

TEXTO COMO MAÑDALA: A ESTRATIGRAFIA DISCURSIVA NO GUÑAKĀRAÑDAVYŪHASŪTRA¹

*Cibele E. V. Aldrovandi**
cibelealdrovandi@usp.br

RESUMO *Este artigo apresenta e discute alguns resultados de uma pesquisa sobre um manuscrito sânscrito budista contendo o Guñakārañdavyūhasūtra, que foi investigado por meio de uma abordagem interdisciplinar com vistas a compreender as estratégias socioreligiosas que permearam sua gênese narrativa em um novo milieuo. Os resultados apontam para uma monumentalização narrativa do texto Mahāyāna original indiano – o Kārañdavyūhasūtra – durante sua transposição para o contexto do budismo esotérico no Nepal. Por meio de um número crescente de molduras concêntricas, a retórica cronológica e soteriológica do sūtra adquiriu uma transcendência discursiva que o transformou num mañdala textual, i.e., ele possui uma dimensão estrutural diretamente associada aos cosmogramas sagrados que permeiam os diferentes contextos dessa região.*

Palavras-chave *Budismo, Índia, Nepal, sūtra, mañdala.*

1 Este artigo é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado realizada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Língua e Literatura Sânscrita da FFLCH-USP e na *École Française D'Extrême Orient* em Paris, sob supervisão do Prof. Dr. Mario Ferreira e realizado com apoio do CNPq – Brasil. Uma versão resumida deste trabalho foi apresentada no Congresso da AAS – *Association for Asian Studies*, EUA; e na II Jornada de Filosofia Oriental da FFLCH-USP, ambos em 2013. Artigo recebido em 09/06/2014 e aprovado em 19/01/2015.

* Coordenadora e curadora-adjunta da Coleção Asiática do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

ABSTRACT *This paper presents and discusses some results from a research conducted on a Buddhist Sanskrit manuscript containing the Guṇakāraṇḍavyūhasūtra, which was investigated by means of an interdisciplinary approach to understand the social and religious strategies, which permeated its narrative genesis in the new milieu. Results point to a narrative monumentalization of the original Indian Mahāyāna text – the Kāraṇḍavyūhasūtra – while it's being transposed into the Buddhist esoteric context in Nepal. Through an increasing number of framing devices, the chronological and soteriological rhetoric of the sūtra has acquired a discursive transcendence which transformed it into a textual maṇḍala, i.e., it presents a structural dimension directly associated with the sacred cosmograms which pervade different contexts of this region.*

Keywords *Buddhism, India, Nepal, sūtra, maṇḍala.*

I Introdução

Este artigo tem como ponto de partida um manuscrito sânscrito budista contendo o [Āryāvalokiteśvara] *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra* – “*Sūtra* da explicação do conjunto das qualidades [do Nobre Avalokiteśvara]” –, um original nepalês produzido em folha de palmeira durante o início do século XIX.² O *sūtra* foi investigado por meio de uma abordagem interdisciplinar, conjugando as áreas conexas da linguística, da arqueologia e da história da arte, complementadas por elementos provenientes da antropologia.

A pesquisa concentrou-se predominantemente na análise e na interpretação das relações dialógicas estabelecidas entre as fontes textuais e iconográficas associadas ao manuscrito, de sorte a recuperar e evidenciar o desenvolvimento *estratigráfico* dos discursos intertextual e intericônico associados a essas duas vertentes. O trabalho pormenorizado empreendido em relação à análise da estratigrafia imagético-discursiva, associada a esta fonte textual, viabilizou a compreensão multidimensional das estratégias socioreligiosas que permearam a gênese e a reelaboração narrativa deste *sūtra*. As evidências recuperadas permitiram constatar elementos específicos e inéditos em relação à transposição do *sūtra* para o *milieu* nepalês.

2 Atualmente, o manuscrito encontra-se sob a guarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e faz parte de uma pequena coleção de obras asiáticas pertencentes ao extinto Instituto Cultural Banco Santos.

A análise dos elementos-diagnósticos presentes na discursividade textual e imagética associada ao *Guñakārañdavyūhasūtra* aponta para uma *monumentalização* da fonte textual original indiana, de afiliação Mahāyāna – o *Kārañdavyūhasūtra* –, durante sua reelaboração no contexto do budismo esotérico nepalês. Como será exposto adiante, por meio de um número crescente de molduras concêntricas, a retórica cronológica e soteriológica do *sūtra* adquiriu aquilo que denominamos *transcendência* discursiva, transformando-o num *mañdala*³ textual. Ou seja, o texto apresenta uma dimensão estrutural diretamente associada aos cosmogramas sagrados que permeiam os mais diferentes contextos culturais nepaleses, como a paisagem urbana, a arquitetura sagrada e secular, as esculturas, os relevos e pinturas, assim como, esta pesquisa pretende demonstrar, a estrutura narrativa de certas fontes textuais budistas.

II O manuscrito e seu contexto de produção

Os primeiros exemplares do *Guñakārañdavyūhasūtra* [GKV] foram compostos no Nepal, durante o século XV d.C., época em que a produção de manuscritos budistas em sânscrito havia se extinguido em outras regiões do Sul da Ásia. Com o declínio do budismo em território indiano, principalmente após o século XII d.C., o vasto *corpus* de textos preservados nas universidades monásticas de Magadha e Bihar foi transferido para os mosteiros nepaleses no vale do Katmandu, que se tornaram repositórios e transmissores desse conhecimento de tradição sânscrita (Cf. Locke, 1985; Gellner, 1992). Os budistas nepaleses eram grandes apreciadores de histórias e exímios ritualistas, por isso, esses textos tendiam a ser versões revisadas e ampliadas de coleções mais antigas, com histórias didáticas e inspiradoras sobre as aventuras dos grandes Bodhisattvas e as realizações dos Budas em suas vidas anteriores. O GKV está entre os últimos *sūtra* budistas compostos em sânscrito e seus autores foram sacerdotes Vajrayāna que viveram em mosteiros no Nepal, herdeiros dessa grande tradição sânscrita budista indiana (Cf. Tuladhar-Douglas, 2006, p. 1). No contexto budista, a cópia de manuscritos é considerada um ato meritório, que auxilia no caminho da budeidade, tanto o copista como o indivíduo a patrocinar sua produção adquirem méritos.

3 Neste artigo, as palavras de origem sânscrita estão grafadas com os diacríticos para a transliteração do *devanāgarī*. A concordância nominal dos termos sânscritos segue o ajuste ao gênero próprio desta língua (e.g. o/os *mañdala*).

O manuscrito contendo o *GKV* possui 223 fólhos pintados na cor índigo (*nīlapātra*). Cada um deles com 5 linhas escritas em tinta dourada em ambos os lados.⁴ A escrita *newāri* utilizada no manuscrito é chamada *pracalit*, que alguns estudiosos consideram um estilo cursivo da *rañjanā* nepalesa, derivada do *brāhmī*, uma antiga escrita originada no subcontinente indiano (Rajbanshi, 1974, p. 120).

O primeiro fólho possui a única pintura miniatura do manuscrito (Figura 1), com a figura do Bodhisattva Avalokiteśvara – em sua forma Padmapāṇi [“Aquele que segura o lótus”], o tipo de representação iconográfica mais antiga conhecida desse Bodhisattva⁵ que é, justamente, o protagonista da narrativa deste *Sūtra*. Os *bodhisattva*⁶ tornaram-se extremamente populares no panteão Mahāyāna e a atitude de compaixão infinita (*paramakāruṇika*) de Avalokiteśvara transformou-o em sua divindade mais popular (Donaldson, 2001, p. 178).



Figura 1. Fólho 1a do *GKV* com pintura miniatura de Padmapāṇi e escrita *pracalit*
Fonte: Cibele Aldrovandi, fotografia do acervo pessoal, 2011.

O manuscrito é protegido por duas capas de metal, confeccionadas em cobre dourado na técnica *repoussé*. Em relação à iconografia, a capa frontal apresenta uma moldura de pétalas de lótus ao redor de uma paisagem montanhosa, com nuvens estilizadas e motivos florais laterais típicos da arte himalaica. Na porção interna, três nichos-santuários com molduras florais e

- 4 O formato dos fólhos é retangular, medindo aproximadamente 39,2 X 8 cm e, diferente do usual, eles não foram perfurados para a passagem do cordão que costuma manter as folhas em ordem, embora as áreas para a perfuração – simétricas – tenham sido previstas entre a segunda e a quarta linhas de cada um deles. Alguns desses fólhos apresentam acréscimos ou correções nas margens (*marginālia*). Vide Murthy (1996, pp. 27-54, 103).
- 5 A mão direita realiza a *varadamudrā* (o gesto de doação, que outorga os desejos). Ele está em pé sobre um lótus, possui uma auréola rosada e uma mandorla laranja com finos raios dourados. Ao seu redor estão oito botões de lótus sobre um fundo verde azulado. A veste inferior é um *paridhāna* vermelho com desenhos florais amarelos e um *uttariya* azul e esvoaçante recobre seus ombros.
- 6 Composto sânscrito (*tatpuruṣa*) que pode ser traduzido como a essência (*sattva*) da sabedoria (*bodhi*).

um *kīrtimukha*⁷ no topo abrigam uma imagem central do Buda Śākyamuni sentado em *bhumiparśamūdra* e, nas laterais, a imagem do Bodhisattva Avalokiteśvara, em sua forma *Shadākṣari*, a personificação do mantra de seis sílabas, associado ao *GKV* [*Oṃ maṇi padme hūm*]; e a imagem do Bodhisattva Mañjuśrī, associado à sabedoria transcendente, ambos sentados; simbolizando os fundamentos do budismo: *karuṇa* e *prajña*. Algumas áreas das imagens apresentam vestígios de policromia vermelha ou, mais provavelmente *kumkum*, que são um indício de origem ritual.

Nesse sentido, os manuscritos e qualquer texto que contenha o Dharma (doutrina) budista é considerado uma relíquia sagrada⁸ e, portanto, é tratado com devoção ritualística (*pūja*) pelos sacerdotes. As fontes textuais corroboram a crença de que o Dharma podia atuar como um substituto do mestre ausente.⁹ Como observou Strong (2004, p. 9), em termos fenomenológicos e – caberia acrescentar, também, semióticos –, “ossos” e “livros” podiam funcionar de modo parecido e cumprir papéis semelhantes. A existência de uma prática de produção de “corpos textuais” ou “relíquias do *dharma*” – *dharmaśarīra* – é atestada pelas fontes textuais e arqueológicas.¹⁰

- 7 A “face gloriosa”, um rosto furioso com presas, de caráter apotropaico, usado como proteção originalmente na parte superior da entrada dos templos indianos.
- 8 A inclusão do *dharma* – mais literalmente dos textos doutrinários propriamente ditos – como uma categoria de relíquias é bastante significativa uma vez que as fontes textuais, ao narrarem os últimos momentos de vida do Buda, mencionam que, ao ser inquirido por seu discípulo Ānanda sobre quem deveria substituí-lo após sua partida, ele teria lhe dito que seriam seus ensinamentos – o seu *dharma* (Cf. Bareau, 1970-71. 2, pp. 136-37). As fontes textuais da época de Aśoka mencionam três tipos de relíquias budistas: 1. *śarīraka* – as relíquias corpóreas do Buda, após sua cremação (ossos, dentes, cabelo); 2. *paribhogaka* – os objetos que lhe pertenceram (vestes, tigela, mantos) ou os locais visitados pelo Buda (que inclui a árvore *bodhi*); 3. *uddeśaka* – os ensinamentos (inscrições) e as lembranças do Buda, isto é, qualquer coisa que fizesse lembrar a natureza ou presença do Buda (suas pegadas, sua sombra, as representações visuais). Esta terceira categoria é também classificada por alguns estudiosos como *dharmaśarīra* (“relíquias do *dharma*”), que inclui os *sūtra* ou as *dhāraṇī* (fórmulas de encantamento), ou qualquer tipo de registro dos ensinamentos do Buda. Vide Strong (2004, p. 8).
- 9 De fato, na tradição budista, tanto as relíquias do *dharma*, quanto as relíquias corpóreas foram utilizadas como representantes do Buda. O ritual de consagração de monumentos e esculturas é observado na história do budismo desde seus primórdios. Nele, as relíquias do Buda e, mais tarde, de monges célebres eram consideradas *imbuídas de vida*, como ainda o são no presente (Cf. Schopen, 1987, pp. 114 *et seq.*). Eles eram consagrados, justamente, pela inserção em seu interior de uma relíquia corpórea (e.g.: um pedaço de osso) ou de uma relíquia textual (e.g.: um verso contendo um ensinamento do Buda) ou por ambas.
- 10 O peregrino chinês Hsuan-Tsang (c. 602-664 d.C.) menciona, em sua narrativa, um piedoso devoto leigo de Rājagṛha – a primeira capital de Magadha – que, enquanto orava, manufaturava essas relíquias (chin.: *fa sheli*), miniaturas de estupas, que ele depois consagrava inserindo em seu interior um verso escrito de um *sūtra* (Li, 1996, p. 266 *apud* Strong, 2004, p. 10). Episódios semelhantes ocorrem no cânone chinês, cujos versos são chamados de “corpo do *dharma*” do Buda. Outro elemento importante, de caráter arqueológico, a corroborar tais fontes refere-se ao tratamento dos textos budistas inscritos em casca de bétula (*Betula papyrifera*), encontrados junto aos grandes estupas dos mosteiros de Gandhāra – no noroeste da Índia antiga, séculos I-III d.C., enterrados diretamente em potes de cerâmica, semelhantes aos vasos utilizados para sepultar os restos mortais dos monges cremados. Vide Salomon (1999, pp. 79-81). Tais vestígios são

O sânscrito utilizado no manuscrito não é o clássico mas, sim, uma forma híbrida budista¹¹ já associada a elementos *newāri*, uma língua sino-tibetana falada pelos habitantes do Vale do Katmandu (Murthy, 1996, p. 15). Em relação aos manuscritos *GKV*, de modo geral, trata-se de “um sânscrito que apresenta um grau de mudança linguística em direção a um dialeto *nepalizado* do sânscrito clássico” (Tuladhar-Douglas, 2006, p. 25), que foi utilizado como elemento diagnóstico na datação e identificação desses textos. Nesse sentido, o manuscrito aqui pesquisado é um exemplar tardio, que passou por vários estágios de cópia.¹² O colofão deste manuscrito foi escrito em uma forma híbrida e incorreta de sânscrito e nepalês, apresentando trechos corrompidos. Ele menciona que a cópia foi finalizada numa quinta-feira, o décimo-terceiro dia do quarto obscuro (lua minguante), na fase lunar Hasta, do mês Ásvini (setembro-outubro), de 1807 (Newari Samvat 927). O copista (*lipikāra*) era o *vajrācārya* (sacerdote tântrico hereditário) chamado Śrī Guṇa Om Ta[r]ūna, do He[m]ava[r]ṇamahāvihara – *Kwa Bahal* –, o Templo Dourado no norte de Patan, no distrito de Lalitpur, fundado em 1409, o mais próspero e maior monastério em número de discípulos (Cf. Gellner, 1992, p. 236).

III A estratigrafia textual do *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra*

Em relação à *estratigrafia* textual do *GKV*, uma análise dos elementos diagnósticos evidenciou três camadas narrativas – sucessivamente sobrepostas e que se sedimentaram ao longo do tempo – que compõem esta fonte. A partir disso, foi possível verificar e discernir os elementos mais antigos e os acréscimos posteriores ali presentes. A primeira camada – que denominamos *prototexto* – é o *Kāraṇḍavyūhasūtra [KV]*, um tratado Mahāyāna do século IV-V d.C. – o original indiano e principal fonte do *GKV*.

A narrativa presente no *KV* compreende um diálogo entre o Buda Śākyamuni e seu interlocutor, o Bodhisattva Sarvaṇīvaraṇaviṣkambhin, no monastério Jetavana, próximo à cidade de Śrāvastī, na região de Magadha, no

um indício de que um tratamento similar era dado tanto aos textos sagrados antigos (que não estavam mais em uso) quanto às relíquias corpóreas.

11 O sânscrito híbrido budista é a língua em que a maioria dos textos do norte da Índia foi composta, baseada em um antigo vernáculo do indiano médio que foi fortemente influenciado pelo sânscrito. Por isso, sem uma qualificação mais precisa, muitos produtos dessa tradição foram geralmente chamados de *sânscrito*. Vide Edgerton (1953, pp. 5-6).

12 Configurando aquilo que Murthy chamou de *texto transmitido* apresentando, muitas vezes, divergências na forma de acréscimos, faltas, substituições ou trocas de letras, palavras ou parágrafos, devidos às idiosincrasias do próprio copista, que estabelece a fidelidade, ou a disparidade, da cópia e dos exemplares seguintes. Vide Murthy (1996, pp. 111-113, 122-132).

Vale do Ganges. A primeira porção (*nirvyūha*) do texto descreve as histórias milagrosas e os atos compassivos do Bodhisattva Avalokiteśvara, que viaja pelos diferentes domínios da cosmologia budista.¹³ A partir disso, eles passam a trilhar o caminho budista e irão um dia renascer no paraíso celestial de Sukhāvātī, o paraíso do Buda Amitābha e, eventualmente, alcançarão a Iluminação. A segunda porção do *KV* apresenta e explica a *śaḍakṣarī mahāvīdyā* – o grande conhecimento de seis sílabas –, o mantra budista *Om maṇi padme hūm*, que concede acesso a Avalokiteśvara e, também, ao paraíso Sukhāvātī, estabelecendo-a como a mais antiga fonte textual encontrada a mencionar o célebre mantra budista (Studholme, 2002, p. 61). A narrativa subsequente explica que todos os mundos estão contidos nos poros da pele de Avalokiteśvara e cada um deles contém um reino vasto e habitado por diferentes seres, todos progredindo ativamente no *buddhamarga* (caminho budista).

Como observou acertadamente Tuladhar-Douglas (2006, p. 33), esse texto pertence a um gênero de *sūtra* Mahāyāna que utiliza visualizações do corpo do Buda como uma imagem da totalidade – como o *Avataṃsaka* –, e está diretamente associado ao empréstimo do mitema do *mahāpuruṣa* presente no hino do *Ṛgveda* – o *Puruṣasūkta* [X.10.90], que tem paralelos também na cosmologia jainista. No caso do *KV* e, também, do *GKV*, entretanto, é o corpo de Avalokiteśvara que contém todos os mundos. Nesse sentido, o caráter eminentemente soteriológico do budismo Mahāyāna foi claramente personificado pelo Bodhisattva Avalokiteśvara.

A segunda camada analisada – denominada *intertexto* – é o próprio *GKV*, o texto em si mesmo e toda a interdiscursividade que o permeia, capaz de criar uma *monumentalização* narrativa por meio das estratégias discursivas que os sacerdotes budistas nepaleses empreenderam com base no *prototexto*. A época de composição do *GKV* é, no mínimo, um milênio mais tardia. Uma das estratégias dos seus realizadores foi alegar que o *GKV* era, de alguma maneira, idêntico ao *KV*, ou um aprimoramento do primeiro.¹⁴ Ao se estabelecer como uma extensão do *KV*, esse texto, mais antigo, autoriza-o. Essa validação possibilitou a sobreposição de camadas narrativas e a inclusão de porções

13 Incluindo os infernos, como Avīci, as regiões das almas penadas (*preta*), dos *asura* e, também, Jambudvīpa, o mundo terrestre, onde ele percorre a região de Magadha e os esgotos de Vārāṇasī, sempre com o intuito de resgatar os seres sencientes do sofrimento, oferecendo-lhes salvação e inspiração. Sobre a cosmologia budista, consultar o *Abhidharmakośabhāṣyam* de Vasubandhu. Vide Vallée Poussin (1926).

14 Nos colofões de ambas, essas obras são conhecidas pelo mesmo nome: o *Āryāvalokiteśvara-guñakāraṇḍavyūha-mahāyānasūtraṛāja* ["O rei dos compêndios Mahāyāna do *sūtra* da explicação do conjunto das qualidades do nobre Avalokiteśvara"].

contendo materiais ritualísticos mais recentes e diretamente associados às necessidades da comunidade budista nepalesa. Assim, ao fundamentar a escritura tardia no texto antigo, de tradição indiano-budista, a continuidade da tradição medieval nepalesa foi legitimada e, ao mesmo tempo, a vitalidade da tradição mais antiga foi garantida e estendida por mais de um milênio.

Ocorre também que, durante muitas décadas, essas duas obras – *KV* e *GKV* – foram recorrentemente confundidas, o que dificultou seu estudo e análise (Burnouf, 1844, pp. 241-42). Esse intercâmbio intencional de identidades textuais, entre os dois textos, é algo que se estendeu ao domínio acadêmico recente. Há pouco tempo, a pesquisa de Tuladhar-Douglas (2006) finalmente estabeleceu as principais diferenças entre as duas fontes. Ambos são descritos como um “conjunto de caixas”, devido ao fato de a forma literária apresentar histórias contidas umas dentro das outras, como narrativas complexas e emolduradas (*framing narratives*).

No entanto, essas camadas narrativas múltiplas nem sempre aparecem claramente evidenciadas, ou estão facilmente discerníveis à primeira leitura. Se, por um lado, não há dúvida de que o *GKV* emprestou do *KV* sua estrutura e seu material narrativo, por outro, não importa o quanto o *GKV* deva ao *KV* como fonte, ele é inquestionavelmente um texto *newār* (Cf. Tuladhar-Douglas, 2006, pp. 2, 12).¹⁵ Como o *KV*, o *GKV* também foi composto por uma narrativa concêntrica em homenagem a Avalokiteśvara. Em termos formais, ela apresenta uma sucessão de diálogos que *emolduram* o fio condutor da narrativa, costurado pela atribuição ao Bodhisattva de uma série de epítetos e pela descrição da forma correta de devoção a ele dedicada e, ainda, pela enunciação de fórmulas que descrevem o caminho pelo qual Avalokiteśvara resgata os seres do *samsāra* – o ciclo de reencarnações.¹⁶

15 O *GKV* também se apoia em outras fontes dentro da literatura budista sânscrita, em especial no *Bodhicaryāvatāra* [BCA]. Vide Tucci (1923); Tuladhar-Douglas (2006, pp. 57-61). Além disso, ele descreve e recomenda uma série de votos e rituais que são tipicamente *newār*, embora suas raízes remontem à tradição budista indiana. A determinação das fontes originais do texto, sua datação e as razões para sua composição, assim como a investigação histórica do seu principal culto – o de Amoghapāśa Lokeśvara, uma manifestação de Avalokiteśvara e uma das divindades mais populares do Nepal, sendo uma das oito divindades tutelares do Vale do Katmandu –, permitem refletir sobre o lugar social e político dessa fonte textual, desse culto e de Avalokiteśvara, de modo geral. Para os budistas *newāri*, é a divindade principal do *GKV* que o distingue do *KV* e estabelece seu pertencimento cultural: Karuṇāmāya, o grande Avalokiteśvara nepalês, o último Amoghapāśa que sobreviveu, guardião do bem-estar de todos os budistas nepaleses (Locke, 1980).

16 Em razão da inexistência de uma tradução ou edição crítica do *GKV*, publicada em língua ocidental, utilizamos os resumos da narrativa e dos principais personagens presentes em cada capítulo, fornecidos por Burnouf (1844, pp. 234-243); e Tuladhar-Douglas (2006, pp. 12-23). Nosso intuito foi evidenciar o conteúdo geral do texto do manuscrito e contextualizar a tradução integral bilíngue do Capítulo 2, realizada paralelamente durante esta pesquisa. A tradução em inglês de Chen (2006), por exemplo, além de pouco rigorosa (embora seja intitulada *Avalokiteśvara-guṇākāraṇḍavyūhasūtra*) é, na realidade, uma versão do

As principais diferenças entre essas obras – *GKV* e *KV* – foram apresentadas por Tuladhar-Douglas (2006, p. 3). A primeira diferença entre os dois textos, como acima mencionado, é que o *GKV* envolve toda a narrativa do *KV* em duas outras molduras concêntricas.¹⁷ A mais externa delas estabelece um diálogo entre o rei nepalês Jinaśrī e o mestre Jayaśrī (século XV d.C.) e já havia sido observada por outros comentadores como um elemento comum em outros textos compostos na mesma época. A segunda moldura apresenta um diálogo entre o imperador Aśoka e o mestre Upagupta (século III a.C.). Na Terceira moldura é o Buda Śākyamuni, que, no *GKV*, é chamado Śrīghana [“Nuvem de Glória”], quem está pregando e seu interlocutor é o Bodhisattva Sarvanīvaraṇaviṣkambhin [“Aquele que elimina todas as obscuridades”] (século V-VI a.C.) – esta é a única moldura narrativa compartilhada com o *KV*.

O segundo elemento distintivo entre essas fontes é que o *GKV* é todo composto em forma métrica, enquanto o *KV* é um texto em prosa, com alguns poucos excertos em verso. O terceiro elemento diz respeito ao tamanho dos *sūtra*, o *GKV* é uma versão expandida do *KV*, quase duas vezes mais longo que o primeiro. Finalmente, o *GKV* é um texto tardio do budismo Vajrāyana, enquanto o *KV* é um texto de afiliação Mahāyana, como fica demonstrado pelo uso de iconografia e elementos rituais mais recentes, bem como pelo seu foco no culto de uma forma especificamente nepalesa de Avalokiteśvara – Karuṇāmaya (Cf. Tuladhar-Douglas, 2006, p. 3).

Um dos elementos-diagnósticos interessantes dessa narrativa emoldurada é que o mestre de Upagupta não é ninguém menos que o próprio Buda Śākyamuni. Isso refina o sentido de mestre, uma vez que a tradição acerca de Upagupta deixa claro que ele nunca estudou com o Buda (Cf. Strong, 1992, p. 3 *et seq.*). Apesar de existir uma lacuna histórica entre Upagupta e Śākyamuni, uma vez que o Buda teria vivido pelo menos dois séculos antes de Aśoka Maurya, isso não impede que eles sejam descritos como mestre e discípulo. O hiato cronológico é ainda maior entre Upagupta e Jayaśrī – cuja identidade

Kāraṇḍavyūhasūtra e não do *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra*. O que, mais uma vez, perpetua a confusão entre essas duas obras. Nesse sentido, o próprio *KV* também não possui uma edição crítica em inglês, embora figure entre os mais importantes *sūtra* Mahāyāna e costume ser considerado e identificado como o mais antigo *tantra* budista de Avalokiteśvara (Cf. Tuladhar-Douglas, 2006, p. 2). A evidência mais remota do *KV* aparece no material de Gilgit, que vem sendo sistematicamente estudado e editado, em alemão, por Mette (1997).

17 Na verdade, esse elemento já havia sido comentado, mesmo sem ter sido totalmente compreendido por Burnouf, em 1844, mas apenas em 2006 sua importância como elemento diagnóstico foi reconhecida por Tuladhar-Douglas. “Aqui, como nos *Purāṇa*, a narrativa não se apresenta diretamente ao leitor ou sem preâmbulo; ela chega, pelo contrário, apenas por intermédio de numerosos narradores, que a recebem uns dos outros e, somente após passar por esses intermediários, é que se alcança Śākyamuni, o antigo narrador, ou preferivelmente, o sagrado revelador. Esse é o elemento mais importante que distingue o poema da versão em prosa [i.e., do *KV*]” (Burnouf, 1844, p. 240).

e a datação precisas ainda não foram determinadas, mas isso não obstrui a continuidade linear, identificada por Tuladhar-Douglas (2006). É possível pensar, portanto, que tais noções, apesar da ruptura cronológica, evidenciam e enfatizam a linhagem de mestres budistas, remetendo-os ao próprio Buda histórico, algo favorecido pela liberdade discursiva dos autores nepaleses. Mesmo que historicamente questionáveis, esses elementos contextuais serviram, sem dúvida, para legitimar a composição desses textos, aproximando os seus transmissores do fundador da linhagem.

IV A monumentalização narrativa do *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra*

As relações intertextuais e intericônicas presentes nessas duas fontes – *KV* e *GKV* – favorecem uma análise sob o ponto de vista de uma *monumentalização* narrativa, observada nas estratégias discursivas budistas nepalesas, principalmente a partir do século XV d.C., mas que, possivelmente, remontam à Índia dos séculos IV-V d.C. Índícios dessas *ações vestigiais* transparecem na própria interdiscursividade (Cf. Foucault, 1969, pp. 35-36, 65-66, 178) a que o budismo esteve sujeito ao longo dos vários séculos de sua transmissão.

A *monumentalização*, em termos formais e físicos, é observada claramente na iconografia e na arquitetura budistas desde os primeiros séculos a.C., por meio do aumento sensível das dimensões das imagens, das proporções e do hibridismo dos edifícios monásticos, bem como na grandiloquência da paisagem que os cerca. Ela aparece refletida na ampliação da *visibilidade*, materializando e legitimando o discurso budista, em um *milieu* cada vez mais hierarquizado, com vistas ao fortalecimento da sua identidade. Em contrapartida, um aspecto ainda não muito explorado pelos pesquisadores, diz respeito às maneiras de se *monumentalizar* os textos budistas. No budismo indiano, uma delas está relacionada à ampliação – quantitativa e qualitativa – de narrativas milagrosas ou sobrenaturais associadas aos poderes dos Budas e Bodhisattvas, que foram ao longo do tempo sobrepostas aos excertos originais.¹⁸ Nesse sentido, a análise do *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra* vem demonstrando que, no Nepal do século XV, a *monumentalização textual* também se tornou uma estratégia discursiva importante para a legitimação das elites sacerdotais.

18 Índícios dessas transformações do discurso estão geralmente associados a irregularidades ou disparidades entre as fontes textuais e iconográficas, muitas vezes de caráter sutil, presentes nas narrativas. Como ficou demonstrado, os acréscimos narrativos presentes nas fontes textuais do *Mahāparinirvāṇa* do Buda coincidem com episódios específicos da iconografia da escola de Gandhāra (séculos I-III a.C.), os quais justamente apresentam, por assim dizer, *disparidades formais*. Vide Aldrovandi (2006, esp. pp. 387-419).

O núcleo narrativo do *GKV* é uma coleção de histórias, cada uma delas narrada em um contexto de ensinamento formal budista, i.e., com um Buda descrevendo os feitos de Avalokiteśvara para uma grande audiência que inclui, por exemplo, o Bodhisattva Maitreya. O que é narrado, no entanto, frequentemente é algo que o Buda Śākyamuni soube quando, ele mesmo, estava sentado diante de um outro Buda anterior (Cf. Tuladhar-Douglas, 2006, pp. 1, 11), o que remete àquilo que denominamos uma *narrativa cosmológica* e que será discutida mais adiante.

Em relação à estratigrafia textual, cabe ressaltar que o segundo capítulo do *GKV* apresenta, por exemplo, além das três molduras narrativas citadas anteriormente, uma quarta moldura interna formada na sua porção final e que contém um *Louvor* (*mahātmya*) a Avalokiteśvara realizado pelo deus Yama – o deus da morte –, no inferno Avīci. Esse *Louvor* revela uma série de epítetos do Bodhisattva, fundamentais para a análise iconográfica e a contextualização dessa divindade em âmbito indo-nepalês. Com o intuito de fundamentar a análise desses epítetos de Avalokiteśvara, após a sua tradução, foi realizada a tradução do excerto equivalente no *Kāraṇḍavyūhasūtra*, que contém o *Louvor de Yama*.¹⁹ Após a comparação *estratigráfica* dos dois trechos, ficou constatada a utilização de epítetos que remetem a um hibridismo com deuses ou divindades – hindus ou jainistas; e, também, de epítetos que fornecem indícios de *monumentalização* discursiva.

Efetuada esses achados, as mudanças às quais a discursividade textual foi submetida tornaram-se observáveis e, em um momento seguinte, possibilitaram uma confrontação com seus paralelos iconográficos.

V A estratigrafia imagética de Avalokiteśvara²⁰

A fim de evidenciar os indícios de monumentalização imagética pela qual o Bodhisattva Avalokiteśvara passou ao longo dos séculos, foi empreendida uma análise estratigráfica de seu repertório iconográfico, com ênfase nas representações que apareceram citadas entre os epítetos presentes na estratigrafia textual do *GKV*. Embora Avalokiteśvara possua muitos epítetos, todos eles associam-no à Verdade, ao Amor, à Compaixão, à Sabedoria e à

19 A tradução desse excerto do *KV* foi realizada a partir do texto sânscrito e da sua transliteração, publicados por Vaidya, em 1961, que foi comparada e cotejada com o material em sânscrito publicado por Samasrami, em 1873.

20 No presente artigo, em razão do espaço restrito, o detalhamento das questões concernentes ao desenvolvimento imagético da representação do Bodhisattva Avalokiteśvara é apresentado de modo sucinto. O mesmo ocorreu em relação à análise estratigráfica dos epítetos, supracitada.

Iluminação, assim como ao seu voto de salvar todos os seres sencientes do *samsāra* pela compaixão e capacidade infinitas que possui.

Ele é o olhar compassivo do Buda, distribuído por todos os pontos do espaço para salvar as criaturas sofredoras; ele é o olhar divino, que inspeciona o mundo a partir do Paraíso Tuṣita, para encontrar o lugar mais apropriado e realizar sua missão de redenção das faltas e dores; é o olhar voltado para baixo para explorar os infernos e derramar o consolo de sua piedade cada vez que os olhos se viram; assim o poeta anônimo do *Kāraṇḍavyūha* o exalta. (Tucci, 1923, p. 625, tradução nossa)

As evidências iconográficas apontam para Avalokiteśvara como um instrumento da assimilação de divindades populares ao, sempre crescente, panteão budista, reforçando e ampliando sua disseminação entre os devotos.²¹ A forma de representação mais antiga conhecida do Bodhisattva Avalokiteśvara é Padmapani [“Aquele que segura o lótus”], que aparece, como vimos, no primeiro fôlio do manuscrito pesquisado. Nas representações mais antigas que chegaram aos dias atuais, Padmapāṇi segura o lótus e, com a outra mão, realiza a *abhayamudrā* ou a *varadamudrā*. O lótus aparece descrito nas fontes escritas como de cor azul ou vermelha (Cf. Chutiwongs, 2002, pp. 21, 26). O simbolismo do lótus, por sua vez, permeia toda a esfera indiana e asiática, estando associado à pureza e à Iluminação. Enquanto a *abhayamudrā* está associada à proteção ou benção, a *varadamudrā* é o gesto que outorga os desejos. Assim, ambos estão associados ao papel soteriológico do Bodhisattva – como Mahākāruṇika, que estende suas mãos para salvar os aflitos e concede-lhes a sabedoria para alcançar a iluminação.²² A presença da miniatura do Buda na coroa, no turbante ou no penteado do Bodhisattva Avalokiteśvara teria sido um elemento pouco recorrente no período formativo dessas escolas (Cf. Mallmann, 1948, pp. 120-121; Chutiwongs, 2002, pp. 26-27).²³

O número crescente de imagens desse Bodhisattva testemunha a popularidade do seu culto, já como uma divindade independente e o foco crescente na devoção, entre os séculos IV e VI d.C. No final da Era Gupta, Avalokiteśvara havia alcançado o *status* de divindade principal, com um culto específico e um séquito (*parivāra*) próprios. Os atributos específicos

21 A teoria formulada por Coomaraswamy propôs um desenvolvimento das imagens dos Bodhisattva a partir dos protótipos dos *yakṣa* (divindades pré-védicas, associadas às árvores). Vide Coomaraswamy, 1927, p. 46.

22 Essas representações, em pé ou sentadas, são encontradas nos exemplares dos séculos I-III d.C., das escolas de Mathurā e de Gandhāra, em época Kushan.

23 Esse *lakṣaṇa*, identificado inicialmente por Foucher (1900), não teria sido adotado por todos os ateliês regionais e só começou a aparecer com mais frequência na Índia em época mais tardia quando esses atributos – o lótus e o Buda miniatura – haviam se tornado canônicos (Cf. Fussman, 2012, pp. 31-32).

de Avalokiteśvara haviam passado a ser descritos nos *Sādhana* budistas e os programas iconográficos com o Bodhisattva já estavam completamente estabelecidos.

Entre os epítetos mais significativos²⁴ para a presente pesquisa, temos Ekādaśaśīrṣa ou Ekādaśamukha, que descreve a forma de Avalokiteśvara com onze cabeças. Em termos imagéticos, esse aspecto remete a uma rara representação iconográfica de Avalokiteśvara encontrada na Gruta 41 do monastério indiano de Kanheri na costa oeste da Índia, datada do final do século V d.C. A presença dessa representação do Bodhisattva – que tudo vê e tudo conhece –, em Kanheri, atesta sua origem indiana. Essa figuração incomum é um indício claro de que práticas esotéricas budistas avançadas já ocorriam nesse monastério, no mínimo, desde aquela época.²⁵ Na imagem da gruta de Kanheri, essa forma de Avalokiteśvara aparece com dois braços, mas, ao longo do tempo, seus membros multiplicaram-se exponencialmente. Essa multiplicação dos braços está associada ao último epíteto a atrair nossa atenção no *Louvor de Yama* do GKV [II. 293], qual seja: *Śatasahasrahasta*, que descreve uma forma de Avalokiteśvara com cem mil braços e que, de modo semelhante, aparece no KV [I.10] como *Śatasahasrabhuja*. Essa representação é geralmente descrita nas fontes textuais como *sahasrabhuja-sahasranetra*, ou seja, “[com] mil braços [e com] mil olhos”, a forma cósmica ou universal do Bodhisattva que, na iconografia, aparece com os olhos nas palmas das mil mãos. Sua origem está, portanto, diretamente associada à sua forma com onze cabeças (Stein, 1986, pp. 36, 39, 50-51) e, nos *maṅḍala*, ele pertence à Família do Lótus.

O termo *sahasra* (‘mil’) conota um grande poder (*sahas*), algo inumerável e ilimitado, portanto, completo (Cf. Chandra, 1988, pp. 71, 188, 265). Os mil braços simbolizam seu empenho constante e múltiplo pela salvação de todos os seres, é considerado o ápice do ideal Mahāyāna, representando a sua compaixão infinita. Assim, na iconografia, esses mil braços e mil olhos

24 Entre os muitos epítetos encontrados no GKV destacam-se dois, cujos desenvolvimentos imagéticos tanto na Índia, quanto no Nepal são bastante importantes. O primeiro é Śadākṣari, considerado a personificação do *mantra* “*Oṃ maṇi padme hūṃ*” (Cf. Studholme, 2002, p. 61). O segundo é Amoghapaśa, aquele que carrega o laço (*pāśa*) infalível (*amogha*) [da “compaixão”], que simboliza a habilidade do Bodhisattva de salvar todos os seres sencientes, sem exceção, resgatando-os do *samsāra* e dirigindo-os à Iluminação. Vide Mallmann (1948, p. 168); Bhattacharya (1987, p. 428); e Donaldson (2001, p. 202).

25 Embora existam diferentes interpretações sobre as cabeças múltiplas, as fontes literárias e iconográficas parecem associar de modo mais preponderante as onze cabeças à representação dos *daśabhūmika* – os dez estágios de realização do *bodhisattva* –, encimadas por uma cabeça de Buda (a décima primeira), representando a realização final. Vide Huntington e Huntington (1985, p. 265). No *Daśabhūmikasūtra*, o *bodhisattva* deve cultivar um *parāmitā* em cada *bhūmi*; em cada estágio, seu poder cresce mil vezes, um milhão de vezes e, assim, sucessivamente (Cf. Banerjee, 1994, pp. 5-6).

aparecem representados como uma *quasi*-auréola, ou mandorla, na parte posterior da imagem, interpretados como símbolos de sua onisciência e onipotência. Assim, como observou Vatsyayan (1988, p. 7, tradução nossa), “Avalokiteśvara é sem dúvida o tema ideal para demonstrar a complexidade da influência recíproca entre o budismo, o hinduísmo e as tradições populares, assim como desvelar a interação entre as diferentes regiões da Ásia sob a égide budista”. Com o desenvolvimento e a disseminação do budismo, os indivíduos passaram a confiar cada vez mais nas bênçãos e na proteção de Avalokiteśvara e foi, portanto, necessário dotá-lo de mais poderes e atributos. Nesse sentido, a forma *sahasrabhuja* – capaz de inúmeros milagres, foi uma resposta direta a essa necessidade popular (Cf. Chandra, 1988, p. 57). Como vimos, as narrativas do *KV* e do *GKV* descrevem-no com cem mil braços, o que pode ser analisado como um modo de acentuar sua proeminência sobre as formas universais dos deuses hindus, por meio da multiplicação exponencial desses membros. Algo que, em termos iconográficos, é mais difícil de ser representado.²⁶

Embora a ordem possa diferir, é importante observar que todos os atributos e as *mudrā* das demais representações de Avalokiteśvara estão presentes nessa forma híbrida e monumentalizada que é *Śatasahasrahasta*. Ela encerra tanto os seus atributos e as *mudrā* da iconografia mais antiga, como o lótus vermelho (*padma*), o lótus azul (*utpala*), o espanador (*camarī*), o rosário (*akṣamālā*), o laço (*pāśa*), o frasco (*kalaśa* ou *kuṇḍikā*), a joia outorgadora de desejos (*cintāmaṇi*), as *abhaya*, *dhyāni*, *añjali* e *varadamudrā*; assim como incorpora os atributos de outras divindades do panteão budista e hindu, como o *vajra* (raio-adamantino), o arco e a flecha (*dhanur* e *bāṇa*), o *paraśu* (machado), o *śaṅkha* (concha), o *cakra* (roda), o *daṇḍa* (bastão), o *muṇḍa* (crânio); e o *darpaṇa* (espelho); bem como outros elementos, mais recorrentes na práxis do budismo tântrico, como o *vajra* de três pontas, o *ghaṇṭa* (sino) e o *khaḍga* (espada). Existe, portanto, em *Śatasahasrahasta* uma clara estratigrafia das camadas iconográficas hibridizadas. A multiplicação exponencial do número de braços e olhos, de mil para cem mil – presentes nos epítetos do *KV* e

26 A relação de Avalokiteśvara com o homem primordial, Puruṣa, descrito no *Puruṣasūkta* [RV X.90] com mil braços e mil olhos, que também é o protótipo da forma universal de Viṣṇu, Viśvarupa, foi analisada por Chandra (1988, p. 31). Segundo esse pesquisador, *Sahasrabāhu* (mil braços) é um nome de Śiva no *Mahābhārata* e, no *Devīmāhātmya*, a deusa também é descrita com mil braços (Chandra, 1988, pp. 48-49). Esse pesquisador considera a forma híbrida desses deuses – Harihara – o protótipo da forma *Sahasrabhuja*-*Sahasranetra* de Avalokiteśvara e sugere que ela representa a vitória do budismo sobre o śivaismo (Chandra, 1988, pp. 15, 17, 32, 49, 188, 274). Como foi observado, no *Kāraṇḍavyūha*, quando Avalokiteśvara surge no inferno com [cem] mil braços e [cem] mil olhos e onze cabeças, Yama pergunta-lhe, assombrado, se ele é Maheśvara (Śiva) ou Nārāyaṇa (Viṣṇu).

no *GKV* – configura um indício da *monumentalização* discursiva pela qual passaram algumas das fontes textuais budistas e que reverberou no fecundo repertório iconográfico do budismo tântrico.

VI O budismo tântrico e os *mañdala* no contexto nepalês

Com o intuito de compreender o contexto em que ocorreu a monumentalização discursiva do *GKV*, faz-se necessário, mais uma vez, retornarmos à sua estratigrafia textual. Durante a análise, uma terceira camada estratigráfica começou a ser vislumbrada – a qual foi denominada *metatexto*. Essa camada aparece diretamente associada ao contexto de produção deste *sūtra* e é necessário, portanto, empreender uma breve incursão nos fundamentos do budismo tântrico, ou esotérico, como também é conhecido.

As tradições tântricas, das quais o budismo esotérico é parte, têm sido uma das maiores correntes da religiosidade do Sul da Ásia há pelo menos 1500 anos, embora permaneçam pouco conhecidas e, ainda menos, compreendidas no Ocidente. O tantrismo esteve no cerne da civilização indiana e tornou-se um fenômeno pan-indiano a partir dos séculos IV-V d.C. para, em seguida, disseminar-se pelas demais regiões do território asiático (Cf. Padoux, 1987, p. 273). Aos poucos, os aspectos místicos e ocultos do tantrismo indiano foram incorporados à práxis budista, formando uma nova escola.

Enquanto os sistemas metafísicos dos hindus, dos budistas e dos jainistas explicam a natureza fundamental da realidade, o objeto da sua literatura tântrica é desvelar métodos práticos, embora esotéricos, que possam ser utilizados para alcançar essa realidade. Os *Tantra* não professam novas verdades, mas sim, novas técnicas para realizar a verdade. (Gupta, 1992, p. 175, tradução nossa)

O tantrismo preconiza, entre outros aparatos ritualísticos, o uso de desenhos, mais ou menos complexos, chamados geralmente de *mañdala*, mas também denominados *yantra*, *cakra* ou *pura*. Essa terminologia dos “diagramas [místicos]” foi utilizada de modo intercambiável nas fontes textuais, tendo sido discutida e classificada por uma série de estudiosos (Padoux, 1986; Brunner, 1986; Bühnemann, 2003). A palavra *mañdala* tem origem sânscrita, seu gênero é masculino e o seu significado: um *círculo*. Em seu uso mais genérico, o vocábulo refere-se a algo que é ‘redondo’ ou ‘circular’, além disso, o termo pode descrever: uma região, um domínio, um território, um distrito, uma província, um país, ou ainda, uma assembleia ou um grupo, a nobreza, uma sociedade, o próprio corpo e, também cabe aqui

frisar, as principais subdivisões de um texto (Cf. Bühnemann, 2003, p. 13; Brauen, 1992, p. 11; Bafna, 2000, p. 44; Béguin, 2011, p. 10).

Embora muitos estudos tenham surgido após a obra de Tucci (1969), foi ele quem descreveu inicialmente os principais elementos acerca da teoria e prática concernentes aos *maṇḍala*, e sua influência é facilmente identificada na temática discutida pelos pesquisadores mais recentes.

O maṇḍala delimita a superfície consagrada e a preserva da invasão das forças desagregadas simbolizadas por ciclos demoníacos. Mas ela é muito mais do que uma simples superfície consagrada que se deve manter pura para fins rituais e litúrgicos. Ela é, na verdade, um cosmograma, é o universo inteiro em seu esquema essencial, em seu processo de emanação e reabsorção: o universo não apenas em sua extensão espacial inerte, mas como revolução temporal. (Tucci, 1969, pp. 28-29).

Os *maṇḍala* certamente estão entre as grandes metáforas já criadas acerca do universo e sua cosmologia. A onipresença desses cosmogramas na paisagem cultural do subcontinente indiano e nas demais regiões da Ásia sob sua influência é incontestável, principalmente nas áreas e épocas em que o tantrismo foi preponderante.

VI.1 Os maṇḍala na paisagem sagrada e secular

A civilização indiana há muitos séculos vive sob a égide da poderosa metáfora do *maṇḍala*. Os modelos culturais que seguem o padrão do *maṇḍala* apresentam um desenho recorrente em vários níveis. Considerado um modelo social (Tambiah, 1977; Davidson, 2002), o *maṇḍala* reteve o significado de distrito administrativo nos estados modernos de origem indiana (Hanks, 1975, pp. 197 *et seq.*), como o próprio estado nepalês – o Nepal *Maṇḍala* (Slusser, 1982). A alegoria do *maṇḍala* permeia as distribuição espacial e os espaços cívicos das três principais cidades do Vale do Katmandu: Bhaktapur, Katmandu e Patan (Levy, 1990, pp. 155-156). A concepção de geografia sagrada nepalesa é articulada de modo único pelo budismo *newar*. Como foi descrito,

Embora para os não iniciados esse conceito não seja óbvio, os praticantes concebem o Vale do Katmandu como o *maṇḍala* de Cakrasamvara. Seguindo esse construto, a forma estrutural do *maṇḍala* é replicada na geografia sagrada, com três círculos concêntricos ao redor do Vale mapeando os círculos do Corpo, da Fala e da Mente do *maṇḍala*. De modo semelhante, os 8 maiores campos de cremação ao redor do Vale se encontram na confluência de rios. Esses locais perigosos e poluídos, localizados na periferia dos espaços sagrado e profano, criam as fronteiras externas do *maṇḍala* físico, espelhando os campos de cremação fora do *maṇḍala* de Cakrasamvara. (Bangdel, 2003, p. 34, tradução nossa)

Os residentes hindus e budistas do Vale do Katmandu conceitualizam seus locais sagrados como constituindo um *mañdala*, ou seja, um arranjo circular de divindades, que é homólogo macrocosmicamente ao universo, mesocosmicamente ao espaço sociocultural e público (Levy, 1990, p. 150) e, microcosmicamente, ao corpo e à pessoa do adorador individual (Gellner, 1992, p. 191). Embora os sítios que marcam o vale nepalês como um *mañdala* variem para os hindus e os budistas, a contemporaneidade dessa concepção assevera a continuidade cultural desse conceito na civilização do Vale do Katmandu (Cf. Slusser, 1982, p. 12; Barré *et al.*, 1981, p. 46).

VI.2 Os *mañdala* na arquitetura sagrada e doméstica

Os textos esotéricos designam os palácios celestiais das divindades, situados fora do mundo fenomênico, explicitamente pelo termo *mañdala* (Béguin, 2011, p. 11). O *mañdala* concebido como um palácio real decorre, como notou Tucci (1969, p. 45), do espelhamento entre o mundo sagrado e a realeza indiana. Por essa razão, o modelo divinizado de realeza foi amplamente utilizado para expressar a soberania política dos reis do Sul e Sudeste Asiáticos e, daí, decorre sua onipresença nas diferentes esferas culturais dessas regiões.

O uso ubíquo do modelo do *mañdala* contém três elementos básicos e entretecidos: os limites (contornos), a hierarquia e a importância da centralidade. Esse modelo é basicamente espacial e subjacente tanto à organização das cidades quanto dos edifícios sagrados e seculares (Cf. Kramrisch, 1946, p. 29; Bafna, 2000, pp. 28 *et seq.*). Como evidenciado por Snodgrass (1992, pp. 104-152), o esquema do *mañdala* permeia a construção dos palácios, dos templos e também dos estupas e dos *caitya* budistas, construídos a partir de um complexo simbolismo arquitetônico. “A planta de um estupa é um *mañdala*. A orientação e os eixos entrecruzados da planta do estupa proclamam a presença de um *mañdala*. O ritual para desenhar uma planta de estupa é o mesmo que aquele para criar um *mañdala*” (Snodgrass, 1992, pp. 126, 129, tradução nossa).

Além da paisagem sagrada, estudos recentes demonstraram que esse esquema se estende, igualmente, ao espaço doméstico nepalês, no qual as habitações funcionam como agentes na criação e manutenção dessa dinâmica cosmográfica, com rituais que recriam e organizam tais espaços (Barré *et al.*, 1981; Gray, 2006, pp. 1, 17, 32-33). A ubiquidade dessa configuração geométrica causou, como vemos, efeitos culturais pronunciados e de longa duração.

VI.3 Os *maṇḍala* imagéticos: esculturas e painéis

Os *maṇḍala* são melhor conhecidos no Ocidente pelos painéis e pinturas. Esses *maṇḍala* imagéticos foram descritos, sucessivamente e em grande detalhe, nas fontes textuais antigas, a partir das quais pintores e escultores deveriam seguir minuciosamente as prescrições. Os *maṇḍala* mais recorrentes apresentam um Buda ou Bodhisattva associado a outros Budas ou aos *bodhisattva* e seus séquitos. Mas, além dos suportes bidimensionais, há evidências da existência dos *maṇḍala* escultóricos, ou tridimensionais, desde tempos bastante recuados, remontando possivelmente aos séculos I e II a.C., como observou Huntington (1981, p. 49). Exemplos desses *maṇḍala* escultóricos, datados do início do século VII d.C., aparecem esculpidos nas grutas de Ellora e de Kanheri, em Maharashtra, Índia. A complexidade e o hibridismo dos programas arquitetônicos e iconográficos desse período tiveram seu ápice na gruta 12 de Ellora (*Tin Thal*), a própria gruta concebida como um *maṇḍala* e apresentando cinco *maṇḍala* idênticos, talhados em relevo nas suas paredes. Esses diagramas, de nove partes quadradas, com um Buda cercado por oito Budas ou Bodhisattvas são encontrados nos seus santuários.

Cada andar dessa gruta [12] deve ser compreendido como um espaço físico *mandálico* tridimensional, gerado pela divindade central do santuário e os três andares como elementos de um único esquema. Cada andar da gruta pode representar um nível diferente de realização, cada um mais elevado que o anterior, e que espelha os estágios do iniciado tântrico durante suas práticas. (Cummings, 2003, p. 27, tradução nossa)

A imagética do budismo tântrico, que se desenvolveu a partir desse período, só era completamente compreendida pelos iniciados nas práticas a elas associadas, daí a necessidade de grande acuidade iconográfica na produção desses novos idiomas pictóricos e escultóricos, cujos exemplares mais antigos conhecidos ficaram preservados nas grutas talhadas na rocha.

VI.4 Os *maṇḍala* textuais: as narrativas emolduradas no GKV

No *Guṇakāraṇḍavyūhasūtra*, a forma como o *prototexto* [KV] se expandiu, como foi retrabalhado e reinserido em novas molduras narrativas – que criaram o *intertexto*, faz vislumbrar um tipo de interdiscursividade de caráter possivelmente associado a esses diagramas sagrados criando uma terceira camada estratigráfica – o *metatexto*.

As análises empreendidas, até o presente, permitiram verificar que o *GKV*, no que tange à estrutura espaço-temporal de seu conteúdo narrativo e de seus personagens, foi constituído na forma de um cosmograma tridimensional, i.e., o texto original indiano ao ser transposto para o *milieu* nepalês adquiriu

uma *transcendência* discursiva que o reconfigurou como um *mañdala textual*. Esse tipo de abordagem é algo que não foi proposto anteriormente por nenhum estudioso, ou mesmo utilizado como método de análise para outras fontes literárias budistas. Um esboço da estrutura narrativa presente no *GKV* foi apresentado na obra de Tuladhar-Douglas (2006, p. 54), a partir de um esquema bidimensional, com elementos retangulares representando os capítulos, inseridos nas respectivas molduras. No entanto, nem a divisão das molduras, nem a inserção desses capítulos nas respectivas molduras estão ali explicitadas. Na presente pesquisa, ao invés disso, propomos um esquema tridimensional para a configuração discursiva do *GKV*.

Sabemos que a utilização de narrativas emolduradas é um procedimento retórico recorrente nas obras indianas desde a antiguidade, cujo exemplo mais conhecido é o *Mahābhārata*.²⁷ A estrutura narrativa do *GKV*, como vimos, foi composta de modo concêntrico, ou seja, em termos formais, apresenta uma sucessão de diálogos que *emolduram* o fio condutor da narrativa. Embora a estrutura das molduras internas varie em cada capítulo, em termos temporais, a cronologia é criada e, ao mesmo tempo, legitimada pela linhagem dos personagens *pseudo*-históricos ou míticos citados, por vezes de modo recorrente, ao longo de cada capítulo. Algo que é observável na estratigrafia textual, pois como vimos, há uma mudança importante entre a forma narrativa anterior do *prototexto* e do *intertexto*: enquanto no *KV* a narração das histórias internas se dá sempre pela pessoa do Buda Śākyamuni, no *GKV*, os Budas do passado também se tornaram narradores.

Nos casos em que há outras molduras, elas aparecem em capítulos específicos e são configuradas por 5 Budas do passado, com ou sem um interlocutor: o Buda Vipāśyin e o bodhisattva Mahāmāti (cap. 3); o Buda Śikhin e o bodhisattva Ratnapāṇi (cap. 4 e 5); o Buda Viśvabhū e o bodhisattva Gaganagañja (cap. 6-14); o Buda Padmottara (cap. 16); e o Buda Krakucchanda (cap. 17).²⁸ Além disso, o *GKV* estende a cadeia de mestres e discípulos com uma moldura narrativa que segue pela Índia, com Upagupta, até o Nepal, com Jayaśrī.

27 Vide Buitenen (1973, pp. xvi-xxiii). Esse célebre estudioso, tradutor de alguns dos livros desse épico, analisou aquilo que denominou *perímetros* da obra: um primeiro perímetro delimita a história original; um segundo, a história *mitologizada*; o terceiro a história *bramanicizada*; e menciona ainda um quarto, que se refere ao momento em que a história oral passou à forma escrita.

28 O *Buddhāvamsa* fornece uma lista com 28 nomes; algumas versões têm 29, pois incluem Maitreya, o futuro Buda. Vide Horner (1975). O mais antigo dos Budas mencionados no *GKV* é o Buda Padmottara, que, de acordo com essa lista, teria sido o 13º Buda; o Buda Vipāśyin seria o 22º; o Buda Śikhin seria o 23º; Viśvabhū, o 24º; Krakucchanda, o 25º. O Buda Śākyamuni (Śrīghana, no *GKV*) é o 28º.

Além de ser um procedimento associado à legitimação das elites sacerdotais, o fato de transformar os antigos Budas em narradores, no *GKV*, também remete a um claro indício de *monumentalização* narrativa do *intertexto* uma vez que se amplia, em muitas eras, a cronologia de divindades que o legitima. Nesse sentido, um *passado* cosmológico é criado no *GKV*, por meio do que podemos melhor descrever como *molduras pretéritas*, que remetem o texto às eras passadas, tornando-o um cosmograma tridimensional, um *metatexto*, que remonta ao 13º Buda, Padmottara.

Ao mesmo tempo, o “presente” narrativo, ou a época em que o *sūtra* foi produzido, é estabelecido pela moldura externa com o rei e o mestre nepaleses. Mas, além disso, o colôfão de cada novo manuscrito do *GKV* o reinsere em uma nova moldura e estabelece sua linhagem, citando seu copista e local de produção. Também é necessário pensar numa *metamoldura*, que, embora não apareça citada na obra, é a moldura formada cada vez que os sacerdotes, monges e estudantes budistas leem o *GKV*, algo que é feito em voz alta nos templos nepaleses até os dias atuais (Gellner, 1992). Dessa forma, o ato de leitura da obra cria, em si mesmo, uma moldura que insere o leitor-presente na última camada dessa estratigrafia cosmo-narrativa.²⁹

Essa *tridimensionalidade* textual, por sua vez, coloca-nos diante de um forte indício de *mandalização*. Como vimos, os elementos que determinam o uso ubíquo do modelo do *maṇḍala* são os limites, a hierarquia e a importância da centralidade. Os limites, nesse caso, são traçados pelas molduras narrativas; a hierarquia estabelece-se por meio dos narradores; e a centralidade, no Bodhisattva Avalokiteśvara, o protagonista de toda a narração.

A dimensão espacial, em contrapartida, é criada pela citação de uma série de lugares associados às molduras narrativas e às diferentes regiões dos reinos do Desejo e da Forma (*Kamadathu* e *Rupadhatu*) na cosmologia budista. Todas elas visitadas por Avalokiteśvara durante sua jornada para resgatar os seres sencientes.

Assim, ao estabelecermos um diagrama desse *maṇḍala* textual, a moldura narrativa presente corresponderá ao elemento quadrado do *maṇḍala*, i.e., à esfera terrestre – Jambudvīpa. As outras molduras narrativas, sejam elas referentes ao rei Jinaśrī e seu mestre Jayaśrī; ao imperador Aśoka e seu mestre Upagupta; ao Buda Śākyamuni e o bodhisattva Sarvanīvaraṇaviṣkambhin; ou aos demais Budas do Passado, podem ser configuradas como os círculos internos desse *maṇḍala*. Cada capítulo gera um *maṇḍala* específico, com

29 A própria recitação pode ser pensada, nesse sentido, nos termos da criação de um *maṇḍala* sonoro.

desenho e personagens particulares. O ponto central do *mañdala*, do qual tudo emana, é o próprio Bodhisattva Avalokiteśvara, que perpassa tanto as esferas espaciais (geográficas) quanto temporais (todos os planos); ele é o centro, o *arya*/gerador do *mañdala*, e, ao mesmo tempo, o seu corpo é o próprio *mañdala* que contém todos os reinos do universo.

Um outro indício de *monumentalização* narrativa também transparece no excerto em que Avalokiteśvara assume a forma do *mahāpuruṣa* que, como vimos, está diretamente associada ao empréstimo do mitema do hino do *Rgveda*, o *Puruṣasūkta* [X.10.90]. Avalokiteśvara perpassa todas as esferas espaciais e temporais, mas, ao mesmo tempo, ele também as contém – ele encerra todos os mundos em seu próprio corpo. No *GKV*, Avalokiteśvara é o eixo central ao redor do qual toda a narrativa cosmológica se desvela. No esquema soteriológico budista, ele é o elo entre todos esses mundos.

VII Considerações finais

A espacialidade e a temporalidade narrativas observadas no *GKV*, por um lado, contextualizam-no e inserem-no na região de sua produção, mas, paralelamente, também o remetem aos inúmeros reinos da cosmologia budista. Assim, esse mesmo mecanismo torna-o *atemporal* e livre de fronteiras, redimensionando sua abrangência e *monumentalizando-o*. Nesse sentido, ao considerarmos que “no budismo, a obra de arte é sempre um meio de comunicar conceitos soteriológicos ao espectador no nível em que ele está pronto a compreendê-los e pode, portanto, ser lida como *texto*” (Huntington, 1984, p. 136, tradução nossa), é possível, por extensão de sentido, pensar no *sūtra* visualizado como uma *imagem*, criada a partir de uma estruturação narrativa que o redesenha em uma esfera transcendente – no caso do *GKV*, o desenho de um *mañdala*.

Essa tridimensionalidade e a monumentalização narrativa encontradas no *Guñakārañdavyūhasūtra* inserem-no claramente no contexto do budismo esotérico medieval. Enquanto o *KV* é um *sūtra* indiano de afiliação Mahāyāna, o *GKV* é uma recriação forjada em um contexto Vajrāyana nepalês, como vimos, profundamente associado aos *mañdala*. Dessa forma, o que se observa é que as evidências recuperadas asseveram a recorrência e reiteram a onipresença do *mañdala* no contexto budista indo-nepalês em vários níveis de convergência. A estratégia de utilizar um número crescente de molduras e uma retórica soteriológica monumentalizada possibilitou ao *sūtra* adquirir um tipo de transcendência discursiva que o reconfigurou em um *mañdala textual*, i.e., o *metatexto* adquiriu uma dimensão formal diretamente associada a este

paradigma diagramático e cosmográfico que permeia as diferentes esferas culturais nepalesas.

Referências

- ALDROVANDI, C. E. V. “As exéquias do Buda Śākyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhāra”. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, 2 Vols., 977 p., 2006.
- BAFNA, S. “On the Idea of the Mandala as a Governing Device in Indian Architectural Tradition”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59.1, pp. 26-49, 2000.
- BANERJEE, R. “Ashtamahabodhisattva: the Eight Great Bodhisattvas in Art and Literature”. New Delhi: Abha Prakashan, 1994.
- BANGDEL, D. “Tantra in Nepal”. In: J. Huntignton e D. Bangdel (eds.), 2003. pp. 29-36.
- BAREAU, A. “Recherches sur la biographie du Buddha dans les Sutrapitaka et les Vinayapitaka anciens: les derniers mois, le parinirvana e les funerailles”. 2 Vols. Paris: EFEU, 1970-71.
- BARRÉ, V. *et al.* “Panauti: Une Ville au Nepal”. Paris: Berger-Levrault, 1981.
- BÉGUIN, G. “Mandala: Diagrammes Ésotériques du Népal et du Tibet au Musée Guimet”. Paris: Éditions Findakly, 2011.
- BHATTACHARYA, B. “The Indian Buddhist Iconography Mainly Based on the Sadhanamala”. Calcuta: Firma Mukhopadhyay, 1987.
- BRAUEN, M. (1992). “Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism”. Stuttgart: Rubin Museum of Art and Arnoldsche Art Pubs, 2010.
- BRUNNER, H. “Mandala et Yantra dans le Sivaïsme Agamique: definition, description, usage rituel”. In: Padoux, A. (ed.), 1986. pp. 11-35.
- BÜHNEMANN, G. (ed.) “Mandalas and Yantras in the Hindu Traditions”. Leiden: Brill, 2003.
- BUITENEN, J. A. B. (trad.; ed.). Prefácio. “The Mahabharata”. Volume 1, Book 1: The Book of the Beginning. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- BURNOUF, E. (1844). “Introduction to the History of Indian Buddhism”. Translated by Katia Buffetrille and Donald S. Lopez Jr. Chicago: Chicago University Press, 2010.
- CHANDRA, L. “The Thousand-Armed Avalokitesvara”. New Delhi: INGCA; Abhinav Pub., 1988.
- CHEN, S. (trad.). “Buddha Speaks Mahayana Sublime Treasure King Sutra” [Avalokitesvara-guna-karanda-vyuha Sutra, Tripitaka No. 1050]. 2006 [Online]. Disponível em: <http://www.buddhism.org/Sutras/2/Sutras16.htm> (Acessado em 03 de julho de 2010).
- CHUTIWONGS, N. “The Iconography of Avalokitesvara in Mainland South East Asia”. INGCA. New Delhi: Aryan Books International, 2002.
- COOMARASWAMY, A. K. (1927). “History of Indian and Indonesian Art”. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1972.

- CUMMINGS, C. A. “Tantra in India”. In: J. Huntington e D. Bangdel (eds.), 2003. pp. 23-28.
- DAVIDSON, R. M. “Indian Esoteric Buddhism: a Social History of the Tantric Movement”. New York: Columbia University Press, 2002.
- DONALDSON, T. E. “Iconography of the Buddhist Sculpture of Orissa”. New Delhi: Abhinav Publications, 2001.
- EDGERTON, F. “Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary”. Vol. I: Grammar; Vol. II. Dictionary. New Haven: Yale University Press, 1953. Reprinted in: New Delhi: Munshiram Manoharlal Pub., 2011.
- ELIADE, M. (ed.). “Encyclopedia of Religion”. Vol. 14. New York: Macmillan, 1987.
- FOUCAULT, M. “L’Archéologie du Savoir”. Paris, Gallimard, 1969. Tradução para o português de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCHER, A. “Étude sur l’iconographie bouddhique de l’Inde”. Bibliothèque de l’École des hautes études. Sciences religieuses, Vol. 13. Paris: Edition A. Leroux, 1900.
- FUSSMAN, G. “The genesis of Avalokitesvara’s iconography: about two statues in the Pritzkerss collection”. In: G. Fussman e A. M. Quagliotti (eds.), 2012. pp. 15-78.
- FUSSMAN, G., QUAGLIOTTI, A. M. (eds.). “The Early Iconography of Avalokitesvara”. Paris: Édition-Diffusion De Boccard, 2012.
- GELLNER, D. N. “Monk, Householder, and Tantric Priest: Newar Buddhism and its Hierarchy of Ritual”. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, n. 84. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- GOUNDRIAN, T. (ed.). “Ritual and Speculation in Early Tantrism”. Studies in Honor of André Padoux. Albany: State University of New York Press, 1992.
- GRAY, J. “Domestic Mandala: architecture of lifeworlds in Nepal”. Hampshire: Ashgate Pub. Lmted., 2006.
- GUPTA, S. “Yoga and Antaryaga in Pancaratra”. In: Goundriaan, T. (ed.), 1992, pp. 175-208.
- HANKS, L. M. “The Thai Social Order as Entourage and Circle”. In: G. Skinner, L. Sharp, and A. Kirsch (eds.), 1975. pp. 197-218.
- HORNER, I. B. (trad.). “Minor Anthologies III – *Budhavamsa* and *Cariyapitaka*”. Bristol: Pali Text Society, 1975.
- HUNTINGTON, J. C. “Cave Six at Aurangabad: A Tantrayana Monument?”. *Kaladarsana: American Studies in the Art of India*, pp. 47-55, 1981.
- HUNTINGTON, J. C. “The Iconography and Iconology of Maitreya Images in Gandhara”. *Journal of Central Asia*, Vol. VII:1, pp. 133-179, July 1984.
- HUNTINGTON, J., BANGDEL, D. (eds.). “The Circle of Bliss, Buddhist Meditational Art”. Chicago: Serindia; Columbus: The Columbus Museum of Art, 2003.
- HUNTINGTON, S. L.; HUNTINGTON, J. C. (1985). “The art of ancient India: Buddhist, Hindu, Jain”. New York: Weather Hill, 1993.
- KRAMRISCH, S. “The Hindu Temple”. Calcutta: University of Calcutta, 1946. Delhi: Motilal Banarsidass, 1976.

- LEVY, R. I. “*Mesocosm: Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal*”. Berkeley: University of California Press, 1990.
- LI, R. “The Great Tang Dynasty Record of the Western Regions”. Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 1996.
- LOCKE, J. “Karunamya: The Cult of Avalokitesvara-Matsyendranath in the Valley of Nepal”. Kathmandu: Sahayogi Prakashan, for the Research Centre for Nepal and Asian Studies, Tribhuvan University, 1980.
- LOCKE, J. “Buddhist Monasteries of Nepal: a survey of the bahas and bahis of the Kathmandu Valley”. Kathmandu: Sahayogi Prakashan, 1985.
- MALLMANN, M. T. “Introduction à l’étude d’Avalokiteçvara”. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d’études, 57. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- METTE, A. (ed.) “Die Gilgitfragment des Karandavyuha”. Indica et Tibetica, Vol. 29. Swisttal-Odendorf: Indica et Tibetica Verlag, 1997.
- MURTHY, R. S. S. “Introduction to Manuscriptology”. Delhi: Sharada Pub. House, 1996.
- PADOUX, A. (ed.). “Mantras et Diagrammes Rituels dans L’Hindouisme”. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.
- PADOUX, A. “Tantrism: An Overview.” In: M. Eliade (ed.), 1987. pp. 272-274.
- RAJBANSHI, S. M. “The evolution of Devanagari Script”. *Kailash Journal of Himalayan Studies*, Vol. II, 1&2, pp. 65-120, 1974.
- SALOMON, R. “Ancient Buddhist Scrolls from Gandhara: The British Library Kharosthi Fragments”. Seattle: University of Washington Press, 1999.
- SAMASRAMI, S. B. (ed.). “Karanda Byuha: a Work on the Doctrine and Customs of the Buddhists”. Calcutta: Dweipayara Press, 1873.
- SCHOPEN, G. “Burial *Ad Sanctos* and the physical presence of the Buddha in early Indian Buddhism: a Study in the Archaeology of Religions”. *Religion*, 17, pp. 193-225, 1987. Reeditado em: *Bones, Stones and Buddhist Monks. Collected Papers on the Archaeological, Epigraphy and Texts of Monastic Buddhism in India*. Honolulu: University of Hawai Press, 1997. pp. 114-147.
- SKINNER, G.W.; SHARP, L; KIRSCH, A.T. (eds.). “Change and Persistence in Thai Society”. *Essays in Honor of Lauriston Sharp*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.
- SLUSSER, M. S. “Nepal Mandala: A Cultural Study of the Kathmandu Valley”. 2 Vols. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- SNODGRASS, A. (1985). “The Symbolism of the Stupa”. Delhi: Motilal Banarsidass, 1992.
- STEIN, R. A. “Avalokitesvara - Kouan-Yin: exemples de transformation d’un dieu en déesse”. *Cahiers D’Extrême-Asie*, Section Kyoto, Nr. 2, pp. 17-78, 1986.
- STRONG, J. S. “The Legend and Cult of Upagupta: Sanskrit Buddhism in North India and Southeast Asia”. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- STRONG, J. S. “Relics of the Buddha”. Princeton: Princeton University Press, 2004.

- STUDHOLME, A. “The Origins of Om Manipadme Hum: a Study of the Karandavyuha Sutra”. Albany: State University of New York Press, 2002.
- TAMBIAH, S. J. “The galactic polity: the structure of traditional kingdoms in Southeast Asia”. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 293, Issue 1, Anthropology, pp. 69-97, 1977.
- TUCCI, G. “La redazione poetica del Karandavyuha”. In: *Atti della Reale Accad. Delle Scienze di Turino LVIII*, 1923. pp. 605-630.
- TUCCI, G. “Teoria e Pratica del Mandala: com particolare riguardo alla moderna psicologia del profondo” Roma: Astrolabio, 1969. Tradução para o português de Mário Ferreira. São Paulo: Pensamento, 1993.
- TULADHAR-DOUGLAS, W. “Remaking Buddhism for Medieval Nepal”. Londres: Routledge, 2006.
- VAIDYA, P. L (ed.). “Avalokiteśvaraguna-Karanhdavyuha”. In: *Mahayana-sutra-sangraha*. Part I - Sutra n. 17. Darbhanga, The Mithila Institute: 1961. pp. 205-308 [Online]. Disponível em: <http://www.uwest.edu/sanskritcanon/dp/old/sutra/roman/Sutra%2019/Chapter1-2.html> (Acessado em 20 de maio de 2010).
- VALLÉE POUSSIN, L. de la. “L’Abhidharmakosa de Vasubandhu”. Traduit et annoté. Société Belge D’Études Orientales. Vol. II. Paris: Paul Geuthner, 1926.
- VATSYAYAN, K. “Foreword”. In: L. Chandra, 1988. pp. 7-8.