

O ANICONISMO REVISTO: AS DIFERENTES ABORDAGENS NA INTERPRETAÇÃO DA ICONOGRAFIA PRIMITIVA BUDISTA

*Cibele E.V. Aldrovandi**

ALDROVANDI, C.E.V. O aniconismo revisto: as diferentes abordagens na interpretação da iconografia primitiva budista. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 12: 177-203, 2002.

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir as principais correntes teóricas utilizadas para explicar a origem da imagem do Buda sob uma perspectiva histórica e arqueológica. Durante o final do século XIX, os acadêmicos ocidentais acreditaram que teria sido necessária uma influência greco-romana em Gandhāra para o surgimento da imagem do Buda. Essa premissa foi associada à Teoria do Aniconismo, cunhada pelos estudiosos europeus para explicar a ausência de representações antropomórficas do Buda nos baixos-relevos do Budismo primitivo. Pesquisas realizadas ao longo do século XX, demonstraram que a representação iconográfica do Buda Śākyamuni deu-se inicialmente na região de Mathurā. A partir da década de 80, diferentes abordagens foram desenvolvidas para interpretar a arte primitiva budista.

UNITERMOS: Iconografia – Budismo – Gandhāra – Mathurā – Aniconismo.

I. As Escolas de Gandhāra e Mathurā e a origem da imagem do Buda

Desde os primórdios dos estudos da arte de Gandhāra, realizados pelos acadêmicos ocidentais, a chamada “influência” greco-romana foi considerada o mais importante elemento a caracterizar essa escola artística do noroeste da Índia. Esse ponto de vista foi adotado pelos estudiosos como o fundamento de toda a teoria que interpretou essa arte, durante mais de um século. Baseados nessa premissa, o meio acadêmico ocidental procurou firmemente determinar uma origem grega ou, mais tardiamente, greco-romana, para a primeira imagem do Buda. Durante quase um século, as fontes materiais associadas à arte de Gandhāra – esculturas e relevos narrativos – foram consideradas as primeiras imagens a retratar antropomorficamente o Buda Śākyamuni.

A partir desta questão, este artigo pretende traçar um panorama histórico e investigar os aspectos ideológicos envolvendo as principais correntes teóricas que trabalharam com o tema, durante o final do século XIX e ao longo do século XX. Como veremos, a questão da origem da imagem do Buda não parece ter uma solução tão simples, como acreditaram originalmente os investigadores do passado.

I.1. As teorias na interpretação da arte budista primitiva¹

I.1.1. A Teoria do Aniconismo

No final do século XIX e início do século XX, os acadêmicos europeus e indianos estavam

(*) Doutoranda em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(1) Usaremos os termos “primitivo” ou “primitiva” para designar um período histórico ou uma forma de arte, no

intrigados com a ausência de representações antropomórficas do Buda histórico, Śākyamuni, na mais antiga arte budista que chegou até nossos dias. Foi pressuposto que essa forma primitiva de arte evitou completamente as imagens do Buda, ou preferiu o uso de símbolos para se referir ao Buda ou a importantes eventos da sua vida.

Teria havido, segundo essa linha de pensamento, dentro do Budismo Hīnayāna (monástico), uma proibição da execução de imagens do Buda, o que teria favorecido essa utilização simbólica. Sob essa ótica, a representação de uma árvore, por exemplo, foi interpretada como a Iluminação do Buda sob a árvore *bodhi*, em Bodh Gaya; ou as representações da roda, o *dharmacakra*, que figurariam a doutrina budista, eram pensadas como representações do primeiro sermão do Buda em Sārnāth, quando é dito que ele “girou a roda da lei”, ou colocou a doutrina budista em movimento. Essa concepção ficou conhecida por “aniconismo”. Por quase cem anos, a Teoria Anicônica foi totalmente aceita na interpretação da arte primitiva budista.

O início desse grande debate se deu entre Alfred Foucher (1917:1-19)² e Ananda K. Coomaraswamy (1927:287-328). Foucher, o primeiro a articular a Teoria Anicônica, e seus seguidores postularam a “origem” da imagem do Buda como ligada ao Budismo Mahāyāna e surgida na região indo-iraniana entre Gandhāra e Bāctria, durante o período Kuṣāṇa, nos primeiros séculos da Era Cristã – mais de meio milênio após

o Buda histórico ter vivido. Os artistas indianos teriam sido introduzidos, segundo Foucher, no que ele considerava “uma herança escultórica superior” – a do mundo grego e clássico –, o que teria estimulado a criação das imagens antropomórficas do Buda.

A. Foucher pertencia ainda à geração Vitoriana, que tanto admirava o caráter helenístico dessa escola de arte indiana (Lohuizen-de Leeuw 1979:377). Os numerosos elementos greco-romanos incorporados pelo estilo de Gandhāra produziram um certo alívio nos acadêmicos europeus do século XIX, que naquele momento estavam desconcertados com o aspecto estranho e ao mesmo tempo exuberante da arte indiana.³

O sentimento indiano foi naturalmente ofendido pela sugestão de que teria sido necessária uma influência ocidental para motivar a produção de uma imagem do Buda. A. K. Coomaraswamy (1927:287-328) propôs a “origem” indiana da imagem na região de Mathurā e afirmou que o ímpeto para a criação da imagem do Buda estava enraizado em crenças e tradições escultóricas autóctones e independentes, baseadas no modelo das esculturas de figuras de *yakṣa*. Essas figuras eram comuns nas escolas primitivas da arte indiana. No entanto, esse estudioso indiano aceitava a Teoria Anicônica para explicar os relevos primitivos, em que representações do Buda não ocorrem na forma humana.

Uma análise das relações entre Mathurā e Gandhāra (Fig. 1) indicou um contato cultural tão intenso que a primazia cronológica de Mathurā foi

sentido próprio da palavra: “origem”, “original”, “inicial”, “inaugural”, “princípio”, “primordial”. Não há, portanto, qualquer juízo de valor no uso desses termos.

(2) Em 1913, Foucher deu a um artigo o título provocativo de “L’Origine grecque de l’image du Bouddha”, nos *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque e vulgarisation* (tome XXXVIII, Chalon-sur-Saone, 1913:231-272). Alguns autores continuaram a apoiar a sua teoria (B. Rowland, *The Evolution of the Buddha Image*, New York, 1963:9; H.G. Franz, *Buddhistische Kunst Indiens*, Leipzig, 1965:93), enquanto outros questionaram a teoria de Foucher a respeito da origem da imagem do Buda. Vitor Goloubew, na revisão de um livro de Foucher (no *Bulletin de l’École Française d’Extrême Orient*, tome XXIII, 1924:438-54, esp. 451), chegou mesmo a sugerir que a primeira imagem do Buda tivesse sido criada pela escola de Mathurā; no entanto, tal hipótese não recebeu atenção (ver E.G. van Lohuizen-de Leeuw 1979:377; e Susan Huntington 1990:407).

(3) Se olharmos mais cuidadosamente algumas enciclopédias, mesmo da segunda metade do século XX, podemos observar uma visão preconceituosa a respeito da arte e mitologia indiana. Adjetivos pejorativos como “grossness”, “hideous”, “she-ogres”, “monsters”, entre tantos outros, foram utilizados na descrição de divindades e denotam a aparência assustadora que as imagens pareciam ter para as sociedades “civilizadas” (ver, por exemplo, *New Larrousse Encyclopedia of Mythology*, 1959).

Um outro ponto que merece atenção é o tratamento das divindades indianas como “mitológicas”, utilizando um conceito paralelo, como a mitologia grega, para explicar uma religião viva. Essa padronização ocidental é discutível, na medida em que procura tornar as formas de culto que ainda existem em algo relegado ao passado mitológico. No entanto, esse é um aspecto que, embora bastante pertinente, não será desenvolvido neste momento.

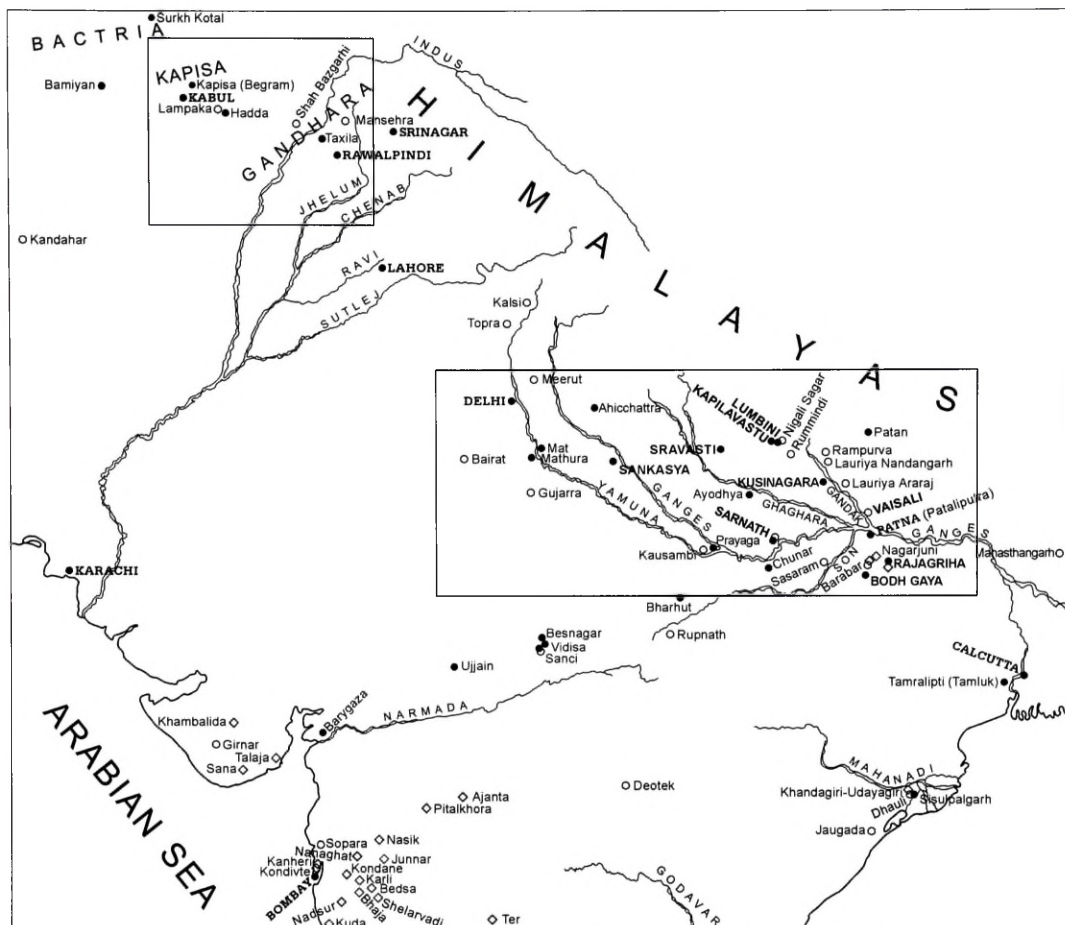


Figura 1 – Mapa das regiões de Gandhāra e Mathurā.

provavelmente de menos de meio século, talvez mesmo de poucas décadas (Lohuizen-de Leeuw 1972:27-43).⁴ Em 1972, a maioria dos acadêmicos já acreditava que ambas as escolas haviam criado uma imagem do Buda independentemente (Dani 1965/66:17-214; Hallade 1968:59). Em termos políticos, essa posição seria um “equilíbrio de poderes”, com uma leve vantagem cronológica para Mathurā (Lohuizen-de Leeuw 1979:381).

(4) Essa pesquisa modificou algumas das visões da autora, expressas no livro *The “Scythian” Period – An Approach to the History, Art, Epigraphy and Paleography of North India from the 1st Century B.C. to the 3rd century A.D.* (Lieden 1949).

Existiram, portanto, duas correntes com opiniões opostas: uma filo-helênica e uma filo-indiana. Os partidários da corrente filo-helênica consideravam a escola de Gandhāra como a mais oriental da arte greco-romana na Ásia, que trabalhava para o Budismo e era a responsável pela origem da representação imagética do Buda. Os defensores da corrente filo-indiana, dentre eles o professor Coomaraswamy, defendiam o caráter exclusivamente indiano dessa arte. (Vofchuk 1993:355).

O material que surgiu desde que A. Foucher publicou sua teoria indicaria uma direção diametralmente oposta à que o acadêmico tentou provar. Dentro dessa perspectiva, seria em Mathurā, e não Gandhāra, que os primeiros Budas teriam sido representados. Após o desenvolvimento de um tipo inicial de imagem do Buda em Gandhāra, o

período que se seguiu foi caracterizado cada vez mais pela influência helenística do ocidente, da qual muitas características foram logo incorporadas (Lohuizen-de Leeuw, 1979:399).

Por outro lado, ao considerar alguns dos princípios existentes no Budismo, alguns acadêmicos sugeriram formas de explicar a ausência antropomórfica do Buda. Richard F. Gombrich (1971:112) sugeriu que “o Buda não era representado jamais, para simbolizar o fato de que ele era *nibbuta* (extinto)”, e assim relaciona a noção anicônica à essência do Budismo – o cessar da existência na forma física. Outro acadêmico, D. Snellgrove (1978:23-24) cita o *Suttanipāta*: “Ele que está livre das paixões e dos desejos. Repousa no nada.”, e mais à frente sugere que “como flama (...) soprada pela força do vento, se esvai e não mais considera (...). Também o sábio, liberto de nome e forma, se vai e não mais considera”; conclui então que a ausência de figuras do Buda na arte do período primitivo reflete a “essência do verdadeiro Nirvana, inconcebível em forma visual ou humana” Embora tais conceitos sejam centrais no pensamento budista, eles não são necessariamente determinantes na Teoria Anicônica, uma vez que não abordam diretamente a questão de se dever ou não representar o Buda na forma humana (S. Huntington 1990:401).

A interpretação anicônica da arte primitiva budista estava profundamente arraigada às visões estabelecidas há muito tempo pelos ocidentais sobre a doutrina e a história budistas. Qualquer questionamento dessa teoria afetaria as fundações sobre as quais décadas de trabalhos acadêmicos foram construídos. Houve, como veremos a seguir, casos em que evidências seguras de fontes arqueológicas e literárias, que demonstravam o oposto, foram completamente ignoradas para validar tal teoria.

1.1.2. As tradições imagéticas primitivas e o conceito de Buddhadarśanapunya

Num artigo do professor John C. Huntington (1985:23), foi observado que, se todas as imagens que sobreviveram do período inicial são em pedra, que começou a ser utilizada na Índia somente no século III a.C., e se tornou um material escultórico de vulto apenas na Era Kuààõa, algo deveria ter existido antes das imagens em pedra.

Como observou Coomaraswamy (1985:48): “ao designá-los primitivos não queremos dizer que essa arte seja a mais antiga em que a figura do Buda tenha aparecido, nem que nenhuma delas esteja absolutamente livre de elementos ocidentais, mas sim que nela a inspiração da arte primitiva se encontra mais preservada que em qualquer outra. Já foi sugerido aqui que as figuras do Buda sentado, se não dos tipos em pé, provavelmente estivessem em uso como objetos de culto bem anteriormente, talvez no século II a.C.; e se esculpidos em madeira ou outros materiais impermanentes, isso estaria de acordo com o desenvolvimento geral das artes plásticas e da arquitetura indiana”.

A partir dessa questão, J. Huntington vai procurar fazer uma análise aprofundada das fontes escritas e dos vestígios arqueológicos mais recentes e até então ignorados para tentar demonstrar quais razões poderiam estar ligadas à origem da imagem do Buda.

Em relação à aceitação da comunidade de historiadores da arte, que como Foucher, por exemplo, argumentou favoravelmente a um período anicônico, e das postulações estilísticas de Coomaraswamy, a comunidade budológica não ficou convencida em relação a uma proibição dogmática. Para Lewis R. Lancaster (1974:287-291), a abordagem dos historiadores da arte era incorreta, pois eles viram uma ligação entre a origem da imagem do Buda e sua “divinização”, ou do desenvolvimento do conceito de *trikāya* da existência do Buda. No entanto, a origem da imagem é anterior a essa “divinização”, que acontece, provavelmente, no período Mahāyāna. Essa abordagem incorreta teria se baseado numa passagem do *Aṣṭasāhasrikā-prajñāpāramitā*, em que existem referências textuais a homens que fizeram imagens do Buda pouco antes de seu *Nirvāna*, para ganhar méritos. Padmanabh S. Jaini (1979:186) também criticou a comunidade por não se ter empenhado em examinar as evidências textuais, e não dar “maiores créditos para os textos dos peregrinos chineses, em relação às imagens primitivas”

Associadas a essas críticas estão as descobertas de imagens do Buda na China, que forneceram provas irrefutáveis da existência de imagens primitivas. Algumas dessas imagens do Buda vestem ornamentos da tradição estilística do início do período Han do leste (25-221 d.C.). A mais

antiga das figuras está representada em um pequeno jarro cerâmico, em *bhūmiparśamudrā*, e sentada no centro de uma aura de fogo. Sabemos que a China não inventou o tipo imagístico do Buda, e não existem precedentes dessa convenção no início do período Han ou de época anterior. O que indica que as imagens devem ter sido utilizadas como parte das modalidades de ensinamento dos primeiros budistas na China (J. Huntington 1985:24,52). Eles certamente não criaram a imagem para os chineses e depois a levaram de volta para a Índia. Além disso, o tipo imagístico em *bhūmiparśamudrā* parece ser uma convenção secundária desenvolvida posteriormente em relação às “quatro posturas”: sentado, em pé, andando e deitado.

As implicações fornecidas por tais imagens parecem claras: as imagens eram uma tradição estabelecida já na metade do século I a.C.; houve um período para seu desenvolvimento – presumivelmente na Índia – anterior a esse período, e as convenções ainda hoje em uso já eram correntes naquela época. Se desejarmos encontrar a verdadeira tradição das “primeiras” imagens do Buda, é necessário procurar em outros lugares, ao invés de apenas olhar para as imagens indianas que sobreviveram.

A proposta do estudo de J. Huntington (1985:24) é a de rever as evidências literárias e arqueológicas, para determinar se a visão antiga da imagem do Buda e a “Fase Anicônica” (que se diz ter precedido o período da criação das imagens do Buda) são válidas, e caso não o sejam, tentar determinar uma história mais precisa do desenvolvimento da imagem. Existem, de acordo com o autor, evidências consideráveis, tanto literárias como arqueológicas, que indicam uma tradição de imagens anterior e feitas com o intuito meritório de “contemplar o Buda” – *Buddhadarśanapunya*. Esse teria sido um fenômeno natural e espontâneo, uma reação que permitiria às pessoas que não puderam ver o Buda pessoalmente, tanto em vida como na morte, obterem esse mérito ao contemplar sua imagem.

Os resultados do estudo dizem respeito diretamente ao conceito da fase “pré-icônica” do Budismo. Se essa fase existiu, o autor acredita que foi extremamente curta, limitada a movimentos sectários específicos e sem relevância tanto sob o aspecto histórico, como do ponto de vista da doutrina, para a maioria dos budistas.

I.1.2.a. Textos citados para confirmar a proibição da produção de uma imagem do Buda

Inicialmente, serão examinadas as citações da literatura canônica budista que foram tomadas por proibições escritas com relação à criação de uma imagem do Buda.

Foucher (1917:3-7) cita o *Mahāparinibhāna suttana* (Rhys Davids 1881), e uma passagem do *Milindapañhā* (Rhys Davids 1880:13-114), que proibiria a confecção de imagens; no entanto, o problema com relação às imagens simplesmente não é abordado nas passagens.⁵ Se imagens do Buda fossem um assunto de relevância no período de formação dos textos do *vinaya*, ele estaria incluído nas regulamentações, mas isso só acontece em um dos ramos budistas, como veremos mais adiante (J. Huntington 1985:25).

Outros autores citaram trechos do cânone *pāli* e afirmaram que essa escritura proibia qualquer forma de arte visual, especialmente a imagem do Buda. As passagens citadas apareciam sempre descontextualizadas, o que permitia a construção de significados diferentes e totalmente artificiais, que procuravam sustentar a tese da inexistência de imagens anteriores.

Em toda a literatura budista, os acadêmicos só foram capazes de localizar uma referência específica, embora indireta, para uma proibição da execução de imagens do Buda. Ela aparece no *vinaya* do ramo Sarvāstivādin. No capítulo que trata da decoração dos mosteiros, Anāthapiṇḍaka pergunta ao Buda: “Honrado Senhor, se vossas imagens não são permitidas, não poderíamos nós, ao menos fazer imagens de *Bodhisattva* em sua honra?” ao que o Buda, então, concede permissão. A referência aos *Bodhisattva* poderia indicar que algum tipo de

(5) As citações são respectivamente: “The truths and rules of the order which I have set forth and laid down for you all, let them, after I am gone, be the Teacher to you.”, e “The king said: ‘is there such a person as Buddha, Nāgasena?’ / ‘Yes’ / ‘Can he then, Nāgasena, be pointed out as being here or there?’ / ‘The Blessed One, O king, has passed away by that kind of passing away in which nothing remains which could tend to the formation of another individual (*anupādisesāya nibbānadhātuyā*). It is not possible to point out the Blessed One as being here or there.”

representação icônica era permitida, talvez entre os séculos III e II a.C., e também que a própria existência de uma proibição significa simplesmente que alguém mais estaria fazendo imagens, mas que os Sarvāstivādin, naquela época, se opunham a isso.

Como observado por E. Lamotte (1958:703), os *vinayas* das escolas Mahāsāṃghika e Dharmaguptaka permitem especificamente a decoração de estupas e monastérios com pinturas de *devas*, monges, dragões, animais e paisagens, mas ambos não dizem nada a respeito da imagem do Buda. Essa ausência pode ser interpretada de três formas: primeiro, que a representação do Buda era tão comum que não era necessário discuti-la; ou, que ela não era feita e portanto não havia necessidade de mencioná-la; ou ainda, que as imagens do Buda eram realmente esculpidas mas elas não seriam mencionadas como “decoração” uma vez que não eram apropriadas ao contexto decorativo, e sim imagens de culto ou comemorativas, de grande santidade.

Existe ainda uma variação sobre essa última questão que coloca a realização de imagens como além da preocupação doutrinal religiosa, sendo as imagens essencialmente manifestações de um culto popular. Se as imagens não estavam sendo feitas, não haveria razão para proibi-las, e a ausência geral de atenção dada à realização de imagens na literatura primitiva pode somente significar, de acordo com J. Huntington, que ela era uma prática geralmente aceita. As passagens sobre “decoração” explicam apenas que o enriquecimento visual era permitido. O tom de austeridade, aparente na literatura da época, exigia que tal permissão fosse particularmente expressa.

Na Era Kuṣāṇa, certamente os Sarvāstivādin teriam abandonado a proibição acima mencionada. Oferendas específicas de imagens e relicários com imagens entalhadas eram feitas por essa ordem de monges, naquela época. Certamente, Kaniṣka, um convertido ao Budismo, deve ter incentivado a criação de relicários, iconograficamente de acordo com a doutrina. Se no período de Kaniṣka já existia um repertório iconográfico estabelecido, podemos supor que houve um período anterior substancial para o desenvolvimento dessa iconografia. Havia imagens de Buda em Mathurā, no início da Era Cristã e, portanto, a proibição já devia ter sido desconsiderada durante esse período (Fig. 2).



Figura 2 – Buda sentado em abhaya mudrā. Mathurā, Uttar Pradesh, Índia. Período Śaka, c. século 1 a.C. Arenito avermelhado, 48cm. Museu de Mathurā (Photo © John C. Huntington. Cortesia do Huntington Archive of Buddhist and Related Arts).

Como bem lembrado por A. K. Coomaraswamy (1985:52), para A. Foucher (1913:31), o caráter convencional da figura do Buda do relicário de Kaniṣka “dénote un art déjà stéréotypé, (...) suffit pour reporter d’au moins cent ans en arrière et faire par suite remonter au I^{er} siècle avant notre ère la création du type plastique du Bienheureux”

Dadas as tradicionais controvérsias existentes entre os vários grupos na *samgha* budista, seria de se esperar que qualquer contestação veemente em relação à criação de imagens do Buda tivesse ficado registrada. Tal assunto estaria profundamente relacionado ao corpo de conceitos devocionais, o que geraria longas discussões a seu respeito. O fato de tais discussões não existirem indica que talvez o assunto não fosse um problema. Na opinião de J. Huntington (1985:29), os Sarvāstivādin eram a exceção e não a regra dentro das questões que envolvem a representação iconográfica do Buda.⁶

1.1.2.b. Textos primitivos sobre a manufatura de imagens do Buda

O *Tathāgatapratibimbapratīṣṭhānuśānsāsūtra*, o cânone coreano budista n.281, é uma das inúmeras traduções chinesas de um repertório detalhado de medidas e proporções das imagens do Buda. A tradução desse texto em particular foi feita no período Han tardio (25-220 d.C.) e demonstra que as convenções sobre a imagem do Buda haviam se tornado canônicas, em forma de um *sūtra*, já nessa época. Esse fato possui várias implicações: para ser traduzido para o chinês, um texto deveria ser considerado suficientemente importante ou na região indo-iraniana ou na Índia, para que fosse levado à China e para merecer o tempo que tomou sua tradução. Isto pressupõe um período anterior de aceitação dos textos nos círculos indiano-budistas. A formulação de um *sūtra* para explicar determinados conceitos pressupõe que estes tinham sido amplamente aceitos por, pelo menos, um dos grandes ramos do Budismo, e que já vinha sendo praticado há tempo suficiente para se tornar assunto de um *sūtra*. O que pode ser argumentado, segundo J. Huntington (1985:29), é que a existência de um texto dos

(6) Existe também uma observação de A. Waley, no “Did the Buddha Die of Eating Pork”, *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol.I, 1932:453, em que ele cita o *vinaya* dos *Mūla-Sarvāstivādin* (da Cachemira e do noroeste), que narra a pergunta feita por Anāthapiṇḍaka sobre a permissão para fazer uma imagem do Buda, para a qual ele recebe uma resposta afirmativa. O texto foi traduzido em 170 d.C. Sabe-se que os *sarvāstivādin* eram da região de Mathurā, e não se conhece a relação exata entre as duas escolas; no entanto, essa autorização parece indicar e reafirmar uma tradição anterior, já estabelecida.

séculos I ou II de nossa Era implica numa tradição longa e anterior de manufatura de imagens.

Ainda sob esse aspecto, podemos observar que na escola de Mathurā a escultura primitiva apresenta evidências de formulações icônicas estritas (Coomaraswamy 1995:108-119).⁷ Na época em que a convenção da imagem do Buda aparece na escultura em pedra, já havia um sistema iconomórfico estabelecido, onde apenas pequenas alterações eram aceitáveis, na formalização da figura principal. Tais elementos ainda precisam ser melhor estudados em análises comparativas mas, na visão do autor, o que está indicado é que dada a estabilidade das convenções na postura e nos trajes da figura do Buda, já deveriam haver conceitos iconológicos estáveis durante os séculos II e I a.C. Essa uniformidade iconográfica indicaria um possível protótipo “comum”, o que não implica em dizer que as imagens do estilo Amarāvātī sejam estilisticamente as mesmas que as imagens primitivas de Gandhāra, mas sim que seriam variações locais sobre um mesmo protótipo. As identidades nacionais e regionais são claramente discerníveis, mesmo nas esculturas e pinturas de iconometria mais precisas.

1.1.2.c. Fontes que situam a origem da imagem do Buda durante a vida do Buda

Na opinião de J. Huntington (1985:31), talvez a mais conhecida e ao mesmo tempo mais negligenciada

(7) No capítulo sobre a “Origem e o uso das imagens na Índia”, Coomaraswamy discorre sobre a literatura técnica dos artesãos indianos, como os *Silpaśāstra*, uma série de cânones hindus que prescrevem desde os atos de purificação e devoção pelos quais um artista deve passar antes de transformar uma divindade em matéria (associado ao *yoga*, no qual se pretende a perfeita identificação do adorador com a forma pela qual a divindade é concebida) até a ortodoxia que rege as proporções ideais de cada divindade, que correspondem, cada qual, ao aspecto específico da divindade a ser representada. Um outro elemento importante é que toda imagem utilizada para finalidade de adoração deve ser preparada através de uma cerimônia de invocação (*āvāhana*); e, se for para uso temporário, deve-se proceder a uma dessacralização, através de uma fórmula para retirada da consagração antes proferida. Para o autor, essas cerimônias refletem as projeções de atitudes mentais do adorador em relação à imagem, como no caso da invocação, em que se supõe uma atitude de comunhão com a divindade. Essas cerimônias são realizadas periodicamente, inclusive nos dias atuais.

ciada narrativa sobre a “origem da imagem do Buda” seja a fábula que narra como a imagem do Iluminado foi solicitada pelo rei Udāyana de Kauśāmbi. O relato aparece nos *Records of the Western World*, do peregrino chinês Hsuan-tsang (tr. S. Beal, 1884). Existem muitas versões da história, mas, exceto por pequenas variações, a imagem do Buda é esculpida em sândalo e colocada em uma enorme *vihāra*.⁸

A partir dos estudos de Przyluski (1967:78-80) sobre o *Aśokavadāna*, ficou claro que a ascensão de Kauśāmbi teria ocorrido após o primeiro concílio, e que a ênfase dada a Kauśāmbi no cânone *pāli* provavelmente teria sido dada bem depois da morte do imperador Aśoka; poder-se-ia portanto desconsiderar tal imagem como a “original”. Mas o que essa história traz é a implicação de que havia uma tradição de imagens primitivas, possivelmente até datadas da época do Buda. Entretanto, como frisado por J. Huntington (1985:32-55), é preciso observar que os próprios elementos da lenda sugerem que existam razões para se questionar a validade de uma interpretação literal da narrativa.

Não há nenhuma certeza de que a primeira “imagem de Udāyana” tenha existido, mas provavelmente a necessidade de dar ênfase a Kauśāmbi na literatura, durante os séculos III e II a.C., esteja

(8) “In the city, within an old palace, there is a large *vihāra* about 60 feet high; in it is a figure of Buddha carved out of sandal-wood, about which is a stone canopy. It is the work of the King U-to-yen-na (Udayāna). By its spiritual qualities (or, between his spiritual marks) it produces a divine light, which from time to time shines forth. The princes of various countries have used their power to carry off this statue, but although many men have tried, not all the number could move it they therefore worship copies of it, and they pretend that the likeness is a true one, and this is the original of all such figures. When the Tathāgata first arrived at complete enlightenment, he ascended up to heaven to preach the law for the benefit of his mother, and for three months remained absent. This king (i.e. Udāyana), thinking of him with affection, desired to have an image of his person; therefore, he asked Mudgalyāyanaputra, by his spiritual power, to transport an artist to the heavenly mansions to observe the excellent marks of the Buddha’s body, and carved a sandal-wood statue. When Tathāgata returned from the heavenly palace, the carved figure of sandal-wood rose and saluted the Lord of the World” (Hsuan Tsang, tr. S. Beal, 1884.)

associada à primazia sobre a origem da imagem. Uma vez que existem sérias dúvidas em relação ao rei Udāyana estar sequer ligado ao Budismo, há teorias de que essa história seria uma resposta a outra narrativa, que diz respeito a uma imagem que teria sido feita durante a vida do Buda, pelo rei Prasenajit em Śrāvastī. A mais antiga narrativa conhecida a esse respeito é de Fa-Hsien (tr. H.A. Giles, 1923), na qual o Buda se ausenta por noventa dias e vai ao paraíso de Trayastrīmśa, e o rei Prasenajita, saudoso, manda esculpir uma imagem do Tathāgata em sândalo e colocá-la onde o Buda costumava se sentar. Quando o Buda retorna ao templo, a imagem se levanta e vai recebê-lo. Buda então diz a ela que retorne ao assento, pois após seu desaparecimento ela deverá se tornar o modelo para todos aqueles que buscam a verdade. O autor chinês diz que essa foi a primeira imagem que teria servido de modelo às outras mais tardias.⁹

Na época em que Hsuan-tsang visitou Śrāvastī, o monastério visitado por Fa-Hsien não mais existia, exceto por um único edifício contendo o que ele registrou como a suposta primeira imagem. Entretanto, embora a imagem da narrativa de Fa-Hsien seja uma do tipo sentado, a imagem descrita por Hsuan Tsang era de uma figura em pé.

A versão de Fa-Hsien, no entanto, possui alguns pontos relevantes. O milagre do retorno do paraíso de Trayastrīmśa era extremamente importante durante o início do período do Budismo e bastante conhecido nos tempos de Aśoka; o fato de a imagem se levantar para cumprimentar o Buda é típico dos “milagres iniciais”, que demonstram a total primazia do Buda sobre todos os fenômenos.

De forma geral, também é reconhecido que o rei Prasenajit teria vivido na época do Buda e que ele teria apoiado a comunidade primitiva budista. Entretanto, para Huntington (1985:33), não há uma resposta definitiva com relação à imagem, de esta ter ou não sido feita.

(9) Existe uma variação interessante da mesma história, onde Hsuan Tsang diz que, durante a ascensão do Tathāgata ao paraíso de Trayastrīmśa para pregar para sua mãe, o rei Prasenajita ouviu falar que o rei Udāyana havia mandado esculpir uma imagem do Buda, e então também mandou que fosse esculpida outra.

Uma evidência arqueológica importante a respeito da representação primitiva do Buda, também desconsiderada durante muito tempo pelos historiadores da arte, é uma pequena imagem numa placa de esteatita, encontrada em Śāṅkāśya por Sir Alexander Cunningham (*ASI*, vol IX, s/d), que retrata um Buda sentado sobre um elemento arquitetônico, mas que atualmente se encontra desaparecida. Nos seus registros da escavação, o autor sugere que a representação mostra as escadas triplas em Śāṅkāśya; dado o local onde foi encontrada, isso parece possível, mas não pode haver certeza. De acordo com J. Huntington (1985:34,55), a representação possui uma paisagem, e o Buda estaria sentado numa plataforma sobre uma montanha. Existem, no entanto, três fatores que sugerem uma data bastante antiga para essa peça: em primeiro lugar, entalhes em esteatita foram suportes bastante importantes durante os períodos Maurya e Śūṅga, mas muito pouco utilizados posteriormente; em segundo lugar, a qualidade da arquitetura retratada é menos detalhada que nas representações que sobreviveram em Bodh Gayā, Bhārhut e outros sítios do período inicial, o que pode indicar que a representação na plaqueta possui um estilo menos elaborado que do período Śūṅga e, portanto, anterior; finalmente, essa suposição é reforçada pela presença de um grande pavão (*mayūra*), o emblema da dinastia Maurya. A proeminência da escala do pássaro em relação ao restante da composição coincide com o que se conhece a respeito da atitude dos primeiros imperadores Maurya, que se consideravam monarcas universais. Além desses elementos, a figura sentada com manto poderia seriamente ser considerada um Buda, pela sua postura, gesto (*abhayamudrā*) e ornamentos. Isso pode indicar que talvez essa seja a mais antiga representação conhecida do Iluminado.

Com base nas várias narrativas existentes, embora existam poucas chances de que se encontrem evidências diretas de imagens feitas durante a vida do Buda, as histórias até aqui mencionadas demonstram que existem a possibilidade e a probabilidade de que tenham existido imagens, uma vez que aparecem dois aspectos recorrentes nas narrativas: a ausência do Buda e o desejo de seus devotos de contemplá-lo. O Buda não está presente e, de forma a ser lembrado, uma imagem é feita. Um outro ponto importante a ser observado é que os reis das narrativas são da comunidade leiga. É, portanto, possível que o Buda tivesse dado

permissão para confecção de imagens a esses importantes devotos leigos, mas não aos monges. Isso pode talvez assinalar o início de toda a tradição imagética budista.

1.1.2.d. Fontes a respeito das imagens do Buda após o Nirvāṇa

As narrativas sobre a confecção de imagens do Buda, tratadas a seguir, possuem muitos pontos em comum. Um dos mais relevantes é que nenhum deles possui qualquer afirmação sobre ser a imagem em questão a “original”, o que talvez indique que haveria imagens anteriores. Além disso, as narrativas mais uma vez falam que leigos teriam feito as imagens.

No *Saddharma-puṇḍarīka* (M. Winternitz 1972:304), datado do século I d.C., está expresso um desenvolvimento e amadurecimento do Budismo Mahāyāna, especialmente na direção da *Buddha-bakti*, devoção ao Buda, ao culto das relíquias e da adoração de imagens, assim como de um estágio avançado da arte budista. No extrato mais antigo em verso do texto, citado por J. Huntington (1985:36), encontra-se uma elaborada discussão sobre os benefícios decorrentes da oferenda de imagens. Isto evidencia uma aceitação e um encorajamento da adoração de imagens, o que indica que houve um período substancial de desenvolvimento iconográfico anterior ao século I d.C.

Numa das passagens, o Buda fala dos seres que encontraram o Buddha Margā, o “caminho do Buda”, nela chamado o “caminho único”. São as pessoas que oferecem estupas, aqueles que fazem ou mandam que se façam imagens, entalhes, imagens coloridas (pinturas), crianças que desenhavam imagens do Buda, ou aqueles que fazem oferendas a essas imagens. Curiosamente, toda a gama de materiais para a feitura de imagens aparece enunciada, exceto a pedra. Existem também claras indicações a respeito da aparência das imagens e, por duas vezes, as marcas corpóreas do Buda são mencionadas.¹⁰ Tais evidências

(10) As trinta e duas marcas corpóreas (*lakṣaṇa*) e as vinte e quatro marcas menores, chamadas na passagem de “marcas meritórias” eram bastante conhecidas na literatura primitiva budista, para descrição ver Boisselier 1993:148.

indicam que, no início da Era Cristã, não somente as imagens eram amplamente aceitas, como conhecidas pelos escritores dos extratos mais antigos do Saddharma-Puṇḍarīka e, portanto, parte de uma tradição muito antiga.¹¹

Existe também um outro problema historiográfico bastante interessante: as citações dos historiadores tibetanos. O povo dessa região teve à sua disposição versões antigas de narrativas legítimas, que depois não sobreviveram sob outra forma. O *Tāranātha* (tr. Chimpa and Chattopadhyaya 1970) é fonte de uma narrativa sobre a feitura de uma imagem logo após a morte do Buda. Nela, os três filhos de *Jāhsa*, uma velha senhora de cento e vinte anos, se convertem ao Budismo e desejam dedicar-lhe um templo. Cada irmão constrói um templo em uma cidade: Jaya o faz em *Vārāṇasī*; Sujaya em *Rājagṛha*; e Kalyāna constrói o “*Gandhola (gandhakuṭī)* de *Vajrāsana* com a imagem *mahābodi* dentro”. Durante a realização da imagem, os artesãos se isolam por sete dias; no sexto dia, a mãe dos três brâmanes vem bater à porta. Ela lhes conta que vai morrer naquela noite e que, no mundo, ela é a única a ter visto o Buda pessoalmente – portanto, ninguém além dela poderia dizer se a imagem estava parecida com o *Tathāgata*, e por isso eles deveriam abrir a porta – o que é feito, e a velha senhora reconhece a imagem. Nessa história, as dinastias *Nanda* e *Mauṛya* aparecem invertidas, o que põe em dúvida a fidedignidade da lenda como fonte histórica.

A lenda indiana primitiva, que se refere aos três sítios não incluídos nos locais dos milagres do Buda, como *Śrāvastī* ou *Sāṅkāśya*, sugere que o extrato faça parte de uma tradição bastante antiga. Nos tempos de *Aśoka*, talvez mesmo antes, esses últimos dois sítios milagrosos já tinham se tornado bastante importantes nas lendas budistas, assim como *Lumbini*, local onde o Buda teria nascido.

Outra narrativa, a biografia de *Dharmasvāmin* (tr. Roerich 1959:67) é bastante aproximada da tibetana, mas é possível que essa lenda estivesse em circulação durante a visita do monge a *Bodh*

Gayā. Na biografia, o monge diz que a imagem foi erigida pelo filho de uma brâmane, oitenta anos após o *Nirvāṇa* do Buda, mas existem diferenças narrativas em relação à lenda tibetana. Entretanto, ambas as histórias possuem como aspecto importante a velha senhora que viu o próprio Buda e que, sendo a autoridade na representação formal da estátua, considera-a parecida exceto por algumas peculiaridades. Uma dessas peculiaridades se refere à *uṣṇīṣa* que, embora apareça na imagem, não era, segundo a velha senhora, visível no próprio Buda. Outra é a de que a imagem não apresenta nenhuma das quatro posturas e, embora o Buda estivesse a pregar a doutrina, a imagem não o faz. E, finalmente, que embora o corpo do Buda tivesse um brilho especial, a imagem não brilha como ele.

A questão da presença da *uṣṇīṣa* é interpretada como um dado bastante importante para atestar a veracidade da narrativa, e indicaria uma possível convenção monástica de base doutrinal, na tradição escultórica (J. Huntington 1985:36-40). Quanto às quatro posturas, a história sugere que existiriam outras convenções na forma de representar o Buda. O fato de a imagem estar sentada, mas não pregar, demonstraria que existiam convenções para os gestos, que possuíam conotações de atividades específicas. Uma suposição cabível seria a de que a imagem *mahābodhi* estaria em *bhūmiparśamudrā*, um gesto intimamente associado a esse lugar. A tradição de instalar uma imagem onde o Buda teria passado é considerada um ato bastante antigo, como podemos observar nos relatos do peregrino chinês, *Hsuan-tsang* (vol.II:48). Uma imagem sentada, em gesto de pregação, provavelmente estaria em *abhāyamudrā*, o gesto utilizado nas imagens mais antigas. A postura deitada estaria relacionada ao *Nirvāṇa*. Também foram encontradas imagens em pé ou caminhando. A partir desses dados, J. Huntington (1985:41) acredita que se a narrativa das quatro posturas coincidir com o extrato mais antigo da lenda, essa é uma evidência de que haveria uma tradição imagética complexa por volta do ano 400 a.C.

O conceito das quatro posturas, duas das quais são claramente identificáveis com a vida do Buda, nos leva a uma possível origem da representação das cenas da vida do Iluminado. No *vynaya* dos *Mūla-Sarvāstivādin*, existe uma narrativa em que *Mahā-Kāśyapa*, um discípulo do Buda, informa ao rei *Ajātaśatru*, de *Māgadha*, sobre a morte do Mestre. No trecho, o discípulo descreve

(11) Para uma discussão dos problemas relativos aos textos originais dos cânones *Mahāyāna*, e do fato de durante um longo período a tradição *pāli* ter sido, tendenciosamente considerada a forma “pura” do Budismo, ver Huntington, 1985:56; Thomas 1949:xiv-xxiv; W.Zwalf 1996:53; e Aldrovandi 2002: 150-9.

para o rei, com grande precisão, todos os feitos do Buda, o que indicaria o seu conhecimento e possível uso deste nas cenas narrativas.

Existe ainda um outro texto, o *Aṣṭahasrikā-prajñāpāramitā*, que faz referência à manufatura de imagens após a morte do Buda, mas que será tratado mais adiante, por dar maior ênfase à razão da feitura da imagem.

1.1.2.e. As imagens do Buda durante o período de Aśoka

Existe uma versão do *Tāranātha* que contém material de uma versão independente das lendas de Aśoka, onde são mencionadas uma imagem que o imperador teria visto durante sua conversão e uma imagem dada por um mercador a um mestre do rei, no período das conquistas de Aśoka, antes de sua conversão. Em ambos os casos as imagens foram feitas antes da conversão do rei. Essa narrativa indicaria que, durante o período de formação da lenda, imagens anteriores à época da narrativa existiam.

Por outro lado, a narrativa da visita do monge Fa-Hsien a Śānkāśya (Giles 1923), não apenas indica que esse lugar já possuía importância nos tempos de Aśoka, mas conta também que durante seu reinado foi ali instalada uma imagem do Buda. Entretanto, tanto a imagem quanto o templo já haviam desaparecido durante a visita do peregrino.

No período de Aśoka as evidências literárias apontam para uma continuidade da tradição imagética. É ainda durante esse período que as narrativas sobre imagens primitivas têm fim. Embora existam narrativas não-canônicas de imagens importantes, a preocupação cessa em relação à primazia de algum personagem histórico que tenha feito imagens. Esse seria o ponto em que ocorre o final de uma tradição de imagens primitivas e o início de uma nova preocupação de comunicação icônica, através de uma forma devocional estabelecida de adoração de imagens (J. Huntington 1985: 46).

A lenda de Aśoka teria se originado na região de Māgadha, seguindo para Kauśāmbi, onde certos elementos foram acrescentados e outros modificados; depois chegou a Mathurā, onde mais modificações teriam sido feitas. O interessante é que a localização das antigas imagens também segue uma progressão geográfica e cronológica nessa mesma direção.

A própria tradição da História da Arte, discutida anteriormente, situa a origem da imagem do Buda em Mathurā, através dos *sarvāstivādin*. Como vimos, essa escola tinha sobre si uma proibição contra a manufatura de imagens, pelo menos até o ano 100 a.C., no período Śunga, a partir de quando a evidência estilística demonstra que eles teriam iniciado a confecção de imagens do Buda, em paralelo às figuras de *yakṣa*. Essa cronologia parece conferir com as demais evidências arqueológicas.

O que se observa é que a tradição de manufatura de imagens e a das próprias convenções imagéticas parecem seguir os mesmos padrões da literatura do período do Budismo primitivo.

1.1.2.f. Buddhadarśanapūṇya: o propósito da manufatura das imagens primitivas do Buda

Dois passagens do *Aṣṭahasrikā-prajñāpāramitāsūtra* (L. R. Lancaster 1974:287-291), uma traduzida para o chinês em 179 d.C., por Lokakṣma, e a outra atribuída a Chih Chien, talvez dos anos 222-229 d.C., contêm trechos relacionados à adoração de imagens. A data desses textos é muito discutida, mas é geralmente aceito que a sua forma mais antiga seja anterior ao início da Era Cristã.¹² O dado mais importante que nos fornece a narrativa em determinado trecho é a mudança de opinião sobre a natureza do corpo do Buda. Na passagem, o devoto deseja ser, ou tornar-se, um Buda perfeito. Parte do processo incluiria a obtenção de méritos (*pūṇya*) alcançados através do ato de contemplar o Buda (*Buddhadarśana*). O conceito de reverência ao Buda permeia a literatura budista, desde os textos mais antigos até os comentários mais tardios, sendo fundamental no Budismo e especialmente importante para a comunidade de leigos. O que transparece nessa literatura é que, durante o período de formulação do *Aṣṭahasrikā-prajñāpāramitāsūtra* (talvez anterior ao ano 100 a.C.), teria existido uma tradição relativa ao propósito de manufatura de imagens com o objetivo de obter méritos através da

(12) John Huntington (1985:58) observa que existe uma tradição tibetana, citada no *Tāranātha* (p. 90), que situa a primeira pregação do *Aṣṭahasrikā-prajñāpāramitāsūtra* na época da corte de Chandragupta Maurya.

sua contemplação, ou *Buddhadarśanapūṇya*.

É preciso observar que tal tradição inclui um trecho relativo à questão de que a imagem não era feita nem de uma nem de duas coisas. A constituição do corpo perfeito do Buda, como diz outro trecho, deveria ser feita de “dez mil coisas” (uma metáfora chinesa para “tudo” ou “infinito”); fica também sugerido que qualquer material poderia ser utilizado e seria apropriado para manufatura da imagem. Talvez a partir desse trecho possamos deduzir que se tornou possível fazer imagens em pedra (J. Huntington 1985:48).¹³

1.1.2.g. Algumas considerações em relação à origem das imagens do Buda

Conforme descrito anteriormente, existem evidências literárias abundantes e material arqueológico que demonstram a grande probabilidade da existência de imagens budistas muito antigas, grande parte delas de um período anterior a Aśoka.

Poderia ser sugerido que os monges das comunidades primitivas não fizeram ou não possuíram imagens esculpidas. Acredita-se que a maior parte da comunidade monástica era composta por renunciantes que percorriam o território e somente se reuniam na estação das chuvas, nas *ārāmas*. Tais grupos, que passavam seu tempo percorrendo a região, não teriam condições de possuir imagens, pelo menos no início, quando ainda não tinham sido fundados monastérios. Dessa forma, é possível sugerir que as primeiras imagens teriam sido feitas pela comunidade leiga e instaladas em templos mantidos por essa população, como vimos anteriormente descrito nas narrativas.

A idéia da manufatura de imagens como parte de um ato meritório é perfeitamente aceitável, se considerarmos que toda prática primitiva budista era baseada no conceito da obtenção de méritos. A oferta de imagens em si é um ato meritório e o conceito de “contemplar” (*darśana*) é muito antigo, e é um elemento fundamental da tradição popular nas religiões indianas. Isto estaria ainda associado à grande popularidade que a figura do Buda alcançou durante sua vida, o que tornou necessária a confecção de sua imagem.

O próprio A. K. Coomaraswamy (1927:297) desenvolveu amplamente em seus escritos o aspecto popular da devoção, ou *bhakti*, no Budismo como um elemento religioso que deu origem à necessidade de imagens, sugerindo, ao mesmo tempo, que a adoração de imagens teve uma origem popular.

Um trecho do trabalho de A. Foucher (1917:7) também se refere à devoção popular dos indianos, para em seguida dizer que eles teriam acolhido com entusiasmo o tipo indo-grego do Buda (o que, por implicação, sugere uma incapacidade na concepção de imagens).

A partir dos fatos estudados até o momento podemos sugerir que a necessidade da manufatura de imagens surgiu a partir de dois fatores: a necessidade de obter mérito através da contemplação do Buda; e o desejo, no nível popular, de continuar a contemplar o Iluminado após seu *Parinirvāṇa*. Se fosse possível imortalizar esses momentos preciosos de sua vida, isso os lembraria de seus ensinamentos e os ajudaria a trilhar o caminho. Materializá-lo em uma escultura talvez pudesse ajudar a atingir esse objetivo.

1.1.3. A Teoria do Culto e Devoção a Locais Sagrados

Como visto anteriormente, a Teoria do Aniconismo baseou-se no fato de que a arte primitiva budista refletiria formas do Budismo *Hīnayāna*, e que este teria prescrições doutrinárias contra a criação de trabalhos de arte que representassem Budas na forma humana. Os proponentes da teoria associaram a prática da criação de imagens do Buda com o início do Budismo *Mahāyāna*, que teria ocorrido durante os primeiros séculos da Era Cristã. Mas, uma análise baseada em evidências arqueológicas, literárias e inscrições colocou em dúvida a existência de uma prática

(13) Ainda a respeito da adoração da imagem do Buda, Coomaraswamy (1995:109-10) cita uma passagem interessante do *Divyāvadāna* (XXVI), na qual Upagupta desafia Māra, que, como um *yakṣa*, possui o poder de se transformar no que desejar, a tomar a forma do Buda. No momento em que isso acontece, Upagupta se prostra e Māra, chocado com essa atitude, o repreende. Então, Upagupta explica que ele não está adorando Māra, mas o ser representado, “assim como ao venerar imagens materiais de divindades, as pessoas não estão reverenciando a argila e sim o imortal ali representado” Nesse caso, um ser que ultrapassou a individualidade pela vontade humana é representado por uma imagem que merece ser adorada (notar a menção à argila como material da escultura).

deliberada de se evitar imagens do Buda (S. Huntington 1990:401).

L. R. Lancaster (1974:291), um respeitado budologista, sugeriu que, com base nas evidências textuais, os budistas Hināyāna eram provavelmente tão receptivos à produção de imagens quanto os Mahāyāna. Outro budologista, G. Schopen (1979:16), concluiu que a associação de imagens do Buda somente ao Mahāyāna é incorreta e que “quase todos os ramos Hināyāna estavam interessados e se preocupavam com imagens e o culto a imagens”. De fato, como pudemos ver anteriormente, em todo o *corpus* da literatura budista, existe apenas uma referência indireta contra a criação de imagens do Buda, e que esteve limitada ao contexto de um único ramo budista.

As evidências arqueológicas também questionam uma das principais bases da Teoria Anicônica, a convicção de que a imagem foi criada durante o período Kuṣāṇa, entre os séculos I e II d.C. Imagens esculpidas do Buda, datadas de um período pré-Kuṣāṇa, foram identificadas (Lohuizen-de Leeuw 1979; Faccenna 1974). Embora esses estudiosos não tenham questionado diretamente a Teoria do Aniconismo, a existência de imagens anteriores elimina a possibilidade de que as imagens antropomórficas do Buda teriam sido disseminadas durante o Império Kuṣāṇa. A datação das imagens confirma que representações do Buda estavam sendo produzidas ao mesmo tempo que os relevos “anicônicos”, o que sugere que a ausência de imagens do Buda nesses relevos não pode ser atribuída a uma vasta proibição de sua criação (S. Huntington 1990:407).

Tais fatos levantam dúvidas com relação à tradicional Teoria Anicônica e remetem a questões como a de que pode haver outras explicações para a aparente ausência das figuras do Buda nos relevos primitivos. Ou ainda, de qual forma as imagens do Buda, descobertas recentemente, poderiam ser reconciliadas com os demais vestígios artísticos da época. E, mais importante, o que pretendiam comunicar as centenas de relevos pré-Kuṣāṇa, que não continham, como se acreditou, referências veladas a um ser que não podia ser mostrado.

O *corpus* dos chamados relevos anicônicos possui representações variadas, que incluem motivos abstratos, animais, folhagens, espíritos da natureza e cenas narrativas. As cenas narrativas são as de maior importância para se estudar a questão

do aniconismo. Sob essa perspectiva, sua grande maioria é, geralmente, identificada com eventos da vida do Buda Śākyamunī (c. 560-480 a.C.), ou com representações das histórias dos *jātaka*, relacionados às suas vidas anteriores (Cowell 1895; Rhys Davids 1925).

Susan L. Huntington, em artigo publicado em 1990, abordou um tipo específico de relevo, tido como anicônico, ou forma de representação que ilustra a vida do Buda sem, entretanto, sua presença física, e propôs a partir daí uma nova interpretação. É possível que a maior parte dessas composições não representasse eventos da vida do Buda, mas sim retratasse a devoção e adoração em sítios sagrados budistas. Embora alguns dos relevos pudessem descrever a devoção em sítios sagrados ainda durante a vida do Buda, a maior parte deles provavelmente mostrava esses lugares como foram adorados após o *Mahāparinirvāṇa*.

Os chamados símbolos anicônicos, como troncos vazios, árvores, rodas e estupas, não teriam a intenção de servir como substitutos da imagem do Buda, mas seriam elementos sagrados de adoração nesses lugares. Os relevos seriam essencialmente, portanto, “retratos” dos sítios, que representariam práticas de peregrinação e devoção associadas a esses locais.

S. Huntington demonstra em seu artigo (1990:402), que duas observações podem ser feitas sobre os relevos que retratam os eventos da vida do Buda: o *local* mostrado é o local onde o evento ocorreu; o *tempo* em que ocorre a atividade retratada é o tempo do evento em si. Essas duas condições não estão presentes nos relevos de tipo anicônico. Os acadêmicos mais antigos concluíram que tais composições representavam cenas da vida do Buda, com o Buda ausente e a presença de elementos indicativos de ocorrência de outra atividade. Portanto, *tempo* e *espaço* seriam elementos fundamentais na interpretação dos relevos “anicônicos”

Ao menos algumas das cenas anicônicas representariam locais sagrados do Budismo, que seriam visitados pela população leiga, provavelmente algum tempo após a morte do Buda. Elementos iconográficos nesses tipos de relevos, como os devotos adoradores nas cenas de Sāñcī, indicam claramente esse tipo de prática.

A evidência mais inequívoca de que a cena que mostra a adoração da roda da lei (Fig. 3) e numerosas outras cenas supostamente anicônicas



Figura 3 – Adoração ao Dharmacakra, estupa de Bhārhut, Madhya Pradesh, Índia. Período Śunga, c. 100 a 80 a.C. Arenito. Indian Museum, Calcutá. (Photo © John C. Huntington. Cortesia do Huntington Archive of Buddhist and Related Arts).

seriam representações de locais sagrados com a população leiga em adoração a tais símbolos – e não de eventos da vida do Buda – é um conjunto de inscrições associadas aos relevos “anicônicos” de Bhārhut, datados do século I d.C. Um exame detalhado dessas inscrições revelou que muitas das epígrafes indicam claramente locais, e não eventos.¹⁴ Na verdade, é precisamente a confusão entre

(14) Susan Huntington (1990:402-4) fornece uma análise de vários relevos considerados anicônicos. Um deles pareceu-nos bastante interessante: o relevo da árvore de iluminação do Buda Vishvabhu, por volta do século I a.C.

local e evento a raiz do problema interpretativo nos relevos primitivos. Um estudo aprofundado das demais inscrições do estupa de Bhārhut confirmou que muitas composições identificadas como eventos da vida do Buda, sem a imagem do Buda, são, ao invés disso, representações de sítios sagrados, que incluem atividades devocionais.

A maior parte dos acadêmicos que estudou as inscrições no passado fez a tradução pertinente das epígrafes. Entretanto, os estudiosos preocupados com a arte da região invariavelmente adaptaram o conteúdo das inscrições e, se as utilizaram, foi para que se referissem aos eventos da vida do Buda e justificassem suas teorizações sobre a suposta ausência da figura do Iluminado.

A cena mostra uma árvore com um altar na frente e, dos lados, uma figura feminina, uma masculina e duas crianças. A inscrição que acompanha o relevo é: “*bhagavato Vesabhaṇā bodhi sālo*”, ou “a árvore Bodhi, do santificado Vesabhu (Viśvabhū), a árvore Sāla” (em Heinrich Lüders (Ed.) *Bharhut Inscriptions, Corpus Inscriptionum Indicarum*, vol.2, 83-84, inscrição B14, pr.17). A inscrição identificaria a cena como uma representação do local onde a iluminação ocorreu, a árvore *bodhi* do Buda Viśvabhū, um dos Budas que precedeu Śākyamuni, mas não o evento em si. As figuras humanas e os outros elementos indicariam a atividade que estaria ocorrendo: um altar com oferendas e devotos em adoração, que adornam a árvore com guirlandas, fazem oferendas e ajoelham em sinal de respeito. Atividades que teriam ocorrido algum tempo após a Iluminação de Viśvabhū. A cena é claramente uma exaltação da devoção, em especial da devoção leiga popular. Muitos outros relevos do estupa de Bhārhut mostram árvores de outros Budas mortais, acompanhadas de inscrições.

O relevo cuja composição possui mais detalhes mostra um templo elaborado com uma árvore *aśvattha*, a árvore *bodhi* do Buda Śākyamuni. A inscrição que acompanha o relevo diz “*bhagavato Sakamunino bodho*”, a (árvore) *bodhi* do santificado Śākyamuni (*ibid.*, 95-96, inscrição B-23, pr. 37, mas ver ressalvas de S. Huntington sobre a tradução e interpretação do autor, 1990:408). A composição inclui a representação de uma plataforma com a árvore, um edifício e adoradores. Não há evidências literárias ou fontes arqueológicas que indiquem a existência de nenhum tipo de templo nesse sítio, quando o Buda meditou sob sua árvore sagrada. Na verdade, a construção do primeiro templo em Bodh Gaya é creditada ao imperador Aśoka e, portanto, a presença do templo no relevo sugere que a representação mostra o local durante ou depois do período de Aśoka. A atividade que ocorre no relevo é a de devotos, especialmente leigos, em adoração ao local sagrado.

Um outro exemplo de Bhārhut, do século I a.C., mostra um tema comum dos relevos da arte primitiva budista da Índia: a representação de um estupa. As relíquias do Buda, após sua morte, teriam sido divididas e colocadas em oito estupas. Por essa razão, as representações de estupas na fase inicial dessa arte são frequentemente interpretadas como representações da Grande Morte do Buda, o *Mahāparinirvāna*. Entretanto, a presença dos devotos leigos nessa composição de Bhārhut indicaria que o tema abordado fosse a prática de peregrinação aos locais sagrados, onde as relíquias do Buda estavam. Um outro elemento importante nesse relevo é o pilar com leões que aparece à esquerda, por estar associado ao período de Aśoka (Fig. 4).



Figura 4 – Adoração à Estupa, estupa de Bhārhut, Madhya Pradesh, Índia. Período Śuṅga, c. 100 a 80 a.C. Arenito. Indian Museum, Calcutá. (Photo © John C. Huntington. Cortesia do Huntington Archive of Buddhist and Related Arts).

Nos tempos do imperador Aśoka, no século III a.C., muitos locais associados ao Buda tinham se tornado famosos *pīṭha*, locais sagrados em que templos, pilares ou monumentos foram erigidos. A presença quase invariável de devotos e adoradores nas composições sugeriria que não se trata de um evento histórico da Vida do Iluminado, com o Buda ausente, mas de atividades de *darśana* – de “contemplar” um lugar sagrado, pessoa ou objeto – e de práticas devocionais associadas.

A peregrinação é um elemento significativo para se entender a arte budista. O próprio Buda, antes de morrer, teria instruído seus seguidores a fazer peregrinações aos sítios dos quatro principais eventos de sua vida: seu Nascimento, Iluminação, Primeiro Sermão e Morte. Tais práticas foram popularizadas pelo imperador Aśoka, no século III, cuja jornada ficou imortalizada no *Aśokāvadana* (Strong 1983). O texto registrou a ornamentação dos sítios budistas com elementos arquitetônicos e artísticos, alguns dos quais podem ter sido representados nas composições dos relevos “anicônicos” aqui tratados. A presença recorrente de devotos leigos nos relevos sustentaria a hipótese de que se trata de registros de práticas devocionais. Alguns dos relevos mostram a prática da caminhada circular ao redor do objeto de culto (*pradakṣiṇā*), como acontece até os dias atuais; as figuras aparecem como se girassem enquanto andam ao redor do elemento sagrado (S. Huntington 1990:405).

Se considerarmos essa reinterpretação dos relevos como representações de lugares sagrados, a questão referente aos símbolos da roda, árvore, estupa ou pilar não estariam representando a imagem simbólica do Buda, mas sim o foco de adoração em cada um desses locais. Assim, teríamos o sítio de Bodh Gaya representado pelo templo e/ou árvore; Sārnāth, representado por uma roda ou templo com uma roda; o local onde o Buda teria morrido, ou os demais sítios onde as relíquias foram depositadas podem aparecer através da representação de um estupa. Da mesma maneira, representações de outros sítios podem ter sido realizadas com a utilização do elemento mais característico do local para identificá-lo.

Que os objetos – árvores, rodas da lei, pegadas – instalados em sítios sagrados budistas eram adorados por si mesmos e não como meros substitutos devido a proibições representacionais antropomórficas do Buda, está atestado, de acordo com S. Huntington (1990:405), por um fenômeno

visto no Budismo do Sri Lanka¹⁵ Tal fenômeno provavelmente teve uma origem indiana, talvez durante os séculos II a.C. a I d.C.

A importância de um culto de peregrinação aos locais sagrados do Budismo também se verifica em textos budistas que descrevem os três tipos de relíquias (*cetiya*) que o Buda teria deixado após sua morte: *śarīraka*¹⁶ (pedaços do corpo), *paribhogaka* (objetos que ele teria usado) e *uddeśaka* (lembranças, ou representações, imagens). Os pequenos relicários que continham um *śarīraka* se tornaram importantes pontos de devoção para os budistas – monumentos e templos que abrigariam essas relíquias são encontrados por todo o mundo budista. O mais importante dos objetos *paribhogaka* é a árvore bodhi, em Bodh Gaya, mas qualquer lugar que o Buda tenha visitado, em que tenha descansado ou por onde tenha passado também é considerado *paribhogaka* (Fig. 5). O terceiro tipo de relíquias, os *uddeśaka*, são especificamente imagens (*pratimā*) do Buda.

(15) Baseados na crença de que o Buda teria visitado a ilha três vezes, os budistas do Sri Lanka reverenciam os locais que ele visitou ou em que descansou, além dos locais em que estão algumas das relíquias. Esses sítios, juntamente com outros, foram codificados em um culto aos Dezesesseis Grandes Locais, que são o foco de peregrinação e constituem o tema central da arte e da literatura locais. Muitos desses templos budistas possuem esculturas e pinturas que representam os dezesseis locais sagrados, e esses motivos também aparecem em outros tipos de objetos, como capas de livros. Num primeiro momento, essas ilustrações poderiam ser interpretadas como representações simbólicas do Buda, porque nelas se encontram árvores sagradas, estupas ou pegadas. Entretanto, no Sri Lanka, não restam dúvidas de que retratam os lugares sagrados.

(16) O significado de *śarīraka* é bastante claro e, para os budistas, se refere não apenas às cinzas da cremação do Buda, mas a qualquer pedaço corpóreo, como o cabelo, dente, um fragmento de osso ou unha (em S. Huntington 1990:405). Uma inscrição num relicário de Bajaur, datado do reinado Indo-greco de Menander (c. 140-110 a.C.), fala das relíquias corpóreas do Buda Śākyamuni como *prāṇa-samāda*, ou “embuídas de vida”; ver N.G. Majumdar, “The Bajaur Casket of the Reign of Menander”, *Epigraphia Indica* 24 (1932:1-7). Um estudo recente da inscrição do estupa principal em Nāgārjunakoṇḍa (G. Schopen, On the Buddha and his Bones: The Conception of a Relic in the Inscriptions from Nāgārjunakoṇḍa, *Journal of the American Oriental Society* 108, n.4, 1988:527-37) também sugere que monges e devotos leigos consideravam a essência do Buda, talvez mesmo sua presença viva, como contida em suas relíquias (ver V. Dehejia 1991:48).

Embora a Teoria Anicônica determine que a imagem do Buda teria importância primária e que as demais representações, como a árvore bodhi, seriam secundárias e substitutivas da forma figurativa, no contexto budista são as relíquias *śarīraka* e *paribhogaka* que forneceram maior impulso para peregrinação e reverência a esses sítios sagrados.¹⁷ Nos mosteiros do Sri Lanka, o elemento mais importante é a relíquia, que é guardada no mahāstūpa, o grande estupa, ponto principal da planta do mosteiro. Considera-se de importância secundária a árvore bodhi (mahābodhi) – na verdade, cada mosteiro no Sri Lanka tem, no mínimo, uma grande árvore bodhi. De importância terciária, o recinto com imagens, *pratimāghara* (W. Rahula 1966:120-21).

É preciso observar que, embora o exemplo dos mosteiros do Sri Lanka não prove a existência dessa classificação na Índia, a importância desses dois primeiros tipos de relíquias foi subestimada pelos acadêmicos ocidentais, que atribuíram a primazia às imagens, sem que elas tivessem tal importância no contexto budista primitivo. As árvores sagradas, estupas e demais elementos que denotam locais associados ao Buda teriam possuído uma importância inestimável e de direito próprio, enquanto o culto de adoração às imagens teria sido secundário.¹⁸ Considerar tais elementos como símbolos de algo além seria uma forma de interpretar erroneamente sua importância intrínseca no cenário budista.

(17) No *Mahāvamsa* (tr. Wilhelm Geiger, *The Mahāvamsa or the Great Chronicle of Ceylon*, 1912, n.ed. London: Luzac and Co. for the Pali Text Society, 1964, 7), o Buda teria dito: “Como lembrança de que eu utilizei esses (objetos), adorem-nos” E, no *Mahāparinibbāna suttanta* (tr. Rhys Davids, “The Mahāparinibbāna suttanta”, no *Buddhist Suttas, Sacred Books of the East*, vol. 11, Oxford, 1881), o Buda explica que os lugares onde existem as relíquias devem ser vistos e admirados e que, quem morrer, com a mente em êxtase, durante uma peregrinação, renascerá no paraíso (ver S. L. Huntington 1990:405).

(18) Esse conceito, observa S. L. Huntington (1990:405), aparece expresso no *Commentary on the Vibhanga*, onde se diz que uma pessoa pode obter *Buddhālambanapīti* (alegria ou êxtase que advém de olhar ou pensar no Buda) ou através da visão de um estupa que contenha relíquias do Buda ou da visão de uma árvore *bodhi*. Mas não há qualquer menção a respeito da obtenção de méritos através da visão de uma imagem do Buda.



Figura 5 – Adoração à árvore Bodhi, estupa de Bhārhut, Madhya Pradesh, Índia. Período Śūnga, c. 100 a 80 a.C. Arenito. (Photo © John C. Huntington. Cortesia do Huntington Archive of Buddhist and Related Arts).

O que se pode observar, a partir do que foi exposto, é que a arte primitiva budista da Índia talvez não estivesse preocupada primeiramente com a biografia do Buda Śakyamuni, como se acreditou durante muitas décadas. Ao invés disso, a ênfase estaria nas práticas de devoção popular em locais sagrados do Budismo, uma vez que esses locais santificados são considerados como de grande poder pelo mundo budista. Os méritos obtidos pela visão das relíquias sagradas do Buda estão registrados nas fontes escritas e, se essa teoria estiver correta, confirmados nos vestígios artísticos que sobreviveram.

Os muitos relevos primitivos budistas que chegaram até os nossos dias não eram imagens isoladas, mas parte da ornamentação de grandes estruturas arquitetônicas. Mais do que o foco desses monumentos, os relevos teriam um papel subsidiário no esquema total. A maior parte dos relevos estava localizada nos parapeitos e portais, ou, em alguns casos, em partes do revestimento externo dos estupas. No seu papel complementar, mas ao mesmo tempo essencial, as imagens ajudariam a reforçar o significado principal dos monumentos que adornavam.

Se considerarmos a função desses monumentos como repositórios para importantes relíquias, não seria estranho que representações de adoradores em visita a esses locais constituíssem um de seus maiores temas artísticos. Uma vez que a devoção às relíquias do Buda era uma atividade especificamente associada aos leigos, mais que ao clero, a inclusão de adoradores do povo como motivo proeminente nos relevos seria perfeitamente concebível. Como pode ser observado nas narrativas, após a morte do Buda, suas relíquias teriam sido distribuídas entre os membros da comunidade leiga, e não entre os monges (Rhys Davids 1881:131-36). Embora membros da comunidade monástica também prestem reverência às relíquias do Buda, a atividade devocional seria especialmente característica dos leigos (S. Huntington 1990:406).

Dessa forma, os temas tratados em tipos específicos de composições não são substitutos ou símbolos de algo mais, mas importantes emblemas da devoção budista. Capazes de expressar conceitos fundamentais à prática do Budismo no período, particularmente relacionados à devoção popular, tais relevos são completamente compatíveis com a existência, recentemente provada, de

imagens do Buda do período inicial da história indiana.

A ênfase a locais sagrados e peregrinações entre os budistas nunca diminuiu, embora o período “anicônico” tenha terminado há muitos séculos. Um registro do monge Dharmasvāmin do século XIII (Roerich 1959), durante visita a Bodh Gaya, possui particular interesse em relação à problemática do aniconismo. Como os antigos peregrinos, o monge não encontrou o Buda no sítio sagrado. Ao invés disso, o que ele descreve é muito parecido com o que se vê nos chamados relevos anicônicos: “dentro do recinto estava o trono vazio de Śakyamuni (...) que era reverenciado, e uma eterna lamparina era mantida na sua frente, como oferenda”. Atualmente, o local sagrado continua vazio, como sempre esteve durante dois milênios e meio.

Como os inúmeros peregrinos que visitaram Bodh Gaya, desde os tempos em que o grande sábio se sentou ali, em profunda meditação, “nós não nos decepcionamos ao ver o trono vazio, pois o poder da relíquia sagrada ainda ressoa e pode ser sentido por qualquer um que permaneça em sua presença no local onde o futuro Buda se sentou e foi protegido pela árvore sagrada, no dia de sua Iluminação” (S. Huntington 1990:407).

1.1.4. A Teoria da Multivalência de Emblemas

Após a Teoria do Culto e Devoção a Locais Sagrados proposta por S. L. Huntington (1990), Vydia Dehejia (1991) elaborou a Teoria da Multivalência de Emblemas. Esses dois trabalhos geraram uma série de controvérsias, reformuladas e mais uma vez debatidas pelas duas estudiosas em 1992.

A Teoria da Multivalência de Emblemas defende a idéia da multiplicidade de significados existentes na escultura e pintura primitivas budistas. Foi baseada, inicialmente, na afirmação de que um trabalho literário pode, muitas vezes, conter níveis múltiplos de significação, o conceito de *śleṣa*, ou sobreposição semântica da literatura indiana; que poderia ter sido utilizado paralelamente por artistas na produção das artes visuais.

Através desse pressuposto, seria possível reconhecer e aceitar a variedade de significados existentes na arte primitiva budista, na qual o artista teria tido a intenção de lembrar as muitas interpretações religiosas que poderiam ser

sugeridas por um emblema. Os acadêmicos teriam, portanto, insistido, até o momento, em explicações restritivas para interpretar os relevos primitivos, mas seria necessário observar alguns pré-requisitos para a correta interpretação da arte budista desse período.

Em primeiro lugar, seria necessário conhecer todos os possíveis significados expressos nos principais emblemas budistas.¹⁹ De acordo com Dehejia, o “emblema”, num primeiro nível interpretativo, poderia ser lido como uma representação anicônica do Buda e utilizado, sozinho ou em combinação, para representar a pessoa do Buda, em uma narrativa que estava primeiramente ocupada com a biografia do Mestre; num segundo nível, como uma referência aos locais sagrados e de devoção budista; e ainda, num terceiro nível, como atributos da fé em que, por exemplo, a árvore pretenderia significar a sabedoria divina.

A interpretação exata do emblema dependeria do contexto visual. Se nem todas as representações de símbolos podem ser interpretadas como um retrato anicônico do Buda, também não se pode negar a existência de uma fase anicônica para garantir que as cenas possam ser interpretadas como locais sagrados ou representações elaboradas dos eventos da vida do Buda (Dehejia 1991:45).

O segundo pré-requisito para uma correta interpretação, segundo a autora, seria reconhecer a significação múltipla na interpretação dos emblemas. O emblema não-figurativo nas narrativas referir-se-ia simultaneamente à presença do Buda e às verdades que sua vida manifestou. Se a intenção do artista incluiu uma referência ao local onde o evento da vida do Buda ocorreu, então é porque essa representação também tinha por objetivo indicar o local sagrado. A combinação de significados seria inevitável e intencional. Para Dehejia (1991:47), se a validade dessa teoria, com seu foco na fluidez dos significados, fosse aceita e aplicada nos vários casos, o aniconismo deixaria de ser um problema.

(19) V. Dehejia define “emblema” como um elemento pictórico que representa algo diferente de si mesmo, e que pode ser interpretado de formas distintas e igualmente válidas, em contextos diversos e em composições visuais diferentes. Utiliza a definição para aniconismo como “adoração ou veneração a um objeto que representa um deus sem que seja uma imagem do mesmo”

Existem ainda algumas concepções que precisariam ser revistas, no que diz respeito à questão do aniconismo. Certamente, uma suposição simplista baseada na hipótese de uma fase Hīnayāna que teria produzido uma arte anicônica, seguida por uma fase Mahāyāna que teria introduzido o ícone antropomórfico, deve ser reformulada. Além disso, sabe-se atualmente que o ramo Hīnayāna esteve envolvido no culto a imagens do Buda e que algumas das imagens mais antigas foram ofertadas pelos Hīnayāna para adornar edifícios sagrados (Schopen 1989:153-68).

A proposição de que os relevos primitivos não teriam primeiramente uma preocupação com a biografia do Buda não se sustentaria se considerássemos que, durante a visita aos locais onde as relíquias sagradas foram guardadas, os devotos poderiam observar as narrativas da vida histórica do Mestre, o que enriqueceria a experiência religiosa. Tais cenas apareceriam em locais de destaque nos estupas, como os pilares dos portões de entrada, possibilitando uma visão imediata.

A importância da peregrinação aos locais sagrados budistas não pode ser negada. No entanto, seria necessário determinar se no Budismo primitivo a vida do Buda teria prioridade sobre essa forma de devoção, ou se as representações artísticas de peregrinação a locais sagrados eram mais importantes que a ilustração dos eventos da vida do Buda.

A peregrinação do imperador Aśoka (273-232 a.C.) a trinta e dois locais sagrados associados à vida do Buda, desde o lugar de seu nascimento no jardim Lumbini até o sítio de Kuśinagara, onde teria ocorrido o *parinirvāna*, representa o arquétipo da peregrinação (Dehejia 1991:56). A ênfase do relato estaria na forma como o Buda teria vivido, em suas experiências; não somente nos méritos adquiridos pela visita ao local do evento, mas no desejo de experimentar o próprio Buda em toda sua glória. Esse fator tornaria difícil acreditar que os devotos não estivessem preocupados com a biografia do Buda.

O fato de que a teoria do Culto e Devoção a Locais Sagrados prioriza a devoção leiga também foi questionada pela autora. Embora seja verdade que no *Mahāparinibbāna suttanta* as relíquias do Buda teriam sido repartidas entre leigos, estudos budológicos mais recentes evidenciaram que a comunidade eclesíastica budista esteve envolvida desde o início com o culto das relíquias e estupas,

com as práticas de culto de forma geral, assim como com doações recebidas e as imagens do Buda (Schopen 1979, 1988).

Um estudo detalhado do estupa de Amarāvati, construído em boa parte após a imagem antropomórfica do Buda ser um elemento presente na iconografia do noroeste indiano, na época Kuṣāṇa, permite comparações pertinentes (Dehejia 1991:59-66). Partes da decoração do estupa apresentam cenas em que o Buda apareceria na forma anicônica; outras, em que medalhões circulares com o Buda sob forma humana aparecem sobre um trono ou sob uma árvore enquanto são adorados, possivelmente representariam locais sagrados; ou finalmente, no domo do estupa, um esquema iconográfico repetitivo possuiria uma intenção diversa, embora conectada, à das anteriores: a de prestar homenagem à fé budista através da adoração dos atributos contidos nos emblemas.

1.1.4.a. Resposta à Teoria da Multivalência de Emblemas

A partir das questões discutidas, algumas considerações posteriores foram elaboradas por S. L. Huntington (1992), refutando as interpretações feitas por V. Dehejia (1991).

Em primeiro lugar, nunca teria havido a intenção de negar a existência de obras anicônicas, somente a de que tal teoria não seria válida ou tão extensiva a ponto de explicar toda a arte primitiva budista indiana, e que a grande maioria das composições interpretadas como cenas anicônicas não retratariam elementos substitutivos da imagem antropomórfica do Buda. O que teria sido proposto, isso sim, é que essa teoria foi superestimada e utilizada de forma indiscriminada, em detrimento do que se conhece sobre a arte primitiva budista, seu significado religioso e contexto cultural (S.Huntington 1992:111). Além disso, a identificação de relevos que representariam cenas de devoção a locais sagrados budistas, estabelecida no artigo de 1990, teria sido apropriada por Dehejia, sem que a autoria do conceito tivesse sido explicitada.

A Teoria da Multivalência de Emblemas procurou articular e demonstrar que a arte do início do período budista estaria imbuída de significados múltiplos e simultâneos, transmitidos através de emblemas. A questão da multivalência em obras de

arte já teria sido defendida anteriormente (S. Huntington 1985), assim como o termo *śleṣa*, introduzido, a princípio, por Dehejia para explicar tal teoria, também teria sido utilizado por S. L. Huntington (1985) e John C. Huntington em trabalhos anteriores (1988).

O conceito de *śleṣa*, ou superposição semântica, utilizado por Dehejia como premissa para se interpretar a arte budista do período inicial, foi utilizado na literatura sânscrita e possui inúmeras peculiaridades, que possibilitaram formas literárias extremamente sofisticadas de multivalência. Entretanto, a relação entre sua utilização na literatura e nas artes visuais não poderia ser pressuposta, uma vez que não existe uma correlação automática entre duas formas de comunicação tão distintas. Se as técnicas de *double entendre*, ou de multiplicidade de significados, utilizadas na literatura da época, foram realmente utilizadas nos relevos primitivos, essa correlação deveria ser comprovada através de uma documentação consistente e inequívoca.

Na maior parte dos casos, as composições tiveram a intenção de mostrar um significado principal, que às vezes possuiria níveis adicionais de significação implícita, mas os criadores das composições não teriam feito isso deliberadamente, como sugerido, ou como os autores da época, que utilizaram esse modo literário intencionalmente.

Sem um estudo detalhado, não se poderia supor que um símbolo com níveis potenciais de significado múltiplo tivesse possuído todos esses significados, em todos os períodos e em todos os contextos em que foi utilizado. A interpretação deveria discriminar o nível primário dos demais e diferenciar a “representação” da “referência”. Seria necessário um estudo de situações específicas para determinar quais significados estariam presentes, e quais foram incorporados pelo artista intencionalmente. Tais “emblemas” deveriam possuir evidências externas, inscrições ou narrativas literárias que demonstrassem sua significação intencional. Somente dessa forma o leitor poderia encontrar um meio de interpretar um determinado motivo dentro de um contexto específico.

O conceito de “emblema” é a pedra fundamental da proposta da Teoria da Multivalência. No entanto, a suposição de que determinados motivos ou assuntos na arte do Budismo primitivo da Índia poderiam ser tratados como emblemas seria falha. Ao definir esse termo, Dehejia (1991:45) determina

que os “maiores emblemas budistas”, invariavelmente, “representam algo diferente deles mesmos”. Para os defensores tradicionais do aniconismo, os vários motivos “diferentes” seriam sempre a representação antropomórfica do Buda, ausente na composição.

Um outro problema seria a questão de Dehejia designar a árvore, o pilar e o estupa como “os maiores emblemas budistas”. Não fica claro se essa tríade é usada para exemplificar uma variedade de emblemas ou se seriam realmente os mais importantes e foram priorizados sobre outros símbolos budistas como o *cakra*, as pegadas e o trono. Nenhuma evidência, literária ou de outro tipo, foi apresentada para justificar essa preferência, nem essa parece ser uma razão determinante para que tais elementos não-figurativos da composição não possam simplesmente representar a si mesmos.

A idéia de que as composições artísticas do início do Budismo possuem “emblemas” que representariam o que deveria ser a presença antropomórfica do Buda parece perder o sentido quando, em alguns casos, o Buda fica “indicado” por sua ausência e não através do uso de um emblema. Dessa forma, os símbolos não seriam “emblemas”, e a premissa emblemática da Teoria de Multivalência, assim como a Teoria Anicônica, tradicionalmente interpretada e aplicada, não se sustentariam.

A maior parte dos relevos com cenas do período de Aśoka não são apenas cenas de sítios, embora tais eventos tenham ocorrido em locais sagrados budistas. Ao invés disso, elas poderiam ser classificadas como narrativas históricas ou aparentemente históricas, com a intenção de fornecer algumas mensagens aos devotos budistas. De forma geral, tais relevos reforçam o tema da devoção ao Buda e às suas relíquias, o que é, em si, uma importante mensagem da arte primitiva budista. Embora os relevos possuam um evento central que aparece celebrado, como, por exemplo, a Iluminação do Buda, seriam os celebrantes, e não o Buda, o assunto que constitui essas obras.

Além de fornecer uma definição de aniconismo como “adoração a um objeto que representa um deus, sem ser a sua imagem”, Dehejia (1991:65) acrescenta que o aniconismo também é definido pela “oposição ao uso de ídolos”. Se, por um lado, essa definição reforça sua interpretação, seria preciso observar que a idéia da Teoria Anicônica esteve intimamente associada a uma suposta proibição do ramo Hinayāna e, portanto, a uma

interpretação acadêmica que pressupôs uma proibição ao uso de ídolos. Atualmente, esse conceito apresenta problemas, se considerarmos que, para os budistas, o Buda não é um deus, como foi suposto anteriormente pelos acadêmicos ocidentais. Essa idéia pode ter influenciado a escolha do termo *aniconismo*.

No que diz respeito às questões relativas às cenas das visitas de Aśoka a locais sagrados, S. Huntington (1992:126) afirma que a mensagem expressa nos relevos possui um significado maior.²⁰ As cenas não conteriam emblemas, mas nas narrativas os elementos representariam a eles mesmos. Em relação ao propósito da peregrinação, as intenções pertenceriam às práticas multifacetadas de um complexo fenômeno cultural.

As cenas expressam conceitos fundamentais das práticas budistas durante o período de criação dos relevos. A adoração das relíquias não era exclusiva dos devotos leigos, a veneração certamente se estendia ao clero; no entanto, os relevos primitivos tratam a devoção leiga. Dessa forma, a interpretação se baseou no que é visível nos relevos, no que seria enfatizado e não no que estaria ausente. Os relevos possuem elementos que refletiriam escolhas intencionais, não aleatórias, sejam elas do artista, do patrono ou do doador. Os devotos estariam, certamente, preocupados com a biografia do Buda, mas não seria isso o que aparece retratado nos relevos discutidos.

Uma outra questão interessante seria conseguir definir por que as representações de devoção popular a locais sagrados não são tão proeminentes em Gandhāra, Ajañtā ou no período Gupta; embora essas tradições artísticas incorporem devotos leigos nos relevos, em menor escala, a ênfase aqui foi dada à narrativa da vida do Buda (ver Figs. 6 e 7).

(20) Talvez a de um rei paradigmático que demonstra a forma de honrar o Buda através das relíquias em locais sagrados. A ênfase no *Aśokāvadāna* é pelo menos nominalmente sobre o valor da devoção para com as relíquias. As composições em Sāñcī retratariam a reverência do rei para com as relíquias e seriam uma demonstração paradigmática do mais alto nível de devoção leiga. Como explicado por Strong (1983), uma das mais importantes realizações de Aśoka foi a redistribuição das relíquias nos 84.000 estupas, o que, para S. Huntington, refletiria o desejo de torná-las mais acessíveis aos devotos. Durante esse ato ele deixou de ser conhecido como Aśoka, o Temível, e passou a ser chamado de Dharmāśoka (Aśoka do *dharma*).



Figura 6 – Adoração das pegadas (devotos leigos). Estupa de Amarāvati, Andhra Pradesh, Índia. Período Śūṅga, século I a.C. Mármore, 46cm. Chennai Government Museum, Madras.

Em relação aos “atributos da fé”, seria necessário compreender quais as bases que definiriam um determinado “emblema” como “atributo” e qual seria o seu significado. Seria necessário estabelecer o contexto budológico e a documentação que sustentam tais idéias. Se cada composição possui um motivo central ladeado por devotos, seria preciso determinar em que medida elas diferem das demais cenas, identificadas como anicônicas ou de locais sagrados.

No Budismo, as relíquias não se limitam às do Buda Śakyamunī; existem também relíquias valorizadas e adoradas de Budas anteriores, dos *Bodhisattva* e de membros do clero. As relíquias são um foco vital da religião e, a partir daí, muito da arte e da arquitetura budistas pode ser compreendido. Tais objetos não eliminam a importância da biografia do Buda, mas formam um corpo específico de elementos com valor próprio, também manifesto na arte de tradições posteriores, como a própria região bacto-gandhariana.

As cenas de religiosidade, de devoção a locais sagrados e as cenas dos *jātaka* serviriam para

transmitir mensagens doutrinárias nos monumentos, e não representar cenas biográficas da vida do Buda.

Os temas, tratados em tipos específicos de composições do Budismo primitivo, não são substitutos ou símbolos de algo mais, mas são elementos importantes da devoção budista. Esses elementos expressam conceitos fundamentais da prática do Budismo no período, particularmente relacionados à adoração popular. Os relevos são, por isso, totalmente compatíveis com as imagens do Buda do período inicial da história indiana, cuja existência foi recentemente comprovada. A Teoria Anicônica não pode, portanto, ser usada como uma explicação universal da arte desse período, uma vez que, mesmo se existirem relevos anicônicos, a maior parte dessas representações foi, ao menos a princípio, mal-interpretada.

Se for possível determinar que a arte primitiva budista não era anicônica, novas explicações devem ser encontradas para interpretá-la. Por outro lado, se essa forma de arte realmente possuir representações que se caracterizem como “anicônicas”, então



Figura 7 – Adoração de pilar e pegadas (monges). Gandhāra, Loriyān Tangai, Paquistão. Chisto, 32cm. Indian Museum, Calcutá. (em Marshall, 1980: pr.37).

explicações diferentes deverão ser fornecidas para a interpretação dessa prática, sejam elas budológicas, sociais, culturais ou artísticas.

Ao olhar para essas composições artísticas como partes de uma mensagem maior, os artistas e patronos dessa arte

estariam reforçando vários temas didáticos, espirituais, religiosos e sociais dentro da cultura budista. A mensagem religiosa contida nessa arte incluía uma gama de modelos instrutivos, soteriológicos e metodológicos endereçados a todos os seres viventes.

1.2. Considerações sobre a teoria tradicional e os novos enfoques

As principais questões relativas às novas interpretações aqui apresentadas dizem respeito à razão pela qual esses vestígios artísticos permaneceram mal compreendidos durante tanto tempo. Como a Teoria do Aniconismo teria se originado, e quais argumentos foram usados para validar a idéia da proibição das imagens de Buda? Quais as razões para que tal teoria não tenha sido questionada durante tanto tempo? A historiografia do aniconismo certamente fornece algumas respostas.

Embora os acadêmicos do século XIX tenham observado a ausência dos Budas na arte primitiva indiana, como vimos, A. Foucher foi o primeiro acadêmico a propor a teoria que viria a ser conhecida como “aniconismo da arte primitiva budista”. Ao caracterizar o fenômeno da “representação do Buda, sem o Buda”, ele o considerou uma “ausência monstruosa”. Esse estudioso leu, nos relevos, o que um acadêmico europeu moderno, sem conhecimento das práticas do período inicial do Budismo, poderia ver. Sua premissa de que a ausência de uma imagem do Buda refletia uma anormalidade tornou-se a pedra fundamental da visão de que tal arte, criada pelos antigos budistas, era um substituto para algo mais, que teria sido deliberadamente evitado (S. Huntington 1990:406).

A continuidade do problema, da má-interpretação do conteúdo temático dessa forma de arte, estaria intrinsecamente relacionada à terminologia utilizada para descrever esse fenômeno. Ao usar o termo “aniconismo” para definir um fenômeno de acordo com algo que ele não era, os acadêmicos se preocuparam muito mais com o que “deveria estar” nesses relevos do que propriamente com o que estava, o que tornou sua interpretação tendenciosa e impôs a essa forma de arte um significado ou uma intenção que ela originalmente não teve.

Embora outros autores que adotaram tal teoria tenham suposto que existiam interdições religiosas contra a criação de imagens do Buda, como visto anteriormente, o próprio Foucher (1917) declarou expressamente que não tinha conhecimento de nenhuma proibição textual contra tal prática.

O que dizer das imagens em material impermanente, como a madeira, que não sobreviveram? Seria necessário reavaliar a função imagética das esculturas e relevos. É possível que a diferenci-

ção de suporte material estivesse associada ao tipo de culto realizado. As imagens de culto, i.e. do Buda, podem ter permanecido por mais tempo sendo feitas em madeira, o que propiciaria, por exemplo, maior facilidade no transporte durante as festividades religiosas. Seria necessária uma verificação das fontes para validar essa possibilidade.

O desenvolvimento da Teoria Anicônica constituiu, sem dúvida, um capítulo intrigante da história intelectual que envolveu um conjunto de fatores políticos, sociais e culturais. A origem, perpetuação e defesa do Aniconismo basearam-se, fundamentalmente, no ponto de vista cultural ocidental, que foi transferido, ou mesmo imposto, ao contexto indiano. A visão imperialista do ocidente afetou diretamente a forma como os acadêmicos interpretaram a arte primitiva budista e provavelmente deformou a sua interpretação. O meio cultural arraigado em uma herança judaico-cristã-islâmica, com suas disputas recorrentes sobre a representação de Deus na arte, pode ter predisposto a indagação a respeito da aparente inexistência de imagens do Buda no início desse período (S. Huntington 1992:145).

Em retrospectiva, tais argumentos estão inseridos nas questões políticas do século XX, que polarizaram acadêmicos europeus e indianos. Cada lado esteve tão preocupado em reclamar a primazia de sua contribuição na arte budista, que outros assuntos potencialmente mais importantes foram negligenciados. Nos debates, nunca havia sido colocada uma questão fundamental – ou seja, se teria realmente existido um período anicônico.

A idéia da existência desse período nunca fora questionada; devido a isso, as concepções a ele associadas preencheram o pensamento dos historiadores da arte por quase um século. A Teoria Anicônica estava tão arraigada no pensamento acadêmico que muitos intelectuais interpretaram equivocadamente inscrições, omitiram documentação literária que atestava uma tradição imagética mais antiga e foram céticos com os dados arqueológicos que confirmavam cientificamente a existência de imagens primitivas do Buda.

Mas talvez a mais séria conseqüência desse descaso tenha ocorrido na área interpretativa, na medida em que os acadêmicos interpretaram incorretamente o tema tratado nas imagens, assim como a mensagem dos monumentos que essas imagens adornaram. Seria necessário, portanto, um exame detalhado e uma revisão de todas essas áreas de estudo.

Se, por um lado, os acadêmicos vêm discutindo há quase um século a questão da origem da imagem do Buda, talvez ainda precisemos esperar mais algumas décadas para que se consiga estabelecer os paralelos necessários dentro do complexo espectro de abordagens utilizadas na busca da determinação da origem da imagem do Buda. Como vimos, muito do que foi afirmado e defendido, atualmente já não se sustenta.

Objetivamente, todo o material de pesquisa desenvolvido até a atualidade pelos acadêmicos, tanto ocidentais como orientais, poderá servir para estudos futuros, desde que devidamente inserido e interpretado dentro do contexto ideológico do qual fez parte.

No passado, em muitos casos os estudos certamente contribuíram para reforçar uma visão imperialista, que utilizou descrições textuais e iconográficas da arte nativa como instrumento para subjugar populações. O paradigma da arte grega foi usado para induzir um sentido do “outro”, de dualidade entre “sociedades civilizadas” e “as demais”. Essas populações nativas foram tratadas como relíquias de tempos imemoriais, aprisionadas num passado distante, no qual permaneceram reprimidas e subdesenvolvidas, freqüentemente consideradas como uma “obstrução ao progresso”

As últimas décadas presenciaram grandes mudanças no desenvolvimento das pesquisas etnográficas, históricas e arqueológicas. A visão hegemônica passou a ser questionada e estudos específicos passaram a questionar e a discutir as formas através das quais a análise iconográfica foi interpretada tão tendenciosamente e associada a ideologias dominantes (Molyneux 1997).

Seria, portanto, necessário reexaminar todas as fontes que envolvem essa discussão e buscar novas explicações e novos caminhos na interpretação de tais questões. O caminho mais adequado nos parece ser considerar os padrões da crença e das práticas budistas do período pesquisado, documentado tanto pelas fontes textuais e inscrições, como por outras fontes. Será preciso analisar o papel potencial que as composições individuais possuíram num contexto mais amplo, numa série de imagens ou no próprio monumento.

É possível que o estudo da arte do Budismo primitivo tenha sido dominado por uma abordagem *ética*, durante quase um século, na qual um conceito pré-determinado e generalizado – a Teoria Anicônica – influenciou a forma de interpretar os relevos. Talvez seja chegada a hora de examinar essa arte a partir de sua estrutura interna, e evitar procurar um espelho para as expectativas ideológicas que permearam a imaginação de seus intérpretes.

Agradecimentos

Minha gratidão aos Professores John C. e Susan L. Huntington, da *Ohio State University*, pelo acesso ao material fotográfico e bibliográfico do *Huntington Archive of Buddhist and Related Arts*, EUA. Às Profas. Elaine F.V. Hirata e Maria Isabel D'Agostino Fleming, pelos comentários e encorajamento. Aos Profs. Carlos Alberto da Fonseca e Mario Ferreira, pelas sugestões e prestimosa ajuda com os termos sânscritos. À FAPESP pelo financiamento da pesquisa.

ALDROVANDI, C.E.V. Aniconism revised: different approaches for interpreting early Buddhist art. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 12: 177-203, 2002.

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the main theoretical interpretations that explain the origin of the Buddha image, under an historic and archaeological perspective. During the 19th century, western scholars supposed that it was necessary a Graeco-Roman influence in Gandhāra for the creation of the Buddha image. This premise was associated to the Aniconic theory, developed by European scholars to explain the absence of anthropomorphic representations of the Buddha in the early Buddhist narrative reliefs. Research conducted along the 20th century proved that the iconographic representation of the Śākyamuni Buddha was first developed in the Mathurā region. Since the 80's different approaches were developed to interpret this early Buddhist art.

UNITERMS: Iconography – Buddhism – Gandhāra – Mathurā – Aniconism.

Referências bibliográficas

- ALDROVANDI, C.
2002 Incorporação de padrões de representação greco-romanos no universo simbólico indiano-budista. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BEAL, S. (Trad.)
1884 *Si-Yu-Ki, Buddhist Records of the Western World, Chinese Accounts of India by Hiuen Tsiang*. 4 vols., London: Trübner's Oriental Series; nv. ed. Delhi, 1980.
- BOISSELIER, J.
1993 *The Wisdom of the Buddha*. N.Y.
- CHIMPA, L.; CHATTOPADHYAYA, A. (Tr)
1970 *Tāranātha, History of Buddhism in Índia*. Simla.
- COOMARASWAMY, A.K.
1927 The Origin of the Buddha Image. *Art Bulletin*, IX (4): 287-328. *Journal of the Ancient Indian History*, 2, 1968-69; 3, 1969-70.
1985 Buddhist Primitives. *The Dance of Śiva, Essays on Indian Art and Culture*. N.Y., Dover Pub.: 46-55.
1995 *The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1934; New York: Dover, 1956; N. Delhi, 1995.
- COWELL, E.B. (Ed. e Trad.)
1895 *The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births*. 3 Vols. Cambridge University Press, 1895-1913; nv. ed. Delhi: Motilal Banarsidass Pub., 1999.
- DANI, A.H.
1965-6 Shaikhan Dheri Excavation, 1963 and 1964 Seasons, In Search of the second City of Pushkalavati. *Ancient Pakistan, Bulletin of the Department of Archaeology, University of Peshawar*. II: 17-214.
- DEHEJIA, V.
1991 Aniconism and the Multivalence of Emblems. *Ars Oriental*, 21: 45-66.
1992 Rejoinder to Susan Huntington. *Ars Orientalis*, 22: 157.
- FACCENNA, D.
1974 Excavations of the Italian Archaeological Mission (IsMEO) in Pakistan: Some Problems of Gandharan Art and Architecture. Central Asia in the Kushan Period. *Proceedings of the International Conference on the History, Archaeology, and Culture of Central Asia in the Kushan Period*, Dushanbe, Sept.27-Oct.6, 1968. v.1, Moscow: 126-76.
- FOUCHER, A.
1913 L'Origine grecque de l'image du Bouddha. *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque e vulgarisation*. XXXVIII, Chalon-sur-Saone: 231-272.
1917 The Beginnings of Buddhist Art. *The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*. Paris, Paul Grethner, 1917: 1-29. Pub. Orig. in *Journal Asiatique*, january-february, 1911.
- GILES, H.A. (Trad.)
1923 *The Travels of Fa Hsien*. Cambridge.
- GOMBRICH, R.F.
1971 *Precept and Practice: Traditional Buddhism in the Rural lands of Ceylon*. Oxford: Clarendon Press.

- HALLADE, M.
1968 *The Gandharan style and the evolution of Buddhist Art*. D. Imber (Trad.), London.
- HUNTINGTON, J.C.
1985 The origin of the Buddha Image: Early Image Traditions and the Concept of Buddhadarśanapunyā. A.K. Narain (Ed.) *Studies in Buddhist Art of South Asia*. N. Delhi, Kanak : 23-58.
1987 Pilgrimage as Image: The Cult of the *Aṣṭamahāprātihārya*. *Orientalis*, 18 (4), April: 55-63; 18 (8), August: 56-68.
1988 The Iconography of Barabudur Revisited: the Concept of *Śleṣa* (Multivalent Symbology) and the Sarva[buddha]kāya as Applied to the Remaining Problems. *Orientalis*, 19 (9), september: 37-49.
- HUNTINGTON, S.L.
1985 *The Art of Ancient India*, with contributions by John C. Huntington. New York: Weather Hill, nv. ed. 1993.
1990 Early Buddhist art and the theory of aniconism. *Art Journal*, 49: 401- 408.
1992 Aniconism and the Multivalence of Emblems: Another Look. *Ars Orientalis*, 22: 111-156.
- LAMOTTE, E.
1958 *Histoire du Bouddhisme Indien des origines à l'ère ōaka*. Bibliothèque du Muséon, 43, Louvain, nv. ed., 1967, 1976.
- LANCASTER, L.R.
1974 An Early *Mahāyāna* Sermon about the Body of the Buddha and the making of Images. *Artibus Asiae*, XXXVI (4): 287-291.
- LOHUIZEN-DE LEEUW, J.E. van
1949 *The 'Scythian' period: an approach to the history, art, epigraphy and palaeography of north India From the 1st Century B.C. to the 3rd Century A.D.* Leiden: E.J. Brill.
1972 Gandhara and Mathura: their cultural relationship. P. Prataditya (Ed.) *Aspects of Indian Art, papers presented in a symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970*. Leiden: 27-43.
1979 New Evidence with Regard to the Origin of the Buddha Image. H. Hartel (Ed.) *South Asian Archaeology*. Berlin: 377-400.
- MOLINEAUX, B.L (Ed.)
1997 *The Cultural Life of Images, Visual Representation in Archaeology*. London: Routledge.
- PRZYLUCKI, J.
1967 *Legends of the Emperor Aśoka*. D. Kumar Biswas (Trad.) *Indian and Chinese Texts*. Calcutta: 78-80.
- RAHULA, W.
1966 *History of Buddhism in Ceylon: the Anurādhapura Period, 3rd Century B.C.-10th Century a.C.* Colombo: M.D. Gunasena and Co.: 120-21.
- RHYS DAVIDS, T.W. (Trad.)
1880 *Buddhist Birth Stories, Jataka Tales (Nidānakathā, Introdução dos JĀtaka*, 1ed. 1880. Ms. Rhys Davids
1925 (Rev.), London, 1925; N. Delhi: Sriishti Pub., 1998.
- RHYS DAVIDS, T.W. (Trad.)
1881 *Buddhist Suttas... I. The Mahāparinibbāna Suttanta*. Sacred Books of the East, XI, Oxford.
- ROERICH, G. (Trad.)
1959 *Biography of Dharmasvāmin (Chag lo tsa-ba Chos-rje-dpal), a Tibetan Monk Pilgrim*. vol.II, Patna: K.P. Jayaswal Research Institute Historical Researchers Series.
- SCHOPEN, G.
1979 *Mahāyāna in Indian Inscriptions. Indo-Iranian Journal*, 21 (1): 16, n.7.
1988 On the Buddha and his Bones: The Conception of a Relic in the Inscriptions from *Nāgārjunakoḍḍā*. *Journal of the American Oriental Society*, 108 (4): 527-37.
1989 On monks, Nuns, and 'Vulgar' Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism. *Artibus Asiae*, 49 (1/2): 153-68.
- SNELGROVE, D.L. (Ed.)
1978 *The Image of the Buddha*. Paris: Unesco.
- STRONG, J.S.
1983 *The Legend of King Aśoka: A Study and Translation of the Aśokāvadana*. Princeton: Princeton University Press.
- THOMAS, E.J.
1949 *The Life of Buddha, as Legend and History*, London; nv. ed. Delhi , 1997.
- VOFCHUK, R.C.
1993 Un Testimonio de Cruce de Culturas: El Arte Greco-Romano-Budista de Gandhara. *Revista Clássica*. Suplemento 2, São Paulo: 353-9.
- WINTERNITZ, M.
1972 *Saddharma-puṇḍarīka. A History of Indian Art*. v. II, Calcutta, 1933; nv.ed. N. Delhi, 1972: 304.
- ZWALF, W.
1996 *A Catalogue of the Gandhara Sculpture in the British Museum*. London, B.M. Press.