

Terry Allen

## Imaginando o paraíso na arte islâmica\*

### Resumo

Aqui estendo observações anteriores sobre arte e narrativa islâmicas (Cinco ensaios sobre arte islâmica, Solipsist, 1988.) examinando a questão do conteúdo religioso na arte religiosa islâmica. Meu ponto de partida é uma exposição intitulada “Imagens do paraíso na arte islâmica”, que vi em Berkeley. Ao longo do caminho, ofereço sugestões de pesquisas adicionais para aqueles que concordam ou discordam do meu argumento.

### 1. A exibição “Paraíso”

O catálogo da exibição toma como ponto de partida um painel de azulejos otomanos na técnica de Iznik que não foi incluído no fragmento do programa exibido em Berkeley; está ilustrado no frontispício. O catálogo identifica-o como a parte superior ao redor de uma fonte.

O painel é composto por ladrilhos quadrados e de formas especiais pintados na forma geral de um mihrab plano, com um nicho coberto por uma luneta ogival. O catálogo interpreta o arabesco fechado dentro do nicho como simbolizando “o jardim celestial”, isto é, o jardim que o Alcorão descreve como compondo o paraíso.<sup>1</sup> Por extensão, o catálogo atribui o mesmo suposto conteúdo simbólico a muitos outros exemplos de decoração vegetal - e a nichos - em edifícios religiosos islâmicos. Isso foi apropriadamente chamado de “visão vazia de uma arte complexa”. O catálogo também repete, sem evidências para comprovar, elementos de “sabedoria convencional” [received wisdom: algo como “senso comum”] sobre a arte islâmica: o mihrab é “simbolicamente a porta de entrada para o Paraíso”, “a infinita complexidade geométrica de um arabesco ou a beleza repetitiva da floresta de colunas em uma mesquita antiga pode simbolizar a infinidade do ser divino”, “as grandes cúpulas que cobrem os edifícios islâmicos podem refletir a cúpula do céu ou a unidade divina abrangente (árabe: tawhid) e “as decorações florais tecidas ou bordadas em seda podem ser vistas como evocações da promessa alcorânica de seda no mundo vindouro”.<sup>2</sup>

O catálogo não oferece embasamento para essas afirmações, embora ocasionalmente cite a poesia que lida com tópicos como plantas e céu como prova de que a arte visual tinha conteúdo simbólico paralelo.

É fácil ver que esse método de argumento é falho. Nem todo nicho é um mihrab; certamente nem todo arabesco é a folhagem do paraíso. Ao fornecer uma interpretação simbólica, é preciso ou justificá-la para o monumento em questão ou argumentar que o significado simbólico é comum em um grupo mais amplo de monumentos aos quais pertence e, portanto, era de se esperar valer para esse caso específico.

Mas a identificação de uma parte do design do painel de azulejos como simbólica, sem suporte de qualquer evidência ou interpretação mais ampla do painel, é caprichosa, esteja correta ou não.<sup>3</sup> O arabesco dentro do nicho é apenas um dos vários campos da decoração foliar: esses outros designs foliáceos também não simbolizam o paraíso? Se não, por que não? Também não se pode concluir que todos os nichos deveriam ser vistos como portais para o paraíso com base em um único exemplo. É preciso investigar o exemplo em si e perguntar como e em que condições a interpretação dele pode ser generalizada.

A identificação igualmente caprichosa do catálogo de conteúdo simbólico em vários edifícios religiosos islâmicos também não é sustentada por provas. Nenhum caso isolado, como o do painel de ladrilhos, é suficiente para justificar tal abordagem. “Eu vejo aqui, portanto deve estar em todo lugar” não é apenas um raciocínio ruim, é uma pseudo-pesquisa. Os historiadores da arte, como outros especialistas nas humanidades, têm ferramentas melhores para gerar e testar idéias sobre o assunto.

O catálogo também se arrasta em seu discurso de sabedoria convencional, sem análise crítica. Esse método de procedimento, que em outro contexto cultural poderia ser denunciado como perpetuando velhos preconceitos, também leva a resultados incorretos: o catálogo observa que as fontes da Alhambra “fazem alusão visual ao Paraíso”. A Alhambra é um palácio dos séculos XIV e XV, em Granada, conquistado dos reis nasridas de Granada por Ferdinando e Isabela, quinhentos anos atrás.<sup>4</sup> Foi demonstrado que a única fonte elaborada na Alhambra, a Fonte dos Leões, se refere não ao paraíso, mas ao Templo Salomônico em Jerusalém; é uma reconstrução ou imitação da fonte que ficava no palácio do século XI dos vizires judeus dos ziridas, que precederam o palácio nasrida no local.

Apesar das falhas do ensaio do catálogo, ele faz uma observação valiosa sobre o painel de azulejos, ao qual voltarei mais adiante.

\* Solipsist Press, P.O.B. 123, Occidental, Calif., 95465. Copyright 1993, 1995 by Terry Allen. ISBN 0-944940-05-6. <http://www.sonic.net/tallen/palmtree/ip.html>

<sup>1</sup> Imagens do Paraíso na Arte Islâmica, A. Kevin Reinhart, et al., Pp. 37-38, mais explicitamente, p. 7.

<sup>2</sup> Pp. 37, 34, 38-39.

<sup>3</sup> NDT: “Capricho”: 2. Vontade súbita, sem motivo aparente, na qual se insiste. 3. Alteração repentina de comportamento. 4. Instabilidade, inconstância; mudança repentina ou imprevisível (de orientação, de rumo etc.). Fonte: Dicionário Aulete.

<sup>4</sup> Oleg Grabar, *The Alhambra*, 2ª ed., Revisado, Solipsist, 1992.

## 2. Sabedoria convencional e Tauhid

Gerações atrás, historiadores da arte repetiram esse tipo de sabedoria convencional porque não tinham uma noção melhor do assunto, ou mais adequadamente, porque tinham poucas generalizações de alto nível para colocar em seu lugar.<sup>5</sup> Nossa tradição acadêmica valoriza justamente as generalizações de alto nível: sejam elas verdadeiras ou não, elas nos dão idéias para crítica e, assim, nos ajudam a obter mais insights. Nossas idéias pré-concebidas [received wisdom] sobre a arte islâmica, no entanto, não foram muito criticadas.

Para que não se pense que essas são generalizações inofensivas que ninguém percebe, observo que Kenneth Baker, em sua resenha da exibição “Paraíso” no *The San Francisco Chronicle*, (02/02/1992, “Datebook”, p. 54.), recapitula a sabedoria convencional do catálogo e acrescenta a ele: era proibido representar Maomé, o paraíso é imaginado como um jardim porque o Islã surgiu no deserto, sabe-se que o Alcorão nunca foi ilustrado e a escrita árabe foi usada para toda a literatura árabe porque o Alcorão foi revelado em árabe. A maioria dessas idéias é falsa ou enganosa. Não era necessário proibir a representação de Maomé em particular, pois a proibição de imagens elaborada por alguns teólogos se aplicava a formas animadas em geral. Do ponto de vista islâmico, o Alcorão é a palavra do deus, não envolvendo nenhuma imaginação do paraíso como um jardim; do ponto de vista não islâmico, seria mais oportuno se referir às visões cristãs anteriores do paraíso como um jardim. Fragmentos do Alcorão ilustrados com cenas arquitetônicas foram encontrados em Sânaa. A escrita árabe antecede Maomé e não tem nada a ver com as circunstâncias em que o Alcorão foi revelado.

A sabedoria convencional é repetida hoje em dia, sem evidências comprovadas, por escritores que produzem catálogos para exposições e por proponentes da relativamente nova interpretação cultural que mantém que a tauhid, a doutrina teológica islâmica da unidade do deus, é subjacente a todos os aspectos da vida e cultura islâmicas.<sup>6</sup>

Mas não há base no registro literário árabe, persa ou turco da era pré-moderna para tais afirmações. Com exceção parcial da caligrafia, uma arte praticada pela classe religiosa educada, nenhuma visão filosófica ou teológica da natureza da arte ou da arquitetura foi apresentada (como foi o caso da arte bizantina). Por exemplo, comentários sobre por que edifícios individuais são bonitos são extremamente raros, mesmo que descrições de edifícios não sejam. De fato, não havia

<sup>5</sup> As primeiras fontes dessas idéias ainda não foram identificadas, mas acho que pode ser demonstrado que elas não aparecem antes do final do século XVII. Sobre a idéia do arabesco e das imagens do Oriente Próximo no romantismo alemão, ver Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, 1987; e Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Munique, 1966.

<sup>6</sup> Para exemplos dessa abordagem, consultar: Nader Ardalan, *O Senso da Unidade: A Tradição Sufi na Arquitetura Islâmica*, Chicago, 1973; S. Hosain Nasr, *Arte Islâmica e Espiritualidade*, Albany, 1986; Yasser al-Tabbaa, em um artigo muito implausível, “Para uma interpretação do uso da água nos pátios islâmicos e nos jardins de pátios”, *Journal of Garden History*, v. 7, 1987, pp. 197-220 (cf. seu artigo em Muqarnas, v. 3, 1985), cita também: Titus Burckhardt, *Arte do Islã, Linguagem e Significado*, Londres, 1976; idem, outras obras; Jonas Lehrman, *Paraíso Terrestre: Jardim e Pátio no Islã*, Los Angeles, 1980.

estética islâmica da arte visual, nem equivalente ao abade Suger, o construtor de catedrais góticas que escreveu sobre o simbolismo da luz – e cujos escritos foram fortemente super-estimados no estudo da arquitetura religiosa medieval ocidental. Eis aqui uma descrição totalmente típica de um edifício, a Mesquita do Profeta em Medina, pelo viajante espanhol do século XII, Ibn Jubayr:

O mausoléu sagrado (raudah) fica no extremo leste do lado em direção à qibla, e no lado em direção ao pátio invade duas galerias e se estende por quatro extensões até a terceira. Possui cinco pilares pentagonais.

A forma deste mausoléu é tão única que não se pode imaginá-lo ou compará-lo a qualquer outra coisa. Quatro lados se afastam da qibla de uma maneira notável, pois assim ninguém pode ficar de frente para ele em oração. Abû Ibrâhîm Ishâq b. Ibrâhîm al-Tûnisî, o Shaykh, o Líder, o Temente a Deus, o Sobrevivente, o Decano dos Eruditos e o Apoio dos Advogados, nos informou que ‘Amr b. Abd al-‘Aziz [governador de Medina em 87/706] tinha isso em mente ao projetar o edifício, pois temia que as pessoas orassem em direção a ele.

O mausoléu se estende também pela largura de duas galerias no lado leste. Sua entrada inclui os suportes de seis galerias. A distância que o mausoléu se estende no lado qibla é de vinte e quatro dhirâ’ e a distância no lado oriental é de trinta dhirâ’. O espaço entre a pedra angular oriental e a interna (ou norte) é de trinta e cinco dhirâ’; da pedra angular interna ao lado ocidental são trinta e nove dhirâ’; e do pilar ocidental ao lado da qibla há vinte e quatro dhirâ’. Deste lado, há um baú de ébano, incrustado com sândalo e iluminado com prata. Fica em frente à cabeça do Profeta e mede cinco dhirâ’ de comprimento, três de largura e quatro de altura. No lado entre os pilares norte e oeste, há um ponto em que a cortina é abaixada, chamada de local da descida do anjo Gabriel, que a paz esteja com ele. A soma das distâncias de todos os lados é duzentos e setenta e dois dhirâ’ (sic).

Ao redor do interior do mausoléu há painéis de mármore lindamente esculpidos e que se estendem por cerca de um terço da altura das paredes. O segundo terço é coberto com uma preparação de almíscar e perfumes, e há um espaço de cerca de meio intervalo que ainda permanece, apesar do tempo, embora esteja preto, quebrado e descascado. O último terço consiste em uma grade de madeira de aloés que chega ao teto, pois o topo do mausoléu abençoado se junta ao teto da mesquita. Os painéis na parte inferior têm efeito de cortina, de cor verde e ornamentados com figuras brancas, algumas com quatro e outras com oito pontos. Dentro dessas figuras há anéis em círculos e manchas brancas os cercam. A aparência é linda, pois é um design marcante. Acima delas, há uma linha quase branca.

Ficamos tão impressionados com a ornamentação elaborada nessa mesquita abençoada, com todo tipo de cores, que levaria muito tempo para mencionar ou descrever tudo. Mas o lugar em si é mais nobre e o local mais exaltado do que toda sua ornamentação.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Rihlah, Beirute, ed., 1964, pp. 166–76; trad. Dwight M. Donald-

Ibn Jubayr nem sugere um significado simbólico na decoração que descreve. Em vez disso, ele deseja transmitir uma descrição visual de um local em que ele teve uma experiência religiosa comovente, para que seu público possa compartilhar essa experiência.

Nunca encontrei nenhuma explicação sobre por que uma mesquita era considerada bela, além da rigidez de sua alvenaria. Também parece haver poucas passagens que descrevem por que algo (que não seja um ser humano) é bonito, seja na esfera religiosa ou secular.<sup>8</sup>

Uma dessas passagens vem da Epístola sobre Meninas Cantoras de Abû'thanân Jâhiz (ca. 160–255 / 776–869), que foi uma das principais figuras literárias do período mais brilhante do califado abássida. A Epístola sobre Meninas Cantoras é uma obra de considerável ironia, sarcasmo e dissimulação. Pode-se duvidar que essa passagem, de uma obra muito mais longa que, de outra forma, não trata de arte, represente os pensamentos mais profundos de Jâhiz, em vez de uma paródia de exemplos escolásticos. Mas a noção de uniformidade e equilíbrio tem um bom precedente filosófico e, de qualquer forma, representa uma visão que teria sido ouvida nos dias de Jâhiz.

A moderação consiste no equilíbrio de uma coisa – não com referência à quantidade, mas como [na expressão] “o equilíbrio da terra”, referindo-se ao seu proporção. Psicologicamente, o equilíbrio é encontrado entre as, por assim dizer, partes da alma. No corpo humano, o equilíbrio é uma proporcionalidade justa entre suas várias excelências e a ausência de excesso uma sobre a outra, como ocorre quando um homem com um nariz pequeno e tem um olho enorme ou um homem de olhos pequenos com nariz grande, ou queixo insignificante acompanhado de uma cabeça enorme, ou um rosto grande acompanhado de um corpo magricela e desnutrido, ou costas longas com coxas curtas, ou costas curtas com coxas longas, ou uma largura de testa desproporcional à parte inferior parte do rosto. Pode-se também falar de “equilíbrio” no caso de edifícios, tapetes, bordados, roupas ou canais onde a água flui: por equilíbrio [em todos esses casos] queremos dizer proporcionalidade no design e na composição.<sup>9</sup>

Ou então, pegue um segundo exemplo, de uma passagem sobre estética no *Matâli' al-budûr fi manâzil al-surûr* (O Nascer da Lua Cheia nas Casas da Felicidade) de 'Alâ l-Dîn 'Alî b. 'Abd Allah al-Bah'âi al-Dimashqî al-Ghuzûli, d. 815/1412, uma obra de adab.

De acordo com al-Ghuzûli, há três tipos de espírito no homem que devem ser satisfeitos, e os pintores de banhos organizam que cada tema de uma pintura para servir para fortalecer e aumentar um desses (...) poderes. Para o poder dos animais, eles retrataram bata-

lhas, brigas, caçadas a cavalo e perseguição de animais. Para o poder psicológico eles mostraram amor, temas de amantes e amados, como eles se acusam ou se abraçam, e assim por diante. E pelo poder físico eles retrataram jardins, árvores agradáveis de se olhar ou uma massa de flores em cores encantadoras. Imagens semelhantes a essas pertencem a banhos de primeira classe.<sup>10</sup>

Nada em nenhuma dessas passagens sustenta a idéia de que a arte islâmica tem significado religioso simbólico ou esotérico, e a interpretação das pinturas de banho soa distintamente post hoc.

É claro que não é contra-argumento contra os tauhidianos, como os chamo, que posso encontrar passagens sobre estética que não se referem à tauhid. Mas os tauhidianos não parecem considerar necessário citar fontes da mesma época que sustentem sua visão de que vários monumentos históricos têm significado religioso simbólico. Atrevo-me a sugerir que não existe um corpo significativo de tais fontes. E concluo que os tauhidianos não estão continuando uma interpretação islâmica tradicional da arte, mas expandindo um conceito teológico islâmico tradicional, mesmo fundamental, para cobrir uma área da cultura à qual nunca era aplicada tradicionalmente. Eles simplesmente acham conveniente usar esteótipos ocidentais da arte islâmica para fazer isso.

Tais atitudes são entendidas pelo que são quando aplicadas a outras culturas; é irônico que os tauhidianos tenham adotado essas idéias, que eles poderiam muito bem, pelo contrário, denunciar. (Como pode qualquer representação física, por mais abstrata que seja, transmitir a unidade inefável de um deus onipotente e onipresente?) De fato, essas idéias se chocam com a lógica tradicional da proibição de imagens figurativas, que é que nada deve substituir a oração direta a Deus através de meios verbais. Não há lugar na prática da religião para auxílios visuais à devoção: não há mandalas na arte religiosa islâmica.

A propósito, se a tauhid influenciou profundamente a arte islâmica, por que deveria ter feito isso da maneira que a sabedoria convencional alega? Os teólogos muçulmanos medievais mais interessados na doutrina da tauhid certamente estariam entre os primeiros a dizer que a arte é apenas uma distração terrestre do verdadeiro objetivo da religião. E as visões chauvinistas dos tauhidianos estão fora de lugar na interpretação da arte islâmica. O que chamamos de arte islâmica era, na realidade, a arte da cultura islâmica, na qual cristãos e judeus participavam junto com os muçulmanos. Igrejas e sinagogas usavam os mesmos meios decorativos e motivos que as mesquitas; edifícios seculares também.

Então, qual é a fonte de nossa sabedoria recebida sobre arte islâmica? Essas idéias nos chegam do movimento romântico e foram preservadas na literatura popular e no orientalismo do século XIX. É um paradoxo claro que os estereótipos orientalistas sejam menosprezados quando se adéqua a um propósito antiocidental, mas adotados para comprovar

son, “Ibn Jubayr’s Visit to al-Medina,” *Journal of the American Oriental Society*, v. 50, 1930, pp. 31–38.

<sup>8</sup> Para visões convencionais da beleza humana e visões filosóficas da beleza que parecem desapregadas da vida comum, veja S. Kahwaji, “Ilm al-Djamâl”, EI2.

<sup>9</sup> *Kitâb al-qiyân*, trad. A. F. L. Beeston como *The Epistle on Singing-Girls of Jâhiz*, Londres, 1980, pp. 25–26.

<sup>10</sup> Franz Rosenthal, *A herança clássica no Islã*, trad. E. e J. Marmors-tein, Londres, 1975, p. 266; o texto em árabe publicado no Cairo, 2 v., 1299 a 1300 d.C. Mais pesquisas na literatura de adab são indicadas.

interpretação supostamente “islâmica” da arte islâmica dos tauhidianos.<sup>11</sup>

Os estereótipos ocidentais sobre a cultura islâmica remontam muito além da Era Romântica, é claro, mas foram desenvolvidos e aplicados de maneira mais ampla durante o século XIX e chegando no século XX, a era primordial do colonialismo ocidental no mundo islâmico. Assim, a sabedoria convencional de que a arte islâmica, como outros aspectos da cultura islâmica, de alguma forma representa ou é determinada pela teologia islâmica, é simplesmente uma resposta etnocêntrica não examinada do Ocidente ao contato com outra civilização, não um ponto de vista tradicional do mundo islâmico. O raciocínio parece ter algo assim: os residentes e a cultura do mundo islâmico são fundamentalmente diferentes de nós (ocidentais); porque? porque eles são muçulmanos; portanto, todas as diferenças entre a cultura islâmica e a ocidental devem ser devidas ao islamismo.

### 3. “Mas talvez...”

Mas talvez você pense que mesmo assim há algo nessa sabedoria convencional, ou mesmo que a tauhid está subjacente a toda a arte islâmica. Talvez você pense que essas são hipóteses razoáveis, mesmo que nenhuma prova delas tenha sido apresentada. Como é que você pode razoavelmente examinar e defender tais interpretações da arte?

#### 3.1. Inferência Lógica

Temos uma técnica para construir argumentos que podem ser examinados à parte das crenças religiosas ou filosóficas de um indivíduo: a inferência lógica, que é chamada de método científico quando aplicada ao mundo natural.

Resumidamente, é preciso examinar as evidências, generalizar sobre elas (formar uma hipótese), testar a generalização contra evidências adicionais, revisar a generalização e repetir o ciclo. Uma generalização válida leva a novas idéias; na ciência, isso é chamado de potencial preditivo.<sup>12</sup>

É esse ciclo de investigação que compõe a boa pesquisa nas ciências humanas, mesmo quando o estudioso não percebe que o está usando. O objetivo dessa abordagem não é reivindicar a legitimidade da ciência, mas examinar as conclusões de alguém, em vez de simplesmente ficar satisfeito com o fato que alguém chegou a alguma conclusão; o objetivo é examinar a sabedoria recebida, em vez de simplesmente repeti-la. Os historiadores da arte geralmente não aprendem que é isso que eles deveriam estar fazendo, mas os bons aprendem isso intuitivamente, se não explicitamente. Esse método de investigação facilita descobrir o que tentar em seguida em uma investigação acadêmica. Depois de obter uma visão, analisando um tipo de evidência, você pode fortalecer seu caso e melhorar sua interpretação, analisando outro tipo de evidência. Se você chegar a uma conclusão com base na análise

<sup>11</sup> Como no *Orientalismo* de Edward Said, Nova York, 1978; para visões mais extremas, veja *Orientalismo, Islã e Islamistas*, ed. Asaf Hussain e outros, Brattleboro, 1984.

<sup>12</sup> “Uma inferência verdadeira, invariavelmente, sugere outras.” A. Conan Doyle, “A Estrela de Prata”.

formal, poderá procurar fontes históricas para confirmação; se a análise estilística da cerâmica o levar a alguma idéia, você poderá testá-la contra o conteúdo das inscrições nessa cerâmica.

#### 3.2. Procurando evidências

Portanto, se você quiser mostrar, como o catálogo e os tauhidianos, que toda arte islâmica tem conteúdo religioso islâmico simbólico ou esotérico, ou ainda, mais razoavelmente, que pelo menos alguma arte islâmica tenha conteúdo religioso islâmico simbólico, como você pode proceder?

Antes de mais nada, em vez de apenas afirmar o que você considera uma verdade geral, você precisa encontrar um conjunto de objetos ou edifícios nos quais acha que pode ver conteúdo religioso, e isso oferece a possibilidade de examinar vários tipos de evidências. Você precisa procurar casos em que possa obter alguma alavancagem, casos em que uma observação pode levar a uma hipótese que pode ser estendida a outros casos para os quais você também pode encontrar evidências.

O ensaio do catálogo funciona de trás para frente: a partir de um único exemplo, tira conclusões sobre uma ampla gama de monumentos de outras terras e períodos históricos e, em seguida, adota generalizações abrangentes. Uma abordagem melhor seria desenvolver a interpretação do painel de azulejos, testá-la contra outros tipos de evidência da mesma época e lugar e, em seguida, ampliar o argumento, trazendo ainda mais monumentos.

Ora, se a arte islâmica tem conteúdo religioso simbólico, e já que a arte islâmica exibe diferenças de período para período e de lugar para lugar, pode-se esperar que pelo menos algumas vezes essas diferenças tenham algo a ver com desenvolvimentos teológicos ou mudanças nas práticas religiosas.

#### 3.3. Algumas sugestões

Posso sugerir alguns casos adequados a esse método de investigação. Eu coloquei de lado vários casos triviais: é claro que as formas de algumas coisas são exclusivas dos contextos religiosos: minarettes, minbars, talvez até formas especiais da escrita cúfica para escrever Alcorões.<sup>13</sup> Mas, com exceção da última, não há diferença de estilo entre arte religiosa e secular quando podemos encontrar exemplos contemporâneos de ambas, exceto que imagens de pessoas e animais não aparecem em obras destinadas a contextos religiosos. Também é trivial a afirmação de que, porque a arte religiosa e a secular são decoradas da mesma maneira, ambas têm um significado inteiramente religioso; isso pressupõe o que deve ser demonstrado.

♦ O Domo da Rocha, o primeiro edifício religioso islâmico existente em sua forma original (691 d.C.), inclui uma longa inscrição, principalmente tirada do texto do Alcorão. Mas há também uma passagem cristológica que não é encontrada no Alcorão (“orai por vosso profeta e seu

<sup>13</sup> Estelle Whelan, “Escrevendo a Palavra de Deus: Alguns manuscritos antigos do Alcorão e seus contextos, Parte I”, *Ars Orientalis*, v. 20, pp. 113–47, embora as conclusões da Dra. Whelan não sejam de modo algum triviais.

servo, Jesus, filho de Maria”).<sup>14</sup> Por quê? O local do Domo da Rocha, onde ficava o Templo Judaico, não é muito relevante para a vida de Jesus. Existe alguma relação entre conteúdo e forma aqui?

- ◆ No final do século VIII, surgiu na Mesopotâmia um novo estilo de decoração de parede que era imediatamente popular em todo o mundo islâmico, o chamado estilo biselado. E na Mesopotâmia, em meados do século X, desenvolveram-se o arabesco e os muqarnas (abóbada de “estalactites”), tornando-se similarmente popular em todo o mundo islâmico. Quais desenvolvimentos religiosos contemporâneos são responsáveis por essas invenções?
- ◆ A fachada da mesquita fatímida de al-Aqmar, no Cairo (1125), que é bastante plástica em sua decoração arquitetônica, inclui quatro painéis em relevo plano, dos quais três são claramente figuras: um de um vaso de plantas, outro de um mihrab e a terceira de uma porta. Caroline Williams defendeu o simbolismo xiita aqui e em outros edifícios religiosos dos fatímidas.<sup>15</sup> Ela está certa? Pode-se generalizar suas descobertas? Isso é algo específico das mesquitas xiitas? Existe outra explicação? De maneira mais geral, existe uma diferença entre a arte e a arquitetura de sunitas e xiitas? Entre a arte e a arquitetura das várias madhâhib (escolas de jurisprudência sunita)? Entre a arte e a arquitetura ismaelita e do xiismo duodecimal?
- ◆ Quando a dinastia Almôada (1130-1269) conquistou cidades anteriormente mantidas pelos Almorávidas (1056-1147) no Marrocos e na Argélia, muitos edifícios religiosos foram redecorados em um estilo diferente, por razões ideológicas. Eu acredito que as fontes literárias para esse fenômeno são citadas na literatura histórica da arte, embora eu não as tenha rastreado; de qualquer forma, a renovação moderna expôs casos em que a decoração em estuque no estilo almorávida foi realmente coberta com estuque no estilo almôada mais simples. Este é um dos poucos casos na arte islâmica em que algum design se tornou mais simples, em vez de mais complexo. A intrincada decoração foliar dos almorávidas foi substituída por motivos simplificados (o chamado *décor large*), embora o design geral tenha sido mantido; no entanto, as inscrições foram eliminadas. Os almorávidas tinham algum argumento religioso em mente com essa simplificação: que sentido era esse e como essas mudanças evidenciavam esse argumento? Era simplesmente uma questão de simplificação para evitar a ostentação ou havia a intenção de haver conteúdo religioso real para o *décor large*? Existem outros casos desse tipo?
- ◆ Dezenas de edifícios que combinavam fontes públicas com escolas primárias (sabil-maktabs) foram construídos pelos mamelucos no Cairo.<sup>16</sup> Aparentemente, essa forma não é encontrado em nenhum outro lugar. Que corrente na vida

religiosa do período mameluco seria responsável por esse desenvolvimento?

- ◆ No final do século XVII, o arabesco, juntamente com outros elementos tradicionais da arte islâmica, como os muqarnas, começou a cair em desuso. Eles foram substituídos por motivos emprestados da arte ocidental. Algum desenvolvimento religioso contemporâneo explica isso? E as várias ondas de influência da arte chinesa, como nos mongóis (séculos XIII e XIV) e otomanos (século XV)? O que significa que o arabesco foi revivido no século XIX para uso em falsificações?
- ◆ No século XVIII, desenvolveu-se no Irã um gênero de pintura em grande escala, retratando cenas da vida dos imãs xiitas. Essas pinturas foram exibidas principalmente durante os meses de Muharram e Safar, durante o ta’ziyah, ou recitações públicas da literatura sobre a morte de Husayn em Carbalá em 680 d.C., em edifícios especialmente construídos ou ao ar livre ou em outro lugar.<sup>17</sup> Existe algum significado religioso para o estilo dessas pinturas bastante simples, ou é o significado tudo em sua iconografia?

Confesso que acho que todas essas abordagens produzirão resultados inconclusivos, na melhor das hipóteses.

Meu próprio estudo sobre arte e arquitetura islâmica me leva a concluir que, embora existam casos em que o conteúdo religioso foi trabalhado em monumentos específicos, essas são apenas sobreposições, acréscimos a projetos padrão que eles próprios não transmitiam significado religioso narrativo ou simbólico, e que esses casos não revelam algum aspecto fundamental da arte islâmica em geral. A arte islâmica era admirada em seu contexto cultural original, não por simbolizar idéias religiosas, mas por ser bem feita e bonita de se ver. A cultura não esperava encontrar conteúdo religioso na arte, assim como não esperava encontrar histórias de interesse humano lá.

Seria melhor investigar os contextos religiosos da arte islâmica do que seu suposto conteúdo religioso. E, em qualquer contexto, pode haver associações secundárias sobrepostas que são mais tênues que o simbolismo intencional.

#### 4. Associações e protótipos inarticulados

A Prof<sup>a</sup>. Gitty Azarpay comentou para mim, enquanto discutíamos dragões entrelaçados na arte islâmica e imagens cíclicas em metalurgia islâmica, que não podemos encontrar no registro escrito nenhum vestígio das associações ligadas essas imagens, porque essas associações existiam abaixo do nível da cultura verbal.

O uso de dragões entrelaçados provavelmente envolve principalmente associações desarticuladas, com algumas facetas articuladas: no mundo islâmico, os dragões simbolizavam eclipses em alguns casos, mas também podiam ser associados de forma mais flexível a cobras, poder imperial e proteção, de acordo com o contexto.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Oleg Grabar, “O domo omíada da rocha em Jerusalém”, *Ars Orientalis*, v. 3, 1959, pp. 33–62, p. 53.

<sup>15</sup> Caroline Williams, “O Culto dos Santos Áldidas nos Monumentos Fatímidas do Cairo. Parte I: A Mesquita de al-Aqmar”, *Muqarnas*, v. 1, 1983, pp. 37–52; “Parte II: Os Mausoléus”, *Muqarnas*, v. 3, 1985, pp. 39–60.

<sup>16</sup> Sherif Wahdan, “Os Maktabs Caiotas do Período Mameluco Circassiano”, tese de M. A., Univ. de Michigan, 1988.

<sup>17</sup> Peter Chelkowski, “Pintura Narrativa e Recitação de Pinturas no Irã Qajar Iran”, *Muqarnas*, v. 6, 1989, pp. 98–111.

<sup>18</sup> Willy Hartner, “Os nós pseudoplanetários da órbita da lua nas iconografias hindu e islâmica”, *Ars Islamica*, v. 5, 1938, pp. 112–54; Gitty

É mais difícil imaginar tais associações desarticuladas para formas arquitetônicas do que para representações figurativas. Ainda assim, a era omíada pode ter associado o mihrab ao lugar em que Maomé estava para liderar a oração na mesquita de Medina – sem nunca dizer isso.<sup>19</sup>

Mas o tipo mais forte de associação desarticulada é mais difuso: é a memória visual de um protótipo respeitado ou amado. Por exemplo, mesquitas congregacionais na área de Damasco foram construídas para se parecer com a Grande Mesquita da cidade até o século XV. Nesse caso, o protótipo era conhecido e existente; emprestando a forma da Grande Mesquita, os construtores de outras mesquitas congregacionais também emprestaram todas as associações que os residentes da área de Damasco vincularam à maior e mais antiga mesquita da região. Alternativamente, essas associações podem atravessar cadeias de protótipos. O protótipo original pode ser esquecido, a associação original pode ser alterada. De qualquer maneira, essas invocações da autoridade de um protótipo respeitado ajudam a fazer com que um edifício derivado ou outra parte da cultura material “pareçam corretos”.

A conclusão cautelosa que deve ser tirada desse tipo de comportamento humano é que *as formas podem ser usadas repetidamente sem transmitir significados específicos e articulados*: a invocação de um protótipo pode produzir apenas associações inarticuladas.

A arquitetura religiosa islâmica é um estudo sobre o desenvolvimento e a subsequente continuidade de novas formas costumeiras. Como mostram seus palácios, os omíadas viviam no mundo da Antiguidade Tardia, rico em arte narrativa, e talvez tentassem desenvolver uma arquitetura religiosa islâmica articulada. Mas o significado dos mosaicos na Grande Mesquita de Damasco logo se perdeu e a lógica completa para a construção do Domo da Rocha foi esquecida. Posteriormente, a elaboração de formas visuais e a elaboração intelectual do Islã foram desconectadas. Uma era majoritariamente inarticulada, a outra, bastante articulada.

## 5. Se não

Se você não estiver interessado em provar que os tauhidianos estão certos ou errados, e se você quiser ou não buscar associações inarticuladas com formas artísticas, você pode desenvolver melhor seu entendimento da arte islâmica através de observações reais da história da arte ao invés de postular a sabedoria adquirida.

### 5.1. Por exemplo

E o painel otomano de azulejos que não foi exibido em Berkeley? O catálogo generaliza de maneira imprudente o preenchimento foliado do nicho, mas, ao observar esse elemento,

Azarpay, “O Dragão do Eclipse na Miniatura de um Frontispício Árabe”, *Journal of the American Oriental Society*, v. 98, 1978, pp. 363–74; e “O homem-cobra na arte da Bactria da Idade do Bronze”, *Bulletin of the Asia Institute*, s.s., v. 5, 1991, pp. 1–10.

<sup>19</sup> George C. Miles, “Mihráb e ‘Anazah: Um estudo de iconografia islâmica primitiva”, *Archaeologia Orientalia in memoriam Ernst Herzfeld*, Locust Valley, NY, 1952, 1952, pp. 156–71.

ele aponta para algo interessante. Em outras fontes otomanas, como as estruturas maiores em forma de pavilhão que se vêem em Istambul e no Cairo, também há decoração foliada em locais semelhantes, como nas grades de metal que cercam a própria fonte. Isso pode ser simplesmente uma referência à função do edifício, ou também aos objetivos piedosos dos patronos em fornecer água para os sedentos. O interessante é que fontes pré-otomanas, como os sabíl-maktabas do Cairo, não compartilham esse motivo: suas grades são grades retangulares.

Portanto, uma generalização razoável para você fazer seria que os arquitetos otomanos aplicaram a decoração foliada a um elemento que antes não a possuía. Essa generalização em si precisa ser examinada mais minuciosamente. Mas, supondo que seja válida, um próximo passo razoável a ser seguido seria perguntar se isso era verdade para outros elementos da arte e arquitetura otomanas (estendendo a generalização). Ou (e) você pode procurar outras diferenças igualmente sistemáticas entre as fontes otomanas e pré-otomanas; você pode comparar o conteúdo das inscrições nas fontes otomanas às inscrições nas fontes pré-otomanas, para trazer outro tipo de evidência.

O ciclo de investigação através da inferência lógica permite que você procure qualquer fenômeno que lhe interesse, como a existência de significado religioso simbólico, e estabeleça sua existência com firmeza, em vez de apenas presumir que existe só porque os orientalistas têm dito isso nos últimos dois séculos.

### 5.2. Grandes questões

O painel de azulejos da fonte não nos levou muito longe, no entanto. Para avançar, precisamos conectá-lo a alguma generalização de alto nível, a uma questão ou pergunta histórica mais ampla. Os historiadores da arte islâmica não desenvolveram suficientemente essas questões, que ajudam a unificar a investigação e são extremamente necessárias nesse campo diverso. No caso da fonte, pode-se perguntar como as evidências da fonte mostram como a arte imperial otomana se espalhou pela Anatólia e pelas terras árabes.

Como exemplos não diretamente relevantes para a fonte, outras generalizações de alto nível incluem a afirmação de que o arabesco e os muqarnas foram inventados na Mesopotâmia abássida e espalhados por todo o mundo islâmico por causa do prestígio cultural do califado; que na arte e arquitetura o Magrebe perdeu o contato com as terras islâmicas centrais após o século XI; e que a arte islâmica é caracterizada por um “amor pelo entrelaçamento”, de alguma forma ligado aos têxteis.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “amor pelo entrelaçamento” é uma contribuição de Lisa Golombek, “O Universo Drapeado do Islã”, *Conteúdo e Contexto das Artes Visuais no Mundo Islâmico*, ed. Priscilla Soucek, Univ. Park, Pa., 1988, pp. 25–38.