

# A Tradição de Gandhara e seus Budas: A Legitimidade Política dos Governantes do Império Kushan

Cristian de Silveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto discute as representações iconográficas budistas como um indicador dos contatos culturais e da legitimidade política dos governantes do Império Kushan em seus territórios na Ásia Central e Meridional. O foco está na dimensão visual da sociedade multicultural de Kushan, com uma análise das construções iconográficas que refletem influências helenísticas, romanas, kushanas e indianas. O objetivo é estabelecer um quadro comparativo dessas diferentes produções iconográficas por meio de análises e interpretações iconográficas e iconológicas para atestar a suposta ligação entre essas produções iconográficas e o uso das dimensões visuais e religiosas da sociedade de Kushan em Gandhara por seus governantes para se incorporarem às tradições locais e assim se legitimarem politicamente. O texto busca entender como a legitimidade dos governantes Kushans foi reforçada por meio de incentivo e conexão direta com produções iconográficas ligadas à cultura e religiosidade da região em que seu império estava situado. O texto também investiga a construção do estilo de produção iconográfica de Gandhara, dado o contexto multicultural em que esse estilo foi inserido e as motivações por trás das caracterizações individualizadas dessas produções. A análise da iconografia terá como base o método de análise da arte de Erwin Panofsky, onde a interpretação iconológica das obras escolhidas servirá de base argumentativa do problema de pesquisa proposto.

**Palavras-chave:** Iconologia; Legitimidade; Contatos culturais; Produções Imagéticas; História da Ásia Central.

O presente trabalho busca tratar das representações imagéticas budistas como indicativo de contatos culturais e da legitimidade política dos governantes do Império Kushan em seus territórios na Ásia Central e Meridional. Tendo como enfoque a dimensão visual da sociedade multicultural do Império Kushan, procura-se estabelecer um diálogo entre as construções iconográficas que ali se inseriam para com o estilo de Gandhara, como influências helenísticas, romanas, kushanas e indianas, a fim de possibilitar um quadro comparativo dessas diferentes produções imagéticas. Através da análise iconográfica e interpretação iconológica, procura-se atestar o vínculo existente entre as produções imagéticas com o uso das dimensões visuais e religiosas do Império Kushan em Gandhara. Propõe-se que essa utilização dos recursos iconográficos pelos governantes tinha o intuito de fazê-los se incorporarem às tradições locais e, conseqüentemente, se legitimarem

---

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso de graduação no formato de artigo de periódico apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História. Orientador: Prof. Dr. Pedro Telles da Silveira.

politicamente através de sua inclusão nesse contexto cultural demonstrado na produção imagética.

A construção da legitimidade política através das produções imagéticas será analisada a partir de duas dimensões. Primeiro, o suposto “individualismo” das representações, que se deslocaria nesse sentido da produção de uma representação ideal religiosa budista; segundo, as influências culturais que podem ser analisadas nestas produções, sendo estas influências, que se unem de forma sincrética nas obras, uma suposta forma de assimilar diferentes vertentes culturais existentes dentro da sociedade governada pelos Kushans. Essa dimensão se expande até mesmo para produções vistas pelo meio social do Império Kushan como vertentes culturais ligadas ao contexto local, como será percebido no caso das influências romanas, e assim habilitar a legitimidade política através da apropriação feita pelos governantes da dimensão visual das inúmeras culturas inseridas nesse contexto, e a sua própria inserção, individualizada ou representativa, nas produções imagéticas.

Com isso, busca-se desafiar concepções tradicionais que até mesmo estudos e discussões mais recentes sobre o estilo artístico Greco-Budista de Gandhara assumem, ainda que se considere que essas mesmas discussões se iniciaram há quase um século (DECAROLI, 2015, p 14). No livro *The Silk Roads: A New History of The World*, o historiador Peter Frankopan comenta:

A vitalidade das trocas culturais enquanto a Europa e a Ásia colidiram foi surpreendente. Estátuas do Buda começaram a aparecer somente depois do culto de Apolo ter se estabelecido no vale de Gandhara e na Índia ocidental. Budistas se sentiram ameaçados pelo sucesso de novas práticas religiosas e começaram a criar suas próprias imagens visuais. Realmente, existe uma correlação entre não somente a datação das primeiras estátuas do Buda, mas também em sua aparência e design: parece que foi Apolo que forneceu o modelo, tanto foi o impacto das influências Gregas. Até aquele momento, os Budistas tinham ativamente se absterido de representações visuais; a competição agora forçou eles a reagir, a pegar emprestado e a inovar (FRANKOPAN, 2015, p. 7, tradução nossa).<sup>2</sup>

Frankopan, dessa forma, acaba reproduzindo muitos dos argumentos vistos anteriormente, feitos por autores como Alfred Foucher em seu trabalho *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhara* (1905), que diminuem a atuação dos povos e culturas locais no desenvolvimento de estilos artísticos, depositando toda a fonte para tais acontecimentos

---

<sup>2</sup> Original em inglês: The vibrancy of the cultural exchanges as Europe and Asia collided was astonishing. Statues of the Buddha started to appear only after the cult of Apollo became established in the Gundhara valley and western India. Buddhists felt threatened by the success of new religious practices and began to create their own visual images. Indeed, there is a correlation not only in the date of the earliest statues of the Buddha, but also in their appearance and design: it seems that it was Apollo that provided the template, such was the impact of Greek influences. Hitherto, Buddhists had actively from visual representations; competition now forced them to react, to borrow and to innovate.

nessa influência grega. Apesar da argumentação de Frankopan provavelmente tentar reforçar as evidências de trocas culturais dentro desse contexto, a abordagem dele demonstra como, desconsiderando os pesquisadores especializados, o conhecimento sobre o tema até por historiadores ainda é muito limitado (DECAROLI, 2015, p. 15-16).

Junto disso, também servindo de inspiração para este artigo, autores como Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) reforçam a perspectiva de que, dentro do campo da história, a abordagem existente sobre a visualidade e o uso das fontes visuais como um todo permanece muito superficial quando comparada com os outros campos dentro das Humanidades ou das Ciências Sociais. Segundo o autor, essa abordagem acaba contemplando de forma defasada as análises das imagens em si sob o contexto de sua realidade histórica, das “correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) — o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico [...]” (MENESES, 2003, p. 14). Quando as fontes visuais deveriam, na verdade, ser vistas como um dos inúmeros aspectos mutuamente dependentes dentro da totalidade da sociedade, as quais poderiam ser usadas para uma produção histórica inovadora das sociedades em que estão inseridas (Ibid, p. 20).

Dessa forma, a análise da sociedade de Gandhara no contexto de produção do chamado estilo de produção imagética Greco-Budista, seguindo as argumentações sobre a História Visual feitas por Meneses, mostra-se necessária no sentido de aprofundar e desconstruir as percepções que foram desenvolvidas sobre a arte de Gandhara, tanto dentro desse próprio campo especializado quanto para os estudos mais gerais nessa área. Essa análise também poderia, ao mesmo tempo, aproximar o ramo da história ao da interpretação das imagens e das fontes visuais em geral, sendo ponderadas com uma conexão intrínseca a sua respectiva sociedade e que, dessa forma precisam ser examinadas como pontos de análise destas sociedades, e não como a própria finalidade da pesquisa como um todo.

Dessa forma, neste estudo propõe-se compreender como a legitimidade dos governantes Kushans pode ter sido reforçada através do financiamento e da conexão direta com produções imagéticas ligadas à cultura e à religiosidade da região em que seu império estava inserido. Do mesmo modo, procura-se também investigar a construção do chamado “estilo de Gandhara” tendo em vista o contexto multicultural no qual ele se inseria, assim como as motivações por trás das caracterizações individualizadas presentes nessas produções. Busca-se também identificar e interpretar iconologicamente as produções imagéticas de Gandhara que evidenciam uma influência de produções anteriores ou concomitantes de origem helenística, romana, indiana e kushana. Com isso, este artigo visa contribuir para o

campo da História da Ásia Central e Meridional através do enfoque nos contatos culturais e do campo da visualidade como forma de análise das relações entre diferentes grupos e sociedades. Para isso, se torna necessário, antes de tudo, nos familiarizarmos com o contexto histórico e com as principais interpretações sobre o estilo artístico de Gandhara.

## **UMA APRESENTAÇÃO DA ARTE DE GANDHARA E SEUS PROBLEMAS DE PESQUISA**

A região da Ásia Central e Meridional ao longo dos últimos séculos Antes da Era Comum (A.E.C.) e dos primeiros séculos da Era Comum (E.C.) foi local de intensos contatos culturais intercontinentais. A introdução da cultura helenística nessa região durante as conquistas de Alexandre, o Grande no final do quarto século A.E.C. e a consolidação posterior de produções culturais através dos reinos helenísticos sucessores ao Império de Alexandre, como foi o caso do reino Greco-Báctrio, acabou por promover uma vinculação de variados aspectos da cultura helenística à região, tendo entre essas, a proliferação de produções imagéticas gregas (BARISITZ, 2017, p. 26-29).

A influência da tradição helenística nas produções imagéticas dessas regiões se manteve após o fim dos reinos helenísticos que ali tinham se estabelecido. Invasões nômades sucessivas às regiões helenizadas da Ásia Central e Meridional, primeiro pelos grupos nômades Citas e, depois, pelos nômades Yuezhi, vindos respectivamente do norte da região da Ásia Central e de aproximadamente as atuais regiões de Gansu e Xinjiang, na China, a partir do fim do segundo século A.E.C., também acabaram por introduzir novos grupos e culturas a região. Os chamados nômades Yuezhi acabaram por se estruturar no chamado Império Kushan, por volta do ano 50 E.C, após a subjugação de toda a confederação Yuezhi sob o controle de um de seus líderes, Kujula Kadphises (BECKWITH, 2009, p. 84-85). O Império Kushan mantinha uma tradição helenística muito forte, devido a sua localização central nas regiões helenizadas dentro da Ásia Central, com a dinastia governante também rapidamente se adaptando à religiosidade budista vinda da Ásia Meridional, formando assim outra grande influência para a transmissão da religião ao longo da Ásia Central (CRIBB; HERMANN, 2007, p. 62; BECKWITH, 2009, p. 85; BOARDMAN, 2015, p. 137).

Essa tradição helenística dentro do Império Kushan, somada com as crenças budistas, formou um estilo único de produções imagéticas, denominadas normalmente de arte Greco-Budista ou estilo de Gandhara, com representações budistas através de esculturas de inegável influência helenística sendo produzidas desde, pelo menos, o primeiro século da Era Comum. Como o nome do estilo indica, as produções se centralizavam dentro da região de

Gandhara, que se situa em parte das atuais regiões do Afeganistão e Paquistão (DECAROLI, 2015, p. 13-14; BEHRENDT, 2007, p. ix, 3-4).

Segundo Robert Decaroli (2015), desde a descoberta do estilo de Gandhara, abriu-se uma grande discussão sobre as origens da representação de Buda e da arte budista como um todo, com autores como Alfred Foucher adotando a perspectiva de que a arte budista em geral só se iniciou propriamente pela influência helenística que existia na região de Gandhara e que qualquer arte budista, fossem elas localizadas dentro do Império Kushan ou nos reinos indianos dentro do subcontinente, todas seriam derivadas do estilo formado em Gandhara a partir da base helenística lá centralizada. Outros autores, como Ananda Coomaraswamy, rejeitaram essa visão, propondo um desenvolvimento simultâneo de produções imagéticas budistas em Gandhara e no subcontinente indiano, opondo-se à perspectiva que acabava pressupondo a dependência que a tradição artística budista e, por acréscimo, a tradição artística indiana em geral, pelo menos no que se tratasse de esculturas figurativas, teriam das tradições helenísticas. Dessa forma, os estudos e discussões sobre o estilo de Gandhara acabaram, nesse primeiro momento, vinculados com discussões sobre valorizações culturais gregas e indianas (DECAROLI, 2015, p. 15-16). Como Decaroli discute:

O posicionamento das origens da arte Sul-Asiática na Índia Central ou mais oeste para a região de influência grega de Gandhara mantinha implicações muito além das especificidades da arte budista. Enquanto seria muito simplista sugerir que os participantes neste debate selecionaram suas posições simplesmente em suas opiniões sobre o imperialismo Britânico, é verdade que reivindicações políticas, raciais e culturais foram um subtexto particularmente forte através das primeiras décadas desse debate. [...] Nesse clima, localizar o primeiro Buda se tornou uma competição implicitamente ligada a questões de império e valorização cultural. Escusado será dizer que essa corrente fez mais para entrincheirar posições do que para abrir novas discussões (DECAROLI, 2015, p.15-16, tradução nossa).

DeCaroli também ressalta que Foucher, assim como outros autores de sua época, estava inserido em um contexto de vínculo entre as tradições greco-romanas com as de sua própria nação, observando a arte greco-romana como o ápice da criatividade artística. Isso, em conjunto com um preconceito europeu sobre os desenvolvimentos culturais sul-asiáticos, levou a uma tendência de ver os territórios de influências helenísticas como uma “fonte de influência cultural positiva” na região (DECAROLI, 2015, p. 15).

Segundo Benjamin Rowland Jr. (1961; 1972), as produções imagéticas de Gandhara refletem tanto as influências helenísticas e budistas que já estavam atreladas às próprias regiões onde foram produzidas quanto as dos povos Kushan que tinham passado a controlar essas regiões, de forma que o autor ressalta o chamado estilo de Gandhara como um derivativo de produções imagéticas feitas por esses mesmos povos Kushan nos dois últimos

séculos A.E.C. O autor também faz um balanço crítico das identificações e conclusões tomadas sobre essas produções imagéticas por outros autores, e assim reflete sobre as perspectivas até então desenvolvidas sobre tais produções (ROWLAND, 1972, p. 31-34; 1961, p. 6, 11-12).

Quase toda coleção de esculturas de Gandhara têm suas estátuas com figuras em vestimentas principescas, com turbantes e jóias, e geralmente intitulados "Bodhisattva". Às vezes, essas figuras são designadas como Siddhartha, Maitreya, ou até mesmo como outros membros do Panteão Budista. Sempre houve uma questão na mente do presente autor na validação dessas identificações. [...] O presente estudo não é direcionado à estabelecer a identidade dos vários Bodhisattvas representados, uma questão que iria requerer uma investigação iconográfica separada e intensiva. Esse artigo, em outras palavras, não é uma tentativa de explorar o problema de qual dos Bodhisattvas essas figuras representam, mas um exame das justificativas usadas para descrevê-los como Bodhisattvas, um aspecto do assunto que é de forma óbvia intimamente ligado também ao caráter estilístico dessas imagens. Nessa conexão posterior, é proposto analisar o estilo dos Bodhisattvas de Gandhara com atenção especial às suas afiliações com protótipos indianos e ocidentais. [...] Quando elas foram descobertas pela primeira vez no século XIX pelo General Cunningham, essas imagens foram identificadas como retratos de governantes. Elas foram posteriormente reconhecidas como Bodhisattvas por Grunwedel e, subsequentemente a isso, Coomaraswamy as reverteu à identificação original como Rajas, talvez, como os posteriores retratos reais do Camboja, feitos na roupagem de seres divinos (ROWLAND, 1961, p. 6, tradução nossa).<sup>3</sup>

Rowland disserta sobre a aparência tomada por essas estátuas, que tomam uma forma e aparência que remete, segundo ele, a figuras da realeza, devido aos seus adornos elaborados e que possuem uma complexidade multicultural na variedade de sua composição. Essa complexidade multicultural descreveria peças semelhantes a produções culturais gregas, indianas e do norte asiático. A caracterização das figuras tem um grau de desproporcionalidade na sua anatomia que é salientada pelo autor, mas mesmo com tal apontamento Rowland esclarece que essas estátuas em específico se destacam de outras produções culturais feitas pelos Partas ou pelos próprios Kushans em períodos anteriores, no quesito da maleabilidade e individualidade transmitida por tais, com o autor propondo uma

---

<sup>3</sup> Original em inglês: Nearly every collection of Gandhara sculpture has its statues with figures in princely dress, turbaned and bejewelled, and generally labeled "Bodhisattva." Sometimes, these figures are designated as Siddhartha, Maitreya, or even as other members of the Buddhist pantheon. There has always been a question in the writer's mind on the validity of these identifications. The present study is not directed towards establishing the identity of the various Bodhisattvas portrayed, a question that requires a separate and intensive iconographical investigation. [...] This article, in other words, is not an attempt to explore the problem of which Bodhisattvas these figures represent but an examination of the justification for describing them as Bodhisattvas at all, an aspect of the subject that is obviously intimately related to the stylistic character of these images as well. In this later connection, it is proposed to analyze the style of the Gandhara Bodhisattvas with special regard for their affiliations with Indian and Western prototypes. [...] When they were first discovered in the 19 th century by General Cunningham these images were identified as portraits of rulers. They were later recognized as Bodhisattvas by Grunwedel, and subsequent to this Coomaraswamy reverted to the original identification as Rajahs, perhaps, like the later royal portraits of Cambodia, shown in the guise of divine beings.

reminiscência maior entre essas estátuas com precedentes greco-romanos para justificar a diferenciação entre essas produções com a “rigidez” das produções Partas e Kushans que as precederam (ROWLAND, 1961, p. 6).

Autores como Joe Cribb salientam a semelhança estilística entre as produções imagéticas do estilo de Gandhara com as produções imagéticas produzidas temporalmente concomitantes no Império Romano. Tendo em consideração fatores como o distanciamento temporal entre a desintegração dos reinos gregos nas regiões da Ásia Central e Meridional com o período de formação do estilo de Gandhara, assim como a reintrodução de algumas das características vistas na tradição helenística de produções imagéticas que ainda eram presentes na região do Império Romano mas que já havia caído em desuso na região do Império Kushan, pode-se introduzir a perspectiva de uma possível influência romana para a formação de certos aspectos do estilo de Gandhara. Essa influência, porém, não diminuiria o impacto já existente da tradição helenística que se inseriu nessa região nos séculos anteriores; essa influência dependeria da tradição helenística já existente para a sua incorporação. A influência romana, nesse sentido, estaria possibilitada dentro da realidade do Império Kushan a partir da associação feita por sua população de Kushan entre as produções imagéticas romanas de seu tempo e seus diferentes aspectos com a tradição helenística já existente dentro de seu território (CRIBB, 2021, p. 669-670 e 675-677; MORRIS, 2021, p. 583-584 e 586-590).

Um dos fatores tratados por Rowland é acerca das produções imagéticas budistas dentro do contexto do estilo de Gandhara, assim como o propósito que essas produções imagéticas poderiam carregar dentro do meio social em que elas estavam inseridas, para além da óbvia motivação religiosa, já amplamente discutida dentro de seu campo de estudo. Para o autor, algumas das produções imagéticas feitas sob o estilo de Gandhara poderiam representar retratos da aristocracia de forma deificada, ou seja, representantes de membros da elite do Império Kushan procurando estabelecer um vínculo entre suas representações próprias com as expressões religiosas vigentes em seu império, que tomava normalmente a forma da religiosidade budista. As razões do estabelecimento do vínculo entre representações de retratos individualizados com figuras religiosas são exploradas com abrangência por Rowland (ROWLAND, 1972, p. 30-34; 1961, p. 10-12).

Em um primeiro momento, o autor salientava a perspectiva de que essas representações deveriam ser consequência de um estímulo feito por elites nativas que seguiam as crenças budistas, devido à falta de evidências de um patrocínio em grande escala do budismo pelos governantes Kushans, e também pela falta de semelhança, segundo a

primeira análise do autor, das representações imagéticas citadas com a aparência étnica dos Kushans vista em outras produções imagéticas isoladas. Com novas descobertas arqueológicas de produções imagéticas de figuras Kushans, que já foram citadas acima, o autor apresentou uma nova hipótese: ele concede que as descobertas arqueológicas feitas após suas primeiras indagações sobre as produções imagéticas podem demonstrar que as produções de Gandhara refletem uma continuidade com representações dos Kushans produzidas em séculos anteriores e, portanto, reforçam o argumento de que as produções foram financiadas pelos governantes Kushans dessa região. Assim, elas também poderiam demonstrar que aspectos individualizantes das produções imagéticas budistas demonstram uma identificação das figuras como uma deificação budista de figuras da própria elite Kushan, visto que suas caracterizações carregam esse traço de realismo e porte real que as ligam com representações anteriores do grupo (ROWLAND, 1972, p. 30-34).

Considerando os argumentos expostos, um questionamento a respeito das produções imagéticas como representações deificadas da aristocracia dos Kushans, um povo estrangeiro à região que configurava seu império, pode ser ressaltado. Quais seriam as motivações por trás do estímulo a essas produções imagéticas? Rowland salienta que a elite governante dos Kushans provavelmente mantinha uma religiosidade sincrética, o que, portanto, não se encaixaria a uma motivação meramente religiosa para as produções imagéticas budistas por parte dos Kushans, visto a grande dimensão de produção do estilo de Gandhara (ROWLAND, 1972, p. 32; 1961, p. 11). Tomando a perspectiva da deificação budista da aristocracia Kushan no estilo de Gandhara através das produções imagéticas, uma possibilidade que se abre é a do uso das produções pelas elites dos Kushans como um mecanismo de adequação dos Kushans à realidade social e cultural ao qual eles se inseriam, sendo governantes “estrangeiros” do império que controlavam regiões de fortes influências helenísticas e budistas em seu território e sociedade. A tentativa de se vincular para com essas produções culturais, dessa forma, pode ser problematizada como uma forma de estabelecer a *legitimidade* deste grupo governante dentro desse contexto multicultural. A legitimidade política, nesse sentido, adentra o ramo da visualidade da sociedade de Gandhara e do Império Kushan como um todo.

## **UMA NOTA SOBRE O MÉTODO**

Os estudos trazidos ao longo deste trabalho refletem muito sobre o uso das imagens e o contexto histórico a qual elas estão submetidas. Porém, o uso que faremos das imagens



dentro de um estudo historiográfico requer um embasamento metodológico mais específico. Dentro de tal argumentação, podemos fazer uso da fala de Arthur C. Danto, para quem

[...]é difícil imaginar uma arte que não visa algum efeito e na medida em que alguma transformação ou alguma afirmação do modo que o mundo é visto por aqueles que o experienciam completamente.

Como exemplo, ele destaca que,

Quando Napoleão é representado como um imperador Romano, o escultor não está apenas representando Napoleão em trajes antiquados, nas vestimentas em que acreditavam ter sido vestidas pelos imperadores romanos. Ao invés disso, o escultor está ansioso para fazer com que o visualizador confira ao sujeito -Napoleão- as atitudes apropriadas aos mais exaltados imperadores romanos – César ou Augusto (se fosse Marco Aurélio, uma atitude diferente teria sido subentendida). Essa figura, tão bem vestida, é uma metáfora de dignidade, autoridade, grandiosidade, poder, e astúcia política.

Assim, continua Danto, “a descrição ou representação de **A** como **B** sempre tem essa estrutura metafórica [...] como se a pintura se tornasse um tipo de imperativo para se ver **A** sob os atributos de **B** [...]”. Existe, porém, “uma distinção interessante para ser feita entre os casos recém citados e aqueles em que o indivíduo *que acontece ser* Napoleão [...] é usado como um modelo para o imperador romano [...]”.

Porque modelos são veículos representacionais por direito próprio e simplesmente representam o que eles modelam para; a identidade do modelo é afogada pela identidade do seu designio. Idealmente, o modelo é entendido como transparente, e nós não devemos perceber o modelo tanto quanto o que ela ou ele é um modelo de – apesar de, é claro, que é o modelo que é pintado, fotografado, ou algo similar. [...] É parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o sujeito mantenha a sua identidade através e seja reconhecido assim. Assim sendo, transfiguração ao invés de transformação: Napoleão não se torna em um imperador romano, meramente carrega os atributos de um [...](DANTO, 1981, p. 167-168, tradução nossa).<sup>4</sup>

As imagens, nesse sentido, podem exercer uma multiplicidade de funções dentro de suas respectivas sociedades. Indo além da perspectiva exposta por Danto, porém, o uso dessas

---

<sup>4</sup> Original em inglês: When Napoleon is represented as a Roman emperor, the sculptor is not just representing Napoleon in an antiquated get-up, the costumes believed to have been worn by the Roman emperors. Rather the sculptor is anxious to get the viewer to take toward the subject - Napoleon - the attitudes appropriate to the more exalted Roman emperors - Caesar or Augustus (if it were Marcus Aurelius, a somewhat different attitude would be intended). That figure, so garbed, is a metaphor of dignity, authority, grandeur, power, and political utterness. Indeed, the description or depiction of a as b always has this metaphoric structure [...] as if the painting resolved into a kind of imperative to see a under the attributes of b (with the implication, not of course necessarily sound, that a is not b: the concept of artistic identification, introduced earlier, may b seen as possessing this much of metaphoric structure). There is an interesting distinction to be drawn between the cases just cited and those in which the individual who happens to be Napoleon [...] is used as a model for a Roman emperor [...] For models are representational vehicles in their own right and merely stand for what they are models for; the identity of the model is swamped with the identity of its designatum. Ideally, the model is intended to be transparent, and we are not supposed to perceive the model so much as what she or he is a model of - even though, of course, it is the model that is painted, photographed, or whatever. [...] It is part of the structure of a metaphoric transfiguration that the subject retains its identity throughout and is recognized as such. Thus transfiguration rather than transformation: Napoleon does not turn into a Roman emperor, merely bears the attributes of one [...]

produções imagéticas como forma de legitimar os governantes Kushans dentro do contexto cultural em que estabeleciam em seu império, as bases dos modelos para as produções, sendo elas figuras da realeza “carregando os atributos” das figuras pertencentes ao contexto religioso budista, ou figuras do contexto religioso budista sendo conferidas aspectos e qualidades individualizadas dos governantes Kushans, torna-se elemento importante para entender o valor da produção imagética analisada. O uso de qualquer uma dessas alternativas não interferiria com o seu possível uso, dentro das produções imagéticas, para resultar na construção de uma legitimidade política aos governantes Kushans.

Ulpiano Meneses (2003), mais propriamente vinculado às análises da “visualidade” dentro da sociedade e dos processos sociais, elabora uma visão crítica das abordagens normalmente usadas por historiadores para pesquisas direcionadas ao que ele chama de “fontes visuais” e as decorrentes técnicas produzidas para essas análises, como as práticas de interpretação iconográfica e iconológica desenvolvidas primeiro por Aby Warburg e depois por Panofsky. Suas críticas consistem principalmente em como essas abordagens consideram a contextualização histórica e social dessas imagens como ferramentas para o aprofundamento da análise das mesmas, ao contrário da proposta introduzida por Meneses, que acredita que as fontes visuais e o seu estudo devem sempre ser abordados como condutores para uma análise da sociedade a qual estão inseridos. Como o autor reflete, “não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade” (MENESES, 2003, p. 28).

Os processos sociais e a sociedade em si devem ser vistos como os objetos e alicerces em análise, que são sempre a base das pesquisas históricas: “Para ser História, precisa ser História da sociedade” (Ibid., p. 26). Dessa forma, Meneses discute sobre o que ele chama de uma “História Visual”, que representa simplesmente uma forma de observação da sociedade. O autor esclarece que essa denominação não pretende definir um campo da história que estude exclusivamente as fontes visuais, mas sim se referir como um meio de analisar as “dimensões visuais” de uma sociedade a partir do uso de qualquer fonte disponível para tal análise (Ibid., p.25-28). Meneses cita a explicação de Nicholas Green<sup>5</sup> que reforça esse tema dentro da análise artística ou visual da sociedade:

A questão não é mais uma sobre analisar um campo interno de imagens em sua relação com uma série de determinações externas - arte e sociedade, arte e natureza - mas de compreender a interdependência de práticas culturais em conjunto com seus resultados mutuamente reforçados. O método é intertextual em como se prende

---

<sup>5</sup> GREEN, Nicholas. The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in 19th-century France. Manchester: Manchester University Press, 1990, p.4-5.

a objetos, relações, leitores e audiências no processo (GREEN, 1990, p. 4-5 apud MENESES, 2003, p. 27).

Para além disso, as imagens não se significam exclusivamente pelo seu uso dentro da sociedade, mas também pelos elementos representativos que as compõem. Seguindo essa argumentação, os métodos de análise de arte de Erwin Panofsky servem a constituir uma forma de abordar essas questões, salientando que a interpretação iconológica das obras escolhidas servirá como a base argumentativa do problema de pesquisa proposto.

Segundo a perspectiva de análise de arte desenvolvida por Panofsky, podemos dividir o seu método em três etapas: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. A primeira etapa seria uma descrição neutra de todos os aspectos que se mostram evidentes na obra, como formatos, cores, objetos, plantas, animais e humanos. A exatidão da descrição na primeira etapa é a base para análise como um todo. A análise iconográfica conecta essa descrição dos aspectos evidentes a conceitos e diferentes aspectos dentro do contexto cultural ao qual o objeto se insere. A interpretação iconológica, por fim, seria a etapa para a interpretação das imagens e de seus valores simbólicos presentes dentro dos objetos em análise, sendo estas todas classificações e descrições feitas nas duas etapas anteriores. A interpretação nesse sentido se daria como indagações e questionamentos sobre como as imagens e seus valores simbólicos podem ser entendidos dentro de um contexto social e cultural específico ao qual os objetos se inserem. Carlo Ginzburg (1989) também se aprofunda nessa questão, salientando que dentro da interpretação de objetos e de seus diferentes aspectos existentes, os objetos devem ser vistos como parte do contexto histórico ao qual foram produzidos, ao mesmo tempo que devem ser analisados como fontes históricas de seu período (GINZBURG, 1989, p. 56-57; PANOFSKY, 1991, p. 50-55). Por isso, neste estudo combinaremos as perspectivas que buscam nas imagens caminhos para o entendimento da sociedade, como aquela de Ulpiano Meneses, com a análise iconológica de Panofsky, que destaca elementos próprios à visualidade intrínseca dos artefatos imagéticos.

## **ANÁLISE DOS ARTEFATOS**

Os artefatos selecionados para a interpretação iconológica foram duas figuras supostamente identificadas como o bodhisattva Maitreya (figuras 1, 2 e 3), produzidas por volta do terceiro século E.C. Tendo em consideração a limitação na extensão de um artigo para a interpretação iconológica segundo a metodologia de Panofsky, uma simplificação de seu método será aplicada. As três etapas salientadas em seu processo serão aplicadas de forma simultânea, e não sucessiva. Buscamos, a partir disso, que a fluidez do texto facilite o

entendimento da interpretação iconológica dos artefatos tratados dentro da produção de um artigo.

Inicialmente, estes dois artefatos serão descritos, combinando as duas primeiras etapas do método de Panofsky. Após essa introdução, outros três artefatos (figuras 4 a 7) serão introduzidos no decorrer do texto, de modo a possibilitar a realização de uma interpretação iconológica a partir de um método comparativo das duas figuras principais com essas outras três, visando com isso trabalhar com as dimensões diferenciadas dos possíveis significados carregados dentro de cada produção, considerando outras produções que as assemelham ou que as antecederam temporalmente e que incorporam o mesmo estilo artístico. Essas interpretações iconológicas serão feitas a partir de três tópicos principais: A introdução de uma influência romana dentro do estilo de Gandhara a partir de uma ruptura com o estilo de Kushan que até então se desenvolvia, a incorporação de caracterizações culturalmente indianas dentro das produções imagéticas e, por fim, a legitimidade política da elite dos Kushans através de traços individualizantes nas duas figuras tratadas.

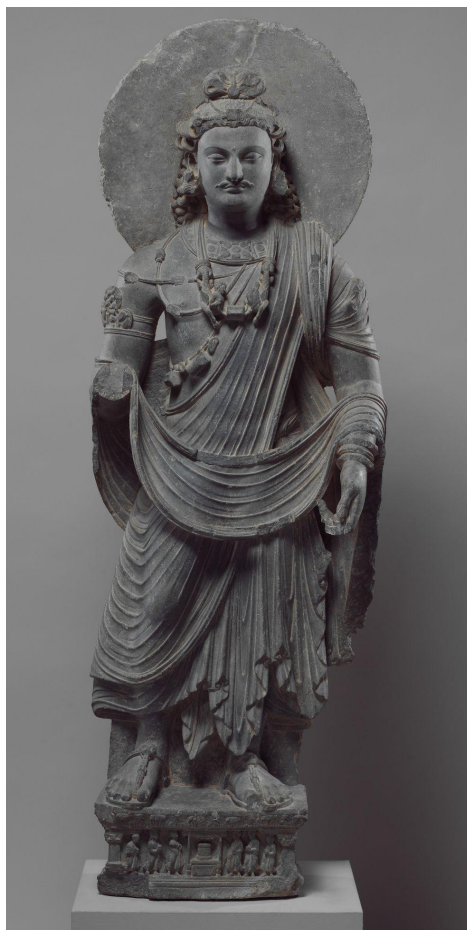


Figura 1: Bodhisattva Maitreya em pé 1 (Buda do Futuro). Paquistão. Por volta do terceiro século E.C.. Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38474>

As duas figuras são figuras antropomórficas masculinas, em pé, com cabelos longos, e uma trança no topo da cabeça. As figuras têm bigode e sobrancelhas levemente arqueadas. As figuras vestem um manto que cobre o seu ombro esquerdo, e enrola-se através de seu corpo em seu ombro esquerdo, cintura e antebraços. Os seus ombros e lado direito do peito se mantêm à mostra. As figuras vestem joias como colares e diferentes adereços ao redor de seu pescoço, que também cruzam a região à mostra de seus peitos, com joias também em seus braços e em suas cabeças. Os braços direitos se mantêm em uma posição dobrada, porém se encontram quebrados na região do antebraço. Os braços esquerdos se mantêm abaixados e levemente arqueados, com as mãos esquerdas segurando um pequeno objeto cilíndrico. As figuras vestem sandálias, mantendo seus pés voltados para frente. Atrás das cabeças das figuras, um objeto circular se estende por três ou quatro vezes a dimensão das próprias cabeças, sem nenhuma ornamentação.



Figuras 2 e 3: Bodhisattva Maitreya em pé 2 (Buda do Futuro). Paquistão. Por volta do terceiro século E.C..  
Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York. Imagem disponível em:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38788>

As duas obras possuem uma similaridade inegável em suas caracterizações: os trajes elaborados e joias usadas por ambas as figuras podem referenciar uma ligação das figuras com Maitreya, um bodhisattva cujo renascimento vai ocorrer no futuro segundo a tradição budista, cujo vestuário “marca seu status como alguém que reside nos céus” (BEHRENDT, 2007, p. 55). O item na mão esquerda da Figura 1 apresenta-se muito danificado para uma definição precisa, porém considerando a semelhança entre as posições de mãos idênticas entre a Figura 1 com a Figura 2, podemos concluir que o objeto presente na Figura 2 seria o mesmo que se mostra ausente na Figura 1. Tal objeto seria um frasco, que, carregado na mão esquerda pela figura, poderia também ser uma forma de identificação das figuras com Maitreya, porém tal afirmação não é necessariamente uma evidência substancial para essa identificação. A auréola presente em ambas as figuras também as marca como seres que irão adquirir ou já adquiriram a iluminação, possuindo dessa forma aspectos divinos. O uso do bigode por ambas as figuras também poderia relacioná-las ao uso comum de bigodes em representações dos Grande Yuezhi, e posteriormente por seus descendentes, os Kushans, que geralmente fazem uso de tal caracterização. A mão direita, ausente em ambas as obras, estaria representando o gesto de “*abhaya mudra*”, um gesto referente à proteção divina no budismo (BEHRENDT, 2007, p. 53-56; YATSENKO, 2012, p. 41-46).



Figura 4: Buda Sentado. Paquistão ou Afeganistão. Primeiro ou segundo século E.C.. Fonte: BEHRENDT, Kurt. *The Art of Gandhara in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, p. 48-49.

Reforçando alguns dos argumentos trazidos anteriormente por Rowland, Cribb e Morris, supostas influências romanas em produções imagéticas de Gandhara poderiam ser legitimadas pela herança helenística centenária nas regiões onde o Império Kushan se estabeleceu e a conseqüente associação entre as produções romanas temporalmente concomitantes às supostas produções iniciais da tradição de Gandhara, como a figura do “Buda Sentado”, que Behrendt argumenta:

É possível que a estatueta de Gandhara de Shakyamuni data do primeiro século D.C., julgando pelo que alguns pesquisadores descreveram como uma influência Greco-Romana “crua e não-assimilada”; certamente, a figura demonstra numerosas conexões com retratos imperiais romanos do primeiro século D.C., especialmente aqueles de Nero, em seus olhos próximos, orelhas proeminentes, e cabelo penteado para frente que cai em cachos pela testa em formato de C. Pelo primeiro século D.C. artistas de Gandhara estavam trabalhando nos estilos clássicos por mais de trezentos anos, porém, então é problemático datar a escultura somente com base nessa argumentação (BEHRENDT, 2007, p. 48, tradução nossa).<sup>6</sup>

Outros pontos trazidos por Behrendt, tais como algumas características “falhas” de sua produção, como a inversão na ordem dos pés da figura na posição de lótus e a auréola serrilhada que muito se diferencia de todas as outras produções do mesmo estilo da tradição budista, juntos com a grande semelhança com exemplos romanos de produções imagéticas, reforçam o argumento construído por Rowland e em parte compartilhado por Cribb e Morris, de uma significativa “intrusão” de influências romanas dentro do contexto de produções imagéticas no Império Kushan. No contexto das produções imagéticas dos Grande Yuezhi, predecessores dos Kushans, e da arte inicial dinástica dos Kushans, tal como vistos no sítio arqueológico de Khalchayan, uma nova base argumentativa aqui pode ser proposta. Rowland, como já exposto anteriormente, salienta a diferenciação das obras de produção dos Kushans na temporalidade anterior ao início das produções dentro da tradição de Gandhara como progenitoras diretas da tradição budista, porém ao mesmo tempo recorre a uma diferenciação direta entre as duas tradições: o detalhamento e fluidez das produções de Gandhara excedem muito a capacidade vista nas produções dinásticas anteriores dos Kushans. Assim sendo, há de se considerar que a produção de estilo imagético das obras de Gandhara possam ter se

---

<sup>6</sup> Original em inglês: It is possible that the Gandharan statuette of Shakyamuni dates to as early as the first century A.D., judging by what some scholars have described as its “raw and unassimilated” Greco-Roman influence; indeed, the figure shows numerous connections with Roman imperial portraits of the first century A.D., especially those of Nero, in its close-set eyes, prominent ears, and forward-combed hair that falls in a C shape of curls across the forehead. By the first century A.D. Gandharan artists had been working in classical styles for more than three hundred years, however, so its problematic to date the sculpture solely on this basis.

desenvolvido em um processo refletido pela obra do “*Buda Sentado*” (Figura 4) (BEHRENDT, 2007, p. 48-50; ROWLAND, 1972, p. 34; 1961, p. 1-6).

Uma ruptura estilística momentânea nas produções imagéticas na região de Gandhara é perceptível ao longo do primeiro e segundo séculos E.C., tratando-se dos estilos dinásticos dos Kushans apreciados anteriormente, sucessores da tradição helenística na Ásia Central e Meridional que nesse ponto já remontavam a séculos, e deu lugar a novas formas de produções imagéticas nesse contexto. Essas produções rudimentares adquiriram aspectos das produções romanas de sua época ou de períodos anteriores e, assim, trouxeram ao contexto do Império Kushan novas vertentes de produção de imagens que eventualmente resultaram no que se estabeleceu como o estilo de produções imagéticas de Gandhara a partir do segundo ou terceiro século (BEHRENDT, 2007, p. 48-50; ROWLAND, 1972, p. 34; 1961, p. 1-6).

Um questionamento a essa argumentação, porém, deve ser feito. O que estaria por trás desta arbitrária ruptura do meio artístico que até então havia se desenvolvido dentro do território onde se localizava o Império Kushan? Uma das possibilidades para tal feito seria algo já trazido ao longo do texto, isto é, a possível associação entre o estilo de produção imagética presente concomitantemente no mundo romano com a percepção que a sociedade do Império Kushan tinha sobre a tradição imagética helenística que havia se estabelecido em seu território desde o período das conquistas de Alexandre, O Grande. Não seria questionável de se assumir que a tradição helenística que se manteve nessas regiões mesmo após o fim dos reinos helenísticos na Ásia Central e Meridional continuasse, a seu próprio modo, inserida nesse meio social plural. A flexibilização de normas culturais e o sentimento de pertencimento a um grupo ou cultura é um fator de extrema complexidade dentro de realidades multiculturais, sendo a Ásia Central e as produções culturais helenísticas internas da região exemplos claros para tal argumentação.

A absorção das influências romanas ao contexto do Império Kushan, dessa forma, pode ser visto como uma ferramenta política de sua aristocracia ao mesmo tempo que um anseio popular de sua sociedade, que via nas produções romanas as próprias tradições que se mantinham, mesmo com uma certa flexibilidade, dentro de sua realidade. Os governantes de Kushan poderiam alinhar as suas próprias produções imagéticas com as dimensões das produções romanas que carregariam, nesse sentido, um vínculo com o passado da região em que se estabeleciam.

Além dessa dimensão também vale apontar outro fator visto dentro da figura do *Buda Sentado* (Figura 4) como comparativo às produções imagéticas aqui sendo analisadas. Behrendt aponta a produção imagética do *Buda Shakyamuni Sentado* (Figura 5) como uma



produção da tradição de Mathura, no norte da Índia, temporalmente concomitante ao *Buda Sentado* (Figura 4). Comparando as duas figuras, pode-se ressaltar a diferença nas vestimentas entre os dois. Enquanto o *Buda Sentado* (Figura 4) faz uso de uma túnica que cobre ambos seus ombros e quase todo o seu corpo, o *Buda Shakyamuni Sentado* (Figura 5) faz uso de uma túnica que cobre apenas um de seus ombros, tal qual as túnicas usadas pelas duas figuras centrais dessa interpretação iconológica. Abordando isso, Behrendt reflete que “O Buda Sentado da tradição de Mathura expõe e chama atenção para o corpo perfeito e iluminado de Shakyamuni, enquanto a escultura de Gandhara enfatiza sua vestimenta” (BEHRENDT, 2007, p. 47-50).



Figura 5: Buda Shakyamuni Sentado. Norte da Índia. 161 E.C.. Fonte: BEHRENDT, Kurt. *The Art of Gandhara in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, p. 48.

O uso de uma túnica completa por uma representação de Buda Shakyamuni pode procurar indicar o período posterior a sua iluminação, enquanto representações que apresentam Shakyamuni trajado tal qual um príncipe refletem seu período anterior a sua iluminação. O mesmo se estende para representações de Maitreya, porém, no seu caso, sua caracterização elaborada refletiria seu presente como figura presente nos céus, ainda não renascido, segundo a tradição budista (BEHRENDT, 2007, p. 53-55).

As figuras analisadas de *Maitreya em Pé* (Figura 1 a 3) tomam um aspecto que as distancia da figura do protótipo do *Buda Sentado* (Figura 4) de Gandhara, e tomam uma forma que as ligam mais à tradição artística de Mathura, considerando as túnicas que vestem. Esse fator pode nos servir para delimitar que, com o amadurecimento do estilo de Gandhara, formas também vindas das tradições indianas foram incorporadas totalmente às representações dessa região de forma até mesmo menos sutil que as influências romanas já analisadas. Considerando que a ligação da tradição cultural indiana e budista são bastante próximas, isso mostra como os diálogos entre as diferentes expressões culturais entravam em harmonia dentro do contexto das produções imagéticas. Ao mesmo tempo, podemos entrar no último aspecto a ser trabalhado sobre a caracterização das produções imagéticas específicas de Maitreya dentro da tradição de Gandhara.



Figuras 6 e 7: Príncipe Kushan de Khalchayan. Fonte: Splendeurs des oasis d'Ouzbékistan: Sur les routes caravanières d'Asie centrale. Musée du Louvre. Imagens disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/156915032@N07/52569207408/>

A semelhança entre as caracterizações dos rostos das figuras dos *Maitreyas* (Figuras 1 a 3) com as representações dos Kushans e de seus ancestrais nos períodos em que as suas produções imagéticas dinásticas eram a base para a criação dessas imagens é algo discutido por diferentes autores, como Rowland e Pugachenkova, e que são atestados em seus trabalhos. Atestar a similaridade entre essas peças com as obras em questão sob análise, porém, não é pretensão do presente trabalho. Algo que vale ser considerado muito além da similaridade já comprovada, entretanto, são as motivações por trás das produções feitas nesse

sentido. É interessante apontar novamente que a crença religiosa dos governantes Kushans não estava firmada dentro da religiosidade budista que tanto se desenvolveu culturalmente sob o seu Império. Mesmo assim, a caracterização individualizada proveu o estilo de Gandhara com as ferramentas necessárias para manter as feições étnicas desses líderes nas duas produções específicas analisadas no presente trabalho (ROWLAND, 1972, p. 32; 1961, p. 11).

O realismo individualizado das cabeças retratadas em Khalchayan persiste em muitas representações de figuras subsidiadas em Taxila e Hadda, onde é usado para fornecer uma expressão de fervor religioso intenso. Como o Professor Belenitskii apontou, “a arte de Khalchayan é com certeza uma arte dinástica, e talvez por essa mesma razão – a sua associação com a casa governante – isso proveu as formas e técnicas para a arte religioso patrocinada pelos Kushanas. Como um paralelo pode ser notado que na arte bizantina têm pouca diferença entre a arte dedicada ao trono e a igreja (ROWLAND, 1972, p. 33, tradução nossa).<sup>7</sup>

Considerando, por exemplo, como as representações de Maitreya mantinham um vestuário condizente com a de uma nobreza indiana, como a influência romana nas obras se firmou como uma forma de aprimorar aspectos proporcionais de suas esculturas e da caracterização muscular das figuras, e também mantinham características como o uso exclusivo do bigode como estilo de pêlo facial, as duas representações centrais expostas nesse trabalho podem ser vistas como uma forma de reforçar uma percepção mais legitimadora do grupo de governantes dentro do contexto cultural complexo que formava o Império Kushan.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As produções imagéticas do contexto budista do Império Kushan ao longo dos primeiros séculos E.C. demonstravam tanto uma continuidade com as tradições de produções esculturais que já estavam estabelecidas nas regiões onde o Império se inseria, sendo estas a Ásia Central e Meridional, quanto também evidenciavam uma rede de contatos transcontinentais entre o Império Kushan com o Império Romano. Apesar da evidência de tais contatos, a dimensão em que os mesmos ocorriam não é algo que possa ser estimado com exatidão neste trabalho, ainda que seja possível discutir as justificativas para seu desenvolvimento. Como foi salientado, a integração de aspectos de caracterização das figuras esculturais vistas em produções romanas nas produções imagéticas budistas de Gandhara

---

<sup>7</sup> Original em inglês: “The individualized realism of the Khalchayan portrait heads persists in many of the representations of subsidiary figures at Taxila and Hadda, where it is employed to give an expression of intense religious fervor. As Professor Belenitskii has pointed out, “the art of Khalchayan is certainly a dynastic one, and perhaps for this very reason – its association with the reigning house – it provided the forms and techniques for the religious art patronized by the Kushanas. As a parallel it could be noted that in Byzantine art there is little difference between the art dedicated to the throne and the church”.

poderiam, no imaginário local, reforçar um ideal da tradição helenística que ali havia se estabelecido e prosperado por séculos. Ao mesmo tempo, o vestuário adotado pelas figuras analisadas seguia um padrão de vestimentas de elites ou governantes dentro das culturas indianas, que salientavam, no contexto das produções, a caracterização nobre das figuras, sejam elas indubitavelmente identificadas como divindades da tradição budista ou de indivíduos específicos.

Objetos representados dentro das produções analisadas ao longo desse trabalho realçam a centralidade das tradições budistas na construção das figuras, que nesse sentido são conferidas identidades próprias do panteão budista por muitos autores. Enquanto a identificação das figuras não fosse uma problemática central a ser abordada no trabalho, vale o apontamento de que se procurou ao longo dessa exposição demonstrar como uma identificação definitiva das figuras, como um membro da nobreza específico ao contexto da produção da escultura, ou como uma figura ideal de representação da crença budista, livre de traços individualizantes que poderiam as identificar como algo ou alguém que rompesse com esse critério, acabaria por limitar as discussões ao redor das possíveis influências exercidas sobre a construção desses tipos de objeto, que pela própria pluralidade cultural que os define mantêm um grau muito alto de proposições possíveis sobre a sua consistência.

Mais do que a identificação de traços individuais nas esculturas para a evidenciação proposta de motivos coincidentes à tentativa de legitimação política dos governantes Kushans dentro de seu império de grandes dimensões, e de um meio cultural e social plural, o destaque de traços *individualizantes* nas esculturas, em contrapartida a um ideal fixo de caracterização, destacava a presença de interações culturais dentro das mesmas produções imagéticas. Ao mesmo tempo, também se assemelhavam em feições e características vistas em produções diretamente apontadas como figuras de governantes específicos dos Kushans. Tais características culturais diversas dentro das obras analisadas, como vimos ao longo do trabalho, conferem um grau de influência e prestígio muito grande no contexto do Império Kushan, pela razão de abordar aspectos de cada cultura que trariam propositalmente uma identificação, ou, no mínimo, uma apreciação das obras sobre justamente o recorte culturalmente diverso que exemplificava a sociedade de Kushan. A ligação entre essa elaboração extremamente complexa das produções do estilo de Gandhara com os traços individualizantes nas esculturas que remetiam aos próprios Kushan, poderia, nesse sentido, atrelar as diversas concepções culturais presentes dentro deste contexto do império a essa elite governante do Império, o que conferiria uma maior legitimidade política a esse grupo

justamente por essa conexão produzida nas esculturas entre todas essas vertentes culturais de seu império com a sua semelhança aparente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. *New German Critique*, No. 65, *Cultural History/Cultural Studies* (Spring - Summer, 1995). 1995. p. 125-133.
- BARISITZ, Stephan. *Central Asia and the Silk Road: Economic Rise and Decline over Several Millennia*. Springer International Publishing AG, Cham, Switzerland. 2017.
- BECKWITH, Christopher I. *Empires of The Silk Road: A History of Central Eurasia from the Bronze Age to the Present*. Princeton University Press. 2009.
- BEHRENDT, Kurt. *The Art of Gandhara in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York. 2007.
- BEHRENDT, Kurt. *The Buddhist Architecture of Gandhāra*. Brill, Leiden. 2003.
- BENTLEY, Jerry H. *Old World Encounters: Cross-Cultural Contacts and Exchanges in Pre-Modern Times*. Oxford University Press Inc., New York. 1993.
- BOARDMAN, John. *The Greeks in Asia*. Thames & Hudson Ltd, London. 2015.
- CAMBON, Pierre. *Pakistan, Terre de Rencontre, 1er - VIe siècle*. Musée Guimet, Paris. 2010.
- COOMARASWAMY, Ananda . *Hinduism and Buddhism*. Philosophical Library/Open Road, 2014.
- COOMARASWAMY, Ananda . *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*. World Wisdom, Inc., 2004.
- COOMARASWAMY, Ananda . *The Origin of the Buddha image*. Munshirm Manoharlal Pub Pvt Ltd., 2001.
- CRIBB, Joe; HERRMANN, Georgina. *After Alexander: Central Asia Before Islam*. Oxford University Press Inc., New York. 2007.
- CRIBB, Joe. *Greekness after the end of the Bactrian and Indo-Greek Kingdoms*. In MAIRS, Rachel. *The Graeco-Bactrian and Indo-Greek World*. Routledge, New York. 2021, p. 653-681.
- DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1981.
- DECAROLI, Robert. *Image Problems: The Origin and Development of the Buddha's Image in Early South Asia*. University of Washington Press, Seattle and London. 2015.
- DI COSMO, Nicola; MAAS, Michael. *Empires and exchanges in Eurasian Late Antiquity*. Cambridge University Press, Cambridge. 2018.

FOLTZ, Richard. Religions of The Silk Road: Premodern Patterns of Globalization. 2nd ed, Palgrave Macmillan. 2010.

FRANKOPAN, Peter. The Silk Roads: A New History of The World. Bloomsbury Publishing Plc, London and New York. 2015.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-93.

GOODY, Jack. The East in The West. 1st ed, Cambridge University Press. 1996.

GREEN, Nicholas. The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in 19th-century France. Manchester: Manchester University Press. 1990. p. 4-5.

HOPKIRK, Peter. Foreign Devils on The Silk Road: The Search for Lost Treasures of Central Asia. John Murray (Publishers), London, 1980.

MAIR, Victor H.; HICKMAN, Jane. Reconfiguring the Silk Road: New Research on East-West Exchange in Antiquity. The Papers of a Symposium Held at the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, March 19, 2011. University of Pennsylvania Museum by the University of Pennsylvania Press. 2014.

MAIRS, Rachel. The Graeco-Bactrian and Indo-Greek world. Routledge, New York. 2021.

MAIRS, Rachel. The Hellenistic Far East. University of California Press, Oakland, California. 2014.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45. 2003. p. 11-36.

MORRIS, Lauren. Roman Objects in the Begram Hoard and the Memory of Greek Rule in Kushan Central Asia. In MAIRS, Rachel. The Graeco-Bactrian and Indo-Greek world. Routledge, New York. 2021, p. 580-594.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

PERERA, Sathsara. The frieze of the Buddha and the nude Vajrapani at Jamal Garhi (Special focus on the mix of Hellenistic and Indian elements in the particular relief of the Buddhist Kushan art), 2020, p. 5. (Disponível em: . Acessado em: 03/03/2022)

PURI, Baij. Buddhism in Central Asia. Babarsidass, Delhi. 1987.

PURI, Baij. India and Central Asia. University of Mysore, Prasaranga. 1984.

RAY, Himanshu Prabha. Buddhism and Gandhara: An Archaeology of Museum Collections. Routledge Taylor and Francis Group, London and New York. 2018.

RHIE, Marilyn Martin. Early Buddhist Art of China and Central Asia. Vol. 1: Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-shan in Central Asia. Koninklijke Brill NV, Leiden, Holanda. 2007.

- RHIE, Marylin Martin. *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Vol. Three: The Western Ch'in in Kansu in the Sixteen Kingdoms period and inter-relationships with the Buddhist art of Gandhara.* Koninklijke Brill NV, Leiden, Holanda. 2010.
- RICE, Tamara Talbot. *Ancient Arts of Central Asia.* Frederick A. Praeger, Inc. Publishers. 1965.
- ROSENFELD, John. *The Dynastic Arts of the Kushans.* University of California Press, Berkeley. 1967.
- ROWLAND JR. Benjamin. *Graeco-Bactrian Art and Gandhāra: Khalchayan and the Gandhāra Bodhisattvas.* *Archives of Asian Art*, Vol. 25. University of Hawaii Press. 1971/1972, p. 29-35.
- ROWLAND JR. Benjamin. *Bodhisattvas or Deified Kings: A Note on Gandhara Sculpture.* *Archives of the Chinese Art Society of America*, Vol. 15. University of Hawaii Press. 1961, p. 6-12.
- SALOMON, R. *The Buddhist Literature of Ancient Gandhara.* Wisdom Publications, Inc., Somerville. 2018.
- SILVEIRA, Cristian de. *A Arte nas Rotas da Seda: Sincretismos Culturais a partir de Influências Helenísticas e Romanas.* Repositório Digital Lume. Porto Alegre. 2022.
- STONEMAN, R. *The Greek experience of India.* Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 2019