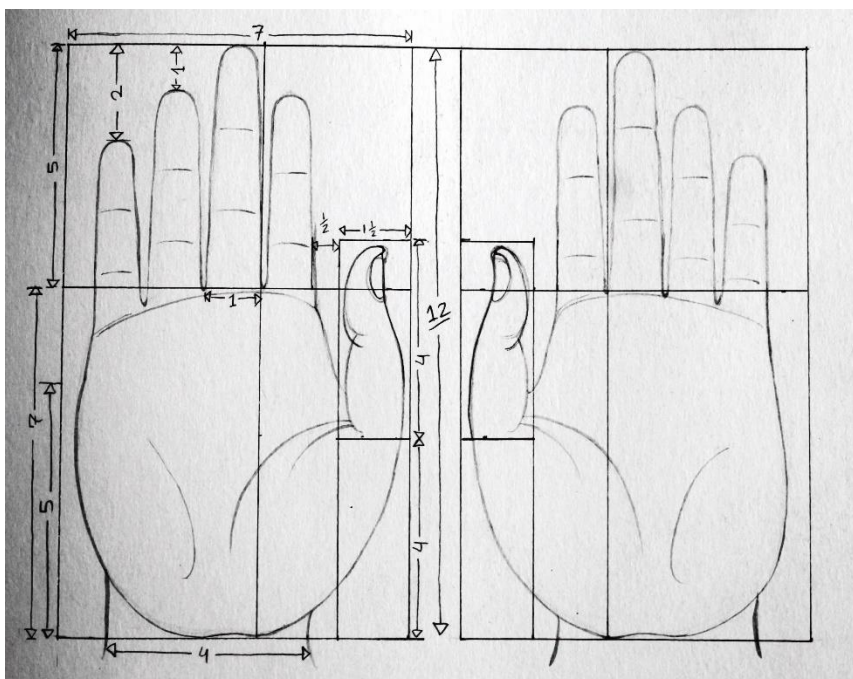
Numa alegoria às qualidades da prática espiritual, cores e formas são retratadas em tons brilhantes, como se compostas pelas cinco substâncias preciosas: ouro, prata, coral, pérola e pedras preciosas. Muitas vezes esses elementos são adicionados aos pigmentos ou utilizados na pintura como oferendas meritórias. As *thangkas* mais refinadas, seja no rigor e complexidade iconográfica, seja no uso de materiais nobres e valiosos, revelam mais do que atributos materiais, toda composição exibe uma relevante estrutura integrada com graça sublime. A arte chinesa é familiar para a cultura tibetana desde o século VII Mas foi a partir do século XIV, com a aproximação tibetana com os príncipes mongóis e imperadores da dinastia Yuan (PAL, 2000. P.121), que a paisagem chinesa se tornou mais notória na arte tibetana (até então muito influenciada pela arte indo-nepali). Um tema clássico chinês que influenciou a pintura tibetana foi o dos Dezesesseis Arhats. Beer (2004) comenta sobre a pintura dos dezesseis *arhats* à maneira chinesa:

[...] a coreografia do movimento e a relação espacial entre as figuras, paisagem, flores, árvores, vida selvagem e oferendas, exibem um fluente vocabulário na linguagem da linha. As cores são graciosamente sombreadas, rochas brilham com um calor interno, uma flor irradia sua pureza intrínseca, a imagem da graça divina é capturada e mantida naquele momento. (BEER 2004, p. 4)

O estudo da iconometria se inicia com símbolos e partes do corpo do buda desenhadas separadamente: mãos, pés e cabeça (fig. 27, 28, 29 e 30). Nessas partes já há o uso da grade canônica com as medidas verticais e horizontais.

Desta maneira o aluno já cria a intimidade com os cânones e é preparado para desenhar o corpo todo.<sup>19</sup> Em seguida, estudos do buda nu são feitos, de pé e sentado (fig.31). Posteriormente é feito o volume e drapeado das roupas e implementos (trono de lótus, oferendas). Com Karma executei essas etapas repetidamente<sup>20</sup> e todos os estudos foram delineados em nanquim. Pude assim me acostumar com as formas a serem assimiladas, como o formato do rosto, orelhas, linhas, curvas que por vezes são demarcadas pela grelha de linhas, outras vezes não. Outro ponto a observar são os espaços negativos criados que cooperam e permitem (se compreendidos adequadamente) para o equilíbrio e harmonia simétrica da perfeita serenidade meditativa da iluminação.

Fig.27 – Estudo da iconometria das mãos abertas. Delineado em nanquim. 2015



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

A posição das mãos é um aspecto muito importante e seu distinto significado na simbologia tibetana deriva da ciência dos mudrã<sup>21</sup>. Por isso, as medidas da mão aberta são estudadas primeiro (fig.27 e 28) e depois se pratica as variações

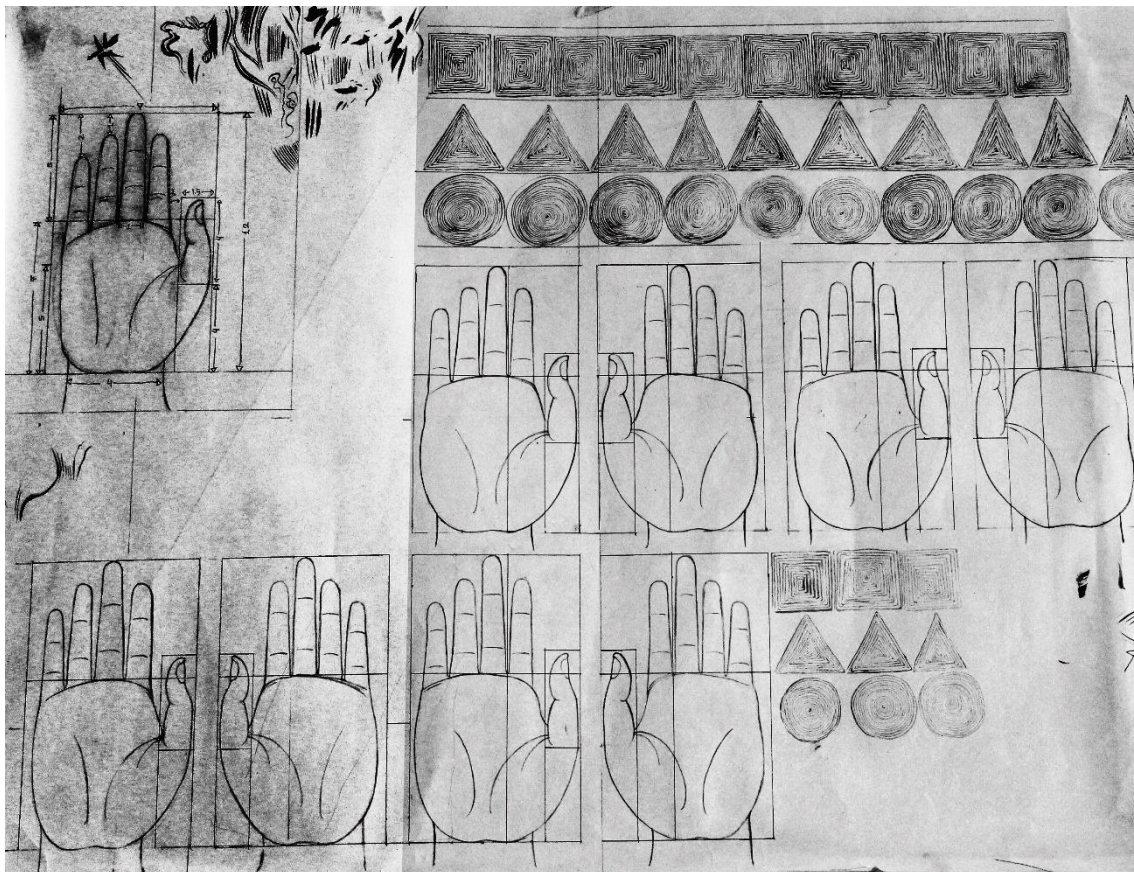
<sup>19</sup> Karma dizia que essas partes eram primordiais pois em uma composição eram os primeiros pontos a serem notados por um observador (as mãos, pés e a cabeça da figura central) e por isso devem ser impecáveis.

<sup>20</sup> Dez vezes a cabeça do buda, dez pares de mãos, três budas de pé e três budas sentados.

<sup>21</sup> Ver glossário: Mudra

de gestos. A posição exata das mãos faz referência direta a ensinamentos do Buda, práticas de meditação e a sutis significados que só podem ser assimilados através de uma iniciação por um mestre qualificado e prática meditativa.

Fig.28 – Iconometria mãos e exercícios de pincel. Nanquim 2015



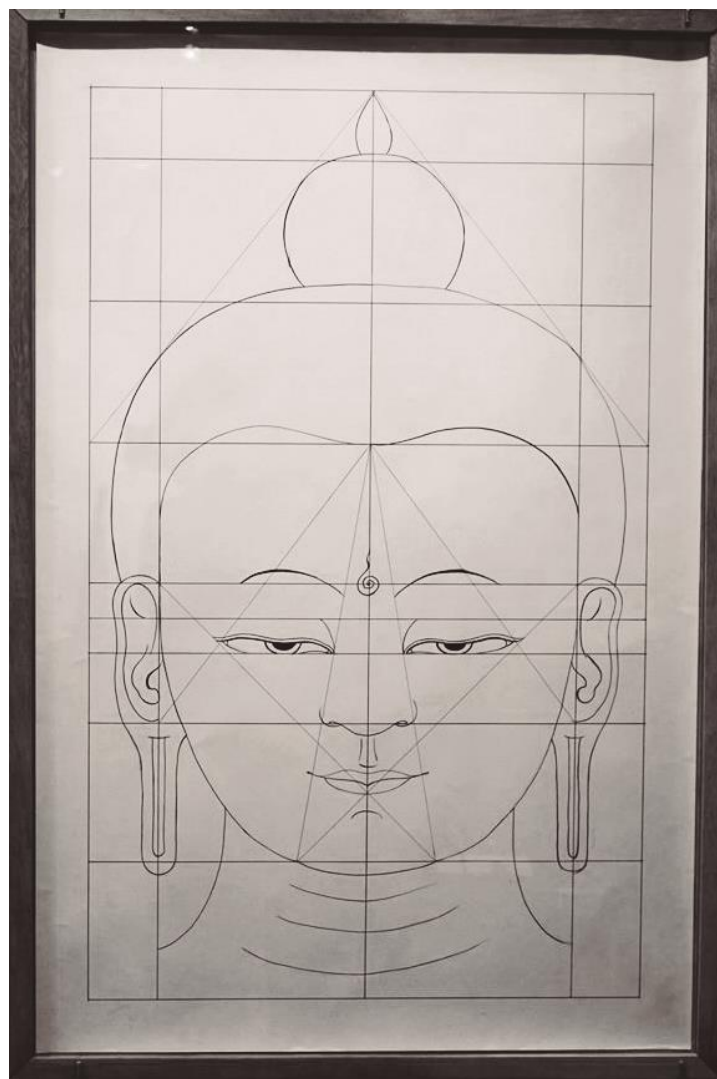
Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Tarthang Tulku (2002, p.25) diz que “Quando a grade proporcional é desenhada, o artista se apoia nela como se fosse a planta de um projeto”. O início da grelha canônica se dá com a linha central, e a partir dela todo o desenho deve ser feito, o que ajuda na simetria das figuras. Karma chama essa linha central de “linha de Brahma”, numa analogia ao princípio criador.<sup>22</sup> Um artífice habilidoso geralmente tem acesso a uma variedade de itens definidos para conceber uma composição. Desde árvores, nuvens e objetos, - até o drapeamento da indumentária, a forma, o tamanho e ângulo dos olhos de uma figura.

<sup>22</sup> Brahma (Skt Brahma;. Tib རྩམས་པལ་) é um dos principais deuses do panteão indiano. Ele é considerado a epítome da energia da vida, luz e crescimento. É considerado criador de todas as coisas e todos os seres.

Com relação à cabeça do buda, a sutileza e cuidado com os detalhes era explícita quando Karma utilizava de metáforas e poesias visuais para se explicar. Os olhos (de acordo com ele) “deveriam ser como pássaros comendo alpiste”, as sobrancelhas “como o trigésimo dia da Lua” e a boca “como um pássaro distante”, essas preciosas recomendações dizem respeito ao formato e forma de tais detalhes, os olhos devem ser no formato de pássaros comendo alpiste (Fig 29), as sobrancelhas finas e delgadas como a última fase da lua minguante e a boca como uma silhueta de um pássaro.

Fig.29- Cabeça do buda, delineada em nanquim.

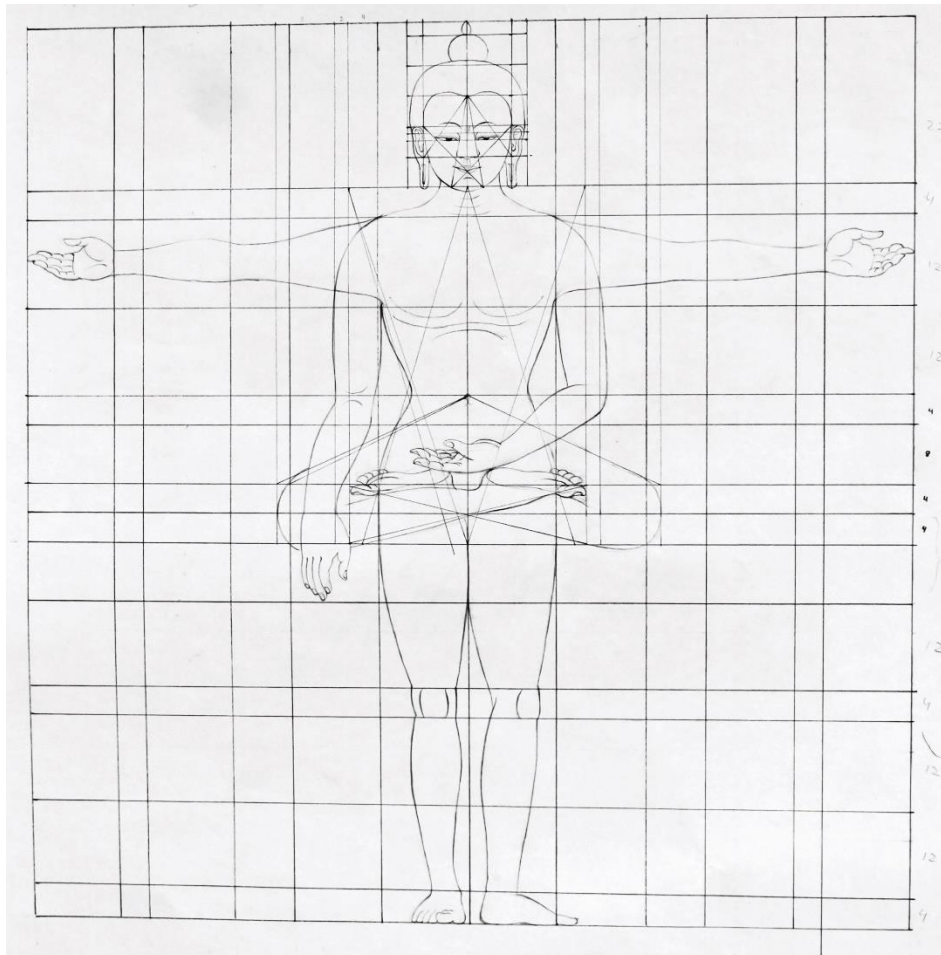


Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Apenas seguir as medidas de maneira sistemática não basta, o método exige profundo conhecimento da simbologia envolvida para capturar o espírito ou essência das formas.

O corpo do buda possui sua importância fundamental como símbolo e arquétipo. É o protótipo e manifestação do estado iluminado, o que se repetirá em deidades, bodhisattvas e mestres. Assim, seu treino e compreensão é imprescindível.

Fig.30 – Iconometria, corpo do Buda, de pé e sentado. Nanquim 2015



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Após as repetições do treinamento e a tela engomada ficar pronta, houve a produção de um projeto para uma composição do Buda Śākyamuni (fig. 32). Sua iconografia, oferendas e paisagem foram planejadas e decididas. De maneira intencional detalhes foram escolhidos e visualizados. O projeto foi redesenhado, desta vez na thangka, com o plano de fundo – paisagem, céu, nuvens, montanhas, lagos, árvores, rochas, flores e o primeiro plano com as oferendas, objetos, trono de lótus e a figura principal. Quando o artista está satisfeito com a precisão e a beleza do seu projeto preliminar, ele precisa convertê-lo em algo mais permanente. Algo que permanecerá na tela como um guia ao longo das

fases subsequentes da pintura. Portanto, o desenho a carvão ou grafite é reforçado com pincel e nanquim. Aqui todo esforço foi para corrigir e aperfeiçoar o desenho preliminar.

Fig. 31 – Projeto de pintura delineado em nanquim sobre a tela preparada, thangka.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis



A importância da precisão e conformidade com as medidas tradicionais dos Sutras e Tantras é realçada por Gega Lama (1983) onde os erros e falhas comuns da imagem mal proporcionada vão desde infortúnios ao artista que as executa, até desgraças e condições de mau agouro para a região onde se encontra a obra equivocada, incompleta ou deformada.

Em locais com imagens defeituosas a prosperidade da região diminui, chuvas e abastecimento de água tornam-se escassos, as colheitas são pobres (...)  
Porque essas imagens têm apenas influência negativa, deve-se removê-las para áreas ermas e selvagens, rochosas ou com neve (GEGA, 1983. P 67, tradução nossa).

Geralmente, em uma imagem bem proporcionada, sua forma é concebida como larga e ereta, com porte digno e semblante agradável. As articulações dos membros bem colocadas e toda forma equilibrada e harmônica. As características particularmente masculinas ou femininas devem ser claramente definidas e o ajuste da roupa deve ser gracioso. Em suma, dessas marcas maiores e menores da perfeição física que estão estabelecidas em textos como o sutra *Abhisamayalamkara*, devem ser reproduzidas apenas aquelas capazes de serem representadas e aceitas na forma tradicional (GEGA, 1983). O resultado será uma figura de apelo estético que vai interessar a qualquer expectador, que é bela e agradável de se ver. Os benefícios na criação de tais formas estão estabelecidos no *Maha Karuna Pundarika Sutra* (Kanjur Sutra, vol. Na, seção 32, folio 21, tradução nossa):

“Alguns têm, desta forma, feito tais formas preciosas Tendo as trinta e duas grandes marcas da perfeição física; Além disso, quem quer que tenha feito (tais imagens); Irá atingir a iluminação.”

E a partir da mesma fonte:

Alguns usando os sete metais preciosos,  
Alguns da mesma forma, usando cobre e bronze,  
Moldam imagens dos Sugatas<sup>23</sup>  
Todos (quem o fizer) irá atingir a iluminação.  
Produzindo imagens dos Sugatas  
Em chumbo, ferro ou terra,  
Ou usando a argila para moldar estas formas sensoriais

<sup>23</sup> Um dos epítetos do Buda, que literalmente significa “ o que foi para a bem-aventurança”

Todos eles atingirão a iluminação.  
 Quem desenha ou comissiona o desenho da forma  
 Completamente perfeita do “vitorioso estandarte de mérito” (O Buda)  
 Como um afresco em uma parede  
 Todos eles atingirão a iluminação.

Os benefícios provenientes de fazer imagens corretamente proporcionais vão desde uma vida longa, saúde e prosperidade material, até a realização espiritual de nível máximo através do domínio de estados de absorção meditativa como o “samadhi da realidade última” que são descritos no *Samadhirajasutra* (Kanjur Sutra, vol Da, capítulo 12, folio 98, tradução nossa):

(Aqueles que projetam) imagens extremamente belas do Buda  
 Finamente acabadas com substâncias preciosas  
 Sensorialmente agradáveis e muito elegantes, por esta (atividade)  
 Alcançarão este excelente samadhi antes do tempo.  
 Da mesma forma, (quem quer que produza) finas estátuas  
 Em ouro puro, prata pura ou madeira de sândalo  
 Belos e fascinantes, por esta (atividade)  
 Alcançarão este excelente samadhi antes do tempo.

### 3.5 PINTURA

A aplicação das cores na pintura tibetana se dá de maneira metódica e em etapas. O que relato aqui é sobre o que foi explicado, observado e brevemente praticado. Grande parte foi assimilada ao observar Karma Sicho trabalhando. A cor é aplicada nas seguintes etapas: pintura preliminar base, seguida do sombreamento específico de cada elemento, douramento e a finalização com o delineamento (contorno). Inicia-se o preenchimento do plano de fundo (céu e paisagem) até o primeiro plano (auréola, trono, oferendas e a deidade). Para a melhor compreensão de como os princípios da pintura tibetana são aplicados, descrevo a ordem em que as camadas iniciais de cor são aplicadas a uma pequena thangka, com apenas uma deidade e com uma paisagem muito simples. Neste exemplo, há quatro planos principais: o céu, a paisagem, a auréola da deidade e a própria figura central. A primeira área a ser pintada é o céu distante (fig.33), e isso requer que o pintor prepare e aplique um tom azul adequado. Em seguida, aplica-se este azul onde quer que ele seja necessário

na paisagem, por exemplo, em áreas de água e nas partes azuis dos penhascos e rochas tradicionais. Por último, as áreas azuis em torno da figura central, começando com a auréola, em seguida, movendo-se para o corpo, (se for o caso), e em qualquer parte do vestuário e objetos que sejam azuis.

Fig.32 – Pormenor de thangka de Karma Sichoe, detalhe do céu e nuvens sombreadas



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

A cor verde vem em seguida. Ela é aplicada primeiro nas montanhas, encostas, prados verdes e depois aos detalhes da paisagem, como árvores. Em seguida, tal como os azuis, o artista continua trabalhando até a frente da composição no primeiro plano, aplicando a cor verde conforme necessário para a auréola, o trono de lótus, tecidos e depois para a figura. Após os azuis e verdes, o artista cautelosamente aplica os brancos (azulados e esverdeados se for o caso) aos objetos distantes da pintura como nuvens (fig.33) e picos nevados. Estas cores completam grande parte do plano de fundo da composição.<sup>24</sup> As cores restantes são necessárias para o primeiro plano da pintura. O artista aplica

<sup>24</sup> De acordo com cada tradição pictórica, as nuvens ou ainda outros detalhes do plano de fundo são delineados, mas Karma era enfático ao dizer que se fossem bem sombreadas, as nuvens e a paisagem não necessitariam ser delineadas. Assim, somente as figuras do primeiro plano recebem contorno.

os vermelhos e laranjas, seguido de amarelo. O preenchimento continua em tantas áreas possíveis com cada cor, preenchendo as chamas, auréolas, tecidos, roupas, objetos (oferendas) e o corpo da deidade, conforme o caso. Em seguida, aplicam-se as cores de menor quantidade, como ocre, marrom, rosa e finalmente, o dourado. A pintura é toda feita com a tinta em um ponto bem aguado, como uma aquarela, é essa base fina e translúcida que será sombreada na etapa posterior.

O sombreamento é um detalhe importante e notório da arte tibetana. Há duas técnicas para produzir os degradês. O sombreamento a seco e o sombreamento molhado. O sombreamento a seco tem esse nome pois se utiliza pouquíssima tinta sobre a superfície seca (ou seja, o sombreamento é feito sobre a cor base já seca). Este consiste em uma técnica muito sutil em que, após preencher uma área respectiva (como por exemplo um lago ou nuvem) com uma cor base, seleciona-se um tom mais escuro, mas da mesma cor. Gradualmente, camada após camada, através de pontilhismo com o pincel com pouca tinta (utiliza-se um pano ou mesmo as costas da mão para “secar” o pincel) vai se sobrepondo o respectivo trecho. À medida que o pincel seca, é acrescentado um pouco de água e naturalmente o tom gradativamente se torna mais claro. Um bom resultado é alcançado com um degradê aveludado e suave. É bem difícil não deixar o gradiente granuloso ou pontilhado. O empenho deve ser de um dedicado artesão, de maneira paciente e suave fazer as camadas. O processo é lento e o resultado pode demorar horas ou dias para ser alcançado. O sombreamento é, sem dúvida, a parte que demanda mais tempo na produção de uma thangka. Já o sombreamento molhado tem esse nome por implicar a fusão gradual de duas áreas adjacentes de tinta fresca. É de execução rápida. Esta técnica geralmente exige dois pincéis (um para cada cor de cada extremidade da gradação). Karma comentou que este tipo de sombreamento é mais utilizado em grandes áreas, como em murais de templos.

Deste modo, junto com a força da composição e com o trabalho detalhado e paciente do sombreamento, a pintura é finalizada com o delineamento afiado e seguro de uma mão treinada. Karma disse que em pinturas de templos, usualmente o artista mestre concebe o projeto e faz os desenhos iniciais na parede, os alunos iniciantes fazem o preenchimento, alunos adiantados fazem os degradês e os alunos mais avançados fazem o delineamento. Quase todos

os objetos retratados em uma thangka necessitam de um delineamento ou detalhe linear. Um delineamento adequado serve para demarcar os limites dos objetos e para demarcar as principais subdivisões dentro dos mesmos. Pintores tibetanos também usam desenhos de linha para desenvolver a forma de textura dentro de uma determinada área, por exemplo, dentro de uma rodopiante massa de chamas ou dentro do cabelo de uma deidade.

Fig. 33 – Fragmento de uma thangka de Karma Sichoe. Delineamento e douramento nas folhas da auréola.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

Além disso, desenhos lineares finos são a principal forma de indicar quaisquer outros detalhes dentro de um objeto ou área (JACKSON, 1986). Exemplos disso incluem os projetos de reprodução e brocados, e os radiantes raios de luz dourados dentro de uma auréola. Os artistas também usaram desenhos de linha para indicar detalhes pequenos ou finos; em pequenas deidades, detalhes como sobrancelhas, cílios e ornamentos de ouro e ossos só poderiam ser executados por desenhos de linhas muito finas. Muitos detalhes lineares são retoques finais que completam a área a ser pintada. Como

observado por Jackson (1986): “Uma vez que o artista começa a delinear ele sabe que a conclusão da pintura está próxima”.

### 3.6 CONSAGRAÇÃO

Mas deve ser enfatizado que esta arte não é apenas um simulacro de um conhecimento profundo e não existe unicamente para transmiti-lo. O conhecimento está lá porque a arte não está separada da realidade que é trazida à nossa atenção ... a arte e a realidade, são completas. A thangka tem muitos níveis de significado, porque é viva para as possibilidades inerentes a cada um dos nossos momentos e percepções, e traz à luz essas possibilidades para nós (TULKU, 1974, p 23).

Para funcionar como um objeto de culto, a pintura deve ser sacralizada em um ritual após ser acabada. Ou seja, uma thangka não é considerada completa até que seja consagrada em uma cerimônia que evoca o aspecto de uma deidade ou de uma personagem histórica e, portanto, “insira” este aspecto no suporte pictórico. Tarthang Tulku (1974, p.22) ressalta que “Os textos antigos sobre arte budista declaram que as deidades nunca penetram em formas outras do que aquelas de proporções prescritas, com as suas numerosas marcas que as designam”. Como preparação para esse ritual, - enquanto a pintura ainda está presa ao chassi, o próprio artista ou o lama que irá presidir o ritual, escreve as sílabas sagradas (OM AH HUM) na parte de trás da tela, atrás da testa, garganta e no coração da figura principal (fig.35). Estas sílabas representam a essência do corpo, fala e mente iluminada, com quais as figuras são imbuídas durante o ritual de consagração. Em circunstâncias especiais, outras sílabas também devem ser escritas atrás da pintura nos seus lugares apropriados.

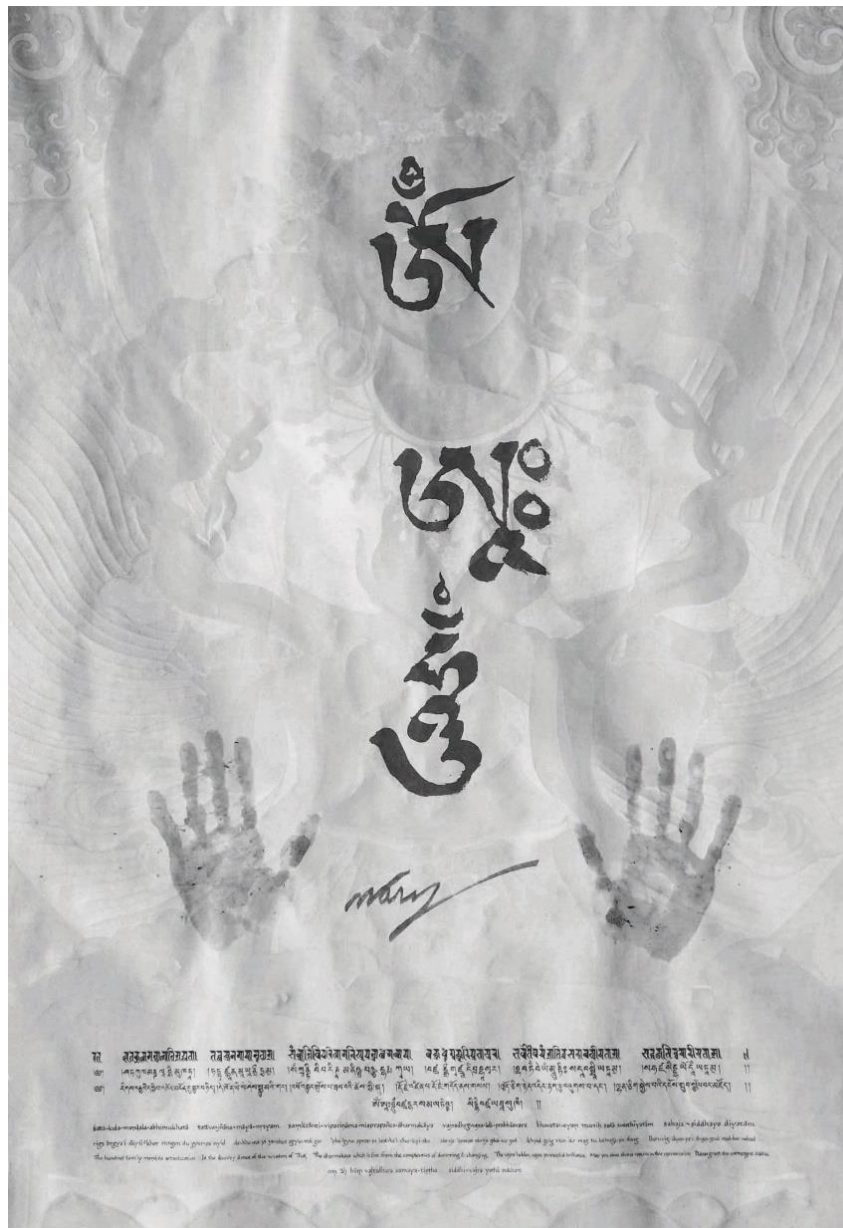
As pinturas também registram orações sagradas e às vezes indicam o nome do consagrador (ou consagradores, fig.35). Outras inscrições simplesmente afirmam que a pintura foi consagrada muitas vezes. De acordo com Kossak e Singer (1998), a tibetologista e sinóloga francesa Anne Chayet observou que textos medievais em sânscrito indianos e suas traduções tibetanas frequentemente classificam as obras de arte sagrada de acordo com a sua correspondência com o corpo iluminado, fala iluminada e mente iluminada do Buda, o *Trikaya*.<sup>25</sup> A imagem de uma deidade é pensada para corresponder ao

---

<sup>25</sup> Ver glossário: Três Kayas

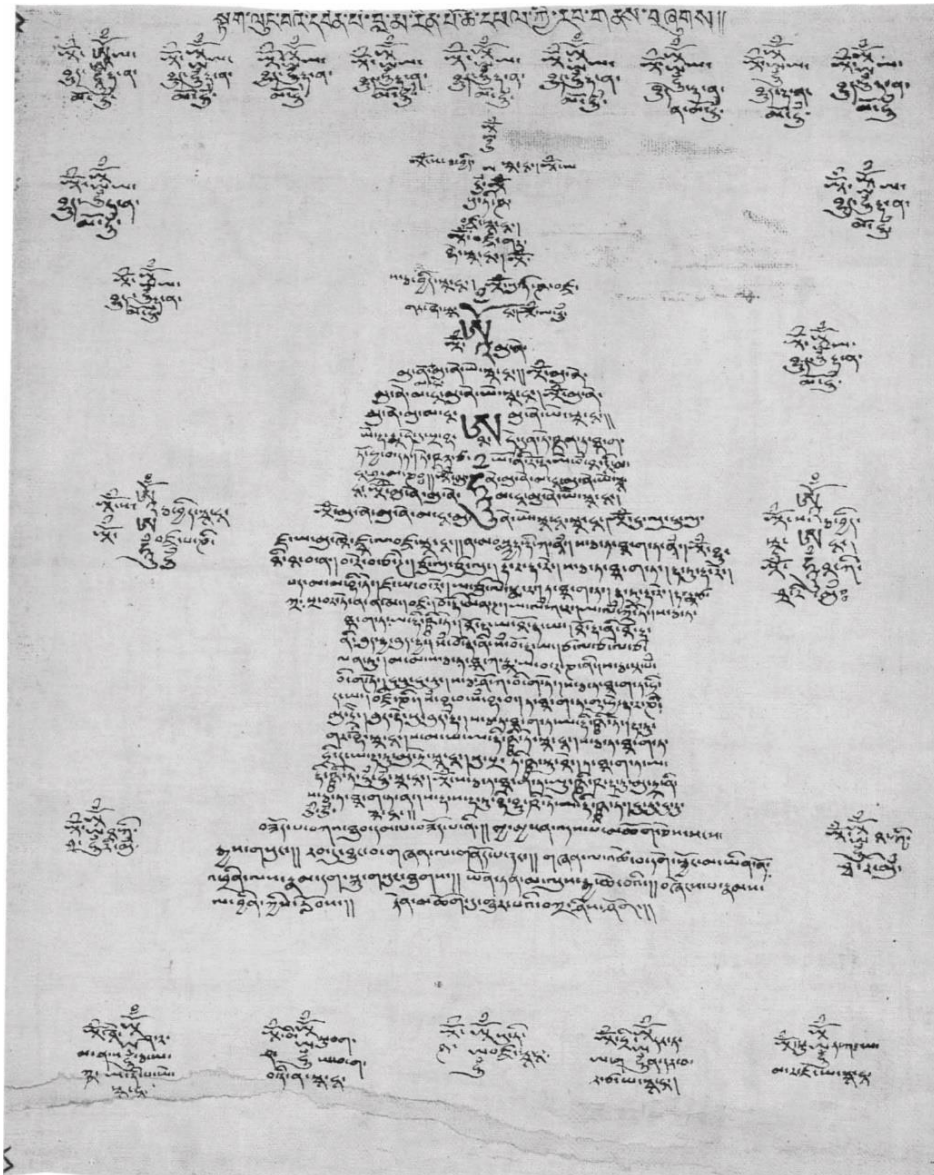
corpo iluminado dos Budas. Desta maneira, muitas thangkas incorporam simbolicamente todas as três categorias de uma forma visual muito interessante: A deidade ou retrato na frente da pintura representa o corpo iluminado; as inscrições sagradas (normalmente mantras e orações budistas) na parte de trás representam a fala iluminada; e o arranjo destas inscrições na forma de uma estupa representa a mente iluminada do Buda. (fig.36)

Fig. 34- Verso da thangka de Vajradhara com caligrafia de Chogyam Trungpa Rinpoche e marcas das mãos e assinatura do décimo sétimo Karmapa.



Fonte: Chronicle 103project.com – Foto: Jake Edmondson

Fig. 35 – Inscrição no formato de uma estupa, verso de uma thangka do Buda Śākyamuni, séc XII



Fonte: Sacred Visions – Early Paintings of Central Tibet (Metropolitan Museum /catálogo).

Dessa forma, a consagração acontece como um convite formal ao aspecto evocado. Por esse motivo, a pintura após o rito, não poderá ser levemente tratada ou guardada como item ordinário e meramente decorativo. Como objeto sagrado deverá ocupar um local privilegiado, supondo que será utilizada como objeto de culto, em um altar privado, onde receberá oferendas como água, comida, incenso, entre outras substâncias.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> (...) são garantidas que ofertas apropriadas fossem feitas à pintura após a sua consagração, de acordo com a prática generalizada budista e hindu de oferecer comida, água, incenso, e outras substâncias para imagens consagradas. (KOSSAK; SINGER, p.19, 1998)



Fig.36 – Mural em Tamang Gompa, Boudhanath, Nepal.



Fonte: Arquivo pessoal – Foto: Vinicius de Assis

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN,1955,p.02).

Esta pesquisa tem um caráter de contraste. Em um mundo do reprodutível, do digital, do individualismo exacerbado e da idiosincrasia pessoal compreendida como reflexão artística (fruto das inúmeras rupturas das vanguardas ocidentais ao longo do século XX), comentar e descrever processos artesanais, obediência a cânones, anonimato e a obra enquanto utensílio podem soar como passadismo ou conservadorismo inoportuno. Porém, essa contraposição se mostra reveladora de valiosas impressões sobre o fazer artístico, de possíveis diálogos sobre o que está na outra margem. O esforço por apresentar a pintura tradicional tibetana thangka em seu contexto tradicional, trouxe o reconhecimento de uma arte que busca o primordial, os equilíbrios, as harmonias culturais, o rito e o sagrado.<sup>27</sup>

Inevitavelmente não foi possível aprofundar o específico domínio do simbolismo do budismo tibetano, já que sua arte sagrada remete a uma tradição específica. Suas deidades e símbolos, sejam pintados ou esculpidos, são destinados apenas aos iniciados e adeptos que partilham a mesma tradição. Mas houve o intuito de apresentar suas características universais, seus paralelos e equivalentes presentes nas diversas culturas humanas tradicionais, possíveis de serem partilhados.

O convite para imersão na cultura tibetana é feito através da bibliografia, relatos e impressões de um pequeno, porém, genuíno contato com esta cultura milenar.

---

<sup>27</sup> “A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado” (BENJAMIN,1955,p.4).



## GLOSSÁRIO

**AVATAR** – Em sânscrito (अवतार) *avatāra*. Literalmente “aquele que advém”. Uma manifestação corporal de uma entidade, ser ou força cuja a natureza original é imaterial. “Uma encarnação plenária ou parcial divina que aparece no domínio mundano para executar uma missão divina específica” (GOSWAMI, 1986, p.121)

**BUDA**- Em sânscrito (बुद्ध) *buddha*, em tibetano (སངས་རྒྱལ་) *sangs rgyas*, “Aquele que dissipou [*sangs*] a escuridão dos dois obscurecimentos e desenvolveu [*rgyas*] os dois tipos de onisciência (conhecer a natureza dos fenômenos e conhecer a multiplicidade dos fenômenos)” (PATRUL, 2008, p.585). Geralmente se refere ao Buda Śākyamuni, o príncipe indiano Siddhartha Gautama, que alcançou a iluminação no século VI a.C., e ensinou o caminho espiritual seguido por milhões em toda a Ásia, conhecido hoje como budismo. Buda, no entanto, também tem um significado muito mais profundo, o de qualquer pessoa que tenha completamente despertado da ignorância e revelado seu vasto potencial de sabedoria. Um Buda é aquele que trouxe um ponto final ao sofrimento e à frustração e descobriu uma felicidade e uma paz duradoura suprema. In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2015. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Buddha> (tradução nossa)

**BODHISATTVA** – Em sânscrito (बोधिसत्त्व) *bodhisattva*, em tibetano (བྱང་ཆུབ་སེམས་དབང་) *byang chub sems dpa'*, 1) um ser que decidiu conduzir todos os seres a iluminação e pratica o caminho do bodhisattva; 2) um ser sublime que atingiu um dos dez níveis dos bodhisattvas. (PATRUL, 2008, p.585)

**CINCO PRECEITOS** – Em sânscrito (पञ्चशीलानि) *pañcaśīlāni*. Constituem o código básico da ética empreendidas pelos praticantes ("seguidores leigos") do budismo. Os preceitos em todas as tradições são essencialmente idênticos e são compromissos para se abster de prejudicar os seres vivos, roubar, ter má conduta sexual, mentir e se intoxicar. Empreender os cinco preceitos faz parte tanto da iniciação leiga budista, como das práticas devocionais leigas regulares. Eles não são formulados como imperativos, mas como regras de treinamento que os leigos se comprometem voluntariamente a fim de facilitar a prática espiritual. In: WORLD PUBLIC LIBRARY, World Heritage Encyclopedia, 2002. Disponível em: <http://www.worldlibrary.org/Index/wpl/articles/mahayana> (tradução nossa)

**DHARANI** – Em sânscrito (धारणी) *dhāraṇī*; em tibetano (གཟུངས་) *gzungs*. Um mantra abençoado por um Buda ou bodhisattva que tem o poder de auxiliar os seres. Existem muitos nos Sutras e geralmente são longos. São colocados em cerimônias de consagração dentro de estátuas e estupas. (PATRUL, 2008, p. 591) In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2015. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Dharani> (tradução nossa)

**DHARMA** – Em sânscrito (धर्म) e tibetano (ཚོས་) *chos*. Significa “lei natural”, “realidade”, “caminho espiritual” ou “vida” no modo geral. Com respeito ao seu significado espiritual, pode ser considerado como o “Caminho para a Verdade Superior”. O Dharma é a base das filosofias, crenças e práticas que se originaram na Índia. No budismo está comumente associado aos ensinamentos e doutrina do Buda. Porém esse conhecimento é chamado Dharma, porque explica e descreve a natureza das coisas, como as coisas são, e a maneira com que operam. No vajrayāna ele tem dois aspectos: o Dharma da transmissão (tibetano: lung gi chos), isto é, os ensinamentos que foram dados, e o Dharma da realização (rtogs pa'i chos) ou estados de sabedoria, entre outros, que são atingidos ao se praticar os ensinamentos. Geralmente chamado de “Dharma Sublime” porque libera os seres do sofrimento (PATRUL, 2008, p.590) In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2015. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Dharma> (tradução nossa)

**DHARMAPALA** – Em sânscrito (धर्मपाल) *dharmapāla* e tibetano (ཚཱོས་སྐྱོང་) *chos skyong*. Literalmente “Protetor do Dharma”. Os Protetores do Dharma protegem os ensinamentos para que estes não sejam enfraquecidos e para que as transmissões não sejam distorcidas nem adulteradas. Os Protetores, às vezes, são emanções de Budas ou Bodhisattvas e outras vezes são espíritos, deuses ou demônios que foram subjugados por um grande mestre espiritual e que foram atados por juramento para proteger o Dharma. (PATRUL, 2008, p.608)

**DEIDADE** – Em sânscrito *devá* (देव) e tibetano *lha* (ལྷ་), termo que designa um Buda ou uma deidade de riqueza ou um protetor do Dharma. (PATRUL, 2008, p.590). Vide: Dharmapala, Buda e Yidam.

**ESTUPA** – Em sânscrito (स्तूप) *stūpa* e tibetano (མཚོན་རྟེན་) *mchod rten*. É um monumento relicário simbolizando a mente iluminada dos Budas. As estupas podem variar em tamanho e forma, desde modelos minúsculos em argila como até enormes monumentos. Têm, frequentemente, uma grande base quadrada, uma seção intermediária arredondada e uma seção superior alta e cônica com um sol e uma lua no topo. É o monumento budista mais comum e são encontrados nos grandes mosteiros e centros budistas de países como a Índia, Tibete, Burma, Sri Lanka e Tailândia. Originalmente, as estupas foram construídas para consagrar as relíquias do Buda e seus discípulos mais importantes. Como representação simbólica da mente iluminada do Buda, elas são de grande significado e importância. (PATRUL, 2008, p.594) e In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2015. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Stupa> (tradução nossa)

**ILUMINAÇÃO** – Em sânscrito (बोधि) *bodhi*, em tibetano (བྱང་ལྡན་) *byang chub*. Purificação [byang] de todos os obscurecimentos e a consumação [chub] de todas as qualidades. (PATRUL, 2008, p. 596)

**IMPERMANÊNCIA** – Em sânscrito (अनित्य) *anitya*, e tibetano (མི་རྟག་པ་) *mi rtag pa*, este é um dos ensinamentos mais fundamentais do Buda, o reconhecimento da impermanência (*anityatā*) dos fenômenos condicionados. O fato de que tais fenômenos são impermanentes (*anitya*) é listado como o primeiro das três principais características da existência, sendo os outros dois o sofrimento, ou insatisfação dos fenômenos (*duḥkha*), e sua não-existência ou falta de uma substância inerente (*anatman*). É a compreensão clara da realidade desses fatos da vida que pode trazer uma profunda e essencial mudança na visão de mundo de uma pessoa, é o marco e o ponto de entrada para o caminho para liberação. A impermanência é também um dos "quatro selos de ensinamentos do Buda" (compreendendo estas três características da existência e um quarto princípio, que o Nirvana é a paz), muitas vezes descrita como um resumo ou epítome do *Buddhadharma*, e mais particularmente como critérios que juntos, permitem a variedade de como a filosofia budista é distinguida pelos não-budistas. “O Sutra Sobre a Impermanência” (*Anityātasūtra*) In: 84.000 *Translating the Words of Buddha*, 2013. Disponível em: <http://read.84000.co/browser/released/UT22084/072/UT22084-072-009.pdf> (tradução nossa)

**KARMA** – Em sânscrito (कर्मन्) *karma*, e tibetano (ལས་) *las*. Na maioria das vezes optamos por dizer “os efeitos das ações”, “ações e seus efeitos” ou “o princípio da causa e efeito”. Literalmente karma significa “ação”, mas com frequência é usado livremente para significar o resultado produzido por ações passadas. Em tibetano *las kyi 'bras bu*, e sânscrito *karmaphala*, कर्मफल. (PATRUL, 2008, p. 587)

**LAMA** – Em sânscrito (गुरु) *guru*, em tibetano (བླ་མ་) *bla ma*. 1) professor espiritual, a abreviação de *bla na med pa*, “nada superior”; 2) frequentemente é usado de um modo impreciso para designar monges e iogues budistas em geral. (PATRUL, 2008, p.599)

**MANDALA** – Em sânscrito (मण्डल) *maṇḍala*, em tibetano (དཀྱིལ་འཕོམ་) *dkyl 'khor*. Literalmente círculo, roda ou centro. 1) o universo com o palácio da deidade no centro, como visualizado na prática da fase de

geração; 2) o universo ideal visualizado como uma oferenda. (PATRUL, 2008, p. 601) A mandala é geralmente descrita como um círculo que gira em torno de um centro. No nível mais simples, uma mandala pode ser entendida como nós mesmos, o ou a estudante ou praticante, e o mundo fenomenal em torno de nós. A palavra mandala também descreve uma estrutura integrada que é organizada em torno de um princípio unificador central. In: RIGPA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Mandala> (tradução nossa)

**MANTRA** – Em sânscrito (मंत्र) *mantra*, e tibetano (སྨྱུགས་) *sngags*. Manifestação da iluminação suprema em forma sonora. Sílabas que, nos textos do vajrayāna, protegem a mente do praticante de percepções comuns e invocam as deidades de sabedoria (PATRUL, 2008, p.601)

**MAHAYANA** – Em sânscrito (महायान) *mahāyāna*. Literalmente “O Grande Veículo”. É um dos dois (ou três, em algumas classificações) principais ramos existentes do budismo e um termo para a classificação de práticas e filosofias budistas. A essência do *mahāyāna* se refere ao caminho do *bodhisattva*, a aspiração de alcançar o estado búdico como única maneira de ajudar a todos os seres sencientes a encontrarem a libertação do sofrimento. Esta aspiração é chamada *bodhichitta*, o “coração da mente iluminada”. In: WORLD PUBLIC LIBRARY, *World Heritage Encyclopedia*, 2002. Disponível em: <http://www.worldlibrary.org/Index/wpl/articles/mahayana> e In: RIGPA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Mahayana> (tradução nossa)

**MÉRITO** – Em sânscrito *punya* (पुण्य) e tibetano *bsod nams* (བསོད་ནམས་), karma positivo, a energia gerada por ações positivas do corpo, fala e mente (PATRUL, 2008, p.603) “(...) O Mérito é conectado com o poder da interdependência. Cada fenômeno tem seu poder e suas próprias características. A interdependência possui um aspecto interno e um externo. A energia interna é dependente da mente. Ela pode ser negativa ou positiva. O positivo é o que chamamos de mérito. O negativo, é a causa de sofrimento, não é virtude. O mérito é o mesmo que virtude”. In: RIGPA SHEDRA WIKI, *an online encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Merit> (tradução nossa.)

**MUDRA** – Em sânscrito *mudrā*, e tibetano (ལྷག་རྒྱུ་) *phyag rgya*. literalmente “selo”, é usualmente utilizado no contexto da prática vajrayāna e na iconografia para se referir a gestos rituais, que, juntamente com o mantra, se destinam a melhorar a absorção meditativa (*samadhi*) Tais gestos podem representar divindades em particular, os aspectos da mente iluminada ou a oferenda de substâncias. É comum falar de mantra, mudra e samadhi como uma tríade, na qual mantra corresponde a fala iluminada, mudra ao corpo iluminado, e samadhi a mente iluminada. Na verdade, a palavra mudra pode se referir a forma da divindade como um todo ou para suas insígnias. In: RIGPA SHEDRA WIKI, *an online encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Mudra> (tradução nossa.)

**OITO SÍMBOLOS AUSPICIOSOS** – Em sânscrito (अष्टमंगल) *Aṣṭamaṅgala*, e tibetano (བཀྱ་ཤིས་རྒྱུ་འཕྲིན་ལྷན་པོ་) *bkra shis rtags brgyad*, são um conjunto sagrado de oito sinais auspiciosos endêmicos de uma série de religiões indianas como o hinduísmo, jainismo e budismo. Os símbolos ou "atributos simbólicos" são ferramentas de ensino da doutrina budista. Eles são a investidura que ornamenta as "qualidades" da mente iluminada. Existem muitas enumerações culturais e variações do *aṣṭamaṅgala*. O arranjo de oito símbolos auspiciosos foi originalmente utilizado na Índia em cerimônias como a investidura ou coroação de um rei. No budismo, os oito símbolos auspiciosos também representam as ofertas feitas pelos deuses (devas) ao Buda Śākyamuni imediatamente após ele atingir a iluminação. In: WORLD PUBLIC LIBRARY, *World Heritage Encyclopedia*, 2002. Disponível em: [http://www.worldlibrary.org/Index/wpl/articles/eight\\_auspicious\\_symbols](http://www.worldlibrary.org/Index/wpl/articles/eight_auspicious_symbols) (tradução nossa)

**ORIGINAÇÃO DEPENDENTE** – Em sânscrito (प्रतीत्यसमुत्पाद) *pratītyasamutpāda*, e tibetano (རྟེན་འབྲེལ་) *rtēn 'brel*, é comumente traduzido como “origem dependente” ou “origem interdependente dos

fenômenos". O termo é usado nos ensinamentos budistas em dois sentidos: De um modo geral, refere-se a um dos conceitos centrais da tradição budista de que todas as coisas surgem na dependência de múltiplas causas e condições. Em um nível específico, o termo também é usado para se referir a uma aplicação específica deste princípio em geral, ou seja, as doze ligações de origem dependente. O conceito de *pratīyasamutpāda* (em ambos os sentidos: geral e específico) é a base para outros conceitos-chave do budismo, tais como karma e renascimento, o surgimento do sofrimento (*duḥkha*), e da possibilidade de libertação através da realização não-eu (*anātman*). O princípio geral de *pratīyasamutpada* (que tudo é interdependente) é complementar ao conceito de vazio (*sūnyatā*). In: WORLD PUBLIC LIBRARY, *World Heritage Encyclopedia*, 2002. Disponível em:

[http://www.worldlibrary.org/Indexes/wpl/articles/dependent\\_origination](http://www.worldlibrary.org/Indexes/wpl/articles/dependent_origination) (tradução nossa)

**PADMASAMBHAVA** – Em sânscrito *Padmākara*, e tibetano (བདུན་ཀ་ར་, བདུན་འབྲུང་གནས་), *Pemajungné* "Nascido do Lótus" ou *Guru Rinpoche*, o 'Mestre Precioso', é o fundador do budismo tibetano. O Buda Śākyamuni é conhecido por ter ensinado os ensinamentos do veículo sutra, Padmasambhava veio a este mundo, e ao Tibete, em particular, a fim de ensinar os Tantras. Padmasambhava personifica o princípio do guru, o coração do budismo vajrayāna, e ele é, portanto, conhecido como o "Segundo Buda" (Tib. སངས་རྒྱལ་གཉིས་པ་, Sangye nyipa). In: RIGPA SHEDRA WIKI, *an online encyclopedia of Tibetan Buddhism*, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Padmasambhava> (tradução nossa)

**SAMSARA** – Em sânscrito (संसारः) *saṃsāra*, e tibetano (འཁོར་བ་) *’khor ba*, o ciclo interminável de existências condicionadas que estão impregnadas de sofrimento e frustração resultantes da ignorância e outras emoções negativas. O *saṃsāra* pode ser classificado em seis reinos ou em três mundos. (PATRUL, 2008, p. 611)

**SAMYE** – Em tibetano (བསམ་ཡས་) *bsam yas*, o primeiro monastério no Tibete, construído no vale de Tsangpo, a sudoeste de Lhasa, durante o reinado de Trisong Detsen. Esse nome significa "Inconcebível" (PATRUL, 2008, p.611)

**SANGHA** – Em sânscrito (संघ) *saṃgha*. Termo para comunidade de praticantes que seguem os ensinamentos do Buda. É o terceiro dos três refúgios ou jóias (*triratna*): o Buda, o Dharma e a Sangha. Literalmente significa "aquilo que está bem apertado"; deriva da raiz sânscrita, *han* (apertar), com o prefixo *sam* transmite um sentimento de união e completude. A ideia é que a verdadeira comunidade budista está bem unida, impermeável ao cisma e em perfeita harmonia. Desde o período antigo, o foco indiscutível do culto budista tem sido o voto de refúgio nas Três Jóias: O Buda, o Dharma e a Sangha. (BUSWELL, 2004, p.738. tradução nossa)

**SEIS PERFEIÇÕES TRANSCENDENTES** – Em sânscrito *ṣaṭpāramitā*; em tibetano (ཕ་རོལ་ཏུ་ཕྱིན་པ་བླག་) *pha rol tu phyin pa druk*. As seis *pāramitās* ou "perfeições transcendentes" No budismo, chama-se de *pāramitās* as perfeições ou culminações de certas práticas. Tais práticas são cultivadas pela comunidade leiga e monástica para percorrer o caminho da vida sensorial (*Saṃsāra*) rumo à iluminação (*Nirvāṇa*). São elas: Generosidade, Disciplina, Paciência, Diligência, Meditação e Sabedoria. "Quando dizemos que *pāramitā* significa "ação transcendente", queremos dizer isso no sentido de que as ações ou atitudes são realizadas de forma não-egocêntrica. "Transcendental" não se refere a uma realidade externa, mas sim a maneira como conduzimos nossas vidas e percebemos o mundo - seja de uma forma egocêntrica ou altruísta. As seis *pāramitās* são o esforço para sair da mentalidade egocêntrica. In: WORLD PUBLIC LIBRARY, *World Heritage Encyclopedia*, 2002. Disponível em: <http://www.worldlibrary.org/Articles/P%C4%81ramit%C4%81?&Words=six%20perfections%20buddhism%C2%B1paramitas> (tradução nossa)

**SUTRA** – Em sânscrito *sūtra* (सूत्र), significa literalmente "algo que se ouviu de outra pessoa 'e, geralmente, tem a conotação de" um discurso ". No budismo é o nome geral dado a qualquer texto que se diz conter as palavras ou o ensinamento do Buda. Se é ou não realmente é outra questão; muitos Sutas

são claramente posteriores a época do Buda. Normalmente, uma sutra começa com a frase "Assim ouvi", que se presume pela tradição, ser as palavras do atendente do Buda, Ananda, durante a repetição no Primeiro Concílio budista, do que ouviu o Buda dizer em um determinado tempo e lugar. O sutrapitaka (cesta de discursos) representa uma das três principais divisões do cânone budista (Triptaka), sendo os outros o Vinaya e o Abhidharma. Aqui, os Sutras estão relacionados principalmente à meditação, e é dito ser o remédio para o veneno da raiva e agressão. (BUSWELL,2004,p.810, tradução nossa), In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Vajrayana> e In: WORLD PUBLIC LIBRARY, World Heritage Encyclopedia, 2002. Disponível em: <http://www.worldlibrary.org/Indexes/wpl/articles/mahayana> (tradução nossa)

**TANTRA** – Em sânscrito (तन्त्र) *tantra* em tibetano (རྒྱུད་) *rgyud*, texto baseado na pureza original da natureza da mente; o fruto da prática desses textos é a consumação dessa natureza. Textos-raiz dos ensinamentos do *vajrayāna* (PATRUL, 2008, p.615)

**TRÊS JÓIAS** – Em sânscrito (त्रिरत्न) *triratna* e tibetano (དྲོད་མཚོག་གསུམ་) *dkon mchog gsum*. O Buda, o Dharma e a Sangha, os objetos de refúgio budista. (PATRUL, 2008,p.617) e In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: [http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Three\\_Jewels](http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Three_Jewels) (tradução nossa)

**TRÊS KAYAS** – Em sânscrito (त्रिकाय) *trikāya*, e tibetano (སྐུ་གསུམ་) *sku gsum* “Os Três Corpos do Buda” *dharmakāya*, *sambhogakāya* e *nirmāṇakāya*. Esta classificação também pode ser interpretada como descrevendo os diferentes aspectos da iluminação ou do próprio Buda. O dharmakāya, às vezes traduzido como o "corpo da verdade" ou "corpo da realidade", geralmente refere-se à natureza essencial do Buda, como é afirmado neste sutra. O sambhogakaya e o nirmanakaya, conhecidos coletivamente como os corpos de formulação, são entendidos como emanações do dharmakaya, ou da natureza essencial, do Buda. Em outras palavras, eles são as manifestações da atividade iluminada do Buda. O sambhogakaya, às vezes traduzido como "corpo de fruição" é a forma aparente que o Buda toma para bodhisattvas e praticantes nos estados meditativos ou em sonhos. O nirmanakaya, às vezes traduzido como "corpo manifestado", é a forma física do Buda que pode ser vista por qualquer ser senciente. O Buda, que é capaz de emanar em inúmeras formas, o faz, a fim de libertar os seres através da iluminação e demonstração do Dharma. Todos os três corpos são finalmente considerados inseparáveis. O Buda explica que o dharmakaya é como o espaço, o sambhogakaya é como as nuvens, e o Nirmanakaya é como a chuva. *O Sutra dos Três Corpos “Trikaaya Sutra”* In: 84.000: *Translating the Words of Buddha*, 2013. Disponível em: <http://read.84000.co/browser/released/UT22084/068/UT22084-068-017.pdf>

**VAJRAYANA** - Em sânscrito (वज्रयान) *vajrayāna* “Caminho Diamante” ou “Veículo Vajra”. Um ramo do Grande Veículo (*mahāyāna*) que usa as técnicas especiais dos Tantras para atingir rapidamente a iluminação para todos os seres. (PATRUL, 2008, p.600) Ele contém muitos métodos poderosos para acumular mérito e sabedoria, a fim de chegar rapidamente a uma realização (...) da natureza da própria realidade. VAJRAYANA. In: RIGPA SHEDRA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Vajrayana> (tradução nossa)

**YIDAM** – Em tibetano (ཡི་དམ་) *yi dam* em sânscrito (ईष्ट देवता) *iṣṭadevatā* ou (देवता) *devatā*. Uma deidade que representa a iluminação, em uma forma masculina ou feminina, irada ou pacífica e que corresponde à natureza do próprio praticante. O yidam é a fonte de realizações. (PATRUL, 2008, p. 620). “No Budismo Tibetano, os praticantes possuem um yidam, ou seja, uma prática de um Buda ou deidade particular com o qual eles têm uma forte ligação cármica, que para eles é uma realização da verdade, e da qual invocam como o coração da sua prática. Uma vez que na sua prática, eles reconheceram o yidam como o brilho natural da mente iluminada, eles são capazes de ver as aparências com este reconhecimento, e deixá-los surgir como a deidade”. In: RIGPA WIKI, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, 2011. Disponível em: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Yidam> (tradução nossa)



**REFERÊNCIAS:**

- ANDRADE**, Mario. *O Baile das Quatro Artes. O Artista e o Artesão*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963
- ASSIS**, Vinicius. *Artífice ou Artista Artesão: Os Ofícios e Treinamento Tradicional na Pintura Tibetana*. In: Anais da Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP: Edição Internacional: Processo Criativo. 2015, São Paulo, p. 1223 até 1237.
- \_\_\_\_\_. *30 dias em Dharamsala: Residência com um Pintor Tibetano*. In: Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental - Oriente-se: Ampliando Fronteiras, 2014, São Paulo. *Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental* São Paulo UNIFESP, 2014. P. 620 até 637.
- BEER**, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Chicago/IL: Serindia Publications. 2004.
- BEHRENDT**, Kurt. *Tibet and India. Buddhist Traditions and Transformations*. New York: Metropolitan Museum of Art. 2014
- BENJAMIN**, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*: Tradução José Lino Grunnewald. 1955. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>
- BURCKHARDT**, Titus. *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente*. Tradução Eliana Catarina Alves e Sergio Rizek. São Paulo/SP: Attar Editorial, 2004.
- BUSWELL**, Robert. E. *Encyclopedia of Buddhism*. Michigam: Macmillan Reference USA/Thomson/Gale, 2004
- CLEARWATERS**, D.; **CLARK**, R.W. *Sacred Arts of Tibet, Art From the Roof of the World*. An Educator Workshop by Asian Art Museum. San Francisco: CA. 2001
- COOMARASWAMY**, Ananda. K. *The Origin of Buddha Image. & Elements of Buddhist Iconography*. Louisville. KY. Fons Vitae. 2006
- \_\_\_\_\_. *Elements of Buddhist Iconography*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers. 1998
- CUTSINGER**. James. *Carta aberta sobre a Tradição. SABEDORIA Perene, Revista dedicada ao estudo das doutrinas tradicionais e da sophia perennis*. No. 1, 2009. Disponível em: <http://sabedoriperene.blogspot.com.br/> > Acesso em: 16 fev 2016.
- DOCZI**, Gyorgy. *O Poder dos Limites. Harmonias e Proporções na Natureza, Artes e Arquitetura*. São Paulo/SP: Publicações Mercuryo Novo Tempo Ltda. 2008.
- ELIOT**, T.S. *Ensaio*: Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. Disponível em: [http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/tradicao\\_e\\_talento.pdf](http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/tradicao_e_talento.pdf) > Acesso em: 16 fev 2016
- GEGA**, Lama. *The Principles of Tibetan Art. Illustrations and explanations of buddhist iconography and iconometry*. Vol. 1 e 2. Darjeeling, India. 1983.
- GOSWAMI**, S.D. *Introdução à Filosofia Védica*. Tradução Antônio Ribeiro Tupinambá e Márcia Regina Borges. São Paulo/SP: Fundação Bhaktivedanta, 1986.
- JACKSON**, David. *A History of Tibetan Painting*. Osterreichische Akademie der Wissenschaften Wien. 1995
- JACKSON**, D.; **JACKSON**, J. *Tibetan Thangka Painting. Methods & Materials*. Boston/MA: Snow Lion. Shambhala Publications. 1988
- KOSSAK**, S.; **SINGER**, J.C. *Sacred Visions. Early Paintings from Central Tibet*. New York: Metropolitan Museum of Art. 1998

**NASR**, Hossein. *O que é Tradição? SABEDORIA Perene*, Revista dedicada ao estudo das doutrinas tradicionais e da sophia perennis. No. 1, 2009. Disponível em:

<http://sabedoriaperene.blogspot.com.br/> > Acesso em: 16 fev 2016.

**PAL**, Pratapaditya. *Tibetan Paintings. A Study of Tibetan Thangkas Eleventh to Nineteenth Centuries*. Nova Delhi. Índia: Bookwise New Delhi, 2000.

**PALLIS**, Marco. *Introduction to Tibetan Art. Studies in Comparative Religion*, Vol. 1, No.1. © World Wisdom, Inc. 1967. Disponível em: <[http://](http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Introduction%20to%20Tibetan%20Art-by%20Marco%20Pallis.aspx)

[http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Introduction to Tibetan Art-by Marco Pallis.aspx](http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Introduction%20to%20Tibetan%20Art-by%20Marco%20Pallis.aspx) >. Acesso em: fevereiro 2016.

**PATRUL**, Rinpoche. *As Palavras do Meu Professor Perfeito. Um guia para as preliminares da essência do coração do vasto espaço da grande perfeição*. Tradução Grupo Padmakara. Porto Alegre/RS: Editora Makara, 2008.

**POWERS**, John. *Introduction to Tibetan Buddhism*. Ithaca, New York: Snow Lion Publications. 2007

**SCOTT**, Timothy. *Uma breve Introdução à “doutrina tradicional da arte” SABEDORIA Perene*, Revista dedicada ao estudo das doutrinas tradicionais e da sophia perennis.

No. 2, 2010. Disponível em: <http://sabedoriaperene.blogspot.com.br/> > Acesso em: 16 fev 2016.

**SNELLGROVE**, David. *Indo-Tibetan Buddhism. Indian buddhists and Their Tibetan Successors*. Boston, Massachusetts: Shamballa Publications. 2002

**TULKU**, Tarthang. *A Arte Iluminada. Uma Perspectiva sobre a Arte Sagrada do Tibete*. São Paulo/SP: Editora Dharma, 2002.

\_\_\_\_\_. *Sacred Art of Tibet*. Berkeley, California : Dharma Publishing, 1974.

**WOJKOWITZ**, Rene De Nebesky. *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. Nova Delhi: Book Faith India. 1996.

## SITES

Namgyal Institute of Tibetology

<http://www.tibetology.net/index.html>

Himalayan Art

[www.himalayanart.org](http://www.himalayanart.org)

Rigpa Wiki

[http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Main\\_Page](http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Main_Page)

Treasury of Lives – A Biographical Encyclopedia of Himalaian Religion

<http://treasuryoflives.org/>

World Heritage Encyclopedia

<http://www.worldlibrary.org/Indexes/wpl/articles.html>

## VIDEOS

Documentário sobre o Norbulingka

<https://www.youtube.com/watch?v=GioJMbalON4>

Documentário sobre thangka na Mongólia (2004)

[https://archive.org/details/Buddhas\\_Maler\\_D\\_2004](https://archive.org/details/Buddhas_Maler_D_2004)

Processo da Thangka

<https://www.youtube.com/watch?v=fY3ZuX1RRXw>

*Sacred Arts of Tibet*

Asian Art Museum

<http://education.asianart.org/explore-resources/video/sacred-arts-tibet>

*Views of Tibet*

Asian Art Museum

<http://www.youtube.com/watch?v=DP4-S716q4E>

## DOCUMENTÁRIOS

**RAD** Zeit, Der. “*Roda do Tempo*” Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog Filmproduktion

Documentário, 1:20' min (2003). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=EBeHXI4aePw>

**FUTUROS** Antigos, Aprendendo com Ladakh. Versão Portuguesa. Direção Eric Walton. Produção: International Society for Ecology & Culture (ISEC). Documentário, 120 min” (1993)

<https://www.youtube.com/watch?v=wAiDPDV2sk4>

**ESTÁTUAS** Também Morrem, As. Direção: Alain Resnais e Chris Marker. Produção: Présence Africaine. Documentário, 30' min" (1953). Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=uXLOGK-xzBE>. Acesso em fevereiro de 2016.





