

Sheila S. Blair Jonathan M. Bloom

Arte e Arquitetura Islâmica Temas e Variações

The Oxford History of Islam, Capítulo 5*

Sumário

1. O que é arte islâmica?	1
2. A Arte da Escrita	4
3. O aniconismo: ausência de figuras	9
4. Os temas decorativos do arabesco e da geometria	12
5. O uso exuberante da cor	18
6. A noção de ambiguidade deliberada	23

Todas as culturas através dos tempos se expressaram visualmente, e a civilização islâmica não é exceção. É só pensarmos nos tapetes orientais, nas miniaturas persas, e nos azulejos marroquinos, sem falar do Domo da Rocha, o Palácio de Alhambra, a Mesquita Selimiye e o Taj Mahal, para ver a grande extensão da expressão visual nas terras islâmicas através dos séculos. A arte islâmica inclui isso e muito mais. Como empregado neste capítulo, o termo arte islâmica se refere a todas as artes visuais produzidas nas terras em que o islã era a religião dominante, independentemente de afiliações confessionais dos indivíduos que fizeram a arte ou os propósitos aos quais ela servia. Ao contrário do termo “arte cristã”, o termo “arte islâmica” não se restringe a obras feitas somente para situações ou funções religiosas, e muitos dos mais estimados exemplos de arte islâmica têm pouco ou nada a ver com a religião islâmica. Uma página de um pergaminho do Alcorão é obviamente considerada uma obra de arte islâmica, mas uma bacia incrustada com cenas cristãs da Síria do século XIII também é.

1. O que é arte islâmica?

É claro que a arte islâmica não poderia ter surgido antes do surgimento do islã no começo do século VII na Arábia, mas foi somente depois de quase um século que os muçulmanos começaram a se tornar grandes e sofisticados patronos das artes. Embora os muçulmanos tenham começado a erigir estruturas logo depois da revelação do islamismo,

geralmente se considera como o primeiro exemplo de arquitetura islâmica o magnífico Domo da Rocha em Jerusalém, ordenado em 692 pelo califa omíada Abd al-Malik ibn Marwan (r. 685-705). Seguindo essa definição ampla, a arte islâmica continua a ser produzida até hoje; os artistas continuam a trabalhar numa variedade de materiais em todos os países muçulmanos. No entanto, o surgimento das identidades nacionais, especialmente nos séculos XIX e XX, mudou as formas de as pessoas pensarem sobre as obras de arte produzidas nos países islâmicos nos tempos modernos. Assim, um retrato do soberano qajar Fath Ali Xá (r. 1797-1834) é mais frequentemente considerado um exemplo de um estilo de pintura distintamente persa do que para ilustrar as atitudes islâmicas ou iranianas em relação à representação no século XIX. No uso corrente em relação à arte moderna, o termo “islâmico” geralmente se refere a expressões puramente religiosas como a caligrafia.

Hoje, muitos museus na América do Norte, Europa e nos países islâmicos exibem orgulhosamente suas obras-primas da arte islâmica, mas tradicionalmente as artes visuais tiveram um papel relativamente menor na civilização islâmica, especialmente se comparadas às artes importantes da poesia e da música. Por exemplo, não há palavra para “arte” propriamente dita em árabe clássico. A palavra mais comum usada hoje é *fann*, um neologismo, pois tradicionalmente significava “ofício” ou “habilidade”. O mesmo é válido para as palavras em persa e turco, respectivamente *hunar* e *hüner*. Além disso, os artistas geralmente não gozavam de alto status na sociedade islâmica, e há poucos ou nenhum Michelangelo ou Rembrandt, cujas vidas se tornaram lendas.

De todas as artes visuais, a única que era largamente apreciada dentro de sua própria cultura era a caligrafia, a arte da bela escrita. Os nomes e as biografias dos calígrafos foram coletados e preservados, e foram escritos tratados sobre a estética da caligrafia. Mas a caligrafia era a exceção, e não a regra, e não há equivalente islâmico do arquiteto romano Vitruvius, do século I a.C., ou o arquiteto italiano Alberti, do século XV, que escreveram tratados sobre a teoria da arquitetura. A civilização islâmica

*Tradução de Youssef Cherem (cherem@unifesp.br).



Figura 1: Retrato de Fath Ali Shah. Atribuído a Abdullah Khan. Óleo sobre calico. Feito no Irã, entre 1797 e 1834. Victoria and Albert Museum, 707-1876.

também não produziu figuras comparáveis aos literatos chineses, que escreviam tratados sobre a apreciação estética da pintura chinesa desde o período das Seis Dinastias (229-589 d.C.). Como os muçulmanos escreviam tão pouco sobre a apreciação estética de sua própria cultura visual, o estudo da arte islâmica exige uma abordagem positivista. Ele deve ser feito baseado no exame dos próprios vestígios. Alguns estudiosos atuais tentaram derivar princípios estéticos para toda a arte islâmica, mas esses princípios tendem a refletir preocupações modernas, já que não foram gerados numa sociedade islâmica tradicional.

A arte islâmica inclui um conjunto pesado de materiais, técnicas, estilos, períodos e regiões. Seu estudo, uma disciplina relativamente nova, desenvolveu-se não em países islâmicos, mas na Europa Ocidental, como um ramo do estudo da arte europeia. Da perspectiva europeia, a arte islâmica evoluiu no Oriente Próximo a partir dos vestígios das tradições artísticas do antigo Oriente Próximo e da Antiguidade tardia, sendo uma ponte entre a arte do fim do período clássico e do começo da Idade Média. À medida em que o islamismo se difundia bem além dos confins geográficos do Oriente Próximo para a África Ocidental e Subsaariana, a Ásia Central, a Índia e o Sudeste Asiático, e além do limite temporal da Idade Média, expandia-se também sua expressão visual. Assim, os modelos criados para compreender as ar-

tes da região mediterrânica no século VIII não são necessariamente válidos para compreender a arte islâmica da Indonésia ou de Mali.

A arte da civilização ocidental é tradicionalmente compreendida segundo uma hierarquia em que a arquitetura e as artes representativas da pintura e da escultura têm dominado a paisagem artística até hoje. Essa hierarquia não é válida para a arte islâmica. Embora a arquitetura seja igualmente importante na cultura islâmica, o islã produziu poucas esculturas ou pinturas em painel. Na civilização chinesa, outra longa tradição de produção artística, havia uma divisão clara entre artistas (pintores, calígrafos e poetas) e artesãos (escultores, oleiros, trabalhadores em metal etc.), e portanto entre a arte e o artesanato. Essa divisão não vale para a arte islâmica, porque não há essa distinção entre a arte e o artesanato. De fato, uma característica distintiva da arte islâmica é a transformação de objetos utilitários em obras de arte sublimes. Então, ao observar a cultura material islâmica, devemos estar preparados para encontrar expressões artísticas em numa vasta gama de situações, desde as mais humildes lâmpadas a óleo até os túmulos mais monumentais. Contudo, a arte islâmica permanece sendo uma rubrica útil sob a qual são consideradas as culturas visuais dos últimos quatorze séculos em grande parte da Eurásia e África, porque permite fazer algumas conexões e estabelecer relações.

A arquitetura foi universalmente a forma mais importante de arte islâmica. Custou mais, durou mais, e foi vista pela maior audiência. Construções com fins religiosos, como mesquitas e madrassas (escolas religiosas) sou frequentemente mais bem conhecidas e preservadas porque continuaram a ser usadas e preservadas através dos séculos. As construções religiosas podem fornecer um quadro de referência para traçar o desenvolvimento da arquitetura islâmica, mas o conservadorismo inerente à arquitetura religiosa quer dizer que essas estruturas teriam demorado para apresentar inovações. É mais provável que a inovação arquitetônica tenha sido introduzida em construções seculares – como palácios, casas, caravanserais, banhos, mercados e coisas do gênero –, porque eles foram construídos segundo o gosto de uma pessoa particular, e para suas próprias necessidades. Mais um número muito menor desses edifícios sobreviveu: alguns simplesmente viraram ruína, enquanto outros foram destruídos deliberadamente. Poucos governantes, por exemplo, pensavam que servia algum objetivo preservar as fantasias pessoais de seus predecessores. Assim, a amostra arquitetônica disponível para estudo é enviesada; ao tentar reconstruir a forma do passado, é importante lembrar que o que sobrevive não é tudo o que foi feito.

Como a caligrafia e os calígrafos eram reveren-

ciados nas sociedades islâmicas, as dava-se extraordinária importância às artes da escrita – e, por extensão, as artes do livro. Numa época anterior à imprensa, todos os manuscritos, desde cópias do Alcorão até contos populares e obras científicas, tinham que ser trabalhosamente copiados à mão, primeiro em folhas de papiro e pergaminho e posteriormente em papel. As obras de calígrafos mais habilidosos eram particularmente apreciadas e colecionadas. Folhas individuais era frequentemente embelezadas com decorações elegantes e, onde fosse apropriado, belas pinturas, e depois juntadas em caixas ou encadernadas com couro trabalhado e dourado. Os livros eram preservados em bibliotecas ligadas a mesquitas ou palácios. Numa época em que os mosteiros europeus podem ter abrigado algumas dezenas de volumes, as bibliotecas no mundo islâmico tinham comumente centenas, quando não milhares de volumes.

Um terceiro material que conseguiu preeminência na arte islâmica é o tecido. A produção e o comércio de fibras, de tinturas e de tecidos era uma das principais fontes de renda em muitos lugares. Um historiador moderno comparou a indústria têxtil no período medieval no mundo islâmico à indústria pesada dos Estados industriais modernos, porque os tecidos deitaram as fundações econômicas da sociedade medieval islâmica. As duas principais fibras eram a lã e o linho. Seda e algodão também eram importantes porque eles, assim como a lã, poderiam ser tingidos com relativa facilidade com cores brilhantes. Muitas outras fibras eram usadas quando disponíveis. Talvez a imagem mais marcante da centralidade dos tecidos na cultura islâmica é a *kiswa*, o véu de tecido que cobre a Kaaba em Meca, que pode representar um vestígio da tenda sagrada – semelhante à tenda dos Israelitas para a Arca da Aliança (2 Sam. 6,17) – em que Deus morava. Embora hoje a *kiswa* seja sempre preta com bordados de ouro e citações alcorânicas, no passado poderia ser de praticamente qualquer cor, incluindo branco, verde ou até vermelho.

Em muitas sociedades, as roupas faziam o homem ou a mulher. A vestimenta distinguia não somente o homem da mulher e o rico do pobre, mas também os nômades dos habitantes das cidades e os muçulmanos dos não-muçulmanos. A roupa também era usada para fazer incontáveis distinções sociais e religiosas: turbantes verdes eram usados por descendentes do profeta Maomé, turbantes enrolados ao redor de um bastão vermelho indicavam os seguidores da ordem safávida, de onde surgiu a dinastia que dominou o Irã entre os séculos XVI e XVIII. Um casaco tosco feito de lã (suf em árabe) era frequentemente usado por místicos, cuja abordagem bastante pessoal em relação à religião se tornou cada vez mais importante, lado

a lado com a prática comum do islamismo. Esses místicos ficaram conhecidos como sufis.

Os tecidos também eram usados como mobília. Havia pouca ou nenhuma necessidade de tapeçarias que regulavam a passagem de ar nos castelos frios do norte medieval, assim como também não havia necessidade, num clima relativamente seco e quente, de mobília de madeira para distanciar as pessoas do chão úmido e frio. A maioria das pessoas se assentava em esteiras ou tapetes estendidos sobre o chão, apoiados em travesseiros ou almofadas, e dormiam em tapetes no chão. As refeições eram normalmente comunais; um tecido lavável era estendido sobre o tapete e as pessoas se assentavam e se serviam de travessas comuns cheias de comida, que eram às vezes colocadas sobre um suporte curto.

De forma mais característica, os tecidos também eram usados para a arquitetura móvel nos países islâmicos. A área em que o islã se difundiu originalmente incluía duas grandes tradições de construção de tendas. Os beduínos nos desertos árabes usavam tendas feitas de longas faixas de tecido costurado sustentadas estacas e presas com cordas e pinos. Em contraste, os nômades turcos da Ásia Central usavam tendas feitas de quadros auto-sustentados cobertos com feltro. Na civilização islâmica, ambos os tipos de estrutura, a estrutura árabe elástica e a estrutura turca comprimida, difundiram-se para regiões tradicionais do outro grupo, e as características distintivas foram trocadas. Por causa da função importante e frequentemente poderosa dos nômades na sociedade sedentária islâmica, essas humildes moradias foram adotadas pelos governantes, que transformaram suas estruturas utilitárias em luxuosos equipamentos feitos dos materiais mais finos e caros.

No estudo da arte islâmica, muitos desses outros aspectos – como metal, cerâmica, vidro e madeira, marfim e cristal de rocha – são geralmente abarcados na rubrica de artes “menores” ou “decorativas”. Na arte ocidental, esses termos têm uma conotação um tanto depreciativa, porque esses materiais são considerados menos nobres que as artes maiores da escultura e da pintura. Isso simplesmente não é verdadeiro no caso da arte islâmica. Como em muitas outras culturas, artesãos trabalhando para patronos ricos transformaram materiais caros, como marfim, ouro e pedras preciosas, em objetos de luxo. Nos países islâmicos, entretanto, os artesãos também transformaram os materiais mais humildes, como argila, areia e minérios, em cerâmicas com esmalte brilhante, vidros límpidos e metais brilhantes usados por muitas classes da sociedade. Esses objetos eram frequentemente utilitários, como bilhas, bacias, bandejas e tigelas. Precisamos de uma grande dose de imaginação para transportar uma tigela de cerâmica, austeramente exibida num museu, ao seu contexto

original, utilizada para servir um prato numa refeição medieval.

O Balde Bobrinski, uma das obras-primas da arte islâmica, exemplifica muitas dessas características. Comprado em Bukhara (no atual Uzbequistão) em 1885, foi posteriormente adquirido pelo conte russo A. Bobrinski, de onde vem o nome da peça. O corpo, de latão (cobre e zinco) fundido, é incrustado em cobre e prata com faixas de inscrições e cenas figurativas. De acordo com a inscrição dedicatória na borda, o balde foi encomendado por Abd al-Rahman ibn Abdallah al-Rashidi, formado por Muhammad ibn Abd al-Wahid, e incrustado por Masud ibn Ahmad, o designer de Herat (atual Afeganistão) para o comerciante Rashid al-Din Azizi ibn Abul-Husayn al-Zanjani. A alça porta a data de Muharramm 559 do calendário islâmico, correspondente a dezembro de 1163. Nenhuma das pessoas mencionadas na inscrição é conhecida por outras fontes, e a função do balde é um enigma. Já foi chamado de chaleira ou caldeirão, mas é muito luxuoso para ser usado para cozinhar. Também não poderia ser usado para carregar alimento ou líquido, porque o contato com o interior poderia causar envenenamento por azinhavre (cobre oxidado). A explicação mais plausível é que o balde era usado como vasilha para carregar água quando o mercador ia ao banho. Resumindo, esse balde era um presente para o homem que tinha tudo em 1163, o equivalente medieval de um equipamento eletrônico de luxo.

A despeito da enorme variedade da arte islâmica, que pode variar desde grandes estruturas a pequenos objetos produzidos entre a costa do Atlântico na África e as ilhas da Indonésia, desde o século VIII até o presente, alguns temas têm tido apelo perene e universal. [...] Este capítulo tem uma abordagem temática que enfatizam características comuns que unem grande parte da arte islâmica através dos continentes e dos séculos. Cinco temas foram escolhidos: a arte da escrita, a ausência de figuras; os temas decorativos do arabesco e da geometria; o uso exuberante da cor e a noção de ambiguidade proposital. Cada um desses temas pode não aparecer em cada obra de arte islâmica, mas coletivamente eles definem uma abordagem estética que distingue a arte islâmica das tradições das regiões e culturas ao seu redor.

2. A Arte da Escrita

A escrita é o tema mais importante, que perpassa toda a arte islâmica. O uso de inscrições não é exclusivo da cultura islâmica; foi desenvolvido em parte de precedentes na região em que a civilização islâmica se desenvolveu. Havia, por exemplo, uma longa tradição no mundo clássico de uso de inscrições, particularmente para decorar as fachadas de

prédios e monumentos como os arcos de triunfo. Essa tradição passou, por sua vez, ao mundo cristão, e a arte bizantina era frequentemente decorada com inscrições (embora figuras tenham se tornado mais populares com o tempo). De forma semelhante, inscrições eram frequentemente utilizadas no Oriente Próximo, como nos relevos na rocha de Bisitun (ou Behistun) no oeste do Irã, onde uma inscrição trilingue em Persa Antigo, Elamita e Babilônico louva o grande rei aquemênida da Pérsia, Dario I (r. 522-486), circundando um relevo monumental mostrando o triunfo sobre o usurpador Gaumata e os rebeldes. Em todos esses casos, entretanto, a escrita suplementava e explicava a imagem. O que é diferente na arte islâmica é que a escrita se tornou o principal (e às vezes único) elemento de decoração. A mudança fundamental deveu-se, em grande medida, ao papel central da escrita no islamismo. As primeiras palavras que Deus revelou a Maomé foram os cinco primeiros versos do capítulo 96 do Alcorão:

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ
خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ
اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ
الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ
عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ

Recita em nome do teu senhor que criou,
Criou o homem de um coágulo;
Recita, e teu senhor é o mais generoso,
Que ensinou pelo cálamo,
Ensinou ao homem o que ele não sabia.

Em outras palavras, o conhecimento da escrita distingue o homem das outras criaturas de Deus. A importância da escrita é salientada em passagens do Alcorão. No capítulo 68, uma das primeiras revelações, conhecida como *Surat al-Qalam* (O Cálamo) ou *Surat al-Nun* (A letra nun), abre com as palavras: “*Nun*. Pelo cálamo e o que eles escrevem”. De acordo com outro par de versos revelados um pouco depois (Alcorão 50, 17-18), dois nobres anjos ficam sobre os ombros do homem para registrar todas as ações e pensamentos. O do lado direito escreve as boas ações, e o do lado esquerdo, as más. No Dia do Julgamento, todos os atos serão calculados para a contabilidade final no Livro do Julgamento Final (Alcorão 69, 18-19).

Dada a importância da escrita na revelação, não é de surpreender que a escrita tenha-se tornado uma característica tão importante na cultura islâmica. Os livros e a produção de livros se tornaram grandes formas de arte, e a caligrafia se tornou um dos principais temas de decoração. Como o Alcorão foi revelado em árabe, a língua e a escrita árabes rapidamente dominou as línguas que eram usadas na região, tornando-se a língua franca



Figura 2: Cena de Acampamento. Mir Sayyid Ali, séc. XVII. 28,4 x 20 cm. Harvard University Art Museums, 1958.75. Os tecidos preenchem a vida tanto dos nômades quanto dos habitantes das cidades, cobrindo o chão e definindo o espaço. O papel onipresente dos tecidos é visto numa pintura de um acampamento nômade, atribuído ao pintor persa do século XVI Mir Sayyid Ali.



Figura 3: O Balde Bobrinski. Museu Heritage, São Petesburgo.

de um vasto território. No final do século VIII, os calígrafos foram responsáveis por tornar a escrita árabe mais legível e bela, e seus esforços podem ser vistos em exemplos ainda existentes, desde moedas e marcos de estradas até construções.

Moedas bizantinas e sassânidas tinham figuras de imperadores sob cujos auspícios elas foram cunhadas. Depois de um breve período de experimentação, os governantes muçulmanos rejeitaram esse tipo de moeda figurativa em favor de moedas que dependiam exclusivamente de palavras. Começando em 692, sob o califa omíada Abd al-Malik, praticamente todas as moedas foram decoradas exclusivamente com escrita. Isso é válido, por exemplo, para moedas de ouro antigas, conhecidas como dinars (fig. 4). No anverso, o centro é preenchido pela profissão de fé, que continua em parte da borda; o resto do espaço contém um verso do Alcorão (9, 33) sobre a missão profética. No reverso da moeda há uma inscrição de um versículo alcorânico (112) declarando a unicidade de Deus e refutando a Trindade; o texto em volta da borda contém a invocação, a cunha, e a data. Tudo isso aparece numa moeda com menos de 20mm de diâmetro. Embora o estilo da escrita tenha mudado em vários locais e períodos, esse tipo de moeda epigráfica continuou a ser característica de praticamente toda a cunhagem de moedas em países islâmicos até a era moderna.

Inscrições são encontradas em todos os tipos de



Figura 4: Dinar de ouro de Abd al-Malik. Provavelmente Síria, AH 77/696-697. d.C. The British Museum.

suporte e materiais, mesmo aqueles cujas limitações técnicas do suporte fazem extremamente difícil incorporar texto corrido. É o caso, por exemplo, dos tecidos. É relativamente fácil tecer padrões simétricos de motivos repetidos num tear, mas muito mais difícil inserir um design direcional que é lido em uma direção. No século X, entretanto, tecelões persas haviam superado as limitações do suporte e encontraram uma forma de incorporar longas faixas de inscrições nas suas sedas de padrões elaborados. Um bom exemplo é o fragmento de seda conhecido como Sudário de São Josse, porque foi usado na Idade Média para guardar os ossos de São Josse na abadia de St. Josse-sur-Mer, perto de Caen, no noroeste da França, aonde foi provavelmente trazido por um cruzado retornando a casa da Terra Santa. Isso mostra como os tecidos islâmicos eram considerados preciosos tanto em casa quando no estrangeiro. Dos dois pedaços que restam, o tecido pode ser reconstruído como um grande quadrado medindo um metro e meio de um lado, com um design de tapete em várias bordas ao redor de um campo central. As bordas contêm uma série de camelos, e o campo teria duas faixas idênticas de elefantes. Debaixo dos pés dos elefantes, há uma faixa de inscrição em árabe. Os animais estão arranjados simetricamente, mas a faixa com a inscrição só pode ser lida da direita para a esquerda. O texto invoca a glória e a prosperidade ao comandante, Abu Mansur Bakhtitin, que é identificado em textos medievais como um comandante turco no nordeste do Irã. Ele foi preso e executado sob as ordens do soberano samânida Abd al-Malik ibn Nuh por volta de 960, então a seda deve ter sido confeccionada antes dessa data, porque ela se refere a uma pessoa viva. Embora esse seja o único exemplo remanescente, essa seda deve ter sido uma de muitas peças idênticas. Era extremamente custoso em termos de tempo e recursos montar um tear para tecer esse design complexo de sete cores, mas ao tecer múltiplas cópias dos quadrados de seda, os custos seriam divididos mais igualmente. Não se sabe bem

como essa peça era usada originalmente, mas foi provavelmente tecida para cobrir as selas das tropas sob o comando de Bakhtitin.

O Sudário de São Josse é somente um exemplo de como os artistas na época medieval usavam inscrições para decorar obras de arte. Em objetos feitos de materiais caros, como seda ou taças de jade, as inscrições frequentemente nomeiam o patrono ou o usuário que encomendou o artefato. Em objetos de materiais menos nobres ou feitos para o mercado, entretanto, as inscrições contêm textos mais gerais. Esse é o caso de uma tigela com bordas em folho¹, produzida, como o Sudário de São Josse, no nordeste do Irã no século X (fig. 5). Feita de cerâmica bege coberta com uma demão fina de cobertura vermelha² com toques marrom-escuro e coberta com esmalte transparente, a tigela funda é notável por seu tamanho e por sua fina decoração interior.



Figura 5: Tigela funda. Cerâmica esmaltada. 11.2 cm de altura, 39.3 cm de diâmetro. Irã ou Ásia Central, século X. Inscrita com a frase: “Bênção ao dono”, seguida do provérbio: “Diz-se que quem se contenta com sua própria opinião corre perigo”. The Freer and Sackler Galleries, Washington, D.C., F1957.24

No centro, há um motivo vegetal abstrato de um único caule com cinco folhas, mas a principal decoração é uma larga faixa de uma elegante escrita angular ao redor da borda. Supondo que o propósito da tigela tenha sido portar alimentos, somente o ornamento em forma de pequenas conchas ao redor da borda ficava visível quando a tigela estivesse cheia. Mas, à medida que o alimento fosse consumido, a inscrição ficaria cada vez mais visível,

¹ Folho: tira franzida ou plegueada. Sinônimo: “babado”.

² No original: *slip*: “mistura cremosa de argila, água e tipicamente um pigmento, usada especialmente para decorar cerâmica” (The Oxford Dictionary).

vel, até que a decoração se revelasse quando a tigela se esvaziasse. A inscrição em árabe começa depois de um pequeno motivo decorativo a aproximadamente quatro horas, com a frase “Bênção ao dono”. Depois de um pequeno motivo em forma de gota a cerca de oito horas, o texto continua com um provérbio: “Diz-se que quem se contenta com sua própria opinião corre perigo”. Se a tigela tiver sido elaborada para ser segurada e apreciada com o caule da planta para baixo, mais perto do espectador, então a parte mais importante da inscrição, a bênção ao dono, fica imediatamente legível sob ela. Para ler o provérbio, o leitor deve rodar a tigela em sentido anti-horário.

Outras tigelas e pratos do mesmo meio são decoradas com aforismos semelhantes, como “Planejar antes do trabalho evita arrependimentos; a paciência é a chave do conforto”, ou “O conhecimento é um ornamento da juventude e a inteligência é uma coroa de ouro”. As inscrições nessas cerâmicas são planejadas com cuidado extremo, e em escrita estilizada, bem distinta da escrita cursiva conhecida de manuscritos da época, e merece ser chamada de caligrafia. Espectadores modernos, mesmo os que sabem bem o árabe, acham difícil decifrar essas inscrições. É provável que mesmo naquela época seu propósito fosse ser um divertimento, um quebra-cabeças para uma clientela sofisticada, que não somente apreciava sua louça decorada com uma escrita estilizada, mas também conhecia a língua árabe bem o suficiente para entender os aforismos moralizantes. No Irã e na Ásia Central no século X, o Novo Persa estava se destacando como uma língua popular, mas o árabe era mais apropriado para a escrita. O manuscrito persa mais antigo a sobreviver até os dias de hoje data do século XI.

Esses dois artefatos com inscrições – o sudário e a tigela – datam do século X, mas são encontradas inscrições em objetos criados em toda a história da civilização islâmica, desde os primeiros tempos até o presente. A mais antiga obra de arquitetura islâmica, o Domo da Rocha em Jerusalém, revela um uso sofisticado de inscrições executadas em mosaico de vidro. No século XVI o sultão otomano Suleyman (r. 1520-66) substituiu os mosaicos do exterior da cúpula com azulejos, e esses próprios azulejos foram substituídos no século XX, então é impossível dizer o que quer que seja sobre o papel original das inscrições nessa parte. Mas o interior preserva a maior parte do seu aspecto original e o programa de mosaicos mais suntuoso a sobreviver da época antiga ou medieval. Duas longas faixas de inscrições, em letras douradas que cintilam sobre a base em azul profundo, circundam as faces interior e exterior da arcada octogonal. Os textos contêm frases piadas e versos do Alcorão sobre a onipotência de Deus e a missão profética de Maomé,

bem como o nome do patrono, o califa omíada Abd al-Malik, e a data da construção.

Como nas moedas, a escrita utilizada no Domo da Rocha é pensada com cuidado e planejada para preencher o espaço disponível. As inscrições no Domo fornecem a primeira evidência datada para a escrita do Alcorão, e mostram que já havia calígrafos treinados para explorar as possibilidades decorativas da escrita árabe. Nenhum manuscrito do Alcorão sobreviveu dessa época, e alguns estudiosos usaram essa falta de evidência para sugerir que a escrita árabe evoluiu devagar através dos séculos. A julgar pelas inscrições nas moedas e no Domo da Rocha, não há questão de que a arte da escrita em árabe já estava bem desenvolvida no final do século VIII.

As inscrições ainda são um tema importante da decoração na arquitetura islâmica moderna. Elas são proeminentes, por exemplo, dentro da mesquita erigida em 1984 no Aeroporto Internacional Rei Khalid em Riyadh, na Arábia Saudita. Como no Domo da Rocha, a inscrição na mesquita é escrita com uma faixa larga em volta da base da cúpula, mas, neste caso, o texto é todo do Alcorão (57:1-7). Os versos dizem que tudo o que está na terra e nos céus declara a glória de Deus, o Onipotente, afirmando no final que aquele que gastar dinheiro com uma obra pia será recompensado com justiça. O texto foi claramente escolhido como referência aos motivos do patrão para fundar a mesquita.

Em todas as épocas e lugares, versículos alcorânicos foram cuidadosamente escolhidos para uma situação particular. Examinar de perto a escolha dos versículos pode nos dar pistas sobre a função ou significado original de uma obra de arte. As sepulturas eram frequentemente decoradas com versículos sobre a morte e o paraíso, como “Tudo o que habita a terra perecerá, exceto a face do teu senhor” (55, 26-27). Podia-se inscrever nos portais um versículo pedido a Deus “uma entrada justa e uma saída justa” (17, 80). Outros textos alcorânicos foram escolhidos porque algumas palavras tinham uma ressonância particular. Por exemplo, a fachada do túmulo na madraça Shifaiye, construída em 1220 em Sivas pelo sultão seljúcida de Rum Kaykaus, porta uma inscrição do versículo 69, 28-29 do Alcorão, que termina com a palavra sultaniya (poder), sem dúvida escolhida como um jogo de palavras com o título mais importante de Kaykaus, sultão.

A escrita em árabe também era a forma de transformar em islâmicas formas não islâmicas. Isso pode ser visto na tela em arco que o governante muçulmano de Déli, Qutb al-Din Aybak (1206-10), acrescentou à mesquita congregacional em 1198. Conhecida como Quwwat al-Islam (“Poder do Islã”), a mesquita foi construída menos de uma década antes, depois da conquista islâmica da região. A tela, que fica no pátio em frente ao sa-

lão de orações, não tem nenhum propósito estrutural e foi aparentemente adicionada ao edifício em hipostilo por razões estéticas, para mascarar o que ficava atrás e fazer com que o novo edifício parecesse mais atraente. Ela é ricamente decorada com fachas naturalistas de rolos de vinha e inscrições. Os rolos pertencem a uma tradição local de escultura em pedra que pode ser vista em templos hindus e jainistas, onde são frequentemente acompanhados por exuberantes esculturas mostrando as atividades de incontáveis deuses e deusas com muitos braços e pernas. Os novos patronos muçulmanos julgavam essa idolatria horrível e fizeram com que os artesãos locais substituíssem as figuras por textos do Alcorão.

O desejo de usar a escrita para decorar edifícios e objetos nos países islâmicos era avassalador, e construtores e designers, particularmente no período medieval, competiam para criar novos estilos e métodos para escrever suas mensagens em edifícios. Em alguns casos, acrescentaram flores e folhas ao redor e entre as letras. Esse estilo era particularmente popular no Cairo, e muitos dos edifícios de pedra erigidos sob o patronato da dinastia fatímida, governantes ricos e sofisticados do país entre 969 e 1171, têm belos textos esculpidos num estilo conhecido como kufi floreado, que estão entre as mais finas inscrições arquitetônicas islâmicas, porque têm um equilíbrio criterioso entre as exigências da decoração e a legibilidade.

No Irã e na região adjacente, onde o tijolo cozido era o material de construção mais comum, os designers desenvolveram outros tipos de escrita, particularmente as com nós e outros elementos de decoração geométrica. Um dos estilos arquitetônicos que duraram mais é conhecido em persa como bannai ou “técnica de construtor”. A escrita se desenvolveu a partir das técnicas dos pedreiros, à medida que tijolos e outros elementos da construção eram postos em relevo para criar palavras e frases simples. O exemplo mais antigo ainda existente dessa escrita é o minarete de Ghazni (no leste do Afeganistão), de cerca de 1100, do soberano ghaznávida Masud III (r. 1098-1115). Os painéis no fuste do minarete declinam os nomes e vários títulos do sultão. O texto é incomum, já que é um dos poucos exemplos conhecidos de uma inscrição nessa técnica contendo informação histórica. O texto também é muito difícil de ler, porque as letras são formadas por pequenas peças de terracota espremidas entre tijolos mais largos colocados verticalmente numa cadeia escalonada.

Elaborar e planejar essa inscrição deve ter sido extremamente trabalhoso (e, portanto, caro), e construtores e designers logo descobriram como adotar a técnica para métodos de produção mais rápidos. Eles simplificaram o próprio texto, de forma que, em vez dos nomes e títulos de um governante específico, o texto continha nomes sa-



Figura 6: O minarete de Ghazna, Afeganistão.

grados ou uma frase religiosa como “Não há profeta depois de Maomé” ou “O domínio pertence a Deus”. Construtores e designers também simplificaram a técnica. Em vez de montar peças de terracota em relevo, usaram os próprios tijolos para escrever o texto. Num primeiro momento, foram explorados os espaços entre os tijolos, de forma que as sombras entre os espaços vazios formassem palavras e frases. Daí era um passo para os designers preencherem os espaços entre os tijolos com elementos vidrados, de forma que as palavras fossem inscritas em superfícies brilhantes alinhadas com as ligações entre os tijolos e contrastando com a superfície fosca ao redor.

Essa técnica se difundiu amplamente no oriente islâmico a partir do século XIII, porque era um meio ideal de cobrir grandes amplas superfícies de prédios de tijolo. Um bom exemplo é o santuário que o conquistador turco-mongol Timur (Tamerlão, 1336-1405) mandou construir para o xeique sufi Ahmad Yasavi no norte de Samarcanda. O santuário é um enorme bloco retangular que flutua sobre a estepe plana e poeirenta. A área ao longo dos muros laterais é dividida em um quadro de formas de cruz delineadas em tijolos vidrados azul-escuro. Cada cruz é preenchida com tijo-



Figura 7: O mausoléu de Ahmad Yasavi

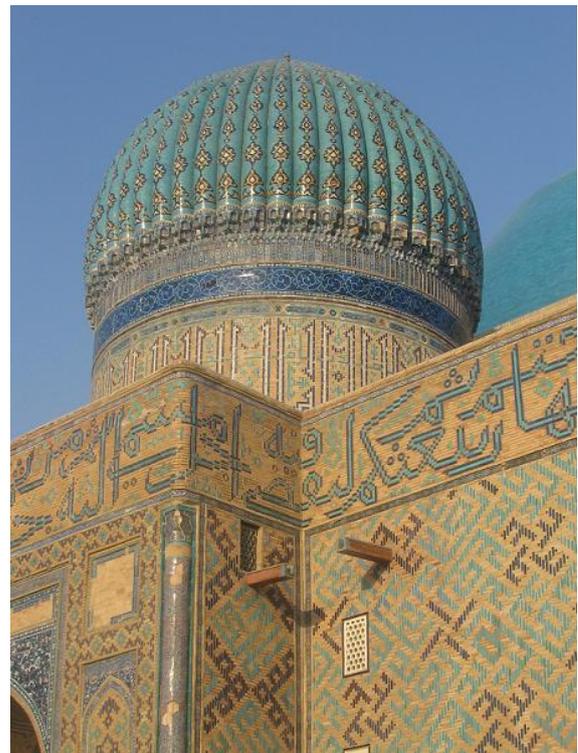


Figura 8: Mausoléu de Ahmad Yasavi, detalhe das inscrições

los vidrados azul-claro com os nomes de Deus, Ali e Maomé. A técnica não somente foi visualmente eficaz, como também fazia sentido em termos religiosos, pois qualquer um podia perceber os nomes de longe, da mesma forma como um crente fervoroso repete os nomes como parte de sua devoção. O edifício é literalmente envolvido em escritura sagrada.

3. O aniconismo: ausência de figuras

Frequentemente se diz que a representação de seres vivos é proibida na arte islâmica, mas isso simplesmente não é verdade. O Alcorão diz muito

pouco sobre a representação figurativa, embora proíba explicitamente idolatria, adivinhação, bebidas alcoólicas, apostas etc [...] Fazer retratos de pessoas aparentemente não era um assunto de suma importância na Arábia do final do século VI e começo do século VII. Além disso, não há razão para representar pessoas na arte religiosa, porque os muçulmanos acreditam que Deus é único e sem associado e, portanto, não pode ser representado, exceto por sua palavra, o Alcorão. Deus é adorado diretamente sem intercessores, então não há lugar para imagens de santos, como na arte cristã. Maomé era o mensageiro de Deus, mas, ao contrário de Jesus Cristo, não era divino. Seus atos — não sua pessoa — representam o ideal ao qual aspiram os muçulmanos. ao contrário da Bíblia, o Alcorão tem poucas passagens narrativas; assim, não há razão para ilustrar histórias para ensinar a fé.

Com o tempo, a falta de motivo e oportunidade se endureceu como lei, e a ausência de figuras (tecnicamente conhecida como aniconismo se tornou uma característica distintiva da arte religiosa islâmica. Assim, pouca ou nenhuma representação humana é encontrada em mesquitas e outros edifícios com função religiosa. Palácios, banhos e locais para outras atividades, entretanto, podem muito bem ter tido decoração figurativa, embora em períodos posteriores o aniconismo do meio religioso frequentemente transbordasse para a órbita secular. De acordo com os hadith (tradições do Profeta), até Muhammad estava ciente da diferença; ele ordenou que todos os ídolos fossem removidos da Kaaba em Meca, mas está registrado que ele usou cortinas e almofadas decoradas com figuras em sua casa.

Representações de pessoas e animais eram usadas, com frequência de forma exuberante, em ambientes particulares. Um exemplo do começo da era islâmica pode ser visto nas ruínas do palácio omíadas conhecido com o Khirbat al-Mafjar, próximo a Jericó. Destruído por um terremoto na década de 740, a construção era o retiro do príncipe playboy al-Walid ibn Yazid, que festejou com seus amigos por duas décadas esperando suceder seu tio senil, o califa omíada Hisham ibn Abd al-Malik (r. 724-743). O palácio tinha um elaborado hall de música, completo com uma piscina, um banho quente, e uma sala de audiências particular. A única coisa que restou intacta é o enorme piso de mosaico, decorado com uma extraordinária série de padrões geométricos que se assemelham a tapetes de pedra. A partir dos muitos fragmentos de pedra e estuque que entulham o sítio, os escavadores puderam reconstruir grande parte da superestrutura do edifício. O portal, por exemplo, era elaboradamente decorado com uma estátua de estuque, presumivelmente representando o patrono, e do lado de dentro do portal mais estátuas de estuque com voluptuosas dançarinas seminuas suge-

rem os prazeres que se encontravam no interior. A cúpula sobre a pequena sala de audiências culminava em uma sedutora cobertura de folhas de acanto com protuberâncias de cabeças de belos jovens, homens e mulheres, que olhavam de cima outras esculturas de pássaros e cavalos alados. Claramente, o que se fazia em particular podia ser bem diferente de o que se fazia em público.

Na mesma linha, escavadores alemães no começo do século XX encontraram milhares de fragmentos de pinturas murais que decoravam as casas, banhos e palácios de Samarra, o local ao norte de Bagdá que serviu de capital abássida em meados do século IX. Os escavadores conseguiram reconstruir algumas das cenas do palácio, que incluíam rolos de cornucópias habitados por animais selvagens e mulheres nuas, cenas de caça, e um mural mostrando um par de garotas dançando. As duas figuras têm braços entrelaçados; enquanto dançam, cada uma despeja bebida numa taça que a outra segura. O líquido deve ter sido certamente vinho, porque o sítio também está cheio de fragmentos de garrafas de vinho pintadas. Histórias oficiais podem registrar os atos dos grandes e poderosos, mas a arte, como a poesia e a música, frequentemente mostram aspectos da vida privada que estão em desacordo com o ideal oficial.

A mesma distinção entre o religioso e o secular vale para a decoração de livros. Manuscritos do Alcorão eram frequentemente decorados com designs florais ou geométricos. Os estudiosos não conhecem nenhum manuscrito do Alcorão que seja decorado com pinturas de pessoas, como manuscritos cristãos da Bíblia da mesma época. Em contrapartida, figuras eram frequentemente incluídas em outros tipos de livros, incluindo tratados científicos, obras literárias, poemas épicos e histórias. Em alguns casos essas figuras eram necessárias para a compreensão do texto, em outros casos, elas o embelezavam.

Só restam fragmentos de livros ilustrados do período anterior a 1000 d.C., mas não há razão para duvidar de sua existência, particularmente porque eles são descritos por outros livros. Um dos primeiros manuscritos ilustrados a sobreviver é uma cópia do tratado de Abd al-Rahman al-Sufi sobre as estrelas fixas. A obra, em última análise derivada de escritos clássicos, particularmente o Almagesto de Ptolomeu, foi composta por volta de 965 pelo astrônomo al-Sufi (903-986) da cidade de Rayy para o soberano búyida Adud al-Dawla (r. 949-983). A cópia mais antiga ainda existente foi feita do original pelo filho de al-Sufi, e suas ilustrações mostram como as tradições clássicas representando as constelações foram adaptadas ao gosto muçulmano. As figuras, por exemplo, usam turbantes e vestidos com longas pregas fluidas.

A partir dessa época, chegou até nós uma maior quantidade de livros de todos os tipos, incluindo



Figura 9: A constelação de Andrômeda. ‘Abd al-Rahmân al-Sûfi, *Kitâb suwar al-kawâkib al-thâbita* (Catálogo das Estrelas Fixas). Cópia oriental, século XIV. Papel, 229 f., 27 x 18 cm Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, arabe 2489, f. 70 vº. http://expositions.bnf.fr/islam/grand/isl_018.htm

com ilustrações, e tratando de uma gama mais ampla de assuntos. Um dos primeiros e mais inco-muns é o livro *Maqamat* (Assembleias) do escritor árabe al-Hariri (1054-1122), que viveu em Basra. Esse livro contém a narrativa sagaz do mercado al-Harith sobre as cinquenta aventuras do vigarista Abu Zayd através do mundo islâmico. Linguisticamente criativa e cheio de jogos de palavras, a obra era imensamente popular entre a burguesia edu-cada do mundo árabe. A pirotecnia verbal do texto não se prestava facilmente à ilustração, mas a de-manda por livros ilustrados era tão forte que ele foi várias vezes ilustrado. Sobrevivem onze cópias produzidas antes de 1350, o que sugere que existiam muitas outras. As ilustrações fornecem raros vislumbres da vida quotidiana no período medie-val, mostrando cenas como mercados e bibliote-cas.

Enquanto que livros como as *Maqamat* teriam sido uma posse apropriada para um bibliófilo bur-guês, os livros foram transformados, sob os sobe-ranos mongóis do Irã conhecidos como os *Ilkhâni-*



Figura 10: Cena de *al-Maqâmât* (Assembleias), de Muhammad al-Harîrî. Al Harith reconhece Abu Zayd em uma biblioteca em Hulwan. . Miniaturas et caligrafia de Yahya ibn Mahmûd al-Wâsitî, Iraque, 1237. Papel, 167 f., 37 x 28 cm. Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits, arabe 5847, f. 5 vº. http://expositions.bnf.fr/islam/grand/arab_5847_005v.htm

das, em uma grande forma de arte para a realeza, principalmente depois que os governantes mongóis se converteram ao islã no final do século XIII. Os livros se tornaram fisicamente muito maiores, provavelmente porque folhas maiores de papel mais fino e mais branco se tornaram disponíveis, e essas grandes superfícies davam mais espaço para uma decoração elaborada. Foram produzidos manuscritos suntuosos do Alcorão. Tratava-se frequentemente de conjuntos de apresentação compostos por trinta volumes, que seriam dados a uma mesquita, um santuário ou um complexo funerário, em que um volume seria lido em voz alta durante o mês sagrado do Ramadã. O maior manuscrito a sobreviver — com cada página medindo 72 x 50 cm) foi copiado em Bagdá e doado ao mausoléu do sultão Muhammad Khodabanda Uljaytu (r. 1304-16) em Sultaniya. Levou oito anos para ser copiado; cada página tem três linhas em majestosa escrita *muhaqqaq* em ouro delineada em preto, alternando com duas linhas de uma escrita *thuluth-muhaqqaq* mais fluida em preto delineada em ouro — um dos exemplos mais espetaculares

de caligrafia alcorânica monumental. Como outros conjuntos de trinta volumes, ele tem magníficos frontispícios duplos, contendo padrões geométricos.

Grandes manuscritos de outras obras foram produzidos no período Ilkhânida. Histórias, por exemplo, eram extremamente populares, provavelmente porque os governantes mongóis, como estrangeiros, estavam interessados em se inserir nas longas tradições da história persa e islâmica. O sultão mongol Mahmud Ghazan (r. 1295-1304) encomendou a seu vizir Rashid al-Din uma história dos mongóis, e o sucessor de Ghazan, Uljaytu, expandiu a encomenda, para fazer dela uma história universal, a primeira do gênero. O *Jami al-Tawarikh* (Compêndio de Crônicas) era uma obra de vários volumes, incluindo histórias de povos europeus e asiáticos, uma genealogia das dinastias e uma geografia. Para tornar seu livro mais atraente e compreensível, Rashid al-Din ordenou que ele fosse ilustrado. Seus pintores desenharam baseados em uma vasta gama de fontes disponíveis em sua sociedade cosmopolita. Seções de história chinesa, por exemplo, foram ilustrada segundo modelos chineses, e seções sobre história bíblica seguiram protótipos de manuscritos bizantinos.

O que é talvez mais interessante e incomum nessa grande obra é o conjunto de ilustrações mostrando eventos da vida do profeta Maomé. Como não havia tradição anterior de representação de Maomé na arte islâmica, e o texto de Rashid al-Din fornecia somente os mais parcos detalhes da vida de Maomé, os pintores tinham que procurar inspiração em outras partes. Uma pintura mostra Maomé montado em um cavalo liderando os muçulmanos numa batalha contra os Banu Qaynuqa, uma tribo judia da Arábia. O Profeta é mostrado no mundo azul marinho rodeado de nuvens brancas e anjos. Atrás dele estão as forças muçulmanas, incluindo seu tio Hamza, identificável porque tinha barba ruiva e carregava o estandarte do Profeta. Os anjos têm as cabeças descobertas e cachos de cabelos compactos e usam vestes longas derivadas do chiton, a veste básica usada por homens e mulheres gregas. No Irã mongol, parece que havia um bastante interesse em representar o Profeta, e vários manuscritos ainda existentes ilustram cenas de sua vida. Essas representações de Maomé não são imagens religiosas; elas são ilustrações históricas que não têm o propósito de serem usadas em rituais religiosos. Um tanto quanto incomuns no panorama geral da arte islâmica, essas imagens mostram, contudo, a contínua distinção entre os domínios religioso e secular na arte islâmica.



Figura 11: Maomé liderando Hamza os muçulmanos contra os Banu Qaynuqa. *Jami' al-Tawarikh*, de Rashid al-Din. Irã, Tabriz, datado 714 AH (1314-15 d.C.). Tinta, aquarela translúcida e opaca, ouro e prata sobre papel. 43,5 x 30 cm.

4. Os temas decorativos do arabesco e da geometria

Como as imagens figurativas eram desnecessárias na arte religiosa islâmica, outros temas decorativos se tornaram importantes. Vários desses temas haviam sido elementos subsidiários na arte pré-islâmica. Na arte bizantina, por exemplo, representações de pessoas haviam sido destacadas, ou enquadradas, ou ligadas por elementos geométricos (formas e padrões) e padrões vegetais (isto é, frutas, flores e árvores estilizadas). No começo da era islâmica, esses elementos subsidiários foram transformados em grandes temas artísticos. Assim, os mosaicos decorando a Grande Mesquita de Damasco, construída pelo califa omíada al-Walid (r. 705-715) no começo do século VIII, foram claramente derivados das tradições da antiguidade tardia. O painel que sobrevive na parede oeste da mesquita mostra uma paisagem contínua de construções fantásticas separadas por árvores, sobre um rio a fluir. Na arte clássica e bizantina esses temas teriam sido um pano de fundo figuras maiores, mas nesse painel a própria paisagem é o tema, provavelmente significando o jardim do paraíso prometido aos muçulmanos no Alcorão e descrito como um lugar com aposentos altos sob os quais correm rios.

Nos mosaicos de Damasco, as árvores e as construções ainda são facilmente reconhecíveis, mas, com a crescente relutância em representar figuras, tais representações específicas foram substituídas por motivos mais estilizados, abstratos e geométricos. Esse estilo já era popular no século IX, como fica evidente numa pequena tigela desse período, decorada com quatro cores de lustro. O motivo principal mostrado no centro da tigela é uma planta com um caule central e pares de folhas. O design básico é bem simples, mas foi elaborado em muitos padrões geométricos — pontos, zigue-

zague, manchas, olhos de pavão etc — que cobrem o máximo de superfície e negam a qualidade orgânica do motivo principal. Em resumo, elementos naturalísticos, como flores e folhas, ficam cada vez mais estilizados e sujeitos às leis da geometria.



Figura 12: Arabesco em estuque, Samarra, Iraque, século IX.

Sobreviveu pouco da decoração das mesquitas da capital abássida de Samarra, mas podemos ter uma ideia do estilo abstrato de decoração que teria sido usado nas mesquitas nessa cidade ao observar as cópias construídas em outros lugares. A mesquita do Cairo completada em 879 por ordem do governador abássida Ahmad ibn Tulun (835-884), por exemplo, é considerada como uma aproximada da mesquita de Samarra. Contrariamente à mesquita de Damasco, mais antiga, a decoração da mesquita de Ibn Tulun é contida. Uma longa inscrição em madeira percorre o edifício sob o teto, e os alicerces e as bordas de arcos pesados de tijolo são embelezados com estuque esculpido com elementos florais simples para criar padrões que combinam elementos florais e geométricos. A superfície decorada é totalmente preenchida, de forma que não há distinção entre o segundo plano e o tema. Essa decoração, em que elementos orgânicos são submetidos às regras da geometria, podem se estender infinitamente em qualquer direção.

Um tipo de decoração semelhante foi usada em uma pequena mesquita em Balkh no norte do Afeganistão, atribuído, devido ao estilo, ao século IX. Embora muito arruinada, a pequena construção quadrada tem quatro pilares maciços que suportavam nove cúpulas. A maioria da parte superior era coberta de estuque, esculpida com padrões geométricos e vegetais com um corte inclinado distintivo. O uso de um estilo semelhante, documentado desde o Cairo até o leste do Irã no século IX, sugere que deve ter tido uma origem comum, sem dúvida as capitais abássidas na Mesopotâmia. Seu uso difundido mostra como estilos puderam se disseminar em amplas áreas durante esse período de poder centralizado.



Figura 13: Arabescos na mesquita de Ibn Tulun, Cairo, 879.



Figura 14: Mesquita de Balkh, Afeganistão, atribuída ao século IX.

Esse tipo de design, baseado em formas naturais como caules, gavinhas³ e folhas rearranjadas para formar padrões geométricos infinitos, se tornou um marco da arte da ornamentação arquitetônica islâmica e do século X ao XV. Para descrevê-lo, os europeus cunharam o termo “arabesco”, primeiramente usado no século XV ou XVI, quando os artistas da Renascença incorporaram designs islâmicos na ornamentação e encadernação de livros. Através dos séculos, o termo foi aplicado a uma grande variedade de decorações vegetais sinuosas e entrelaçadas na arte e temas sinuosos na música e na dança, mas se aplica propriamente somente à arte islâmica. O historiador da arte vienense do século XIX Alois Riegl explicitou as principais características do arabesco: as gavinhas da vegetação são altamente geometrizadas e não se arranjam em ramos de um único caule contínuo; pelo contrário, as gavinhas crescem uma da outra, artificialmente. Além disso, o arabesco tem uma correspondência infinita, significando que o design

³ Gavinha: “Cada um dos apêndices filiformes da vinha e outras plantas sarmentosas e trepadeiras.” Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

pode ser estendido infinitamente em qualquer direção. A estrutura do arabesco fornece informação suficiente para que o observador estenda o design segundo sua imaginação.

Como o estilo de ornamento de Samarra, o arabesco provavelmente se disseminou a partir do Iraque, a província principal do mundo islâmico no século X, e rapidamente se difundiu a todo o mundo islâmico. Um dos primeiros estágios desse desenvolvimento distintivo e original pode ser encontrado nos painéis esculpidos em mármore ao redor do mihrab da grande Mesquita de Córdoba, completada em 965. Um caule central, ele próprio composto de padrões, tem gavinhas crescendo artificialmente da base à ponta; o caule dá a armadura para um entrelaçamento simétrico das gavinhas, folhas e flores que parecem pressionar para fora, contra o limite de outro quadro com padrão semelhante. Na arte islâmica a popularidade do arabesco durou até o século XIV, quando foi paulatinamente substituída por designs usando motivos inspirados na China, como o crisântemo, a peônia e o lótus, que se tornaram populares no Irã, e a folhagem fantástica do estilo saz que se tornou popular entre os otomanos. No entanto, mesmo esses designs retêm algo do embasamento geométrico do arabesco.



Figura 15: Arabesco na Mesquita de Córdoba.

A popularidade do arabesco se deveu sem dúvida à sua adaptabilidade, porque era apropriado a praticamente todas as situações, indo da arquitetura às páginas iluminadas que eram acrescentadas para decorar o começo e o fim dos manuscritos. Um pequeno manuscrito do Alcorão, por

exemplo, tem cinco conjuntos de páginas duplas, três no começo e dois no fim. Alguns manuscritos contêm tabelas com escritas adicionadas sobre o ornamento geométrico e floral; outras são puramente geométricas e vegetais. Os designs são desenhados elaboradamente em tinta marrom e melhorados com ouro, azul, branco, verde e vermelho. Os círculos no eixo vertical são autocontidos, mas os no eixo horizontal podem se estender indefinidamente; o design, assim, alcança um equilíbrio entre o estático e o dinâmico.

Essas páginas são obra de um mestre e, segundo o colofão, esse manuscrito foi completado pelo escriba Ali ibn Hilal em Bagdá em 1000-1001. Ele pode ser identificado como o famoso calígrafo mais conhecido como Bin al-Bawwab, que refinou a “escrita proporcional” — desenvolvida um século antes pelo calígrafo árabe Ibn Muqla — em que as letras eram medidas em termos de pontos, círculos e semicírculos. A escrita usada neste manuscrito confirma os talentos de Ibn al-Bawwab; os 280 fólhos são transcritos numa letra arredondada chamada naskh. A escrita é notável por sua clareza e regularidade, o que é ainda mais impressionante porque não há traços das linhas-guia utilizadas por calígrafos posteriores para guiar suas mãos. O manuscrito também representa uma inovação técnica porque é uma das primeiras cópias do Alcorão transcritas em papel a sobreviver até os dias de hoje.

As páginas duplas de iluminuras com designs geométricos, frequentemente conhecidas como “páginas-tapete”, tornaram-se cada vez mais esplêndidas no decorrer do tempo. Algumas das mais finas foram produzidas sob os mamelucos, uma sequência de sultões que controlaram o Egito e a Síria entre 1249 e 1517. Esses governantes e seus próximos encomendaram cópias do Alcorão como mobílias para grandes fundações de caridade que construíram no Cairo e alhures para preservar seus nomes e suas fortunas depois da morte. De acordo com a lei islâmica, a propriedade doada a instituições de caridade é livre de confiscação pelo Estado. Esse tipo de instituição é conhecido como waqf (pl. Awqaf) ou, na África do Norte, habus. Em tempos turbulentos, em que os governantes caíam como dominós, essas fundações permitiam às famílias transmitir suas fortunas com segurança, já que o documento de doação podia especificar que o fundador ou seus descendentes fossem apontados como guardiões.

Para mobiliar essas fundações de caridade, os mamelucos frequentemente encomendavam grandes manuscritos do Alcorão, tipicamente embelezados com elaborados frontispícios decorados com designs de estrelas poligonais. O mais famoso é um manuscrito encomendado pelo emir de Sultan Shaban, Arghun Shah al-Ashrafi, condenado à morte em 1376. Seu frontispício retan-



Figura 16: Frontispício do Alcorão de Ibn Bawwab, 1000-1001. Chester Beatty Library.

gular é dividido num campo quadrado central limitado por painéis retangulares com uma escrita kufi estilizada. O quadrado central contém uma estrela de dezesseis pontas dentro de uma treliça geométrica. Essa composição, frequentemente comparada a um sol, parece explodir do centro mas na verdade é fechada e não pode se estender para além do quadro. Os vários quadros são decorados com arabescos e arranjos florais, incluindo muitos elementos de inspiração chinesa, como peônias e flores de lótus.

Efeitos geométricos complexos também podem ser conseguidos em outros materiais, incluindo madeira. A madeira era frequentemente utilizada para a mobília fina das mesquitas, como suportes para o Alcorão, atris⁴ e caixas para livros mas a maior peça era o minbar (púlpito). O minbar era o local na mesquita aljama⁵ das quais o sermão semanal era proferido durante a oração comunal de sexta-feira, tornando-se, então, um forte símbolo de autoridade política. Patronos que encomendavam novos minbars desejavam fazê-los tão esplêndidos quanto fosse possível, mas devido ao desflorestamento das terras do Mediterrâneo devido

⁴ Atril: “Móvel ou suporte disposto em plano inclinado onde se coloca um livro aberto, para se poder ler de pé ou sem o segurar com as mãos.”

⁵ Aljama: mesquita congregacional ou de sexta-feira. Foi utilizado esse termo porque “aljama” era o nome das comunidades judias ou muçulmanas na Península Ibérica, sendo utilizado em espanhol também como sinônimo de “mesquita”, mais especificamente as “grandes mesquitas” usadas por toda a comunidade de uma localidade para a oração e o sermão da sexta-feira, dia de descanso semanal para os muçulmanos. A utilização do termo também é mais apropriada e paralela ao uso árabe, mas *jid jami’a* (nota do tradutor).



Figura 17: Paineis de pinho, produzido em Aleppo, Síria, provavelmente séc. IX ou X.

à colheita excessiva na época medieval, a madeira era cada vez mais escassa. Para aproveitar ao máximo esse material caro, foram exploradas novas técnicas artísticas. Uma técnica comum do século XI era a *marchetaria*, na qual grandes painéis eram formados de faixas entrelaçadas radiando de estre-

las centrais. Para fazer essas peças grandes e imponentes ainda mais refinadas, os artesãos utilizavam cores diferentes de madeiras exóticas, que eram às vezes embutidas com materiais preciosos, como marfim e madrepérola.

Alepo, na Síria dos dias de hoje, se tornou um centro de marchetaria, e a mais refinada e famosa peça produzida lá foi o requintado minbar encomendado pelo soberano zânguida Nur al-Din em 1168-1169 para a Mesquita al-Aqsa em Jerusalém. A cidade estava, na época, nas mãos dos cruzados, e Nur al-Din encomendou o minbar em antecipação à tomada da cidade. Ele foi instalado em seu lugar pretendido duas décadas depois por seu sobrinho, o sultão aiúbida Salah al-Din (Saladino), que conquistou a cidade em 1187. Esse minbar, que era o mais famoso exemplo dessa prolífica escola de artesanato em madeira e assinada por não menos que quatro artesãos, foi destruído por um incêndio criminoso em 1969.

O minbar de Nur al-Din seguia a forma triangular típica. Ao longo da hipotenusa, havia degraus estreitos levando a uma plataforma no topo; tanto os degraus quando a plataforma eram fechados por grades, e a plataforma, como fica claro em muitos outros exemplos, era coberta por uma cúpula. Os principais campos de decoração eram os grandes lados triangulares. No minbar de Nur al-Din, eles eram decorados com estrelas de oito pontos, e as extensões de seus lados eram traçadas numa rede de ensambladura (técnica de encaixe em madeira). Os interstícios poligonais eram preenchidos com arabescos com detalhes minuciosos. O design intrincado era proporcional ao custo do material, pois o minbar exibia uso extenso de marfim embutido, tanto para o contorno das figuras poligonais quanto para algumas das estrelas intersticiais menores. A marchetaria fazia o melhor uso dos materiais mais caros, mas o design geométrico, em que os arabescos variavam de polígono a polígono, contribuía ao efeito estético ao convidar à contemplação do design de perto e de longe.

Padrões geométricos também eram métodos populares para a decoração de edifícios. No Irã e na maior parte do oriente islâmico, não havia pedra apropriada à construção, então o material típico para construção era o tijolo. Os tijolos de lama tinham a vantagem de serem baratos e notavelmente úteis em áreas com pouca chuva, e sua superfície frágil poderia ser protegida por revestimentos de gesso ou estuque, que poderiam ser esculpidos ou pintados para dar mais vida à monotonia inerente ao material. No século IX, quando os abássidas precisavam de decorar enormes palácios e outras estruturas em tijolo de lama na sua nova capital em expansão, Samarra, eles utilizaram painéis moldados com designs geométricos que poderiam ser rapidamente executados em estuque (fig. 12).

Tijolo cozido era mais caro, porque exigia supri-

mentos de madeira para o fogo, que era escassa. Mas tinha a vantagem de ser muito mais durável, e, onde havia os meios financeiros, era preferido por sua durabilidade, especialmente em regiões com maior precipitação e clima mais extremo, como no platô iraniano. Embora o tijolo cozido também pudesse ser coberto de gesso, particularmente em interiores, era geralmente deixado exposto no exterior. Com a adoção de tijolo cozido de alta qualidade, os construtores no Irã e nas áreas adjacentes rapidamente tornaram o material para construção em material para decoração. Ao arranjar os tijolos em padrões, eles podiam dar mais vida à superfície da parede. Esses padrões eram particularmente efetivos num clima em que o sol brilhante frequentemente se inclina sobre as paredes de tijolo, e as protuberâncias dos tijolos criam padrões de luz e sombra.

Um dos primeiros exemplos desse uso decorativo dos tijolos é o túmulo dos samânidas em Bukhara. Construído e decorado com tijolo cozido, trata-se de um pequeno cubo com paredes inclinadas sustentando uma cúpula central e pequenas cúpulas nos cantos. A despeito das formas simples, o interior e o exterior são elaboradamente decorados com padrões trabalhados no tijolo cor de creme. A qualidade e a harmonia da construção e da decoração mostram que, embora seja a primeira construção desse tipo a chegar até nós, não pode ter sido a primeira a ser construída. No começo do século X, teve ter havido uma longa tradição de construção de estruturas decoradas com tijolos no mundo iraniano.

O chamado “estilo nu” de trabalho com tijolos se tornou um marco da arquitetura medieval na região. Os construtores exploraram as possibilidades decorativas de padrões de tijolos, particularmente para minaretes. [...] Embora uma característica comum da arquitetura religiosa islâmica, o minarete não é nem necessário nem onipresente. Aparentemente não eram usados na dinastia omíada, e somente sob os abássidas é que a ideia de uma torre maciça, localizada dentro ou além do meio da parede oposta ao mihrab, se disseminou pelo mundo islâmico, talvez como símbolo de autoridade califal.

No final do século XII o minarete já se havia tornado símbolo universal do islã do Oceano Atlântico ao Índico. Era comum acrescentar minaretes a mesquitas anteriores. Eles eram menos caros do que construir uma mesquita nova e eram gratificadamente visíveis de longe, onde indicavam a presença de uma cidade, ou de perto, onde indicavam a localização da mesquita. Eles serviam para mostrar a presença do islã e ao mesmo tempo demonstravam a piedade do patrono.

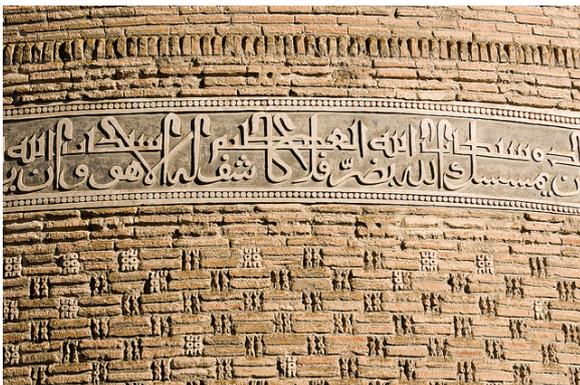
Mais de 60 minaretes datando do período medieval ainda sobrevivem no Irã, na Ásia Central e no Afeganistão, seja ligadas a uma mesquita ou iso-



(a) Fotografia: Dave Proffer <http://www.flickr.com/photos/23442653@N00/2887520891>



(b) Fotografia: Arthur Chapman http://www.flickr.com/photos/arthur_chapman/4582887453/sizes/z/in/photostream/



(c) Fotografia: Loïc Brohard http://www.flickr.com/photos/loic_brohard/5026275639/

Figura 18: Minarete Kalyan em Bukhara, Uzbequistão, 1127.

ladas e livres. Esse grande número é sinal da explosão da popularidade dessa forma, e a firmeza de sua decoração é testemunho da habilidade de seus construtores e da alta estima que essas altas torres tinham. Os minaretes eram tipicamente decorados com faixas largas de decoração geométrica de tijolos, frequentemente separadas por faixas e inscrições. Os construtores exploravam as possibilidades decorativas dos padrões geométricos, alargando deliberadamente as faixas ou organizando os tijolos em relevo.[...]

Outra forma de decoração arquitetônica que se desenvolveu nessa época é conhecida como muqarnas. Às vezes comparados a estalactites, os muqarnas consistem em fileiras de elementos semelhantes a nichos que se projetam da fileira abaixo. Aparentemente desenvolvidos no final do século X, foram primeiramente aplicados a elementos de apoio dentro de cúpulas, como trompas de ângulo (abóbadas cônicas) ou arcos nos cantos, e dividindo elementos entre diferentes partes das construções, como cornijas em túmulos ou minaretes. No século XI elementos de muqarnas foram usados para cobrir toda a superfície interior de abóbadas. Embora os primeiros muqarnas opsam ter tido um papel estrutural, eles se tornaram cada vez mais um elemento puramente decorativo. No Irã e no oiente islâmico, abóbadas de muqarnas decorativos foram feitos de gesso e suspensos por vigas de madeira da abóbada de tijolos acima. Na região mediterrânea, onde prevalecia a pedra era como meio de construção, abóbadas com muqarnas sobre portais de prédios importantes foram trabalhosamente esculpidas em pedra. Como a escrita, o muqarnas foi adotado por construtores desde a Espanha até a Ásia Central e além, tornando-se, assim, a mais distintiva característica decorativa da arquitetura islâmica. Ao contrário de outros motivos decorativos, nunca foi aplicado a outro meio além da arquitetura, ou elementos arquitetônicos como o minbar.



Figura 19: Muqarnas na Mesquita Jom'e, Isfahan, Irã.

O módulo repetido típico da construção em tijolos fez o ornamento geométrico uma decoração apropriada; tal ornamento era igualmente apropriado a têxteis, em que o cruzamento dos fios da

urdidura e da trama também gera uma grade geométrica. Em nenhum outro lugar isso é mais aparente do que em tapetes de nós, em que um tece-lão podia facilmente criar designs geométricos ao amarrar nós de cores diferentes aos fios de urdidura. No decorrer da história, os tecelões trabalharam para combinar motivos florais e animais mais ou menos estilizados com quadros geométricos. Tapetes de nós foram produzidos por milênios no Oriente Médio e na Ásia Central. O mais antigo exemplar a sobreviver, talvez datando do século V a.C., é o tapete descoberto num túmulo Pazyryk na Sibéria. Outros fragmentos talvez datando do século IX ou X foram descobertos no Egito. Os tapetes mais antigos ainda existentes em quantidades significativas, entretanto, foram feitos na Anatólia no começo do século XIV, usando uma gama bem limitada de cores fortes, como vermelho, amarelo, azul, marrom e branco. Alguns dos tapetes têm designs de motivos geométricos repetidos, outros têm representações extremamente estilizadas de animais, mas todos têm bordas de motivos geométricos ou formas de letras estilizadas.

5. O uso exuberante da cor

Os designs epigráficos e geométricos geralmente usados na arte islâmica era frequentemente realçados pela cor, e o uso exuberante da cor é outro marco da arte islâmica. A própria língua árabe tem um vocabulário cromático particularmente rico, e nela conceitos podem ser facilmente associados através de similaridades morfológicas. A raiz árabe kh-d-r, por exemplo, dá origem a *khudra* (verdura), *akhdar* (verde), *khudara* (verduras, ervas) e *al-khadra* (“verdejante” ou “paraíso”). Azul, a cor do céu na tradição ocidental, é frequentemente assimilada ao verde nas terras islâmicas, onde o espectro é tradicionalmente dividido em amarelo, vermelho e verde. A tonalidade é menos importante que a luminosidade e a saturação, provavelmente por causa do ambiente ensolarado da maioria da região.

No começo da era islâmica várias escolas filosóficas elaboraram uma teoria aristotélica da cor, e esse interesse na cor foi tomado pelos místicos, que viam paralelos entre os fenômenos da cor e a visão interior do divino. O uso simbólico da cor perpassa muito da literatura islâmica. O grande poeta persa Nizami (ca. 1141-1203 ou 1217), por exemplo, estruturou seu clássico poema *Haft Paykar* (Sete Retratos) em volta de sete cores (*haft rang*) tradicionais na cultura persa (vermelho, amarelo, verde e azul complementados por preto, branco e cor de sândalo). Nesse poema o soberano ideal, exemplificado pelo rei sassânida Bahram Gur, visita sete princesas, cada uma morando num pavilhão de uma cor; as princesas con-

tam sete histórias, que podem ser interpretadas como os sete estágios da vida humana, e sete aspectos do destino humano, ou sete estágios ao longo do caminho místico. Os sete pavilhões coloridos do *Haft Paykar* se tornaram temas favoritos para ilustrações de livros no século XV e XVI no Irã.

Um dos mais famosos manuscritos do poema de Nizami tem um longo e criativo colofão que conta as peregrinações do manuscrito e mostra como eram importantes esses manuscritos ilustrados para os governantes da época. [...]

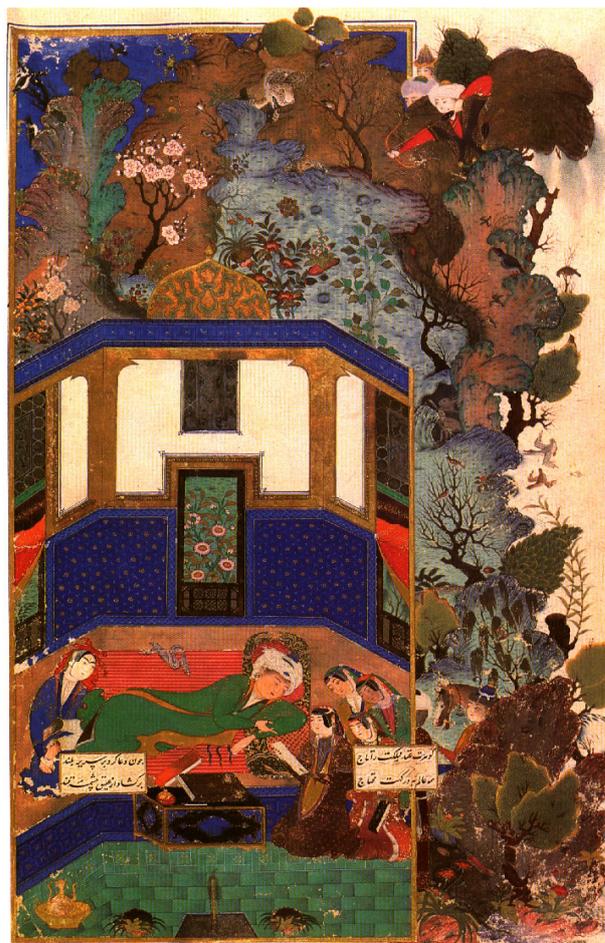


Figura 20: Bahram Gur no pavilhão verde. Tabriz, 1481. Topkapi Sarai, Hazine 762, folio 180b.

<http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/Pictures1/im28.jpg>

A pintura Bahram Gur no Pavilhão Verde exemplifica o estilo exuberante de ilustração de manuscritos praticado na corte Aqqoyunlu. Foi provavelmente acrescentada pelo artista Shakhi quando o manuscrito estava na posse do sultão Yaqub. Ela mostra o monarca sassânida reclinando com sua tábua de escrever e livros ao lado dele, escutando a uma das senhas ler um poema enquanto outra massageia seus pés. A figura reclinante pode na verdade representar o jovem príncipe aqqoyunlu, que estaria com menos de vinte anos na época. O sujeito nominal, o príncipe no pavilhão, entre-

tanto, é mergulhado numa confusão de vegetação fantástica. A natureza explode dos limites do quatro, e árvores em forma de pirulito com folhas imbricadas brotam entre as rochas escondendo faces humanas e animais. As cores são particularmente vívidas, com verdes ácidos contra vermelhos rosados e azuis brilhantes.

Essas cores vistosas, típicas do estilo da corte turcomena, pode ser contrastada com o estilo cuidadosamente modulado que é associado com a cidade de Herat (atual Afeganistão) entre os séculos XV e XVI e exemplificado na obra de Behzad (ca. 1450-1535), o mais famoso pintor persa, e aquele cujo nome é associado (correta ou erroneamente) a mais pinturas do que qualquer outro artista. Geralmente se considera que obra-prima de Behzad é A Sedução de Yusuf. A pintura ilustra um manuscrito do poeta persa Saadi (ca. 1213-92) intitulada Bustan (Jardim), transcrita em 1488 para a biblioteca do sultão timúrida Husayn Mirza pelo calígrafo mais famoso da época, Sultan Ali Mashhadi. O texto de Saadi, escrito em papel sem cor em faixas de nuvens no topo, meio e embaixo da ilustração, menciona a sedução de Yusuf, o José da Bíblia, pela esposa de Potifar, conhecida na tradição islâmica como Zukaykha, mas nada no texto exige a composição arquitetônica elaborada de Behzad. Pelo contrário, essa estrutura é descrita no poema místico Yusuf e Zulaykha, escrito pelo poeta timúrida Jami (1414-1492) cinco anos antes de o manuscrito de Saadi ser transcrito. Quatro linhas do poema de Jami são inscritas em branco sobre azul em volta do arco no centro da pintura. De acordo com Jami, Zukaykha contruiu um palácio com sete esplêndidos quartos que foram decorados com pinturas eróticas dela com Yusuf. Ela guiou Yusuf, que estava despreparado, de um quarto a outro, trancando as sete portas, que miraculosamente se abriam diante dele.

Da mesma forma como o texto de Jami é uma alegoria da alma em busca do amor divino e da beleza, a imagem de Behzad convida à contemplação mística. O esplêndido palácio significa o mundo material, os sete aposentos representam os sete climas, e a beleza de Yusuf é uma metáfora para a beleza de Deus. Como não há testemunhas, Yusuf poderia ter cedido à paixão de Zulaykha, mas ele percebeu que Deus é onividente e onipotente. As sete portas trancadas, que forma a matriz da composição, pode ser aberta somente por Deus. Essa imagem brilhante transcende os requerimentos literais do texto e evoca os temas místicos que são proeminentes na literatura e na sociedade da época. Behzad obviamente tinha orgulho de sua criação, porque ele assinou sobre o painel arquitetônico sobre a janela no quarto do lado superior esquerdo e datado 893 (correspondendo a 1488) no cartucho azul e branco final no arco seguindo os versos do poema de Jami.

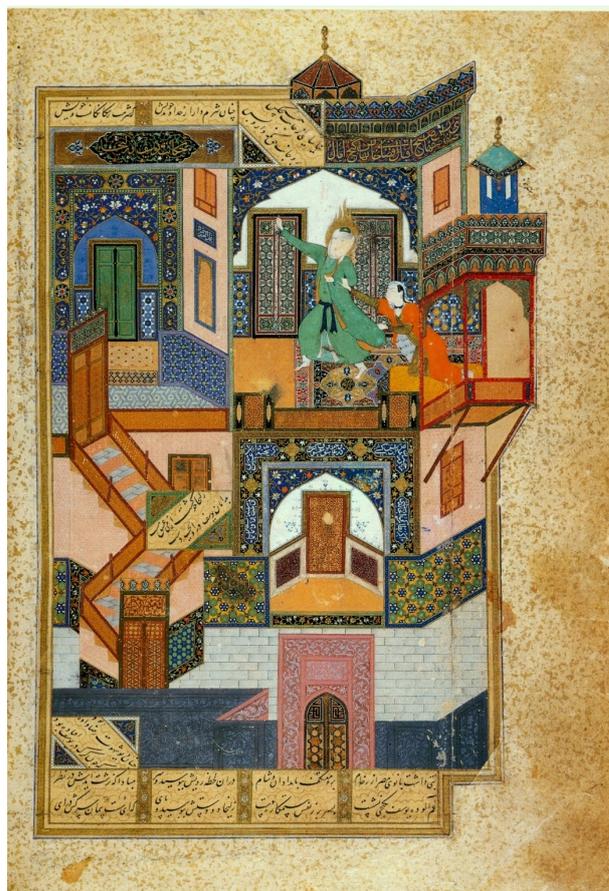


Figura 21: Yusuf e Zuleykha, de Kamal al-Din Behzad, 1488. Biblioteca Nacional do Cairo. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Yusef_Zuleykha.jpg

A obra-prima de Behzad mostra um uso sofisticado, porém restrito, da cor, em que azuis e verdes predominam, mas são temperados por cores quentes complementares, especialmente o laranja vivo. O uso cuidadosamente modulado da cor leve o olho através do complexo arquitetônico para focar em Zuleykha, marcante em seu vistoso vestido laranja, um forte contraste com Yusuf, que se veste de verde frio. As cores são como joias; a fina qualidade dos pigmentos, feitos de materiais caros como lapis lazuli e ouro, que foram cuidadosamente moídos, misturados com cola e aplicados com pinceladas finas. As cores parecem tanto mais brilhantes no mundo de sonho da pintura em livros persa, uma vez que elas não eram moduladas por sombras ou perspectiva atmosférica, duas técnicas pictóricas que só foram introduzidas na pintura persa sob influência da arte europeia no século XVII.

O uso brilhante da cor não se limitou a livros sofisticados feitos no mundo persa em séculos posteriores. O uso vivo da cor é encontrado na maioria da arte islâmica, desde os primeiros tempos. Oleiros escondiam cerâmicas pouco atraentes sob coberturas e vidrados de cores brilhantes. A inven-

ção mais significativa para a história futura da cerâmica no mundo islâmico, bem como na China e na Europa, foi a decoração em baixo vitrado, em que um corpo de cerâmica fino e branco fornecia a superfície ideal para pintura em óxidos de metal coloridos. A superfície pintada era, então, coberta com um vitrado transparente alcalino, que protegia a superfície pintada mas, ao contrário de outros vitrados de cobre, não faziam com que os pigmentos escorressem durante o cozimento.

De forma semelhante, uma das mais importantes contribuições dos artesãos em metal do mundo islâmico foi o desenvolvimento da técnica de tautia (embutimento), em que se dava vida ao objeto monocromo, geralmente feito de latão ou bronze, através da inserção de ouro, prata ou cobre, como no Balde Bobrinski (fig. 3). Outros objetos, como magníficas bacias usadas para lavar as mãos antes e depois de comer, eram embutidas com inscrições e cenas figurativas trabalhadas em prata e uma substância negra betuminosa.

A cor também é uma das características mais distintivas da arquitetura islâmica, pois cúpulas azul-celeste resplandescentes e deslumbrantes superfícies de azulejos multicoloridos decoram muitas das construções mais conhecidas. O primeiro grande monumento da arquitetura islâmica, o Domo da Rocha, tinha originalmente um mosaico policromo e de ouro cobrindo tanto o exterior quanto o interior. Os efeitos cromáticos dos mosaicos do interior eram aumentados pelo teto pintado e dourado com brilhantismo e com o uso generoso de mármore. Os dados⁶ eram decorados com painéis de mármore repartidos em quatro partes, cortados e arrançados de forma que os grãos naturais formassem padrões simétricos. Em alguns casos, motivos vegetais eram embutidos em mástique negro para contrastar com o mármore branco. A mesma combinação de cores foi estendida aos arcos, que foram construídos com aduelas⁷ alternando preto e branco.

O estilo de cores vivas típico da arquitetura omíada deixou um precedente que foi muitas vezes repetido por patronos em épocas seguintes. Mas, da mesma forma como frágeis mosaicos no exterior do Domo da Rocha sofreram as intempéries, os efeitos cromáticos em muitas outras construções, como os dos templos gregos ou igrejas românicas, frequentemente perderam a cor sob a poeira e fumaça, ficando com tons de terra uniformes, dando a impressão errada de que só construções posteriores tinham cores brilhantes. Em outros casos, como na dinastia puritânica almôada, que governou a Espanha e o Marrocos nos séculos XII e XIII, exteriores mais sóbrios e interiores caídos eram preferidos para mesquitas.

⁶ Dado: tronco ou corpo do pedestal que sustenta uma figura ou coluna (NT).

⁷ Aduela: série de pedras que formam o arco (NT).

Mas muitas construções tinham cores brilhantes. No século X, por exemplo, quando um dos califas omíadas da Espanha decidiu aumentar a mesquita congregacional em sua capital de Córdoba, seus construtores tentaram imitar muitos dos efeitos cromáticos da arquitetura omíada na Síria, embora eles os conhecessem somente de uma distância muito grande. A mesquita original de Córdoba, completada em 786-87, tinha usado um sistema criativo de colunas e arcos em duas fileiras para sustentar o telhado de madeira, provavelmente porque somente colunas curtas e grossas estavam disponíveis em construções visigóticas abandonadas na região. Ao empilhar duas colunas curtas uma sobre a outra, os construtores da mesquita podiam atingir a altura necessária, embora precisassem adicionar arcos intermediários para reforçar a construção inerentemente instável. Eles unificaram essa coleção díspar de colunas e capitéis com um impressionante desenho para as aduelas, alternando pedra branca e tijolo vermelho.

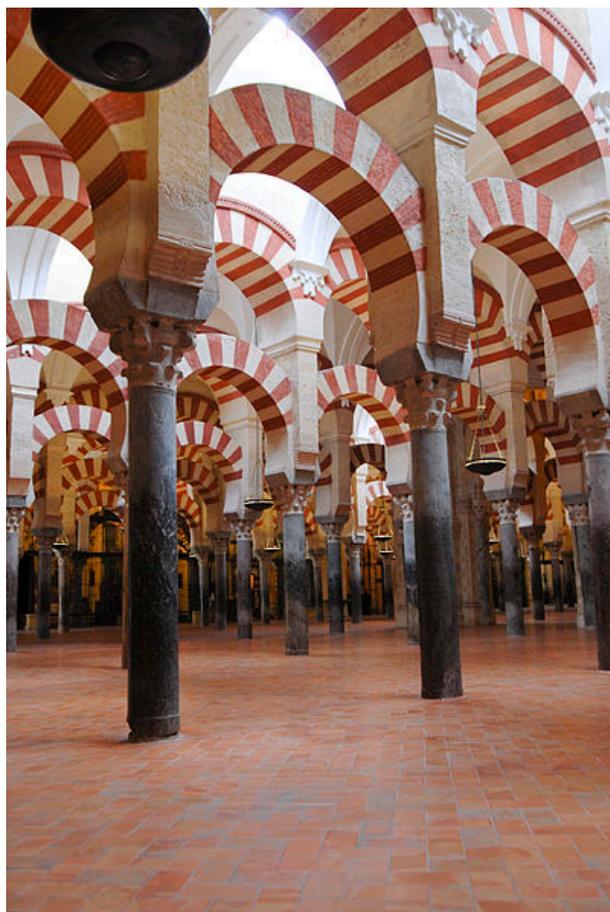


Figura 22: Mesquita de Córdoba, salão de orações. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cordoba_Mosque_1.jpg

O efeito de faixa de arcos de duas fileiras foi mantido por construtores posteriores, que aumentaram a mesquita nos séculos IX e X. Essas

renovações culminaram quando o califa omíada al-Hakam II (r. 961-976) expandiu o salão de orações e acrescentou uma cúpula sobre a entrada do centro da nova parte, e cúpulas na frente e em ambos os lados do novo mihrab. A área com tela, que era ligada ao palácio por uma passagem na parede da mesquita na direção de Meca, era uma maqsura, um espaço fechado para o soberano, cujo propósito não era proteger o califa (como se pensa que era a função nas primeiras maqsuras), mas enfatizar a grande pompa e cerimônia de que o califa omíada se cercava. Essas áreas eram distinguidas pelas telas elaboradas de arcos entrecortados, e revestimentos em mosaico de vidro ricamente coloridos; os mosaicos de vidro tinham a clara intenção de evocar os grandes mosaicos que decoravam construções omíadas na Síria. De acordo com histórias árabes locais, não havia trabalhadores na Espanha capazes executar esses mosaicos, então o califa enviou um embaixador até o imperador bizantino em Constantinopla, pedindo que enviasse trabalhadores para decorar a mesquita. O imperador aceitou o pedido, e o embaixador voltou com mestres artesãos e cubos de mosaicos suficientes para completar a obra.

Embora a técnica difícil de mosaico de vidro tenha sido repetida com pouca frequência em séculos posteriores e geralmente com alguma referência aos omíadas da Síria, revestimento multicolorido em azulejos de cerâmica vidrada se tornou um marco da arquitetura islâmica posterior da Espanha e do Norte da África até as fronteiras da Índia. No fim do século XI, construtores no leste do mundo islâmico haviam alcançado o mais alto nível da exploração da decoração com entalhes e padrões de tijolos, e estavam prontos para experimentar com revestimento vidrado. Eles começaram incorporando pequenas pelotas de azulejo cortado, principalmente de azul turquesa, que era fácil de fazer a partir dos depósitos de cobre prontamente disponíveis no Irã. Logo expandiram as superfícies cobertas, e no século XIV a paleta se estendeu para incluir o azul escuro (colorido com cobalto), preto (manganês) e branco, bem como verde e ocre. Incluindo a cor natural do tijolo, o número de cores totalizava sete, o número de cores na paleta tradicional persa. Com uma maior gama de cores veio a elaboração do design, e padrões geométricos abriram caminho para designs naturalísticos e florais, feitos cortando pequenos pedaços de azulejos monocromos e encaixando as peças.

A técnica atingiu o apogeu no final do século XIV e no século XV, paralelo ao desenvolvimento da pintura persa em livros. Alguns dos mais finos painéis de azulejos foram preparados para o enorme palácio que o conquistador turco Timur (Tamerlão) construiu em sua cidade natal de Shahr-e Sabz, mas só restam fragmentos para testemunhar seu esplendor original. Podemos ver mais na Mes-

quita Azul, construída pelos Qaraqoyunlu em sua capital de Tabriz, no noroeste do Irã, por volta de 1465. A mesquita toma seu nome do soberbo revestimento em azulejos, que nunca foi superado em monumentos posteriores.

Embora em ruínas, a Mesquita Azul exibe uma variedade incomum de decoração com azulejos de qualidade magnífica. Mosaicos de sete cores cobrem o exterior e muito das paredes interiores sobre um dado de mármore. São particularmente impressionantes os motivos em arabesco e as inscrições, frequentemente destacadas em branco ou ouro sobre um fundo de azul profundo ou verde. A construção é praticamente um catálogo de técnicas de azulejo. Azulejos vidrados hexagonais azul escuros cobriam as superfícies mais altas e as abóbadas da câmara principal, e azulejos púrpura pintados de dourado foram colocados no santuário. Azulejos de esmalte com lustre metálico eram colocados na base do molde no portal de entrada, um dos raros exemplos dessa técnica no século XV. Fragmentos moldados de azulejos em baixo vidrado com muitas gravações em relevo ainda existem nos contrafortes dos cantos.

O mosaico de azulejos é uma tarefa trabalhosa e cara porque cortar e encaixar as peças toma muito tempo. No século XV, essa técnica foi gradualmente substituída por uma técnica mais barata em que grandes azulejos com a mesma forma eram pintados com padrões trabalhados em diferentes cores de vidrado. Para prevenir os vidrados de escorregar durante a queima, eles eram separados por uma substância gordurosa misturada com manganês, que deixava uma linha fosca entre as cores depois da queima. Essa técnica, conhecida em espanhol como “cuerda seca”, é muito mais rápida do que o mosaico de azulejos, mas as cores não são tão brilhantes porque são todas queimadas à mesma temperatura.

O mosaico de azulejos também era popular na outra extremidade do mundo muçulmano, no Magrebe (Ocidente), onde era conhecido localmente como “zallij” (de onde vem a palavra “azulejo” em português). A técnica pode ter-se desenvolvido nessa região ainda antes, mas floresceu durante o século XIV sob os marínidas no Marrocos (fig. 23, 24 e 25). No oriente do mundo muçulmano, a cor predominante era o azul, enquanto que no ocidente as cores principais eram o verde e a “cor de bronzeado” (marrom claro), geralmente sob fundo branco. As paredes inferiores eram cobertas de dados com azulejos, geralmente terminadas com frisos epigráficos com as letras negras formadas raspando o vidrado até atingir o corpo da argila. As paredes superiores eram cobertas com decoração em estuque elaboradamente esculpido, encimada por frisos de madeira, consolas [peça saliente que sustenta uma estátua, cornija, sacada, etc.] e cornijas. O piso, ao contrário dos pisos ori-

entais, tinha frequentemente destaques vidrados ou eram completamente cobertos de azulejo. O efeito geral desses interiores é de cintilação, e a combinação tripartite – dado com azulejos, parede em estuque e estrutura superior em madeira – continuou sendo padrão na região por séculos.



Figura 23: Madrasa al-Attarin, Fez, Marrocos, 1325. Azulejos, gesso esculpido e madeira foram usados para a decoração do interior. Fonte: <http://www.morocco-holidays-guide.co.uk/fes/img/medersa-el-attarin-fes.jpg>



Figura 24: Madrasa Attarin em Fez, detalhe do mosaico.

Talvez os efeitos cromáticos mais refinados foram conseguidos nas construções dos mogóis no subcontinente indiano. Mármore branco polido que refletia luz foi contrastado com o arenito vermelho fosco que o absorvia (fig. 26). O efeito era destacado pelo uso de pietra dura, um embutimento multicolorido em pedras raras e duras como lapis lazuli, ônix, jaspe, topázio, cornalina e ágata, que enfatizavam as qualidades de “joia” da edificação. O pequeno túmulo de Itimad al-Dawla, ministro das finanças do imperador da Índia Jahangir (r. 1605-27) é como uma caixa de joias. Construída por Nur Jahan, que foi filha de Itimad al-Dawla (e



Figura 25: Madrasa Attarin em Fez, detalhe do mosaico com inscrições. Fonte: <http://travel-image.org/wp-content/uploads/2011/04/1-1017.jpg>

esposa de Jahangir) depois da morte de seu pai em 1622, o pequeno túmulo é decorado com os tradicionais designs geométricos e arabescos, combinados com temas de taças de vinho, vasos com flores e ciprestes, alusões visuais às descrições alcorânicas do paraíso. O embutimento intrincado em amarelo, marrom, cinza e preto contrastando com o mármore liso prefigura a fase posterior da decoração mogol, em que o mármore branco seria guarnecido com ouro e pedras preciosas. Em outros lugares, particularmente em locais mais públicos, o repertório de designs e cores era um tanto quanto mais limitado. Por exemplo, no Taj Mahal, o túmulo construído pelo filho de Jahangir, Shah Jahan, essa decoração é restrita e usada somente para arabescos esguios e as extensas inscrições feitas em preto que contrastam com o mármore branco polido.

Talvez o mais suntuoso dos espaços privados dos mogóis seja o Forte Vermelho em Déli. Ele era parte de Shahjahanabad, o bairro construído sob os auspícios do imperador Shah Jahan entre 1639 e 1648. Esses palácios, agora chamados de Rang Mahal (Palácio Pintado) e Divan-e Khass (Sala de Audiências Particular), estão atrás da principal sala de audiências e tinham vista para o rio. Eles são decorados com mármore suntuosamente esculpido, pinturas e embutimento em pietra dura em ouro e pedras preciosas (fig. 27).

O uso extravagante da cor na arte e na arquitetura islâmica foi explicado de diversas formas. Frequentemente se pensa ser uma reação à paisagem enfadonha e monocromática das terras centrais do islã, mas essa explicação é simplista. As cores também tinham uma ampla gama de associações simbólicas, mas essas eram frequentemente contraditórias e só significativas em contextos geográficos ou cronológicos específicos. Assim, o preto era frequentemente associado à misteriosa pedra negra na Cáaba em Meca, mas também associado à vingança e à revolta, como na bandeira negra que se



Figura 26: O Taj Mahal visto do Rio Yamuna. Notar o contraste entre o branco do mármore e o vermelho do arenito.
 Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Taj_Mahal-11.jpg



Figura 27: Mármore embutido no Forte Vermelho em Déli. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Red_Fort_07.jpg

tornou o estandarte da dinastia abássida. No Magrebe, o preto poderia ser a cor amaldiçoada do inferno, e, para evitar pronunciar seu nome, a cor oposta (branco) era utilizada. Assim, até hoje o carvão é às vezes conhecido no Norte da África como “al-abyad” (“o branco”).

O branco geralmente transmitia um sentido de claridade, lealdade, realeza e morte, muitos dos mesmos valores em muitas outras culturas. Dois pedaços de tecido sem costura compõem a vestimenta usada por todos homens em peregrinação a Meca, e eles eram geralmente guardados para uso como mortalha. O branco também era associado

aos califas fatímidas, oponentes dos abássidas. O azul tinha conotações profiláticas, e muitas pessoas usavam azul, particularmente contos, para afastar o olho grande. O poder mágico do azul fez dele uma fonte de má sorte, e, ao mesmo tempo, uma defesa contra ela. Considerava-se que o verde, a cor das plantas, trazia equilíbrio, boa sorte, fertilidade e juventude. O verde era a cor da bandeira do profeta Maomé, e o manto de seu genro e sucessor Ali. Em épocas posteriores o verde também era usado por descendentes do Profeta, e acreditava-se que o trono celestial havia sido esculpido de uma joia verde. As cúpulas e telhados com azulejos eram na maioria das vezes verdes ou azuis, mas associações auspiciosas ou celestiais podem ter sido superadas por considerações práticas, porque o óxido de cobre, um agente colorante onipresente, produz uma cor verde com um vidro de chumbo e uma cor turquesa ou azul com um alcalino.

6. A noção de ambiguidade deliberada

As interpretações variadas e cambiantes dadas a qualquer cor particular em qualquer época particular exemplifica uma característica final de grande parte da arte islâmica: sua ambiguidade deliberada. Como não há um clero no islamismo para prescrever ou manter qualquer dado significado para qualquer símbolo ou tema particular, há muito mais liberdade para o espectador interpretar a seu bel prazer. Um exemplo é encontrado num prato de lustre metálico descoberto durante as escavações alemãs de 1911-13 na capital abássida de Samarra (fig. 28). O design fica entre a abstração e a representação. À primeira vista, parece ser

abstrato, mas de perto pode ser interpretado como planta ou pássaro. Um círculo no meio do prato é transformado no corpo de um pássaro com a adição de palmeiras nos lados para formar asas e no topo para formar a cabeça do pássaro segurando um ramo na boca.



Figura 28: Prato de lustre metálico, Samarra, Iraque, século IX.

Uma ambiguidade semelhante marca grande parte do estuque dos palácios da mesma época em Samarra. Os estudiosos distinguiram três estilos de entalhe em estuque em Samarra. O primeiro estilo é uma técnica de entalhe derivada da decoração vegetal geometrizada usada no período omíada. O segundo estilo é caracterizado pelo uso de hachuras para os detalhes. Os temas são relativamente simplificados, mas ainda distinguíveis do fundo. O terceiro estilo, também conhecido como chanfrado, é uma técnica de moldura adequada à cobertura de grandes áreas de parede. Esse estilo usa um corte distinto inclinado, permitindo que o gesso seja facilmente destacado da moldura. A decoração no estilo chanfrado é reconhecível pelas repetições rítmicas e simétricas das linhas curvas terminando em espirais que formam padrões abstratos em que é dissolvida a distinção tradicional entre o tema e o fundo. O estilo chanfrado foi sem dúvida desenvolvido para o estuque, mas foi logo aplicado à madeira e outros suportes de entalhe como quartzo, não somente nas principais cidades do Iraque, como também nos centros de província.

A transferência de técnicas e designs de um suporte a outro é outra marca da arte islâmica, que contrasta com a época pré-islâmica, em que designs específicos eram usados para diferentes materiais – um design para tecidos, outro para metal e outros para decoração arquitetônica ou vidro. Essa divisão não existe na arte islâmica, em que um design para tecidos pode reaparecer em metais ou ce-

râmicas e um motivo arquitetônico pode aparecer em um vidro, a despeito enormes diferenças de escala. Por exemplo, o mesmo design de medalhões com bordas de pérola ao redor de pássaros míticos com cabeças de leão, chamados simurgh, é conhecido em tecidos, metais e pinturas murais feitas nos primeiros tempos do islã numa ampla região indo da Ásia Central ao Mediterrâneo.

O estilo chanfrado derivou claramente de motivos vegetais, mas os espectadores da época, assim como os dos dias de hoje, devem ter visto que esses motivos repetidos também podiam ser interpretados como faces humanas ou outros motivos de animais. Um painel de madeira do Egito, por exemplo, é entalhado num motivo abstrato chanfrado puro, mas os motivos vegetais foram arranjados de tal maneira que eles também podem ser interpretados como representando um pássaro. Embora claramente não seja um pássaro, trata-se de mais que meras flores abstratas. Esse sentido de ambiguidade deliberada é uma parte essencial do conteúdo artístico do objeto.

A escrita também poderia ser deliberadamente ambígua, como no Balde Bobrinski. O corpo do balde é decorado com cinco faixas horizontais. O topo, o meio e a parte de baixo contêm inscrições árabes com votos de felicidade a um dono anônimo. As duas faixas contêm cenas figurativas. A segunda faixa a partir de cima mostra cenas de entretenimento, incluindo bebida, música, dança e jogos como gamão. A segunda faixa a partir de baixo contém cenas de cavaleiros caçando e lutando. Ao contrário da inscrição dedicatória escrita em persa claramente em volta da borda e da alça, as inscrições árabes no corpo do balde são extremamente difíceis de ler. Nas faixas de cima e de baixo, as partes superiores das letras são formadas por figuras humanas e algumas das partes inferiores são formadas por animais. No meio, as letras têm nós elaborados. O texto nos escritos antropomórficos e com nós é tão banal (“glória e prosperidade e poder e tranquilidade e felicidade... ao dono”) que qualquer um podia imediatamente adivinhar seu conteúdo. Essas inscrições provavelmente não era pensadas para ser decifradas e lidas literalmente, mas para serem interpretadas metaforicamente, como uma representação da mesma boa vida representada nas cenas que as acompanham.

Pode-se fazer até mesmo com que a arquitetura seja ambígua. Designers e arquitetos justapunham e brincavam com os conceitos de interior e exterior. Isso é imediatamente percebido em Alhambra, o complexo de palácios construído nas montanhas com vista sobre a cidade de Granada, no sul da Espanha. Uma de suas características mais distintivas e atraentes é a mistura entre exterior e interior. Um pátio está aberto ao céu, mas dentro de uma construção; um átrio é coberto em três la-

dos, mas abre-se ao pátio. Essa ambiguidade é incrementada pelo uso da água para ligar o exterior e o interior. A água, trazida por aquedutos das montanhas circundantes, era levada por canos para as construções, onde fluía de fontes através de um elaborado sistema de canais no piso. O som onipresente da água contribuía para borrar a distinção entre interior e exterior. As vistas também faziam convergir o lado de fora e o lado de dentro; muitos quartos tinham janelas ou loggias (galerias cobertas e abertas), planejadas para ter uma visão extensa da paisagem, de onde podia-se observar os jardins ou a cidade abaixo.

Uma ambiguidade semelhante pode ser vista nos muqarnas, o motivo de estalactite empregado em construções islâmicas desde a Espanha até a Ásia Central. A ambiguidade jocosa inerente à forma frequentemente dificulta a determinação de sua capacidade de suportar carga em casos individuais. Assim como suas funções visuais e estruturais, suas implicações simbólicas eram frequentemente ambíguas, e podem muito bem ter tido diferentes implicações em diferentes momentos. Alguns estudiosos sugeriram, por exemplo, que a fragmentação e a efemeridade intrínsecas ao muqarnas eram metáforas apropriadas para o atomismo de algumas correntes teológicas. No Irã e nas áreas vizinhas, abóbadas em muqarnas foram muito usadas nos túmulos de santos e místicos, provavelmente para destacar a santidade do local. No santuário de Ahmad Yasavi, por exemplo, impressionantes abóbadas com muqarnas cobrem o salão do túmulo e a mesquita.

O muqarnas também foi empregado como uma metáfora da abóbada celeste. Isso fica claro do palácio de Alhambra, onde a escrita transmite a mensagem sugerida pela forma. Duas magníficas abóbadas de muqarnas são suspensas sobre as salas no centro dos longos lados do Pátio dos Leões. Ao norte fica o chamado Salão das Duas Irmãs (fig. 30 e 31), um nome romântico dado em memória de duas irmãs cativas que se conta que morreram de amor por terem visto encontros amorosos nos jardins abaixo, mas dos quais elas não podiam participar. O muqarnas fica sobre um tambor octogonal com oito pares de janelas, elas próprias sustentadas por muqarnas de trompas de ângulo sobre a sala quadrada. Do lado oposto ao pátio fica o chamado Sala dos Abencerrajes (fig. 29), cujo nome apócrifo deriva da famosa família brutalmente assassinada no fim do governo muçulmano na Espanha. Neste caso, o muqarnas fica sobre uma estrela de oito pontas. As paredes de ambas as salas contêm inscrições com versos de um poema mais longo do poeta da corte do século XIV, Ibn Zamrak. Os versos descrevem o movimento dos corpos celestes em suas órbitas e reforçam a metáfora da rotação da abóbada celeste. À medida que o sol passava de janela a janela no tambor da abóbada

de muqarnas nessas duas salas, o movimento das sombras podia criar o efeito de um céu estrelado em rotação.



Figura 29: Alhambra, Sala dos Abencerrajes. Fonte: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Abencerrajes.jpg>

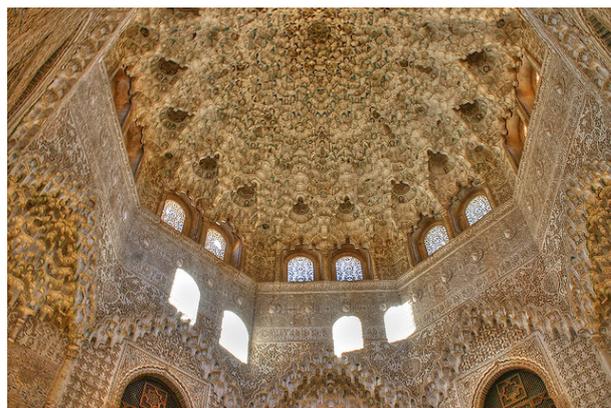


Figura 30: Muqarnas sob a cúpula, Sala das Duas Irmãs, Granada. Fotografia: Manuel M. Ramos, http://www.flickr.com/photos/_mm_/277293481/sizes/z/in/photostream/

Paradoxalmente, a ambiguidade em muitas formas e motivos empregados em construções islâmicas pode ter contribuído à sua sobrevivência, pois eram reinterpretadas de acordo com as necessidades e aspirações de usuários posteriores. Essa hipótese de significado variável e interpretação cambiante pode explicar, em parte, por que o Domo da Rocha em Jerusalém, e especialmente os mosaicos no interior, sobreviveram tão bem. Os pesquisadores ainda estão um pouco perdidos tentando explicar por que o califa Abd al-Malik ordenou sua construção, embora tenham sido propostas várias explicações contraditórias para sua presença. Uma das primeiras explicações, conhecida desde o século VIII, é que Abd al-Malik mandou erigir o Domo como substituto para a peregrinação à Cáaba em Meca, que estava, na época,



Figura 31: Muqarnas sobre as janelas, Sala das Duas Irmãs, Granada. Fotografia: Eve Anderson.

sob controle do inimigo de Abd al-Malik, Abdallah ibn al-Zubayr, que também havia-se declarado califa. Essa ideia herética é descartada por muitos hoje em dia, mas certamente foi muito aceita por um longo tempo. Uma segunda interpretação, ainda sustentada por muitos hoje em dia, liga o Domo da Rocha à miraculosa viagem noturna (isra) de Maomé de Meca a Jerusalém e sua ascensão (mi'raj) ao céu. Esse evento é mencionado no Alcorão (17, 1). De acordo com o texto, Maomé viajou da “mesquita sagrada” (al-majid al-haram) à mesquita mais distante (al-masjid al-aqsa). A mesquita sagrada geralmente é entendida como a mesquita de Meca, e no século VIII a “mesquita mais distante” era compreendida como alguma localização em Jerusalém. Gradualmente, cada um dos eventos da jornada foi relacionado a um sítio específico da cidade, mas é somente no século XII ou XIII que podemos documentar uma associação direta entre o Domo da Rocha e a jornada do Profeta. Independentemente da verdade última sobre qualquer dessas explicações, o que é importante é que explicações diferentes podiam ser aceitas e eram aceitas por diferentes audiências.

O mesmo vale para o programa de mosaicos no interior do Domo da Rocha. Alguns estudiosos relacionaram o programa iconográfico de árvores e outras plantas a histórias medievais sobre o Templo de Salomão, particularmente seu palácio, e associaram a decoração em mosaicos com o jardim do paraíso prometido aos fiéis. Explicações escatológicas semelhantes foram propostas para os mosaicos da mesma época na Grande Mesquita de Damasco, e tal explicação se encaixa em Jerusalém, a terceira cidade mais sagrada do islã. Uma outra interpretação é centrada nas joias representadas nos mosaicos, particularmente as coroas e outras insígnias reais. Elas são interpretadas como troféus dos inimigos conquistados que foram arranjados como oferendas num santuário ou memorial. Entretanto, nenhuma dessas explicações – a peregrina-

ção, a viagem noturna, a ascensão, o paraíso, a vitória – são mencionados nas inscrições da época da fundação, que discorrem sobre o islamismo e o cristianismo.

Patronos, artistas e consumidores no mundo islâmico se deliciam com essa ambiguidade. Assim como a língua árabe encoraja o jogo de palavras, a arte islâmica também é aberta a interpretações múltiplas e contraditórias. A escrita podia passar informação, mas ela também era decorativa. A geometria formava o módulo arquitetônico da construção, mas era também um dos grandes temas da decoração não somente de construções, mas também de objetos. A cor era atrativa e dava vida, mas também tinha tons simbólicos. Esses múltiplos significados e ambiguidades deliberadas são parte do apelo da arte islâmica, que pode ser tanto imutável quanto variável para um observador moderno.