



Yungang: um Buda Chinês para os Romanos
Yungang: un Buddha Chino para los Romanos
Yungang: a Chinese Buddha to the Romans

André BUENO¹

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar la estatua del Buda Akshobhya (en chino, Achurulai 阿閼如来), que se encuentra en la cueva 16 del Complejo Yungang (Yungang Shiku 雲崗石窟), situado en el norte de China, y construido en el siglo 5 EC. Nuestra propuesta es que esta estatua fue esculpida para recibir los extranjeros, especialmente los romanos, utilizando una experiencia iconográfica budista que incorporaba elementos greco-romanos, indios y chinos.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the Akshobhya Buddha statue (in Chinese, Achurulai 阿閼如来), located in the cave 16 in Yungang Complex (Yungang Shiku 雲崗石窟), which is situated in northern China, and is built in 5th century CE. Our proposal is that this statue was sculpted to receive foreigners, especially the Romans, using an in Buddhist iconographic experience that incorporated elements Greco-Roman, Indian and Chinese.

Keywords: Ancient China – Roman Empire – Buddhist Iconography – Buddhism – Intercultural Dialogue.

Palavras-chave: China Antiga – Império Romano – Iconografia Budista – Budismo – Diálogo Intercultural.

ENVIADO: 11.02.2015
ACEPTADO: 28.02.2015

¹ Prof. Dr. da UNESPAR. E-mail: orientalismo@gmail.com.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

I. Introdução

Nesse artigo, analisaremos a formação das grutas de Yungang² (Yungang Shiku 雲崗石窟), na China do século 5 EC. Construído no norte do país, na época governado pela dinastia Wei do Norte 北魏, o monumental complexo das cavernas-capelas de Yungang representou uma das primeiras tentativas de diálogo entre a iconografia budista indo-mediterrânica com o imaginário cultural chinês. A construção das grutas de Yungang nasceu num momento em que o Budismo buscava restabelecer seu prestígio, e recorrendo ao apoio imperial, desenvolver um projeto absolutamente original no panorama da arte chinesa dessa época. Contudo, esse mesmo projeto estava inserido numa cosmovisão política e espiritual que visava englobar o mundo, do Mediterrâneo à China, articulando-o numa perspectiva universalista e calcada na construção de identidades simbólicas comuns.

Yungang situa-se na atual cidade de Datong 大同, aproximadamente 350 quilômetros a noroeste de Beijing 北京. Ali ficava a antiga cidade de Pingcheng 平城, uma das capitais da Dinastia Wei do Norte (de 398 a 493 EC). A primeira série das grutas de Yungang, hoje classificadas como grutas 16, 17, 18, 19 e 20, começou a ser construída durante o reinado de Wencheng 文成 (452 a 465 EC), monarca interessado na disuão do Budismo como uma forma de religião estatal e ecumênica. As grutas de Yungang compõem, no total, um conjunto de vinte grutas maiores, subdivididas em aproximadamente duzentas e cinquenta grutas menores, nas quais estão esculpidas em torno de cinquenta mil imagens, relativas às diversas manifestações dos *Budas* – *Budas terrenos*, *Budas de meditação*, *Bodisatvas*, entre outras. Iniciativas particulares mantiveram um ritmo bastante reduzido de construções no local, e acredita-se que a última gruta tenha sido escavada e finalizada em torno de 525.

No caso de Yungang, buscaremos analisar o caso do Buda Akshobhya 阿閼如来, estátua central da gruta 16 – uma das primeiras a serem construídas – que manifesta diversos aspectos dessa iconografia intercultural budista. Uma análise dessa estátua nos permite supor que ela foi construída para dialogar, no *nível terreno* e no *nível espiritual*, com as “nações do ocidente” – especificamente, os romanos – num momento em que tanto o império chinês Wei do Norte quanto os budistas firmam-se no panorama mundial. O

² Na primeira aparição do nome em chinês, apresentaremos sua escrita logográfica.

conjunto possui certas particularidades que nos permitem propor que a presença do Buda Akshobhya nesse nicho, bem como suas vestimentas e atributos, possuem uma conexão iconográfica direta com o motivo do *Buda em pé*, existente em Gandhara, e inspirada no modelo romano de Augusto *paterfamilias*.³ O culto ao *Genius Augusti*, do séc.1 EC, fazia parte de um amplo programa de renovação visual no império romano, e a estátua do Augusto Labicano é uma de suas representações mais importantes. Nela, Augusto aparece vestido por uma toga, oferecendo libações aos deuses, numa postura em pé. Essa representação se difundiu por todo império, e temos razões para crer que tanto os soberanos kushans quanto os budistas se inspiraram nesse modelo para construir a representação do *Buda em pé*.⁴

A intenção do Budismo em expandir-se para fora da Índia deve-se as suas características de *religião mundial*, proselitista, apoiada por instituições imperiais e aberta ao diálogo intercultural, tal como proposto por Greg Woolf⁵. Ao elaborar seus padrões iconográficos, os budistas procuravam, provavelmente, imagens cuja carga simbólica fosse capaz de se comunicar com culturas diferentes. Para Raimon Panikkar⁶, seria no nível do *símbolo* que se poderiam construir representações capazes de permitir a identificação de ideias comuns entre culturas diferentes.

A partir disso, poder-se-ia igualmente construir conceitos *equivalentes*, que atendessem a leitura visual e intelectual das culturas nos quais são desenvolvidos e, no entanto, definissem uma possível identificação comum entre elas. Esses conceitos, segundo Panikkar, são chamados de *Equivalentes homeomórficos*, e respondem à necessidade de criar um plano específico sobre o

³ Quero agradecer diretamente a Prof. Dra. Cláudia Beltrão, da UNIRIO, pelas contribuições e indicações sobre o mundo romano.

⁴ Uma excelente discussão sobre esse tema pode ser vista em BALL, Warmick, *Rome in the East*. Londres: Routledge, 2000, p. 129-139. Sobre o Augusto da Via Labicana, ver ZANKER, Paul. *The Power of images in the age of Augustus*. Michigan: Michigan University Press, 1988, p.128-130. O processo de construção dessa representação iconográfica, no âmbito indo-romano, está descrito no meu artigo “Um Buda para o Mediterrâneo: A Criação da Imagem do Buda em Pé a partir de um Modelo Romano”. *Revista Rever*, v. 14, n.1, 2014, p.138-51. *Internet*,

<http://revistas.pucsp.br/index.php/rever/issue/view/1275/showToc>

⁵ WOOLF, Greg. “World Religion and World Empire in the Ancient Mediterranean”. In: CANKIK, Hubert e RUPKE, Jorg (orgs.) *Die Religion des Imperium Romanum*. Tubingen: Mohr Siebeck, 2009, p. 19-34.

⁶ PANIKKAR, Raimon *Sobre El Dialogo Intercultural*. Esteban: Salamanca, 1997.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

qual o diálogo intercultural possa se desenvolver, permitindo que os agentes das culturas envolvidas tenham um ponto comum de apoio.

Tais considerações norteiam nossa compreensão sobre esse aprendizado budista, no campo da iconografia, que seria levado para a China, propiciando uma oportunidade especial de diálogo intercultural na confecção da estátua do Buda Akshobhya da gruta 16.⁷

II. A Gruta 16 do Buda Akshobhya

Na descrição do Buda central da gruta 16 que faremos aqui, seguiremos as seguintes orientações:

- a) Mizuno e Nagahiro⁸ (1956), que fizeram o primeiro levantamento fotográfico completo das grutas entre 1938 a 1945, bem como um relato de seu estado, de modo que possamos comparar o estado em que a gruta foi mapeada pela primeira vez com os estudos mais atuais;
- b) O levantamento dirigido por Li Yuqun⁹ (2009), que realizou uma classificação dos tipos, modelos e a da iconografia presente nas grutas e monastérios do período;
- c) A análise de Margareth Rhie¹⁰ (2010), cuja teoria doravante embasa nossa análise.

A gruta 16 do Buda Akshobhya se constitui de uma escavação simples, direta na rocha, com projeção direta para o ar livre. Possui aproximadamente 15 metros de altura por 13 metros de largura, com uma entrada de 2 metros de largura que se projeta sobre a altura até aproximadamente 6 metros, sob uma

⁷ Para a compreensão do contexto histórico chinês, ver LEWIS, Mark *China between Empires*. Londres: Belknap, 2009; para a história do Budismo na China, ver ZURCHER, Erich. *The Buddhist conquest of China*. Leiden: Brill, 2007 (original: 1958)

⁸ MIZUNO, Seiichi e NAGAHIRO, Tomio, *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century a.D. in north China – detailed report of the archaeological survey carried out by the mission of the Tobobunka Kenkyusho 1938-45*. Kyoto: Jibumkagaku Kenkyusho, 1955-6, vol. 11 (gruta 16)

⁹ LI, Yuqun, “Classification, Layout, and Iconography of Buddhist Cave Temples and Monasteries” in LAGERWEY, John e LI, Pengzhu (orgs.) *Early Chinese Religion, Part Two: The Period of Division (220-589 AD)*. Leiden: Brill, 2009

¹⁰ RHIE, Margareth. *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume 3*. Leiden: Brill, 2010.

trave de pedra que sustenta uma janela de altura similar. O conjunto é dominado pelo Buda central Akshobhya, que tem 13,5 metros de altura.

A análise mais recente¹¹ nos informa que as primeiras cinco grutas construídas privilegiaram unicamente as construções grandiosas e isoladas, o que demonstra a descontinuidade temporal de diversas inserções na gruta 16 (de fato, isso aconteceu em todas as grutas do conjunto inicial). Existem ainda algumas partes da gruta que estão danificadas, o que nos impossibilita conhecer seu conteúdo original.

Foi a identificação entre o Buda central da gruta com os Budas presentes no conjunto 15 a 20 que permitiu fazer a associação inicial com a proposta de Tanyao 曇曜, monge idealizador de Yungang, o que foi referendado pela análise de Li Yuqun, em 2009.¹² Mizuno e Nagahiro¹³ apontam, porém, que a própria gruta 16 foi inspiração para as posteriores, tais como as grutas 14 e 6, o que nos permite acompanhar a evolução das formas presentes em todas as grutas do complexo.

De qualquer modo, isso nos remete a necessidade de destacarmos a estátua gigante do Buda Akshobhya, tema central de nosso estudo. Por ser uma das representações originais da gruta, nos permitiremos nos ater a ela, deixando uma explanação mais completa sobre os outros conjuntos de motivos para uma ocasião futura.

Como dissemos, a estátua central possui 13,5 metros de altura, altura que corresponde do topo da cabeça a base no chão. Não sabemos se essa era sua altura original, pois não restaram fragmentos da possível auréola da estátua. Essa auréola constitui um grande halo redondo, cuja base se localiza atrás da nuca, e envolve toda a cabeça. É um motivo comum na iconografia dos Budas de Gandhara, e representa a iluminação espiritual, pela projeção da luz emanada pelo corpo quando se atinge o nirvana.¹⁴ Na estátua da gruta 16, foi

¹¹ LI, Yuqun, “Classification, Layout, and Iconography of Buddhist Cave Temples and Monasteries”, 2009, p. 595.

¹² Idem, p. 596-98.

¹³ MIZUNO, Seiichi e NAGAHIRO, Toshio, *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century a.D. in north China – detailed report of the archaeological survey carried out by the mission of the Tobobunka Kenkyusho*.1956, vol. 11, p. 110.

¹⁴ MacARTHUR, Meier. *Reading the buddhist art*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 101.

rem

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

identificado um possível suporte para esse item, mas está totalmente quebrado, tornando impossível reconstituí-la.¹⁵

Imagem 1



Visão inteira do Buda Akshobhya.

Institutional University Repository, Taiwan University, 2011.

<http://dspace.ddc.edu.tw:8080/jspui/handle/123456789/27/browse?type=title>

¹⁵ MIZUNO, Seiichi e NAGAIRO, Toshio, *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century a.D. in north China – detailed report of the archaeological survey carried out by the mission of the Tobobunka Kenkyusho*. 1956, vol. 11, p. 144.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

A cabeça do Buda Akshobhya representa, para nós, um dos primeiros indícios significativos do interesse em associá-lo ao imaginário das paisagens ocidentais dos chineses. No alto da cabeça, está a *Ushnisha*, protuberância que teria surgida na cabeça de Buda quando ele atinge a iluminação.¹⁶ Essa protuberância passou a ser representada como um coque de cabelos amarrados na parte de cima da cabeça.

Essa é uma das poucas estátuas, em todo o complexo de grutas, que possui cabelo ondulado.¹⁷ Cabelos ondulados são, em geral, um dos atributos exclusivos dos povos “ocidentais” nesse tipo de iconografia, pois se diferenciam dos cabelos lisos dos chineses. As orelhas são representadas alongadas, como é costume na iconografia budista, por duas razões: elas mostram que Buda usava grandes brincos na juventude, deformando-as (na Índia, um símbolo de realeza), mas posteriormente elas adquiriram outro significado, que é de *Buda é aquele que escuta*, denotando sabedoria e conhecimento.¹⁸

Na língua chinesa, o ideograma 聖 *Sheng* (sábio) significa, igualmente, “aquele que escuta”. Um terceiro símbolo comum nas representações gandharianas, a *Urna* – que representa o olho da mente de Buda, localizado no meio da testa – está ausente. O nariz e os olhos ganham destaque ao fazer uma aproximação com a representação do *outro* (no caso, os estrangeiros): Buda tem um nariz proeminente, característico dos indianos e do mundo mediterrânico, e seus olhos são grandes, abertos, e projetados para fora. O rosto é sólido e de ângulos definidos. Visto de baixo, ele parece quadrado (Imagem 2).

Esses detalhes destacam-se em relação às representações de Buda sinizadas: os outros conjuntos de representações feitas posteriormente, tanto na gruta 16 quanto nas outras, apresentam Budas de feições amendoadas, olhos puxados e nariz diminuto – ou seja, aproximando-se no tipo físico chinês. Isso ficará bastante evidente nas representações posteriores de Longmen; mas em Yungang, nas outras grutas do complexo, principalmente na fase final das

¹⁶ GHOSE, Rajeshwari. “Icons and Imagery: A Journey of Style” in GHOSE, Rajeshwari Ghose (org.) *In the Footsteps of Buddha: an Iconic Journey from India to China*. Hong Kong: Hong Kong University, 1998, p. 20 e MacARTHUR, Meier. *Reading the buddhist art*, 2004, p. 97.

¹⁷ MIZUNO, Seiichi e NAGAHIRO, Toshio, *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century a.D. in north China – detailed report of the archaeological survey carried out by the mission of the Tobobunka Kenkyusho*. 1956, vol.11, p. 145.

¹⁸ MacARTHUR, Meier, *Reading the buddhist art*, 2004, p. 93.

re m

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

construções, é possível encontrar Budas achinesados significativamente diferentes dos modelos indo-romanos importados.

Imagem 2



Detalhe da face do Buda Akshobhya.

Institutional University Repository, Taiwan University, 2011

<http://dspace.ddc.edu.tw:8080/jspui/handle/123456789/27/browse?type=title>

Imagem 3



Idem Imagem 2, visto por outro ângulo.

O detalhe da vestimenta do Buda aqui também merece destaque: essa é a única estátua em todo o complexo no qual está representada uma forma diferente de posicionar o *Samghati* (o manto do monge) em relação ao corpo. Mizuno¹⁹ não teve receio de afirmar que esse seria um “estilo de vestimenta ocidental”, embora apontasse igualmente que a estátua estaria com uma “vestimenta chinesa” por baixo, o que não fica evidente.²⁰

A questão em torno dessa representação se dá pelo nó aparente, semelhante a uma “gravata”, que aparece bem no meio da estátua, ligando as duas partes do manto. O vestuário dos monges budistas é composto, basicamente, de três peças: *Antavarsa*, que seria uma espécie de roupa de baixo; *Uttarasanga*, roupa

¹⁹ MIZUNO, Seiichi e NAGAIRO, Toshio, *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century a.D. in north China – detailed report of the archaeological survey carried out by the mission of the Tobobunka Kenkyusho*.1956, vol. 11, p. 110.

²⁰ Idem, p. 108.

inspirada no tradicional *Doti* indiano, que constitui um manto simples que deixa o ombro direito descoberto; e por fim, o *Samghati*, manto que envolve todo o corpo. É interessante notar que nas representações de Mathura e Amaravati o *Samghati* praticamente não aparece. Não podemos afirmar a inexistência do *Samghati* antes das representações gandharianas, mas o atual *Samghati* utilizado pelos monges Mahayanas e tibetanos é diretamente inspirado nessas estátuas. Como indicamos no início desse artigo, nossa proposição é de que o *Samghati* começou a ser representado em Gandhara, no período da Índia Kushan (sécs. I-III a. C., a partir do modelo fornecido pelo Augusto *paterfamilias* da Via Labicana. Ele recobre todo o corpo de Buda, tal como representado na toga augustana.

Imagem 4



Augusto da Via Labicana, Museu Nacional de Roma.

[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Augusto di via labicana 01.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Augusto_di_via_labicana_01.JPG)

O *Himation* grego, supostamente base dessa representação, aproximava-se mais do *Doti indiano*, deixando o ombro descoberto. Existem dois detalhes fundamentais que conectam homeomórficamente a representação augustana e a representação de Buda: a toga que cobre os braços de augusto, e a posição das mãos – direita levantada, esquerda abaixo – na postura em pé.

A representação de Buda é estática, com os dois pés juntos, mas mantém a posição das mãos e a cobertura dos braços. Note-se que o *Samghati* similar a toga romana pode ser usada, na prática, do mesmo modo que na representação augustana: cobrindo a cabeça e o corpo em ocasiões específicas.

Imagem 5



Buda em pé de Gandhara, Museu de Tóquio.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Gandhara_Buddha_%28tnm%29.jpeg

A toga era um símbolo essencialmente romano, e a representação augustana emprestava-lhe o poder da representação do *paterpatrias*; ele inspira as famílias, institui os costumes, traz ordem e paz ao meio social. Como vimos, em sua mão direita (hoje perdida) ele provavelmente trazia uma patera, pequena tigela para a libação aos deuses. Esse modelo iconográfico ligado ao culto do *Genius Augusti*, vastamente difundido pelo império romano, provavelmente inspirou a criação do *Buda em pé*. O *Buda em pé* é, em geral, um *pregador-professor* ou um *visitante-anfitrião*, dependendo de qual *mudrá* ele apresenta, e que veremos a seguir. “Togado”, Buda poderia ser associado a alguém que também traz paz, ordem social e liberdade espiritual. Porém, os budistas fizeram as adaptações necessárias ao vocabulário específico de sua doutrina.

Imagem 6



Detalhe da vestimenta do Buda Akshobhya.

Institutional University Repository, Taiwan University, 2011

<http://dspace.ddc.edu.tw:8080/jspui/handle/123456789/27/browse?type=title>

Primeiramente, analisemos a questão da toga, e o estranho “nó” que surge na estátua (Imagem 6). Nenhuma das outras duas peças do traje budista (antavarsa e uttarasanga) aparece nitidamente na escultura (o que pode ter causado a impressão equivocada de Mizuno e Nagahiro). O *Samghati* deveria se estender por cima dos joelhos, chegando até as canelas, na altura em que há uma falha na rocha. Não se sabe se essa falha foi provocada por desmoronamento de parte da estátua ou mesmo, se chegou a ser escavada.²¹

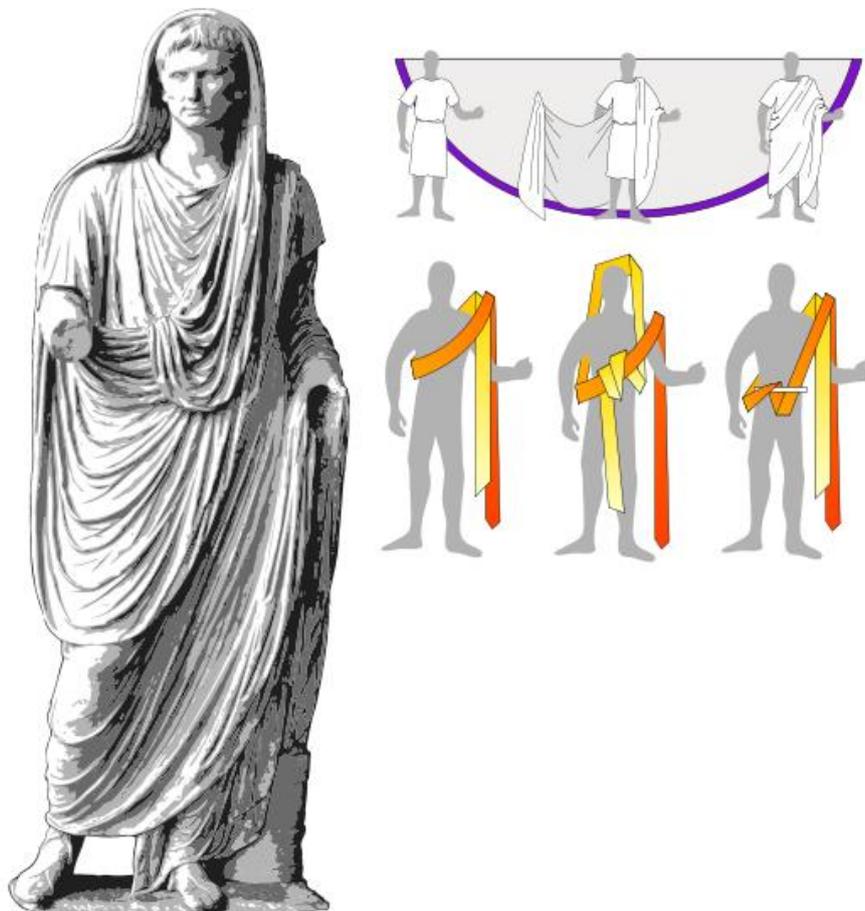
Note-se que o ponto onde surge o “nó” é o mesmo onde, na toga augustana, uma parte do tecido é afixada para mantê-la presa no meio do corpo, na altura do peito (Imagem 7). Supomos, portanto, que se trata aqui de um equívoco, ou de uma alternativa proposta pelo escultor que não compreendia exatamente como vestir uma toga romana. Embora reconhecesse o valor representativo da mesma, seu recurso para “explicar” a inserção do pano no meio é representado por uma espécie de “nó” de manto ou de pano pendente. Não há, em todo o complexo de Yungang, uma representação com tal especificidade.

Embora existam várias representações de *Buda em pé*, em diversas escalas, nenhuma delas possui um recurso semelhante. Por fim, resta igualmente a hipótese de o nó ser a amarra de um manto (mas que nenhum dos autores consultados defende).

Nesse caso, a representação seria ainda mais única e específica, já que nem outro Buda apresenta esse detalhe, absolutamente estrangeiro, no complexo. Em ambos os casos, pois, o vestuário remete-nos a construção de uma imagem “estrangeira”.

²¹ A grande quantidade de buracos simétricos na rocha indica prováveis pontos de onde continuariam as escavações. Esse dado, porém, permanece incerto até hoje.

Imagem 7



A Toga do Augusto Labicano

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roman_toga_diagram.svg. Uma análise dessa imagem pode ser vista também em ZANKER, Paul, *Roman Art*.

Los Angeles: Getty Publications, 2008, p. 68-73.

Quanto ao gestual: tanto entre os budistas quanto entre os hinduístas, os *mudrás* são símbolos ativadores de poderes, representados pelas posturas das mãos. Eles não indicam apenas uma atitude; nas crenças indianas, os *mudrás* “ativam” os princípios espirituais a que correspondem, razão pela qual eles são indispensáveis em qualquer representação artística, inclusive no teatro.

Há uma grande quantidade de *mudrás*, mas a doutrina budista emprega um número bastante reduzido de *mudrás* que considera como essenciais. No *Buda em pé*, dois tipos de *mudrás* são mais comuns: o *Vitarka mudrá*, que significa “Buda ensinando” e o *Abhaya mudrá* que significa “Buda que desfaz o medo” (ou,

que “vêm em paz” ou que “recebe em paz”).²² Akshobhya apresenta, aqui, o *Abhaya mudrá*, com a mão direita levantada em sinal de paz, sendo receptivo para aqueles que o vislumbram; na mão esquerda, e possível que os escultores tenham tentado representar o *Karana mudrá*, que dispersa todo o mal e realiza o gesto de tranquilização (Imagem 8)²³.

Imagem 8



Detalhe do mudrá do Buda Akshobhya.

Institutional University Repository, Taiwan University, 2011

<http://dspace.ddc.edu.tw:8080/jspui/handle/123456789/27/browse?type=title>

Esse é não é necessariamente um Buda pregador ou ensinante, mas que estabelece contato e abre as portas da libertação espiritual aqueles que o procuram. Por fim, na base da estátua encontra-se uma laje profundamente decorada, representando flores de Lótus, similar a base florida da via Labicana e das estátuas indianas de *Buda em pé*. A flor de lótus significa pureza espiritual. Os chineses já conheciam o lótus bem antes da chegada dos budistas, mas a

²² Isso acontece porque os outros mudrás, empregados nas imagens em que Buda está sentado, em geral utilizam uma das mãos para tocar o chão ou as duas mãos para fazerem um gesto de meditação. Ver GHOSE, Rajneshwari, “Icons and Imagery: A Journey of Style”, 1998, p.21-41 e MacARTHUR, Meier, *Reading buddhist art*, 2004, p. 111-117.

²³ Existem outros mudrás que se aproximam do modelo apresentado na mão esquerda; entendemos, porém, que o *Karana mudrá* faz mais sentido no conjunto, tendo em vista a mensagem proposta.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

flor é ressignificada pela interpretação dessa doutrina, ganhando um caráter esotérico ligado a pureza espiritual de Buda.

A gruta 16 nos traz, portanto, um Buda apaziguador, receptivo, de características individuais marcadamente “ocidentalizadas”. Seus detalhes anatômicos, bem como a utilização do recurso da toga augustana e dos mudrás, nos fazem crer que há uma razoável inspiração no modelo romano, direta ou indireta. Precisamos, porém, compreender as funções que essa representação tem para podermos enquadrá-la como sendo um Buda “ocidentalizado”.

II. O Buda dos Mares Ocidentais

Precisamos, agora, buscar compreender as possíveis conexões dessa estpátua com o imaginário chinês sobre o “Ocidente”, segundo a teoria proposta por Margareth Rhie.²⁴ Buda Akshobhya é um Buda meditador das *terras do Leste*. Seus atributos são a humildade, a paz e o desenvolvimento da consciência. Akshobhya tem como instrumento o *Vajra*, cetro real que representa o poder do relâmpago. O *Vajra*, em sua simbologia, era exclusivo dos reis, deuses e sacerdotes do mais alto grau.²⁵ Akshobhya tinha, então, uma atribuição relativa à realeza – ele é o protetor do “Oriente” (a China) – e se pudermos desdobrar nossa análise nesse sentido, a estátua da gruta 16 congrega, pois, esses diversos elementos: um Buda pacífico, que recebe em paz, que visita em paz, que desperta a consciência, e que governa pelo atributo do poder majestoso (do *Vajra*).

O Augusto labicano, fiel aos deuses, é também um representante do mais alto grau da “realeza”. Embora sua toga não esteja fielmente representada em Akshobhya, os detalhes específicos da vestimenta parecem aproximar o modelo chinês do modelo romano. Seu rosto e postura buscam o mesmo. Isso porque Akshobhya representaria, portanto, aquele que *recebe os estrangeiros em paz*. Mas quais estrangeiros?

Seria compreensível que Akshobhya estivesse voltado para o oeste, em direção as estradas da rota da seda terrestres, de onde provinham muitos estrangeiros,

²⁴ RHIE, Margareth, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume 3*, Leiden: Brill, 2010, p.476- 479. Nessa parte, ela identifica o Buda Akshobhya na cervna 16, seus atributos, bem como a ordenação imaginária e litúrgica dos Budas nas grutas 15 a 20.

²⁵ MacARTHUR, Meier, *Reading buddhist art*, 2004, p. 138.

principalmente indianos e povos da Ásia central. No entanto, há uma discussão que continua a se desenrolar, até hoje, sobre como teria se dado a penetração do budismo na China. Rong Xinjiang, no artigo “Land Route or Sea Route?...” (2004)²⁶ discute as possíveis teorias sobre como o Budismo teria chegado à China – se por terra ou pelo mar. Uma significativa quantidade de recente achados arqueológicos, encontrados em tumbas da dinastia Han 漢 datadas do período dos séculos 2 EC e 3 EC, apontaria para uma gradual inserção do budismo na China pela fronteira oeste. A criação de complexos budistas como Binglin 炳靈, Longmen 龍門 e Mogao 莫高, junto com Yungang, por meio de uma longa cadeia de complexos vindos desde Gandhara, evidenciarão essa tese.

Contudo, a literatura histórica chinesa daquela época identifica uma constante chegada de estrangeiros pelo mar. A primeira embaixada romana, segundo a literatura histórica chinesa, teria chegado em 166 EC, num porto do sul da China. Nessa mesma época, um texto bastante difundido no império romano, o *Périplo do mar Eritreu*, permitia tais navegações de longa distância até a Índia, o que possibilitaria a continuidade da viagem até a China.²⁷ No *Hou Hanshu* 後漢書 (capítulos 86 e 88)²⁸, ficamos sabendo dessa embaixada “ocidental”, como também que Daqin 大秦 (nome de Roma) era igualmente chamada de Haixiguo 海西國, ou “País do mar ocidental” (Mediterrâneo), e que um dos meios para se chegar até ele era, justamente, a navegação pelo oceano Índico. Os textos que cobrem o período repetem, de modo constante, essas informações: o *魏略* *Weili*²⁹ enumera inclusive as cidades ocidentais, e como chegar até o Egito pelo mar. Por fim, todos os textos históricos relativos ao

²⁶ RONG, Xinjiang, “Land Route or Sea Route? Commentary on the Study of the Paths of Transmission and Areas in which Buddhism Was Disseminated during the Han Period” in *Sino-Platonic papers*, Philadelphia: University of Pennsylvania, N. 144, 2004. *Internet*, www.sino-platonic.org.

²⁷ Sobre as relações entre Roma e o mundo asiático, ver: THORLEY, John, “The silk trade between China and the Roman Empire at his height, circa A.D. 90-130” in *Greece & Rome*. Londres: Thames & Hudson, 1971, p.71-80; THORLEY, John, “The Roman Empire and the Kushans” in *Greece & Rome* N.2 Oxford: Oxford Press, 1979, p.181-90; TCHERNIA, André, “Moussons et Monnaies: les voies de commerce entre le monde gréco-romaine et l’inde”. In *Annales* N. 5, Paris, 1995, p. 991-1009; sobre o *Périplo do Mar Eritreu*, ler FREZOULS, Edmond, “Quelque enseignements du Periple de la mère Erythrée” in *Ktema* N.9 Strasbourg: V. S. H. 1984, p. 305-25.

²⁸ *Anais da Dinastia Han posterior*, período de 25 a 220 EC da dinastia Han.

²⁹ *Anais do Reino de Wei*, período dos *Três Reinos*, 220 a 260 EC.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

período do século 4 e 5 (晉書 *Jinshu*, cap.97; 梁書 *Liangshu*, cap.54 e o 魏書 *Weishu*, cap.102) relatam a chegada dos estrangeiros ocidentais nos portos chineses³⁰. O texto de Rong não se mostrou conclusivo sobre a hipótese marítima do budismo, porque ele comete um ligeiro erro: o de confundir, naturalmente, estrangeiros e budistas. Muitos ocidentais estavam chegando aos portos chineses – ou ao menos, esse era o imaginário corrente na dinastia Wei.

Uma passagem do *Weishu* evidencia isso: no mesmo capítulo 102, intitulado *Memórias sobre as regiões do Oeste*, cita-se uma embaixada que o imperador Taiwu 太武 (424 a 452) teria enviado aos reinos estrangeiros para dar a conhecer sua soberania. Somos informados que o modo mais apropriado para chegar a Daqin (Roma), na visão chinesa, era pelo mar.³¹ Isso significava, portanto, que a porta de entrada dos “ocidentais” (romanos) era o mar – atributo do Buda Akshobhya, cujo elemento é água, o oceano.

Assim, Akshobhya estaria voltado, exatamente, para o leste – espaço do Mar chinês –, de onde viriam (entre outros) os forasteiros mediterrânicos, razão pela qual sua representação, na gruta 16, consiste em produzir um Buda receptivo aos estrangeiros. Não podemos saber exatamente quantos visitantes ocidentais poderiam chegar até Pingcheng na época, mas a questão é que o Buda da gruta 16 recebia *espiritualmente* a chegada dos estrangeiros no país. Com isso, eles eram inseridos no mundo de Buda, e se apresentavam perante aquele que, tal como Augusto, trazia paz e ordem à sociedade, a família e ao mundo.

Isso fica ainda mais claro quando observamos que o contraposto cardeal de Akshobhya, Amithaba, está voltado para Oeste, que é a Índia. Amithaba correspondia a Sakyamuni, o Buda com o qual o imperador Wencheng se auto-identificava.³² Portanto, Wencheng se promovia como um Buda terreno,

³⁰ Os fragmentos desses textos históricos, que aludem ao período dos séculos 3 ao 5 EC, podem ser vistos em HIRTH, Freiderich, *China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Medieval Relations as Represented in Old Chinese Records*. Shanghai & Hong Kong, 1885, p. 35-96. *Internet*, <http://depts.washington.edu/silkroad/texts/texts.html>

³¹ YU, Taishan “A Study of the History of the Relationship between the Western and Eastern Han, Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties and the Western Regions” in *Sino-Platonic papers* N. 173, Philadelphia: University of Pennsylvania, 2006, p. 130. *Internet*, www.sino-platonic.org

³² RHIE, Margareth, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume 3*, 2010, p. 478.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

e deixava a Akshobhya a equivalência homeomórfica e simbólica com Augusto, o “soberano” das terras cercadas de mar do Ocidente. Devemos levar em conta, pois, que essas equivalências, essencialmente simbólicas, correspondem àquele desejo de identificação conceitual abordado por Panikkar no início de nosso texto. Ao construir um Akshobhya “ocidental”, Tanyao pretenderia, exatamente, levar mensagem de Buda para o mundo romanizado de tal modo que essas imagens corresponderem de alguma forma com o *Genius* imperial augustano – que em sua concepção, representariam uma espécie de *soberania espiritual* no ocidente, pacífica, harmonizadora e ordenadora.

Conclusão

A transferência da capital de Pingcheng para Luoyang (493) foi praticamente fatal para a continuidade de Yungang. O patrocínio imperial direto cessaria em torno de 465, com a morte de Wencheng, e as escavações posteriores nas grutas seriam feitas por particulares. Isso limitara bastante o ritmo das construções no complexo, mas ainda assim, a presença da capital imperial estimulava o patronato. A mudança do centro político esvaziou o complexo de Yungang de suas funções representativas. A ida da capital para Luoyang deu o impulso necessário para a construção do complexo de grutas de Longmen, que continuariam a realizar o processo de ostentação político-religiosa do império Wei – mas doravante, empregando formas de representação bem mais sinizadas do que as primeiras de Yungang.

Todavia, o projeto de Tanyao nos revela uma consciência notável que os chineses possuíam em suas relações com o exterior. A construção das grutas manifesta esse duplo papel que o budismo, como religião mundial, cumpria: ele afirmava o poder imperial tanto dentro da sociedade chinesa quanto fora dela, se projetando no nível material – fosse pelo estímulo direto a formação de quadros budistas, fosse pela ostentação imagética de Buda, associado às majestades imperiais de Wei, fosse no nível espiritual, alcançado as diversas regiões do mundo graças a formação de um centro de *emanação* de poder espiritual. Buda, pois, era utilizado para dialogar em várias frentes: com uma população chinesa cada vez mais interessada na religião budista, ou com os estrangeiros que se aventuravam pela China e não conheciam o poder de seus soberanos.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*

El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas

O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas

The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

O Buda Akshobhya manifestava esse poder imperial para os ocidentais, e alimentava a identidade real-religiosa dos soberanos Wei perante os outros povos do mundo. Esse projeto político-esotérico congrega um conjunto extenso de elementos, que tem suas raízes em diversas culturas do mundo antigo; e talvez por isso, possa ser dito realmente como intercultural. Tanyao se apropriou de equivalências homeomórficas que vinham sendo trabalhadas há séculos dentro da arte budista, e soube adaptá-las ao contexto chinês, respondendo ao seu imaginário.

A gruta 16, a nosso ver, representa exatamente a tentativa de se exercer soberania – física e espiritual – sobre os estrangeiros vindos do Ocidente, baseado ainda numa representação antiga, que conjugava elementos advindos do Budismo e da cultura romana. Akshobhya, o Buda que traz a paz e desfaz o medo, estaria propositadamente instalado no *espaço* – aqui entendido como a direção física e espiritual – destinado a receber aqueles que vinham além da Índia.

Por essa razão, a escolha dos motivos empregados em sua confecção – a postura em pé, o gestual do *mudrá*, o uso da toga, o rosto quadrado e os olhos saltados – teriam sido planejados para se comunicarem com os ocidentais, com aqueles que vinham pelo mar, os mediterrânicos, propondo-lhes a paz e a receptividade garantidas por uma autoridade “imperial” e religiosa – o Buda. Tanyao desejava, possivelmente, que os estrangeiros vissem em seu *Augusto-Buda* uma porta para compreender no que se transformava o próprio budismo chinês: um movimento religioso intercultural, capaz de estabelecer uma iconografia própria, plástica, que absorvera elementos imagéticos e simbólicos de culturas diferentes e os estruturara num sistema lógico e particular.

O abandono gradual de Yungang demonstrou que os interesses budistas na China se articulavam profundamente ao exercício do poder político. Se por um lado isso fazia parte do papel dos budistas – estabelecer as pontes para o diálogo, fosse com a população chinesa, fosse com os estrangeiros – por outro, o Budismo chinês nos legou uma magnífica iconografia intercultural, resultante dessas diversas experiências em tentar comunicar os símbolos para as mais diversas culturas. Acreditamos, portanto, que a gruta 16 é apenas um desses exemplos: mas sua riqueza merece ser revelada, por mostrar um quadro da antiguidade ainda pouco conhecido. Um mundo que ia de Roma à China, de trocas intensas, no qual religiões campeavam por fiéis, de férteis diálogos



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*
El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas
O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas
The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

culturais, materiais e intelectuais. Enfim, um mundo que Tanyao soube captar, e reproduzir por inteiro no microcosmo de Yungang.

Bibliografia

- BALL, Warwick. *Rome in the East*. Londres: Routledge, 2000.
- BEGUIN, G. *Buddhist art: an historical and cultural journey*. Bangkok: River Press, 2009.
- BEHRENDT K and Brancaccio, P. *Gandharan Buddhism*. British Columbia: UBC, 2006.
- BEHRENDT, K. *The Buddhist architecture of Gandhāra*. Leiden, Brill, 2003.
- CASWELL, James, *Written and Unwritten: A New History of the Buddhist Caves at Yungang*. Vancouver: UBC, 1988.
- CHEN Bingying, “Gandhara in Gansu” in JULIANO, Anette e LERNER, Judith (orgs.) *Monks and merchants: silk road treasures from northwest China*. Nova Iorque: Abrams & Asian Society, 2002, p. 210-20.
- CIMINO, R. *Ancient Rome and India: commercial and cultural contacts between the Roman world and India*. New Delhi; Munshiram Manoharial, 1996.
- FREZOULS, Edmond, “Quelque enseignements du Periple de la mère Erythrée” in *Ktema* N.9 Strasbourg: V.S.H. 1984, p. 305-25.
- GHOSE, Rajeshwari “Icons and Imagery: A Journey of Style” in GHOSE, Rajeshwari Ghose (org.) *In the Footsteps of Buddha: an Iconic Journey from India to China*. Hong Kong: Hong Kong University, 1998
- HIRTH, Frederich, *China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Medieval Relations as Represented in Old Chinese Records*. Shanghai & Hong Kong, 1885 p. 35-96.
Disponível em: <http://depts.washington.edu/silkroad/texts/texts.html>
- HUNTINGTON, John, “The iconography and iconology of the “Tan Yao” caves at Yungang” in *Oriental Art*, vol. 32, n.2, Nova Iorque, 1986, p.141-62.
- JANVIER, Y. Rome et l’Orient lointain: le probleme des seres in *Ktema*, N. 9, Strasbourg: V.S.H., 1984.
- JULIANO, Anette e LERNER, Judith, “The silk road in Gansu and Ningxia” in JULIANO, Anette e LERNER, Judith (orgs.) *Monks and merchants: silk road treasures from northwest China*. Nova Iorque: Abrams & Asian Society, 2002, p.20-50.
- KLIMBURG-SALTER, Debora. (Ed.) *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist art on the trans-Himalayan trade routes*. Los Angeles: UCLA, 1982.
- LEWIS, Mark. *China between Empires*. Londres: Belknap, 2009
- LI Yuqun, “Classification, Layout, and Iconography of Buddhist Cave Temples and Monasteries” in LAGERWEY, John e LI Pengzhu (orgs.) *Early Chinese Religion, Part Two: The Period of Division (220-589 AD)*. Leiden: Brill, 2009.
- LI Zehou *The path of beauty - the study of Chinese aesthetics*. Beijing: Morning Glory, 1988.
- LI, Yuqun *Classification, Layout, and Iconography of Buddhist Cave Temples and Monasteries* in LAGERWEY, J. and PENGZHU, L. (Eds) *Early Chinese Religion, Part Two: The Period of Division (220-589 AD)*. Leiden: Brill, 2009.
- LIU Xinru, *The silk road in world history*. Oxford: OUP, 2010.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2 (2015/1)*
El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas
O Poder das Imagens. Ideias e funções das representações artísticas
The Power of Images. Ideas and functions of artistic representations

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- MacARTHUR, Meier, *Reading the buddhist art*. Londres: Thames and Hudson, 2004.
- MIZUNO, Seiichi. & NAGAHIRO, Toshio. *Yun-Kang: the Buddhist caves temples of the fifth century AD in north China - detailed report of the Archaeological Survey Carried Out By the mission of the Tobobunka Kenkyusho 1938-45*. Kyoto: Jibumkagaku Kenkyusho, 1955-6, vol. 11 (cave 16) e vol. 16.
- PANIKKAR, Raimon, *Sobre El Dialogo Intercultural*. Esteban: Salamanca, 1997.
- PEPPER, France, *The Thousand Buddha Motif: A Visual Chant in Buddhist Cave-Temples Along the Silk Road*. Montreal: McGill University, 1995.
- RHIE, M. *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume 3*. Leiden: Brill, 2010.
- RONG Xinjiang, "Land Route or Sea Route? Commentary on the Study of the Paths of Transmission and Areas in which Buddhism Was Disseminated during the Han Period" in *Sino-Platonic papers*, Philadelphia: University of Pennsylvania, N. 144, 2004. Disponível em: www.sino-platonic.org
- SENGUPTA, A. *Cultural synthesis in the Buddhist art of China*. New Delhi: IGNCA, 1999. Available at: http://ignca.nic.in/ks_41026.htm
- TCHERNIA, André, "Moussons et Monnaies: les voies de commerce entre le monde gréco-romaine et l'inde". In: *Analles* N.5, Paris, 1995, p. 991-1009.
- THORLEY, John, "The Roman Empire and the Kushans" in *Greece & Rome* N.2 Oxford: Oxford Press, 1979, p.181-90
- THORLEY, John, "The silk trade between China and the Roman Empire at his height, circa A.D. 90-130" in *Greece & Rome*. Londres: Thames & Hudson, 1971, p. 71-80.
- WHITFIELD, Susan, *Cave temples of Mogao: art and history on the silk road*. Getty Conservation Institute, 2000.
- WOOLF, Greg, "World Religion and World Empire in the Ancient Mediterranean" in CANCIK, Hunbert e RUPKE, Jorg (orgs.) *Die Religion des Imperium Romanum*. Tubingen: Mohr Siebeck, 2009, p.19-34.
- YU Taishan "A Study of the History of the Relationship between the Western and Eastern Han, Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties and the Western Regions" in *Sino-Platonic papers* N. 173, Philadelphia: University of Pennsylvania, 2006, p. 130. Disponível em: www.sino-platonic.org
- YU, Anthony, *State and Religion in China*. Chicago: Open Court, 2005, p.90-135.
- ZANKER, Paul. *The Power of images in the age of Augustus*. Michigan: Michigan University Press, 1988.
- ZURCHER, Erich, *The Buddhist conquest of China*. Leiden: Brill, 2007 (original: 1958)
- ZWALF, Wladimir. *Buddhism: art and faith*. London: British Museum, 1996.