



INTERCÂMBIO

A ausência da roda do samsāra na cultura visual budista de Gandhara

The absence of the samsāra wheel in the Buddhist visual culture of Gandhara

La ausencia de la rueda del samsāra en la cultura visual budista de Gandhara

*Helmut Renders**
*Estela Piccin***

Resumo: Este artigo investiga e discute a ausência de representações da roda do samsāra na cultura visual budista indo-grega de Gandhara dos séculos III a VII. O objetivo é entender e explicar esse silêncio visual diante do fato de que as respectivas narrativas textuais não somente eram conhecidas na região geográfica, mas foram originalmente escritas nela, e que essa representação visual é muito popular em outras regiões para explicar ensinamentos budistas fundamentais. A metodologia foi um estudo bibliográfico da cronologia e dos locais geográficos de produção e disseminação das narrativas textuais, levando em conta o paralelismo entre narrativas textuais e visuais. Tivemos como principal fundamento teórico os trabalhos de Aldrovandi, Behrendt, Tanweer, Teiser e Zin, e chegamos ao resultado de que é provável que tais pinturas tenham existido, porém se perderam.

Palavras-chave: Linguagens religiosas. Cultura visual religiosa. Budismo. roda do samsāra. Gandhara.

Abstract: This article investigates and discusses the absence of representations of the Wheel of Samsāra in the Gandhara Indo-Greek Buddhist visual culture of the 3rd to 7th centuries. The aim is to understand and explain this visual silence in the face of the fact that the respective textual narratives were not only known in the geographic region, but were originally written there, and that this visual representation is very popular in other regions to explain fundamental Buddhist teachings. The methodology was a bibliographic study of the chronology and geographical locations of production and dissemination of textual narratives, taking into account the parallelism between textual and visual narratives. We had as main theoretical foundation the works of Aldrovandi, Behrendt, Tanweer, Teiser and Zin, and we came to the result that it is likely that such paintings existed, but were lost.

Keywords: Religious languages. Religious visual culture. Buddhism. Samsāra Wheel. Gandhara.

Resumen: Este artículo investiga y analiza la ausencia de representaciones de la Rueda de Samsāra en la cultura visual budista indogriega de Gandhara de los siglos III al VII. El objetivo es comprender y explicar este silencio visual frente a los hechos de que las narraciones textuales respectivas no solo se conocían en la región geográfica, sino que se escribieron originalmente allí, y que esta representación visual es muy popular en otras regiones para explicar las enseñanzas budistas fundamentales. La metodología fue un estudio bibliográfico de la cronología y las ubicaciones geográficas de producción y difusión de narraciones textuales, teniendo en cuenta el paralelismo entre las narraciones textuales y visuales. Teníamos como base teórica principal las obras de Aldrovandi, Behrendt, Tanweer, Teiser y Zin, y llegamos al resultado de que es probable que tales pinturas existieran, pero se perdieran.

Palabras llave: Lenguajes religiosos. Cultura visual religiosa. Budismo. Rueda del Samsāra. Gandhara.

* Professor do PPG em Ciências da Religião e do curso de teologia da UMESP (São Bernardo do Campo-SP). Bolsista CNPq processo universal (n. 424082/2018-7). ORCID: 0000-0002-2366-5801 - contato: helmut.renders@metodista.br

** Mestranda em Ciências da Religião (UMESP, São Bernardo do Campo-SP). Bolsista CAPES. ORCID: 0000-0001-9141-2956 - contato: estelapiccin@gmail.com

Introdução

Este estudo se dedica à cultura visual budista e discute a ausência de representações da roda do *samsāra* na cultura visual budista indo-grega de Gandhara dos séculos III a VII. Seu objetivo é entender e explicar esse silêncio visual diante do fato de que as respectivas narrativas textuais não somente eram conhecidas na região geográfica, mas foram originalmente escritas nela. Consideramos aqui a região cultural da Grande Gandhara, que compreendeu o norte da Índia, o Paquistão, partes do Afeganistão, Tadjiquistão, Uzbequistão e Caxemira (Behrendt, 2003). Essa imagem tem seu sobrevivente mais antigo na caverna 17 de Ajanta, na Índia, datada do século V, e até hoje é muito popular na tradição tibetana e, menos expressivamente, na chinesa (Teiser, 2006), para explicar ensinamentos budistas fundamentais como as Quatro Verdades Superiores. Como resultado, espera-se esclarecer melhor a relação entre narrativas textuais e visuais no budismo, sob consideração dos respectivos contextos, guiando-se pelas perguntas: trata-se, no caso, de um tipo específico de tabu regional? Há outras possíveis explicações para o fenômeno? Uma vez que discutimos a ausência de uma imagem, contamos com os ecos de sua possível existência a partir de textos que se tornam nossa fonte primária. No entanto, com a falta de acesso aos textos completos traduzidos, contamos com as traduções dos trechos relevantes por parte de outros pesquisadores. Para isso, utilizamos como metodologia um estudo bibliográfico da cronologia e dos locais geográficos de produção e disseminação das narrativas textuais que descrevem as razões pelas quais a roda do *samsāra* deve ser representada, bem como o modo de executá-la. Levamos em conta o paralelismo entre imagem e texto, devido às evidências posteriores de forte presença da imagem nos locais onde o texto é conhecido. Nossa principal fundamentação teórica são os trabalhos de Cibele Aldrovandi (sobre a possibilidade de proibições de imagens), Kurt Behrendt (sobre a cronologia da arquitetura e estatuária em Gandhara), Stephen Teiser (sobre a história e a iconografia da roda do *samsāra*), Tahira Tanweer e Monika Zin (sobre a pintura em Gandhara).

As origens da roda do *samsāra* nos textos sânscritos

A roda do *samsāra* (*samsāracakra*) ou roda do vir-a-ser (*bhāvacakra*) é um motivo religioso budista utilizado até hoje, especialmente no budismo tibetano, para explicar um número considerável de ensinamentos fundamentais budistas, como por exemplo, as quatro verdades superiores (*catvāriāryasatyāni*), as leis de causa e efeito (*karma*) e os doze elos da origem dependente (*pratītyasamutpāda*). No budismo, entende-se que o *samsāra* é o ciclo aprisionador de ressurgimentos condicionados pelas aflições, que leva, portanto, ao sofrimento. A roda do *samsāra* é então um apoio para a meditação budista na condição humana (Bstan-'Dzin-Rgya-Mtsho, 2001). Como se trata de uma representação visual introdutória fundamental, pinturas com o tema da roda do *samsāra* podem ser encontradas na entrada de templos de tradição tibetana (cf. Figura 1).

Figura 1: roda do samsāra na entrada do templo da Universidade Monástica de Sera Jey, na área de refugiados tibetanos em Karnataka, Índia.



Fonte: Fotografia particular de Estela Piccin (2012).

De maneira breve, tal roda representa, do centro para fora,

- as três aflições-raízes do sofrimento: avidyā, a ignorância distorciva; upādāna, o apego fixado; e dvesa, o ódio;
- os estados intermediários (em sânscrito: āntarābhava; em tibetano: bardo) condicionados pelas ações aflitivas e virtuosas;
- os seis estados de existência resultantes das aflições;
- as doze partes que compõem a originação interdependente;
- a morte e impermanência segurando a roda na figura de Yama, o Senhor da Morte;
- o Buddha que, fora da roda, aponta para o caminho que leva para fora do ciclo repetitivo de sofrimentos existenciais.

Ao analisarmos a imagem, é possível perceber que o motivo é composto por diversos elementos contínuos, ou seja, aparentemente constitutivos, e elementos que variam, como, por exemplo, a quantidade de segmentos principais (a primeira tem seis divisões enquanto a segunda tem cinco), a iconografia dos elementos internos de cada segmento, e os versos em tibetano contidos em um quadro preto no canto superior esquerdo da imagem¹. Sobre esses versos, falaremos mais adiante.

1 A respeito das muitas variações iconográficas, ver Teiser, 2006.

A menção da roda nos textos sobre a Disciplina Monástica

Geshe Sopa (1984, p. 125) aponta a origem da iconografia da roda² nos códigos de disciplina monástica chamados *vinaya*. Trata-se da coleção textual de votos de monges e monjas que incluem histórias relacionadas aos motivos dos votos, bem como suas aplicações, exceções e correções. Sopa traz três narrativas sobre como a roda deve ser pintada com orientações do próprio Buddha Śākyamuni – o Buddha histórico, que viveu por volta de 500 anos antes de Cristo.

Primeiro, Sopa fala sobre um trecho das prescrições sobre o uso de pinturas nos monastérios, contido no texto *Vinaya-sūtra*. Esse é um dos principais textos sobre ética e disciplina monástica da escola Sarvāstivāda, da qual deriva a escola Mūlasarvāstivāda, cujo *vinaya* é praticado até hoje por monges e monjas da tradição tibetana. O *Vinaya-sūtra* foi escrito por Gunaprabha, e a datação de sua vida e de seus escritos ainda é incerta – Schopen o coloca entre os séculos V e VII, enquanto Sasaki restringe a vida de Gunaprabha entre 550 e 630 da era comum (cf. Mohr, 2010, p. 195). No entanto, as narrativas são anteriores a Gunaprabha em pelo menos quatro séculos, derivadas de outros textos sobre disciplina monástica: uma delas faz parte do *Vinaya-ksudraka-vāstu*, e as outras duas são parte do *Bhiksuni-vibhanga*.

O *Vinaya-ksudraka-vastu* trata de questões menores dos votos; já o *Bhiksuni-vibhanga* comenta e explica em detalhes os preceitos individuais das monjas. Ambos são parte do *vinaya* da já mencionada escola Mūlasarvāstivāda. O *Vinaya Mūlasarvāstivāda* se desenvolveu em Mathura, a partir do monastério lá estabelecido pelo monge Sanakavasin no tempo do imperador Ashoka (Mohr, 2010), 304 AEC – 232 EC. O texto do *Vinaya Mūlasarvāstivāda* foi escrito no primeiro ou segundo século da era comum (Buswell, 2014, p. 555) e, de acordo com S. Lévi, a redação do texto não foi completada antes do século III da era comum (Jampa, 1992, p. 27). Em Gandhara, algumas inscrições em *kharostī* encontradas em Taxila e Hadda, que mencionam a escola Sarvāstivāda, foram datadas da era Cuchana (ou Kusāna) durante o reinado de Kaniska, do século II a III EC (Dietz, 2007, p. 62), e Stefen Teiser menciona que há evidências do *Vinaya Mūlasarvāstivāda* em Gandhara (2006, p. 52). Por isso, optamos por avaliar a ausência da roda em Gandhara entre os séculos III e VII: período posterior à composição do *Vinaya Mūlasarvāstivāda*, e anterior ao período de declínio da arte budista de Gandhara (Behrendt, 2003, pp. 9-11).

As três narrativas apresentam a ideia de que a roda nasce de uma orientação direta do Buddha. No *Vinaya-sūtra* encontramos a seguinte passagem:

No vestíbulo faça uma roda do *samsāra*./ Faça em cinco partes/ Na superior, deuses e humanos./ Os quatro continentes./ Como em uma roda d'água também a morte, passagem e renascimento de seres sencientes nascidos como uma aparição (i.e., no estado intermediário, ou *bardo*)./ Apego, ódio e ignorância distorciva na forma de um pombo, uma cobra e um porco no centro./ Ignorância morde os dois anteriores./

2 De agora em diante, chamada também apenas de “roda”, porém lembrando que não se trata da única roda presente na simbologia budista. Vide a roda do dharma, um dos símbolos mais conhecidos do budismo, uma roda com oito raios que representa, dentre outras coisas, os ensinamentos de Buddha. Sobre a roda do dharma, ver Beer, 1999, pp. 185-187.

Na parte externa, os doze componentes da originação dependente, e tudo mantido, agarrado pela impermanência./ No topo, o Buddha aponta para a lua cheia do nirvana./ Embaixo, os dois versos (*slokas*) dizendo: “Levante-se e renuncie. Adentre os ensinamentos do Buddha. Como um grande elefante em uma casa de lama, conquiste os batalhões do Senhor da Morte. Quem quer que com grande circunspeção, pratique esta disciplina do *dharmā*³, abandonando o ciclo de renascimentos descontrolados, trará um fim ao sofrimento (Sopa, 1984, p. 125).

Sem entrar neste momento em detalhes, resumimos que, primeiro, o motivo da roda nasce como texto, e que a sua visualização ou transformação em cultura material e visual é já nesses textos explicitamente ordenada. Esse aspecto é importante para o foco da nossa investigação, já que ele complica ainda mais o entendimento da ausência de representações visuais do motivo em certas regiões geográficas. Além da distinção dos três textos como fontes distintas no mesmo *vinaya*, há ainda a diferença entre três narrativas específicas, as quais são: *A história de Anāthapindika*, *A história de Śāriputra e Maudgalyāyana* e *A história de Utrayana, o rei de Ravena*, que, em seguida, apresentamos brevemente:

A história de Anāthapindika: Anāthapindika era um rico mercador que concedeu o bosque de Jetavana para o uso da comunidade de *bhiksus*⁴ do Buddha (Tsai, 2017, p. 308). A história conta, que ao passear por algumas construções em Jetavana, Anāthapindika as considera nuas e sem brilho e pede para provê-las com pinturas e murais, ao que Buddha Śākyamuni consente, instruindo sobre a pintura da roda do *samsāra*.

A história de Śāriputra e Maudgalyāyana: outro texto do *vinaya*, o *Bhiksuni-vibhanga*, conta que o Buddha estava em Veluvana⁵, em Rajagrha, e pergunta a Ānanda por qual motivo os *bhiksus* Śāriputra e Maudgalyāyana eram vistos com tantos seguidores. Ānanda responde que Śāriputra e Maudgalyāyana possuem a capacidade de mostrar os cinco estados dos seres migrantes, resultados do *karma* (ação, causa e efeito), e as pessoas recebem um grande benefício a partir desse ensinamento. O Buddha afirma que essa é realmente a razão e diz que, uma vez que esses dois grandes *bhiksus* e outros com capacidades similares a eles não estarão sempre presentes, aconselha que seja pintada uma roda de cinco partes no vestíbulo e responde às dúvidas dos *bhiksus* a respeito de como pintá-la:

Os cinco⁶ tipos de seres migrantes são os migrantes nos infernos, migrantes animais, migrantes *pretas*, migrantes que são *devas*⁷, e migrantes que são humanos. [...] Abaixo, devem pintar os habitantes dos infernos, animais e pretas. Também devem pintar Purvavideha ao leste, Uttarakuru ao sul. Apego fixado, ódio e ignorância distorciva ao centro. A figura do Buddha deve ser pintada apontando para a lua cheia do nirvana.

3 A palavra *dharmā* possui muitos significados, mas, neste contexto, se refere ao conjunto de ensinamentos do Buddha.

4 A palavra significa “pedintes de esmolas de alimentos” e se refere aos monges plenamente ordenados.

5 Ou Venuvana, Bosque dos Bambus, que foi doado à comunidade pelo rei Bimbisara (Tsai, 2017, p. 190).

6 Segundo Bhikku Khantipalo, foi Lama Tsongkhapa, reformador e fundador da tradição sino-tibetana Geluk, quem autorizou a divisão da roda em seis partes ao invés de cinco, e incluiu a representação do Buddha Avalokteshvara, a compaixão, em cada um dos reinos ou estados de existência (Khantipalo, 1995. p. 8).

7 Normalmente traduzido como “deuses”, há diferentes tipos de devas, e são seres que possuem muito mais poderes e prazeres do que os humanos. Em rodas com seis divisões, são divididos entre devas e asuras (que são como semideuses ou deuses que não seguem uma conduta moral como os devas), e há constantes guerras e conflitos entre eles, uma vez que os asuras invejam os devas.

Seres do *antarabhāva*⁸ devem ser pintados no centro, morrendo, transmigrando e renascendo. Na borda externa da roda, as doze partes da originação dependente devem ser pintadas em ambos os sentidos, e o todo agarrado pela impermanência. Também devem ser pintados os dois versos: “Levante-se e [...] fim ao sofrimento” (idem acima) (Sopa, 1984, p. 127).

A história de Utrayana, o rei de Ravena: esta história parte também do *Bhiksuni-vibhanga*. Devido às negociações de mercadorias entre Rajagrha e Ravena, surge uma amizade entre o rei Bimbisara, de Magadha, e o rei Utrayana, de Ravena, que passam a trocar correspondências e presentes. Um dia, o rei Utrayana envia a Bimbisara uma armadura cravejada de joias, que, ao ser avaliada por especialistas, é classificada como extremamente valiosa. Bimbisara fica desanimado ao refletir sobre como poderia retribuir com um presente à altura. “Colocando seu queixo em sua mão, ele sentou-se e ponderou”⁹ (Sopa, 1984, p. 127). E então, ao questionar seus ministros a respeito de qual seria o presente adequado, um deles, da classe dos *brahmanes*¹⁰, disse que na terra de Magadha havia algo precioso e mais excelente do que qualquer coisa nos três mundos: havia o Buddha, e sugeriu que o rei encomendasse uma pintura de sua forma física em tecido e enviasse como presente em retribuição. Bimbisara vai até o Buddha e, após prestar as formalidades, explica a situação e faz o pedido, ao que o Buddha consente, e diz que assim que o rei Utrayana visse o presente, ele experienciaria fé e perceberia a verdade. Porém, ao trazer os pintores, estes não eram capazes de capturar as marcas do Buddha (Sopa, 1984, p. 128)¹¹. Então, para não cansar os pintores, o Buddha pede um tecido para que ele projetasse sua sombra nele, de tal modo que os pintores preenchessem a sombra com cores. O Buddha também diz ao rei que, assim que seu retrato fosse terminado, deveria ser pintado da seguinte maneira:

[...] abaixo pinte os refúgios, e a base da disciplina, e os doze elos da originação dependente, na sua ordem e na ordem inversa. No topo, pinte dois versos: “Levante-se e renuncie. Adentre os ensinamentos do Buddha. Como um grande elefante em uma casa de lama, conquiste os batalhões do Senhor da Morte. Quem quer que, com grande circunspeção, pratique esta disciplina do dharma, abandonando o ciclo de renascimentos descontrolados, trará um fim ao sofrimento (Sopa, 1984, pp. 128-129).

A história continua de modo extenso e conta sobre a recepção do presente, sobre como o rei Utrayana toma refúgio, se torna um *bhiksu* e um *arhat* – alguém que obteve a realização do *nirvana*, o estado de pacificação pela cessação das aflições –, sendo no final assassinado por seu filho Cuda, que comete ao mesmo tempo duas ações de retribuição imediata: matar o próprio pai e matar um *arhat*.

Parece-nos que o fato de haver essas três narrativas distintas aponta para a importância desse motivo, tanto para monges e monjas como para leigos e leigas. Apesar de

8 *Āntarabhāva* em sânscrito, ou *bardo* em tibetano, é o estado intermediário entre morte e renascimento.

9 A descrição de tal gesto similar ao “Pensador” de Rodin, ou à estátua do sábio tradicional de Angola, é encontrada em muitas esculturas e relevos de Gandhara, representando bodhisattvas pensativos, ou Mara (o Senhor do Reino do Desejo) lamentando-se por ter sido derrotado pelo Buddha.

10 Sacerdotes dos Vedas. O brahmanismo era a religião vigente na Índia do tempo do Buddha.

11 Uma tradição oral também diz que a *usnīsa* do Buddha (a protuberância no crânio, uma das 32 marcas maiores de um *tathāgatha*) era tão grande que não eram capazes de representá-la.

tratar, nas narrativas, de pessoas que se destacam pelo papel específico que eles e elas ocupam tanto na religião como na sociedade, demonstra o conjunto da importância da roda para além do templo.

O lugar da roda do samsāra nos templos budistas e a sua presença regional

Geshe Sopa afirma que até hoje a roda é encontrada no vestíbulo ou na antecâmara da entrada dos templos tibetanos à direita (1984, p. 125). De forma parecida, refere-se Jampal Kunzang Rechung à localização no templo e ao fato de ser um afresco:

A Roda da Vida que é chamada *srid-pa'i 'khorlo* em tibetano e *bhava chakra* em sânscrito e deveria ser pintada como um afresco na parede da entrada do *vihāra*¹² (*gtsug-lag-khang*), conforme mencionado no *Vinaya-vibhanga (lung-rnam-b' yed)*. Isso também é mencionado no comentário raiz escrito pelo grande Pandita Gunaprabha em seu *Vinaya Sūtra (Mdo-rtsa-wa)*. O motivo para ter o afresco na parede de entrada do *vihāra* é para o propósito da meditação nas Quatro Nobres Verdades (Tib. *Bden-pa-bshi*, Skt. *Catvari Ārya Satyani*) (Rechung, 1989, pp. 2-3).

No *Divyāvadāna*, uma coletânea de textos com origem no *vinaya*, encontra-se uma combinação da História de Śāriputra e Mahamaudgalyāyana com orientações do Buddha a respeito da localização da roda nos templos e da necessidade da explicação do seu conteúdo ou significado para visitantes do templo. Segue tradução a partir do Bhikkhu Khantipalo:

(O Bhagavan / Tathāgata respondeu:) “O *bhadanta* Moggallana ou um *bhikkhu* como ele não pode estar em muitos lugares (ao mesmo tempo para ensinar a pessoas). Portanto, nas portas do (monastério) uma roda contendo cinco sessões deve ser feita.” / (...) “Assim, a exemplo dos *bhikkhus*, foi posto pelo Bhagavan que uma roda do Nascimento e Morte com cinco sessões deveria ser feita nas portas (dos monastérios)” / Agora, brahmanes e chefes de família viriam e perguntariam: “Venerável, sobre o que é esta pintura?” / E *bhikkhus* responderiam: “Nós também não sabemos!” / Acerca disso o Bhagavan aconselhou: “Um *bhikkhu* deve ser apontado (para recepcionar) visitantes na porta e mostrar a eles (o mural).” / *Bhikkhus* foram apontados sem a devida consideração (para receberem convidados), tolos, faltosos, pessoas confusas e sem mérito. (Diante disso, foi alegado:) “Eles mesmos não sabem, então como eles explicarão (a pintura da roda) para visitantes brahmanes e chefes de família?” / O Bhagavan disse: “Um *bhikkhu* competente deve ser apontado” (Khantipalo, 1995, pp. 7-8)

Essa referência sustenta a observação de Teiser em relação às mais antigas pinturas encontradas e a existência e o conhecimento de códigos *vinaya*. A mais antiga imagem é do século V e existe até hoje na caverna 17 do complexo de cavernas de Ajanta, na atual Maharashtra, na Índia (Teiser, 2008, p. 142). A segunda mais antiga é do século IX e fica em Kumtura, na atual Região Autônoma de Uighur em Xinjiang, China. Isso explica-se pela localização dessa cidade do antigo reinado Kucha na Rota da Seda, já que ela garantiu um intercâmbio contínuo entre a China e a Índia. O período aparentemente longo entre as duas imagens aponta ou para a possível existência de representações

12 Na arquitetura indiana, *vihāra* é a parte do monastério referente à habitação dos monges, que normalmente ficam ao redor de um saguão central comum quadrado.

que serviam uma à outra como modelo, mas se perderam no tempo, ou para processos paralelos, mas independentes de recriação do motivo baseados nos textos. Teiser sugere que a presença remota do motivo na China e ampla no Tibete se deve ao fato de que o *Vinaya Mūlasarvāstivāda* foi o único código traduzido para o tibetano e, portanto, o único praticado, ao passo que, na China, houve cinco códigos *vinaya* diferentes, dos quais quatro não mencionam a roda do *samsāra*. Quanto à Índia, Geshe Sopa aponta o fato de que com certeza pinturas da roda do *samsāra* existiam nas universidades monásticas, como Nalanda e Vikramaśilā, mas que a destruição de templos e a passagem do tempo teria destruído tais evidências (1984, p. 125).

Resumimos aqui o fato de que a localização no templo sinaliza o motivo como relacionado com práticas religiosas, no caso, da meditação, que a sua exposição apela para a sua consideração. Quanto à ausência do motivo em certas regiões geográficas fora da Índia e Tibete, argumenta-se com o uso real de narrativas textuais específicas e a sua própria omissão do motivo da roda do *samsāra*, uma observação que não se aplica de forma geral à Índia.

As evidências textuais e visuais da roda do *samsāra* na região de Gandhara e o silêncio visual a respeito

A região de Gandhara, no atual norte do Paquistão e leste do Afeganistão, fazia parte do norte da Índia e, na época de Buddha Śākyamuni, era um dos dezesseis *Mahajanapadas* (espécie de reino ou oligarquia). A região foi invadida, primeiro, nos séculos VI e V AEC pelos persas Ciro e Dario e, 200 anos depois, entre 327 e 323 AEC, por Alexandre o Grande. Alexandre fundou a colônia helênica da Bactria, o que deu início ao estabelecimento da cultura greco-romana na região. Em seguida, entre os séculos IV e II AEC, foi parte do império máuria indiano e, em seguida, governada por Greco-Bactrianos – como o rei Menandro I (Milinda) –, sakas e indo-partos. A região atingiu seu apogeu nos cinco primeiros séculos da era cristã com o império Cuchana (ou Kushan) – do rei Kaniska –, e entrou em declínio depois da invasão dos heftalitas ao redor de 450 EC (Samad, 2011, pp. 1-2). Dessa sociedade multicultural e multiétnica, “sobreviveram”, em primeiro lugar, estátuas e relevos representando *buddhas* e *bodhisattvas*¹³. Para o budismo, são de alta relevância, já que estão dentre as mais antigas representações de Buddha em forma humana de que se tem notícia. Elas foram criadas no império Máuria, durante o reinado do imperador Ashoka, ou por artistas gregos ou artistas locais que imitaram o estilo grego, no exato momento em que o budismo deixou de ser uma religião iniciática e passou a ser uma religião imperial, propagada por missões que levaram o budismo a todo o Extremo Oriente, e também para Gandhara (Tsai, 2018, pp. 28-29). Para o desenvolvimento da nossa investigação em relação ao silêncio visual quanto à roda do *samsāra* na região de Gandhara, é agora relevante que

13 Segundo o ensino budista, representa Buddha aquele que se libertou do sofrimento e é capaz de ensinar a outros como fazer o mesmo, e *bodhisattva* aquele que gerou a mente que deseja realizar o completo despertar e se coloca em treinamento para fazê-lo (Bstan-'Dzin-Rgya-Mtsho, 2001, pp. 91-102).

isso não se pode explicar pela ausência das narrativas que contêm a história da roda do *samsāra*. Pelo contrário, esses contos são bem relacionados com a região de Gandhara.

Dentre as dezoito escolas monásticas tradicionais, a predominante em Gandhara era a escola Sarvāstivāda (Tsai, 2018, p. 31). Mas, em Gandhara, também estava presente uma das suas ramificações, a escola Mūlasarvāstivāda (Teiser, 2006, p. 52). E, como afirmamos, é justamente no *Vinaya Mūlasarvāstivāda* que se encontram os contos segundo os quais Buddha Śākyamuni descreve o conteúdo da roda e como ela deve ser pintada. Curiosamente, encontra-se também no *Vinaya Sarvāstivāda*, em uma pergunta de Anāthapindika, a única indicação indireta de uma proibição de representações figurativas do Buddha. Ela aparece no capítulo que trata da decoração dos monastérios, quando Anāthapindika pergunta ao Buda: “Honrado Senhor, se vossas imagens não são permitidas, não poderíamos ao menos fazer imagens de *bodhisattva* em sua honra?” ao que o Buda, então, concede permissão. Pela referência aos *bodhisattva* entende-se que a proibição nunca era plena, mas que algum tipo de representação icônica era permitida na época da produção do texto. Também a existência de uma proibição indica a existência de produção de imagens, e isso talvez tenha desagradado os sarvastivādins. Mais tarde, esse grupo de monges desenvolveu oferendas específicas de imagens e relicários com imagens entalhadas. Além disso, houve imagens de Buddha em Mathurā já no início da era comum e, portanto, a proibição já devia ter sido desconsiderada durante esse período” (cf. Aldrovandi, 2002, pp. 181-182). Enfim, essa passagem deve representar um estado mais antigo do texto, já que o *Vinaya Mūlasarvāstivāda* prevê a representação da imagem do Buddha junto à roda. Além disso, considerando que a redação do *Vinaya Mūlasarvāstivāda* tenha se completado no século III, e considerando sua presença em Gandhara já nesta época, o contexto geral não seria o de proibição de imagens, uma vez que, entre o começo do século III e o final do século V, a arquitetura e a estatuária em Gandhara estariam em sua fase de maior apogeu, com a reforma e expansão de monastérios, o aumento significativo do número de imagens devocionais, o desenvolvimento de uma iconografia mais complexa e imagens em tamanho monumental (Behrendt, 2003, pp. 8-9).

A relação entre a fonte textual base das pinturas tibetanas da roda do samsāra e a região de Gandhara

Gunaprabha, que escreveu um dos textos mais autoritativos sobre o vinaya dos sarvāstivādins, o *Mūlasarvāstivāda-vinaya-sūtra*¹⁴, nasceu em Mathurā¹⁵, foi discípulo

14 Aqui é possível observar a correlação entre sarvāstivādins e mūlasarvāstivādins feita por parte de alguns autores tibetanos.

15 A cidade de Mathurā estava em uma das principais rotas comerciais que conectavam o subcontinente indiano à antiga Gandhara. Foi parte do império Kuchana durante o reinado de Kanishka no século II. Por volta dos séculos III a VI, Mathura era uma das cidades principais da dinastia Gupta, na qual boa parte da região de Gandhara estava sob domínio do subcontinente indiano. Sobre a arte de Gandhara e Mathura na era Cuchana e Gupta, ver RHI, 1994.

direto do mestre de *abhidharma* Vasubhandu¹⁶ (Sopa, 1984, p. 125) – que era de Purushapura, atual Pexaur, no coração da antiga Gandhara –, e professor de outro grande mestre, o dharmamitra de Tukharistan ou Bactria¹⁷ (Farrington, 2007). Vemos que essas três localidades – Mathurā, Purushapura e Bactria – conectam a figura de Gunaprabha a Gandhara e, apesar de a datação da vida de Gunaprabha e seus escritos ainda ser incerta – cogitam-se os séculos V até VII EC (Mohr, 2010, p. 195.) –, é certo que, como citado, em seu *Vinaya-sūtra*, texto de referência para o monasticismo tibetano, encontram-se as orientações a respeito de como a roda do *samsāra* deve ser pintada.

Os dois versos que Buddha instrui para que sejam escritos junto à roda, que Gunaprabha retoma em seu *Vinaya-sūtra*, mas que possuem origem em textos mais antigos como o *Vinaya-ksudraka-vastu* e o *Bhiksuni-vibhanga* – partes do *vinaya Mūlasarvāstivāda*, cuja redação teria se completado por volta do século III (Jampa, 1992, p. 27) –, possuem um paralelo em outros versos:

Levante-se e renuncie. Adentre os ensinamentos do Buddha. Como um grande elefante em uma casa de lama, conquiste os batalhões do Senhor da Morte. Quem quer que, com grande circunspeção, pratique esta disciplina do *dharma*, abandonando o ciclo de renascimentos descontrolados, trará um fim ao sofrimento. (Sopa, 1984, pp. 128-129)

Esses versos são muito similares a versos do *Udanavarga*, uma coletânea de dizeres vindos do Buddha Histórico (séc. V AEC), originariamente escritos em *prakrit-sânscrito* e reunidos em poesia por dharmatrāta, que viveu na Bactria no século II (Tsai, 2018, p. 9). Trata-se do verso 25 do capítulo 32, “Sobre o Renunciante”:

Como um elefante que se liberta da lama,
Dos renascimentos miseráveis é libertado
Qualquer renunciante que seja bondoso e
Que a fé nos ensinamentos do Buda tenha cultivado (Tsai, 2018, p. 269).

Essa proximidade se explica por razões geográficas: dharmatrāta viveu três ou cinco séculos antes de Gunaprabha, mas na mesma região. Pode-se supor que Gunaprabha teve contato com os versos do *Udanavarga*, uma tradição muito lida, que inclusive aparece ainda em 1402 no tibetano *Lamrim Chenmo* de Lama Tsongkhapa, texto fundante da tradição Geluk (Tsongkhapa, 2013). Uma outra variante menciona Rechung (1989, pp. 2-3):

Isso significa que “uma vez que a vida humana é obtida, todo o esforço deve ser feito para adentrar os ensinamentos do Buddha e levar uma vida virtuosa conhecendo a miséria e os infortúnios da existência no *samsāra*. De modo a se libertar do ciclo vicioso, é necessário praticar as Quatro Nobres Verdades de modo a superar todas as aflições conectadas com a morte, assim como um elefante em um pântano esmaga com os pés o junco e as trepadeiras.

Stephen Teiser traz uma tradução a partir da versão chinesa do monge Yijing, tradutor que viveu entre os séculos VII e VIII:

16 *Abhidharma* significa “conhecimento superior”, ou “teoria da realidade” (conforme tradução de Tsai, 2018), outra das três principais categorias de ensinamentos. Vasubandhu é autor do *Abhidharmakoshakarika*, e juntamente com seu irmão Asanga deu origem à escola Yogacara.

17 O atual Balkh, também ficava na região da Grande Gandhara.

Você deveria buscar renúncia
E se aplicar à prática dos ensinamentos de Buddha.
Conquistar o exército da vida e da morte
Como um elefante esmaga uma cabana de palha.
Com o dharma e o Vinaya
Pratique constantemente – não desista,
E você será capaz de exaurir o mar de aflições
E chegar ao ponto onde o sofrimento termina. (Teiser, 2006, p. 56)

Por sua vez, Bhikku Khantipalo (1995, p. 7) traz a versão do *Divyāvadāna*:

(A pintura da roda) deve mostrar claramente que tudo, o tempo todo, é engolido pela impermanência e os dois seguintes versos devem ser adicionados como uma inscrição:/ Comece, deixe para trás a perambulação e concentre-se firmemente no Ensino do Buddha./ Assim como Ele, líder como um elefante, derrotou Nalagiri, assim você deve derrotar e vencer as hostes da Morte./ Quem quer que neste Ensino do *Vinaya* siga este caminho sempre vigilante e sempre se esforçando,/ Pode trazer um fim ao sofrimento aqui e deixar para trás a roda do *Samsāra* do nascimento e morte.

Stephen Teiser comenta que, além do *Udānavarga* (que possui muitos versos em comum com outra coletânea de versos, o *dharmapada*, e é considerado uma de suas versões), há símiles desses versos também em outros textos: no *Vinaya vibhanga*, no *Theragatha* e nos *Nikayas*. Ele comenta as interessantes variações dos versos no que concerne à ideia de libertação – que em alguns textos são mais amplas e em outros se mostram específicas para monges –, bem como aponta que a imagem do elefante aparece em todas, com as variações de “como um elefante esmaga uma cabana de palha”, “como um elefante deixa uma casa de flores”, “como um elefante emerge de uma lagoa de lótus” (Teiser, 2006, p. 65).

Quanto à relevância do *Udānavarga* na região de Gandhara, Richard Salomon, em seu livro sobre a literatura budista da antiga Gandhara, comenta:

A importância do equivalente em sânscrito do dharmapada, conhecido como Udānavarga, “Grupos de Versos Inspirados”, é atestada pelo extremamente grande número de cópias que foram encontradas dentre os fragmentos de manuscritos budistas da Ásia Central. Essa longa coleção, que compreende aproximadamente mil versos em trinta e três capítulos, era evidentemente parte do currículo básico em comunidades budistas da antiguidade. (Salomon, 2018, p. 184)

Diante de tais afinidades entre a narrativa da roda do *samsāra* e os textos de Gandhara, por que não encontramos as suas representações visuais no que foi descoberto até o momento da antiga Gandhara? Pesquisas extensas sobre a roda do *samsāra* não mencionam um exemplar de Gandhara (Teiser, 2006) e, similarmente, trabalhos sobre a arquitetura dos mosteiros de Gandhara não mencionam a roda do *samsāra* (Behrendt, 2003). Se a canonicidade garantida pelos textos for um fator relevante na produção de imagens da roda do *samsāra* (cf. Teiser, 2008, p. 151) por que não em Gandhara? Há outros exemplos de cultura visual gandhariana baseada diretamente em histórias do *vinaya Mūlasarvāstivāda* (Hinüber, 2011, pp. 91-92) e, além disso, templos e mosteiros budistas da Ásia Central já traziam pinturas murais no séc. III EC (Young & Dong, 2011, p. 31, 33 e 35); então, por que esse silêncio visual?

Como explicado acima, é pouco provável que houvesse alguma proibição do uso de imagens ou qualquer tipo de tabu relacionado com a sua produção, devido à abundância de produção imagética nesse período em Gandhara.

Uma das poucas explicações que encontramos para esclarecer tal questão foi apresentada em um simpósio internacional em 2012 por Monika Zin (2013, pp. 35-66). Ela cogita a possibilidade de que a falta de pinturas na região se deve ao uso de material perecível, como pinturas em estruturas de madeira (Zin, 2013, p. 36). De fato, o único livro sobre pintura budista da região (Khan apud Zin, 2013, p. 40), menciona somente três pinturas: duas do século II, pequenos fragmentos escavados por Faccena em Butkara¹⁸, e uma terceira do século V na pedra do abrigo natural em Patvano Gatai, mostrando o Buddha entre dois bodhisattvas). Entretanto, Zin mesma dá ainda alguns outros exemplos para existência de pinturas, como traços de pintura em esculturas mais recentes de Gandhara, executadas em estuque (2013, pp. 40-41). Pierre Cambon comenta um conjunto de pinturas vindas do monastério de Bagh-gaï em Hadda, no Afeganistão, a aproximadamente 120 km de Pexauar, que atualmente estão no museu Guimet, em Paris. O complexo de monastérios de Hadda data do século II e as pinturas são datadas de entre os séculos III e IV (2004, p. 157). Da mesma forma, Tahira Tanweer documenta pinturas em regiões próximas, como Butkara, e sugere que a pintura em Gandhara não sobreviveu devido às intempéries e à destruição por invasores ao longo do tempo (Tanweer, 2006); ela apresenta como exemplo um fragmento de uma pintura parietal encontrada em Taxila, hoje, Paquistão, com uma pessoa sentada em posição de Buddha (Tanweer, 2006, p. 23).

Assim, parece-nos a explicação mais provável para a ausência de representações visuais da roda do *samsāra* na região de Gandhara na época em consideração a sua perda, eventualmente, por causa do uso de formas e materiais menos resistentes ao tempo, já que não se encontram evidências que sustentariam outras possíveis explicações como o deslocamento de grupos religiosos ou uma fase iconoclasta por um certo período. Essa teoria de uma perda se sustenta também pelo argumento que a função da roda do *samsāra* na entrada do monastério está intimamente ligada ao ensino do *dharma* e à meditação, atividades fundamentais por monges segundo seus votos – devemos, assim, supor a sua existência nas paredes dos monastérios em Gandhara.

Cabe ainda uma outra pergunta: o fato de que também não encontramos representações tridimensionais, como no caso da roda de Baodingshan, na China, não fortalece a tese da inexistência de todas as formas de representações da roda do *samsāra* na região de Gandhara nos séculos III e VII EC? Aqui, a resposta deve considerar tanto a idade do *Vinaya Mūlasarvāstivāda*, cuja redação se completou no século III EC, como da roda de Baodingshan, que data do século VIII, e o fato de que seus detalhes únicos como seu grande tamanho, a sua localização externa do templo, a figura central irradiando Buddhas e bodhisattvas de seu coração em seis feixes, e outras características peculiares, a tornam uma versão bem diferente da versão clássica descrita nos textos antigos (Teiser, 2008, p. 147), que se referiam à composição e à orientação de pintar aquela imagem na

18 A cidade fica no vale do Swat, no Paquistão, e corresponde à antiga Uddiyāna, ou Odiana, considerada um dos centros budistas mais importantes do passado.

parede da entrada do templo. Ou seja, um artefato com tanta originalidade simbólica e materialidade distinta dificilmente pode ser entendido como expressão direta dessas orientações iniciais. Ele deve pertencer a uma outra época. Além do mais, Teiser observa que “a estrutura da história sobrevivente sobre a roda segue o mesmo padrão de outros textos do vinaya vibhanga, de tal forma que a pintura da roda e apontar um monge para explicá-la aos visitantes eram considerados como comandos autoritativos do Buddha” (Teiser, 2006, p. 73). Em outras palavras: é provável que na região de Gandhara, nos séculos III até VII EC, ainda não houvesse representações tridimensionais da roda do *samsāra*, mas sim pinturas, e estas pinturas que se perderam por serem evidentemente mais frágeis em sua materialidade e mais vulneráveis a influências do ambiente ou desgastes mecânicos; não somente pela destruição por invasores ao longo do tempo, mas, eventualmente, inclusive, pela reconstrução ou ampliação de templos.

Considerações finais

O budismo tem uma antiga tradição de cultura material e visual que abrange desde as representações do próprio Buddha e bodhisattvas (a partir do século II EC) até pinturas com o motivo da roda do *samsāra*, cujo limite é definido pela idade do *Vinaya Mūlasarvāstivāda*, que, assumindo-se a data mais recente, é o século III. Já a mais antiga imagem ainda existente da roda do *samsāra*, indiana e do século V (Teiser, 2008, p. 142), mostra que, de fato, não chegou a nós nenhuma pintura dos séculos III e IV da roda do *samsāra* e isso, independente da região do mundo, inclusive de Gandhara. O argumento pela existência se baseia, então, na aposta da importância que a roda do *samsāra* ocupa nos textos sânscritos e na conclusão de que algo que recebe nos textos tanto destaque e cuja realização, aparentemente, não representava na época grandes problemas técnicos nem ideológicos – fases iconoclastas são desconhecidas –, deve ter existido e servido para a instrução de leigos e leigas, bem como auxiliado monjas e monges nas meditações em seus monastérios. Isso quer dizer que devemos imaginar que já a primeira e, eventualmente, a segunda geração budista que leu o *Vinaya Mūlasarvāstivāda* ou que ouviu do seu conteúdo, deve ter incluído na sua prática a observação dos ensinamentos contidos, visualmente, na iconografia da roda do *samsāra*.

Referências

- ALDROVANDI, Cibele E. V. O aniconismo revisto: as diferentes abordagens na interpretação da iconografia primitiva budista. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 12, São Paulo, pp. 177-203, 2002.
- BEHRENDT, Kurt A. *The Buddhist architecture of Gandhara*. Leiden: Koninklijke Brill, 2003.
- BEER, R. *The encyclopedia of Tibetan symbols and motifs*. Boston: Shambala, 1999.
- BSTAN-'DZIN-RGYA-MTSHO, Dalai Lama XIV. *O sentido da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BSTAN-'DZIN-RGYA-MTSHO, Dalai Lama XIV. *Sleeping, Dreaming and Dying: An Exploration of Consciousness with the Dalai Lama*, Edited and narrated by Francisco J. Varela, PhD. Boston: Wisdom Publications, 1997.

BUSWELL, Robert E. Jr., LOPEZ, Donald S. Jr. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

CAMBON, Pierre. *Monuments de Hadda au musée national des arts asiatiques-Guimet. Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, v. 83, Paris, pp. 131-184, 2004.

DALAI, Lama. *O universo em um átomo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DIETZ, Siglinde. *Buddhism in Gandhāra*. *Handbuch der Orientalistik*, v. 16, Leiden, Países Baixos, pp. 49-74, 2007.

FARRINGTON, Amy. *History of Gunaprabha*. *Sakya News*, Seattle, Summer 2007 Edition, *Eight Indian Masters Series*, p. 7.

HINÜBER, O. v. (Review). *On the Cusp of an Era. Art in the Pre-Kusāna World*. [Brill's Inner Asian Library Volume 18] by Doris Meth Srinivasan. *Indo-Iranian Journal*, v. 54, n. 1, pp. 89-94, 2011.

JAMPA, Tsedroen. *A Brief Survey of the Vinaya: its origin, transmission and arrangement from the Tibetan point of view with comparisons to The Theravada and Dharmagupta traditions*. Studienstiftung für Tibetischen Buddhismus. Berlin: Auflage, 1992.

KHANTIPALO, Bhikkhu. *The Wheel of Birth and Death*. Sri Lanka: Buddhist Publication Society, 1995.

MOHR, Thea; JAMPA Tsedroen (Eds.). *Dignity and Discipline: Reviving Full Ordination for Buddhist Nuns*. Studienstiftung für Tibetischen Buddhismus. Boston, Wisdom Publications, 2010.

RECHUNG, J. K. *Srid-Pa'i 'Khor-lo (Wheel of Life)* Gangtok, Sikkim: Namgyal Institute of Tibetology, 1989.

RHI, Ju-Hyung. *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*. *Artibus Asiae*, v. 54, n. 3/4, 1994, pp. 207–225.

SALOMON, Richard. *The Buddhist Literature of Ancient Gandhara: An Introduction with Selected Translations*. Somerville: Wisdom Publications, 2018.

SAMAD, Rafi U. *The grandeur of Gandhara: The ancient buddhist civilization of the Swat, Peshawar, Kabul and Indus Valleys*. New York: Algora Publishing, 2011.

SASAKI, Shizuka. *Who Used the Sarvāstivāda Vinaya and the Mūlasarvāstivāda Vinaya?* In: LUTZ Edzard, JENS Borgland, UTE Hüsken (Ed.) *Reading Slowly, A Festschrift for Jens E. Braavig*, Harrassowitz Verlag. Kyoto: Hanazono University, 2018, pp. 357-373.

SOPA. *The Tibetan Wheel of Life: Iconography and Doxography*. The Journal of the International Association of Buddhist Studies, v. 7, n. 1, University of Wisconsin, Madison, 1984.

TANWEER, Tahira. Recently discovered buddhist paintings from Taxila (Pakistan): a stylistic analysis. *Ancient Pakistan*, v. 17, University of Peshawar, pp. 19-28, 2006.

TEISER, Stephen F. *Reinventing the Wheel: Paintings of Rebirth in Medieval Buddhist Temples*. Seattle & London: University of Washington Press, 2006.

TEISER, Stephen F. *The Wheel of Rebirth in Buddhist Temples*. *Arts asiatiques*, v. 63, pp. 139-153, 2008.

TSAI, Plínio Marcos. *A Teoria da Realidade dos Novos Absolutistas Budistas no Comentário ao Tratado Tesouro da Realidade Inefável de Vasubandhu: Uma Análise sobre a Exposição das Partículas Fundamentais da Realidade*. Valinhos: ATG, 2018.

TSAI, Plínio Marcos. *Meditações: A Vida do Buddha*. Valinhos: ATG, 2017.

TSONGKHAPA, Lobsang Dragpa. *Lamrim Chenmo: O Grande Tratado dos Estágios do Caminho*. Tomo I. Tradução de TSAI, Plínio Marcos. Valinhos: ATG, 2013.

YOUNG Jae Kim; DONG Soo Han. Evolution, Transformation, and Representation in Buddhist Architecture – The Square Shrines of Buddhist Monasteries in Central Asia after the Fourth Century. *Architectural Research*, v. 13, n. 4, pp. 31-42, Coreia do Sul, dezembro de 2011.

ZIN, Monika. Buddhist Narrative Depictions in Andhra, Gandhara and Kucha – Similarities and Differences that Favour a Theory about a Lost “Gandharan School of Paintings”. In: MIYAJI Akira (Ed.) *Buddhism and Art in Gandhara and Kucha – Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhara, Kucha, and Turfan*, Section I, 3rd November 2012. Kyoto: Ryukoku University, 2013, pp. 35-66.

Recebido: 20 de outubro de 2019.

Aprovado: 16 de junho de 2020.