Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte

Adriana Bomeny Freire

A arte japonesa e a *Ikebana* na produção de *Toshiro Kawase*

Dissertação de Mestrado apresentado como parte integrante dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte. Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte. Orientação: Prof. Dr. Edson Leite.

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Freire, Adriana Bomeny.

A arte japonesa e a Ikebana na produção de Toshiro Kawase / Adriana Bomeny Freire ; orientador Edson Leite -- São Paulo, 2014.

142 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Artes Plásticas – Japão. 2. Ikebana. 3. Kawase, Toshiro, 1948-. I. Leite, Edson. II. Título.

FREIRE, Adriana Bomeny

A arte japonesa e a Ikebana na produção de Toshiro Kawase.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a) .Dr(a)._____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof(a) .Dr(a)._____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof(a) .Dr(a)._____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof(a) .Dr(a)._____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

A Deus, Meshiya Kannon e Meishu Sama, pela luz da fé em minha vida.

Aos meus pais, pela vida, paciência e dedicação para que eu pudesse chegar a realizar esta pesquisa.

Ao Prof. Edson Leite, orientador e amigo dedicado, que me acolheu neste trabalho, com diálogos e sugestões, fundamentais para a realização desta pesquisa.

A Professora e amiga, Elza Ajzenberg, pelo carinho com que abraçou o projeto, não medindo esforços para ajudar neste longo caminho.

Aos professores do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, pela acolhida e sabedoria fundamental para a formação do meu pensamento crítico.

Ao meu marido Rodrigo e aos meus filhos, Igor, Isadora, Clara e Luana, pela paciência com as incontáveis horas dedicadas aos livros e ao computador, pela força durante as minhas ausências nos eventos e programas e pelo apoio durante dois anos dessa empreitada.

Ao amigo Alexandre Gomes, pela amizade e incentivo aos primeiros passos deste caminho tão gratificante.

Aos meus alunos de Ikebana, que contribuíram para as experiências adquiridas em cada aula realizada.

As amigas Cida e Kelly pela ajuda técnica na inserção de figuras no texto.

Aos amigos que contribuíram com traduções, opiniões e informações tão importantes para a concretização deste trabalho.

“Aqueles que têm, o desejo ardente,
de se igualar à beleza das flores,
possuem corações que a elas se assemelham.”

Mokiti Okada

RESUMO

Esta pesquisa visou possibilitar o conhecimento da *Ikebana* como uma manifestação estética significativa, integrante da história da arte japonesa e que vem se disseminando pelo mundo. Para compreensão da sua estética, será demonstrado como exemplo o trabalho do artista contemporâneo *Toshiro Kawase*, o estudo do “Zen” e suas características. *Toshiro Kawase* é um artista especializado na arte da *Ikebana*, e suas obras resultaram em dois livros de âmbito internacional: *Inspired Flower Arrangements* (1990) e *The Book of Ikebana* (2000). A arte japonesa é baseada nos sentimentos e na simplicidade de expressão, que motivaram este povo a utilizar a natureza como suporte para executar memoráveis obras de arte. Ao longo da história, no oriente e no ocidente da mesma forma, a beleza das flores adicionou graça e charme na vida das pessoas. A pesquisa analisa a arte japonesa e sua ligação inseparável com a religião, abordando principalmente os aspectos do sagrado, o conceito do belo e a real função do artista de *Ikebana*.

Palavras chaves: Ikebana. Arte Japonesa. Arranjo Floral. Toshiro Kawase.

ABSTRACT

This research intends to show Ikebana by being an esthetic manifestation of art, that been walking side by side with all stages of Art History. To understand the esthetic of Ikebana, will be demonstrated by example, the contemporary artist *Toshiro Kawase*, the *Zen* study and its characteristics. *Toshiro Kawase* is an artist specialized in *Ikebana's* Art, and his production inspired two international books: *Inspired Flower Arrangements* (1990) and *The Book of Ikebana* (2000). The Japanese art is based on emotions and expression simplicity that motivated this people to use the nature like a support to execute memorable works of art. In all parts of history of the art, in occident and in the orient at the same way, the beauty of flowers added grace and charm in people's life. The question is: Why do Ikebana's art appeared only in Japan or related to Japanese? This research, analyses the Japanese art and its unbreakable link with religiosity, often the sacred aspect, the definition of beauty and the real functionality of the artist. This research also presents aspects of the principal objective of art, and how to do its communication purposing the perpetuation of his human experiences.

Key Words: Ikebana. Japanese Art. Flower Arrangement. Toshiro Kawase

Lista de Figuras

Figura 1 – Pagode do Templo Hôryû-ji em Nara	23
Figura 2 – A Sala Dourada – (Kondô) - Templo Hôryû-ji – Nara	24
Figura 3 – A porta central do Templo Hôryû-ji – Nara	24
Figura 4 -- Tori, Triade de Shaka, bronze dourado	26
Figura 5 – Tamamushi-no-zushi, Tabernáculo Budista	27
Figura 6 – Buda Sentado, cobre revestido de ouro.	28
Figura 7 - Máscara Gigaku: Goko (Príncipe de Wu)	29
Figura 8 – Detalhe de Estandarte Budista (ban)	30
Figura 9 – Paraíso do Buda Amida	31
Figura 10 - Detalhe Mural	31
Figura 11 e 12 – Os guardiões do Templo, 3,30 metros cada um.	32
Figura 13 – Pagode oriental de Yakushiji, Nara	34
Figura 14 e 15 – Tríade do Buda Yakushi.	34
Figura 16 - Buda Rushana, bronze dourado, 1,473 m. altura.	35
Figura 17 – Sutra das Causas e dos Efeitos (E-ingakyô).	36
Figura 18 – O monge Ganjin, laca seca, colorida e dourada.	37
Figura 19 – Kichijô-tem, (Mahasri, Deusa da Fecundidade e da Beleza)	38
Figura 20 – Bodhisattva sobre uma nuvem	39
Figura 21 – Buda Yakushi, Madeira	43
Figura 22 – Detalhe Buda Yakushi, Madeira	43
Figura 23 - Buda Dainichi	44
Figura 24 - Kannon “onze cabeças”, Madeira	44
Figura 25 – Sutra de Lótus em um Leque.	45
Figura 26 – Mandala Aizen Myoo.	46
Figura 27 – Mandala Ryokai.	46
Figura 28 – Bodhisattva Samantabhadra (Fugen Bosatsu).	47
Figura 29 – O “Rei Pavão” (Kujaku-myoo).	47
Figura 30 - Caixa de cosméticos – século XII.	47
Figura 31 – Arca século XII, 67,7 x 92,3 cm.	47
Figura 32 – Fénix – Bronze.	48
Figura 33 - Mosteiro Byodoin – período Heian.	48
Figura 34 – Aparição de Amida, Yamagoshi-Amida.	49
Figura 35 – Det. Aparição de Amida.	49
Figura 36 – Buda Amida – Jocho – Madeira dourada.	50
Figura 37 – Jardim do Templo de Ryoanji – Kyoto	56
Figura 38 – Jardim de Kyoto	57
Figura 39 – Jardim de Kyoto	58
Figura 40 – Árvore de Cerejeira Branca	58
Figura 41 - O incêndio do palácio Sanjo.	60
Figura 42 - Estátua de um dos “Doze Guardiões Divinos.”	62
Figura 43 - Retrato de Minamoto no Yoritomo, século XIII.	62
Figura 44 - Bai Zoshi.	63
Figura 45 - Tengu Zoshi.	64
Figura 46 - Vaso de cerâmica, Ko Seto, altura 27,2 cm.	65
Figura 47 - O Monge Hsien-tzo, Kao Shunen, século XIV.	66
Figura 48 - Kinkaku ou Pavilhão de Ouro.	68

Figura 49 - Ginkaku ou Pavilhão do Dinheiro.	69
Figura 50 - Tenshō Shūbun, Ten-yū Shōkei.	70
Figura 51 - Sesshū Tōyō (1420-1506).	71
Figura 52 - Paisagem estilo cursivo.	71
Figura 53 - Estojo de escrever (suzuribako).	72
Figura 54 - Chaleira de ferver água para chás (chanoyu-gama).	73
Figura 54 – Mascara No, Ko-omote.	74
Figura 56 – Castelo de Himeji, 1608, período Momoyama.	77
Figura 57 – Kano Eitoku, Chao-fu e o Boi.	78
Figura 58 – Tosa Mitsuyoshi, Paisagem ao Luar.	79
Figura 59 – Alegoria da Pintura, Kaihō Yushō?	80
Figura 60 – Ponte de Uji – artista anônimo.	81
Figura 61 – Pote de Água, cerâmica Shino, h. 18,4 cm.	82
Figura 62 – Kimono decorado sobre a técnica “tsujigabana”.	82
Figura 63 – Caligrafia de Hon’ami Koetsu e desenho de Sotatsu.	84
Figura 64 – Sotatsu, Capítulo 87 do “Conto de Ise”, 1/42.	84
Figura 65 – Ogata Korin, caixa laqueada.	85
Figura 66 – Ogata Korin. painel de ameixeiras.	86
Figura 67 – Hishikawa Moronobu, gravuras populares.	87
Figura 68 – Suzuki Harunobu, jovem visitando o santuário shinto.	88
Figura 69 – Kitagawa Utamaro, amor melancólico. (mono-omou-koi).	89
Figura 70 – Tōshūsai Sharaku, retrato do artista Ichikawa Ebizō.	90
Figura 71 – Katsushika Hokusai , o monte Fuji.	91
Figura 72 – Andō Hiroshige, 53º etapa da estrada de Tōkaidō.	92
Figura 73 – Arranjo - Mokiti Okada (1949) – Atami – Japão.	100
Figura 74 – Arranjo Exposição de Ikebana.	106
Figura 75 – Ikebana – Hiroki Ohara – 2012.	106
Figura 76 – Arranjo – Sofu Teshigahara – Tokyo – 1933.	107
Figura 77 – Arranjo - Escola de Ikebana Sangetsu. – 2012.	108
Figura 78 – Arranjo Mokiti Okada – (1950) – Atami – Japão.	108
Figura 79 – Demonstração da técnica de Mizukiri.	112
Figura 80 – Demonstração de Saka Mizu.	112
Figura 81 – Esquema de medidas, 1989.	113
Figura 82 – Esquema de colocação dos galhos, 1989.	113
Figura 83 – Arranjo Moribana, 2012, Escola Ohara.	114
Figura 84 – Japonesa fazendo uma Ikebana Nagueire.	116
Figura 85 - Toshiro Kawase.	119
Figura 86 – Toshiro Kawase.	119
Figura 87 - Iris Japonesa.	124
Figura 88 – Galho de pêssego e Margarida.	125
Figura 89 – O Broto.	126
Figura 90 – Papilopendium em suporte laqueado.	126
Figura 91 – Trigo e bambu .	127
Figura 92 – Folha de Bananeira no Tokonoma.	128
Figura 93 – Broto.	128
Figura 94 – Cesta de Bambu com Lírio e folhagem japonesa.	129
Figura 95 – Vime Chorão.	130
Figura 96 – Camélia e Vime.	131
Figura 97 – Margarida e Vime.	131

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – A ARTE NO JAPÃO	18
1.1. Arte Budista.....	21
1.1.1. Período <i>Asuka</i> (538-710 d. C) – O Início da Arte Budista.....	21
1.1.2. Período <i>Nara</i> (710-784 d. -C.) – O Budismo como Religião Oficial. ...	32
1.1.3. Período <i>Heian</i> (794-894 d. -C.) – A Arte do Budismo Esotérico e a Glória do Buda Amida.....	40
1.2 – O ZEN.....	51
1.2.1. Período <i>Kamakura</i> (1185 – 1333) - A ascensão dos Samurais.	59
1.2.2. Período <i>Muromachi</i> (1336 – 1573) – A arte do Budismo Zen.....	67
1.2.3. Período <i>Momoyama</i> (1573 – 1615) – A Arte para os Poderosos.....	76
1.2.4. Período <i>Edo</i> (1615-1867) – Os <i>Shóguns Takugawa</i>	83
1.2.5. Período <i>Meiji</i> (1868- 1912) – O Japão Imperial.....	93
CAPÍTULO 2 – A <i>IKEBANA</i>	95
2.1. Origem e trajetória histórica.	96
2.2. Ikebana uma atitude Espiritual	98
2.3. As diversas escolas.	105
2.3.1. Ikenobo	105
2.3.2. Ohara.....	106
2.3.3. Sogetsu.....	107
2.3.4. Kado Sanguetsu	107
2.3.5. Kado Daishizen.....	108
2.4. As Virtudes seguidas por todas as Escolas	110
2.5. Técnicas Utilizadas para dar vida à flor.	111
2.6. Estilo Moribana.	112
2.7. Estilo Nagueire.....	114
CAPÍTULO 3 – TOSHIRO KAWASE.....	118
3.1. O Artista <i>Toshiro Kawase</i>	119
3.2. As <i>Ikebanas</i> de <i>Toshiro Kawase</i>	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

Relacionar arte religião pode parecer uma tarefa árdua a primeira vista, se for olhada pela visão ocidental que caracteriza a arte como a expressão das emoções, do prazer, às vezes da rebeldia, quase sempre ao profano. Em algumas épocas no Ocidente, elas estiveram juntas, entre as paredes das igrejas, nas estátuas dos altares, nas músicas dos coros, uma arte tida como sacra, utilizada mais por dar forma aos símbolos religiosos do que expressar a fé do artista. Porém no Oriente, em especial no Japão, as manifestações artísticas sempre obtiveram um formato muito particular de caracterização. A ligação com o belo e a religião sempre esteve presente nas diversas etapas da História da Arte. Além da pintura, da música, das artes cênicas, da escultura, os japoneses consideram a arte nas mais diversas formas.

Este estudo pretende demonstrar as diversas formas dessas manifestações artísticas, com ênfase na arte da *Ikebana*¹, realçando a importância desta expressão na sociedade atual e usando como exemplo, o trabalho do artista *Toshiro Kawase*.

Nosso interesse pela arte da *Ikebana* surgiu no ano de 1998, quando iniciamos o curso na academia *Sanguetsu* do Brasil. Após este curso com duração de três anos, seguimos nos aprimorando com professores das outras escolas *Ikenobo*, *Soguetsu* e, finalmente, na escola *Kado Daishizen*, onde continuamos nossos estudos até os dias atuais. Atualmente, somos responsáveis pelas aulas dadas no curso básico, intermediário e avançado desta modalidade, ensinando a Arte da *Ikebana*, em diversos seguimentos da sociedade, através de cursos, palestras e oficinas especializadas.

¹*Ikebana* é um arranjo floral ligado a fundamentos religiosos da tradição japonesa, que será explicado com detalhes no segundo capítulo dessa dissertação.

Para aprimorar nossos conhecimentos, no ano de 2013, viajamos durante um mês pelo Japão, a fim de conhecer a história e a aplicação desta modalidade artística no dia a dia dos japoneses. A época escolhida foi a Primavera, o período mais significativo do ano para o povo japonês por simbolizar o renascimento, através das flores das cerejeiras “*Sakura*” depois de um período inteiro de dormência, no Inverno. Durante esta época, o Japão inteiro se volta para a floração destas árvores, promovendo festas e eventos ao ar livre.

O objetivo geral desta dissertação foi apresentar a *Ikebana* como uma manifestação estética significativa e que vem se disseminando pelo mundo integrando a história da arte. A proposta desta dissertação não é somente falar sobre a *Ikebana* no sentido estético, mas mostrar as questões que envolvem o pensamento japonês, com relação às questões ligadas à natureza, ao belo e à espiritualidade. Compreender a estética da *Ikebana* aliada à finalidade primordial desta arte em proporcionar momentos de contemplação e bem estar e seu elo inseparável com as questões religiosas. O estudo desta arte milenar é capaz de aproximar a natureza, tão necessária ao ser humano como veículo para o autoconhecimento.

Há muito, o ser humano vive alienado de si mesmo. As riquezas materiais, os conhecimentos sobre o mundo e os meios técnicos de que hoje se dispõe, em pouco alteram essa condição humana. Ao contrário, o homem contemporâneo, colocado diante das múltiplas funções que deve exercer, pressionado por múltiplas exigências, bombardeado por um fluxo ininterrupto de informações contraditórias, em aceleração crescente que quase ultrapassa o ritmo orgânico de sua vida, em vez de se integrar como ser individual e ser social, sofre um processo de desintegração (OSTROWER, 1977. p. 6.).

As diversas manifestações de arte foram as primeiras formas de comunicação entre os povos. Elas sempre estiveram ligadas à formação ética, cultural do indivíduo. Para ser um cidadão de respeito, era necessário saber tocar algum instrumento, ter conhecimento de poesia e até mesmo confeccionar trabalhos manuais. Desta forma, os seres humanos, além de

preparados profissionalmente, estavam sempre ligados nas áreas sensíveis das artes.

Com a Revolução Industrial, houve a ênfase na produção de massa, o homem se viu obrigado a desempenhar um papel direcionado, fragmentado, sem a noção do todo. As especializações, a falta de tempo, além da força capitalista voltada para o possuir, gerou a cobiça e a necessidade de acumulação. A falta de espaço e o medo deram origem aos apartamentos como forma de moradia e a ligação com a natureza acabou sendo retirada da vida das pessoas. Cada vez mais, o ser humano é distanciados de suas raízes, tornando-se frágil e necessitando a todo instante do auxílio de medicamentos. Na medida em que o corpo depende deste ciclo, fica difícil não haver contaminação do estado de espírito.

Os artistas, assim como qualquer trabalhador comum, entraram neste ciclo. A arte, que deveria ser um veículo de comunicação de elevado nível espiritual, acabou se tornando uma profissão de caráter individualista, visando apenas os fatores monetários.

Neste trabalho, pretendemos refletir sobre as seguintes questões: será que a *Ikebana* é um tipo de composição artística que nos faria refletir neste mundo tão atribulado de funções e padrões pré-estabelecidos? Será que através deste conceito não estaríamos abrindo uma porta para o objetivo maior da arte, a comunicação de alma para alma, independente das várias fronteiras estabelecidas?

A metodologia escolhida para a elaboração desta dissertação foi bibliográfica (MACEDO 1995) e documental (SEVERINO 2002) apoiada em fontes secundárias e foi desenvolvida a partir de diferentes ações. Para o estudo da arte japonesa foram as seguintes obras de referência: Time Life Livros, Nações do Mundo – *Japão* (1987); Biblioteca de História Universal Life, *Japão Antigo* (1973); Grandes Impérios e Civilizações, *Japão, O Império do Sol Nascente* (1997), *La peinture Japonaise*, enciclopédia Skira (1977), HUYGHE (1966), *A Arte e o homem*, e autores como GOMBRICH (1985) *História da Arte* e HUYGHE (1966) *A Arte e a Alma* no que se refere ao pensamento oriental. Também incluímos nesta pesquisa textos sobre a história do Japão desde o

século VI d. -C. até o Período *Edo* (1615-1867- d. -C.) e um breve resumo do Período *Meiji* (1868- 1912- d. -C.), para melhor relacionar o contexto social, cultural e político de cada época. Para explicar questões do pensamento oriental, da influência budista e o *Zen* na arte, além de utilizar as obras citadas anteriormente, também utilizamos os autores HERRIGEL (1975), *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, SUZUKI (2010), *Mente Zen, mente de principiante*, SAMA (2003), *Evangelho do Céu III Reino Divino* e KUROSAWA (1970), *Dodes'Ka-den*. Utilizamos, ainda, os autores HERRIGEL (1979) *O Zen na Arte da Cerimônia das Flores*; KAWASE (2000) *The Book of Ikebana*; Escola Kadō Sanguetsu *Manual do Curso de Ikebana* (1989) e textos escritos em revistas eletrônicas.

Pesquisa bibliográfica trata-se de estudo para conhecer as contribuições científicas sobre determinado assunto. Tem como objetivo recolher, selecionar, analisar e interpretar as contribuições teóricas já existentes sobre determinado assunto. A pesquisa documental tem por finalidade reunir, classificar e distribuir os documentos de todo gênero dos diferentes domínios da atividade humana. A pesquisa de campo corresponde à coleta direta de informação no local em que acontecem os fenômenos. (MARTINS 1994, p.28)

Este estudo envolveu também uma pesquisa de campo (RUIZ 1991), ocorrida em Abril de 2013, com nossa visita ao Japão, no intuito de observar e analisar as diferentes manifestações desta arte, nas cidades de *Nara*, *Kyoto*, *Hakone* e *Tokyo*. Marconi e Lakatos classificam a pesquisa de campo como uma documentação direta e explicam a relação dos termos pesquisa bibliográfica e fonte secundária da seguinte maneira:

A documentação direta constitui-se em geral, no levantamento de dados no próprio local onde os fenômenos ocorrem. (...) A pesquisa bibliográfica trata-se do levantamento de toda bibliografia já publicada e que tenha relação com o tema em estudo. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que foi escrito sobre determinado assunto. Esses documentos permitem ao cientista o reforço paralelo na análise de suas pesquisas ou manipulação de suas informações. Incluem-se neste item as obras literárias em geral e a imprensa escrita. São os chamados documentos de fonte secundária. (MARCONI 1982, p. 57.)

A dissertação se divide em introdução, três capítulos, considerações finais e referências bibliográficas. O primeiro apresenta a arte japonesa, desde o século VI d. -C até o período *Meiji*. As relações entre arte e religião, o Budismo no Japão e os fundamentos do *Zen*. O ponto principal deste primeiro capítulo é a demonstração das questões religiosas, ligadas à arte. Os jardins japoneses e sua relação com o *Zen*, passando pela cerimônia do chá. De maneira alguma pretendemos esgotar as informações sobre cada etapa dos períodos da arte japonesa, mas sim utilizar a cada etapa da história dos valores importantes para o contexto do estudo. Sobre o período *Meiji* realizamos apenas um breve resumo, por não ser o foco do estudo em questão. Este capítulo apoia-se no referencial teórico dos autores: ARICHI (2012) *Arte – Artistas, obras, detalhes, temas 1650 – 1850*; BARAGWANATH in COLLCUTT (1973) *Japão Antigo - Introdução*; HUYGHE (1966), *A Arte e o homem*; KUROSAWA. (1970) *Dodes’Kaden* GIUGANINO, TAMBURELLO, (1968) *Museu Nacional de Tóquio*; LEONARD, (1973) *Japão Antigo*; MURASE, (1992) *L’Art du Japon*; TERUKAZU, (1977) *La peinture Japonaise*.

O segundo capítulo demonstra a *Ikebana* e seu percurso na história da arte japonesa, bem como as modalidades de arranjos presentes nas diferentes escolas existentes. Segue explicando as diferentes técnicas de amarração e conservação dos galhos e flores, os significados presentes nos movimentos desta técnica como o “princípio do três”, a simbologia e as sensações que existem por trás da execução destes arranjos. Este capítulo apoia-se no referencial teórico dos autores: CHAMAS (2006), *Escultura Budista Japonesa*; HERRIGEL, (1979), *O Zen na Cerimônia das Flores*, HUYGHÉ (1986) *Sentido e Destino da Arte I e O Poder da Imagem; Ikebana, arranjo floral japonês e Ikebana Arte e Tradição* (2010), KAWASE, *The Book of Ikebana* (2000) e *Inspired Flower Arrangements* (1990); KANDINSKY (2000), *Do Espiritual na Arte*; MEISHU, (2003) *Evangelho do Céu III – Reino Divino; Manual do Curso de Ikebana - Escola Kado Sanguetsu* (1989); OSTROWER, (1977) *Criatividade e Processos de Criação*.

No terceiro capítulo uma breve história de vida de *Toshiro Kawase*, o estilo livre de sua produção e as características da cultura japonesa presentes

no seu trabalho. Este capítulo apoia-se no referencial teórico dos autores: HERRIGEL (1979) *O Zen na Cerimônia das Flores*, HUYGHÉ (2010) *A arte e o Homem*; KAWASE, *The Book of Ikebana* (2000) e *Inspired Flower Arrangements* (1990). Além dos autores mencionados nos capítulos anteriores, utilizamos a concepção da autora Cauquelin (2005) *Arte Contemporânea – uma introdução*, para configurar o artista dentro da arte contemporânea, a fim de aprofundar as relações desta arte oriental com obras ocidentais contemporâneas.

Nas considerações finais realizamos uma síntese de como o artista deveria se portar atualmente frente à arte, enfatizando o trabalho de *Toshiro Kawase* e sua relação com o belo e com a arte oriental. Consideramos por fim, que este tipo de trabalho artístico é importante para os dias atuais e a visão japonesa da arte pode ajudar nesta mudança de paradigma. Estas questões aqui mencionadas apresentam direções para trabalhos futuros.

Optamos por apresentar as figuras, presentes em todos os capítulos, unidas com a apresentação dos textos, para que o leitor possa acompanhar de forma interativa as diversas modificações e evoluções da história da arte japonesa.

Utilizamos a letra *itálica* para destacar as “*escritas japonesas*” no corpo do texto. Algumas palavras não puderam ser acentuadas em função da diferença dos alfabetos no teclado do computador ocidental.

CAPÍTULO 1 – A ARTE NO JAPÃO

O Japão, também conhecido como a Terra do Sol Nascente, consiste numa cadeia de ilhas vulcânicas, onde a maior parte das terras é montanhosa. Apesar de ser um país com tamanho que se assemelha ao da Inglaterra, pouquíssimos locais são aproveitados em função de sua geografia, concentrando sua população nas principais ilhas: *Quiuxu*, *Xicoco*, Honxu e *Hocaido*. Todavia, entre os montes e penhascos encontram-se várias planícies férteis, com muitos vales ribeirinhos planos e de pequenos trechos de solo arável. A terra é dotada de clima temperado, tornando-se um lugar apropriado e agradável de viver. No entanto, o Japão é também uma terra violenta por estar dentro da rota dos furacões e por possuir vulcões ativos que abalam as ilhas de um extremo a outro. Esta contradição, de beleza e catástrofes, está refletida no caráter nacional que une delicadeza e beligerância.

Para entender a arte japonesa é preciso compreender a história deste país tão cheio de contradições. Segundo Baragwanath (1968), o Japão, num primeiro contato, pareceu aos europeus um país remoto, habitado por um povo estranho, possuidor de vigorosas tradições militares, misturado com uma grande habilidade nas artes da paz. Atualmente, o país é visto como um Estado oriental, onde as indústrias se baseiam numa avançada tecnologia ocidental, um povo ao mesmo tempo imitador e imaginativo em elevado grau; um país marítimo onde os habitantes se identificam de um modo quase religioso com a própria terra.

A arte japonesa, conforme será demonstrado a seguir, teve como base a arte chinesa. O Budismo entrou no Japão através de uma estátua de Buda acompanhada de textos, oferecidos pelo reino coreano de *Paekche* à corte imperial japonesa em 552 d. -C. Um debate acalorado foi levantado entre a nobreza a respeito dos méritos da nova religião que acabou por triunfar, estabelecendo-se firmemente sob a proteção especial da casa regente. O príncipe *Shotoku Taishi* (574-622 d. -C), foi um defensor caloroso do budismo e o responsável pelo alto nível artístico do país. Ele incentivou a arte, convocando artistas chineses para a sua corte. (AUBOYER, 1966).

A arte japonesa nasce de um impulso da cultura chinesa, mas a Coréia serviu de intermediária e imediatamente as tradições chinesas se transformaram em um contato de

provações “bárbaras”, profundamente diferentes. Destes contatos surge um vocabulário plástico novo, que constituirá a base da arte sensível, aristocrática e nacional do Japão. (PAUL-DAVID *apud* HUYGHE, p. 148.)

Ainda hoje é possível constatar o apreço do príncipe *Shotoku* pela arte, pela qualidade e quantidade de peças expostas nos templos, e pelas peças pertencentes ao seu acervo particular. Tinha preferência por estátuas de Deuses confeccionadas em estanho, ouro ou madeira, em especial de “*Kannon Bosatsu*”, de quem foi devoto durante toda sua vida. Havia também peças decorativas, armas e máscaras usadas nas peças de “*Kabuki*”.²

A religião Budista venera o espírito das divindades existentes nas montanhas, nos rios, nas árvores e em outras entidades naturais. Nos ensinamentos budistas há um pacto de respeito à natureza por toda a vida. No pensamento ocidental, em oposição ao pensamento oriental, a imagem do homem está situada em primeiro plano, subordinando assim, todos os outros seres vivos. Para os orientais, o homem não está na posição central. Ele está ligado harmoniosamente com a natureza, sem com isso ter o direito de dominá-la nem controlá-la. “Na natureza, não se pode ser independente a não ser dependendo do próprio ambiente. O que vale para o ambiente biológico, vale também para o ambiente social, urbano, cultural e religioso.” (Morin, 2008, p.2).

Na cultura oriental japonesa, a arte representa a vivência do artista com o mundo. Os elementos da natureza são valorizados e utilizados como fonte de inspiração. Esta arte é baseada na simplicidade de expressão. A complexidade é significado de imaturidade, de decadência. Acredita-se no princípio de que *a simplicidade não é jamais simples*.

² *Kabuki* foi uma modalidade de teatro do período Edo (1615-1867), conhecido pelos imponentes cenários, pelo figurino colorido e *pela característica dramática da maquiagem dos personagens*.

Na concepção oriental, a arte precisa necessariamente estar ligada ao belo. Para os japoneses, a beleza eleva o espírito humano. Se o artista não enobrecer seu espírito, suas reproduções serão apenas cópias do seu cotidiano e de nada servirão aos outros como ferramenta para o autoconhecimento.

1.1. Arte Budista

1.1.1. Período *Asuka* (538-710 d. C) – O Início da Arte Budista.

O período *Asuka* caracterizou-se principalmente, pelas mudanças ocorridas no Japão, com a entrada da religião Budista vinda da Índia, pelas correntes religiosas da China e da Coréia. Esta religião trouxe com ela, não só os aspectos espirituais, como também, uma nova forma de comportamento social, influenciando todo o conceito artístico seguido anteriormente pelo Japão.

Os japoneses tomaram conhecimento desta nova religião através dos Coreanos e dos Chineses, que no século IV d. -C, já possuíam uma massa impressionante de fieis. Confrontaram-se à grave decisão de limitar seus interesses apenas pela nova religião, ou absorver também todos os aspectos de vida dos países estrangeiros, que na época possuíam uma população culturalmente e politicamente mais refinada que a sua.

Optaram então, por uma experiência que os levou a um choque cultural, obrigando-os a adotar um modo de vida completamente diferente. A base da nova civilização se opunha ao sistema religioso, sobre aquele que o Japão repousava. A civilização chinesa já possuía um modelo político social mais organizado que, de uma maneira ou de outra, afetaram a vida japonesa sobre todos os aspectos. (MURASE, 1992, p.13, tradução da autora desta dissertação.)

Todas as formas de artes plásticas foram influenciadas pelo novo sistema religioso. Até mesmo a escrita, que até aquele momento não possuía ainda uma linguagem própria, aderiu ao sistema chinês.

Mesmo com a adoção do Budismo, o Xintoísmo, que foi a religião principal do povo japonês até aquele momento, não perdeu jamais seu lugar oficial e continuou a dominar e mesmo na atualidade, está presente em uma série de cerimônias tradicionais importantes para a vida nacional.

A introdução do Budismo no Japão, em 538 d. -C., inaugurou a primeira época histórica do Japão, a cultura *Asuka*, nome de um maravilhoso vale aos arredores de Nara, rodeado por três montanhas e atravessado pelo rio batizado pelo mesmo nome. (MURASE, 1992). As manifestações artísticas desta época foram marcadas pela regência da imperatriz *Suiko* e posteriormente por seu filho, príncipe *Shotoku*, que foi um profundo admirador e colecionador de arte.

O príncipe *Shotoku* não era um mero patrono do Budismo: politicamente utilizou o modelo imperial chinês para elaborar um plano para a construção de um Estado, reorganizando e fortalecendo o poder político da corte. Se propôs a elaborar uma “constituição”, demonstrando a existência de uma burocracia oficial, caracterizada pelas ideias do confucionismo chinês. Os japoneses aparentemente desejavam encontrar no budismo, nos primeiros séculos de sua introdução, um meio eficaz e impressionante de interceder junto aos poderes divinos para assegurar boas colheitas e afastar a peste e outros desastres.

O primeiro templo importante da era *Asuka*, foi o Templo de *Hokoji*, geralmente conhecido como *d'Asakadera*. Este templo demorou dez anos para ser construído e ficou pronto no ano de 588 d. -C. Foi destruído logo depois e a única peça que restou foi uma estátua de Buda. Os japoneses ainda não tinham assimilado as formas da arquitetura, pintura e escultura chinesas, obrigando o Japão a importar os artistas de *Paekche*, Coréia. Após a construção deste templo, muitos projetos de construção budista foram executados no início do século VII. Artesãos vindos da Coréia, refugiados dos conflitos em seu País, acabaram por se instalar no Japão, a fim de trabalhar na construção destes novos projetos. No ano de 624 d. -C. existiam cerca de quarenta e seis templos budistas já construídos nesta região. “A diferença

entre os santuários *shintos* e os templos budistas estava na construção que era feita para durar, repousada sobre grandes terraços de marcenaria.” (MURASE, 1992, p.14, tradução da autora dessa dissertação.). Estes templos foram sempre construídos recriando o palácio de Buda, ou conhecido como o paraíso na Terra, para que os visitantes tivessem uma experiência prazerosa, ao adentrar nestas edificações.

Infelizmente, os primeiros monastérios foram destruídos ou pela mão do homem ou pela ação de calamidades naturais. Um dos mais importantes, o Templo de *Hôryû-ji*, fundado em 607 d. -C., resistiu milagrosamente até os dias atuais e conserva a nobreza das primeiras construções budistas do Japão. Caracterizou-se também, por ser a primeira construção, de um templo desse porte, feita inteiramente em madeira.

Figura 1 – Pagode do Templo *Hôryû-ji* em Nara.
Fim do século VII, período *Asuka*
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.15

Figura 2 – A Sala Dourada – (*Kondô*) - Templo *Hôryû-ji* – Nara
 Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.17

Figura 3 – A porta central do Templo *Hôryû-ji* – Nara
 Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.19

Este templo está totalmente vinculado à pessoa do príncipe *Shotoku* (592-622 d. -C.). e abriga, em seu interior, uma quantidade extraordinária de esculturas japonesas, as mais antigas e também em estilos diversos. Sem dúvida, este templo reúne quase que completamente toda a arte executada no período *Asuka*. O primeiro templo *Hôryû-ji* foi totalmente destruído em um

incêndio na primavera do ano de 670 d. -C. Rapidamente, ele foi reconstruído de acordo com seu projeto original ao lado do que havia sobrado do antigo. Sua reconstrução durou até o ano de 711 d. -C., quando a nova construção se juntou com o que havia sobrado da antiga, ou seja, a Sala Dourada, - santuário reservado à imagem mais importante do Templo, uma tríade em bronze de *Shakanyorai*, feita em 623 d. -C. em homenagem ao príncipe *Shotoku* - e o pagode³ de cinco andares. Na época de *Nara*, no século VIII, ainda foram construídos o pavilhão do sino, o pavilhão dos sutras e a ampliação do salão de leitura para ser utilizado nas grandes cerimônias.

Esta estátua monumental da sala dourada está colocada em cima de uma grande coluna em madeira, toda decorada de pinturas. Infelizmente, esta decoração não está totalmente nítida, ficando difícil distinguir as imagens dos quatro guardiões celestiais ao lado das divindades do centro.

Outra obra de arte, dedicada ao príncipe, foi *Tenjukoku-mandara*, que era composta de um par de painéis (5 metros quadrados), bordados, que representavam o Paraíso, chamado *Tenju-Koku*. Esta grande composição foi desenhada por três pintores que possuíam nomes de origem chinesa ou coreana: *Yamato-aya-no-maken*, *Komano-Kaseichi* e *Aya-no-nu-Kakori*. (TERUKAZU, 1977, p.20, tradução da autora desta dissertação.).

Não restou mais que alguns fragmentos desta obra. Certas partes foram refeitas no século XIII. Os motivos dos fragmentos originais foram bordados em fios de cores claras como: vermelha, amarela, azul, verde, branca etc. sobre um fundo de adamascado violeta. Entre os personagens que, no início deveriam figurar sobre as cenas do Paraíso ou da vida terrestre do príncipe, vestido com uma saia estilo japonês, um disco lunar dentro do qual foram representados um coelho e uma árvore indicando a persistência dos temas chineses muito antigos, que apareceram frequentemente nas pinturas dos murais da Coréia antiga.

³ *Pagode* – Edifício em forma de torre contendo 5 andares e representando o esqueleto humano. O primeiro andar representa os pés, o segundo andar as pernas, o terceiro o quadril e a coluna, o quarto os braços e o último andar a cabeça.

Figura 4 - Tori , Tríade de Shaka, bronze dourado.
Período Asuka, Templo Hôryû-ji, Sala Dourada, Nara.
Fonte: L'Art Du Japon,1992, p.23.

Dentro do mesmo templo, encontram-se também um tabernáculo budista, um *zushi*, de extrema beleza e em excelente estado de conservação, que atesta o notável progresso da pintura da metade do século VII. Este tabernáculo, na forma de santuário em miniatura, está apoiado sobre uma grande coluna. É chamado de *Tamamushi-no-zushi*, para que, no enquadramento dos painéis, em bronze vazado, o desenho possa lembrar nos orifícios, a forma de uma espécie de inseto, o *tamamushi*.

Figura 5 – *Tamamushi-no-zushi*, Tabernáculo Budista.
Metade do século VII, pintura sobre madeira laqueada, 65 x 35,5 cm.
Templo *Hôryû-ji*, Nara.
Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.21.

“Nos batentes da fachada do santuário, reconhece-se a figura de dois guardiões celestes, portando uma longa lança e uma espada e sobre o batente das portas laterais quatro esbeltos bosatsu (bodhisattva).”⁴ (TERUKAZU, 1977, p.20, tradução da autora desta dissertação.). O estilo é arcaico, mas cheio de elegância. A técnica desta pintura em particular foi discutida durante muito tempo, por se tratar de uma pintura feita a óleo em quatro cores, sobre um fundo de madeira laqueada, que foi chamada de *mitsuda-e*. As obras de arte do Templo *Hôryû-ji* sofreram influência do estilo *T'ang* ou da tradição chinesa, influência da pintura indiana e de elementos vindos da Ásia Central. Nesta época, os artistas já possuíam técnica com senso de realismo bastante evoluído.

⁴ O *Bodhisattva*, ou seja, aquele que atingiu o estado de revelação mas que renuncia ao Nirvana em prol de resolver os sofrimentos da humanidade. (CULLCUTT, JANSEN, KUMAKURA, 1997).

A alta qualidade das obras desta época não apenas se deve às influências dos países já mencionados, como à sensibilidade e habilidade dos artistas japoneses.

Na China, a escultura não foi considerada uma arte como a pintura e certos artesanatos. No Japão, todavia, chegou a ser venerada em virtude do trabalho de um homem, Tori Busshi, famoso pelos seus três Budas do Hall de Ouro (Kondo) do templo Hôryû-ji, feitos em 623 d. -C. (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968, p.73.).

Figura 6 – Buda Sentado, cobre revestido de ouro.

Altura 33,9 cm, Período *Asuka* – *Nara*

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.73.

Este Buda, sentado, fazendo o gesto (*mudra*) de confiança, data do período *Asuka* (552-645 d. -C.), quando, juntamente com a religião, muitos Budas foram introduzidos no País. Este exemplar em iconografia religiosa indiana, é chinês no estilo do planejamento e coreano em temperamento. O hábito que se expande e abre como um casco lembra uma derivação da estatuária chinesa da dinastia *Wei* do Norte (386-534 d. -C.) e lembra o Buda *Hôryû-ji*.

O costume japonês desta época, não se resumia apenas às esculturas e adornos religiosos. Muitas máscaras cerimoniais de madeira foram usadas em danças sagradas e profanas, nos mosteiros e na corte imperial. Emprstavam

às danças (*gigaku*) uma significação particular. Representavam divindades, *bodhsattvas*, homens, mulheres e pássaros. As faces dos seres humanos são curiosamente ocidentais e nunca orientais. (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968.).

Figura 7- Máscara Gigaku: *Goko* (Príncipe de Wu)
Século VII, Período Asuka, 28,8 x 21,2cm.
Templo *Hôryû-ji*, Nara

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.72.

A máscara da ilustração anterior foi usada por um nobre de Wu, em alguma ocasião importante, e seu caráter é sublinhado pelas feições expressivas e pela coroa. Estas máscaras vinham da China (500-700 d. -C), onde eram usadas em cerimônias religiosas budistas e em danças de corte, especialmente durante a dinastia Sui (589-618 d. -C.). Diferem das máscaras usadas no drama No que copiam com maior exatidão as feições humanas, estas são marcadamente caricaturais e grotescas.

Durante o período *Asuka*, os ourives fizeram grandes progressos na manufatura de objetos budistas. O *kanjo-ban* de *Hôryû-ji* é a obra prima do

período. Sua decoração floral é a mais clássica do período *Asuka*. Na decoração do *Kanjo-ban*, o desenho floral aparece já perfeitamente formado.

Figura 8 – Detalhe de Estandarte Budista (*ban*)

Detalhe de um grupo de dezesseis placas, 40 x 12 cm.

Século VII, período *Asuka*, bronze dourado.

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.74.

O exemplo da ilustração é uma pequena secção de um estandarte de bronze dourado com altura de 304,80 cm. As figuras, no desenho, são gravadas em linhas finas que foram, em certa época, cheias de esmalte. Uma decoração floral lateral envolve as *apsaras*, ou ninfas celestiais aladas, consideradas pela antiga mitologia hindu como divindades da natureza e da fertilidade, peritas em virar a cabeça dos ascetas com sua beleza. (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968, p.75).

A reprodução fotográfica da figura 8 não dá a ideia da qualidade deste trabalho e da decoração em arabescos desta peça em que, de acordo com as tradições religiosas, os fiéis que roçassem a cabeça contra aquelas cadeias obteriam o estado de graça e poderiam, então, prosseguir com a cerimônia de aspersão, ou *Kanjo*, donde o nome de *kanjo-ban* dessa importante peça litúrgica.

No final do século VII, os japoneses assumiram em suas pinturas e esculturas o estilo Tang chinês (618-907 d. -C.), que valorizava a rigorosa simetria, a utilização de cores fortes e bem esquematizadas, aplicadas nos corpos e nos vestuários. Os personagens do painel *Paraíso do Buda Amida*, foram definidos com linhas delicadas e harmoniosamente traçadas, mas avessas, a qualquer realismo, esta obra teve apenas fim decorativo. A utilização de um trabalho sem originalidade é ainda mais surpreendente que os contornos amplos e harmoniosos bem marcados e longe de fazer pensar em uma técnica mecânica deste tipo. Esta técnica chinesa apareceu, após alguns séculos, na Itália do Renascimento.

Figura 9 – Paraíso do Buda Amida.
Período Asuka.
Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.24.

Figura 10 - Detalhe Mural
Cabeça de Bodhisattva Kannon
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.23

As esculturas de argila, representando os dois guardiões do Templo, colocadas na entrada principal, foram as últimas peças colocadas após a reconstrução do monastério, no ano de 711 d. -C. Sua técnica e seu estilo eram bem próximos a uma técnica popular chamada de “*Dunhuang*”.

Após a morte do príncipe *Shotoku*, no ano de 622 d. -C., o Japão passou por vários conflitos com o objetivo de descentralizar o poder conquistado pelo imperador. Até o século VII, os chefes japoneses, não sentiram a necessidade de possuir uma capital permanente, sendo esta o palácio do governante. Após anos de batalha entre os clãs, somente no ano de 670 d. -C., com a centralização do poder, foram sendo construídas as primeiras capitais.

Figuras 11 e 12 – Os guardiões do Templo, 3,30 metros cada um.
 Templo *Hôryû-ji*, porta central, período *Asuka*
 Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.40,41.

A primeira destas foi *Fujiwara-Kyo*, que serviu aos imperadores entre o ano de 694 a 710 d. -C., altura em que foi abandonada. Posteriormente, *Heijo*, que permaneceu até o ano de 784 d. -C, já contando com uma população de 200 mil pessoas, quando foi abandonada. Este período de estabilidade de setenta anos foi conhecido por “período *Nara*”.

Durante este período, a *Ikebana* ainda não tinha se fixado como uma modalidade artística. Com a entrada do budismo no Japão, a confecção dos arranjos florais, estava totalmente ligada às oferendas budistas nas cerimônias religiosas e ainda não existiam escolas desta modalidade artística no país.

1.1.2. Período Nara (710-784 d. -C.) – O Budismo como Religião Oficial.

Com a reforma *Taica*, que visou um governo centralizado e organizado, o Japão viu-se obrigado a construir uma capital permanente, a fim de abrigar os numerosos empregados que trabalhavam na maquinaria burocrática do governo e também, com objetivo de expandir as artes, a cultura e a tecnologia. Deste modo, no ano de 710 d. -C., foi escolhido o local onde foi erguida uma

cidade permanente, no centro da planície de *Iamato* então, como ainda hoje, um verde mar de arrozais. Os construtores de *Nara* copiaram o plano retangular da capital *T'ang, Chang-an*. Projetaram uma rede de ruas largas, que abrangia uma área verde de 3 por 5 Km, ficando o Palácio Imperial ao norte do centro desta área. Margeando as avenidas ergueram-se as mansões e os mosteiros budistas se congregaram em massa ao lado do palácio.

Nara tornou-se um magnífico centro cultural e assim permaneceu durante muito tempo, bem como foi a sede do budismo japonês. Ainda hoje, esta cidade se orgulha por possuir mais de trinta templos budistas, todos em madeira, em excelente estado de conservação, levando em consideração o material frágil do qual foram feitos. Grande parte da riqueza nacional do Japão veio de donativos cedidos pela nobreza aos templos e mosteiros budistas. Estes locais possuíam em seu interior, obras de arte com valor inestimável.

Mesmo com a religião budista em alta no Japão, a população não chegou a se desligar totalmente dos ensinamentos da antiga religião xintoísta. Esta religião baseou-se principalmente nas forças da natureza, adotando as árvores, as rochas e os rios como deuses. A própria religião budista acabou se adaptando às tradições locais. “No templo de *Nara*, os telhados, de forte inclinação, simbolizam os cinco elementos universais: a terra, a água, o fogo, o vento e o céu.” (LEONARD, 1973, p.27.).

Muitos templos foram transferidos para *Nara* nesta época. O exemplo mais extraordinário de transferência foi do Templo *Yakushiji*, dedicado ao Buda da Cura, que foi construído no final do século VII no distrito de *Asuka*, quando a capital estava localizada em *Fujiwarakyo*. O pagode oriental e as demais construções deste templo foram destruídos. O que se vê hoje em dia foi reconstruído em 1975.

A planta do Templo *Yakushiji*, se diferiu do Templo *Hôryû-ji*. O estilo arquitetônico do pagode era moderno, com os muros entre os telhados na cor branca, favorecendo a luminosidade do edifício. A cada ângulo que se olhava, era possível notar outro gênero, muito diferente do construído em *Hôryû-ji*.

Figura 13 – Pagode oriental de *Yakushiji*, Nara.
Começo do século VIII, período Nara.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.44.

A principal obra do Templo, conservada dentro da Sala do Buda, foi uma imensa tríade de bronze composta pelo *Buda Yakushi* e seus dois assistentes. Esta obra impressiona pela sua dimensão colossal, pela perfeição técnica e pela expressão soberba das esculturas. Este *Yakushi* monumental (2,547 m de altura) está sentado com as pernas cruzadas sobre um pedestal de bronze ricamente decorado (1,576 m): seu corpo é amplo, bem proporcional e emite uma expressão de poder e de bem estar.

Figuras 14 e 15 – Tríade do Buda *Yakushi*, bronze dourado.
Início do século VIII, período Asuka, Nara, Templo *Yakushiji*.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.42,47.

O projeto mais importante e mais ambicioso desta época foi a construção do Templo *Todaiji*, onde a principal obra foi uma estátua colossal do Buda *Vairocana* (*Rushana*, em japonês). Este enorme edifício guarda vários milhares de tesouros do século VIII. A maior parte dos objetos fora confeccionado no Japão, mas, muitos outros vieram, via rota da seda, da China, Ásia Ocidental e da Pérsia. O imperador *Shômu*, budista fervoroso, que reinou do ano de 724 a 749 d. -C., desejava fazer do budismo uma religião nacional. Considerando *Todaiji* como uma grande catedral budista, mandou construir esta enorme estátua onde o trono de *Rushana* estava sobre um pedestal de bronze, em forma de lótus, composto de quarenta e oito pétalas, onde, em cada uma delas, estava gravada uma cena que representa o universo budista. (MURASE, 1992.).

Figura 16 - Buda *Rushana*, bronze dourado, 1,473 m. altura.
Templo *Todaiji*, período *Nara*.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.48.

Nesta época, as artes budistas se diferenciavam sensivelmente da produção artística do período *Asuka*: muito mais complexas e ricas do ponto de vista iconográfico. Muitas escrituras de textos sagrados importantes, trazidos pelos monges da China, fizeram parte das produções artísticas desta época. Os *sutras* (escrituras sagradas) foram desenhados de forma a representarem um trabalho artístico, unindo a escrita ao desenho, como se os artistas, muitos

deles monges, pudessem exprimir através da arte os ensinamentos importantes da religião budista.

Figura 17 – Sutra das Causas e dos Efeitos (*E-ingakyô*), pintura sobre papel. Primeira parte, altura 26,5 cm., século VIII, *Jôbon-rendai-ji* – Kyoto
Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.29.

Na cena ilustrada acima, é destacada a figura melancólica de um jovem príncipe o qual não consegue se alegrar com nenhum prazer terrestre, nem com sua charmosa esposa, nem com as jovens músicas, nem com o passeio no jardim florido. Nesta ilustração, a arte iluminada da pintura sagrada remete à delicadeza do início da pintura profana. (TERUKAZU, 1977, p. 29, tradução da autora desta dissertação.).

Esta pintura foi executada em papel⁵ em forma de rolo e composta de quatro partes. Nesta época os rolos foram bastante utilizados, pela praticidade de transporte e armazenamento. A parte superior destinava-se à ilustração, enquanto que a parte inferior à escrita. Os textos destes rolos foram valorizados pelo seu valor artístico e religioso. Estas escritas na visão dos japoneses, por se tratar da vida real do príncipe Sidarta (Buda), emitiam uma energia sagrada a todos aqueles que, por ventura, tivessem contato com tais obras.

⁵ O papel de arroz no Japão, mesmo nos dias de hoje, é muito utilizado nas obras de arte. Os japoneses utilizam o papel como se fosse um objeto sagrado. Mesmo nos banheiros públicos, não há papel para a secagem das mãos, obrigando as pessoas a adquirir uma toalha própria para este fim.

A técnica da laca seca foi utilizada sem limite iconográfico aparente. Várias esculturas foram feitas, como o Buda *Ashura* e os dez grandes discípulos de *Sakyamuni*. Esta técnica também foi empregada para apresentar o missionário chinês *Ganjin*.

Figura 18 – O monge Ganjin, laca seca, colorida e dourada.
Altura 81,8 cm., fim do século VIII, período *Nara*, *Tōshōdaiji*, *Mieidō*.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.60.

O missionário chinês *Ganjin*, foi o monge enviado ao Japão com o objetivo de traduzir para o japonês, os escritos sagrados do budismo, vindos da China e da Coreia. No período de doze anos, este monge atravessou cinco vezes o mar. Certa vez, o navio encalhou obrigando-o a passar por diversas provações, que o levaram a chegar ao Japão completamente cego. A escultura da figura 18 mostra o monge sentado, com os olhos fechados e as mãos descansadas, em uma atitude de serena contemplação. Esta calma acompanha este monge por toda a sua velhice, longe de seu país. Logo após sua morte, foi erguido em sua homenagem, o templo *Tōshōdaiji*.

O templo *Tōshōdaiji* ocupou um lugar à parte na história da escultura japonesa. *Ganjin* trouxe muita disciplina, com a vinda de uma grande quantidade de artesãos chineses. As esculturas em madeira, encontradas na

sala de pregação, foram particularmente importantes, porque elas imprimiram um estilo de honra neste continente, durante a segunda metade do século VIII. Elas anunciaram também, o início de um novo impulso na arte do Japão, notado dentro da escolha da madeira, como material dominante no século IX.

A sensibilidade e a delicadeza dos artistas japoneses foram demonstradas claramente na imagem de *Kichijô-ten* (Mahasri), Deusa da fecundidade e da beleza, conservada no Templo *Yakushi-ji*.

Figura 19 – *Kichijô-ten*, (*Mahasri*, Deusa da Fecundidade e da Beleza)

Século VIII, pintura sobre estofado de cânhamo, enquadrado.

53,4 x 31,3 cm., Templo *Yakushi-ji*, Nara.

Fonte: *La Peinture Japonaise*, 1977, p.30.

Sem sua aura e sem o objeto que ela carrega na mão, que representa sua divindade, esta pintura poderia ser de uma dama elegante da corte, vestida à moda dos T'ang. Sobre este estofado de cânhamo, o artista trabalhou cuidadosamente, traçou linhas pretas bem finas no tratamento do rosto e, sobretudo, em todo o desenho que cobre o tecido. A pintura segue com equilíbrio nas cores e aplicação de fios de ouro, garantindo a nobreza do trabalho. “Esta técnica será aperfeiçoada mais tarde, entre os séculos X e XII,

seguindo o gosto aristocrata dos japoneses e constituindo a base da pintura clássica.” (TERUKAZU, 1977, p.28, tradução da autora desta dissertação). Fazendo contraste com este trabalho, segue a figura 20, com desenho rapidamente traçado, vigorosamente acentuado da Deusa da Misericórdia, sobre uma nuvem. O gesto largo das mãos e a echarpe que flutua no ar, demonstram os movimentos da divindade que desce do céu com muita pressa. As linhas foram traçadas rapidamente, sem grande atenção, mas representam um acento rítmico muito agradável, evocando as pinturas monocromáticas feitas com tinta de escrever, desenvolvidas na China no século VIII.

Figura 20 – *Bodhisattva* sobre uma nuvem.
Desenho feito com tinta de escrever, 138 x 133 cm.
Século VIII, coleção Imperial do *Shôsô-in*, Nara.
Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.35.

O período *Nara* viu florescer, também, uma cultura literária através dos japoneses que tinham aprendido os sistemas da escrita chinesa. Apesar da língua falada não ser a mesma que a escrita, eles acharam possível exprimir seus pensamentos através de caracteres chineses. Várias poesias surgiram, então, como o *Manyôshu* (Coleção de Dez Mil Folhas), tida como a primeira expressão das sensibilidades poéticas dos japoneses e a maior antologia da língua. Embora nesta época já existisse muitos poemas longos (*choka*), a poesia japonesa destacou-se principalmente pelo modelo de versos de trinta e

uma sílabas, distribuídas por versos de 5-7-5-7-7 sílabas (*tanka*). O poeta de maior destaque da época foi *Kakinomoto Hitomaro*.

Neste período, não houve qualquer mudança com relação aos arranjos florais que ainda permaneceram fieis apenas às oferendas nas cerimônias budistas dos mosteiros.

1.1.3. Período Heian (794-894 d. -C.) – A Arte do Budismo Esotérico e a Glória do Buda Amida.

A hegemonia de Nara como capital não durou muito tempo. Em 794 d. -C., o imperador Kammu, transferiu a sede de seu governo para Heian-Kyo (A capital da paz e da tranquilidade), atualmente Kyoto, que se localiza a trinta quilômetros ao norte de Nara. (TERUKAZU, 1977, p.37, tradução da autora desta dissertação.).

Este acontecimento foi considerado o começo de uma nova época na história do Japão, chamado de período *Heian*, que permaneceu até o final do século XII.

Quando o imperador *Kammu*, estabeleceu a capital do Japão na nova cidade de *Heian-Kyo*, não poderia ter imaginado o sucesso dessa iniciativa. Pouco depois de sua fundação, ela se tornou um florescente centro cultural, sede de uma sociedade elegante que por mais de 300 anos iria embelezar pela arte, a literatura e a música. Mesmo atualmente, a cidade de *Kyoto* é referência pela sua beleza estética e pela quantidade de magníficos templos budistas.

O plano desta capital, a exemplo do que fora adotado na capital anterior, *Nara*, era cópia da metrópole chinesa *Chang-an*. O imperador apenas resolveu deixar os templos localizados em *Nara*, para garantir o domínio sobre os negócios da corte. Com sua morte, no ano de 806 d. -C., os monges afluíram em massa para a capital e os templos foram erguidos por toda a cidade.

Enquanto a cultura na nova capital estava adquirindo forma, a maior parte do Japão permanecia em atraso. A grande massa da população, estimada em cinco milhões de habitantes, era constituída de simples camponeses. Os conflitos eram frequentes provocando derramamento de sangue. É difícil explicar como essa ilha de tranquilidade e cultura floresceu num mar de ignorância e conflitos, uma vez que a cidade nem possuía

fortificações bem equipadas de tropas, como aconteceu com os castelos da Europa medieval. O budismo poderia ter sido uma influência favorável com sua doutrina de não violência, mas isso não aconteceu.

Heian tornou-se uma cidade de aristocratas e da corte imperial. Certamente, muitos dos aspectos culturais do Japão, surgiram nesta época, nas câmaras, nas cortes imperiais e nas residências da família *Fujiwara* (família que teve muita força política no Japão durante esta época). Contos como a História de *Genji*⁶ e o *Livro de Cabeceira*, demonstraram a vida da corte e das atividades culturais deste período.

“A requintada literatura que foi escrita sobre a elegante sociedade de *Heian* foi escrita quase que exclusivamente por mulheres.” (LEONARD, 1973, p. 34.) A escrita chinesa havia entrado no Japão, marcando a ideia de elegância e sofisticação. Como era uma escrita bastante complicada de ensinar, foi atribuída apenas aos cavaleiros da alta hierarquia e aos eruditos. Estes contos foram escritos em versos, na antiga escrita japonesa, a caligrafia “*Kana*”, que continuava a ser o meio de expressão das mulheres. Esta escrita acabou sendo conhecida como a “escrita da mulher”. As escritoras de *Heian* mostraram a rotina da corte, o povo e suas maneiras, ainda sobre a forte influência da cultura chinesa. Relatam histórias de divertimentos, sentimentos, manifestações da natureza, rituais sagrados, festas da corte e a vida em torno do imperador.

A poesia o Japão tem suas raízes no coração humano e floresce nas inúmeras folhas das palavras. Porque os seres humanos possuem os interesses mais variados, é na poesia que eles encontravam a expressão para as meditações do seu coração sob a forma de imagens surgindo aos seus olhos e de sons encontrando-lhes pelos ouvidos. Ouvir o pássaro cantar entre as flores e o sapo nas águas frescas?

⁶ Esta história relata a vida e muitos casos de amor do príncipe *Genji*, que viveu “não importa quando”, segundo afirma a autora, Senhora *Murasaqui*. O livro consiste principalmente no estudo psicológico dos numerosos casos amorosos vividos por *Genji*. (LEONARD, 1973.).

Haverá algum ser humano que não sinta levado a cantar? É a poesia que sem qualquer esforço move os céus e a terra, agita os sentimentos dos deuses e dos espíritos imperceptíveis à vista, suaviza as relações entre os homens e as mulheres e acalma os corações dos guerreiros ferozes. (WAKASHU, *apud* CULLCUTT; JANSEN; KUMAKURA, 1997, p. 79.).

A influência cultural chinesa durou até a conclusão da construção da nova capital. A China estava assoberbada de rebeliões e invasões e a dinastia *T'ang* havia entrado em decadência. A partir do ano de 894 d. -C., as ligações com a China foram interrompidas, exceto pelas viagens de eruditos e um reduzido número de comerciantes. (HUYGHE, 1966.)

Os japoneses não sentiram essa perda, pois, já haviam absorvido um vasto conhecimento da cultura chinesa e criado sua isolada capital. Os artistas independentes sentiram-se obrigados a adotar um material melhor adaptado aos seus modestos projetos. Os materiais utilizados nas esculturas de *Nara* (argila, laca seca e metal), tecnicamente complicados de executar e muito caros, foram substituídos pela madeira que acabou se tornando o material de preferência desta época. Algumas peças de bronze só foram executadas no período *Kamakura* (1185-1333 d. -C.). A dependente relação com este novo material e as mudanças nas condições de trabalho afetaram consideravelmente a produção dos artistas, que mudaram de padrão o gosto oficial, que o realismo continha, da escultura nobre e aristocrata do período *Nara*. Esta tendência à “*japonização*” da arte, também foi encontrada nas pinturas budistas e na arquitetura dos novos templos.

A estátua de madeira de 1,703 m de altura, do Buda *Yakushi* de *Jingonji*, ilustrou bem a mudança ocorrida dentro do clima artístico e religioso deste fim de século VIII. (MURASE, 1992.).

Figura 21 – Buda *Yakushi*, Madeira **Figura 22** - Detalhe – Buda *Yakushi*
 Altura, 1,703 m. Início do período *Heian*
Jingoji – Kyoto
 Fonte: L'Art Du Japon, 1992 , p.71.

Esta obra, que representou um grande exemplo de escultura em madeira realizada no século VIII, foi talhada em uma única peça de madeira, conforme a técnica (*Zukuri*), conhecida pelo nome de *ichiboku-zukuri*. A cabeça do Buda é relativamente pequena se comparada ao tamanho volumoso de seu corpo. A solidez de sua massa e o esquema das pregas de sua veste lembram as esculturas chinesas em pedra do final do século VIII. Talvez, este material tenha sido utilizado pelos artistas chineses que acompanharam o monge *Gangin* na sua chegada ao Japão. As esculturas deste período, não foram feitas com a sofisticação e cuidado nos acabamentos, como as esculturas do período *Asuka* e *Nara*. As grossas bolas no cabelo, o rápido entalhamento nas vestes e o rosto grosseiramente polido, demonstram a diferença de acabamento desta época. É possível até notar a marca da ferramenta do artista, que talhou a madeira em gestos rápidos. Esta estátua estava envolvida em uma atmosfera impenetrável e opressiva e também ligada a um novo dogma religioso conhecido pelo nome de *mikkyo*, ou budismo exotérico. *Kukai* (773-835 d. -C), conhecido pelo nome de *Kobo Daishi*, depois de estudar dois anos na China, assumiu o controle da igreja, com objetivo de introduzir o novo pensamento do budismo *mahayana*, que consiste na ideia de que o universo é todo composto de uma manifestação energética emanada de uma divindade central, *Buda Dainichi*, sensivelmente presente em tudo, dentro de cada

pensamento, dentro de cada ação, dentro de cada palavra. Os outros Budas e *Bodhisattvas* são, dentro deste conceito, a outra parte do Deus supremo.

Figura 23 – Buda *Dainichi*.
Altura 66 cm., século X.
Fim do período *Heian*.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.73.

Figura 24 - *Kannon* “onze cabeças”.
Altura, 1,00 m., primeira metade século IX.
Início do período *Heian*, Nara , *Hokkeji*.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.74.

Depois de compreender a existência deste Deus supremo, os indivíduos começaram a participar de uma liturgia elaborada, onde Buda seria a energia principal e o resto do mundo poderia, desta forma, ser o seu verdadeiro paraíso.

Saicho, antecessor de *Kukai*, além de estudar a doutrina *mikkyo*, estudou também o budismo *shingon*, que se diferenciava na crença de que o corpo de *Dainichi*, que ocupa o centro do cosmo, se compõe de seis elementos: terra, água, fogo, ar, infinito e conhecimento. Seu corpo, suas palavras e seu pensamento são os três mistérios da vida do universo. Esta forma de pensamento se baseava nos princípios do “*Sutra de Lotus*”, principal escrito sagrado budista desta época, sobre a salvação universal.

Baseado neste novo conceito budista, as *mandalas*⁷ começaram a fazer parte das pinturas artísticas deste período.

Figura 25 – Sutra de Lótus em um Leque (*Semmen Hokke-Kyo Sasshi*).

Pintura a cores e caligrafia em preto sobre papel, altura 25,6 cm.

Segunda metade do século XII. Período *Heian*.

Classificada entre os tesouros nacionais.

Fonte: Japão o Império do Sol Nascente, 1997, p. 77.

Neste leque do final do século XII, há um texto contendo parte do “*sutra de lótus*” que foi escrito sobre um desenho representando uma cena do cotidiano, onde foram retratados artesãos em atividade. A combinação das cores, do papel, da tinta brilhante da caligrafia do texto, criou uma elegante parceria entre temas religiosos e profanos. Neste período, também, desenvolveram-se as técnicas de fabricação do papel. Nesta época, os japoneses já utilizavam a técnica da sobreposição de papeis, decorações com pintura a escova, sobreposições com prata em pó, mica e até folha de ouro.

⁷ Mandala – o que possui (*la*) a essência e a totalidade (*manda*). (MURASE, 1992, p.78, tradução da autora desta dissertação.)

Figura 26 – Mandala Aizen Myoo.
Tinta sobre papel, 58,4 x 53,3 cm.
Final do Período *Heian*.
Fundação Mary and Jackson Burke.
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p.77.

Figura 27 – Mandala Ryokai.
Tinta dourada e prateada sobre seda.
4,11 x 3,66 m. Início período *Heian* – *Jingoji*.
Fonte: L'Art Du Japon., 1992, p.76.

Kukai incentivou os monges a praticar as artes, em particular a pintura. Eles preservavam a característica principal das divindades mas, em seus desenhos e pinturas, eles traduziram também suas visões pessoais ou suas percepções sobre determinada divindade, com algumas notas específicas para as cores e outros detalhes. (TERUKAZU, 1977.).

A madeira laqueada também foi uma técnica bastante utilizada nesta época. Os japoneses foram exímios mestres desta maravilhosa arte. Esta preciosa caixa do fim do período *Heian*, representada na figura 30, com certeza é uma das mais esplêndidas obras de laca da arte japonesa. As rodas foram marchetadas de madrepérola, e a laca, primeiramente recoberta em ouro em pó, recebeu incrustações de folha de ouro fino. Também incrustados são os fios que formaram o desenho das ondas. O interior da caixa foi coberto de desenhos de flores, pássaros e borboletas, executados em *maki-e*⁸, com pó de ouro e de prata (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968).

⁸ A pintura de *Maki-e* (pintura de borrifos), consistia tipicamente em fazer desenhos em laca líquida, amalgamada com cores vegetais e minerais, sobre a qual se deitava o folheado de ouro e prata. (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968, p.91.).

Esta técnica pôde ser encontrada também na pequena arca de estilo chinês, figura 31, trabalhada em madeira laqueada e incrustada com pequenos e grandes medalhões de madrepérola representando a fénix . A lenda chinesa fez destas aves mitológicas, de brilhante plumagem, símbolo de boa sorte.

Figura 28 – Bodhisattva Samantabhadra
Século XII – período *Heian*
Seda, 159,4 x 74,6 cm.

Figura 29 – O “Rei Pavão”
Século XII – período *Heian*
Seda, 148,8 x 98,8 cm.

Classificado entre os tesouros nacionais.

Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.86 e 88.

Figura 30 - Caixa de cosméticos, século XII. 30 x 22,5 cm., madeira laqueada..
Período *Heian*

Figura 31 – Arca, século XII. 67,7 x 92,3
67,7 x 92,3 cm., madeira laqueada
Período *Heian* , *Horyu-ji*

Classificado entre os tesouros nacionais.

Classificado entre os tesouros nacionais.

Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.90

O final do período *Heian*, caracterizou-se pela adoração ao Buda *Amida*⁹ “O Buda da Infinita Iluminação” e a crença no acesso à salvação na sua Terra Pura do Paraíso Ocidental. O culto à *Amida* fazia parte de um movimento de reformas religiosas, fruto de uma época de transição do governo. A devoção à *Amida* e a Terra Pura foi uma das correntes mais poderosas do budismo medieval japonês e a que lançou mais bases para uma maior disseminação do budismo no Japão.

O primeiro mosteiro dedicado ao Buda *Amida* foi o mosteiro de *Byodoin*, em *Uji*, perto de *Heian- Kyo*. Este palácio, transformado em mosteiro, foi um grande exemplo da arquitetura utilizada neste período. O jardim do palácio simboliza a Terra Pura de *Amida* na Terra. Construído sob a forma do pássaro “*Fenix*”¹⁰, as galerias laterais estendem-se com asas, enquanto as traseiras, à semelhança de uma calda, atravessam o lago. Duas estátuas de *Fenix*, feitas em bronze, estão localizadas em cima do telhado central, onde se localiza o pavilhão principal. No seu interior, uma estátua de *Amida* executada por *Jocho*, dando as boas vindas às almas que entram na sua terra pura.

Figura 32 – Fénix – Bronze
Período *Heian*.

Figura 33 - Mosteiro *Byodoin* – período *Heian*

Fonte: Japão o Império do Sol Nascente, 1997, p. 92.

⁹ *Amida* deriva do sânscrito *Amitabha*, que significa “luz infinita”, e *Amitayus*, “vida eterna”. Os budistas acreditavam que através da compaixão de *Amida*, os mortos poderiam renascer no seu paraíso Ocidental ou Terra Pura. (CULLCUTT, JANSEN, KUMAKURA, 1997, p.90.).

¹⁰ A *Fenix* simboliza o renascer do paraíso da Terra Pura de *Amida*. (CULLCUTT; JANSEN; KUMAKURA, 1997, p.92.).

O Buda Amida foi retratado de diferentes formas por todo o Japão, tornando-se motivo principal para as pinturas e esculturas da época.

Figura 34 – Aparição de Amida.
Pintura em seda, 138 x 117 cm.

Figura 35 – Det. Aparição de Amida.
Kannon Bosatsu sobre pedestal de lótus.

século XIII, *Zenrin-ji* – Kyoto.

Fonte: *La Peinture Japonaise*, 1977, p.59.

“O Buda *Amida* de *Jocho* (2,84 m.) está sentado sobre um pedestal de 1,78 de altura, debaixo de um dossel ornamentado e apoiado a uma auréola de madeira dourada muito trabalhada.” (MURASE, 1992, p. 99, tradução da autora dessa dissertação.).

Amida tem o rosto polido e redondo, como a lua cheia. Seus olhos estão entreabertos como em meditação; suas sobrancelhas desenharam arcos; sua boca é pequena, porém carnuda; seus dedos longos e afinados e as bolas de seu cabelo são pequenas e delicadas. Estes detalhes revelam o gosto da época e a nova técnica utilizada chamada de *yosegi-zukuri* (técnica de sobreposição das madeiras ou “Assemblage”). (MURASE, 1992., p.99, tradução da autora desta dissertação.).

Figura 36 – Buda *Amida* – *Jocho* – Madeira dourada
Altura 2,84 m. Período *Heian* – *Byodo-in* - *Kyoto*
Fonte: L'Art Du Japon,, p.,97.

Esta técnica marcou o apogeu do gosto e do estilo refinado da família *Fujiwara* e continuaria a ser utilizada e evoluir durante aproximadamente um século. O trabalho de *Jocho* foi seguido como modelo pelos escultores, que passaram a trabalhar usando como base a escultura de *Amida*.

A pintura também sofreu uma forte transformação nesta época. Em função das caligrafias feitas nos estilo *Kana*, nasceu nesta época, a pintura profana. Esta pintura foi chamada de pintura *Yamato* (nome do sudoeste de *Honshu*, que foi o centro cultural e político do Japão antigo, com as cidades de *Kyoto*, *Nara* e *Osaka*). *Yamato* significa pintura ao estilo japonês. Esta pintura retratava as cenas e histórias nacionais. Frequentemente, estas pinturas estavam ligadas às narrativas dos poemas, conhecidos como literatura indígena.

Os primeiros biombos japoneses começaram a surgir nesta fase e foram no início, confeccionados em papel branco, semi translúcido, esticado sobre uma moldura de madeira e ornamentados com desenhos abstratos.

O período *Heian*, sem dúvida, foi marcado por uma enorme quantidade de descobertas artísticas de alta qualidade estética, as quais serviram de referência, para as outras etapas posteriores. A *Ikebana*, neste período,

começou a ser utilizada como arte nos mosteiros e nas casas, feita apenas pelos homens nobres. Porém, não havia ainda uma preocupação formal com a estética dos arranjos. A partir deste momento, os arranjos já são considerados *Ikebana* por utilizarem medidas pré-determinadas e observarem os fundamentos religiosos imbuídos nesta arte.

Sob o regime militar, tema do próximo período, “*Kamakura*”, a arte caminhou para o realismo e a objetividade. O regime militar, o realismo e a objetividade marcaram, então, o início de uma nova era.

1.2 – O ZEN

Zen é uma palavra derivada do sânscrito e que significa “meditação”. Segundo Herrigel (1975) o Budismo *dhyana* – nascido na Índia, e que depois de muitas transformações atingiu a maturidade na China – foi adotado e cultivado no Japão, através do mestre *Dogen*. *Dogen* foi um nobre de alta hierarquia da Corte Imperial, que depois de voltar da China, alcançou a iluminação, passando a maior parte de sua vida em mosteiros isolados, onde guiou seus discípulos. Seus métodos eram drásticos e consistiam principalmente na prática do *zazen* (que significa literalmente, “sentar em meditação”), na postura de pernas cruzadas, mantidas durante muitas horas, tentando livrar-se da cólera, do egoísmo, ao mesmo passo que tranquilizava e esvaziava a mente.

Dogen escreveu o seguinte:

Liberta-te de todos os vínculos e faze repousar as dez mil coisas. Não penses no bem ou mal, e não julgues o certo nem o errado. Mantém o fluxo da mente, da vontade e da consciência; põe um termo a todos os desejos, a todos os conceitos e julgamentos... O corpo deve ser mantido ereto... As orelhas, os ombros, o nariz e o umbigo devem ser conservados em alinhamento. A língua há de ser mantida de encontro ao palato, os lábios e os dentes firmemente cerrados, ao passo que os olhos serão conservados sempre abertos. (*apud*, LEONARD, 1973, p. 83)

O *Zen* consiste na procura da luz interior através da meditação. A prática da meditação considerada suprema surgiu, no Japão, acompanhado da religião Budista e começou a criar raízes, como escola independente, a partir dos séculos XII e XIII. Depois de *Dogen*, os primeiros defensores do *Zen* foram monges treinados no budismo *Tendai*, que procuravam no *Zen* chinês uma forma de reviver o budismo tradicional japonês. Mesmo sendo uma tradição chinesa, o *Zen* japonês acabou ganhando autonomia, para se encaixar da melhor forma aos hábitos japoneses. Esta prática ganhou forte influência junto aos governantes e militares no período *Kamakura* (1185-1333 d. -C.), em virtude da importância dada à disciplina e a austeridade.

“A ideia central do *Zen* é a súbita iluminação, o reconhecimento da natureza ilusória de toda existência”. (LEONARD,1992, p. 83). O *Zen* ensinou que esta iluminação poderia ser conquistada através de uma disciplina mental e física. A busca da iluminação era considerada a qualquer preço, mais valiosa que qualquer ensinamento e comparada com a comunicação direta com a alma de Buda.

O principal objetivo dos mestres *Zen* é atingir o *satóri*, cujo significado apropriado é “intuição ou iluminação” no sentido de sabedoria transcendental. “O *satóri* consiste numa transcendência dos limites do ego. Do ponto de vista lógico, é a percepção da síntese da afirmação e da negação.” (HERRIGEL,1975, p.11).

Uma das características do pensamento *Zen* é começar com algo pequeno e modesto, que deve ser praticado, tantas e tantas vezes, até que não haja mais nenhuma imperfeição, até que seja assimilado pelo praticante, passando a fazer parte da sua própria individualidade. Desta forma, ele pode encaixar-se nas atividades do dia a dia, produzindo manifestações diferentes de arte.

O *Zen* fez poucos adeptos junto ao povo por ter sido considerado uma seita formada por intelectuais. O próprio *Dogen* incentivava seus seguidores a lerem os *sutras* budistas.

Para entender a cultura do *Zen*, a lógica do pensamento ocidental deve posta de lado. A relação causa-efeito deve ser desprezada e a separação sujeito-objeto ignorada. O tédio deve ser ridicularizado, a paixão e o amor pela vida, enaltecidos.

O *Zen* trata de uma experiência direta, imediata, não filtrada pelo intelecto, ou seja, sua transcendência. Ele cria desprezo pelas palavras, valoriza o silêncio, os gestos iluminados e a comunhão com o cosmo. O *Zen* é a consciência cotidiana que se dá antes do pensamento, ou seja: “dormir quando se tem sono e comer quando se tem fome”. (MATSU *apud* HERRIGEL, 1975, p.11.). Para Herrigel:

O homem é definido como um ser pensante, mas suas obras se realizam quando não pensa e não calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Neste estágio o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade, ele *é* as ondas, o oceano, as estrelas, as folhas. Uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual, ele se torna um artista do *Zen* da vida. Ele não precisa, como o pintor, de telas, pincéis e tintas; nem como o arqueiro, do arco, da flecha, do alvo e dos demais acessórios. (HERRIGEL, 1975 , p. 12).

As diversas manifestações de arte no Japão têm no Budismo a sua raiz comum. Essa constatação é válida tanto para a arte dos arqueiros, como para a pintura, para a arte dramática, da esgrima, da cerimônia do chá e dos arranjos florais. Isso significa que todas estas formas de arte cultivam conscientemente uma atitude espiritual que em forma mais elevada é a característica principal dos sacerdotes budistas. Por esta afirmação é possível sentir a importância do artista para este povo e o tamanho de sua responsabilidade frente à arte.

Para os artistas japoneses, o recolhimento conduz o homem a perceber o que está no mais profundo de sua alma. A arte, na verdade, é para eles, uma busca profunda de sua essência, sendo o caminho para se chegar lá, muitas vezes, mais importante que o resultado final da obra. “Temos que ser ágeis para alcançar a liberdade e livres para recuperar a agilidade primordial” (HERRIGEL, 1975, p. 45).

Entre o estado de relaxamento psíquico de um lado e o da liberdade espiritual de outro, existe uma diferença de nível que o ato de respirar, por si só, não pode compensar. Para perdermos o eu, é necessário cortarmos todas as amarras, sejam quais forem, para que a alma, submergida em si mesma, recupere todo o poder da sua indivisível origem. Não conseguimos fechar a porta dos sentidos através de uma simples reclusão, mas de uma disposição de ceder sem resistência. Para conseguirmos instintivamente essa atitude não-ativa, a alma precisa de um apoio íntimo, que é o ato de respirar. (HERRIGEL, 1975, p. 45-6).

O estilo de vida dos japoneses, sua estética, sua postura intelectual e sua moral estão fortemente impregnados dos fundamentos do *Zen*. O *Zen* está ligado com o puro e contemplativo misticismo. Em princípio, quem jamais teve experiência mística está e ficará excluído de sua compreensão. Este caminho é um caminho individual, porém, para percorrê-lo será necessária a ajuda de um mestre a fim de mediar suas vivências, vitórias e transformações.

Segundo Gombrich (1972), pode-se afirmar então, que o fator estético não é o objetivo de importância da arte japonesa, ele acaba sendo uma consequência. Para Herrigel. (1958), a arte se encontra no limite onde se aproxima a essência, da última instância, daquele ponto em que nada mais pode ser dito, porém apenas vivido. Segundo ela:

Em todas as formas de arte, é verdade, que não se pode apreender aquilo que não se sentiu. Elas não pressupõem apenas o talento artístico, mas também finalizam uma atitude espiritual, adquirida através dos longos anos de prática e concentração. (Herrigel, 1979, p. 55).

Os soldados foram os maiores propugnadores do *Zen*, exercendo forte influência sobre esta seita, mesmo sabendo que o *Zen*, sendo uma forma de budismo, se opunha a qualquer derramamento de sangue. Diante desta situação, os mestres rapidamente se tornaram os principais elaboradores do antigo culto japonês à espada. No entanto, estes mestres não ensinavam, eles próprios os pormenores da esgrima, mas acentuavam a correta atitude moral. Alguns mestres devem ter sentido culpa acerca do derramamento de sangue e, com frequência, tentavam mudar seus pensamentos para justificar tal ato.

SUZUKI, (*apud* LEONARD, 1973), eminente expositor do *Zen*, afirmou o seguinte:

A espada é geralmente associada ao ato de matar, e quase todos nós perguntamos intimamente como poderá ela vincular-se ao *Zen*, uma escola de budismo que prega o evangelho do amor e da misericórdia. O fato é que a arte da esgrima distingue entre a espada que mata e a espada que dá vida. Uma é usada por um técnico, e não poderá ir além de matar, pois jamais apela pela espada a menos que pretenda matar. O caso é totalmente outro com uma pessoa obrigada a erguer a espada. Não é realmente esta pessoa, mas a própria espada que executa a morte. Ela não tem o menor desejo de causar qualquer mal a quem quer que seja, mas o inimigo surge e faz-se vítima. É como se a espada executasse automaticamente sua missão de administrar justiça, que é a função da misericórdia... Quando se espera que a espada desempenhe esse papel na vida humana, não é mais uma arma de defesa pessoal nem um instrumento empregado para matar. (SUZUKI, *apud* LEONARD, 1973, p.84.).

Os primeiros templos “*Zen*”, do período *Kamakura* (1185-1333), conforme será demonstrado a seguir, foram simples e austeros, mas tornaram-se requintados, devido à popularidade da seita entre a classe dominante. Nestes templos, a maior ênfase ficava sempre na execução dos jardins, com pedras cuidadosamente dispostas em determinados lugares, lagos artificiais e margens cobertas de musgos.

Os velhos jardins existentes em *Kyoto* e seus arredores situam-se entre as melhores criações de arte oriental. “Eles não foram projetados com a finalidade de proporcionar prazer de ordem estética, mas para propiciar

tranquilidade favorável à meditação” (LEONARD, 1973, p. 85). São, em sua maioria, compostos de pedras e musgos plantados na areia branca. Estes jardins, segundo acreditam, preservariam uma parcela de mistério e do espírito de uma lição ministrada por Buda. Existe também uma ligação das pinturas a nanquim ou “*sumi-e*” com estes jardins no que se refere à simplicidade e o seu alto poder sugestivo. Vários dos pintores do “*zen*” foram também jardineiros.

Figura 37 – Jardim do Templo de Ryoanji – Kyoto
Fonte: Embaixada do Japão no Brasil

O celebrado jardim ao estilo zen do Templo, figura 37, é cercado por uma parede baixa por três lados e é feito apenas por quinze pedras de formatos estranhos, com tamanhos variados, colocados em uma cama de cascalho branco.

A cidade de Kyoto é famosa pelos seus jardins e grande parte deles está ligada aos templos *Zen*, sendo desenhados por monges e seus patronos no período medieval. O jardim mais conhecido fica no Templo Zen de *Ryoanji* fundado pelo militar *Hosokawa Katsumoto* por volta de 1450 (CULLCUTT; JANSEN; KUMAKURA, 1997.).

Os jardins desempenhavam um papel tão importante nas meditações *Zen* que as residências dos monges foram planejadas para que fossem como molduras da paisagem. O interior era rigorosamente simples voltado para um jardim feito de pedras toscas, cascalho varrido, ancinho e árvores, tudo cuidadosamente pensado e planejado. Aos poucos, a influência da arte de jardinagem, passou a ser adotada pela cultura japonesa. No período *Kamakura*

(1185-1333), um grupo de guerreiros das províncias, bem como de nobres, começou a mostrar interesse na construção de jardins. Um dos *designers* mais famosos desta época foi *Muso Soseki* (1275-1351), monge, que viveu em busca da iluminação, viajando pelo Japão, e montando em pequenos monastérios nas montanhas, maravilhosos jardins, integrados no cenário natural.

Figura 38 – Jardim de Kyoto
Fonte: Foto tirada pela autora, abril/2013.

Figura 39 – Jardim de Kyoto
Fonte: Foto tirada pela autora, abril 2013.

As diversas manifestações de arte ligadas ao fundamento do *zen* denotam a espontaneidade pura, que nem sequer toma consciência de si mesma, e era considerada altamente apreciável. Aos poucos, foi se disseminando no gosto popular e criando uma sensação de pertencimento, à formação estética do povo japonês. Durante os séculos XV e XVI, conforme será demonstrado a seguir, o Japão foi envolvido por lutas internas. Os homens que viviam neste período encontraram refúgio na “Cerimônia do Chá”, ritual de uma elegante simplicidade, que se desenvolveu nesta época.

Esta cerimônia nada mais era que uma reunião que congregava alguns amigos no interior de uma pequena casa, erguida em meio a um jardim

afastado da casa principal. “O jardim da casa de chá era projetado segundo um plano rigorosamente predeterminado, seguindo um alinhamento todo especial, conduzindo o convidado por uma alameda de plantas e flores, preparando seu espírito para o evento” (LEONARD, 1973, p.90.). A finalidade deste encontro era tomar chá e conversar sobre uma obra de arte, por vezes utilizada na própria cerimônia. Em meio a todo o ritual, costumava-se colocar à mesa um singelo arranjo de *Ikebana*, com objetivo de bem receber os convidados e enfeitar o ambiente.

Nos dias de hoje, os japoneses ainda constroem suas casas voltadas para o jardim, mesmo que seja apenas um pequenino cômodo interno, utilizado para este fim. O gosto japonês pela natureza é tão presente, que tudo que é feito no Japão segue uma ordem de acordo com as estações do ano. Da comunicação visual das cidades, passando pela comida e as roupas, existe uma forte relação com as estações. Durante a primavera, é bastante comum pessoas realizarem excursões para contemplar o desabrochar das flores das cerejeiras.

Figura 40 – Árvore de Cerejeira branca, *Hakone*.
Foto tirada pela autora, abril 2013.

1.2.1. Período *Kamakura* (1185 – 1333) - A ascensão dos Samurais.

No meio do século XII, duas classes militares rivais, os *Minamoto* (igualmente conhecidos com o nome de *Genji*) e os *Taira* (*Heike*) se uniram para derrubar o regime bem instalado da família *Fujiwara*. Os nobres da corte dos *Fujiwara* acabaram por perder sua supremacia para o novo clã de guerreiros *Taira*, sendo uma dominação mais efêmera e, posteriormente, os *Minamoto*. O regime militar instalado em 1185, por *Minamoto no Yoritomo* (1147-1199) na região de *Kamakura*, próxima da atual *Tokyo*, inaugurou uma série de governos militares sob a autoridade dos *xóguns*, que dirigiram esta nação sem descontinuidade até o ano de 1867. Instalados na parte oriental do Japão, os *Minamoto* deveriam guardar uma distância segura da linha ocupada pelos *Fujiwara* respeitando o acordo, que conferia ao antigo clã apenas a figuração do poder, ficando a cargo do outro clã o total comando do país. (MURASE,1992.).

A elite de guerreiros que dominou a sociedade japonesa do século XII ao século XIX, era formada pelos *Bushi*, ou *samurai*. *Bushi* significa “homens que lutam” e é aplicado aos guerreiros da Idade Média. Porém a palavra “*samurai*” está ligada àquele que serve nas armas ao seu senhor. Os guerreiros viviam nas aldeias e cultivavam suas terras e, ao mesmo tempo, treinavam as artes militares para servirem aos seus senhores nos campos de batalha. Muitos destes guerreiros foram camponeses que cultivavam suas terras, sendo obrigados a entregar grande parte de suas colheitas aos senhores rurais, geralmente nobres, ou a algum mosteiro. (CULLCUTT; JANSEN; KUMAKURA; 1997)

Durante a época conhecida como período *Kamakura* (1185-1333), quando o *xógum Ioritomo* e seus sucessores governaram o Japão, dos centros militares de *Kamakura*, apesar dos conflitos desta época, o comércio floresceu e as cidades cresceram em número e proporção. Os artistas e artesãos aperfeiçoaram suas habilidades, voltados de modo especial à fabricação de espadas, que mais tarde alcançariam renome no mundo inteiro. Esta época foi também uma fase de experimentações incessantes na busca de novas

maneiras de misturar os estilos que os chineses haviam introduzido no passado e o novo estilo japonês surgido após a entrada dos clãs *Taira* e *Minamoto*.

O realismo e a representação objetiva caracterizaram a pintura e a escrita desta época. Todos os horrores da guerra, travada entre as famílias *Taira* e *Minamoto*, foram descritos sem piedade pelos artistas, mas a harmonia das cores e das formas, despojadas em um ritmo agradável, davam a cada cena uma beleza pictural, descrita em forma de rolo. Os rolos de papel foram muito utilizados para contar os horrores da guerra e a vida de militares importantes. O predomínio dos guerreiros foi vividamente relatado e ilustrado, com relatos de façanhas dos homens de armas, sendo muito diferente da delicadeza dos poemas do período *Heian*. As histórias de guerras eram mais do que um entretenimento popular, pois exerceram profundo efeito na formação do moderno caráter japonês baseado na lealdade, no sacrifício pessoal e no desprezo pela morte. (MURASE,1992.)

Figura 41 - O incêndio do palácio Sanjo, detalhe de uma cena de *Gengi*.

Cores sobre papel, altura 41,4 cm, segunda metade século XII

Período *Kamakura*.

Museu de Artes de Boston.

Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p., 144.

O símbolo visível deste espírito marcial narrado na figura 41, foi a principal arma do guerreiro: sua espada. Uma espada não era apenas uma arma, ela representava um elaborado culto à honra. Os samurais andavam com suas espadas, dormiam e eram enterrados com elas. Eles acreditavam que as espadas possuíam poderes milagrosos e tinham vida própria. (LEONARD, 1973).

Devido à importância das armas, os fabricantes de espadas, armaduras, elmos e arreios de cavalos, foram uma classe coberta de honrarias. As lâminas eram verdadeiras obras de arte, feitas por encomenda. Confeccionadas de uma espécie de sanduíche de diversas folhas de metal, de diversos graus de dureza, unidas à marteladas, formando uma chapa resistente à perda do fio e a resistência. Estas espadas, depois de prontas, foram submetidas a uma série de testes para conferir sua real eficácia. O principal deles foi experimentar a lâmina em feixes de palha, que simulavam da melhor forma a carne humana. As estátuas de madeira continuaram a se destacar neste período, porém cercadas de maior realismo e técnica.

Esta estátua, da figura 42, representa uma das sentinelas que guardam *Yakushi Nyorai* (o Buda da medicina) e está entre os importantes tesouros nacionais japoneses. Estes guardiões cumpriam o dever de proteger a fé budista contra os maus espíritos e os inimigos da lei. Somente a expressão impiedosa e terrificante bastava para assustar os maus espíritos e fazê-los recuar. Foi esculpida em madeira de cipreste, constituindo uma raridade na cultura japonesa, feita geralmente em sândalo (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968). Há um senso de força, que sai da peça, como se este guardião estivesse pronto para o ataque. O nariz franzido, o cenho cerrado, os lábios estreitos, os olhos ameaçadores e os cabelos como labaredas de fogo, tudo concorre para dar-lhe uma aparência de horror.

Figura 42 - Estátua de um dos “Doze Guardiões Divinos”,
Juni Shinsho, século XIII.
Madeira, altura 77,3 cm, período *Kamakura*.
Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.102.

Figura 43 - Retrato de Minamoto no Yoritomo, século XIII.
Madeira colorida, altura 70 cm., período *Kamakura*.
Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.104.

Ainda que não tenha qualquer conhecimento da escultura japonesa, o observador sente-se impactado. É fácil, por isso, apreender a força ideal da figura de *Minamoto no Yoritomo*, importante fundador da dinastia *Kamakura*. (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968, p.104.). Este retrato, em forma de escultura de madeira, pode simbolizar a força intelectual e de poder sintetizados em *Yoritomo*. Suas mãos e pés desaparecem na forma sumária do tronco em que foram esculpidos, e a forma geral sugere forte unidade de caráter. As pernas estão atiradas para frente com grande impacto visual e o busto é hirtó(ereito) de orgulho e força. Suas vestes são solenes para representar a pobreza sagrada. Em sua cabeça uma touca cerimonial, que ergue como uma chama, dando-lhe uma expressão de poder.

Um tipo de pintura Yamato se especializou em ilustrações de temas científicos, especialmente de medicina veterinária (*Bai Zoshi*). (GIUGANINO, TAMBURELLO, 1968, p. 105). A figura a seguir foi retirada de um livro sobre dois monges veterinários, especializados no tratamento de cavalos. Um deles, *Io Koraku*, sentado junto a um tratador e um cavalo no estábulo, era muito conhecido por suas pesquisas e estudos médicos.

Figura 44 - *Bai Zoshi*, Página de um Tratado de Veterinária, cerca de 1267 d. C.
 Rolo pintado sobre papel, 29,6 x 610,2cm., período *Kamakura*.
 Classificado entre os tesouros Nacionais.
 Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.105.

Acima da cabeça do monge, pode-se notar a figura de *Yakushi*, o Buda da medicina, em um círculo no alto. Em trabalhos deste tipo era usual arrolar no canto superior esquerdo, os nomes de tratadores de cavalos, donos de cavalos e fórmulas terapêuticas.

“Um dos assuntos mais comuns da pintura *Yamato* era a crítica impiedosa dos clérigos que levavam vida mundana e se agitavam em prol das diversas facções políticas.” (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968, p. 105). As ilustrações do *Tengo zoshi* eram satíricas e continuavam, assim, a antiga tradição dos *engi-e*, ou seja: ilustrar as paredes dos templos, sempre com ironia e amargura.

Figura 45 - *Tengo Zoshi*, Ilustração do Tengu, final do século XIII.
Período *Kamakura*.

Par de maquimonos pintados sobre papel, 29,4x 1074,2 cm, cada um.

Classificado entre os tesouros Nacionais.

Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.106.

Boa parte dos monges dos grandes templos levavam uma vida escandalosa e tinham perdido completamente a fé. Esta ilustração narra uma história de três dos maiores mosteiros do Japão. A cena mostra um grupo de monges e fiéis, mantidos à distância, diante de uma área sagrada, por um monge de bastão.

A arte budista em serviço do fundamento *Zen* seria de fato utilizada com mais rigor no período *Muromachi* (1336 – 1573), mesmo assim, neste período

foi possível notar sua raiz propagada nos templos *Kenchoji*, construído em 1253 e *L'Engakuji*, em 1282 (MURASE,1992.). Além da construção, que por si só já possuía uma arquitetura cheia de detalhes, no interior destes templos, uma infinidade de esculturas, painéis e peças decorativas, mostravam as características artísticas deste período - ligadas aos fundamentos religiosos.

As artes decorativas permaneceram mais conservadoras que a escultura e a pintura nesta época. As obras de metal e as peças de laca seguiram o rigor do estilo durável da época de *Heian*. Mesmo assim, nesta época houve um aperfeiçoamento na técnica de *maki-e* e nos objetos metálicos, como os espelhos de bronze, confeccionados de forma a possuir um motivo e seguidos da simplicidade de formas.

Figura 46 - Vaso de cerâmica, *Ko Seto*, altura 27,2 cm., período *Kamakura*. Museu Nacional de Tóquio. Fonte: L'Art Du Japon,1992, p.170.

“Um dos fatores significativos no desenvolvimento da cerâmica no período *Kamakura* foi a profunda influência da cerâmica chinesa, importada para o Japão em grande quantidade” (Murase,1992, p.171, tradução da autora

desta dissertação.). Em face destes modelos, os japoneses se inspiraram a ponto de obter um progresso tecnológico fantástico. Construíram locais para a fabricação de potes, na região de *Seto*, ao norte de *Nagoya*, até hoje conhecida como a cidade da cerâmica de estilo chinês. Estas peças, batizadas de *Ko Seto*, vieram de um modelo da dinastia Song, formando as primeiras peças a serem cozidas em alta temperatura.

Figura 47 - O Monge Hsien-tzo, *Kao Shunen*, século XIV, período *Kamakura*.
Caquemono pintado com tinta sobre papel, 86,6 x 31,5 cm.
Classificado entre os tesouros Nacionais.

Fonte: M.N. de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.110.

Esta obra nos apresenta a pintura em tinta preta, conhecida em japonês por *Sumi-e* ou *Suiboku*. Esse tipo de pintura veio da China, no final do período *Kamakura* (1185 – 1333) e o começo do período *Muromachi* (1337 – 1573). Claramente inspirada pela pintura monocromática chinesa *Sung*, a pintura *Sumi* floresceu no Japão, no mesmo momento em que o budismo *Zen* se destacava. (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968.). Normalmente, esta pintura era praticada por monges sendo usada para atingir a iluminação. *Kao Shunen* foi um dos primeiros monges *Zen* a praticarem esta arte. A única notícia que se tem dele foi o fato de ter vivido no século XIV e ter ido à China, no final do período *Kamakura*, estudar budismo *Ch'an* e, talvez, a pintura chinesa de estilo *Mu-ch'i*. Nesta pintura, o monge agradece aos céus por ter apanhado uma

lagosta com sua pequena rede. A obra celebra as virtudes da vida frugal, o contato com a natureza, com delicados efeitos impressionistas. Este trabalho destacou-se pela simplicidade demonstrada com alguns poucos traços, utilizados para dar forma ao desenho e pela precisão nas pinceladas, revelando a segurança e a competência do artista.

Neste período, a arte da *Ikebana* consolidou-se no Japão, devido à influência do *Zen* entre os Samurais. Os mosteiros iniciaram suas escolas, agora ligadas definitivamente à boa forma e a estética rígida. Os arranjos *Kuge*, conforme será explicado no segundo capítulo dessa dissertação, que estavam ligados às oferendas nas cerimônias budistas, neste período passaram a ser chamados de *Tatehana*, devido aos fatores estéticos agregados neles.

1.2.2. Período *Muromachi* (1336 – 1573) – A arte do Budismo *Zen*.

Os anos de 1336 a 1573 também são chamados de período dos Ashikaga, nome de uma família de guerreiros que dirigia a nação na qualidade de “shógun” e que morava na região de Muromachi, Kyoto”. A primeira providência que o shógun tomou foi tornar a política administrativa clara e a serviço do budismo Zen em pleno crescimento, com sua legião de monges, (MURASE, 1992, p. 173, tradução da autora desta dissertação.).

Dentre muitos *shóguns* que governaram o Japão neste período, o mais lembrado foi *Ioximasa*. Apesar de não ter sido um ótimo governante e ter se deixado influenciar por sua mulher, *Ioximasa* é lembrado até os dias atuais, pelos japoneses, como patrono das artes. Durante o período que esteve no poder, colecionou em seu palácio obras-primas de pintura, porcelana e caligrafia chinesa, que fazia questão de expor cuidadosamente, a fim de reunir os principais artistas e intelectuais para apreciarem suas relíquias. Ele foi também um entusiasta pelos princípios e pela estética *Zen*, contribuindo para a predominância deste estilo nesta época. A ele também, foi atribuído o título de patrono da cerimônia do chá, esta notável cerimônia de arte e sutilezas tão peculiar no Japão. (LEONARD, 1973.)

O primeiro templo construído nesta época foi o templo *Rokuonji*, em *Kyoto*. Este edifício ainda manteve as referências da arquitetura chinesa desta época, mas com interferências da arquitetura que já se formava no Japão. Este encontro de formas originou o estilo da arquitetura japonesa, utilizada desde então. Um exemplo bem claro deste estilo híbrido foi o *Kinkaku* ou Pavilhão de Ouro, construído em 1398 pelo terceiro *shōgun* *Ashikaga Yoshimitsu* (1358-1408) em *Kyoto*. (MURASE, 1992.)

Este edifício fazia parte do templo *Rokuonji*, construído sobre o domínio de *Yoshimitsu*, na região de *Kitayama*: com a sua vila e uma grande quantidade de edifícios, para celebrar o poder político e a riqueza do *shōgun*. Infelizmente, após sua morte, seu filho *Yoshimochi* destruiu todos os edifícios, restando somente o Pavilhão de Ouro.

Figura 48 - *Kinkaku* ou Pavilhão de Ouro, 1398, período *Muromachi*.
Destruído em 1950 e reconstruído em 1955.

Kyoto, Rokuonji.

Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p., 175.

Yoshimitsu tinha amor pela cultura e pela extravagância. Foi sob o seu governo a construção dos mais renomados mosteiros *Zen* de *Kyoto*. Um dos mais importantes foi o *Shokokuji*, fundado em 1382, sendo o principal centro de estudos *Zen* e também residência de diversas gerações de influentes monges artistas.

Como toda a vila de *Yoshimitsu*, a propriedade *Higashiyama* contava com uma grande quantidade de edifícios, dispostos pelo jardim, alguns ainda sobrevivem até os dias atuais. O principal exemplo é a Sala do Buda, geralmente conhecido como Pavilhão do Dinheiro (*Ginkaku*), construído em 1489. Este pavilhão foi construído para ser uma sala budista e possui uma particularidade: as janelas em forma de ponta de lança, seguindo o estilo *Zen*, que se tornou moda na arquitetura desta época.

Figura 49 - *Ginkaku* ou Pavilhão do Dinheiro, 1489, período *Muromachi*.
Kyoto, Jishoji.

Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p., 176.

A ligação dos japoneses com a natureza sempre foi um ponto forte. As edificações são construídas como se fizessem parte deste cenário. Os jardins dos templos são um capítulo à parte. Compostos de plantas d'água, rochas,

árvores e plantas, parecem uma obra de arte independente, pela sua força e beleza. A partir destas construções, o nível dos japoneses face à arte tornou-se bastante elevado. A cerimônia do chá implicou na apreciação dos jardins, da arquitetura, da decoração interna, da caligrafia, da pintura, do arranjo de flores (*Ikebana*) e todas as artes menores – cerâmica, laca, trabalhos de bambu e metal e mesmo a conservação e preparação dos alimentos. Todos estes elementos contribuem para uma experiência única de prazer ligado à beleza. Esta tradição estética marcou profundamente os japoneses, criando uma espécie de assinatura deste País.

Em face à grande ligação dos militares, o *Zen* entrou com muita força nesse período, influenciando não só as artes, como também a formação moral desta época, baseada no confucionismo chinês. As pinturas feitas à nanquim “*suiboku-ga*”, monocromáticas, seguidas de algumas escritas, foram praticadas e desenvolvidas por artistas independentes ligados ao *Zen* (*Josetsu*, *Shubun*, *Oguri Sotan*, *Kano Masanobu* e *Sesshū*) e também por monges japoneses como suporte para a meditação, deixando muitos exemplos de simplicidade e precisão, vistos até hoje na arte japonesa. (MURASE, 1992.)

Figura 50 - *Tenshō Shūbun, Ten-yū Shōkei: Paisagem (Kozan- Shōkei)*. Metade do século XV.. Largura, 34,4 cm, Tóquio, coleção *Ishuii Yūshi*.
Fonte: *La Peinture Japonaise*, 1977, p.109.

Para representar seu ideal de vida solitária dentro da paz e tranquilidade dos mosteiros, as paisagens também foram utilizadas pelos monges como veículo na busca da iluminação e eram freqüentemente colocadas para enfeitar a parte interna dos monastérios.

A assimilação de um novo estilo de paisagem definitivamente realizado por um famoso monge pintor *Tenshō Shūbun*, mencionado em vários documentos do século XV. Sua pintura, que serviu de base para a pintura monocromática, é atribuída ao período de um ano em que esteve na Coreia. Havia muita influência da pintura coreana em sua arte. Mesmo assim, o governo “*shogunal*” nomeou este artista, mestre da academia oficial, pelos seus traços negros delicados e pelas cores extremamente leves.

Figura 51 - Sesshū Tōyō (1420-1506)
Rolo vertical, nanquim sobre papel.

Figura 52 - Paisagem estilo cursivo
Rolo vertical, nanquim sobre papel.

Museu Nacional de Tóquio.

Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.112 e 114.

Entre 1481 a 1484 d. C., Sesshū fez uma longa viagem pelo Japão, chegando até a região norte, desenhando uma série de paisagens. Sua peregrinação artística aprofundou sem dúvida sua atitude de extrair o essencial da natureza japonesa usando a

técnica de aquarela, retratando sua beleza da primavera ao inverno” (TERUKAZU, 1961, p.113, tradução da autora desta dissertação.).

Sesshû deixou na técnica de aquarela uma expressão forte e pessoal mediante uma construção plástica precisa. Esta última qualidade, única no Japão, distinguiu este artista de seus contemporâneos.

Mesmo que o dogma *Zen* não professe nenhuma doutrina estética particular, uma de suas convicções fundamentais: que insiste na espontaneidade, a mais extrema simplicidade e a moderação, marcaram, as diretrizes desta arte. Sem o *Zen*, os códigos e convenções, que caracterizaram a vida cotidiana dos japoneses contemporâneos, não seriam repletos de diferentes símbolos e signos, conhecidos nos dias de hoje. (MURASE,1992.)

No período *Muromachi* (1336-1573), a técnica de *Maki-e* de decoração de laca atingiu um grande refinamento. Várias peças foram executadas, como caixas, espelhos, estojos de escrever.

Figura 53 - Estojo de escrever (*suzuribako*), século XV, período *Muromachi*
Madeira laqueada, altura 48 x 22,3 x 21,1cm.
Pertenceu ao *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490.).
Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.117.

Refinadas composições naturalistas foram desenhadas contra o fundo preto deste estojo de escrever. Uma paisagem com Lua é visível na tampa de fora e montanhas e árvores completam a decoração das tampas das caixinhas internas. A paisagem é muito semelhante às pinturas contemporâneas. O estojo continha, em geral, penas para tinta, rolos de papel, pincéis, uma pedra para diluir a tinta e um vaso pequeno para água. (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968).

A disseminação da cerimônia do chá, entre todas as classes de japoneses, no período *Muromachi* (1336-1573), transformou humildes chaleiras d'água em um dos mais apreciados tipos de objetos de serralheria. As principais indústrias de chaleiras surgiram em *Tenmyo* e *Ashiya*.

Figura 54 - Chaleira de ferver água para chás (*chanoyu-gama*), Final do século XV, Período *Muromachi*, Ferro, altura 19 cm, diâmetro 27,1 cm. Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 116.

A peça aqui reproduzida, um exemplo de *Ashiya*, foi conhecida por *shinnari-gama*, o que significa “vasilha de fundo redondo e boca estreita”. As asas em forma de anéis foram compostas de pequenas máscaras de monstros. A superfície da chaleira foi decorada com cinco cavaleiros em relevo, contra uma paisagem de colinas, tudo isto, para permitir ao convidado, apreciar o trabalho do material, enquanto degusta o chá oferecido pelo anfitrião.

Desde esta época, os japoneses já possuíam uma forma muito peculiar, de caracterizar as diversas formas de arte. Na mesma fase, as espadas, a cerâmica, os utensílios do chá e o teatro também obtiveram seu destaque. O *No*, gênero teatral que se caracterizou pela sutileza que se distingue pela lentidão dos movimentos e que foi interpretado por atores mascarados e vestidos com trajes bastante elaborados, foi profundamente influenciado pela estética que dominava a cerimônia do chá. (MURASE,1992.).

Estas manifestações artísticas, apesar de serem totalmente diferentes, sempre estiveram ligadas, como se uma dependesse da outra para existir. A maior parte das peças *No*, tinham como tema um dramático encontro entre um espírito perturbado e um sacerdote ou observador. O *No*, não é representado, mas “dançado”, e os momentos de grande intensidade foram expressos através de danças, acompanhadas de uma flauta, tambores e cânticos; não esquecendo, da riqueza do vestuário e das máscaras utilizadas. Neste período, o *No* era apresentado ao ar livre, em santuários e templos. No período Edo (1615-1867), os espetáculos teatrais voltaram a ser apresentados, com um ar mais moderno e apresentados dentro de um espaço fechado. (COLLCUTT; JANSEN; KUMAKURA, 1997).

Figura 55 – Mascara No, *Ko-omote*
Madeira Colorida, 21,2 x 16,3 cm, Período *Muromachi*
Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p.126.

O final deste período também foi marcado com a chegada dos europeus em meados do século XVI.

Os observadores estrangeiros, cheios de admiração, enxergaram muitas coisas fascinantes que os historiadores japoneses da época consideravam naturais, nunca se dando ao trabalho de a elas se referir. Os melhores observadores, porém foram os missionários jesuítas, que sabiam expressar-se com clareza. Seus relatórios proporcionam imagem maravilhosamente nítida de um país onde quase tudo era estranho e inesperado. (LEONARD,1973, p.115.)

Os primeiros europeus que chegaram ao Japão foram os portugueses. Mostraram-se encantados por encontrar um país de clima temperado, cujo povo poderia ser estimado e admirado. O interesse principal dos portugueses era o livre comércio e a posterior catequização do povo. O primeiro objetivo foi concluído com sucesso. Mesmo não possuindo muitos artigos europeus, os japoneses pagaram altos preços pelas mercadorias de luxo que os portugueses traziam da China – uma área de comércio fechada aos japoneses pelo governo chinês em função das depredações praticadas pelos piratas *Wakos*.

Os japoneses receberam os jesuítas com grande respeito, por se tratarem de homens bem nascidos, cuja educação e maneiras causarem excelente impressão aos senhores feudais. Mesmo tendo estado neste país por um longo tempo, a comunidade cristã não avançou conforme desejado. Os japoneses eram um povo politeísta e dificilmente conseguiriam mudar os costumes religiosos enraizados durante um longo período de isolamento.

No final do século XI, o Japão declarou hostilidade contra os missionários e as nações ocidentais de onde eles provinham. Mais uma vez o Japão se enclausurou.

A *Ikebana* neste período conquistou cada vez mais adeptos e defensores.

1.2.3. Período *Momoyama* (1573 – 1615) – A Arte para os Poderosos.

Com o declínio dos *Ashikaga*, nos anos de 1560, fez surgir quatro décadas de guerra contínua entre os barões feudais que se disputavam na dominação do Japão. Este curto período foi batizado de Período *Momoyama* (colina de pessegueiros), nome da localidade ao sul de *Kyoto*, onde foi construído, até sua destruição em 1662, o castelo de *Fushimi*, por *Toyotomi Hideyoshi*. Logo após estas terras foram se transformando pouco a pouco em plantações de pêssegos. (MURASE, 1992, p. 173, tradução da autora desta dissertação.).

Durante este período, o Japão mudou de mão três vezes. Este período foi marcado oficialmente em 1573, quando *Oda Nobunaga* (1534-1582) assumiu o controle do governo, antes ocupado pelos *Ashikaga*. Seu domínio durou até o ano 1582, com seu suicídio. Logo após sua morte, um dos seus generais, *Toyotomi Hideyoshi*, governou o Japão, até sua morte em 1598. Somente após estes dois curtos governos, foi instalado o “*shógunato*” de *Tokugawa Ieyasu* (1542-1616), brilhante estrategista e homem político com grande habilidade. A família *Tokugawa*, mesmo após a morte de *Ieyasu*, continuou no governo do Japão, até o ano de 1867.

Nobunaga e *Hideyoshi* não provinham das classes mais elevadas da sociedade, mesmo assim, este período não sofreu qualquer diminuição do prestígio aristocrático. Foram os grandes unificadores do país, contribuindo para consolidar os belicosos estados feudais japoneses.

Neste período, a arte e a arquitetura adquiriram novo brilho e muito se desenvolveram; livres de quaisquer restrições, afastando-se das épocas anteriores. A arte desta época foi chamada de “rococó japonês”, pela ostentação na utilização de ouro. Esta fase se opôs completamente à simplicidade rústica e o refinamento dos períodos anteriores.

Mesmo estando isolados da tecnologia e do pensamento europeu, o Japão não se estagnou, progrediu segundo seu próprio rumo, preparando-se para assumir com facilidade seu moderno papel na esfera mundial.

Nesta época, houve também muitas imitações do estilo ocidental, abrindo um parêntese na história da arte japonesa. Os portugueses influenciaram a arquitetura militar japonesa, que passaria a construir castelos, cobertos de fortalezas e no alto de colinas. O castelo mais conhecido desta época foi *Himeji*, perto de Kobe (a sudeste de Kyoto) e, talvez, o que sobreviveu em melhor estado.

Figura 56 – Castelo de *Himeji*, 1608, período *Momoyama*
Fonte: L'Art Du Japon, 1992, p. 219.

Construído por *Hideyoshi* em 1581, foi completamente renovado em 1608.

A arte maneirista espanhola do século XVI, com suas cores vívidas e fortes contrastes tonais, encontrou perfeito eco na atmosfera refinada e heroica do Japão. Os chamados ditadores militares promoveram a construção de grandiosos castelos fortificados, com mobiliário faustoso, numa imponente exibição de riqueza e poder. Havia necessidade das pinturas para decorar as grandes paredes. Peças de mobília, e elaborados biombos de dobrar, pontuavam os vastos espaços. (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968, p. 121).

A técnica de *Yamato-e* se fundiu com a técnica *Suiboku*, para satisfazer à necessidade de pintura em larga escala, formando a escola *Kano* – representada por *Kano Eitoku*. As audaciosas pinceladas produziram efeitos grandiosos e esplêndidos. As novas obras foram batizadas de “biombo azul e ouro” pelas brilhantes cores, representando pássaros, flores e paisagens sobre um rico fundo em ouro.

Figura 57 - Kano Eitoku, Chao-fu e o Boi.

Caquemono pintado com tinta sobre papel, 142,2 x 50,4 cm.

Período *Momoyama*, classificado entre os tesouros Nacionais.

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 123.

A obra a seguir, é atribuída ao artista *Tosa Mitsuyoshi* - um dos representantes da arte em painéis – que introduziram novos valores espaciais, além da estilização da paisagem na pintura japonesa. A pintura a seguir adorna os painéis de um biombo que tinha originalmente o seu par, decorado com uma paisagem de sol.

Figura 58 – *Tosa Mitsuyoshi, Paisagem ao Luar.*

Detalhe da decoração de um biombo de seis painéis: 148,1 x 312 cm.

Período *Momoyama*.

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 122.

O uso dourado, como cor de fundo, altera toda a visão noturna; esta aparece com vaga e incerta e mais sugestiva que descritiva. E se o esplendor desse campo de ouro fora substituído pela escuridão da noite, uma lua no quarto ajudaria a revelar as passas de pinheiros e salgueiros com seus torcidos ramos que parecem arreados de gemas. (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968, p. 122).

Muitas escolas surgiram neste período, com intenção de valorizar a vida cotidiana das pessoas e dos fenômenos da natureza. As cores vibrantes fazendo contraste com o fundo ocre, muitas vezes dourado, foi um recurso bastante utilizado nesta época. *Kaiho Yusho* (1533-1615), provavelmente o responsável pela obra a seguir, conseguiu misturar os valores tonais da pintura *Yamato* tradicional com as delicadas nuances da arte chinesa.

Segundo Giuganino e Tamburello, “Esta pintura personifica uma das tradicionais “quatro artes”, que eram a harpa, o xadrez, a caligrafia e a pintura (*Kin-Kisho-ga*). Parte essencial da educação de todo jovem da nobreza, tornaram-se motivo favorito dos artistas.” (GIUGANINO; TAMBURELLO, 1968, p. 125).

Figura 59 – Alegoria da Pintura, Kaihō Yūshō?

Detalhe da decoração de um biombo de seis painéis: 153,1 x 364,2 cm.

Período *Momoyama* – “Classificado entre os tesouros nacionais”.

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, p. 125.

Kaihō Yūshō foi um artista que mesclou seu estilo entre trabalhos monocromáticos com grande austeridade - seguindo os artistas da escola Kano - e trabalhos policromáticos, utilizando cores vivas. Ele renunciou a utilização de tinta preta nos contornos da obra, muito comum nos trabalhos da época, para dar maior ênfase às cores utilizadas.

O verdadeiro renascimento da técnica *Yamato-e*, pôde ser visto na obra a seguir, confeccionada por um grupo anônimo de artistas, que se destacou pelos traços modernos e inovadores. Esta obra retrata a ponte sobre o Rio *Uji*, a sudeste de Kyoto. A composição da pintura deste duplo painel se distinguiu pela sua extrema simplicidade. As pequenas folhas, delicadas das árvores da direita e do centro simbolizam a primavera e as folhas longas da esquerda, sugerem o verão. “Com os contrastes marcados, as formas amplas e o brilho cintilante do ouro, este painel marca o apogeu do estilo decorativo do período *Momoyama*.” (MURASE, 1992, p. 232, tradução da autora desta dissertação.).

Figura 60 – Ponte de Uji – artista anônimo

Detalhe da decoração de um biombo de seis painéis: 154,8 x 317,5 cm.

Período *Momoyama*.

Fonte: Museu Nacional de Tóquio, Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 128-129.

O período *Momoyama* (1573 – 1615) não brilhou apenas pela arquitetura e pela pintura, mas também por uma variedade de artesãos de todas as formas: têxtil, laca, cerâmica e trabalhos de metal. “O século XVI foi também uma época significativa para o desenvolvimento da indústria têxtil japonesa.” (MURASE, 1992, p. 240, tradução da autora desta dissertação.). Com os chefes da guerra e seus financiadores, que não cessavam de prosperar economicamente, fez surgir também, a confecção de adornos, sobretudo dos quimonos. Durante este período, o bordado substituiu a arte da tintura e fez uma utilização abundante de ouro, superando o utilizado, pelos edifícios e pela pintura. Uma mistura de tintura a seco e bordado, chamada de *tsujigabana*, tomou conta dos vestuários nobres desta época.

A cerâmica não fez, nesta época, nenhuma grande descoberta além das técnicas aplicadas anteriormente, somente houve um aperfeiçoamento das antigas. A técnica preferida da época, com a fabricação em grande escala, foi a de *Raku*, introduzida por *Chojiro*, filho de um ceramista coreano. Houve nesta época, uma grande demanda de utensílios, em função do grande interesse pela cerimônia do chá.

Figura 61 – Pote de Água, cerâmica Shino, h. 18,4 cm.
Período *Momoyama*, Museu de Arte de Cleveland.
Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 244.

Figura 62 – Kimono decorado sobre a técnica “*tsujigabana*”
Seda, 1,44 m. de largura.
Período *Momoyama*, Museu Nacional de Tokyo.
Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 240

Este período foi marcado pela sofisticação em todos os seguimentos da arte, porém, no que se refere à arte da Ikebana, o caminho foi totalmente contrário à ostentação. Em função da simplicidade imposta pela cerimônia do chá, os arranjos se tornaram mais simples, com menos quantidade de flores, e a técnica se tornou mais livre, dando origem aos arranjos Nagueire, caracterizados pelo estilo livre.

1.2.4. Período *Edo* (1615-1867) – Os *Shóguns Takugawa*.

O “*shogunato*” da família *Takugawa*, trouxe duzentos e cinquenta anos de paz relativa, até a restauração da autoridade imperial, em 1867. Este foi o início da era moderna no Japão. Este período foi conhecido pelo nome desta família dominante ou pelo nome da cidade, *Edo* (atual Tóquio), vila onde *Ieyasu* instalou a sede de seu governo. *Edo* foi sem dúvida o centro da nação, mas incapaz de criar uma cultura própria, estando neste ponto de vista atrasado em relação à *Kyoto*. No final do século XVII, esta cidade já era uma metrópole engajada no consumo e passando de um milhão de habitantes. Durante este período, as atividades culturais do Japão foram dominadas por *Kyoto*, que se tornou o centro de formação dos futuros escritores, mestres do teatro *No*, da cerimônia do chá e da *Ikebana*. (MURASE,1992.)

Para melhor compreender as correntes artísticas deste longo período, esta época será dividida em três partes:

A primeira corresponde ao século XVII, onde os principais estilos artísticos ainda possuíam profunda influência do espírito do período anterior e continuando a florir pelas mãos dos grandes mestres da escola *Kano*, *Tan'yu* (1602-1674) e *Sansetsu* (1589-1651), símbolo da continuidade artística, seguidos da escola *Tosa* e *Sumiyoshi* que preservaram a tradição *Yamato-e*. Continuando esta primeira fase, dois brilhantes chefes de escola, *Koetsu* (1558-1637) e *Sotatsu* (morto por volta de 1640), fundaram a tradição *Rimpa*. A pintura desenvolvida no período *Momoyama* preparou o terreno para os pintores e as estampas *Ukiyo-e* ou imagens do mundo flutuante.

A segunda fase, correspondente ao século XVIII e a primeira metade do século XIX, e foi uma época de grande riqueza em termos de criatividade. Enquanto a tradição *Rimpa* era perpetuada por muitos discípulos, a pintura de gênero evoluiu até a arte realista do *Ukiyo-e* - festejada pelo mundo inteiro pelas gravuras dos mestres: *Susuki Harunobo* (1725-1770), *Kitagawa Utamaro* (1753-1806), *Katsushika Hokusai* (1760-1849) e *Utagawa Hiroshigue* (1797-1858). Sem dúvida, foi verdadeiramente uma época excepcional dentro da história da arte japonesa.

Nos dias atuais, *Rimpa* é conhecido como um grupo heterogêneo de artistas que produziram excelentes obras em pintura, caligrafia, cerâmica e em laca, e usufruíram de uma fama quase tão durável quanto da escola *Kano*. A tradição *Rimpa*, manifestou uma sensibilidade tipicamente japonesa: livre utilização de cores vivas, ousadia nos motivos decorativos e inspiração demonstrada na literatura clássica.

Figura 63 – Caligrafia de Koetsu e desenho de Sotatsu.
Ouro, prata e nanquim sobre papel.
Período *Momoyama*
Museu Ostasiatische Kunst Berlin.
Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 253.

Figura 64 – Sotatsu – Contos de Ise.
Cores sobre papel.
Período *Edo*, Minneapolis Institute of Art.
Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 254.

Apesar do grupo ter se baseado nos ideais artísticos cultivados pelos artistas *Hon'ami Koetsu* (1558-1637) e *Sotatsu* (morto em 1640), esta escola ficou conhecida como Escola *Korin*. *Ogata Korin* (1658-1716) foi um artista que

criou um elegante estilo decorativo que refletia o gosto da rica classe de mercadores de *Kyoto*. Inspirou-se nas obras de *Sotatsu* e como ele adotou temas de literatura em suas pinturas. Desenvolveu um estilo próprio, mostrando seu amor pelas formas simples e pelas composições ousadas. Foi primordialmente um pintor, mas também desenhava, produzia peças laqueadas e de tecidos; além de colaborar com seu irmão na decoração de cerâmica. Sem dúvida alguma, foi um dos mais notáveis artistas deste período.

Figura 65 – Ogata Korin, caixa laqueada.
O desenho representa as íris de *Yatsushashi*.
Laca preta encrustada de prata e madrepérola, 27,5 x 29,8 x 19,8 cm.
Período *Edo*, Museu Nacional de Tokyo.
Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 262.

Segundo Arichi: “Os íris são feitos com incrustações de madrepérola. O contraste entre as flores iridescentes e a ponte de grafita escura cria um desenho arrojado, típico do estilo Rimpa.” (ARICHI, 2012, p. 78).

Figura 66 – *Ogata Korin*, ameixeira com flores brancas e ameixeira com flores vermelhas.

Par de Biombos dobrado em dois painéis, 1,56 x 1,72 m., cada.

Período *Edo*, MOA Museum of Art, Atami.

Fonte: L'Art du Japon, 1992, p. 264.

Como muitas outras obras deste artista com talento múltiplo, este par de biombos, decorado de flores de ameixeiras vermelhas e brancas sobre um fundo iluminado pelo dourado, aparece como um estudo de contraste. Esta obra, assim como várias outras deste artista, esplêndidas pela simplicidade caracterizaram as aspirações estéticas da escola *Rimpa*, iniciada pelos artistas *Koetsu* e *Sotatsu*.

Na segunda metade do século XII, houve uma mudança importante no curso das produções artísticas. Os trabalhos grandes, com muitos personagens deram lugar aos simples rolos verticais, ornamentados com uma única figura em pequeno formato. Houveram muitos pedidos, para retratar as filhas dos nobres da sociedade de *Kyoto* e posteriormente *Edo*. Uma das principais razões desta evolução residiu evidentemente com o aumento da clientela popular. Para responder a esta demanda, foi natural a passagem para a produção de estampas.

Apesar de ter preferido ser um representante da pintura *Yamato-eshi* (pintura à japonesa), *Hishikawa Moronobu* (1618-1694) foi o precursor da base da estética das estampas *Ukiyo-e*. Seu triunfo esteve essencialmente no charme do seu estilo. Ele conseguia nas gravuras uma qualidade igual àquela

dos desenhos, dando muita graça aos modelos femininos, utilizando apenas os tons preto e branco.

Hishikawa Moronobu começou sua carreira na província de Awa, onde criava desenhos para os negócios bordados da família. Nos ano 1600, mudou-se para Edo e ilustrou mais de 150 livros, tornando-se um dos ilustradores mais populares do mundo editorial de Edo. A ele é atribuída a invenção das gravuras avulsas sem texto, com imagens da zona do meretrício e cenas da vida cotidiana de pessoas comuns da cidade. Suas gravuras eram na maioria em preto e branco, mais baratas, mas ele coloria algumas à mão, provavelmente para patronos particulares. Foi também o primeiro artista a assinar suas gravuras, elevando a condição de gravador à de artista. Moronobu é considerado o pai do ukiyo-e (xilogravuras do “mundo flutuante”), e suas obras contribuíram muito para a popularidade do gênero. (ARICHI, 2012, p. 78).

Figura 67 – Hishikawa Moronobu, gravuras populares.
Xilogravura, em preto e branco.
Período *Edo*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.
Fonte: Arte 1650 – 1850, 2012, p.78.

O termo *ukiyo-e* significa, literalmente, “imagens do mundo flutuante transitório”. É derivado originalmente da ideia budista do caráter fútil e ilusório da existência mundana. Durante o período *Edo* (1603-1868), o termo foi ligado às diversões e prazeres da população urbana nas casas de chá e bordéis, no teatro e nas arenas de luta de Sumo. Dada à pequena duração e inconstância

da vida, o lema era: vive despreocupadamente, goza o momento e concentra todos os sentidos nos prazeres passageiros.

As gravuras, só começaram a ser coloridas, por volta de 1765, com a invenção da técnica *nishiki-e* (imagens de brocado), marcando uma importante inovação na arte da xilogravura. É atribuído ao artista *Suzuki Harunobu* (1725-1770), a primeira produção de gravura colorida, consistindo em um calendário para um clube de poesia. Seu tema preferido era retratar jovens de feições delicadas, corpo delgado e mãos pequenas e frágeis.

Figura 68 – Suzuki Harunobu, jovem visitando o santuário shinto. Xilogravura, estampada em cores, 27,5 x 20,7 cm. Período *Edo*, Museu Nacional de Tokyo. Fonte: *La Peinture Japonaise*, 1977, p.169.

A beleza do corpo feminino foi destacada pelo artista *Kitagawa Utamaro* (1753-1806), um dos maiores gravuristas *ukiyo-e* do século XVIII. “*Utamaro* criou uma representação inteiramente pessoal com as estampas “grandes rostos” em primeiro plano. Esta invenção, que permite aos artistas de concentrar toda a expressão sobre o busto, sobretudo, sobre o rosto, assegura seu sucesso.” (TERUKAZU, 1977, p.170, tradução da autora desta dissertação.).

Tôshûsai Sharaku (século XVIII) foi um dos artistas *ukiyo-e* mais enigmáticos deste período. Não se sabe praticamente nada de sua vida. O sucesso de sua obra se deve aos 150 desenhos, executados por ele, dos personagens do teatro *Kabuki*. O Fundo, de seus trabalhos, era normalmente esfumado, permitindo realçar a figura central, composta de uma face dramática e deformada, com expressões faciais exageradas, resultando em um fascinante desenho abstrato.

Figura 69 – Kitagawa Utamaro, amor melancólico. (*mono-omou-koi*)
 Estampa em cores, série poesia de amor, 36 x 24,4 cm.
 Período *Edo*, Tokyo, coleção M. Shibui Kiyoshi.
 Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.172.

Figura 70 – Tōshūsai Sharaku, retrato do artista *Ichikawa Ebizō*.

Estampa em cores, 37,7 x 25,1 cm.

Período *Edo*, Museu Nacional de Tokyo.

Fonte: *La Peinture Japonaise*, 1977, p.173.

O teatro *Kabuki* surgiu no Japão no final do século XVII, no mesmo momento em que o Japão se fechou novamente para o mundo, tornando-se um país austero e isolado. Enquanto a aristocracia se mantinha fiel às artes tradicionais, da cerimônia do chá, da *Ikebana* e do teatro *No*, a população carecia de prazeres mais fortes. Encontraram estes prazeres no que se denominou o “Mundo Flutuante”, constituído de restaurantes e teatros, prostitutas, lutadores, cantores e bailarinos. Era um mundo colorido, desaprovado pelo xogunato, tendo sido retratado por diversos poetas e gravuristas da época. Uma das duradouras realizações do *Mundo Flutuante* foi o teatro *Kabuki*, modalidade de teatro popular, melodramática e impregnada de colorido, que teve origem nos recintos dos templos e santuários das ruas de *Kyoto*. O público dos primeiros teatros *Kabuki* foi composto por esposas e filhas de mercadores, que encontravam no teatro uma forma de escapar de suas vidas monótonas e subalternas. Até hoje, é possível ver no Japão, peças de *Kabuki*, com a mesma sofisticação com que eram realizadas no século XVII.

Segundo Schlombs (2009), até a década de 1830 a paisagem servia apenas como plano de fundo em estampas de mulheres bonitas e em retratos de atores e heróis. No chamado período de reforma (1841-1843), retratos de belas mulheres e atores foram banidos. A procura que havia era por estampas de heróis históricos, encorajando virtudes como a lealdade e a obediência confuciana¹¹, favorecendo o governante. Nesta época, também, a paisagem emancipou-se do contexto a representação de personagens e tornou-se o próprio tema das estampas.

No início do século XIX, *Katsushika Hokusai* (1760-1849), foi o precursor de uma nova visão para as estampas japonesas. Suas gravuras não retratavam a vida e os costumes dos nobres e sim as paisagens campestres, banhadas de sensibilidade através dos traços delicados e de seu colorido.

Figura 71 – Katsushika Hokusai , o monte Fuji vermelho em bom tempo.(*Gaifû-kaisei*).

Estampa em cores, 26 x 34,5 cm.

Período *Edo*, Museu de Atami, Shizuoka-Ken, coleção *Sekai-kyûsei-kyo*.

Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.175.

¹¹ Confúcio foi um filósofo que viveu na China dos anos de 551 a 479 a. -C. A China durante muitas dinastias foi governada sob a sua ideologia. Foram os anos mais prósperos da história deste País. As ideias de Confúcio influenciaram muitos países vizinhos e também o Japão.

Andô Hiroshige (1797-1858) foi, sem dúvida, o gravurista que mais utilizou paisagens em seus trabalhos. Os personagens tinham que encontrar seu lugar em vistas da natureza. Estavam sempre em movimento e seus rostos eram informes e indistinguíveis. Ele estava mais preocupado em descrever os fenômenos naturais, descrevendo através de perspectivas e utilizando cores para reproduzir luz atmosférica e condições climáticas.

Figura 72 – Andô Hiroshige, 53ª etapa da estrada de Tōkaidō, (*Tōkaidō-gojū-santsugi*).
 Estampa em cores, 22 x 34,5 cm.
 Período *Edo*, Museu Nacional de Tokyo.
 Fonte: La Peinture Japonaise, 1977, p.178.

No ano de 1850, com a abertura dos portos japoneses e o aumento da presença de estrangeiros, o Japão iniciou uma nova fase na história da arte. Uma cultura que estivera inacessível, praticamente ignorada durante mais de duzentos e cinquenta anos, tornou-se motivo de admiração, atraindo a atenção e interesse dos artistas e intelectuais europeus. A apreciação da arte japonesa na Europa foi estimulada por uma exposição em Londres, no ano de 1862, seguida de outra exposição em Paris, em 1867. O teor desta segunda exposição demonstrou a arte japonesa representada pelas gravuras *ukiyo-e* de *Hiroshige* e outros artistas. Através destas gravuras, que penetraram na Europa, foi possível conhecer a arte da *Ikebana*, retratada em vários trabalhos desta época. A *Ikebana*, ainda continuava sob o domínio dos homens nobres, dos samurais e dos monges. A estética dos arranjos seguiam o padrão do período anterior, simples e com liberdade de técnica.

No início do século XIX, a cidade de *Edo*, (atual Tóquio), já contava com 1,5 milhões de habitantes tornando-se, nesta época, a cidade mais densamente habitada do mundo. Os gravuristas, assim como os Impressionistas passaram a retratar a vida agitada da cidade. A princípio, as gravuras *ukiyo-e* eram feitas por pintores de estúdios urbanos. Eram artistas anônimos, não credenciados às escolas de pintura. A impressão não era efetuada com uma prensa, cada estampa era impressa à mão. Para garantir o crescimento contínuo de procura dos quadros, eles aperfeiçoavam sua técnica em blocos xilográficos, como meio de produção em massa a fim de atingir às necessidades da classe média. Foi assim que estas gravuras vieram parar no Ocidente, embalando peixe nos mercados. (Schlombs, 2009.).

Os artistas europeus acabaram se apropriando deste novo estilo artístico, animados com as cores frescas e simples e o desenho arrojado e claro dos japoneses. “Este surto de entusiasmo pelas gravuras japonesas e pela cultura em geral foi denominado de “japonismo” pelo crítico de arte francês Philippe Burty, em 1872.” (CULLCUTT; JANSEN; KUMAKURA, 1997, p.186 volume II.).

Segundo Huyghe:

Uma das artes que levará mais longe o requinte gráfico é a estampa japonesa, de que os finais do século XIX redescobriram os encantos, de tal modo que nela colheram os fundamentos do primeiro “estilo moderno”. Ora, o essencial do efeito que o gravador nipônico obtém reside no manejo fluente das curvas e contracurvas, que se sucedem com a liberdade da correia de um chicote ondulado no ar. (HUYGHE, 1986, p. 44).

1.2.5. Período *Meiji* (1868- 1912) – O Japão Imperial.

O Período *Meiji* ou Era *Meiji*, correspondeu ao período de quarenta e cinco anos do reinado do Imperador *Meiji*, após muitos anos de governo militar. O poder da família *Tokugawa* finalmente chegou ao fim, depois de duzentos e cinquenta anos de isolamento do Japão. Com a volta do Imperador ao poder, o Japão inaugurou um governo parlamentar, garantindo ao imperador poder

absoluto. O interesse principal do novo governo era mostrar aos parceiros estrangeiros que o Japão estava se alinhando aos princípios ocidentais.

A partir de 1890, o Japão iniciou seu processo de modernização com um documento, dando ênfase à educação, sendo a ação prioritária na política de construção de um novo modelo de nação. A educação tornou-se obrigatória, tendo como função dar continuidade ao desenvolvimento do império. O governo levou a sério tal medida, pois, em 1940, cinquenta anos após o Edito, noventa e nove por cento da população já estava alfabetizada.

No início do período *Meiji*, houve por parte dos artistas, uma repressão às artes tradicionais japonesas, para assimilar as novas culturas que entraram no Japão com a abertura do País. Os esforços de alguns críticos de arte e do governo fizeram com que os artistas tomassem providências para revitalizar o espírito da criação e preservar o patrimônio cultural japonês.

Os principais artistas desta época foram: *Kosaka Gajin*, *Yukey Tejima*, *Yuchi Inuie*, *Maeda*, *Yoshisighe Saito* e *Tadamaro Nogami*.

Não serão abordados com detalhes os artistas deste período, por não apresentarem mudanças significativas na estética do objeto de pesquisa e do artista estudado.

A partir deste período, a *Ikebana* passa a ser executada também por mulheres, fazendo parte da etiqueta japonesa. Outra modalidade de arranjo, a *Moribana*, explicada no capítulo a seguir, foi a modalidade mais utilizada pelas mulheres, pela delicadeza e praticidade de execução.

No próximo capítulo, será explicada com detalhes a arte da *Ikebana*, em sua relação com a história da arte japonesa desde os períodos *Asuka* e *Nara*, como oferenda nos cultos budistas e, posteriormente, como arte nos períodos posteriores.

CAPÍTULO 2 – A *IKEBANA*

2.1. Origem e trajetória histórica.

“Os padrões que configuram a história cultural do Japão, este país, tão fora do comum, foram estabelecidos desde muito cedo.” (BARAGWANATH, introdução *in* Leonard, 1973, p.7.). Geograficamente isolado das grandes civilizações, garantindo com isto uma unidade de pensamentos muito particular, somente no século VI d. C., conforme mencionado no primeiro capítulo, o Japão descobriu e acatou com entusiasmo a cultura chinesa e a religião Budista.

Durante muitos séculos, o Japão foi governado por mulheres. Segundo relatos de desdenhosos viajantes chineses, um dos quais informou que no ano de 238 d. C., a sudoeste, por ele denominado *Wa*, o Japão dividia-se em pequenos estados, governados por feiticeiras. Entre as rainhas que praticavam a magia, a que mais se destacou foi *Pimico*, que viveu enclausurada, num palácio fortificado, na companhia de mil servidas e de um homem, que a ajudava a se comunicar com os súditos. Este velho costume japonês de governos exercidos por mulheres permaneceu no Japão de modo intermitente, até a segunda metade do século VIII. “As mulheres gozavam de considerável influência política e social, tornando-se completamente submetidas aos homens somente a partir do século XV.” (LEONARD, 1973, p.13). No período *Heian* (794 – 1185), elas foram conhecidas pela escrita silábica estilo *Kana*, conforme relatado no primeiro capítulo. Esta escrita seguia o formato de poesia e tinha como característica principal informar a vida e os costumes das cidades da época.¹²

¹² O trabalho mais extraordinário produzido durante este período foi feito pela senhora *Murasaki Shikibu*, membro da corte imperial. Pouco se sabe desta senhora, mas pela descrição de da vida na corte revelam um espírito sagaz. Seu livro *A saga de Genji*, é considerado o primeiro romance do mundo. Retrata a história de um ilustre príncipe que conseguiu tornar-se o mais poderoso estadista do reino. Através deste relato a autora descreve a sensibilidade estética e a penetração da poesia na vida da aristocracia. Por volta do século XII, foram ilustradas cenas do conto em pergaminhos, de forma que, quando desenrolados, permitissem ao leitor saborear as partes mais importantes da história (AUBUYER; GOEPFER, 1987).

O gosto feminino pela delicadeza e sutileza, aliado à mitologia japonesa, ligada à natureza e seus fenômenos, fizeram com que este País de agricultores, tivesse um nível bastante refinado para a arte, colocando-a como necessidade vital desde o início de sua civilização. A arte para os japoneses, primeiramente, tem como objetivo retratar a Natureza e seus fenômenos e, posteriormente, como veículo para a elevação espiritual. Segundo (HUYGHE, 1986), a arte no Extremo-Oriente nunca se deixou encerrar e imobilizar nas estruturas da razão, sempre procurou um contato íntimo com a natureza na sua essência secreta.

Foi no ano de 552, que o Japão adquiriu consciência do encanto e das vantagens da civilização chinesa e passou a acolher ansiosamente tudo que fosse chinês, influenciando sua arte e escrita. Os chineses encontraram no Japão um terreno onde sua influência se podia exercer sem concorrência. Através da China as grandes correntes religiosas e estéticas, vindas da Índia, penetraram no Japão. A cultura chinesa balançou o modo japonês de pensar seus próprios fundamentos.

No passado, a única religião japonesa era o Xintoísmo. A palavra “*Xinto*” significa “*caminho dos deuses*”. Os xintoístas veneravam os antepassados e os Imperadores que reinaram no Japão. Era uma religião própria do povo japonês, não havendo missionários para difundí-la em outras culturas. Baseava-se na natureza e acreditava na força dos “*Kamis*”, seres divinos, que segundo eles, criaram o Japão. Diferentemente do que ocorre em outras religiões, no Xintoísmo não há um fundador. As crenças e os valores são provenientes das experiências da própria sociedade. A principal entidade desta crença era a deusa do sol, *Amaterasu O Mi Kami*.

Os japoneses incorporam a estética à vida do dia-a-dia. Ao mesmo tempo, utilizam a tecnologia para progredir, preservam e acalentam o passado. Esta capacidade de equilibrar o velho e o novo deriva da religião xintoísta, que valoriza a ordem natural das coisas. Ao longo da história, no oriente e no ocidente da mesma forma, a beleza das flores adicionou graça e charme na vida das pessoas. Por que, então, a arte da *Ikebana* surgiu apenas no Japão ou ligada aos japoneses?

Na verdade, segundo reza a tradição histórica do oriente, a *Ikebana* teve sua origem na Índia. Conta-se que, certa vez, Buda viu no chão um galho com flor em botão quebrado pelo vento e pediu para um de seus discípulos que colocasse o galho na água, para que tivesse mais tempo de vida. Mas, foi no Japão que esta arte se difundiu e permaneceu viva até os dias atuais. A origem da palavra *Ikebana*, vem dos verbos em japonês “*Ikeru*” (colocar, dispor), “*Ikeri*” (viver, tornar vivo) e da palavra “*Hana*” (flores) ou traduzindo para o português, flores vivas.

A arte de executar um arranjo de *Ikebana* surgiu no Japão, na época da entrada da religião Budista no País. Dizem os escritos antigos, que o primeiro arranjo de *Ikebana* foi feito de flor de lótus e oferecido a *Kannon*¹³, logo após a oficialização desta religião no País. Mesmo assim, somente no século XVII é que esta prática começou a ser chamada por este nome e aparecer nos principais pontos frequentados pela elite japonesa.

2.2. Ikebana uma atitude Espiritual

O ato de arranjar flores para os japoneses, não é apenas colocar as flores no vaso, consiste numa atitude espiritual, considerada para eles algo mais profundo e elevado. Este povo acredita que todos os seres vivos compartilham a capacidade de sentir e que, como seres humanos, eles são apenas manifestações temporárias de vida, sujeitos à transmigração, partilhando em última instância no destino comum de todos. O principal objetivo do artista japonês é captar o coração interior dos seres da natureza e utilizar de técnicas para prolongar suas vidas.

¹³ Segundo a mitologia chinesa e japonesa, *Kuan Yin (Kannon)* nasceu neste mundo como filha do Rei da dinastia Chow (1122 a. C. a 255 a. C.). Sentenciada de morte por seu pai por se recusar a se casar, ela foi enviada por seus executores, mas a espada se quebrou sem feri-la. Indo para o inferno, o rei de lá a enviou novamente para a terra, transportando-a sobre uma flor de lótus. Esta flor a partir de então, tornou-se símbolo desta entidade. No Japão a adoração a *Kannon* começou na introdução do budismo, sendo considerada a Deusa da Compaixão de acordo com os ensinamentos búdicos. (CHAMAS, 2006, p. 72).

A relação com a Natureza, sempre foi vital para o japonês. Ele se considera parte dela, utilizando seu exemplo como modelo para sua vida. Esta afirmação fica muito clara com a observação de um personagem do filme *Dodes'kaden*, do cineasta *Akira Kurosawa*, quando ele diz:

Os japoneses necessitam viver no meio da natureza pura, com o contato da terra, do sol, sempre respeitando a Natureza, dando muito valor às árvores, tanto, que gostam de construir as suas moradias, dentro do meio delas, nos locais planos e usando os próprios recursos que a elas dispõem. (KUROSAWA, 1970.).

As moradias japonesas foram e ainda são construídas de madeira e fibras naturais, posicionadas como se estivessem dentro do jardim, fazendo parte dele. Este posicionamento, construído de suavidade e harmonia favoreceu as relações deste povo, que nos momentos difíceis é exemplo de compaixão e cidadania.

Kurosawa continua sua citação, desta vez falando dos ocidentais:

Os ocidentais procuram sempre o topo, um nível acima, nas montanhas. Gostam muito das pedras, do cimento e de viver no meio do concreto, dentro de uma selva de pedra... Estão sempre procurando praticidade para tudo, e assim esquecendo o lado mais natural de interagir com a natureza, portanto, têm um estilo mais rígido, agressivo e frio. (KUROSAWA, 1970.).

A arte da *Ikebana* está ligada ao pensamento oriental budista, principalmente no que diz respeito à meditação e a necessidade de um mestre para ensinar seus conhecimentos ao aluno. “Meditar é pensar e ponderar sobre a mesma verdade sagrada durante muitas horas a fio, fixar uma ideia na mente e examiná-la sob todos os ângulos sem permitir que ela se dissipe.” (GOMBRICH, 1979, p.105.).

Este exercício, para o japonês, funciona quase como as tarefas mais banais do dia a dia. Ocorre um estudo profundo sobre os objetos, antes de utilizá-los, quase como se fosse uma apropriação. Gombrich esclarece:

Aprenderam inclusive a sua arte por um estranho método de meditação e concentração em que adquiriam primeiro a habilidade em “como pintar pinheiros”, “como pintar pedras”, “como pintar nuvens”, estudando as obras dos mestres famosos e não a própria natureza. Somente quando já tinham adquirido essa habilidade é que começavam a viajar e contemplar as belezas naturais a fim de cantarem os estados de espírito das paisagens. (GOMBRICH, 1985 , p.110.).

Segundo Herrigel, o essencial da arte da *Ikebana* se baseia sempre no “*princípio do três*”, como medida e termo médio da estrutura, da experiência e da vida interior. O homem se coloca na posição do meio, entre o céu e a terra. Portanto a prática desta arte não chega a um término. “A escolha das flores e dos ramos não depende apenas de se harmonizarem entre si em disposição e cor. É muito mais importante que sejam adequadas para representar a forma interior com que o artista vivencia o mundo.” (HERRIGEL, 1958, p. 87).

Figura 73 – Arranjo - Mokiti Okada (1949) – Atami – Japão.

Fonte: *Daikorin*, The Flowers Arrangements of Mokiti Okada, MOA, 1992, p.29.

A linguagem simbólica dos três ramos expressa, respectivamente, o céu, o homem e a Terra. O significado do três é importante, não apenas no manuseio das plantas, mas também nas relações com os outros homens e com o mundo animal. No núcleo do ser oscila o eterno ritmo de forma e de conteúdo, de substância e de vazio. Segundo Herrigel:

O espectador, o próprio homem fica no centro – e nesse círculo talvez receba até o vislumbre da eternidade.” Ao executar o arranjo, o artista se encaixa na sintonia da criação aliado com as forças da natureza, permitindo perceber seu estado de espírito naquele momento. Ele percebeu que o olhar para além de “si mesmo” conduz ao grande desapego e à serenidade, ao recolhimento interior e à quietude em si. (HERRIGEL,1958, p.45).

O “princípio do três”, que consiste na base da execução de um arranjo floral, tem sua origem nos ensinamentos budistas. A ideia do número três no Budismo tem um princípio espiritual e um significado cósmico. Esta tríade reflete o sentido profundo da lei cósmica e da evolução.

No Princípio do Três o indivíduo se “posiciona” a si próprio e ao mesmo tempo ao outro – pois o coração da flor, o coração do homem e o coração do Universo são uma coisa só. O homem vive em comunhão essencial com a planta, assim como com o Universo inteiro. (HERRIGEL,1958, p.48).

Ele faz parte tanto do espiritual, quanto material, e tudo forma a inquebrantável tríade na unidade.

No Princípio do Três, o homem se posiciona entre o céu e a Terra. Ele é alimentado com raízes aéreas e sustentado por raízes terrestres. De modo que, ao mesmo tempo, ele é uno com o “coração universal” e com o “fundamento” primordial. Ele vive a partir do seu próprio centro, que para ele equivale ao centro do mundo, do mesmo modo que ao centro do todo. Assim como sua individualidade não-intencional sintetiza a verdade do próprio céu, a força que faz crescer as flores é a mesma que conduz a mão espiritual no arranjo floral, e a que se nutre diretamente do “coração universal”. (HERRIGEL,1958, p.49).

Através do seu trabalho, o artista concede aos elementos céu-homem-terra um novo desdobramento, agora sendo de caráter visível e em forma simbólica, implantando seu trabalho de forma a entender seu próprio eu e o nivelar. “Como ele participa com a plenitude do seu próprio ser, o pequeno eu perde a importância diante de todo o cosmos, abrindo espaço para o não-eu. Uma vez superada as diferenças, o caminho é desenvolvido por si mesmo e fica livre para o todo.” (HERRIGEL,1958, p.49.). A partir deste momento o artista deixará de existir...

Este conceito de trabalho esteve presente na obra do artista *Tenshō Shūbun* que viveu no século XV, quando retomou os antigos motivos dos velhos quadros de pastores de gado, narrando e ilustrando este “novo modo de ser”, dando uma nova vida em suas telas.

Na concepção latina, torna-se difícil compreender o “não-eu”. O japonês distingue o animado (humano e ou animal) do inanimado, principalmente ao nível de seus verbos ser; ora, as personagens fictícias que são introduzidas numa história (do gênero: era uma vez um rei...) são afetadas pela marca do inanimado; enquanto que para a língua latina, na sua concepção, não é possível imaginar um verbo que atue, sem sujeito ou atributo. Por isto, fica difícil entender o espaço traduzido em meditação, vazio etc. Pode-se dizer que os latinos foram retalhados pela própria concepção do seu idioma. Esta constatação também é válida no que se refere à observação. Nos desenhos e nas gravuras é possível notar o ponto de vista incomum, frequentemente alto, em que a cena é vista de cima para baixo - não há perspectiva a partir de um único ponto e a composição é deslocada do centro.

Segundo (OSTROWER, 1977), a criatividade é um potencial inerente ao homem e sua realização uma de suas necessidades. Portanto, todo indivíduo precisa criar para crescer como ser humano. Ele, assim como a natureza, precisa estar em constante evolução para garantir sua sobrevivência. Segundo o autor:

Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definido. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas se percebe. (OSTROWER, 1977, p.10.)

O trabalho artístico japonês é caracterizado pelo caminho do artista ao longo de sua carreira artística, aproveitando cada momento, como se fosse único, tal qual um ato teatral. Na tradição oriental, o artista se opõe totalmente ao retrato realista, e o que se vê é a captação do gesto característico, a

representação gráfica de um traço especial do semblante ou da atitude do corpo. Fica caracterizado o momento, como se fosse um espetáculo.

No arranjo de *Ikebana*, o vaso representa o palco da vida do artista que está trabalhando neste arranjo; o fixador de flor, o apoio ou caminho escolhido por ele; e as flores, os relacionamentos passados, presentes e futuros. Acredita-se que a relação com a flor, possa refletir o estado de espírito do artista no momento da execução do arranjo, permitindo com que se perceba e se transforme, passando seus conhecimentos para outras pessoas, que passarão para outras pessoas e assim sucessivamente. O plano espiritual atua criando uma espécie de harmonização, permitindo com que a energia do ambiente onde o arranjo é colocado, se transforme em um local agradável e feliz.

A Dra. Nize da Silveira¹⁴ trabalhou na casa das Palmeiras, instituição filantrópica para atendimento terapêutico, usando a *Ikebana* com seus pacientes e a doutora Maria Abdo, médica responsável pelo tratamento, percebeu que na *Ikebana*, os pacientes projetavam seus conflitos psicológicos.

“Não foi difícil compreender que o arranjo floral compunha-se de acordo com as projeções que refletiam problemáticas internas de seus autores. Era, pois, uma atividade que poderia adquirir importância psicológica de muito interesse. De início foi apreendido nos arranjos de flores o vivo reflexo de situações afetivas do indivíduo e de suas dificuldades nos relacionamentos interpessoais. Posteriormente, através de mais atenta observação que os arranjos de flores e de arbustos carregavam-se de emoções.” (ABDO, *apud* MIYAHARA, 2009, p.54.).

¹⁴ Nize da Silveira (1905-1999) foi uma renomada médica psiquiatra brasileira aluna de Carl Jung. Dedicou sua vida à psiquiatria e manifestou-se radicalmente contrária às formas agressivas de tratamento de sua época, tais como o confinamento em hospitais psiquiátricos, eletrochoque, insulinoaterapia e lobotomia. Foi favorável ao uso de terapias, baseadas em oficinas de arte.

Para (OKADA¹⁵, 1949), o verdadeiro artista tem uma missão a cumprir. Ele tem o compromisso de transmitir através da sua sensibilidade a sabedoria divina, eliminando a “bestialidade” dos tempos bárbaros e tornando o indivíduo mais espiritualizado. Sendo assim, torna-se importante a qualidade do artista, uma vez que o objeto adquire forma própria e segue uma vida independente.

A verdadeira obra de arte nasce do “artista” – criação misteriosa, enigmática, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro espiritual, o sujeito que vive uma existência real – um *ser*. Não é um fenômeno fortuito que surge aqui e ali, indiferentemente, no mundo espiritual. Como todo ser vivo, ela é dotada de poderes ativos, sua força criadora não se esgota. Ela vive, age, participa da criação da atmosfera espiritual. É desse ponto de vista, essencialmente interior, que devemos colocar-nos para responder à pergunta: a obra é boa ou ruim? **Se é “ruim” na forma ou demasiado fraca, é porque a própria forma é ruim ou demasiado fraca para extrair da alma vibrações puras.** (KANDINSKY, 2000, p.125, *grifos nossos*).

Para o japonês, a flor é uma parte do processo de gravidez da planta, dando origem à continuação materializada da sua espécie. Ao utilizá-la nos arranjos de *Ikebana*, foram aproveitados os últimos momentos de beleza, a fim de produzir uma obra de arte. Esta obra está carregada da energia de um ser vivo. Para eles, as flores significam também a comunhão com o coração da Natureza. (ESCOLA SANGETSU, 1998).

No Japão, o arranjo de flores é tarefa diária. Uma arte, quase uma cerimônia religiosa, que permite a uma pessoa expressar o que está em seu íntimo, pois a arte é expressiva comunicação de alma para alma. No dia a dia

¹⁵ *Mokiti Okada* nasceu em 1882, em Asakusa, Japão. Foi empresário, filósofo, poeta e artista. Criou inúmeros poemas e objetos de adorno utilizando a técnica de *maki-e* e do *raden*. Sua criação mais famosa foi uma técnica de espelho, patenteada como “Diamante Asahi”. Foi o criador do estilo livre de Ikebana Kadō Daishizen e fundador do Museu de Hakone e de Atami. A partir de 1947 fundou a Igreja Messiânica Mundial, inicialmente chamada de “*Nippon Kannon Kyodan*” (Entidade Religiosa Kannon do Japão), dedicando-se à religião e a construção dos Solos sagrados de Hakone e Atami. (TERROR, 2009).

dos japoneses, a *Ikebana* é considerada fundamental, pois faz com que as pessoas libertem-se das tensões e da agitação rotineira.

Segundo a tradição, fazer *Ikebana* era privilégio da elite japonesa. Uma prática somente executada por monges e nobres do sexo masculino. De um século para cá, as mulheres foram permitidas na execução de tais arranjos. Inclusive na cultura oriental, a mulher japonesa não é apta ao casamento sem que conheça também a arte da *Ikebana*.

Existem relatos de *Ikebanas* feitas por Samurais. Ao voltarem das batalhas, eles se sentiam carregados por terem matado pessoas e utilizaram da *Ikebana* como remédio para se purificarem. Os arranjos ficavam monumentais. Muitas vezes, demoravam todo o resto da vida para serem confeccionados. Isto explica o fato da arte oriental refletir, ao mesmo tempo, misticismo e sensibilidade (ESCOLA SANGETSU, 1998).

2.3. As diversas escolas.

É praticamente impossível determinar a quantidade de estilos de *Ikebana* existentes no Japão. As principais escolas no Brasil são:

2.3.1. Ikenobo – O nome vem do monastério *Ikenobo no Templo Rokkakudo*, que criou no séc. XV a mais antiga tradição da *Ikebana*. A escola surgiu na cidade de Kyoto, atravessou gerações e espalhou-se pelo mundo. A *Ikenobo* vê no botão da flor a energia da vida que aponta na direção do futuro. A escola se utiliza de arames e outros materiais para amarrar os galhos em busca da perfeição estética.

Figura 74 – Arranjo Exposição de Ikebana

Fonte: Foto de Otomadachi – Fonte: Flickr fotos

Disponível em:

<<http://www.flickr.com/photos/otosphotos/4198974637/lightbox>> acesso em 15/07/2013.

2.3.2. Ohara – Sua origem provém da *Ikenobo*. A escola da *Ikebana Ohara* foi fundada em 1897 com uma proposta menos rígida, no que se refere às técnicas utilizadas na *Ikenobo*. Com a abertura dos portos do Japão ao exterior, flores ocidentais entraram no território japonês e foram introduzidas às técnicas do estilo *Ohara*.

Figura 75 – Ikebana – Hiroki Ohara - 2012

Fonte: Ohara School of Ikebana

Disponível em:<<http://www.oharyo.org.jp/english/historyhtml>> acesso em 15/07/2013

2.3.3. Sogetsu – Esta escola nasceu em 1907 e parte do princípio de que qualquer flor, ambiente e objeto podem ser utilizados na composição. O estilo mescla arranjo floral com artes plásticas dando, muitas vezes, a impressão de ser uma escultura contemporânea.

Figura 76 – Arranjo – Sofu Teshigahara – Tokyo - 1933

Fonte: Ganseki Kai Aikido (Aikido - A Arte do autoconhecimento e controle).

Disponível em: <www.gansekikai.org/ikebana#awp::ikebana> acesso em 15/07/2013.

2.3.4. Kado Sanguetsu – o nome significa “O caminho da flor”. Segundo seu fundador:

O caminho é o meio pelo qual as coisas se ligam. Os meios de transporte, as ondas elétricas, os raios luminosos, o deslocamento das pessoas de um lugar para outro, tudo depende do caminho. Sendo assim, o caminho é base de todas as coisas e, conseqüentemente, podemos concluir como é errado desviar-se dele. (IKEBANA ARRANJO FLORAL JAPONÊS, 2010, p.2.).

Figura 77 – Arranjo - Escola de Ikebana Sangetsu. - 2012

Fonte: Japonês Dake

Disponível em: <http://www.japonesdake.blogspot.com.br/2012/06/ikebana.html>>
acesso em 15/07/2013.

2.3.5. Kado Daishizen – o nome significa “Estilo da Grande Natureza”. Foi fundada em 15 de junho de 1972. Seu criador foi o filósofo e líder religioso *Mokiti Okada*. Ele preservou os antigos fundamentos da *Ikebana*, mas expandiu suas ideias, elevando sua finalidade a enriquecer o espírito do ser humano no conhecimento da verdade, do bem e do belo. Segundo (OKADA, 1950.) este estilo tem por finalidade elevar o sentimento humano e proporcionar alegria. Se todos aprenderem a verdade, praticarem o bem e se expressarem por meio da beleza, do belo, em todos os aspectos da vida; o mal é afastado e o ambiente torna-se sereno, agradável e feliz.

Figura 78 – Arranjo Mokiti Okada – (1950) – Atami – Japão

Fonte: MOA, 1992, p.24.

De acordo com a filosofia de *OKADA*, vivificar a flor significa dar-lhe movimento e fazer com que ela recupere sua vida, pois quando é retirada da Terra a planta sofre uma espécie de morte. Segundo ele, a flor tem sentimentos e definiu oito princípios importantes para serem observados na sua vivificação:

1. Agir com naturalidade;
2. Usar de preferência flores próprias de cada estação;
3. Fazer arranjos rapidamente a fim de ser evitado um grande manuseio da flor;
4. Visar sempre harmonia ao executar uma *Ikebana*;
5. Proceder ao compor uma *Ikebana*, como se estivesse pintando um quadro;
6. Observar constantemente obras de arte para aprimorar a sensibilidade;
7. Manter sempre a alegria e o desejo de proporcionar satisfação ao semelhante;
8. Saber que na arte de arranjar flores; a essência reside no sentimento; a técnica é secundária.

No primeiro princípio, *Okada* direciona os alunos a agir com naturalidade, ou seja, agir de forma verdadeira dentro do conceito da sua própria essência, deixar fluir, apropriar-se da composição. O segundo princípio indica que se deve dar preferência às flores da época, no intuito de preservar o momento exato da colheita de cada espécie, no momento de sua glória ou de seu ápice de beleza. O terceiro princípio, preceitua que se deve evitar ao máximo o manuseio, para respeitar a vitalidade do elemento vivo, utilizado como ferramenta da composição, jamais o artista deverá forçar as flores, ele deve deixar com que elas ocupem seu lugar de maneira confortável, respeitando sua vontade. O quarto princípio, determina que se deve visar a harmonia, para permitir uma sintonia afinada entre o artista e o ser vivo utilizado na composição, como se um dependesse do outro para existir. O quinto princípio, compara a execução do arranjo com a pintura de um quadro, denotando a aproximação estética da arte destas duas técnicas e sugerindo ao artista imaginar as correlações existentes. Ele imagina o vigor e o capricho das

pinceladas, dentro de uma proporção definida pelo tamanho da base, trazendo este pensamento para o arranjo. O sexto princípio visa o aprimoramento estético através da observação de obras de arte, procurando estar em sintonia com o seu tempo, as questões plásticas do momento, para aliar as *Ikebana* ao espaço onde ela será colocada. O sétimo princípio, determina que a alegria e o desejo de satisfazer o observador é uma condição necessária ao artista de *Ikebana*, para permitir com que a energia positiva emanada nesta arte possa avançar pelo ambiente, transformando-o num espaço leve e acolhedor. Enfim, *Okada* sintetiza no oitavo princípio a *Ikebana* como algo precioso relacionado ao sentimento, ou seja, quanto mais espiritualizado é o artista, mais bonitos serão seus arranjos. Observa também que a técnica acaba sendo um fator secundário, considerando que a boa forma está relacionada com o caminho espiritual percorrido pelo artista.

Seguindo estes princípios, cada um dos praticantes de *Ikebana* poderá produzir arranjos maravilhosos, uma vez que a vivacidade natural das flores será mantida. De outra parte, o belo artístico vai transmitir aos corações dos apreciadores desta arte ímpar uma prazerosa sensação de bem-estar e felicidade. Descobrir, através de sua própria experiência, a verdadeira essência da *Ikebana* e identificar o seu espírito, com o espírito do *Zen*, fruto maravilhoso do pensamento oriental. Sem dúvida, é difícil traduzir em palavras o mistério que reside no caminho das flores ou "*Ka-do*", por ser um caminho individual.

2.4. As Virtudes seguidas por todas as Escolas

Embora possa o artista floral dar asas à fantasia e à criatividade, deverá observar, sempre, a disciplina mental, e jamais esquecer as dez virtudes que, segundo um velho manual de *Ikebana* do séc. XVI devem estar presentes para que possa penetrar no espírito sutil do caminho das flores. As virtudes são:

1. *"Só pode compreender a Natureza, aquele que a realiza em si mesmo;*
2. *Fixa a tua mente no mais além; assim alcançarás a harmonia com teu EU real, que é base de tudo;*

3. *Faze o que deve ser feito. Age sem egoísmo e sem vaidade. Tudo o que fazes com motivos pessoais é sem valor para o Eterno;*
4. *Vai ao encontro de tudo, sem nada desejar. Sendo dono de ti, alcançarás a Grande Paz;*
5. *Ama tudo o que existe, pois o que existe no Grande Todo forma uma só vida e está em ti mesmo;*
6. *Descansa em espírito sobre o que é imortal e imortal chegarás a ser;*
7. *Liberta-te de todas as preocupações. Esvazia tua mente e confia no Eterno. Somente assim todos os enigmas te serão revelados;*
8. *O verdadeiro espírito divino alimenta a vida; combina, pois, os arranjos florais com os sentimentos religiosos;*
9. *Conserva o ânimo sereno em todas as vicissitudes da vida. Não procures o louvor do mundo, nem receies a censura;*
10. *Trata teu corpo como se fosse um pedaço de argila que, facilmente, se submete ao mandato de tua vontade."*

(HERRIGEL, 1958, p. 61).

É evidente, portanto, que as dez virtudes não são tão inócuas como parecem à primeira vista. Devidamente compreendidas, representam uma rigorosa disciplina mental, uma ponta sublime que conduz ao grande todo. Somente possuindo essas virtudes é que o artista floral poderá recriar os aspectos essenciais do universo, em seus arranjos cheios de graça e beleza.

Os princípios básicos da arte da *Ikebana* são respeitados e preservados. Poderão existir diferenças de opinião e concepção dependendo das escolas de arranjo floral, mas os princípios básicos são comuns a todas elas.

2.5. Técnicas Utilizadas para dar vida à flor.

Ainda nos dias atuais, são empregados recursos físicos para garantir que as flores tenham uma durabilidade maior, frescas e vivas. O *Mizukiri* ou corte da haste em água é a mais simples, que consiste em mergulhar as extremidades dos galhos mais delicados, a fim de cortá-los dentro da água, evitando a deficiência da sucção de água pelas plantas (MANUAL DO CURSO DE IKEBANA, 1989).

Figura 79 – Demonstração da técnica de Mizukiri.
 Fonte: Manual do Curso de *Ikebana*, 1989, p.40.

A outra técnica utilizada é a *Saka Mizu*, ou banhar as flores, colocando-as de cabeça para baixo. Este método ajuda a melhorar os dois lados das folhas.

Figura 80 – Demonstração de *Saka Mizu*.
 Fonte: Manual do Curso de *Ikebana*, 1989, p.39.

2.6. Estilo Moribana.

O estilo *Moribana* foi idealizado no final da era *Meiji* (1868 -1912), criado pela escola *Ohara* e vem sendo um dos estilos mais utilizados. Representa uma maneira mais livre de compor, diferente das formas mais clássicas e tradicionais. “*Moribana*” significa *flor empilhada*. É, portanto, um estilo que

consiste em arranjar flores como se elas estivessem umas sobre as outras. Tem grande aplicação na vida cotidiana. (IKEBANA: ARRANJO FLORAL JAPONÊS, 2010).

O principal galho é o galho do Céu “*Shin*”. Ele determina o formato básico do arranjo, definindo o movimento e a direção do modelo. Expressa suavidade e leveza. O que simboliza o Homem “*Soe*” deverá ficar subordinado ao do Céu, apoiando-o harmoniosamente. O da Terra “*Hikae*” por sua vez, completa a harmonia e o equilíbrio entre o Céu e Homem. Tem de fato a função de completar o conjunto. Expressa dimensão, profundidade e dá a sensação de abundância (IKEBANA: ARTE E TRADIÇÃO, 2010).

É importante observar que os galhos devem ser proporcionais à largura do vaso. O galho representativo do Céu precisa ter o comprimento de uma e meia a duas vezes o diâmetro do vaso. O do Homem deve corresponder a mais ou menos dois terços do tamanho do Céu e o que corresponde a Terra, a metade do ramo do Céu.

Dentro deste princípio, um arranjo floral belo e atraente surgirá quando as linhas (Céu, Homem e Terra) estiverem harmoniosamente combinadas. Ao serem colocados os galhos no recipiente, deverá formar-se como resultado da combinação entre altura e comprimento de cada ramo, um triângulo escaleno.

Figura 81 – Esquema de medidas. **Figura 82** – Colocação dos galhos.

Fonte: Manual do Curso de *Ikebana*, 1989, p. 31

As flores entrarão dentro desta composição, sendo classificadas de passado (flores integralmente desabrochadas), presente (flores entreabertas) e futuro (botões).

Figura 83 – Arranjo Moribana, 2012, Escola Ohara
Fonte: Viva Vida Oriental.

Disponível em:< <http://www.vivavidaoriental.blogspot.com.br/2012/01/ikebanas.html>>
acesso em 15/07/2013.

O estilo *Moribana*, apesar de ser o mais utilizado pelas escolas, não é o único estilo existente nesta prática. A *Ikebana* nos dias de hoje passou de uma visão ornamental japonesa para um espaço mais contemporâneo, deixando para trás o antigo *Tokonoma*¹⁶ e atingindo os espaços externos.

2.7. Estilo Nagueire

O estilo *Nageire* começou a ser utilizado no período *Momoyama* (1568-1600), para combinar com a decoração desta época e para servir de enfeite na cerimônia do chá (KAWASE, 2000).

¹⁶ *Tokonoma* – Espaço da casa japonesa, destinado à colocação de uma importante obra de arte, seguida de um arranjo de *Ikebana*. Normalmente este espaço encontra-se no local mais importante da casa.

Veio para dar leveza e classe aos arranjos de *Kuge*¹⁷ (utilizados no período *Kamakura*, 1185-1333.) que tinham fortes vestígios de uma origem sagrada. Frequentemente, nesta composição são usados vasos altos, cestas e bambus cortados. O estilo principal deste arranjo é centrado na simplicidade e elegância. As flores nesta composição devem ficar livres, relaxadas e sem suportes artificiais. A medida dos ramos e flores é assimétrica, sustentando o material que segue num trançado surgido do apoio de um galho sobre o outro, de uma flor sobre a outra, formando uma composição harmoniosa e limpa.

Existem muitas outras técnicas de preservação e construção de um arranjo de *Ikebana*, porém, são de propriedade de cada artista, adquirida pouco a pouco no caminho solitário desta arte. Assim como, para um *chef* de cozinha, existe uma maneira especial de se executar um prato, para o artista floral também existe. Este trabalho está muito relacionado com as experiências adquiridas durante “o fazer” de cada arranjo.

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que *homo faber*, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência de viver e lhes dá um significado. Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Intuitivos, estes processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações. (OSTROWER, 1977, p. 9- 11.)

¹⁷ No século XIV, o *Kuge* passou a ser chamado de *Tatehana*. A justificativa para a mudança é que o arranjo, que tinha cunho religioso, passa também a ter cunho estético, sendo apreciado por muitas pessoas. Fonte: IKEBANA: ARTE E TRADIÇÃO, disponível em: < <http://www.artebrazilis.blogspot.com>.> Acesso em: 2013.

Figura 84 – Japonesa fazendo uma Ikebana Nagueire.

Fonte: A bit of History Alain Delaye

Disponível em: <<http://www.famille.delaye.pagesperso-orange.fr/ikebana/spirit.html>>, acesso em 15/07/2013.

O mestre *Matsuo Basho* (1644-1694.) (*apud KAWASE*, 2000) definiu a Natureza como o primeiro elemento capaz de “fazer ou criar” e depois “mudar de forma”. Isso reflete uma visão da Natureza, como algo que está sempre em mutação. Os japoneses consideram os fenômenos naturais como protagonistas de ações, independente da vontade humana. Tal visão não foi certamente excepcionalmente japonesa, ele lembra que na Grécia Antiga, a Natureza foi tomada como “o poder de animar e criar”. Toda a arte japonesa, não só a *Ikebana*, surge da tentativa de usar os fenômenos materiais para captar o interior deste assunto, de forma a destrinchá-lo, acreditando que as respostas fizessem parte da descoberta da evolução humana. Segundo Okada:

O melhor resultado que obtenho sempre é quando consigo arranjar em curto espaço de tempo, pois assim as flores permanecem mais vividas. Isto, porém, só ocorre quando não

alteramos muitas vezes a sua posição no vaso, pois a flor tem vida própria, dentro dela brota uma força que a faz harmonizar-se com seu ambiente. A flor não consegue manifestar tais forças se for demasiadamente manipulada. (OKADA, *apud* NAKAHASHI, 2001, p. 204).

Para *Nihon Shoki* (*apud* KAWASE), em sua antiga história oficial sobre o Japão, as plantas podem falar e as árvores e as flores usam a mesma linguagem dos humanos. Dentro de cada árvore mora um espírito denominado por ele de *Kono-hana-saku-ya-hime* (princesa das árvores floridas). Este antigo japonês revelou que cada pedra, árvore ou flor possui um espírito divino contido em seu ser, que deve ser respeitado e preservado enquanto viver. Para (KAWASE, 2000), o arranjo de flores japonês originou-se, portanto, deste sagrado ato de acolher as divindades existentes na Natureza. Este ato sagrado constitui a essência da *Ikebana* e a fonte pela qual se desenvolveu e tornou-se conhecida nos dias de hoje.

Nos dias atuais, a *Ikebana* continua a fazer parte da vida dos japoneses, porém, sua conotação religiosa foi desaparecendo dando ênfase ao ensino do naturalismo. A escola *Ikenobo* e suas ramificações traduzem bem esta afirmação. A preocupação somente com a estética, levou os praticantes desta escola a não se lembrar que o material usado na composição era um ser vivo. Estes arranjos muitas vezes modificam a natureza do material de forma a sacrificá-lo. O estilo principal desta escola veio dos antigos arranjos de *Kuge*, que eram oferecidos aos Budas, no início da entrada do Budismo no Japão. As questões, relativas ao sacrifício, foram associadas aos rituais de gratidão e devoção oferecidos às entidades, denotando respeito (KAWASE, 2000). No princípio este ritual veio com as características principais do Budismo da Índia, como o costume de se espalhar pétalas de rosas e com a confecção das coroas de flores. Aos poucos, foi se adaptando ao gosto japonês e as *Ikebana*s começaram a ser montadas nos vasos, utilizando principalmente as flores de lótus, símbolo do Budismo.

CAPÍTULO 3 – TOSHIRO KAWASE.

3.1. O Artista *Toshiro Kawase*.

Toshiro Kawase nasceu em 1948, na cidade de *Kyoto*. Filho de uma família de importantes floristas, ele demonstrou desde cedo um grande interesse pelas flores. Sua família foi responsável durante gerações, pela entrega de flores para a famosa escola *Ikenobo* de *Kyoto*. Antes de iniciar a escola formal de *Ikebana*, já produzia arranjos intuitivamente, de maneira livre. Com apenas dez anos de idade, ele já executava arranjos em casas particulares. Um dia após entregar flores frescas da loja de sua família no Templo Budista onde a escola *Ikenobo* tinha sua sede, *Kawase* viu o professor da escola curvado em oração e a partir deste momento ele se convenceu de que o espírito de um arranjo de flor deveria ser igual ao espírito de uma oração “*Inori*”.

Figura 85 – Toshiro Kawase, 2002.
Fonte: *KODENSHO*, 2002, p. 52

Figura 86 – Toshiro Kawase, 2002.
Fonte: *KODENSHO*, 2002, p. 13.

Após terminar o colegial em *Kyoto*, *Kawase* foi para Tóquio estudar Drama. Em 1970, ele estudou produção teatral na Universidade Sorbonne, em Paris, mas depois de dois anos e meio na Europa, sentindo-se atraído pelo mundo das flores, retornou ao Japão. Novamente em *Kyoto*, *Kawase*

ingressou na escola *Ikenobo Cultural Academy* e tomou como seu mestre para a vida o artista floral *Kozo Okada*. Desde sua primeira aula, ele se sentiu atraído e inspirado por um arranjo de *Tatehana* (estilo de arranjo floral muito diferente da forma tradicional da escola *Ikenobo*), realizado pelo seu mestre *Okada*.

Em 1970, *Kawase* se familiarizou com a “*performance*” do artista *Hisao Kanze*¹⁸, de onde veio a inspiração para realizar o espírito da “flor em oração” em seus trabalhos. A partir desta data, ele entendeu que deveria seguir um caminho livre e que seus arranjos haviam transcendido os princípios de qualquer uma escola de *Ikebana*.

Em 1976, após a morte de sua mãe, mais uma vez *Kawase* mudou para Tóquio. Nesta época, quando entregava um arranjo de flores em um restaurante, *Kawase* teve a oportunidade de conhecer o mundialmente famoso *designer Issey Miyake*. *Miyake* ficou impressionado com a originalidade de seu trabalho, acabando por introduzir *Kawase*, entre as figuras notáveis da arte contemporânea do Japão e do mundo do *design*.

Desde então, *Kawase* tem ensinado seu estilo e técnica de *Ikebana* para milhares de pessoas no Japão, porém, ele não assumiu nenhum discípulo; ele não tem nenhum desejo de estabelecer princípios, mas sim, incentivar o amor pela arte da *Ikebana* na vida cotidiana das pessoas. *Kawase* sente que ensinando sua própria visão de arranjar flores, ele será capaz de inspirar o amor da essência da *Ikebana* japonesa, para que todos possam compartilhar. Ele toma o desafio da expressão do arranjo de flor não como um hobby, mas como uma metáfora para a mente e cultura japonesa.

¹⁸ Hisao Kanze (1825-1978) foi o mais influente ator do teatro *No*. Seu talento como artista foi reconhecido em sua juventude e após a Segunda Guerra Mundial, ele ajudou a revigorar o teatro *No*, dando nova vida às ideias e práticas antigas, sem recorrer à sedução da moda do drama realista. Em 1962 ele foi à França, onde estudou teatro com Jean-Louis Barrault, e nos anos 1960 e 1970, participou em várias formas de teatro moderno.

Diferentemente de outras modalidades, os artistas da *Ikebana* realizam poucas exposições. Normalmente, estes artistas realizam uma montagem para ser fotografada e colocada em livros. Toshiro Kawase realizou Ikebanas para muitas publicações ao longo de sua carreira artística. As principais são com obras apenas de sua autoria foram:

1. *Inspired Flower Arrangements*, Kodansha International, 1990.
2. *The Book of Ikebana*, Kodansha International, 2000.
3. *Imasama Kodensho*, Shinchosha, Tóquio, 2002.
4. *O primeiro Ochihana*, Shinchosha, 2002.
5. *Os que semeiam as sementes*, Shinchosha, 2002.
6. *Karatsu cerâmica renascimento*, Shinchosha, 2004.
7. *Árvore de Deus*, Shinchosha, 2010.

Foi condecorado pela prefeitura de Kyoto “Prémio Cultura Lifetime Achievement Award”, pelos livros: *Árvore de Deus* e *Imasama Kodensho*.

Participou das seguintes exposições:

1. Art Crafts, Flora USA, Ikebana International Seventh World Convention, October 3-7, 1996, Nagoya, Aichi Prefecture, Japan.
2. Nobuo Hashiba Exposition, Hatakeyama Museun, Toquio, 2009.
3. Kyoto Ikebana International Exhibition, 2014.

3.2. As Ikebanas de Toshiro Kawase

Para mergulhar na arte de *Toshiro Kawase* é necessário entender os padrões culturais que influenciaram sua obra e como ele se apropriou deste conhecimento para demonstrar a beleza desta arte tão pouco conhecida no mundo ocidental. Segundo Ostrower:

O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações. (OSTROWER, 1977, p.11.).

Kawase produz em seu jardim os elementos que utilizará em suas composições. Desta forma, ele acompanha o desenvolvimento de cada planta, permitindo utilizá-la somente na melhor época, ou seja, respeitando seu tempo e as estações do ano. Miyake explica:

Eu me lembro, claramente, certa vez, quando minha concepção de arte se transformou, no meu primeiro encontro com um arranjo de Tatehana, feito por Toshiro Kawase. Na verdade, eu estava impressionado com o que eu posso unicamente chamar de seus poderes mágicos. (MIYAKE, *in* introdução, KAWASE, 1990, p. 7, tradução da autora desta dissertação).

Utilizando elementos da Natureza, *Kawase* vai dando forma aos elementos, recriando seu lugar no espaço, juntando formas e elementos diferentes, a fim de modificar sua estética natural. “O artista tem não só o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgar NECESSÁRIA para alcançar SEUS fins.” (KANDINSKY, 2000, p. 126.). Seu compromisso com o belo é claro em suas composições. Ele reflete este sentimento fresco, puro e encantador da Natureza, como se recriasse algo novo em torno dela.

Por ser uma arte que utiliza de elementos vivos, torna-se possível imaginar a sequência de transformações dos galhos e das flores. Quando o artista faz o trabalho ele posiciona os elementos de acordo com sua vontade estética. Após o trabalho concluído, a massa viva vai se moldando conforme seu desejo, por vezes mudando completamente a posição inicial do trabalho. Da mesma forma em que o artista observa os galhos e as flores, ele também é observado por eles.

Todas as flores dos aposentos da minha residência são arrumadas por mim com muito carinho. Às vezes, os arranjos não ficam exatamente como eu queria. Deixo-os, contudo, assim mesmo e, no dia seguinte, já se encontram numa forma harmoniosa, bem diferente da anterior. Eles próprios se acomodam ao ambiente como qualquer outro ser vivo. (OKADA, *apud* NAKAHASHI, 2001, p. 106).

É importante a qualidade do artista para este trabalho. Sua sensibilidade e maturidade tornam-se requisitos importantes para que ele possa adquirir bons resultados estéticos, ou seja, esses resultados são consequência de sua vibração espiritual. Em princípio, quanto mais espiritualizado ele se torna, mais belos serão seus arranjos. “É belo o que provém de uma necessidade interior da alma. É belo o que é belo interiormente.” (KANDINSKY, 2000, p. 128.). Ainda neste sentido:

O artista não é um indivíduo “sortudo”, a quem tudo sai bem sem esforço. Ele não tem o direito de viver sem deveres. A tarefa que lhe é atribuída é penosa; para ele é, uma pesada cruz. Deve estar convencido de que cada um de seus atos, de seus sentimentos, de seus pensamentos, é a matéria imponderável de que serão feitas suas obras. Deve saber que, por conseguinte, não é livre nos atos de sua vida e que só a arte é livre. (KANDINSKY, 2000, p.128).

Toshiro Kawase utiliza dos galhos e flores como objetos para discernir sua vida, permitindo com que surjam novas experiências, através de sua criatividade, facilitando o caminho solitário do autoconhecimento através da Natureza. Por esta razão, a *Ikebana* surgiu a partir da tradição de venerar flores como algo divino, capaz de revelar os enigmas de cada artista floral.

O arranjo da figura a seguir mostra uma composição com flores de Iris, colocadas dentro de um vaso, como se estivessem plantadas. Elas foram trabalhadas de forma a mostrar um ritmo de crescimento, respeitando no posicionamento, a beleza de todas as flores que fazem parte deste cenário. O vaso foi colocado na frente de uma persiana que quase ocultou a janela em frente a um jardim japonês. Faz parte da composição, a visão ao fundo das folhas do bambu plantado neste jardim. É possível perceber que este arranjo está colocado dentro de uma casa japonesa, em destaque, na frente do astro principal “o jardim”. Kawase deixa transparecer sua formação acadêmica, quando tudo parece estar colocado, para alguma cena ser filmada ou fotografada. É possível perceber o frescor das flores e até mesmo o cheiro se nelas houvesse.

Figura 87 – Iris Japonesa.
Vaso de bronze, Período *Momoyama* (1573-1615 d. C.).
Templo *Daichuji*, *Shizuoka*.
Fonte: *Inspired Flower Arrangements*, 1990, p. 24.

Kawase é um artista bastante versátil em seu trabalho. Da mesma maneira que expõe obras de que representam verdadeiras instalações, é capaz de trabalhar com pequenos detalhes. A próxima figura possui uma peça de cerâmica, rachada ao meio, dando uma conotação de contemporaneidade a uma peça tradicional na história da arte japonesa. Neste caso, ela está funcionando como um suporte para abraçar delicadamente o galho de pêssigo e a flor de margarida. Para os leigos, esta flor poderia, até mesmo, fazer parte deste galho. Incrível o encaixe perfeito dessas formas tão diferentes e apesar da cerâmica estar partida ao meio, quase como se tivesse sido quebrada, ela não parece estar maltratando o galho, ao contrário, parece que o está acolhendo.

Figura 88 – Galho de pêssego e Margarida.
Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002 p. 117.

Kawase é como um mestre espadachim, ou um mago conjurando todo tipo de coisas fora do espaço vazio, ou um antigo escritor de poemas de amor. Sua misteriosa cerimônia se desenvolve na beleza em meio ao ritmo natural que ecoa de sua alma. Ele se identifica com as flores, até que, de alguma forma, ele é como uma delas. Eu encontrei o mundo de Toshiro Kawase, onde, com total naturalidade e habilidade consumada, as flores se transformam em um ato de criação artística – ao mesmo tempo invejável, e vagamente inquietante. (MIYAKE, *in* introdução, KAWASE, 1990, p. 7, tradução da autora desta dissertação.).

A próxima figura traz um broto de flor nascendo de um suporte de madeira, representando a própria terra. Como se este suporte pudesse lançar e nutrir esse broto, para que ele pudesse se desenvolver. Tudo faz parte desta composição, as rachaduras da madeira, os buracos entreabertos deste suporte e até mesmo a sombra deixada por ela na mesa. O equilíbrio perfeito das formas possibilita uma sensação de paz ao observador. O mesmo ocorre com a orquídea, nascendo deste pequeno suporte laqueado, trazendo nele outro representante da natureza, “a borboleta”.

Figura 89 – O Broto.

Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 94.

Figura 90 – Papilopendium em suporte laqueado.

Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 110.

Figura 91 – Trigo e bambu.

Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 82.

Nesta última composição, é possível observar alguns feixes de palha caídos sobre um vaso de cerâmica, permitindo o nascimento de um broto de bambu, como se demonstrasse renovação, continuidade. Se olhada por outro ângulo, o vaso parece uma face séria, com uma vasta cabeleira representada pela palha em movimento de franja e o bambu quase como se fosse um adorno, enfeitando esse cabelo. Tudo faz parte da composição, desde a harmonia das cores representada pelas diversas tonalidades de bege e marrom, a sombra e até mesmo os pequenos detalhes das ranhuras da mesa e da parede. O equilíbrio trazido pela perfeição estética desta obra traz consigo a energia da cultura japonesa, baseada na simplicidade de expressão.

Na obra a seguir, Toshiro faz uma releitura do espaço tradicional das residências japonesas “o *Tokonoma*”, colocando um arranjo contemporâneo, utilizando uma enorme folha de bananeira e uma pequena flor. O pequeno arranjo de flor deu lugar à presença forte desta bananeira, suavizada por essa flor harmonicamente balanceada.

Figura 92 – Folha de Bananeira no Tokonoma.
Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 123.

Figura 93 – Broto
Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 93.

Figura 94 – Cesta de Bambu com Lírio e folhagem japonesa.
Local: Templo Daichuji, Shizuoka.
Fonte: Inspired Flower Arrangements, 1990, p. 46.

Existe um cenário dando complemento para esta *Ikebana*. Olhando mais atentamente, pode-se perceber a sutileza do arranjo colocado em meio à força do jardim externo do Templo Budista. A integração, unida com as sutilezas determinadas por onde começa e termina o arranjo em meio à paisagem natural unida com a colocação do painel, como se representasse a tela do artista - permite liberar sensações, transportando o observador por caminhos além do tempo presente.

Deixando de lado a natureza colorida deste arranjo, na figura seguinte Kawase utiliza um galho seco de vime chorão, replantado na terra. Aparentemente, existe vontade de realizar com este ato a recuperação do viço perdido pelo galho, desejando com que ele brotasse. Ele tenta retornar para a Natureza, tudo aquilo que foi retirado dele, dando-lhe outra formação estética, sempre baseada no principal olhar da sua formação artística, o cenário teatral.

Figura 95 – Vime Chorão.

Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 153.

Mesmo nos arranjos mais simples, que se assemelham aos arranjos florais comuns, representados nas figuras 95 e 96, Kawase imprime seu estilo. Ele deixa transparecer a suavidade e a simplicidade da sua alma, utilizando poucos elementos na composição. Tudo está em perfeito equilíbrio, tudo parece ter nascido desta maneira junto com a integração perfeita das formas, das cores e do espaço onde foi colocado. Alguns até podem dizer se tratar de uma pintura realista da natureza. “Assim, cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto de exprimir, graças aos meios que lhes são próprios, o que só ela está qualificada a dizer.” (KANDINSKY, 2000, p. 57).

Para Herrigel:

O artista floral perfeito é justamente aquele que chega a criar obras que se assemelham às formações da natureza. Mesmo quando arrancadas de seu solo natal, trata-se de flores e galhos vivos, florescentes, mais uma vez reunidos para integrar uma nova unidade recém-formada, na qual, porém, sua “essência” continua preservada (HERRIGEL, 1979, p. 84.).

Figura 96 – Camélia e Vime
Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 19.

Figura 97 – Margarida e Vime.
Fonte: *Imasama Kodensho*, 2002, p. 57.

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom.” (ECO, 2004, p. 8.).

Kawase é um dos artistas que traz para a contemporaneidade a importância de valores perdidos no fazer de cada artista e utilizando a beleza esquecida nos dias atuais. Sua obra possui um conceito minimalista, próprio da cultura japonesa.

O minimalismo, segundo Cauquelin (2005), apaga o conteúdo representativo, reduz a forma visível a uma simples expressão, apagando o vestígio do autor. A letra e a importância da linguagem também se apagam e se mantém discretamente por trás do processo. Trata-se de um jogo de espaços, de simples posicionamentos e não mais de proporções. A própria convenção das obras tradicionais, a moldura, o suporte, a tela, a bidimensionalidade são questionadas.

No simples ato de posicionar as flores, *Toshiro Kawase*, demonstra a ligação com a cultura japonesa, trazida pela história desta rica arte, descrita nas primeiras páginas desta dissertação. Sua arte está ligada com as oferendas trazidas pelas cerimônias budistas e o respeito com o material, trazido pela religião xintoísta. Ele faz parte da cultura japonesa, e está centrado nesta tradição. Sem estes conceitos, este artista não poderia representar esta arte. Todo o elemento utilizado nas composições é carregado de significado, por exemplo: a flor da ameixeira representa o renascimento por ser a primeira flor a desabrochar na primavera. Ela inicia o ciclo das flores, após um longo período de dormência. O bambú significa a renovação, medida em cada nó desta planta. A flor de lótus significa a pureza e assim por diante. Os vasos utilizados para as composições pertencem à história da arte japonesa. A colocação dos arranjos em determinado espaço, está ligada com o cenário das apresentações teatrais *No*.

A Ikebana é totalmente diferente de qualquer forma de arranjo de flores. Não é apenas simplesmente elevar a simbiose e a harmonia entre natureza e humanos pela sua estética; ela coloca em profundidade o domínio do coração espiritual. Para mim também, arranjar flores é um diálogo direto “*face-to-face*” com as plantas vivas – para ler em silêncio a vontade da natureza e guardar como uma relíquia o coração destas plantas, para que possam dar a beleza do formato do arranjo. (Kawase, 2000, tradução da autora desta dissertação.).

A *Ikebana* se diferencia dos arranjos florais não só pela sua estética, centrada na simplicidade de expressão e nas medidas pré-estabelecidas, como também no posicionamento dos galhos e das flores. O material é colocado no arranjo de forma livre, sem esponjas florais ou qualquer tipo de fixação. As flores são apoiadas umas nas outras, proporcionando um encaixe perfeito entre elas. Depois de pronta, é possível notar este encaixe dos elementos, que muitas vezes, parecem uma verdadeira trama, onde os galhos e as flores convergem para o mesmo ponto. Para fazer tal amarração o artista deve conhecer profundamente os elementos a fim de utilizá-los de acordo com seu peso e seu tamanho, permitindo com que os menores se encaixem nos espaços vazios, apoiando na estrutura formada pelos galhos maiores.

Para Kawase, o artista floral faz parte do trabalho:

Este homem que está no trabalho de “arranjar flores” sou eu. E acho que “arranjar flores” é realmente, parte do trabalho, para descobrir que somos parte de uma espécie. Podemos pensar que no Japão este artista vai de encontro à flor e nos outros países o arranjo funciona unicamente para decorar ambientes. Falando, em certo sentido, eu expresso com flores, o caminho da minha presença enquanto indivíduo, como eu pretendo moldar minha vida e de que forma eu escolho me representar. Para mim, o artista não sou eu e sim as flores. As flores são consideradas sagradas, pela possibilidade que elas têm de purificar o ambiente onde elas são colocadas. (Kawase, 2000, p. 1 e 2, tradução Google.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início, o Budismo trazido da China influenciou as artes japonesas e seu modo de desenvolver sua cultura, mas o ato de oferecer flores, em cerimônias religiosas, tornou-se um hábito particular japonês. Esta dualidade, ou tendência de ter consciência da constante tensão e balanço entre oposições – beleza ornamental e silenciosa simplicidade, movimento e calma, vida e morte – é a distinção da característica principal estética da cultura japonesa. O ponto de vista principal da dupla estética japonesa é o sentido de compreender que a Natureza não é um objeto para lutar com ou conquistar, mas algo para se viver dentro dela e com ela.

Em síntese, a *Ikebana* é um simples ato de tentar olhar além das flores, fixar os olhos no que está oculto, no íntimo de cada coração e procurar a verdade contida neste ser, tentando uma troca de energia movida pela beleza. A meta de um arranjo de *Ikebana* não é utilizar flores aleatoriamente, mas captar a vibração do espaço no qual elas vivem, carregadas de sua vida selvagem. Utilizar o fenômeno material para expressar e incluir o espírito que existe em cada ser da Natureza é a principal meta da arte japonesa. Por esta razão, os artistas de *Ikebana*, costumam utilizar flores da época em suas composições, no intuito de aproveitar a beleza de cada estação do ano.

Na arte da *Ikebana*, o nome do artista enquanto indivíduo não é enaltecido como sendo prioritário. Costuma-se colocar o nome das flores, como sendo o elemento principal. O artista acaba sendo reconhecido pela qualidade espiritual de sua alma e não como ser individual responsável pelo ato da criação. Entende-se que existe uma parceria executando tais obras magníficas. O corpo do artista funciona como um pedaço de argila se submetendo ao desejo da vontade do seu “eu” interior, ligado à vontade de deixar o observador maravilhado diante de tão preciosas criaturas. Como explica Herrigel:

Até o artista oriental não pode evitar os rastros de individualidade em sua obra – isto justamente faz parte dela. No entanto, sua individualidade não deve perdurar o espírito de sua obra e, sim, deve ser absorvida por ela. Isso significa que o artista não deve tentar imprimir à sua obra um cunho pessoal. (HERRIGEL, 1979, p.114.)

Neste sentido, Maeterlinck afirma que:

“Nada existe sobre a face da terra que seja mais ávido de beleza e que se embeleze mais facilmente do que uma alma... É por isso que poucas almas na terra resistem ao domínio de uma alma que se devota à beleza.” (MAETERLINCK, *apud* KANDINSKY, 2000, p. 129.).

A arte tem o dever principal de comunicar, com objetivo de perpetuar as experiências humanas e não deixar registrado o “ego” de determinados artistas. Segundo Huyghe:

Mas, para ser autêntico, é necessário que isto aconteça inconscientemente. Por aqui se explica um certo mal-estar que pesa sobre a nossa arte contemporânea: o artista atual quis, ciosamente, ser do seu tempo. Já não se satisfaz com uma fatalidade interior e natural a que tem que obedecer: procurou um ato de consciência razoável. Fazendo, então, apelo à sua inteligência lógica mais que ao seu instinto, aconteceu-lhe entrar, em vez de favorecer, a tomada de consciência direta dos imperativos interiores, que a arte tem o insigne privilégio de traduzir sem qualquer intermediário. (HUYGHE, 1986, p. 37).

A proposta de retomar a arte da *Ikebana* é trazer para os dias atuais o belo esquecido na arte, utilizando da energia da Natureza como suporte. Segundo Huyghe:

Estudar a arte é adquirir um conhecimento mais profundo, mais íntimo do homem, não há dúvida, mas servir-se deste conhecimento para melhor captar, de entre todas as confusões que espreitam, a essência da arte, a sua razão de ser: a beleza. (HUYGHE, 1986, p. 39.).

Ainda Segundo Huyghe (1986), nos dias de hoje o ar é opaco, irrespirável. O homem sente-se tomado por uma angústia nascente. Voltará ele a ver com nitidez, a sua volta diante de si? Reencontrará a liberdade de escolher o caminho que lhe parece mais seguro? Poderá a arte dizer de onde o ser humano veio e para onde ele vai seguir?

Se a natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural o qual ele vive, então, o caminho para responder as dúvidas relativas à espécie humana

está na preservação de sua cultura e de seus costumes, manifestados nos diversos trabalhos artísticos.

A questão é: Como exprimir de forma positiva as experiências vividas pelos artistas? Na opinião de Huyghe (1986), a arte no Extremo-Oriente nunca se deixou encerrar e imobilizar nas estruturas da razão, sempre procurou um contato íntimo com a natureza na sua essência secreta. A arte não mora nas estruturas da razão, pelo contrário, expressa o que está no íntimo de cada artista. Não pode ser algo calculado ou pensado. Deve sim, ser uma manifestação involuntária para que possa permitir comunicar os desejos da alma.

Cabe ao artista lutar contra a falta de identidade, os padrões estabelecidos pelo mercado de arte e a falta de sensibilidade coletiva. Afinal é seu dever mostrar o caminho para desvendar os mistérios da origem humana e, como afirma Huyghe:

Os olhos gostam de percorrer a natureza para se encantarem com a sua invenção perpétua. Que importa que a ciência possa reduzir tudo a combinações diversas de moléculas, constituídas por átomos idênticos, se a pedra preciosa tem mais brilho e profundidade próprios, se a casca da árvore, o líquen, o musgo atraem o devaneio do olhar, se a dança do fogo, o salto da água, a efervescência da espuma improvisam uma renovação inesgotável! (HUYGHE, 1986, p. 60.).

Este trabalho procurou mostrar a relação da arte da *Ikebana* com a tradição artística japonesa, buscando na obra de *Toshiro Kawase* encontrar os elementos da cultura tradicional e, ao mesmo tempo, os arrojos da contemporaneidade presente em seu trabalho. Procurou também enfatizar a arte japonesa, centrada nos detalhes e na espiritualidade, permitindo com que o observador pudesse alterar sua visão estética e entrar no mundo oriental centrado na beleza. A beleza que para eles é quase como um ato sagrado, que busca elevar os sentimentos de quem a aprecia, quase como uma cerimônia religiosa.

A pesquisa se desenrolou a partir de uma breve história da arte japonesa e da tradição do *Zen* (capítulo 1), passando para o estudo da *Ikebana*, suas origens, escolas, estilos e tendências (capítulo 2), para depois passar à análise dos trabalhos de *Toshiro Kawase* (capítulo 3), podendo estabelecer as várias relações necessárias, que demonstram a contemporaneidade de sua arte baseada na tradição ancestral da *Ikebana*.

Esperamos que este estudo possa servir de base para reavaliar os conceitos da arte contemporânea, abrindo uma porta para esta arte oriental, tão carregada de significados e valores.

REFERÊNCIAS

ARICHI, M. *Arte, Artistas, Detalhes, Temas – 1650 – 1850*. São Paulo, PubliFolha, 2012.

AUBOYER, J; GOEPPER, R. *O Mundo da Arte – Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos – Mundo Oriental*. Lisboa, José Olympio, 1966.

BARAGWANATH, L.E. “Introdução”. In LEONARD, J.N. *Japão Antigo*. Biblioteca de História Universal Life. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

BARTHES, R. *O Império dos Signos*. São Paulo, Martins Fontes, 2007

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea, uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CHAMAS, F. *Escultura Budista Japonesa até o período Fujiwara (552-1185): a arte da iluminação*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas USP.

CULLCUTT, M; JANSEN, M; KUMAKURA, I. *Japão, O Império do Sol Nascente*. Volume I e II, Grandes Impérios e Civilizações. Madrid, Del Prado, 1997.

Editores da Time-Life Livros, *Nações do Mundo – Japão*. Rio de Janeiro, Cidade Cultural, 1987.

ECO, H. *História da Beleza*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

Felissimo, Kobe escola. Disponível em: <<http://www.kobegakkou-blog.com/blog/2000/05/post-0834.html>>. Acesso em 19/06/2014.

Fundação Mokiti Okada. *Escola Sanguetsu*. Aula proferida em 22/04/98, grupo 2596.

GIUGANINO, A; TAMBURELLO, A. *Museu Nacional de Tóquio – Enciclopédia dos Museus*, São Paulo, Mirador Internacional, 1968.

GOMBRICH, E. *A História da Arte*. “Olhando para o Oriente”. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

HERRIGEL, E. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Pensamento, 1975.

HERRIGEL, G. *O Zen na Arte da Cerimônia das Flores*. São Paulo, Pensamento, 1979.

HUYGHE, R. *O Poder da Imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Sentido e Destino da Arte I*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *El Arte y El Hombre*. Madrid, Pala, 1966.

_____. *A Arte e a Alma*. Paris, Bertrand, 1966.

Ikebana, arranjo floral japonês. Disponível em : <<http://www.bbel.uol.com.br/decoração>> . Acesso em 8/10/2010.

Ikebana : Arte e Tradição. Disponível em: <<http://www.artebrasilis.blogspot.com>> Acesso em 8/10/2010.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

KAWASE, T. *The Book of Ikebana*. Tokyo, Kodansha International Ltd, 2000.

_____. *Inspired Flower Arrangements*. New York, Kodansha International, 1990.

_____. *Imasama Kodensho*. Tokyo, Shinchosha, 2002.

KUROSAWA, A. *Dodes'kaden*, 1970. Filme.

LEONARD, J.N. *Japão Antigo*. Biblioteca de História Universal Life. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E.M. *Fundamentos da Metodologia Científica*. São Paulo, Atlas, 2007.

MACEDO, N.D. *Iniciação à Pesquisa Bibliográfica*. São Paulo, Loyola, 1995.

Manual do Curso de Ikebana. Escola Kado Sanguetsu. São Paulo, Topan Press, 1989.

MARTINS, G. de A. *Manual para elaboração de monografia e dissertações*. São Paulo, Atlas, 1994.

MEISHU, S. *Evangelho do Céu III Reino Divino*. São Paulo, Lux Oriens, 2003.

_____. *Mistério da Grande Natureza*. São Paulo, Lux Oriens, 2001.

MIYAHARA, A. *Método de Saúde Okada*. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2009.

MURASE, M. *L'Art du Japon. Encyclopédies D'Aujourd'hui*. Paris, Librairie Générale Française, 1996.

OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes, 1977.

SEVERINO, A. *Metodologia do trabalho Científico*. São Paulo, Cortez, 2000.

SCHLOMBS, A. *Hiroshige, Mestre das Estampas Japonesas em Bloco Xilográfico Ukiyo-e*, Lisboa, Taschen, 2009.

SUZUKI, S. *Mente Zen, mente de principiante*. São Paulo, Palas Atenas, 2010.

TERROR, H. *O Belo e a Salvação no Pensamento de Meishu-Sama*. São Bernardo do Campo, 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Humanidades e Direito, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião. Disponível em: <http://www.ibict.metodista.br/tedeSimplicado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2171>. Acesso em 30 de janeiro de 2014.

TERUKAZU, A. *La Peinture Japonaise*. Genève, Skira, 1977.

TIME- LIFE BOOKS. *Nações do Mundo – Japão*. Rio de Janeiro, Cidade Cultural, 1988.