

## Entre logos (*kalīma*) e luz (*nūr*): Representações do profeta Maomé na pintura islâmica\*

Apesar da persistente suposição que o islamismo proíbe a representação de imagens figurativas, incluindo a representação do profeta Maomé – uma crença difundida subjacente ao furor que irrompeu após a publicação, em setembro de 2005, de uma série de caricaturas no jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*<sup>1</sup> – existe, contudo, um notável *corpus* de imagens de Maomé produzido especialmente na forma de ilustrações de manuscritos, em várias regiões do mundo islâmico do século XIII até a época contemporânea. No entanto, um bom número dessas pinturas sofreu mutilações iconoclastas posteriores, em que características faciais do profeta foram arranhadas ou borradas (fig. 1)<sup>2</sup>, o que comprometeu as evidências pictóricas. Além de casos em que uma imagem foi mutilada, outros materiais que chegaram até nós enfatizam os entendimentos diversos e por vezes conflituosos a respeito da permissibilidade da confecção de imagens nas tradições islâmicas, sejam esses entendimentos fruto de construções culturais ou refletindo preferências pessoais.

Várias abordagens e respostas a imagens infelizmente fazem com que o exame da produção pictórica islâmica seja de natureza bastante especulativa. Apesar desses impedimentos, é possível explorar alguns dos principais desenvolvimentos iconográficos e várias implicações simbólicas das representações de Maomé em várias tradições artísticas islâmicas. No entanto, é impossível apresentar aqui um tratamento completo desse assunto complexo. Em vez disso, este estudo tenta fornecer uma discussão preliminar de descrições textuais e visuais do profeta, concentrando principalmente em materiais persas. Embora imagens e textos árabes e otomanos também sejam considerados para enfatizar um tema ou motivo particular, há duas razões para destacar as fontes persas: em primeiro lugar, porque as ilustrações do profeta floresceram em terras persas, especialmente durante os períodos il-khânida (1256–1353), timúrida (1370–1506), e safá-



Figura 1: A ascensão do profeta Maomé (desfigurado), do livro *Maṭlaʿ al-anvār* (A Ascensão das Luzes), de Amir Khusraw Dihlavi, localizado em uma antologia de poesia persa, Yazd, 810 a.H./1407 d.C. Biblioteca do Palácio Topkapı, Istambul, Ms. H. 796, fol. 4v. (Foto: Christiane Gruber).

\* Publicado em *Muqarnas*, 26, 2009. Tradução de Youssef Cherem: [cherem@unifesp.br](mailto:cherem@unifesp.br). Versão: 26 de janeiro de 2017.

1. A controvérsia sobre os cartuns foi tanta que se tornou um verbete (“*Jyllands-Posten Muhammad Cartoons Controversy*”) na Wikipédia. Esse verbete inclui todos os doze desenhos originais publicados no *Jyllands-Posten* e fornece uma visão geral e concisa da controvérsia, discutindo também a liberdade de imprensa, a censura e (sucintamente) as tradições pictóricas islâmicas. Para uma avaliação artística dos cartuns, ver Art Spiegelman, “Drawing Blood: Outrageous Cartoons and the Art of Courage”, *Harper’s Magazine* 312/1873 (June 2006): 43–52.

2. Em sua pesquisa Finbarr B. Flood aponta três “ondas” de práticas iconoclastas no Islã, que cresciam ou diminuam através dos séculos de forma similar a outros momentos iconoclastas no cristianismo primitivo, em Bizâncio, e na Europa protestante: ver Finbarr B. Flood, “Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum”, *The Art Bulletin* 84, 4 (December 2002): 641–59.

vida (1501–1722),<sup>3</sup> e em segundo lugar porque essas representações se inserem frequentemente em textos persas ilustrados históricos e biográficos, bem como “Livros da Ascensão” (*Miʿrājnāmas*) e louvores a Maomé e sua ascensão aos céus (*miʿrāj*) incluídos em textos poéticos produzidos como manuscritos ilustrados do século XIV ao século XVI.<sup>4</sup>

3. Ciclos de ilustrações reapresentando o profeta Maomé surgiram também em terras otomanas, sendo por isso discutidas com algum detalhe mais adiante neste estudo.

4. Para uma visão geral das pinturas da ascensão produzidas durante esse período, ver Christiane Gruber, *The Prophet Muhammad’s Ascension (Miʿrāj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600* (PhD diss., University of Pennsylvania, 2005); idem, “L’Ascension (Miʿrāj) du Prophète Mohammad dans la

Examinando primeiramente as abordagens do conceito de visualidade nas tradições pictóricas islâmicas e mais especificamente nas representações do profeta, este estudo tenta esboçar as maneiras como o profeta foi representado, como essas representações se desenvolveram historicamente, e algumas das possíveis razões da mudança gradual da representação “verística” (séculos XIII-XIV) a técnicas de abstração (séculos XVI-XIX). Nesse desenvolvimento, destacam-se três tipos principais de “retratos” do profeta: a representação verística, a inscrita, e a luminosa.<sup>5</sup> Essas tendências pictóricas às vezes se sobrepõem, revelando, assim, que uma tradição iconográfica particular não pertenciam necessariamente a um tempo e lugar.

Verismo ou representação verista é definido aqui como o modo pelo qual um artista tenta representar a forma humana da maneira como é visível ao olho humano, incluindo detalhes como características faciais, membros corporais e outras características físicas. O adjetivo “verista” é utilizado intercambiavelmente com os termos “mimético”, “naturalista”, e “realista” como um meio adequado para descrever visualmente o que não é essencialmente uma pessoa “real”, mas sim uma “imagem de memória”.<sup>6</sup> A técnica do pintor, portanto, envolve o desejo de representar a realidade física o objeto de uma maneira natural, mesmo se o objeto (como o profeta Maomé) não está mais vivo e, portanto, não existe na carne, mas sim na lembrança – um processo de construção de memória que pode depender iterações em que emergem tanto em pistas mnemônicas culturalmente circunscritas e próprio sistema de associações visuais de um artista.

Representações inscritas do Profeta contêm inscrições ou acima ou abaixo da superfície pintada – geralmente o véu facial branco do Profeta –, revelando, assim, a abordagem processual do pintor sobre a construção da imagem e/ou a recep-

ção ativa do espectador. Em geral, “retratos” inscritos destacam o poder efetivo das imagens do profeta, sugerindo um relacionamento com práticas de invocação e súplica (*du‘ā*), que tendem a invocar o Profeta com uma combinação de preces verbais e imagens mentais. Em tais representações, o texto escrito serve para sustentar uma construção visual, enquanto que o modo declarativo auxilia a percepção do modo demonstrativo.

Pinturas luminosas adotam a linguagem metafórica da auréola dourada para transmitir a luz sagrada, primordial e criativa do Profeta, chamada de “luz de Maomé” (*nūr Muḥammad*).<sup>7</sup> Esta técnica pictórica procura transcender as restrições da descrição mimética em a fim de anunciar o Profeta como uma entidade cósmica libertado de fronteiras temporais e limitações corporais. Acredita-se amplamente que seu corpo, assim como o resto do mundo existencial, tenha sido criado pelo toque sensível de irradiação primordial, uma substância sensorial, porém empírea. Os artistas interessados na transmissão da luminescência preexistente do Profeta salientaram propositadamente este elemento mais avatarístico, incluindo chamadas douradas e halos em suas pinturas. Em outras palavras, essa técnica pictórica de representar as qualidades numinosas de Maomé se envolve com o pensamento abstrato (que se refere ao corpo profético) e transfere o processo de alegoria intelectual à produção artística através do emprego de certos motivos preferidos, incluindo o nimbo flamejante.

O que esses três principais gêneros de representação revelam é que o Profeta podia ser imaginado de múltiplas formas e que essa variedade revela uma abordagem complexa e matizada à descrição de Maomé tanto por escritores quanto por artistas. De modo semelhante, o surgimento de métodos de abstração do corpo profético a partir de cerca de 1400, em pinturas frequentemente ligadas a textos de inclinação mística, sugere que imagens do Profeta foram, pelo menos em alguma medida, influenciadas por ideias e práticas místicas, que por sua vez se tornaram mais arraigadas nas esferas persas sob os auspícios da dinastia sufi-xiita safávida.<sup>8</sup> Substituindo o modo verístico, técnicas pictóricas que abstraem o corpo profético parecem ter surgido nessa época muito mais devido ao desejo alegórico de representar um “Maomé mais metafórico” que de tentativas de proibir ou erradicar sua representação – esta última sendo somente uma faceta de um fenômeno distintamente moderno.<sup>9</sup>

peinture et la littérature islamiques”, *Luqman: Annales des Presses Universitaires d’Iran* 39, 1 (Fall and Winter 2003–4): 55–79; idem, *The Timurid “Book of Ascension” (Mi‘rajnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context* (Valencia, Spain: Patrimonio Ediciones, 2008), 254–56; idem, “Me‘rāj. ii. Illustrations,” *Encyclopædia Iranica*, <http://www.iranica.com>.

5. Embora existam outras técnicas pictóricas, são discutidos aqui somente três métodos. Uma quarta, o véu facial, é complexa demais para se discutida em detalhe no escopo deste artigo. Para um exame detalhado do véu facial de Maomé, ver Christiane Gruber, “When Nubuvvat Encounters Valāyat: Safavid Paintings of the Prophet Muḥammad’s Mi‘rāj, ca. 1500–1550”, in *Shi‘ite Art and Material Culture*, ed. Pedram Khosronejad (London: I. B. Tauris, 2010). Esse estudo mostra que o primeiro véu original (em vez de *a posteriori*) surgiu durante o reinado do Xá Ismail I (1501–24) e foi usado com o propósito de associar a pessoa do governante com a do profeta. Nas pinturas produzidas para o Xá Tahmasp (r. 1524–76) e certamente nas pinturas otomanas do final do século XVI, o véu facial parece ter perdido suas associações religioso-políticas originais com o primeiro governante safávida. Em vez disso, foi aparentemente empregada como meio para inibir o testemunho completo do profeta da parte do espectador. As razões para a “codificação” do véu facial no decorrer do século XVI tanto em terras persas quanto otomanas é uma questão complexa, que ainda aguarda análise do ponto de vista dos desenvolvimentos religiosos (querelas entre sunitas e xiitas, o desenvolvimento do xiismo duodecimal na Pérsia, a ascensão da “ortodoxia” sunita no Império Otomano, a expansão do sufismo etc.) e seus potenciais efeitos nas tradições pictóricas.

6. O termo “imagem de memória” é emprestado de Peter Parshall, “The Art of Memory and the Passion”, *The Art Bulletin* 81, 3 (September 1999): 456–72. Parshall descreve a “imagem de memória” como uma figura produzida na mente através do tipo de memória que é “artificial”, quer dizer, através da capacidade inata do homem de cultivar a controlar sua memória a serviço de uma tarefa particular (como lembrar a paixão de Cristo.)

7. Neste estudo, a expressão *nūr Muḥammad* será utilizada, já que aparece mais frequentemente nessa forma nos textos islâmicos: ver Uri Rubin, “Pre-existence and Light: Aspects of the Concept of Nūr Muḥammad”, *Israel Oriental Studies* 5 (1975), 62–119. Entretanto, a expressão também pode aparecer como *nūr Muḥammadi*: ver U. Rubin, *Encyclopaedia of Islam*, New Edition (doravante EI2) (Leiden, 1954–2004), s.v. “Nūr Muḥammadi”; outras variantes incluem *al-nūr al-Muḥammadi* and, in Persian, *nūr-i Muḥammad*.

8. Para uma discussão da síntese safávida de ideias sufistas e xiitas, ver Kathryn Babayan, “The Safavid Synthesis: From Qizilbash Islam to Imamite Shi‘ism”, *Iranian Studies* 27, 1–4 (1994): 135–61, mais desenvolvido em idem, *Mystics, Monarchs, and Messiahs: Cultural Landscapes of Early Modern Iran* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002).

9. Por exemplo, em 1997 o Conselho das Relações Americano-Islâmicas (CAIR) pediu que a escultura de Maomé no friso norte do salão da Suprema Corte dos Estados Unidos da América fosse removido ou lixado. O CAIR se sentiu ofendido pelo meio (uma escultura) e o conteúdo beligerante (uma espada), a que o Chefe de Justiça William Rehnquist respondeu que a representação era “uma tentativa bem-intencionada pelo escultor Adolph Wein-

As tentativas imaginárias de lembrar o corpo e o ser do profeta em meios místicos também encontram paralelos intrigantes nas artes. Por essas razões, parece que representações do profeta refletiam sentimentos místicos e populares exigindo uma visualização de Maomé através das práticas “gêmeas” de lembrança e evocação. Em particular, escritores sufistas discutindo o assunto acreditavam que o Profeta tinha uma natureza tanto humana (*nāsūt*) quanto sobre-humana (*lāhūt*), unidas em um só ser,<sup>10</sup> e que essa forma corpórea ocorreu somente após o aparecimento físico de sua luz primordial. Portanto, a manifestação física *in corpore* pode ser entendida como um processo constante de teofania, frequentemente além do alcance dos olhos dos crentes.

Para expressar o oposto de abertura e exposição, parece também que os artistas experimentaram com vários motivos e técnicas para comunicar visualmente o status excepcional do Profeta. Essas explorações, por sua vez, cristalizaram-se em tradições pictóricas específicas às quais poderiam ser dados diferentes significados em diferentes contextos, sejam estes xiitas, sufistas ou sunitas, ou alguma combinação deles. Embora ainda seja difícil determinar a natureza exata e os significados cambiantes das imagens do Profeta, uma análise dos detalhes pictóricos e uma exploração das relações entre texto e imagem – ancoradas em um quadro histórico, mas não historicista – podem oferecer algumas sugestões preliminares para os vários mecanismos simbólicos e interacionais através dos quais as representações de Maomé vieram a ser formadas e recebidas durante o período pré-moderno.

## Modos de visualidade e o *corpus* profético

Os estudiosos examinaram as práticas de retrato nas tradições islâmicas e como essas tradições tendem a abarcar seja

man de honrar Maomé”. Enfatizado ainda que a figura do Profeta não tinha a intenção de ser uma forma de idolatria, que danos físicos à arquitetura da Suprema Corte era ilegal, e que a espada no programa iconográfico dos frisos da Suprema Corte representava um símbolo de justiça e não de guerra, Rehnquist rejeitou o pedido do CAIR para remover a escultura (carta de duas páginas de Chefe de Justiça William Rehnquist a Nihad Awad, Diretor Executivo, e Ibrahim Hooper, Diretor de Comunicações, Conselho das Relações Americano-Islâmicas, datada de 11 de março de 1997; fornecida à autora por Kathleen Arberg, Public Information Officer, Public Information Office, Suprema Cortes dos Estados Unidos). Baseado em informações de vários grupos muçulmanos como o Conselho Americano Muçulmano, entretanto, o Chefe de Justiça Rehnquist concordou em mudar a literatura da Suprema Corte sobre a representação do Profeta no friso norte para incluir uma afirmação final declarando que “os muçulmanos geralmente têm uma forte aversão a representações do Profeta em esculturas ou pinturas”. (Ibidem, 2). De acordo com o Chefe de Justiça Rehnquist, Taha Jaber al-Alwani emitiu uma *fatwa* a favor de manter a escultura, notando: “O que vi no Salão da Suprema Corte merece nada menos que reconhecimento e gratidão da parte dos muçulmanos americanos. Esse é um gesto positivo para com o islamismo feito pelo arquiteto [Cass Gilbert] e outros decisores em relação à arquitetura do maior tribunal dos Estados Unidos”. Taha Jaber al-Alwani, “Fatwa Concerning the United States Supreme Courtroom Frieze,” *Journal of Law and Religion* 15, 1–2 (2000–2001): 1–28. Com a divisão persistente de opinião somente no caso dessa escultura, fica evidente que as visões muçulmanas contemporâneas sobre as representações do profeta Maomé não estão sempre de acordo entre si ou monolíticas.

10. Earle Waugh, “Following the Beloved: Muhammad as Model in the Sufi Tradition”. In: *The Biographical Process: Studies in the History and Psychology of Religion*, ed. Frank Reynolds and Donald Capps (Haia e Paris: Mouton, 1976), 77.

modos não-naturalistas, seja modos abstratos de representação. Duas teorias, em particular, tentam explicar a busca dos artistas para transcender a imitação mimética das formas, que é ela mesma baseada nos mecanismos científicos de percepção visual. Uma hipótese, apresentada por Alexandre Papadopoulo, propõe que os artistas utilizaram conscientemente certas formas (topoi corpóreos) e evitaram outros (perspectiva linear e aérea) para conseguir a inverossimilhança.<sup>11</sup> Papadopoulo argumenta que a ausência de naturalismo na arte islâmica é um sinal de que os artistas tentaram captar algo além do mundo físico. Em vez de representar uma aparência limitada pelos parâmetros da verossimilhança fisionômica, os artistas, de fato, aparentemente reconheciam as possibilidades de identificações existindo para além dos estritos limites do simulacro físico. Embora sofrendo de limitada credibilidade, o ponto de vista de Papadopoulo tenta fornecer uma forma de explicar por que os sistemas islâmicos de representação não evoluíram de planos e frontais para naturais e tridimensionais, como no caso da tradição ocidental de retratos.

Uma segunda crença amplamente difundida afirma que as práticas islâmicas de negação total da forma física e a predileção pela descrição verbal substituem métodos mais convencionais de representação, devido à putativa (e frequentemente transgredida) proibição a imagens figurativas. Esse hipótese é sustentada especialmente pela tradição de representar o profeta Maomé através da descrição verbal não-figurativa conhecida como *hilya* (fig. 2).<sup>12</sup> Produzida principalmente em círculos otomanos a partir do século XVII, a *hilya* (ou, em turco otomano, *hilye* podia mediar uma lembrança do Profeta através da expressão verbal. No entanto, a *hilya* representa somente um desenvolvimento moderno de práticas relativas à transmissão de uma “imagem” do Profeta – neste caso, uma tradição artística tardia cuja aniconicidade baseada em textos reflete somente uma possível culminação de tendências abstratas nas artes plásticas do islã.

Além da inverossimilhança e da negação da forma, os métodos de visualização e representação de pessoas como entidades ricas e complexas, amalgamando presença e essência – e não somente um fato material<sup>13</sup> – foram centrais à prá-

11. Alexandre Papadopoulo, *Islam and Muslim Art*, trans. Robert E. Wolf (New York: H. N. Abrams, 1979), 56–57; e Priscilla Soucek, “The Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition”. *Muqarnas* 17 (2000): 97.

12. Sobre o layout e textos dos hilyes otomanos, ver Nabil F. Safwat, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, ed. Julian Raby, vol. 5 (Oxford: The Nour Foundation, in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1996), 46–50. Para uma discussão dos hilyes otomanos como visualizações sunitas dos hadith, que colocam simbolicamente o profeta Maomé entre o domínio do sagrado e o do humano, ver Tim Stanley, “From Text to Art Form in the Ottoman Hilye”. In: *Studies on Islamic Art and Architecture in Honor of Filiz Çağman* (Istanbul: Topkapı Palace Museum, no prelo). Para um estudo comparativo de hilyes em painéis de madeira, ver Safwat, *Art of the Pen*, 54–55; Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 2nd ed. (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 133–34; *In Pursuit of Excellence: Works of Art from the Museum of Turkish and Islamic Arts*, Istanbul (Istanbul: Ahmet Ertuğ, 1993), pl. 38; e numerosos exemplos incluídos em Faruk Taşkale e Hüseyin Gündüz, *Hat Sanatında Hilye-i Şerife: Hz. Muhammed’in Özellikleri* [Características do profeta Maomé na arte caligráfica] (Istanbul: Antik A. Ş. Kültür Yayınları, 2006).

13. Joanna Wooddall, “Introduction: Facing the Subject”. In: *Portraiture: Facing the Subject*, ed. Joanna Wooddall (Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1997), 12.



Figura 2: Descrição verbal (*hilya*) do profeta Maomé, Istambul, 1130 (1718). Biblioteca do Congresso, Washington, D.C., 1-88-154.13. (Foto: cortesia da Biblioteca do Congresso)

tica do retrato em várias tradições culturais.<sup>14</sup> De fato, a mudança geral da compreensão de um retrato como uma simples semelhança à percepção dele como procedimento que pretende descrever todo o caráter de um indivíduo, levou a novas discussões que enfatizam a profunda divisão entre *visão*, como o mecanismo biológico, e a *visualidade*, que inclui muitos modos contingentes de visão. Embora a visão tenha sido tradicionalmente entendida em termos de produção artística e a visualidade em termos de recepção do espectador, pode ser argumentado que ambas são inseparáveis e podem servir como canais complementares para a contemplação individual. Consequentemente, a maioria das tradições de produção e visão de retratos usam a descrição ótica, a visão, o olhar e a imaginação mental, numa tentativa de conseguir uma experiência visual total.<sup>15</sup>

Frequentemente, confrontações de experiências de forma pictórica se materializam através da fenomenologia da visão em contextos religiosos. Embora os métodos da história da arte para analisar formas e composições como historicamente e simbolicamente significantes fornecem um ca-

14. Richard Brilliant, *Portraiture*, 2nd ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991). Novos paradigmas para práticas de retratos e modos de visualidade em tradições não-ocidentais foram analisadas em Richard Brilliant e Jean Borgatti, *Likeness and Beyond: Portraits from Africa and the World* (New York: Center for African Art, 1990); e Robert Nelson, ed., *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). Entretanto, esses estudos não levam em consideração práticas islâmicas de retratos, uma omissão infeliz, mas notada: ver Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, 10.

15. Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, 2. A questão do olhar na arte religiosa (isto é, o “olhar religioso”) foi investigada recentemente por David Morgan em *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2005). Em grande parte como Robert Nelson, David Morgan argumenta que o olhar sagrado, como meio visual da crença, abarca uma rede visual que constitui um ato social de olhar, sendo, portanto, uma prática que inclui a imagem, o espectador, e o ato de ver: Morgan, *Sacred Gaze*, 3–6.

minho para a compreensão da pintura religiosa, outras abordagens (análise iconográfica, relações texto-imagem) podem jogar luz sobre a ação de uma representação como meio efetivo para o estímulo da piedade afetiva, funcionando, assim, como uma imagem meditativa ou devocional – em outras palavras, o que os historiadores da arte medieval europeia denominaram de *Andachtsbild*.<sup>16</sup>

Embora as ferramentas metodológicas da história da arte ocidental tenham sido adotadas para explorar tradições de criação de ícones e representações do sagrado em várias culturas, elas raramente foram utilizadas para examinar a prática de produção e visualização de figuras num contexto islâmico, devido à crença prevalecente de que tradições de “iconografia religiosa” simplesmente não existem nas práticas artísticas islâmicas.<sup>17</sup> Apesar de tais impedimentos à exploração do papel das imagens em contextos possivelmente religiosos ou devocionais, estudiosos como Priscilla Soucek abriram novos caminhos ao examinar como pintores e espectadores podem ter observado e se relacionado com as imagens nas tradições islâmicas.

Soucek lidou com questões de recepção, utilizando essa abordagem como base para explorar teorias de percepção visual relativas a práticas islâmicas de retratos.<sup>18</sup> Por exemplo, com base em fontes textuais persas, ela demonstra que uma imagem pictórica pode ser engendrada pela atividade mental de imaginação do espectador (*khiyāl*).<sup>19</sup> Vários escritores persas, na verdade, afirmam espera-se que os retratos levem seu público da imagem formal (*ṣūrat*) a seu significado mais elevado ou realidade interior (*ma'nī*), isto é, do mundo dos fenômenos ao mundo com o encontro visionário com o invi-

16. Para uma revisão das imagens devocionais (*Andachtsbilder*), que tipicamente representam cenas da Paixão de Cristo, e seu uso em práticas devocionais na arte medieval europeia, ver Nigel Morgan, “Andachtsbild”, *Grove Art Online*.

17. David James, “Qur’ans as Works of Art”. In: *The Master Scribes: Qur’ans of the 10th to 14th Centuries AD*. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. ed. Julian Raby, 2 (New York: Nour Foundation, em associação com Azimuth Editions e Oxford University Press, 1992), p. 11. James argumenta que a arte religiosa no islã consiste somente de alcorões e caligrafia, enquanto que manuscritos ilustrados representando o profeta Maomé, como o *Siyer-i Nebi* do sultão Murad III (ca. 1595–96) não são “verdadeiras obras de arte religiosa, embora possam ter, e frequentemente tenham, um elemento espiritual”. Por outro lado, estudiosos como Ernst Grube, J. M. Rogers, e Priscilla Soucek são da opinião de que narrativas religiosas ilustradas começaram cedo e continuam em seus novos meios culturais, sejam persas ou turcos, revelando, portanto, que a “pintura religiosa” é uma categoria relevante na arte islâmica: ver J. M. Rogers, “The Genesis of Safawid Religious Painting”. *Iran* 8 (1970): 126; artigo republicado baseado em Rogers, “The Genesis of Safawid Religious Painting”. Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology, Tehran-Isfahan-Shiraz, 11–18 de abril de 1968, ed. A. Tajvidi e M. Y. Kiani, 2 vols. (Teerā: Ministério da Cultura and Artes, 1968), vol. 2, pp. 167–88.

18. Priscilla Soucek, “Nizami on Painters and Painting”. In: *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, ed. Richard Ettinghausen (New York: Metropolitan Museum of Art, 1972), 9–21; idem, “Theory and Practice of Portraiture.” Embora Soucek examine uma ampla gama de retratos em seus dois artigos, ela não trata das imagens de Maomé propriamente ditas. Em outro estudo, entretanto, ela discute retratos apócrifos (escritos) de Maomé em manuscritos persas ilustrados produzidos durante o século XIV: ver Soucek, “The Life of the Prophet: Illustrated Versions”. In: *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World: Papers from a Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen*, Institute of Fine Arts, New York University, 2–4 de abril de 1980, ed. Priscilla Soucek (University Park, Pa., e Londres: Pennsylvania State University Press, 1988), pp. 193–218.

19. Priscilla Soucek, “Nizami on Painters and Painting”, 12.

sível.<sup>20</sup> Esse processo pode ele próprio causar o engajamento do espectador com outras formas de encontros também, algumas das quais podem ter natureza religiosa ou espiritual.

Essa abordagem visual, que emprega um modo formal para indicar um sentido elevado, parece estar eminentemente adaptada às imagens dos profetas, eles mesmos entendidos como epifanias visuais do ser (*tajalīyyāt al-wujūd*)<sup>21</sup> cujas formas exteriores só são completamente apreciáveis através da percepção interna do espectador (*al-bāṣira al-bāṭina*).<sup>22</sup> Por isso, representações dos profetas nas tradições islâmicas – em grande medida como alguns textos filosóficos e místicos descrevendo a condição profética de presença (*wujūd*) e essência (*dhāt*) – deve alargar as fronteiras da descrição mimética, tanto no momento da produção do artista quanto, posteriormente, no momento da recepção do espectador. Em outras palavras, tanto o produtor quando o espectador de uma imagem podem ser desafiados a se elevar acima da criação ou da percepção de uma “forma exterior” para se envolver com uma “forma interior”. Esse desafio, portanto, envolve um pensamento abstrato colocado na prática artística através do léxico maleável da forma simbólica.

O profeta Maomé, como homem mortal e como protótipo coletivo de toda a humanidade, é definido em vários textos místicos, teológicos e filosóficos muçulmanos tanto como um ser existencial quanto uma realidade pré-existencial. A crença difundida na natureza bi-substancial do Profeta penetrou a literatura islâmica e a religiosidade popular desde o início do islamismo até a atualidade.<sup>23</sup> Essa abordagem dual, adotada por biógrafos, historiadores, exegetas, filósofos e místicos, condensou-se na “Doutrina da Pessoa do Profeta Maomé”,<sup>24</sup> que eleva seu protagonista a Mensch e Urmensch, corpóreo e transcendente, fenomenológico e primordial ao mesmo tempo. Tendo em mente essa crença amplamente difundida, não deveriam surgir também nas artes tentativas de representar o Profeta como organismo humano e ser cósmico?

Nos primeiros textos do gênero dos hadith (anedotas do Profeta) ou derivados dele,<sup>25</sup> tentativas de fazer uma descrição minuciosa dos traços físicos do Profeta e suas características pessoais – ambos incluídos na rubrica literária dos *shamā'il* (características) – formam o ímpeto para visuali-

zar o Profeta. Textos sobre as características do Profeta compostos por autores bem-estabelecidos como al-Tirmidhi (m. 880),<sup>26</sup> al-Baghawī (m. ca. 1117)<sup>27</sup> e Ibn Kathīr (d. 1373)<sup>28</sup> são descritivos, sendo, assim, muito semelhantes aos retratos naturalistas do Profeta Maomé que de outra forma evitam técnicas de abstração física. Neste caso, tanto imagens quanto textos têm natureza explicativa, sem ornamentos verbais ou pictóricos que abstrairiam abertamente ou conceitualizariam o corpo profético. A ênfase na legibilidade nas fontes textuais é paralela à ênfase na visibilidade do Profeta em pinturas que vão de cerca de 1200 a 1400.

Este estudo se baseia em respostas a essa questão fundamental, para demonstrar que várias estratégias pictóricas foram adotadas para representar a natureza composta do profeta Maomé. Essas técnicas, que foram utilizadas especialmente depois de cerca de 1400 e foram aplicadas a ilustrações acompanhando textos místicos e poéticos, substituíram métodos verísticos anteriores empregados principalmente em contextos narrativos e desde então se “normalizaram” na pintura islâmica.

Por outro lado, obras filosóficas e manuais sufistas, particularmente os compostos por famosos místicos como Ibn 'Arabi (d. 1240),<sup>29</sup> 'Abd al-Karīm al-Jīlī (d. 1408),<sup>30</sup> e Abu 'Abdallah Muhammad al-Jazulī (d. 1465),<sup>31</sup> entre muitos, revelam uma mudança nas práticas populares relativas à devoção ao Profeta Maomé. Nesse tipo de obra, o Profeta é louvado como um homem perfeito ou completo (*al-insān al-kāmil*), bem como um veículo ou canal (*wasīla*), um istmo limite (*barzakh*), e um meio ou intermediário (*wāsiṭa*) entre Deus e o ho-

26. A obra de Muḥammad b. 'Īsā al-Tirmidhī's sobre as características do Profeta Maomé tem vários títulos, incluindo *al-Shamā'il al-sharīfa* (As Nobres Características), *al-Shamā'il al-Muḥammadiyya* (Características Maometanas), *al-Shamā'il al-Nabawiyya* (Características Proféticas), e *Shamā'il Muṣṭafā* (Características do Escolhido). Também é conhecida simplesmente como *Shamā'il al-Tirmidhī* (Características de al-Tirmidhi). Existem várias edições árabes do texto de al-Tirmidhi, incluindo *al-Shamā'il al-Muḥammadiyya*, ed. Sayyid 'Umrān (Cairo: Dār al-Ḥadīth, 1996). É disponível em francês como *Les qualités caractéristiques de Mohammad: As-shamā'il al-Muḥammadiyya*, trad. Marjan Jardaly (Beirut: Dār Ibn Ḥazm, 2004); e em inglês como *The Virtues and Noble Character of the Prophet Muhammad*, em <http://www.inter-islam.org/hadeeth/stmenu.htm>.

27. al-Ḥusayn b. Mas'ūd al-Baghawī, *al-Anwār fī shamā'il al-Nabī al-mukhtār*, ed. Ibrāhīm al-Yā'qūbī (Beirut: Dār al-Diḥya, 1989).

28. Ismā'il b. 'Umar Ibn Kathīr, *Shamā'il al-Rasūl wa-dalā'il Nubuwwathi wa-faḍā'ilīhi wa-khaṣā'isīhi*, ed. Muṣṭafā 'Abd al-Wahīd (Cairo: 'Īsā al-Bābī al-Ḥalabī, 1967).

29. O místico andaluz Ibn 'Arabi fornece sua elaboração teosófica de um mundo panteísta principalmente em *al-Futūḥāt al-Makkīyya* [Iluminações Mequenses] e em *al-Fuṣūṣ al-Ḥikām* [Selos da Sabedoria]. Em ambas as obras, como em várias outras, Ibn 'Arabi argumenta que a unidade espiritual só pode ser alcançada através da aniquilação (*fanā'*) do ego e do mundo existencial.

30. Para informação biográfica sobre al-Jīlī, ver H. Ritter, Elz, s.v. “Abd al-Karīm al-Djīlī”; Titus Burckhardt's introduction to 'Abd al-Karīm al-Jīlī, *Universal Man: Extracts*, Engl. trans. Angela Culme-Seymour (Sherborne Stables, England: Beshara, 1983), i–xiii; e Yūsuf Zaydān, *'Abd al-Karīm al-Jīlī: Faylasīf al-Ṣūfiyya* (Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li'l-Kitāb, 1988). A data da morte de al-Jīlī ainda é discutida. No entanto, parece mais provável que ele tenha morrido em 1408: ver Valerie Hoffman, “Annihilation in the Messenger of God: The Development of a Sufi Practice”, *International Journal of Middle Eastern Studies* 31 (1999): 366 n. 6.

31. Muḥammad b. Sulaymān al-Jazulī (também escrito al-Juzulī), é mais conhecido pelo seu popular manual de orações intitulado *Dalā'il al-khayrāt* [Provas das boas ações], que teve ampla circulação a partir do século xv, especialmente nos territórios otomanos.

20. Yves Porter, “La forme et le sens: à propos du portrait dans la littérature persane classique”. In: *Pand o Sukhan: Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour*, ed. Christophe Balaḡ et al. (Teerā: Institut français de recherche en Iran, 1995), 219–31.

21. *Ibid.*, 222.

22. Soucek, “Theory and Practice of Portraiture”, 102 (citando Iḥyā' 'ulūm al-dīn [O Renascimento das Ciências Religiosas], de al-Ghazzālī).

23. Esse conceito tem um paralelo na crença cristã de que Jesus Cristo é divino e humano. No pensamento islâmico, o profeta Maomé é considerado um homem mortal com qualidades “sagradas”, em vez de um ser divino por si.

24. Arthur Jeffery, “Ibn al-'Arabī's Shajarat al-Kawn”, *Studia Islamica* 10 (1950): 43–77. O processo de idealização do Profeta Maomé em obras biográficas e, mais tarde, em fontes místicas revela uma série de tentativas contínuas de promover o mensageiro do islamismo na religiosidade popular, obtendo-se assim uma verdadeira veneração do profeta, ou um “culto ao profeta.” Jeffery (1950, p. 45).

25. Muitos compêndios de hadith incluem um capítulo fornecendo uma descrição do Profeta (intitulado *ṣifat al-nabī*), no qual são enumeradas características físicas e morais de Maomé. Essas descrições, por sua vez, deram origem ao gênero *shamā'il*.

mem<sup>32</sup>. Escritores sufis como al-Jili também assinalam que a natureza do Profeta flutua constantemente entre o mundo dos fenômenos (*al-ḥadath*) e o ser eterno (*al-qidām*).<sup>33</sup> Textos sufistas enfatizam que, através da contemplação e da meditação, o devoto pode alcançar uma união total (*tawḥīd*) e autoaniquilação no Profeta (*fanā' fī'l-Rasūl*).<sup>34</sup>

Esses métodos místicos de comunhão com o corpus profético exigiram o desenvolvimento de um vocabulário de representações que tendia muitas vezes a destituir o Profeta de seus atributos humanos e transformá-lo em um emblema de proporções sobre-humanas. Formando um processo particular de intelectção, essas tendências abstratas têm paralelos intrigantes com os detalhes pictóricos obscuros encontrados nas descrições do Profeta. Essas pinturas, que incluem orações inscritas ou retratam o Profeta como a *nūr Muḥammad* elemental e luminosa, também buscavam transmitir a soma total da composição espiritual e material do Profeta. Parece que o aumento de práticas místicas e da poesia sufi foram fatores conducentes à elaboração de novos conceitos da persona profética e, conseqüentemente, de sua representação a partir de cerca de 1400. Armado com um “equilíbrio entre poesia e pintura”,<sup>35</sup> os artistas parecem ter desejado abrir mão do tipo de didatismo pictórico encontrado em textos bio-históricos em favor de formas visuais mais abstratas derivadas de expressões poéticas que poderiam facilitar uma experiência estética.<sup>36</sup> Por volta de 1500, a abstração das formas visuais se tornou tão preponderante tanto em meios sunitas quanto xiitas, que eles formaram um “cânone” pictórico especial, passível de várias adaptações e interpretações.

## O modo realista: retratando o *shamā'il* do Profeta

As pinturas mais antigas de Maomé existentes atualmente o mostram como uma figura corpórea totalmente visível, cujas feições faciais ou *shamā'il* não estão ocultas sob um véu nem mergulhadas em chamas. Esse tipo de retratos realistas do Profeta encontram-se nos mais antigos manuscritos ilustrados ainda existentes produzidos do período dos seljúcidas na Anatólia (1077–1307) e os il-khânidas até o início do Im-

32. Para uma descrição da doutrina sufi do “homem completo”, ver 'Abd al-Rahmān Badawī, *al-Insān al-kāmil fī'l- Islām*, 2nd ed. (Kuwait: Wikālat al-Maṭbū'āt, 1976); e al-Jili, *Universal Man*. Para o uso do termo *wāsiṭa*, ver 'Abd al-Karīm al-Jili, *al-Kamālāt al-ilāhīyya fī'l-sifāt al-Muḥammadiyya*, ed. Sa'īd 'Abd al-Fattāḥ (Cairo: Maktabat 'Ālam al-Fikr, 1997), 44 (*wāsiṭa bayn Allāh wa-bayn adam*). Maomé também é descrito (ibid., p. 46) como um intermediário entre Deus e as criaturas (*wāsiṭa bayn Allāh wa-bayn al-khalq*). Sobre o conceito místico de *barzakh*, ver Salman Bashier, *Ibn al-'Arabi's Barzakh: The Concept of the Limit and the Relationship between God and the World* (Albany: State University of New York Press, 2004).

33. al-Jili, *al-Kamālāt*, 42.

34. A aniquilação *fanā'* de personalidade distinta de um indivíduo ao contemplar o Profeta tem sido um tema constante da religiosidade sufi desde Ibn 'Arabi. Para uma discussão geral do *fanā'* sufi, ver Valerie Hoffman, “Annihilation in the Messenger of God.”

35. Teresa Fitzherbert, “Khawaju Kirmani (689–753/1290–1352): An Eminence Grise of Fourteenth-Century Persian Painting,” *Iran* 29 (1991): 149.

36. Vide See Lisa Golombek, “Toward a Classification of Islamic Painting,” in Ettinghausen, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, 23–34; and Sheila Blair, “The Development of the Illustrated Book in Iran,” *Muqarnas* 10 (1993): 266–74.

pério Safávida. Os textos propriamente ditos pertencem em grande parte ao gênero histórico ou biográfico, cuja preocupação principal era transmitir informações importantes sobre a história islâmica e explicar a vida e os feitos do profeta Maomé.

Contudo, ao ser examinados de perto, os textos e imagens descritivos parecem não excluir encontros espirituais. A estreita ligação entre a descrição textual e a contemplação espiritual é mais bem ilustrada no gênero literário conhecido como *Shamā'il al-Rasūl* (características do Profeta). Esses textos foram produzidos desde o século IX e descrevem os traços físicos e a personalidade do Profeta, estando intimamente ligados a textos que descrevem seus atributos físicos e sua personalidade como provas de sua profecia *dalā'il al-nubuwwa*.<sup>37</sup> O gênero *shamā'il* pode ser classificado como “hadith descritivo”, porque cada texto apresenta um compêndio de histórias sobre as feições e o caráter de Maomé, segundo a narração de seus companheiros e outras testemunhas oculares. Cada hadith é seguido por um esclarecimento de seu significado: por exemplo. Al-Tirmidhi coletou mais de 397 narrativas sobre as características do Profeta e as dividiu em 55 capítulos descrevendo, só para ter uma ideia, coisas como o rosto, tez, cabelo, sapatos e turbante.

Embora sobrecarregado pela atenção prestada à cadeia de transmissão (*isnād*) de cada hadith e caracterizado por uma retórica prosaica, é claro que as obras desse gênero pretendiam ser um modelo espiritual para comemorar e visualizar Maomé após a sua morte. Como afirma al-Tirmidhi na introdução ao seu *Shamā'il al-Rasūl*:

Desenhar com o cálamo sua aparência ultrapassa a capacidade de qualquer um, mas os companheiros se esforçaram, segundo suas capacidades, para apresentar o pouco que pudessem, do qual alguma coisa está escrita aqui...Eles prestaram à comunidade o imenso favor de transmitir o conhecimento intrínseco perfeito, bem como a perfeita e conspícua elegância e beleza do Profeta. Quando um amante não retribuído é privado de encontrar o amado, ele fica à frente da casa do amado lembrando sua aparência, tentando encontrar algum consolo. É com hábitos e imagens que o coração acalma.<sup>38</sup>

Al-Tirmidhi descreve como uma representação pictórica nem se compara às tentativas de descrever o rosto e o caráter do “amado”. Graças a coleções de tais descrições, quem não teve a oportunidade de ver ou conhecer Maomé em pessoa pode ser consolado pela contínua lembrança e celebração do caráter e da aparência de Maomé, que formam “imagens de memória” que são um bálsamo ao aspirante.

Como somente uma geração de crentes viu o corpo físico do Profeta, muitos depois disso tiveram que tentar perceber sua forma através de métodos verbais e visuais de contempla-

37. O gênero *dalā'il al-nubuwwa* é melhor representado por *Dalā'il al-Nubuwwa*, ed. Muḥammad Rawwās Qal'ahjī and 'Abd al-Barr 'Abbās (Beirut: Dār al-Nafā'is, 1419 [1999]) e *dalā'il al-Nubuwwa wa-ma'rifaṭ aḥwāl Šāhib al-Sharī'a*, ed. Sayyid Aḥmad Saqr (Cairo, n.p., 1960).

38. Texto em inglês disponível em: <http://www.inter-islam.org/hadeeth/stmenu.htm> (accessed July 15, 2008). Tradução ligeiramente adaptada pela autora.

ção contínua.<sup>39</sup> Essa noção, apresentada nos shamā'il do primeiro período, também infiltraram obras persas no mínimo a partir do século XIII. Por exemplo, o historiador Najm al-Din Abu Bakr Mahmud b. 'Ali al-Ravandi, mais conhecido por ter escrito uma história dos seljúcidas da Anatólia, compôs um texto semelhante a um shamā'il, intitulado Sharaf al-Nabī (A Nobreza do Profeta), que começou em 1202 e completou em 1211.<sup>40</sup> Escrito em persa, esse texto toma como base e desenvolve um texto árabe anterior escrito por Abu Sa'd 'Abd al-Malik b. Abi 'Uthman al-Wa'iz, um xeque sufi que compôs tratados de pensamento e prática mística. Em sua introdução, al-Ravandi nos conta que traduziu al-Sharaf al-nubuwwa (A Nobreza da Profecia) de al-Wa'iz, para que fosse útil e instruisse os falantes de persa; essa nota é então seguida por 61 capítulos descrevendo Maomé, seu caráter, sua aparência física, bem como os méritos de visitar sua tumba, dirigir orações a ele, e contemplá-lo através da imaginação (*khīyāl*) e sonhos (*khwāb*). A obra de Al-Ravandi e outras como ela ajudaram a disseminar o conhecimento em terras persas sobre as características físicas do Profeta, ao mesmo tempo em que contribuíram para uma visualização mais conceitual da persona profética ao misturar texto descritivo com pensamento conceitual.

Na mesma época em que al-Ravandi estava terminando seu Sharaf al-Nabī no começo do século XIII, um manuscrito ilustrado da trágica história de 'Ayyuqi sobre os amantes Varqa e Gulshah, foi terminada em Konya por volta de 1200-1250. O manuscrito contém duas das mais antigas representações de Maomé ainda existentes, uma das quais o retrata trazendo dos mortos os dois amantes quando da conversão dos judeus damascenos ao islamismo (fig. 3).<sup>41</sup> Nessa cena, o Profeta senta de pernas cruzadas no centro da composição; em grande medida como os outros personagens, ele é representado com características faciais e um halo. É somente seu longo casaco negro (*burda*), que cobre parte do topo de seu turbante, juntamente com a localização central na composição e sua posição sentada, que o distinguem, sugerindo assim um momento de autoridade e solenidade: o triunfo final do islamismo no contexto salvífico da redenção e ressurreição.<sup>42</sup> Nessa pintura, o Profeta ainda é bem indi-

ferenciado dos outros protagonistas; essa falta de foco pictórico em Maomé pode ser derivada do texto de 'Ayyuqi. Composto originalmente entre cerca de 1000 e 1050, no começo do período ghaznávida (975-1187), Varqa e Gulshah enfatiza o aspecto moral do episódio, em vez da ligação afetiva com a pessoa do Profeta. Essa abordagem narrativa (em vez de devocional) é bem típica dos textos islâmicos produzidos em terras persas durante o primeiro período.

O impulso para apresentar o Profeta em termos narrativos no texto de Ayyuqi, bem como nos detalhes da descrição do Sharaf al-Nabī de al-Ravandi e em outros textos do gênero *shamā'il*, também infiltrou outros escritos em persa, mais notavelmente prólogos louvando Maomé que iniciavam obras mais longas de belas-letras (*adab*). Por exemplo, outra representação ainda existente de Maomé parece no encômio da coleção de Saad al-Din al-Varavini de fábulas didáticas intitulada Marzubannama, executado em Bagdá no ano de 1299 (fig. 4). Nessa pintura, o Profeta senta de pernas cruzadas e no trono, usando seu grande xale de cabeça branco sobre sua túnica azul. Dois anjos voando, cujas faces foram arranhadas, flutuam acima dele segurando tecidos tremulantes. O anjo à direita parece oferecer Maomé um ramo ou derramar raios de luz sobre ele, enquanto que o anjo à esquerda parece untá-lo com um líquido celestial ou aroma. Outras figuras sentam ou ficam de pé ao redor do profeta; entretanto, como as duas outras pinturas do manuscrito, suas faces, e particularmente seus olhos, foram danificados posteriormente.<sup>43</sup>

O texto persa imediatamente acima e abaixo da imagem descreve Maomé como emitindo raios como uma tocha de luz (*mash'ala-i nūr*) e suas duas sandálias (*na'laynash*) exalando o aroma mentolado do poejo (*kaisū-i hūr*).<sup>44</sup> Os anjos sobre Maomé o dotam dos atributos sinestéticos de brilho numinoso e aroma fragrante, acrescentando uma camada à

meira metade do século XIV mostram Maomé usando a *burda* durante momentos particularmente críticos de sua carreira de profeta: 1) numa pintura mostrando a investidura de Ali por Maomé em Ghadir Khumm incluída no *al-Athār al-bāqīyya 'an al-qur'ān al-khāliyya* de al-Bīrūnī (copiado em Tabriz, Maragha, ou talvez Mosul em 1307-8) e 2) numa composição mostrando o Profeta recebendo uma visão de Jerusalém ao orar para Deus para verificar o milagre de sua ascensão, incluída num *Mī'rājnāma* ilustrado atualmente fragmentado, mais provavelmente produzido em Tabriz ca. 1317-35 (Biblioteca do Palácio Topkapı, Ms. H. 2154, fol. 107r). Para a pintura no texto de al-Biruni, ver em particular Robert Hillenbrand, "Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations", in: *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson*, ed. Robert Hillenbrand (London and New York: I. B. Tauris, 2000), 134, e pl. 13; para a pintura no *Mī'rājnāma*, ver Filiz Çağman e Zeren Tamnıd, *The Topkapı Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, trans. J. M. Rogers (Boston: Little, Brown, 1986), 69, fig. 47.

43. A pintura do Profeta no trono é uma das três ilustrações do Marzubannama. As outras duas pinturas, também localizadas na abertura do manuscrito, mostram a composição do autor de Marzubannama (fol. 5r) e o patrono da obra (fol. 7r). Essas pinturas correspondem respectivamente aos encômios a Maomé, bem como do autor e seu patrono, uma estrutura panegírica tipicamente encontrada no início de textos didáticos, morais, românticos ou heroicos na literatura persa. Para uma discussão dessas pinturas, do manuscrito Marzubannama, e da pintura il-khānida produzida em Bagdá, ver Marianna S. Simpson, "The Role of Baghdad in the Formation of Persian Painting," in *Art et société dans le monde iranien*, ed. Chahryar Adle (Paris: Centre national de la recherche scientifique, Éditions Recherche sur les civilisations, 1982), 91-116.

44. Membro da família da menta, o poejo tem pequenas flores azuis ou violetas e um aroma de menta. Seu olho essencial foi frequentemente usado na medicina popular, e é usado atualmente na aromaterapia.

39. Hoffman, "Annihilation in the Messenger of God", 360.

40. Bibliothèque nationale de France (BnF), Paris, Ms. Pers. 82. Esse manuscrito não estudado é bem longo, com um total de 206 folhas (31 x 23cm). Tem descrições meticolosas das várias partes do corpo de Maomé, incluindo: cabeça, testa, sobrancelhas, olhos, cílios, nariz, boca, dentes, hálito, rosto, barba, cabelo, pescoço, ombro, espátulas, costas, peito, barriga, umbigo, mãos, dedos, antebraço, pernas, calcanhar, pés e articulações; seu tamanho, cor de pele e beleza; finalmente, seu suor e saliva (cujos poderes olfativos e curativos faziam com que fossem muito procurados). Após descrever esses traços físicos e excreções corporais, o autor discorre sobre a composição moral e espiritual de Maomé. Para mais informação sobre esse manuscrito, ver Edgar Blochet, *Catalogue des manuscrits persans*, 4 vols (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1905-34), vol. 1, pp. 249-250, cat. n° 371. Sobre a vida e a obra de Ravandi, ver *ibid.*, vol 1, pp. 276-277, ca. n° 438.

41. Vide Assadullah Souren Melikian-Chirvani, "Le roman de Varqa et Golshah: Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol, suivi de la traduction du poème", *Arts Asiatiques* 22 (1970): 5-262, especialmente pl. 64 (Biblioteca do Palácio Topkapı, Istambul, Ms. H. 481, fols. 69v-70r) e versos 2169-2238. Para uma análise do texto, ver Ahmed Atesh, "Le récit de Warqah et Gulshah", *Ars Orientalis* 4 (1961): 143-52.

42. A inclusão da *burda* do Profeta sugere um momento de alta solenidade e oração. Por exemplo, duas pinturas il-khānidas executadas na pri-



Figura 3: O profeta Maomé, acompanhado do Rei de Sham e dos quatro califas bem-guiados, ressuscita Varqa e Gulshah de seu túmulo. ‘Ayyuqi, *Varqa va Gulshāh*, Konya, ca. 1200–1250. Biblioteca do Palácio Topkapı, Istambul, Ms. H. 481, fol. 70r. (Foto: cortesia da of the Biblioteca do Palácio Topkapı).

características do Profeta que à primeira vista não seria visível. Além disso, as pétalas e folhas em primeiro plano podem representar duas flores de poejo, oferecendo uma evocação mais olfativa do aroma profético de Maomé, este próprio louvado no texto de al-Varavini como “terra perfumada” (*turbat-i mu‘aṭṭar*).<sup>45</sup>

Embora a composição da pintura e o texto correspondente sugiram que a essência interior do Profeta, perfumada e radiante, possa ser objeto de louvor e visualização mental, ela também presta atenção a suas características mais observáveis. De fato, os *shamā’il* de Maomé são enaltecidos nas duas linhas de poesia árabe sob a pintura, onde se lê:

*salāmu allāh kulla ṣabāḥi yawmin ‘alā tilka’il-ḍarā’ibi  
wa’l-shamā’il  
salāmu murannaḥin li’il-shawqi ḥattā yamilu min  
al-yamīni ilā-l-shamā’il*

Paz de Deus toda manhã de um dia sobre essas qualidades e feições;

Paz sobre o frenético saudosos que balança da direita para as esquerdas.<sup>46</sup>

O poema exalta o caráter nobre das características (*darā’ib* e *shamā’il*) do Profeta e a oscilação do místico ao contemplá-las. Ao usar um duplo sentido do plural da palavra “esquerda” (sing. *shamāl*, pl. *shamā’il*) e o termo regularmente usado para descrever a personalidade e a aparência física de Maomé (*shamā’il*), o autor al-Varavini iguala a reflexão estática sobre os traços pessoais do Profeta com as oscilações corporais do visionário.

Baseado no texto persa e no poema árabe em honra do profeta inserido nele, é possível sugerir que a pintura no Marzubannama tem o objetivo de retratar os companheiros do Profeta, assentados ou de pé ao redor dele enquanto meditam so-

45. Sa’d al-Dīn al-Varāvīnī, *Marzubānnāma*, Bagdad, 698 (1299), Archaeological Museum Library, Istanbul, Ms. 216, fol. 1v; idem, *Kitāb-i Marzubānnāma*, ed. Muhammad Qazvīnī (Tehran: Furūghī, 1984), 1; e Simpson, “Role of Baghdad”, fig. 47.

46. al-Varāvīnī, *Marzubānnāma*, fol. 2v, últimas duas linhas; e idem, *Kitāb-i Marzubānnāma*, 1. (A primeira linha de poesia árabe na edição publicada do *Marzubānnāma* é: *salāmu al-ṣabbi kulla...* The term *ṣabb* significa “apaixonado” ou “ardendo de amor”.) O encômio ao Profeta no texto de al-Varāvīnī’s é omitido da tradução inglesa *The Tales of Marzuban*, trans. Reuben Levy (Bloomington: Indiana University Press, 1959).



Figura 4: O Profeta Maomé no trono, do *Marzubānnāma*, de Sa’d al-Dīn al-Varavini. Bagdá, 698 (1299). Biblioteca do Museu Arqueológico, Istambul, Ms. 216, fol. 2v. (Foto: cortesia de Marianna S. Simpson.)

bre seus atributos não-corpóreos (aroma e luz) enquanto relembram concomitantemente sua feição (*shamā’il*). As posturas dos homens indicam que se envolveram em reflexão espiritual e em oração ativa: todos olham para cima, para a visão da epifania de Maomé e dos anjos. Um homem assentado à esquerda do Profeta levanta ambas as mãos, com as palmas para cima, num gesto de piedade conhecido como *raf‘ al-yadayn* (levantamento das duas mãos). Balançando para frente e para trás, ou levantando suas mãos em oração, os es-

pectadores envolvem-se num louvor visual e arrebatador das características do Profeta. A larga escala da imagem e o formato vertical também forçam o espectador-leitor a uma parada, ativando de fato uma contemplação des-narrativizada e des-poeticizada da presença profética, ela mesma empregada através da forma pictórica e através da sugestão do aroma.

No segundo plano da composição fica uma árvore solitária, cujos ramos e folhas acariciam o canto superior esquerdo do enquadramento da pintura. Não simplesmente uma característica paisagística da composição, a árvore nesse caso particular pode significar a totalidade do Profeta. Vários textos místicos, como o pequeno tratado de Ibn 'Arabi intitulado *Shajarat al-kawn* (A Árvore do Ser) descrevem o Profeta Maomé como uma grande árvore, crescendo e proliferando cosmicamente. Em grande parte como a natureza humana e sobre-humana do Profeta, o interior da Árvore do Ser é visível do exterior:

Quando ficou firme e cresceu em altura, surgiu de seus ramos superiores e inferiores o mundo das formas (*šūra*) e das ideias *ma'nā*. O que vinha da casca exterior e da cobertura visível era o mundo terreno (*mulk*). O que vinha do seu cerne e a quintessência de seu significado oculto era o mundo angélico (*malakūt*). O que vinha da seiva correndo em seus veios, de que vem seu crescimento, vida e esplendor, que causa seu florescimento e frutescência, era o mundo exaltado (*jabarūt*), que é o segredo da palavra “seja” (*kun*)...Sempre que algo acontece nessa árvore, ou sempre que algo desce dela, tais coisas levantam humildes mãos de súplica.<sup>47</sup>

Como a Árvore do Ser, o Profeta tem uma forma exterior (*šūra*)<sup>48</sup> ou casca, que é visível, e uma essência interior (*ma'nā*), ou seiva, que nutre o mundo. É esse Maomé, como a Árvore da Vida quintessencial, que liga este mundo com o outro mundo, e forma o objeto das orações do devoto. Como um substituto da existência bi-substancial eterna de Maomé, a árvore evoca seu ser em contínua expansão. De forma semelhante, as flores de poejo no primeiro plano preenchem visualmente a composição com o aroma profético de Maomé, ele mesmo objeto de louvores na literatura islâmica.<sup>49</sup>

47. Jeffery, “Ibn al-'Arabī's Shajarat al-Kawn,” 67–68. O imperativo *kun*, “sê”, é tomado do famoso verso que descreve a criação do Céu e da Terra: “Quando decide algo, ele diz a ele: ‘Sê’, e então, ele é” (*wa-'idhā qada 'amran fa-'innamā yaqūlu lahū kun fa-yakūn*).

48. O termo *šūra* pode significar “imagem, forma, face, ou semblante”: ver A. J. Wensinck, *Elz*, s.v. “Šūra.”

49. Assim como a *nūr Muḥammad* e o véu, escritores e poetas enaltecem a etereidade do aroma de Maomé. Por exemplo, o historiador al-Ṭabarī (d. 923) conta na sua história enciclopédica que Anas b. Malik afirmou que ele “nunca havia encontrado qualquer aroma, nem mesmo o de uma noiva, mais fragrante que o da pele do Mensageiro de Deus”: al-Ṭabarī, *The History of al-Ṭabarī = Ta'rikh al-rusul wa'l-mulūk*, vol. 6, *Muḥammad at Mecca*, trans. W. Montgomery Watt and M. V. McDonald (Albany: State University of New York Press, 1988), 80. Da mesma forma, o teólogo al-Ghazzali conta que “gotas de suor de sua face eram como pérolas; eram mais perfumadas que o almiscar mais pungente”: al-Ghazzālī, *Ihyā' 'ulūm al-dīn = Revival of Religious Sciences*, trans. Leon Zolondek (Leiden: Brill, 1963), 42. Poetas persas frequentemente descreviam o odor do Profeta (*bū-yi Rasūl*) e seu poder sobre os seres humanos. Por exemplo, Nizami (m. 1218) se dirige diretamente a Maomé, dizendo: “Teu odor é o elixir de nossas vidas”: Aḥmad Ranjbar, ed., *Chand Mī'rājnāma* [Vários Livros da Ascensão] (Tehran: Amīr Kabīr, 1372 [1952]),



Figura 5: Ascensão de Maomé, do *Kalīla va Dimnā* de Nasrallah Munshi, possivelmente Shiraz, ca. 1350–1400. Bibliothèque nationale de France, Paris, Suppl. Persan Ms. 376, fol. 2v. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410892b>

Embora o semblante de Maomé nessa pintura tenha sido apagado, o artista pode ter representado o rosto de forma semelhante a uma pintura incluída em um prefácio laudatório a outra coleção de fábulas didáticas, intitulada *Kalīla va Dimna*, produzida como um manuscrito ilustrado no Irã entre 1350 e 1400 (fig. 5).<sup>50</sup> Na figura, o Profeta cavalga seu corcel alado Buraq, acompanhado do anjo Gabriel à sua esquerda e outro anjo à direita, ao partir em sua ascensão. Ele usa uma túnica azul com faixas decorativas (*tirāz*), bem como um turbante branco com a aba da extremidade (*shamla*) enrolada no pescoço e dobrada sobre seu ombro esquerdo. Embora seu semblante tenha sofrido algum dano, sua barba negra, cílios em arco, bochechas redondas, lábios rosados, e duas longas tranças ainda estão visíveis, bem como o nimbo radiando da cabeça e do turbante.

As fábulas de *Kalīla va Dimna*, que descrevem a aventura de dois chacais, foram composta em árabe por volta de 750 por 'Abdallah ibn al-Muqaffa', que se baseou no *Panchatantra* sânscrito e na tradução em pahlavi (persa médio). Por volta de 1145, o escritor persa Nasrallah Munshi – que, como 'Ayyuqi, estava a serviço dos ghaznávidas – traduziu o texto

31; e Nizāmī, *Makhzanol asrār: The Treasury of Mysteries of Nezāmī of Ganjeh*, trans. Gholām Hosein Dārāb (London: Arthur Probsthain, 1945), 104, verso 209.

50. Essa pintura é incluída no manuscrito de *Kalīla va Dimna* de Naṣrallāh Munshī, copiado em Bagdá (*Madīnat al-Salām* = «Cidade da Paz») em 678 (1279–80). Esse manuscrito foi completado somente duas décadas antes do *Marzubānnāma*, sendo, assim, outra evidência da produção de manuscritos em Bagdá durante o período il-khānida. No entanto, essas pinturas aparentemente foram acrescentadas posteriormente, muito provavelmente durante o período jalāyirida ou muzafārīda, isto é, ca. 1350–1400. Sobre a provável data de execução das pinturas, ver Francis Richard, *Splendeurs persanes: Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1997), 69.

árabe de Ibn al-Muqaffa' para o persa, acrescentando sua própria introdução, que ele chamou de “prefácio do tradutor”, e uma nova conclusão que intitulou “fechamento do tradutor”.<sup>51</sup> A introdução, que louva a Deus e ao Profeta Maomé, é um prolegômeno piedoso ao *Kalila va Dimna*, incluindo, de fato, essas fábulas moralizantes no quadro mais amplo da literatura persa islâmica produzida do século IX ao século XII e ilustradas, no mais tardar, durante os séculos XIII e XIV.

Após exaltar Deus em sua introdução, Nasrallah Munshi faz uma homenagem a Maomé, o selo dos profetas (*khātam al-nabiyyīn*), cujos milagres evidentes são visíveis mesmo aos descrentes.<sup>52</sup> Esses milagres, continua o autor, aparecem em vários versos do Alcorão. Um desses versos, citado imediatamente acima da pintura, afirma: “De fato, Deus e seus anjos enviam bênçãos ao profeta. Ó crentes, enviem suas bênçãos a ele e saudam-no com respeito!”.<sup>53</sup> Esse trecho encoraja os crentes a louvar e honrar Moamé, assim como Deus e seus anjos fazem na ocasião de sua ascensão miraculosa aos céus. Essa injunção é particularmente apropriada no contexto de um prefácio laudatório que enfatiza a natureza maravilhosa da ascensão de Maomé ao céu.

O texto de Nasrallah Munshi e seus trechos alcorânicos ordenam ao crente leitor/espectador que envie orações ao Profeta em árabe, que funciona como uma língua sagrada em contraposição ao vernáculo persa. Por extensão, a imagem serve como um guia pictórico para dirigir essas orações, acrescentando um nível de bênção para além do modelo textual.<sup>54</sup> Neste caso, como no do *Marzubannama*, o prefácio do autor e a imagem que o acompanha combinam-se efetivamente para promover o louvor e visualização de Maomé através de um panegírico inserido numa obra maior ilustrada cujo propósito é propedêutico e didático.

Na pintura do *mi'rāj* do Profeta do *Kalila va Dimna* de Nasrallah Munshī, o rosto levemente redondo (*wajh al-tadwīr*) de Maomé, seus olhos negros e longos cílios, sua tez trigueira e cor radiante (*azhar al-lawn*), seu cabelo longo e muito negro (*shadīd sawād al-sha'r*), sua barba longa e densa, e a leve inclinação de seu corpo são representadas em grande medida como nas descrições nos textos *shamā'il* compostos por al-Tirmidhi, al-Baghawī e Ibn Kathīr.<sup>55</sup> A inclusão de seu longo manto, túnica, turbante e tranças, além disso, indicam sua identidade, uma prática comum nos retratos, utilizada para distinguir uma pessoa através dos objetos associados a ele.<sup>56</sup> Essa tradição de representação essencialmente orientada ao detalhe concede à pintura uma aura de naturalismo

51. Para o texto persa, ver Nasrallah Munshī, *Tarjuma-i Kalila va Dimna*, ed. Mujtabā Minuvī (Tehran: Dānishgāh-i Tihirān, 1924–25)

52. Nasrallah Munshī, *Tarjuma-i Kalila va Dimna*, 2–3; e idem, BnF Suppl. Persan Ms. 376, fol. 2r.

53. Munshī, op. cit., fol. 2v, linhas 2–4; Alcorão, 33:56.

54. Segundo Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (Cairo: American University in Cairo Press, 2003), p. 50, a adição da oração alcorânica e da imagem confere uma bênção (*baraka*) a esse livro.

55. al-Baghawī, *al-Anwār fi shamā'il al-Nabī al-mukhtār*, 141–47 (sobre a tez branca, rosada e brilhante), e 148–153 (sobre seu cabelo); Ibn Kathīr, *Shamā'il al-Rasūl*, 9–14 (on the Prophet's complexion, his hair, and his round face), e 23–28 (sobre seu cabelo, seu tamanho e cor, e suas tranças); e al-Tirmidhī, *Les qualités caractérielles de Mohammad*, 5–16 (sobre a aparência física de Maomé).

56. Brilliant, *Portraiture*, 26.



Figura 6: Maomé ascende sobre três sufis, do *Bustān* (Pomar) de Sa'dī, texto escrito em 920 (1514), pintura acrescentada por volta de 1550 em Bukhara. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.294.2.

e espontaneidade, ao mesmo tempo que ajuda o espectador aculturado a identificar Maomé com indicadores visuais imediatamente reconhecíveis.

Embora esses tipos de retratos do Profeta tendam a ser raros após 1500, há, contudo, algumas pinturas persas posteriores que continuam a tradição realista. Por exemplo, uma pintura incomum provavelmente executada em Bukhara (Uzbequistão) por volta da metade do século XVI, também transmite a ideia de que um espectador contemplativo pode observar todo *shamā'il* do Profeta (fig. 6).<sup>57</sup> Localizado na introdução laudatória a Maomé no *Bustān* (Pomar) de Sa'dī (m. 1292), a composição mostra o a ascensão de Maomé acima de três homens meditando sentados de joelho num espaço fechado. Sobre a porta de entrada do local, no canto direito, aparece a profissão de fé (“Não há deus além de Deus e Maomé é seu

57. Uma pequena inscrição no canto inferior esquerdo do painel dourado de texto superior direito tenta atribuir a composição do famoso pintor Bihzad, ativo em Herat durante o último quartel do século XV. Não é atípico encontrar tentativas posteriores de atribuir pinturas ao mestre intor, mesmo se certas pinturas (como esta) não se relacionam ao seu estilo. Com base no estilo, a pintura parece ter sido feita por volta de 1550 em na Bukhara dos shaybânidas. Ver a respeito: M. M. Ashrafi-Aini, “The School of Bukhara to c. 1550,” in *The Arts of the Book in Central Asia, 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries*, ed. Basil Gray (Boulder, Colo.: Shambhala Publications, 1979), 248–72.

mensageiro”), niscrita num friso horizontal de painéis azuis. Num nicho no segundo plano, a fumaça de um braseiro parece gerar uma visão luminosa do profeta, sobre quem os anjos flutuam nos céus. Também aqui Maomé é representado naturalisticamente: sua barba, suas duas longas tranças, seus olhos amendoados estão inteiramente visíveis.

O encômio de Sa’di a Maomé é um veículo textual para louvar Maomé, seus muitos nomes (*asmā’ al-nabī*) e a luz de Maomé. O autor o descreve com vários epítetos e adjetivos honoríficos, como o intercessor (*shafī’*), profeta (*nabī*) e generoso (*karīm*).<sup>58</sup> O autor invoca o Profeta diretamente como a luz criativa de Deus:

*tavāshul-e vujūd āmadī az nukhust  
digar ha cha mawjūd shud far‘-e tūst*<sup>59</sup>

Tu, desde o início, te tornaste a continuação da existência;

Tudo o que existe é um ramo teu<sup>60</sup>

A expressão *tavāshul-e vujūd* (a continuação da existência) descreve o canal orgânico da luz de Maomé, como fluxo primordial criador<sup>61</sup>, ao mesmo tempo que lembra a analogia do Profeta com a Árvore do Ser.

Pelo menos duas vezes em seu tributo, Sa’di encoraja explicitamente o leitor a louvar (*du‘ā’*) o Profeta. Por exemplo, chegando ao começo de seu encômio, ele se pergunta qual seria a melhor maneira de louvar o Profeta:

*cha na‘t-i pasandīda gūyam turā?  
‘alayka al-salām, ay Nabī al-warā*<sup>62</sup>

Que descrição/louvor aceitável te faria?  
Paz sobre ti, ó profeta da humanidade!<sup>63</sup>

E então o autor conclui:

*Cha vasfat kunad Sa‘dī-yi nātāmām  
‘alayka al-ṣalāh, ay nabī wa’l-salām*<sup>64</sup>

Como um Sa’di imperfeito poderia te descrever  
A ti a oração, ó profeta, e a paz!<sup>65</sup>

O autor deseja estender uma exaltação adequada a Maomé, mas lamenta o fato que seu texto não pode dar uma descrição (*vasf*) de seu ser extraordinário.

Transcendendo as limitações do autor, a pintura complementar dá uma representação tangível dos devotos compenetrados na visualização do Profeta, sua forma física, e sua luz celeste através de louvores. As três figuras podem muito

bem representar os companheiros do Profeta e os primeiros três califas, Abu Bakr, Umar e Uthman, que conheceram pessoalmente o Profeta e fizeram sua descrição.<sup>66</sup> O homem de barba branca, à esquerda (possivelmente Abu Bakr) segura um rosário, sugerindo estar absorto na contemplação de Maomé em sua forma profética. Dialogicamente, também poderíamos interpretar os três homens como espectadores/leitores ocupados em orações reflexivas, da forma como foi induzida pelo prefácio de Sa’di, enquanto que o braseiro no fundo gera uma imagem materializada do Profeta.

Assim como nos retratos “expressivos” discutidos anteriormente, essa rara pintura do século XVI revela uma grande dívida para com o texto que a acompanha, bem como à literatura dos *shamā’il*, que formou a base para a descrição dos atributos do Profeta como integrados nos prefácios laudatórios subsequentes incluídos em manuscritos ilustrados persas. Nesses contextos, Maomé é retratado de forma naturalista ou descritiva, não somente como indivíduo mas, o que é mais importante, como o mais perfeito protótipo (*nuskha*) da humanidade.<sup>67</sup> A representação de suas características físicas e vestimentas, além disso, é um meio de conceptualizar e louvar seu corpo profético, através do simbolismo formal da pintura.

Representações naturalistas de Maomé são uma tendência particular na iconografia de sua figura nos séculos XIII e XIV, com raríssimas exceções (como no prefácio de Sa’di) após 1500. Há muitas razões para essa tendência, que podem incluir o seguinte: a influência de textos descritivos *shamā’il* traduzidos para o persa, a seleção de textos biográficos e históricos para ilustração (em vez de poéticos), e a facilidade geral para com as artes figurativas nesse período – uma facilidade e franqueza que, devido a uma constelação de fatores artísticos e culturais, abriria caminho com o passar do tempo a métodos mais abstratos de representação do corpo de Maomé.

## Retratos verbais: inscrevendo e invocando o Profeta

Embora retratos naturalistas apareçam às vezes após 1400, eles foram em grande medida substituídos por representações do Profeta que combinam representações figurativas com inscrições textuais. Os exemplos mais antigos de tais composições híbridas podem ser mais apropriadamente denominados retratos “gráficos” ou “verbais” porque o rosto de Maomé é obliterado e substituído pelo vocativo *Yā Muḥammad!* (“Ó Maomé!”). Inscrições que substituem seus olhos, nariz e boca literalmente o desfiguram, tornando seu rosto um “imagem-texto”, isto é, uma representação que não é nem

58. Muḥammad Khazā’ili, *Sharḥ-i Bustān* (Tehran: Sāzmān-i Intishārāt-i Jāvidān, 1984), 48.

59. *Ibid.*, 52.

60. Sa’di, *Morals Pointed and Tales Adorned: The Bustan of Sa’di*, trans. G. M. Wickens (Toronto: University of Toronto Press, 1974), 8, linhas 95–96.

61. Khazā’ili, *Sharḥ-i Bustān*, 52 n. 10. O termo é inspirado por dois famosos hadiths, em que Maomé afirma que “a primeira coisa criada por Deus foi minha luz” (*awwal mā khalaqa Allāh nūrī*) e “Sou [feito] da luz de Deus e todas as criaturas [são feitas] da minha luz” (*anā min nūrī Allāhi wa’l-khaluq kulluhum min nūrī*).

62. *Ibid.*, 51.

63. Sa’di, *Morals Pointed and Tales Adorned*, 7, linhas 85–86. (Modificado pelo tradutor.)

64. *Ibid.*, 53.

65. *Ibid.*, 8, linhas 101–2. (Modificado pelo tradutor.)

66. Abu Bakr, ‘Umar, ‘Uthman, e ‘Ali são mencionados no panegírico de Sa’di (*ibid.*, p. 51), mas somente três, e não quatro figuras aparecem na pintura. Se aceitarmos a atribuição da composição à Bukhara saybānida (1500-1598), então é possível que o artista tenha propositalmente omitido ‘Ali, figura de proa do xiismo e representando metaforicamente os inimigos xiitas dos shaybānidas, os safávidas do Irã. [Ou podem muito bem, sem elucubrações, representarem três místicos olhando para o fogo e imaginando Maomé, subindo aos céus, envolto em fogo angelical. – NdT]

67. Hoffman, “Annihilation in the Messenger of God,” 354. O termo *nuskha* também pode ser traduzido como “cópia” ou “réplica”.

uma imagem nem um texto sozinho, mas uma síntese que é ou vista ou experienciada como ambos.<sup>68</sup> Essa abordagem dual à criação e recepção da imagem do profeta sugere que artistas e espectadores se voltaram a detalhes epigráficos (o modo gráfico) para explicar e expandir a representação física do profeta (o modo pictórico).

Retratos do Profeta com inscrições a partir de cerca de 1400 parecem ter sido influenciados pelo crescimento constante do pensamento sufi, que desenvolveu a crença religiosa que a palavra ou logos divino (*kalima*) de Deus se manifesta na pessoa de Maomé em vez de somente no Alcorão ou através do Alcorão. Há, no cerne dessa ideia, a convicção de que Deus transmitiu suas revelações através de seu mensageiro, e que essas revelações, assim como os destinos dos homens, foram escritas com seu cálamo *qalam* divino em uma tabuleta (*lawh*) no começo dos tempos.<sup>69</sup> Os místicos e filósofos esotéricos igualavam essa tabuleta primordial ao conhecimento oculto de Deus, além da compreensão humana, mas perceptível ao místico através de súbitas iluminações inspiradas. Essa ideia, por sua vez, aplica-se ao Profeta, com quem os sufis tentavam se comunicar através de práticas devocionais de lembrança, louvores [oral worship] e invocação. Com sua predileção para a fala e a audição, os devotos venerando o Profeta transformavam o objeto de sua afeição numa “paisagem sonora” altamente simbólica, na qual a visão do mensageiro poderia ser induzida através da fala devotada.<sup>70</sup>

A primeira representação do profeta ainda existente que expressa visualmente a noção de Maomé como o verbo de Deus materializado é de aproximadamente 1400 (fig. 7)<sup>71</sup> Aparece na forma de um esboço que retrata o profeta Maomé no dorso de Buraq acompanhado pelo anjo Gabriel, enquanto vários outros anjos numa paisagem rochosa presenteadam o profeta com várias oferendas. Esse esboço inclui os fundamentos do processo de pintura: destaque vermelho ao cabelo de Gabriel, o topo do turbante de Maomé, a cela e a coroa de Buraq, o cabelo e a coroa dos anjos, e as estrelas no céu.

O artista esboçou as faces dos anjos, Gabriel e Buraq. Ao profeta Maomé, por outro lado, não são dadas características faciais como boca, nariz ou olhos, e seu rosto tampouco seria deixado branco, para depois ser coberto com um véu pintado. Em vez disso, o espaço oval de seu rosto é inscrito com o vocativo: *Yā Muḥammad!* (“Ó Maomé!”). Esse retrato inscrito contém uma infrainscrição, isto é, uma inscrição que não é para ser vista no produto final. Esse tipo de represen-



Figura 7: O profeta Maomé acompanhado por Gabriel. Esboço com aquarela marrom, tinta vermelha, e destaque dourado, provavelmente Shiraz, ca. 1390–1410. Pozzi Collection, Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 1971-107/406. (Foto: Christiane Gruber)

tação mostra o Profeta como uma casca corporal contendo componentes verbais, dando-lhe volume e presença através de duas técnicas pictóricas dissimilares: a forma fisionômica combinada com a enunciação verbal.

Embora esse esboço possa ser deixado de lado como um exemplo solitário de uma prática hermética particular a um artista ativo na virada do século xv, outros retratos inscritos ocorrem em séculos posteriores, o que indica que esse procedimento particular era central para uma tradição pictórica de longa vida, porém ignorada, não somente em meios persas, como também otomanos.<sup>72</sup> Por exemplo, uma pintura safávida retratando 'Ali, genro do profeta Maomé, invadindo a fortaleza de Khaybar revela um tipo semelhante de camada de pintura (fig. 8)<sup>73</sup> A composição, incluída num ma-

68. Morgan, *Sacred Gaze*, 65. David Morgan aplica o termo “imagem-texto” a artefatos judaicos e painéis caligráficos islâmicos que criam formas humanas ou animais (ibid., 67, fig. 16).

69. O vocábulo *lawh* aparece cinco vezes no Alcorão, e a tabuleta preservada (*al-lawh al-mahfūz*) é utilizada para descrever as revelações de Deus ou do Alcorão arquetípico (85:22 e 97:1). Ela também representa a tabuleta do destino, em que o destino da humanidade está inscrito. Ver A. J. Wensinck e C. E. Bosworth, *El2*, s.v. “Lawh.”

70. Morgan, *Sacred Gaze*, 64. David Morgan descreve uma “paisagem sonora” como uma localidade em que a oração se avulta e define a área, como uma mesquita ou um alojamento de dervixes. Aqui também se argumenta que o termo “paisagem sonora” também pode descrever a invocação da presença do profeta através da tradição de oração em voz alta.

71. Sobre o estilo e a data da pintura, ver Basil Robinson, *Jean Pozzi: L'Orient d'un collectionneur* (Geneva: Musée d'Art et d'Histoire, 1992), 110, 221 (cat. no. 20).

72. Embora seja difícil ilustrar essa técnica na tradição de pintura turca com reproduções impressas, fica claro que os manuscritos ilustrados representando Maomé, como o *Siyer-i Nebi* do Sultão Murad III, de 1595–96, incluem um procedimento semelhante. Quando se segura o manuscrito do *Siyer-i Nebi* na luz do sol, a inscrição debaixo de seu véu facial fica claramente visível. Espera-se que no futuro imagens em infravermelho mostrarão a longevidade dessa tradição tanto na tradição persa quanto na turca.

73. O episódio mostra 'Ali invadindo uma fortaleza judia a cerca de 100 milhas de Meca, no ano 7 da Hira (628 d.C.). De acordo com as crônicas históricas, Maomé confiou o ataque a 'Ali, cuja oftalmia (inflamação do globo ocular) foi curada imediatamente após o profeta cuspir em seus olhos. 'Ali foi matar o chefe judeu e, após perder seu escudo, levantou a porta da fortaleza de suas dobradiças e se defendeu com ela contra uma variedade de armas arremessadas, como flechas e pedras. Então ele usou a porta como ponte para entrar no reduto. Depois foi preciso oito homens para colocar a porta na dobradiça de novo, confirmando, assim, a força sobre-humana do valente



Figura 8: A Batalha de Khaybar, do *Qīṣaṣ al-anbiyā'* de al-Nishapuri. Qazvin, ca. 1570–80. Keir Collection, London, Ms. III.234.90, fol. 306r. (Foto: Christiane Gruber.)

nuscrito do *Qīṣaṣ al-anbiyā'* de al-Nishapuri, executada provavelmente em Qazvin por volta de 1570–1580, sofreu algum desgaste com o passar dos séculos, e os pigmentos se descolaram parcialmente, revelando a camada inferior. Assim como no esboço da fig. 7, o rosto de Maomé, que aparece em segundo plano cercado por um nimbo dourado flamejante, tem a inscrição de seu nome no vocativo, enquanto que a face de 'Ali tem o vocativo *Yā 'Alī!*. O ajudante de 'Ali, que está segurando o cavalo, no entanto, tem suas características faciais marcadas com tinta vermelha e preta num fundo cinza, mostrando que ele não merece ser nomeado ou invocado.

A justaposição da camada caligráfica de Maomé e Ali com as características faciais do ajudante sustenta a hipótese de que os nomes inscritos não constituem meras legendas que ajudariam o artista a determinar a localização da figura na sua composição. Este não é um exemplo de um *cartolino* (rótulo) islâmico. Ao invés disso, os nomes inscritos portam consigo outras qualidades de importância religiosa para o artista, que decidiu de propósito e conscientemente, seja por fé pessoal ou por um costume artístico herdado (ou ambos), retratar as faces sagradas através de “brasões” com os nomes. A inscrição do nome de Ali em particular sugere que, mesmo se não é claro se essa prática artística surgiu em um meio sunita ou xiita, ela poderia ser adaptada e aplicada a representações de Ali, e não somente imagens de Maomé.<sup>74</sup>

Esses retratos com palavras – consistindo de rostos com nomes no vocativo – eram ativados pelo cálamo e a voz do

parente de Maomé: C. E. Bosworth, El2, s.v. “Khaybar.” O *Qīṣaṣ al-anbiyā'* (Histórias dos Profetas) de al-Nishāpūrī descreve esse e outros eventos das vidas dos profetas, incluindo Adão, Moisés, Alexandre, Maria, Jesus e Maomé. Esse texto foi frequentemente ilustrado durante o século XVI nas terras safávidas e otomanas: ver Rachel Milstein et al., *Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qīṣaṣ al-anbiyā'* (Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers, 1999).

74. Outro esboço representando 'Ali com seu nome no vocativo (*yā 'Alī!*) parece formar uma série com o esboço de Maomé. Vide Robinson, *Jean Pozzi*, 110, 221 (cat. no. 21) Nessas pinturas, podemos supor que o vocativo do nome de Ali é evidência da prática xiita de proclamar seu nome em voz alta (chamada de *nād-i 'Alī* para invocar sua presença e apoio.)

artista, que ou tenta invocar uma forma através das palavras ou faz uma oração em voz alta para Maomé ou, em alguns casos, Ali. Eles mostram uma clara conexão entre a oralidade, a fé e o retrato, em que a palavra piedosa, escrita e falada, ajuda a trazer a presença de um indivíduo. O desejo de um aspirante de ver o Profeta, usualmente através de uma invocação oral, mas escrita neste caso, dá a esse tipo de representação o potencial de se transformar em uma comunhão (ao mesmo tempo visual, gráfica e oral) entre o artista e o objeto de sua afeição. De fato, quando a técnica mimética da descrição ainda for insuficiente, o artista opta pela fala e sua representação epigráfica, ambos tendo o potencial para captar um significado mais profundo, ele mesmo escrito na infraestrutura da pintura propriamente dita.

[...]

Essa prática de combinar a oração com a imaginação, através da qual alguém pode visualizar o espírito do Profeta habitando o recipiente de sua imagem, tem um forte paralelo com os textos místicos dos séculos XII a XIV. Por exemplo, no seu *Qāb qawsayn* (O Espaço de Dois Arcos)<sup>75</sup>, al-Jili descreve como um místico pode usar recursos visuais para relembrar continuamente a imagem do Profeta e, com isso, alcançar a realização espiritual. Ele nota: “Somente descrevi para ti a forma física dele [do Profeta] para te permitir retratá-lo em tua mente... Se não puderes fazer isso constantemente, então pelo menos invoque essa nobre imagem em toda sua perfeição enquanto o abençoa”.<sup>76</sup> Al-Jili descreve a invocação de uma imagem através de orações incessantes, características das práticas místicas. Nas duas composições caligráficas, assim como no pensamento sufi, a voz ativa do pintor também transforma o cognome de Muhammad em um nome de louvor, através do qual o artista descreve, comemora, e finalmente visualiza o Profeta.

Ibn Arabi também descreve como uma forma de vida pode se materializar através da contemplação. Ele afirma em seu *Fuṣūṣ al-Ḥikam* que “a oração cria o surgimento do ser (*wujūd*) a partir do não-ser (*'adam*)” pela ativação duma imagem mental através do culto.<sup>77</sup> Isto é, quando os desejos de um homem são tão intensos, a emissão de um som piedoso pode gerar uma contraparte visual, ela própria concretizada através de uma imagem-texto. Seja em escritos místicos ou em materiais visuais, parece claro o consenso: a declaração de um desejo ou a expressão optativa do desejo de um agente pode iniciar uma série de imagens materiais limitadas pelos parâmetros da imaginação da pessoa piedosa. Em tais casos, as representações de Maomé podem atingir a completude através da força criativa do louvor oral do artista e sua inscrição furtiva sob a superfície pintada de sua composição, uma

75. Esse título vem da Sūrat al-Najm, “Sura da Estrela” do Alcorão, 53:9. Os versos 1–17 dessa sura narram a história da Ascensão do Profeta, sua proximidade a Deus sendo descrita como o espaço entre dois arcos ou até menos. No pensamento e poesia sufis, a expressão *qāb qawsayn* indica a capacidade do místico de ficar íntimo com o Senhor, alcançando assim a derradeira “estação de proximidade” (*maqām al-qurba*), em que alcança a completude do conhecimento espiritual.

76. Hoffman, “Annihilation in the Messenger of God,” 356.

77. Ronald Nettle, *Sufi Metaphysics and Qur'anic Prophets: Ibn 'Arabī's Thought and Method in the Fuṣūṣ al-Ḥikam* (Cambridge: Islamic Texts Society, 2003), 199.

prática que tem semelhanças intrigantes com a prática sufi de imaginar oralmente a presença e a forma do Profeta.

As figuras verbalizadas do Profeta representam as intenções do retratista e não se dirigem ao espectador. Por outro lado, outras pinturas têm supra-inscrições, isto é, o nome do Profeta escrito sobre o seu véu facial, sugerindo que um artista poderia usar proclamações verbais visíveis do Profeta como veículos para visualizar todo o seu ser. Em tais casos, o espectador é forçado a conceber o corpo profético através da dupla agência da expressão verbal e visual, usando sua imaginação para expandir simbolicamente e completar a figura perante seus olhos.

A ascensão de Maomé continua a servir como tema das representações verbais/vocativas, como na pintura safávida incluída no *Kulliyāt* (Compêndio de Poemas) de Amir Khusraw Dihlavi (1253–1325 d.C.), produzido no Irã por volta de 1580 (fig. 9). Aqui, Maomé está montado em Buraq com as mãos abertas e posição de oração, enquanto Gabriel, segurando uma bandeira verde com inscrições invocando Deus, Maomé e Ali, acompanha-o à esquerda. Infelizmente, o rosto de Buraq foi arranhado. Por outro lado, o véu branco no rosto de Maomé não foi conspurcado; em vez disso, parece que o dono do manuscrito, ou talvez o pintor, achou que não seria bom apagar a forma do Profeta, especialmente a sua cabeça. Em vez disso, uma inscrição no alto de seu véu facial o louva com a exclamação “Yā Muḥammad!”.

O Profeta não mais existe como um ser definido por uma forma, mas toma dimensões mais completas através de uma veneração verbal adicional. Seu véu facial se transforma em uma tábua rasa para a expressão da religiosidade, e seu “retrato” se torna, assim, um registro de uma tradição escrita e oral de invocação em termos pictórico-verbais. O retrato inscrito do Profeta emerge aqui (e incita) a oração em voz alta da parte do espectador, ao invés do artista.

De forma semelhante, artistas otomanos, que também tinham o hábito de incluir ou adicionar sobre-inscrições aos véus de Maomé e outras figuras, continuaram a prática de elidir os traços faciais em uma oração inscrita. Essa prática é usada numa pintura do Profeta e Ali visitando suas tumbas e Medina à noite com seus companheiros, incluída num manuscrito persa em língua turco-otomana de Fuzuli (m. 1556) intitulado *Ḥadiqat al-su'adā'* (Jardim dos Bem-Aventurados) (fig. 10).<sup>78</sup> O nome do Profeta, agora dificilmente visível, no vocativo, é inscrito sobre seu véu imediatamente abaixo do seu turbante verde, de forma semelhante ao nome de Ali. Diferentemente do Profeta e Ali, outras personagens como Uthman e Umar no canto inferior direito têm seus nomes simplesmente rotulados em seus turbantes, em vez de proclamados como o exclamativo *yā* em suas faces.

78. British Library (doravante BL), Londres, Ms. Or. 12009. Embora o texto pareça ter sido escrito por volta de 1600, todas as pinturas (exceto fol. 19v) foram datadas de 1118 (1706). No fôlio 66v, a data 1118 é escrita em tinta azul-clara imediatamente abaixo do cenotáfio dourado no centro da pintura. Apesar dessas datas, G. M. Meredith-Owens atribui as pinturas à cidade de Shiraz, entre 1550–60, com base no estilo. ver G. M. Meredith-Owens, *Turkish Miniatures* (London: British Museum, 1963), 29. Embora as pinturas possam ter sido executadas nessa época, camadas superiores e uma data (1118) nas próprias composições são uma forte evidência de que um artista, talvez trabalhando no Império Otomano na virada do século XVIII, retocou as pinturas.



Figura 9: A ascensão de Maomé, do *Kulliyāt* (Compêndio de Poemas) de Amir Khusraw Dihlavi. Yazd ou Shiraz, ca. 1580. The British Library, London, Ms. Add. 21104, fol. 317r. (Foto: The British Library).

Em outras cópias do texto de Fuzuli que caíram em mãos otomanas, a manipulação pictórica e a edição do texto revelam preocupações sectárias que podiam se manifestar no plano visual, em alguns casos reafirmando a causa xiita ao enfatizar a posição elevada de Ali através da invocação ou, em outros casos, promovendo a causa sunita riscando fórmulas de orações endereçadas a figuras xiitas proeminentes.<sup>79</sup> No contexto das lutas pelo poder entre os xiitas e sunitas nos séculos XVI e XVII, inscrições do nome de Maomé nas figuras parecem ter sido empregadas como ferramentas visuais por ambos os lados para afirmar suas reivindicações excludentes

79. Por exemplo, outra cópia do *Ḥadiqat al-su'adā'* de Fuzuli (Turkish and Islamic Arts Museum, Istanbul, Ms. 1967), cujas pinturas são intimamente relacionadas às do BL Ms. Or. 12009, revela alterações distintamente otomanas sunitas: as imagens e o texto foram cuidadosamente manipuladas para omitir orações honoríficas a membros da família de Maomé e aos imames. Por exemplo, no fol. 92v, a fórmula laudatória *‘alayhi al-salām* (“a paz esteja com ele”) depois do nome de Ali foi riscada.

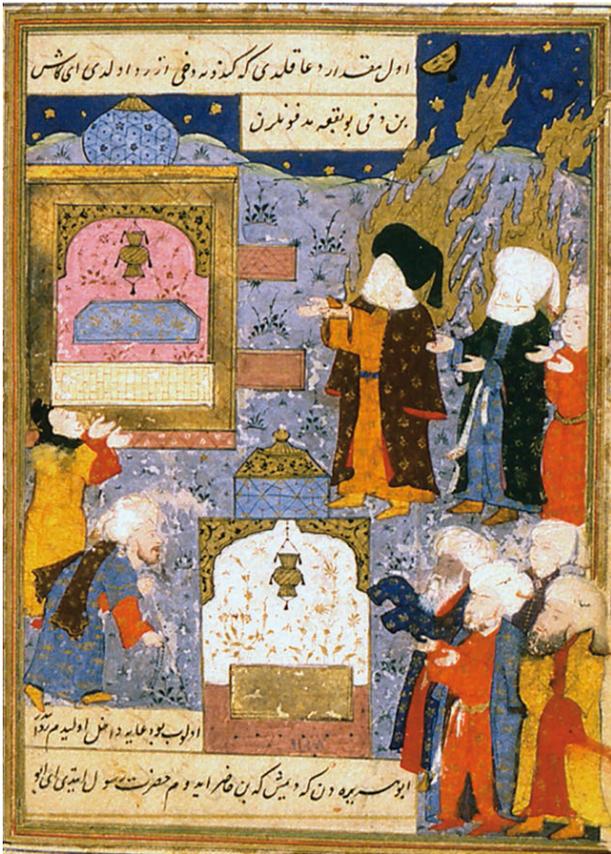


Figura 10: O Profeta e Ali visitando suas tumbas e Medina à noite com seus companheiros, do Ḥadiqat al-su'adā' de Fuzuli (Jardim dos Bem-Aventurados), texto transcrito possivelmente em Shiraz ca. 1550–1600 e pintura datada 1118 (1706). The British Library, Londres, Ms. Or. 12009, fol. 66v. (Foto: cortesia da British Library)

a legitimidade religiosa e política e à herança do legado do Profeta.

A prática de adicionar um vocativo sobre o véu facial de Maomé prova que a evocação da presença do Profeta não só constitui parte dos procedimentos iniciais da criação artística como também é um argumento forte para a existência de uma resposta ativa da parte do espectador, seja ele o artista ou o proprietário, operando em circunstâncias religioso-culturais particulares. Em outras palavras, o espectador cria uma relação dinâmica e discursiva baseada nos seguintes princípios: a pintura conta uma história em termos visuais, sustentada por seu texto laudatório, enquanto o espectador inscreve significados piedosos (ou às vezes até mesmo sectários) em seus pigmentos.<sup>80</sup>

[...]

A inscrição do nome de Maomé no seu véu facial, pelo artista ou leitor, sugere que a palavra escrita, especialmente na forma vocativa, tem o potencial conceitual de converter um enquadramento físico num corpo vivo imbuído de espírito e presença através do meio da resposta animada do partici-

80. Embora a resposta ativa seja relativamente óbvia, o significado que o espectador dá à obra (“inscreve” metaforicamente “em seus pigmentos”) é mais que patente. (NdT)

pante. Tal fenômeno também tem paralelos em textos místicos. Por exemplo, al-Jazuli nota em seu manual de orações, *Dalā'il al-khayrāt* (Provas das Boas Ações), que foi imensamente popular no Império Otomano,<sup>81</sup> que certo homem sentiu a intensidade transfigurativa de escrever o nome do Profeta. O homem admite: “Logo que escrevi o nome de Maomé [a paz esteja sobre ele] num livro, invoquei uma bênção sobre ele, e meu Senhor me concedeu o que meus olhos não tinham visto nem meu ouvido havia escutado, nem ocorreu ao coração de um homem mortal.”<sup>82</sup> Tanto na pintura quanto no texto de al-Jazuli, a palavra escrita, juntamente com uma bênção ou oração em voz alta, transforma um símbolo epigráfico numa experiência da totalidade do ser do Profeta. Em outras palavras, as letras são capazes de se transmutar em mediadores gráficos da *persona*.

Além de preocupações sectárias, os métodos de inscrever o nome do Profeta, seja escondido sob seu véu facial ou inscritos sobre ele, revelam a necessidade de dar forma material a um Maomé mais metafísico ou emblemático. A ideia de um Maomé *all-inclusive* também aparece em vários textos místicos persas, cuja linguagem figurativa frequentemente migra para as artes visuais. Por exemplo, o celebrado poeta Nizami (m. 1218) dá vários louvores introdutórios (*na't*) ao Profeta e sua ascensão em seu poema intitulado *Makhzan al-asrār* (Tesouro dos Segredos). Inserido em um encômio à ascensão de Maomé pertencente a uma cópia manuscrita do texto de Nizami produzida em 1441,<sup>83</sup> uma pintura omite o corcel Buraq e o corpo do profeta, substituindo este último com um disco dourado flamejante com o nome de Maomé inscrito no centro (fig. 11).

Por que é que, neste caso particular, o corpo do Profeta desaparece completamente da representação de sua própria ascensão? A pergunta pode ser respondida pelo menos parcialmente examinando o texto complementar de Nizami, que descreve a ascensão do Profeta como uma libertação dos limites terrestres e das restrições físicas. O autor afirma:

Ele partiu deste mundo com a prisão de seu corpo  
E foi o espírito de seu coração que alcançou a morada  
de Deus.

Seu espírito celeste saltou de sua cela  
Seu corpo se tornou mais pesado que seu coração.

لاجرم او یافت از آن مہم و دل  
داہرہ دولت و خطا کمال

#### A Primeira Tábua recebida do *mīm* e *dāl*

81. Para uma discussão das cópias ilustradas otomanas desse texto, ver Jan Just Witkam, “The Battle of the Images: Mecca vs. Medina in the Iconography of the Manuscripts of al-Jazuli’s *Dalā'il al-khayrāt*,” *Beiruter Texte und Studien* 11 (2007): 67–82.

82. al-Jazūlī, *Guide to Happiness: A Manual of Prayer*, trans. Rev. John B. Pearson (Oxford: impressão particular, 1907), 10; e 'Abd al-Majid al-Sharmūbī, *Sharḥ Dalā'il al-khayrāt wa-shawāriq al-anwār fi dhikr al-ṣalāh 'alā al-Nabī al-mukhtār* (Cairo: Maktabat al-Ādāb, 1994), 6.

83. Pintura publicada em preto-e-branco em Basil Robinson, *Fifteenth-Century Painting: Problems and Issues* (New York: New York University Press, 1991), 68–69, fig. 22. Robinson afirma corretamente que essa pintura não tem paralelo na história da pintura persa. Entretanto, ele nem lida com as razões por detrás da iconografia da pintura, nem com sua relação com o texto de Nizami.



Figura 11: Maomé como um disco dourado ascendendo aos céus, de um manuscrito de Makhzan al-asrār, de Nizami. Índia Ocidental, 844 (1441) Topkapı Palace Library, Istambul, Ms. H. 774, fol. 4v. (Foto: Christiane Gruber)

O círculo do império e a linha da perfeição.

Descreva um círculo com seu dedo

De forma que tudo o que existe lhe possa ser concedido.

چشمه خورشید که محتاج دوست  
نیم هلال از شب معراج دوست

[...]

A fonte do sol, dependente dele

Não passa da metade da lua crescente na luz de sua ascensão.<sup>84 85</sup>

Neste poema, Nizami descreve a ascensão de Maomé pelos céus e nos domínios do Senhor como o despojar de uma forma física e como uma fuga espiritual e devocional de uma prisão corpórea (*qafas*). Ele também iguala as letras do nome

84. Nizāmī, *Makhzan al-Asrār*, 97–109; e Ranjbar, *Chand Mirāj-nāma*, 24–25.

85. Os versos citados são esparsos, e não sequenciais [NdT]. Original persa disponível em: <http://rira.ir/rira/php/?page=view&mod=classicpoems&obj=poem&id=10994>. (NdT)

de Maomé – particularmente o *mīm* e o *dāl* – com a Tábua *lawh* contendo os decretos de Deus: o *mīm* inicial esférico corresponde com a forma do globo e do sol.<sup>86</sup> enquanto que a letra *dāl*, incisa e linear, representa a descida da criação de Deus à Terra.

Através da imagem do círculo, tanto o poeta quanto o artista tentam abarcar Maomé como uma força criativa, um disco que inclui tudo, e como uma escultura epigráfica vivificante das leis primordiais de Deus, isto é, sua palavra divina. O Profeta se desmaterializa numa alegoria da própria criação, o cosmo inteiro e a “fonte do sol” – uma imagem poética que o artista procurou transmitir representando o Profeta como o disco inscrito e radiante de Deus. Como em outras representações epigráficas ou gráficas do corpo do Profeta, essa representação de Maomé parece ser derivada da linguagem metafórica desenvolvida sob a égide da poesia persa.

### A *nūr Muhammad*: representando o resplendor primevo do Profeta

Como Nizami descreve no seu *Makhzan al-Asrar*, o Profeta é considerado a luminosa “fonte do sol” e a primeira causa para a existência de todos os seres vivos.<sup>87</sup> A ideia de que Deus criou Maomé como a fonte de luz de todo o mundo físico e espiritual perpassa um grande número de textos islâmicos escritos desde os primeiros séculos do islamismo até os dias de hoje. O próprio Alcorão, em vários trechos, menciona uma luz ou lâmpada brilhante que os escritores entendiam como uma metáfora para Maomé. Em dois versos (5:15 e 33:46), por exemplo, afirma-se que Deus enviou uma luz (*nūr*) ou uma tocha iluminante (*sirājan munīran*), e um livro (*kitāb*) a seu povo para tirá-los da escuridão.<sup>88</sup> Exegetas interpretaram esse verso como evidência da comunicação de Deus com os homens através de seu livro (o Alcorão) e seu profeta, o qual ele próprio cristaliza em uma substância luminosa indicativa da revelação divina.

86. Para al-Jili e outros místicos, a letra *mīm* também representa o espírito transcendental de Maomé, porque o espaço vazio no círculo dessa letra seria uma área onde mora o “Tesouro Secreto”, enquanto o próprio círculo é a realidade em que esse tesouro se manifesta. Em outras palavras, há um relacionamento mútuo entre o círculo e o espaço vazio, ou entre a manifestação e a essência. Como conclui al-Jili “O *mīm* representa a existência, é a realidade que incorpora ambos os mundos, o visível e o invisível... No *mīm* de Muhammad aparece o ser eterno e o ser criado.” Ridha Atlagh, “Le point et la ligne: Explication de la basmala par la science des lettres chez ‘Abd al-Karim al-Jili (m. 826 h.),” *Bulletin d’études orientales* 44 (1992): 176–77. Al-Jili e outros místicos descrevem a forma redonda do “*mīm* maometano” como uma sutura entre o mundo primordial e o mundo criado: ver Annemarie Schimmel, “The Primordial Dot: Some Thoughts about Sufi Letter Mysticism,” *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 9 (1987): 355–56.

87. No entanto, o texto explicita que a “fonte do sol” é “dependente dele”. Não é explicitado que ele é a “causa da existência”, porque a “causa da existência” não é a “fonte do sol” que “depende dele”. A comparação é entre o brilho da lua crescente na noite de sua viagem astral e a “fonte do sol”: a lua crescente era duas vezes mais brilhante que a fonte do sol. (NdT.)

88. Alguns exegetas sufis também afirmam que o “verso da luz” (*āyat al-nūr*), 24:35, descreve um tabernáculo (*mishkāh*) que acreditavam representar Maomé e uma tocha (*mishbāh*) dentro dela como a “luz de Maomé” (*nūr Muhammadī*): ver M. K. Hermansen, “The Prophet Muhammad in Sufi Interpretations of the Light Verse (24:35),” *Islamic Quarterly* 42, 2 (1998): 218–27.

Muitas falas do Profeta discorrem sobre o conceito da “luz maometana”. Por exemplo, o famoso compilador de hadiths al-Bukhari (m. 870) afirma que, “sempre que ele andava no escuro, ele tinha uma luz brilhando ao redor dele como a luz da lua”.<sup>89</sup> De forma semelhante, os biógrafos do Profeta, como o juiz andaluz al-Yahsubi (m. 1149) e o autor cego turco al-Darir (século XIV) frequentemente incluíam relatos de testemu-nos em seus textos para ilustrar a luminosidade cegante do Profeta. Para autores místicos como al-Tustari (m. 896) e Ibn ‘Arabi, Maomé simbolizava a matéria primitiva da luz a da qual todos os seres se originaram<sup>90</sup> ligando, assim, a preexistência com a existência, ou a criação com a manifestação.<sup>91</sup> Finalmente, poetas persas do século XIII como Nizami e Farid al-Din ‘Attar (m. 1230) desenvolveram a noção de *nūr Muḥammad* nos seus panegíricos a Maomé, para descrevê-lo como um homem primevo, livre do espaço temporal [primal man freed from temporal space]. Em todos esses textos, Maomé é descrito como o protótipo luminoso cósmico de toda a humanidade.

Pela autoridade de seus gêneros literários particulares, os exegetas, biógrafos e poetas ajudaram a formar a crença disseminada de Maomé como uma luz primordial e um corpo luminoso derivado da essência incandescente de Deus e emitida como substância criativa no mundo. Esses esforços constantes deram origem à noção de *nūr Muḥammad*, ou a “luz de Maomé”. Essa conceitualização do corpo do Profeta estipula que Deus teve uma epifania<sup>92</sup> como luz, a qual então se manifestou como a luz de Maomé, através da qual todo o universo começou a existir antes da manifestação física do Profeta na Terra.

Usando termos derivados do Alcorão e tingindo-os com expressões poéticas, poetas sufistas persas em particular desenvolveram novos conceitos sobre a fisicalidade de Maomé e a substância de Deus, juntamente com experiências de visões. Em seu *Haft Peykar* (Sete Retratos), por exemplo, Nizami descreve Gabriel ordenando que o Profeta atravessasse as esferas celestiais (“pois tu és a lua” [*māh tū’ī*])<sup>93</sup> e iluminá-las com sua própria luz. Além disso, Maomé, cuja qualidade luminescente é comparada a uma lâmpada (*charāgh*), também deve “dar às estrelas resplendores de luz”.<sup>94</sup> Às estrelas, ele dá suas cores e sua própria luz, cobrindo o firmamento com seus atributos radiantes.

Enquanto escritores como Nizami tentaram representar o ser completo do Profeta como um composto de tempo

pré-existencial<sup>95</sup> e seu encontro com o universo temporal, parece que os artistas tiraram inspiração de textos descrevendo a “luz de Maomé”, seguindo com suas composições. Eles, também, consideravam o Profeta como numinoso e luminoso, imaterial, mas não desencarnado. Esse conceito híbrido do Profeta – como uma substância dual, ou uma combinação de corpo físico e ser não-físico – fizeram necessário o desenvolvimento de uma estratégia pictórica central: a “labareda profética” (*ghurraṭ al-nubuswa*)<sup>96</sup>, uma manifestação simbólica da luz criativa de Deus emanando de Maomé e às vezes cobrindo completamente seu corpo.

Uma das pinturas mais antigas ainda existentes e que utilizam o nimbo profético para enfatizar a forma física do profeta aparece no encômio da ascensão incluído em um manuscrito timúrida do Mantīq al-Ṭayr (A Conferência dos Pássaros) de ‘Attar, completado em Herat em 1456 (fig. 12).<sup>97</sup> A pintura representa o Profeta montado em Buraq no centro da composição. A face de Maomé é coberta por um véu retangular dourado – mais possivelmente adicionado posteriormente – e parte de sua bochecha esquerda ainda é visível, sugerindo que suas características faciais foram pintadas antes de serem camufladas por tinta dourada. Sob o véu aparecem suas duas longas tranças que se estendem até sua cintura. Ele usa um turbante branco e tem um halo flamejante ao redor de sua cabeça, enquanto levanta as mãos num gesto de súplica. Ao redor de Maomé e Buraq, cinco anjos voam em nuvens douradas espiralantes que ocultam seus corpos abaixo da cintura. Os anjos carregam várias oferendas, incluindo um prato dourado, uma jarra azul em uma bandeja de ouro, uma almofada azul-esverdeada, uma bandeja de ouro com duas taças, e uma coroa dourada e branca. Localizado num céu azul seu outros detalhes que sugerem o tempo ou o espaço, a pintura foi elevada a um emblema da adoração mística.

O véu dourado pode ter sido acrescentado depois da pintura original por uma de duas razões: ou as tradições pictóricas após 1500 de representar o profeta com um véu facial elicitarão correções posteriores de representações anteriores a 1500,<sup>98</sup> ou então um artista posterior pode ter tentado criar

95. Um paradoxo: não existe tempo antes da existência (NdT).

96. O mais antigo biógrafo do Profeta, Ibn Ishāq (m. 768), descreve em sua *Sīrat al-Nabī* (Biografia do Profeta) o surgimento da “labareda profética” (*ghurraṭ al-nubuswa*) sobre o pai de Maomé, ‘Abdallah, que então a passou para a mãe do Profeta, Amina, antes de ficar finalmente com Maomé: ver Rubin, “Nūr Muḥammadi”.

97. A pintura mede 9 x 8 cm, os fólhos têm 15,5 x 24,9 cm, e a superfície pintada tem 9 x 15,7 cm. O texto é executado em escrita *nasta‘liq* com doze linhas por página em duas colunas.

98. Por exemplo, as nove pinturas de um Mi‘rājnāma il-khānida fragmentário datado de cerca 1317–35 (Topkapı Palace Library, Ms. H. 2154) chegaram em Istambul durante o século XVI, quando então a face do Profeta foi coberta com véus brancos acrescentados por pintores trabalhando no ateliê real de livros. Esses véus faciais foram recentemente removidos por conservadores: ver Rogers, “Genesis of Safawid Religious Painting,” in Tajvidi and Kiani, *Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology*, 178. Eles parecem ter sido acrescentados para fazer com que as pinturas il-khānidas ficassem mais consistentes à tradição pictórica otomana do século XVI, em que Maomé era representado com um véu branco. Essas tradições, que ainda não foram estudadas detalhadamente, parecem ter surgido no decorrer do século XVI, sendo possivelmente ligadas a uma crescente “sacralização” do corpo do Profeta nas biografias sunitas e no pensamento filosófico otomanos (sobre isso, ver Gottfried Hagen, “The Emergence of a Pietas Ottomanica,” palestra no 2<sup>nd</sup> Great Lakes Ottoman Workshop, DePaul University, Ill., September 23–24, 2005).

89. Uri Rubin, “Pre-existence and Light,” 62, citando al-Bukhārī, Ṣaḥīḥ al-Bukhārī: The Translation of the Meanings of Ṣaḥīḥ al-Bukhārī, trans. and ed. Muḥammad M. Khān, 9 vols. (Medīna: Dār Iḥyā al-Sunna al-Nabawiyya, n.d.), 4:229.

90. Michel Chodkiewicz, *Seal of the Saints: Prophethood and Sainthood in the Doctrine of Ibn ‘Arabi*, trans. Liadain Sherrard (Cambridge: Islamic Texts Society, 1993), 67–68.

91. Gerhard Böwering, *The Mystical Vision of Existence in Classical Islam: The Qur’anic Hermeneutics of the Ṣūfī Saḥl At-Tustarī* (Berlin: De Gruyter, 1980), 150.

92. Epifania: “3. aparecimento ou manifestação reveladora de qualquer divindade” (Dicionário Houaiss.) (NdT)

93. Nizāmī, *The Haft Paykar: A Medieval Persian Romance*, trans. Julie Scott Meisami (Oxford: Oxford University Press, 1995), 6, verse 7; and Ranjbar, *Chand Mi‘rājnāma*, 47.

94. Nizāmī, *Haft Paykar*, 6, verse 14; and Ranjbar, *Chand Mi‘rājnāma*, 48



Figura 12: Ascensão de Maomé. De Mantīq al-Ṭayr (A Conferência dos Pássaros) de ‘Attar, provavelmente completado em Herat em 1456. Staatsbibliothek, Berlin, Ms. Oct. 268, fol. 13r. (Photo: courtesy of the Staatsbibliothek zu Berlin)

uma correspondência pictórica entre a imagem e o texto de ‘Attar para fazer com que se conformasse mais com o conceito amplamente disseminado da *nūr Muḥammad*. Se for este último caso, então como é que o artista se baseou no Mantīq al-ṭayr, ou melhor, qual é a relação entre o autor do texto e a imagem modificada?

Na seção introdutória intitulada “Em louvor ao Profeta” (*dar na’-i ḥaṣrat-i rasūl*), ‘Attar utiliza a história da ascensão como meio para louvar a “luz de Maomé”. As qualidades luminosas de Maomé são descritas nos seguintes versos:

Sol da luz divina e oceano de certeza  
Luz do mundo, uma misericórdia para os mundos  
Senhor da criação e sultão sobre tudo,  
Sol da alma e crença de tudo.

Descrevendo Maomé como luz e substância primordiais, o autor continua:

O propósito dessa luz eram os seres criados,  
Era a origem das inexistências e das existências.  
O que apareceu do invisível do invisível  
Era luz pura sem dúvida.  
Sua luz, já que era a origem das existências,  
Sua essência, já que era o outorgador de toda essência.<sup>99</sup>

No exórdio de ‘Attar, o profeta Maomé aparece como existência pura (*dhāt-e pāk*), luz do mundo (*nūr-i ‘ālam*), luz pura (*nūr-i pāk*), e luz majestática (*nūr-i mu’azzam*). Ele brilha como a lua (*māh*), o sol (*āftāb*), ou uma vela *sham’*, e sua luminescência primordial cria todas as coisas visíveis e invisíveis.<sup>100</sup> A descrição conceitual da quintessência resplandecente suplanta todas as tentativas de relatar meramente suas

características físicas – uma técnica com forte reverberação no uso pesado de ouro na pintura original.

Para Attar e outros poetas místicos, ver o profeta em todas as suas dimensões tinha pouco a ver com experiência óptica. Eles acreditavam que a verdadeira visão não ocorre através da percepção ocular, mas por meio do “olho do coração” (*dīda-i dil*) ou o olho da alma (*dīda-i jān*). Por exemplo, em seu exórdio sobre a ascensão do Profeta, Attar afirma: “Para o olho da alma, encontra-se contigo [Maomé] é suficiente”.<sup>101</sup> Para compreender a essência do Profeta, parece que o “olho da alma” deve levitar através dum movimento ascendente de prece comunitária. Aqui, o autor conclui com a seguinte declaração:

Das orações da luz daquele oceano de mistério  
para toda a comunidade tornou-se a oração obrigatória.

O profeta “luz daquele oceano de mistério” (*nūr-i ān dariyā-yi rāz*) é o fim último da oração (*namāz*) da comunidade. Embora sua essência apareça como um grande e enigmático corpo numinoso, o crente pode atingir esse reino mais alto e sem forma através da catálise da oração. Como resultado, é possível sugerir que a pintura que acompanha o texto inserida no exórdio de Attar tinha a intenção de cumprir um papel semelhante: ela poderia ter servido como um impulso visual para imaginar o profeta através da oração, e não através da forma. Os termos da oração estão inseridos em figuras de linguagem alegóricas, através das quais a persona do profeta é invocada através de sua luz primordial. Tais métodos de atração do corpo do Profeta como desenvolvidos na poesia e nas artes visuais não são simplesmente ligados a impulsos proibitórios; eles também elevam a visão do espectador para além do reino das formas, concomitantemente superando a deslealdade da representação mimética.

Estas formas textuais e gráficas de dar preeminência para a essência primordial e cósmica do Profeta em vez de suas qualidades humanas e características físicas também aparece noutros textos ilustrados. Por exemplo, a ideia de que Maomé existe como luz primordial e fluxo criativo é desenvolvido no na muito amada biografia de al-Yahsubi, *Kitāb al-Shifā’ bi-ta’rīf Ḥuqūq al-Muṣṭafa* (Cura pelo reconhecimento dos direitos do Escolhido)<sup>102</sup> Em seu texto, al-Yahsubi registra relatos de várias testemunhas oculares sobre a natureza luminosa do Profeta em um seção que ele chama simplesmente de «Nūr Muḥammad».

Em uma cópia manuscrita do texto de al-Yahsubi datada de 1759, a seção sobre a “Luz de Maomé” inclui um imagem do profeta com as mãos erguidas em uma posição de oração, de cócoras frontalmente em uma cama de flores e criando uma explosão florida de cores abaixo de sua pessoa – a adaptação pictórica do filosófica preceito de que Maomé serve como uma “árvore da existência” eternamente florescente (fig. 13). O rosto de Maomé não é velado, mas engolido pelo esplendor de sua luz profética que se transforma em uma grande labareda acima de seu turbante. Atrás de uma paisagem mon-

99. Farīd al-Dīn ‘Attār, *Mantīq al-ṭayr*, ed. Aḥmad Khūshnīvīs ‘Imād (Isfahan: Intishārāt-i Sanā’ī, 1978), 23–25; E idem, *The Speech of the Birds: Concerning Migration to the Real, the Mantīqu’-ṭayr*, trad. Peter Avery (Cambridge: Islamic Texts Society, 1998), 25–29

100. Ou seja, a luz de Maomé é o próprio demiurgo. (NdT)

101. ‘Attār, *Mantīq al-ṭayr*, 29; e idem, *Speech of the Birds*, 37, verse 398.

102. Qāḍī ‘Iyād b. Mūsā al-Yahṣūbī, *Kitāb al-Shifā’ bi-ta’rīf Ḥuqūq al-Muṣṭafa*, ed. ‘Alī Muḥammad al-Bajāwī (Cairo: ‘Īsā al-Bābī al-Ḥalabī, 1977); e idem, *Muhammad, Messenger of Allah: Ash-Shifā of Qadi ‘Iyad*, trans. Aisha Abdarrahman Bewley, 2nd ed. (Granada, Spain: Madinah Press, 1992).



Figura 13: A luz de Maomé, do *Kitab al-Shifā' bi-ta'rīf Ḥuqūq al-Muṣṭafa* (Cura pelo reconhecimento dos direitos do Escolhido) de al-Yahsubi, possivelmente África do Norte, texto datado 1172 (1759), e pintura cerca de 1900. The New York Public Library, Spencer Collection, Turk Ms. 4, fol. 101r. (Photo: Christiane Gruber)

tanhosa, três homens olham para ele com espanto e entram em discussão um com o outro. No texto imediatamente antes e depois da imagem, os companheiros do Profeta discutem sobre Maomé e seus atributos sobre-humanos.

Al-Yahsubi registra três companheiros que falam sobre as qualidades luminosas do profeta Maomé. Por exemplo, o companheiro do Profeta Ibn 'Abbas afirma: “Quando ele riu e mostrou os dentes, foi como um relâmpago ou eles [os dentes] pareciam granizos brancos. Quando ele falava, era se a luz fosse emitida entre os seus dentes.”<sup>103</sup> O segundo compa-

103. al-Yahṣūbī, *Muhammad, Messenger of Allah*, 34. Essa afirmação também é relatada em al-Ghazzālī, *Ihyā' 'ulūm al-dīn*, 74. Al-Tirmidhī também descreve o sorriso do profeta em seu *Shamā'il*: ver al-Tirmidhī, *Les qualités caractérielles de Mohammad* 140–45.

nheiro, Abu Hurayra, prossegue, afirmando: “Eu não vi nada mais belo que o Mensageiro de Deus. Era como se o sol estivesse brilhando em seu rosto. Quando ele ria, ela [a sua luz] refletia na parede.”<sup>104</sup> E finalmente, o terceiro companheiro, Ibn Abi Hala, simplesmente observa: “O seu rosto brilhava como a lua.”<sup>105</sup>

Para Ibn'Abbas e seus amigos, Maomé é o possuidor do rosto de luz (*ṣāhib wajh al-nūr*),<sup>106</sup> cuja luminescência refulgentes subjuga e ultrapassa o conjunto de suas características faciais, transformando-os de matéria física em raios de luz emitidos. É essa iluminação visível, porém primordial, que é elevada ao o posto de entidade cósmica e anunciada como a fonte universal de revelação, vida e existência. O artista do final do Império Otomano – guiado, ao que parece, mais por uma expressão alegórica do que por uma suposta proibição sobre imagens figurativas – tenta aqui transmitir essa ideia complexa da luz de Maomé através de sua composição, em que nimbo flamejante do Profeta envolve seu rosto inteiro, transformando até mesmo o seu véu facial em luz dourada.

Biógrafos do Profeta depois de al-Yahsubi continuaram a transmitir informação sobre a luz de Maomé, e artistas que ilustraram biografias até o século XVIII tinham que confrontar esses textos, prestando muita atenção a seu conteúdo altamente simbólico ao revesti-los com suas próprias tradições pictóricas. Um desses textos é o *Siyer-i Nebī* (Biografia do Profeta), originalmente escrito em, 1388 na Anatólia turca pelo autor al-Darir. A biografia de al-Darir foi composta para o sultão mameluco Barquq (r. 1382–1389 e 1390–1399), que desejava ter uma biografia do profeta escrita em turco. Cumprindo o desejo do soberano mameluco, al-Darir compôs seu texto traduzindo livremente ao turco anatoliano a versão do *Sīrat al-Nabī* de Ibn Iṣḥāq composta por al-Bakri (século XII).<sup>107</sup> O *Siyer-i Nebī* era tido em alta conta no Império Otomano no século XVI, quando várias obras foram traduzidas do árabe e persa para o turco, para fortalecer a causa sunita otomana.<sup>108</sup> Sua popularidade, além disso, foi firmemente estabelecida graças a sua produção como um manuscrito ilustrado em cinco volumes completado em 1595–96 por ordem do sultão otomano Murad III (r. 1574–1595).<sup>109</sup>

104. al-Yahṣūbī, *Muhammad, Messenger of Allah*, 34. Esse hadith é relatado em várias outras obras, ver, por exemplo, Yūsuf b. Ismā'il al-Nabhānī, *Wasā'il al-wusūl ilā shamā'il al-Rasūl* ed. Ḥasan Tamīm (Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāt, 1970), 43.

105. al-Yahṣūbī, *Muhammad, Messenger of Allah*, 34. Ver também al-Ghazzālī, *Ihyā' 'ulūm al-dīn*, 68; Ibn Sa'd, *Kitāb al-Ṭabaqāt al-kabīr*, ed. Eduard Sachau e Carl Brockelmann, 9 vols. (London: E.J. Brill, 1904), 1: pt. II, 125; e al-Bukhārī, al-Ṣaḥīḥ, 4:229.

106. Ibn 'Abbās, *Le voyage et l'ascension nocturnes du Prophète Muhammad / al-'Isrā' wa-l-Mi'rāj*, trans. Ali Druart, 2<sup>nd</sup> ed. (Beirut: Dar Albouraq, 2002), 14.

107. Texto disponível em: Muṣṭafā al-Darīr, *Kitāb-i Siyeri Nebī: Peygamber Efendimizin Hayatı*, edição e tradução de Mehmet Faruk Gürtunca, 3 vols. (Istanbul: n.p., 1977).

108. Gottfried Hagen, “Translations and Translators in a Multilingual Society: A Case Study of Persian-Ottoman Translations, Late Fifteenth to Early Seventeenth Century,” *Eurasian Studies* 2, 1 (2003): 95–134.

109. Sobre a cópia ilustrada otomana do texto de al-Darir, ver Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebī: İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı* (Istanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984); Garrett Fisher, “A Reconstruction of the Pictorial Cycle of the Siyar-i Nabī of Murād III,” *Ars Orientalis* 14 (1984): 75–94; e Ernst Grube, “The Siyar-i-Nabī of the Spencer Collection in the New York Public Library,” *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca*

Artistas no ateliê sultânico otomano em Istambul encontravam certas opções iconográficas derivando tanto das descrições do texto quanto de suas próprias tradições pictóricas, ao criar o mais extenso programa pictórico ainda existente representando o profeta em todas as etapas de sua vida. Embora o véu facial branco tenha sido sistematicamente aplicado a representações de Maomé no *Siyer-i Nebi* de 1595–96, os artistas otomanos continuaram a se referir ao texto de al-Darir para mais inspiração, fazendo assim com que a questão da representação profética não fosse somente de proibição estrita, mas também de interação entre imagem e texto.

Em seu texto, al-Darir presta particular atenção à ideia da luz de Maomé com referência aos pais de Maomé. O autor descreve a transferência da luz primordial de Maomé originando em seu pai Abdallah e sua mãe Amina, até que ela ficou radiante quando estava grávida de Maomé. Al-Darir descreve também a luminosidade de Maomé como a “luz da profecia” (*paygamberlik nuri*) numa seção autônoma exclusivamente dedicada ao assunto.<sup>110</sup> Em sua discussão da luz de Maomé, o autor declara que a luz primordial de Deus, a partir da qual ele criou todas as luzes, espíritos e profetas, consistia na iluminação do Profeta, ela própria feita de luz branca, quer permanece oculta (*gizli*) de todos os seres humanos.<sup>111</sup> O profeta Maomé, conclui o autor, existe como um cosmos em si mesmo, como um “mundo de luzes” (*nurlar âlemi*) e um “mundo de segredos” (*esrâr âlemi*).<sup>112</sup> A ênfase de al-Darir sobre a luz do Profeta como uma substância oculta e invisível – ela própria indicativa de um universo sagrado e não revelado – pode explicar pelo menos em parte por que os artistas que se defrontavam com esse texto sentiam a necessidade de velar a face do Profeta e concomitantemente tentar transmitir sua luminosidade inefável através da labareda (fig. 14). Tais procedimentos de abstração ligados ao corpo do Profeta parecem ser mais do que um simples desvio para evitar a representação figurativa; ao invés disso, eles revelam uma complexidade e nuância que surgem dos esforços contínuos nos domínios da literatura e da arte para descrever e imaginar Maomé além das restrições da descrição mimética.

O conceito da luz de Maomé desenvolvido nesses muitos textos e pinturas revela várias tentativas num grande período de tempo de descrever Maomé como uma substância imaterial brilhante demais para ver, mas contida num receptáculo corpóreo perceptível a olhos humanos. As representações pictóricas do Profeta tentam expressar as forças diametralmente opostas em ação – entre a vontade de revelar a presença física mortal e o impulso de velar sua natureza luminosa imortal. Os antípodas visuais de ocultamento e revelação são negociados aqui através do intermediário do nimbo flamejante e do véu facial. A irradiação primordial de Maomé transforma-o numa forma biológica supra-sensorial, revelando, contudo, a poderosa conjunção de forças opostas de que consiste o encontro entre luz e matéria.

[...]

(Nápoles: Istituto Universitario Orientale, Seminario di Turcologia, 1965), 149–76.

110. al-Darir, *Kitab-i Siyer-i Nebi*, 31–37.

111. *Ibid.*, 31–32.

112. *Ibid.*, 35.

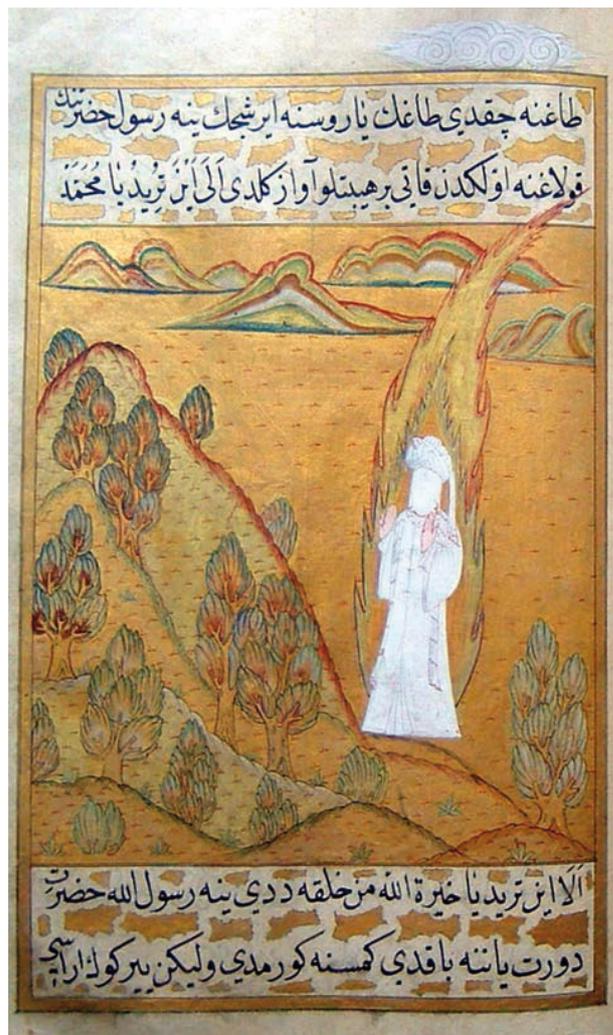


Figura 14: Revelações do Profeta no Monte Hira, do *Siyer-i Nebi* (Biografia do Profeta), de al-Darir, Istambul, 1003 (1595–96). Biblioteca do Palácio Topkapı, Istambul, Ms. H. 1222, fol. 158v. (Foto: cortesia da Biblioteca do Palácio Topkapı).

## Do logos à luz

Representações do o Profeta Maomé retratando a totalidade de suas características físicas – como resultante presença de um vocativo inscrito e como luz primordial – tentam transmitir a sua composição multifacetada como corpo existencial e presença atemporal. Elas pairam em uma zona visual intermediária entre a representação mimética e abstração total em uma tentativa de definir a natureza fugaz do corpo profético. Por estas razões, a produção criativa dos artistas resultou em seu impulso para capturar a interior realidade de Maomé, divorciado da matéria accidental e preocupações temporais, mas ainda inteiramente derivado de ambos. Através de metáforas pictóricas e tais “imagens de memória” híbridas, artistas trabalhando principalmente dentro das culturas persa e turca entre 1200–1800 procuravam retratar o profeta como o conjunto de sua forma vital, como essência celestial e ser humano.

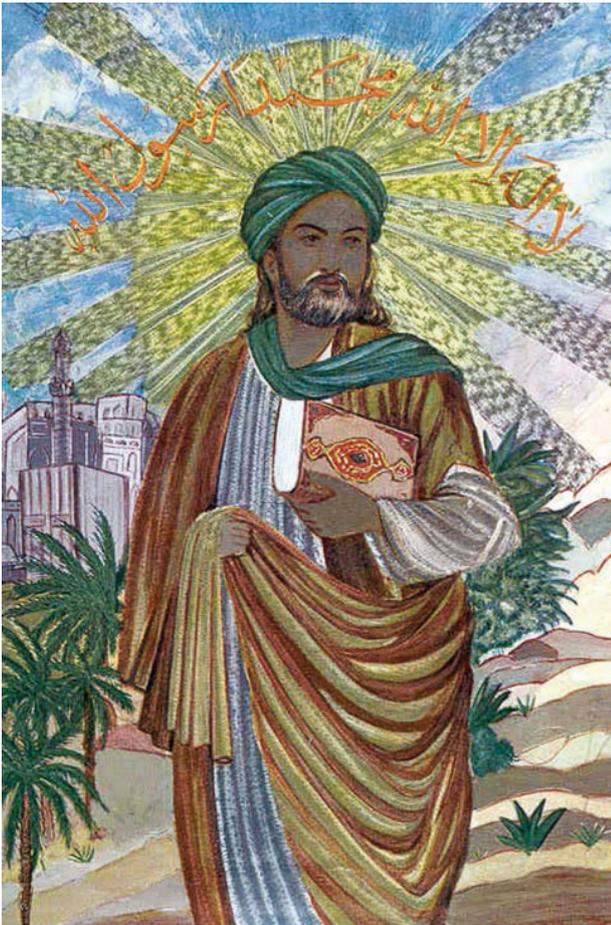


Figura 15: Maomé com um halo radiante segura o Alcorão. Cartão postal comprado no Irã em 2001. (Foto: C. Gruber).

Embora algumas pinturas possam ser circunscritas em parte por impulsos proibitivos, ou sobrecarregadas por práticas iconoclastas de tradições islâmicas, muitas outras, particularmente aquelas produzidas em terras persas até o dias de hoje (fig. 15), provam que uma suposta proibição da imagem figurativa não constituíram historicamente a principal força motriz por trás dos elementos não figurativos utilizados nas representações do Profeta. Pelo contrário, o crença esmagadora em um Maomé metafórico – como unidade do ser, fluxo primordial, homem perfeito, e protótipo eterno – compeliu os artistas a se envolver em pensar conceptual e consequentemente a experimentar com uma ampla variedade de capturas visuais.

Artistas e particularmente pintores persas entendiam que a aparência do Profeta acarreta não somente um processo de identificação física, mas também uma abordagem figurativa a suas características singulares que não poderiam ser captadas por meios descritivos ou miméticos. Mais especificamente, pinturas que buscam criar “imagens” de Maomé que não se conformam ao gênero descritivo ou não condensam sua presença física completamente em um construto gráfico revelam uma atenção cuidadosa para distinguir entre a aparência exterior do Profeta e sua essência interior, uma dicotomia conceitual também desenvolvida nos textos históricos

e biográficos persas, bem como em tratados e poemas sufi, durante o período pré-moderno.

Entre 1200 e 1600, algumas grandes linhas de desenvolvimento pictórico são claramente perceptíveis: representações realistas do Profeta marcam o período entre cerca de 1200 e 1400; retratos inscritos desenvolver no mais tardar por volta de 1400; e representações luminosas e veladas finalmente dominam de cerca de 1500 em diante. Embora seja difícil para desembrenhar as forças exatas por detrás de cada um desses “movimentos” de representação profética, podemos, contudo, oferecer algumas sugestões preliminares.

Em primeiro lugar, a colocação de representações realistas textos históricos e biográficos ilustrados segue o modo expositivo, ele próprio utilizada para explicar a vida e obra do Profeta. A clareza narrativa visual e textual predomina neste período inicial, servindo como um mecanismo eficaz para ensinar o pensamento islâmico em terras persas nos períodos ghaznávida timúrida. Baseando-se em textos descritivos árabes e persas, os artistas criaram “retratos” reconhecíveis do Profeta representando seus atributos físicos específicos (por exemplo, olhos grandes, longos tranças) e sua vestimenta (por exemplo, a burda) atributos. A preocupação com manutenção de registros e de transmissão de conhecimento, juntamente com uma facilidade geral com imagens figurativas, tipifica este período particular da atividade artística.

Nos séculos seguintes, imagens híbridas surgem em poemas ilustrados. Essas imagens aparecem derivadas, pelo menos, em certa medida, ao pensamento místico, especialmente a crença na capacidade de uma oração em voz alta de evocar uma visão do corpo profético. Eles também dar testemunho da aplicação de imaginação alegórica (*khiyāl* à produção visual. Retratos inscritos em particular podem revelar preocupações sectárias e assim provar ser um dos muitos campos de batalha na disputa por autoridade política e religiosa.

Retratos velados surgiram por volta de 1500, no começo do período safávida, provavelmente devido a uma constelação de fatores ligados à nova síntese sufi-xiita emergente. Entretanto, imagens otomanas do profeta com véu produzidas durante o último quarto do século XVI também podem ser vistas como a culminação de procedimentos “sacralizantes” da iconografia ligados a um crescimento geral na religiosidade islâmica otomana. Nesse período de “interiorização”, as imagens do Profeta atingiram seu pico, agindo simultaneamente como um desafio direto ou diferenciação visível face a tradições pictóricas europeias.<sup>113</sup>

Apesar da natureza conjectural da compreensão dos vários mecanismos através dos quais as imagens do Profeta mudaram no decorrer de vários séculos, retratos realistas, inscritos ou luminosos revelam que as imagens de Maomé são não somente mutáveis, como também propositalmente desestabilizantes. Elas exigiam uma negociação ativa entre o mundo das formas e o mundo além das formas, forçando-nos, assim, a explorar com mais profundidade os papéis simbólicos de-

113. Para uma discussão da consciência cultural islâmica otomana e a codificação da cultura visual clássica (em particular a arquitetura) a partir de ca. de 1500, ver Gülru Necipoğlu, “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of the Ottoman-Hapsburg- Papal Rivalry,” *Art Bulletin* 71, 3 (September 1989): 425–26.

sempenhados pelas imagens, especialmente do Profeta, nas tradições islâmicas. Como demonstrado anteriormente por Oya Pancaroğlu, tais imagens podem ser usadas como “instrumentos de instrução ética ao invés de armadilhas levando à idolatria”.<sup>114</sup> Elas também são evidência do relacionamento religioso dos artistas e espectadores com o Profeta, servindo também como locais de lembrança que testemunham tentativas variadas de exprimir a natureza dual de Maomé através da abstração da forma visual.

Estratégias retóricas e visuais com o objetivo de fazer alegorias do corpo de Maomé estão em toda parte nas tradições islâmicas porque Maomé era entendido como uma entidade híbrida, uma personificação literal do encontro entre o natural e o sobrenatural. Devido a isso, escritores e artistas parecem ter querido traçar uma distinção clara e visível entre seu corpo físico (*khalq*) e sua forma interior (*khulq*).<sup>115</sup> Em muitos textos e imagens, portanto, o corpo do Profeta é descrito como tendo duas substâncias e como transmigratório. No final das contas, a linguagem metafórica predomina, particularmente nas tradições literária e artística persas pré-modernas, em que o Profeta é descrito verbal e visualmente como sendo simultaneamente polimorfo e pictográfico, visível e invisível, logos e luz.

---

114. Pancaroğlu, “Signs in the Horizons,” 40.

115. Para uma discussão das diferenças entre *khalq* e *khulq*, ver Denis Gril, “Le corps du Prophète,” *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 113–14 (November 2006): 39.