

# HISTÓRIA DA ARTE ISLÂMICA

TRADUÇÃO E ORGANIZAÇÃO:

YOUSSEF ALVARENGA CHEREM



# Sumário

<b>A Questão do Orientalismo</b>	<b>I</b>
<b>O Splash de Said</b>	<b>19</b>
O Debate sobre “Orientalismo” . . . . .	20
Só na América . . . . .	24
<b>A influência de Edward Said e Orientalismo na Antropologia, ou: O Antropólogo Pode Falar?</b>	<b>28</b>
O ataque à antropologia . . . . .	29
A Antropologia e o encontro colonial . . . . .	30
Conclusões . . . . .	40
<b>A arte orientalista do século XIX: Linda Nochlin e o “Oriente Imaginário”</b>	<b>41</b>
<b>O legado conflitante de Bernard Lewis: Um choque de interpretações</b>	<b>54</b>
“Último orientalista” ou pesquisador pioneiro? . . . . .	55
Choque ou encontro? . . . . .	57
Desprezo ou boa-fé? . . . . .	58
<b>O orientalismo na arte</b>	<b>61</b>
<b>O surgimento do Islã e o clima artístico do período</b>	<b>89</b>
<b>O nascimento da arte islâmica: os omíadas</b>	<b>102</b>
<b>Arquitetura Omíada</b>	<b>120</b>
O Domo da Rocha . . . . .	120
A mesquita congregacional . . . . .	127
As mesquitas de al-Walid . . . . .	131
<b>Atitudes islâmicas em relação à arte</b>	<b>136</b>
<b>Aniconismo e representação figurativa na arte islâmica</b>	<b>167</b>
Religioso e Secular . . . . .	167
Aniconismo religioso . . . . .	168

Representação Figural na Arte Secular . . . . .	174
Significado . . . . .	176
Uma arte sem narrativa . . . . .	181
<b>A atitude dos teólogos muçulmanos em relação à pintura</b>	<b>185</b>
<b>O Domo da Rocha Omíada em Jerusalém</b>	<b>190</b>
<b>O Significado do Domo da Rocha Omíada em Jerusalém</b>	<b>218</b>
<b>A mesquita</b>	<b>230</b>
Generalidades . . . . .	230
Definição . . . . .	231
As origens da mesquita . . . . .	233
Liturgia . . . . .	236
A casa de Maomé . . . . .	238
Masjid e jâmi'a . . . . .	242
Inovações . . . . .	244
O mihrâb . . . . .	245
O minbar . . . . .	247
A maqşûra . . . . .	253
Transepto elevado com gablete . . . . .	255
A cúpula sobre o mihrâb . . . . .	258
As primeiras mesquitas árabes . . . . .	260
As principais mesquitas omíadas . . . . .	262
Mesquitas abássidas . . . . .	269
A transformação do santuário . . . . .	276
O papel da estrutura e do ornamento . . . . .	279
Mesquitas magrebina . . . . .	280
Mesquitas de hipostilo anatólicas . . . . .	283
A tradição iraniana . . . . .	288
O primeiro período . . . . .	288
O período seljúcida . . . . .	289
O período ilkhânida . . . . .	291
O período timúrida . . . . .	292
O período safávida . . . . .	296
A tradição turca . . . . .	299
Primeiras mesquitas com cúpulas . . . . .	300
Arquitetura otomana anterior a 1453 . . . . .	301
Arquitetura otomana após 857/1453 . . . . .	303

<b>O minarete</b>	<b>310</b>
O contexto dos primeiros minaretes ou torres . . . . .	311
Etimologia . . . . .	313
A forma dos primeiros minaretes . . . . .	316
Minaretes no Norte da África e Espanha . . . . .	317
Minaretes abássidas . . . . .	319
Minaretes iranianos . . . . .	323
Minaretes turcos . . . . .	327
Minaretes egípcios . . . . .	330
<b>A escrita árabe: seu papel e princípios</b>	<b>338</b>
A escrita árabe: seu papel e princípios . . . . .	338
A importância da escrita na cultura islâmica . . . . .	339
Princípios da escrita árabe . . . . .	341
O texto alcorânico . . . . .	346
As origens da escrita árabe . . . . .	348
O desenvolvimento da escrita árabe no século VII . . . . .	351
A evolução de um estilo caligráfico . . . . .	353
Os primeiros manuscritos do Alcorão . . . . .	355
Características físicas . . . . .	355
A adoção das escritas cursivas . . . . .	359
A escrita cursiva livresca . . . . .	361
A canonização da cursiva quebrada . . . . .	364
A cursiva quebrada e Ibn Muqla . . . . .	368
A padronização das escritas cursivas com Ibn al-Bawwab . . . . .	369
O que causou a canonização das escritas cursivas? . . . . .	372
<b>Em direção a uma codificação da cursiva</b>	<b>377</b>
O novo estilo . . . . .	377
O crescimento da cursiva . . . . .	381
O papel de Ibn Muqla . . . . .	385
A caligrafia e a derrocada do império . . . . .	385
Economia, ortografia e legibilidade . . . . .	388

# A Questão do Orientalismo

Bernard Lewis [I]

Imagine uma situação em que um grupo de patriotas e radicais da Grécia decidisse que a profissão de estudos clássicos insultou a grande herança da Hellas e que aqueles envolvidos nesses estudos, conhecidos como classicistas, são a última manifestação de uma profundo e malévolos conspiração, incubada durante séculos, chocada na Europa Ocidental, desenvolvida na América, cujo propósito é denegrir as realizações gregas e subjugar as terras e povos gregos. Nesta perspectiva, toda a tradição europeia dos estudos clássicos — em grande parte a criação de românticos franceses, governadores coloniais britânicos (de Chipre, é claro) e de poetas, professores e procônsules de ambos os países — é um insulto de longa data à honra e integridade da Hellas, e uma ameaça a seu futuro. O veneno se espalhou da Europa para os Estados Unidos, onde o ensino da história, língua e literatura gregas nas universidades é dominado pela raça má de classicistas, homens e mulheres que não são de origem grega, que não têm simpatia pelo grego causas e que, sob uma falsa máscara de erudição desapaixonada, esforçam-se para manter o povo grego em um estado de subordinação permanente.

Chegou a hora de salvar a Grécia dos classicistas e trazer a um fim toda a tradição perniciosos de erudição clássica. Somente os gregos são realmente capazes de ensinar e escrever sobre a história e a cultura gregas da antiguidade remota até o presente; somente os gregos são genuinamente competentes para direcionar e realizar programas de estudos acadêmicos nestes campos. Alguns não-gregos podem ter permissão para se juntar a este grande esforço, desde que deem provas convincentes de sua competência, como, por exemplo, fazendo campanha pela causa grega em Chipre, demonstrando sua má vontade aos turcos, oferecendo uma pitada de incenso aos deuses gregos atualmente entronizados e adotando qualquer que seja a última ideologia da moda entre os intelectuais gregos.

Os não-gregos que não satisfizerem ou não puderem cumprir esses requisitos são obviamente hostis e, portanto, não estão preparados para ensinar estudos da Grécia de forma justa e razoável. Não se deve permitir que eles se escondam atrás da máscara do classicismo, mas devem ser revelados pelo que são: turcófilos, inimigos do povo grego e opositores da causa grega. Os que já estão estabelecidos nos círculos acadêmicos devem ser desacreditados através da injúria e, assim, neutralizados; ao mesmo tempo, devem ser tomadas medidas para garantir o controle grego ou pró-grego de centros e departamentos universitários de estudos gregos e, por meio de uma espécie de profilaxia acadêmica, evitar o

## A Questão do Orientalismo

surgimento de mais acadêmicos ou estudos clássicos. Enquanto isso, o próprio nome de classicista deve ser transformado em um termo insultante.

Colocado em termos de estudos clássicos e gregos, esse quadro é absurdo. Mas substituímos “classicistas” com “orientalistas”, com as mudanças apropriadas, essa divertida fantasia torna-se uma realidade alarmante. Há alguns anos, foi levantado um clamor contra os orientalistas nas universidades americanas e, em menor medida, européias, e o termo “Orientalismo” foi esvaziado de seu conteúdo anterior e preenchido com um completamente novo: o tratamento antipático ou hostil de povos orientais. Nesse caso, até mesmo os termos “antipático” e “hostil” foram redefinidos para significar não apoiar os credos ou causas atualmente disponíveis.

Tomemos o caso de V.S. Naipaul, autor de um recente relato de uma viagem por países muçulmanos. O Sr. Naipaul não é um professor, mas um romancista — um dos mais talentosos do nosso tempo. Ele não é um europeu, mas das Índias Ocidentais, de origem das Índias Orientais. Seu livro sobre o islã moderno não é e não tem qualquer pretensão de ser uma obra acadêmica. É o resultado de uma observação de perto, por um observador profissional da situação humana. É ocasionalmente enganado, muitas vezes devastadoramente preciso e, acima de tudo, compassivo. O Sr. Naipaul tem um olhar atento para os absurdos do comportamento humano, nas terras muçulmanas como em outros lugares. Ao mesmo tempo, ele é movido por uma profunda simpatia e compreensão tanto pela raiva quanto pelo sofrimento das pessoas, cujo absurdo ele retrata com tanta fidelidade.

Mas essa compaixão não é uma qualidade apreciada, nem mesmo reconhecida por aqueles com agendas políticas ou ideológicas. O Sr. Naipaul não vai andar na linha; ele não se unirá ao coro dos que louvam os líderes radicais islâmicos e insultam aqueles que se lhes opõem. Ele é, portanto, um orientalista — um termo aplicado a ele até mesmo por estudantes universitários que passaram por uma lavagem cerebral, mesmo devendo saber melhor das coisas. Sua confusão mental é dificilmente surpreendente em uma situação em que um professor em uma universidade respeitável oferece e dá um curso sobre “Orientalismo” que consiste em uma diatribe contra a erudição orientalista, uma demonologia dos envolvidos nela e o comentário final: “E agora há outra coisa que devo lhes contar. Mesmo aqui, nesta universidade, existem orientalistas” — a última palavra pronunciada com a fúria sibilante a que a última sílaba se presta.

O que então é o orientalismo? O que a palavra significava antes de ser envenenado pelo tipo de poluição intelectual que, em nosso tempo, fez com que tantas palavras, anteriormente úteis, se tornassem impróprias para uso no discurso racional? No passado, o orientalismo era usado principalmente em dois

sentidos. Um é uma escola de pintura — a de um grupo de artistas, principalmente da Europa Ocidental, que visitaram o Oriente Médio e a África do Norte e descreveram o que viram ou imaginavam, às vezes de uma forma bastante romântica e extravagante. O segundo significado, mais comum, sem conexão com o primeiro, tem sido um ramo dos estudos acadêmicos. A palavra e a disciplina acadêmica que denota datam da grande expansão da bolsa de estudo na Europa Ocidental desde a época do Renascimento. Havia helenistas que estudavam grego, latinistas que estudavam latim, hebraístas que estudavam hebraico; os dois primeiros grupos às vezes eram chamados de classicistas, os terceiros, orientalistas. No devido tempo, eles voltaram sua atenção para outras línguas.

Basicamente, esses primeiros estudiosos eram filólogos preocupados com a recuperação, estudo, publicação e interpretação de textos. Esta foi a primeira e mais essencial tarefa que teve que ser realizada antes do estudo sério de outros assuntos como filosofia, teologia, literatura e história se tornar possível. O termo orientalista não era tão vago e impreciso como parece agora. Havia apenas uma disciplina: a filologia. Nos estágios iniciais, havia apenas uma região, aquilo que agora denominamos Oriente Médio — a única parte do Oriente com a qual os europeus poderiam alegar qualquer conhecimento real.

Com o progresso da exploração e do conhecimento, o termo orientalista tornou-se cada vez mais insatisfatório. Estudantes do Oriente não estavam mais envolvidos em uma única disciplina, mas estavam se ramificando em vários outras. Ao mesmo tempo, a área que estudavam, o chamado Oriente, foi vista para além das terras do Médio Oriente, em que a atenção européia tinha sido até então concentrada, para incluir as vastas e remotas civilizações da Índia e da China. Houve uma tendência crescente entre os estudiosos e nos departamentos universitários preocupados com esses estudos para usar rótulos mais precisos. Os estudiosos levaram a se chamar filólogos, historiadores, etc., lidando com temas orientais. E em relação a esses tópicos, eles começaram a usar termos como sinólogo e indólogo, iranista e arabista, para dar uma definição mais próxima e mais específica à área e ao tópico estudado.

A propósito, o último termo, arabista, também passou por um processo de re-semantificação. Na Inglaterra, no passado, a palavra arabista era normalmente usado da mesma forma como iranista ou hispanista ou germanista — para denotar um estudioso profissional preocupado com a língua, história ou cultura de uma determinada terra e povo.

Nos Estados Unidos, passou a significar um especialista em negócios com os árabes, particularmente no governo e no comércio. Para alguns, mas não todos, também significa um defensor de causas árabes. Esse é outro exemplo de uma poluição semântica, que nos privou do uso de um termo necessário. O termo

hispanista não significa um apologista para os ditadores e terroristas da América Central, ou um admirador de touradas, um observador ou praticante de assuntos espanhóis, ou um fornecedor de bananas. Significa um acadêmico com bom conhecimento de espanhol, especializando-se em algum campo da história ou cultura da Espanha ou da América Latina. A palavra arabista deveria ser utilizada da mesma forma. Isso, entretanto, é provavelmente uma causa perdida e um outro termo deverá ser encontrado. Alguns até sugeriram a palavra “arabólogo”, por analogia a sinólogo, indólogo e turcólogo. Esse termo pode trazer algum ganho em precisão, mas também uma considerável perda de elegância. Um grupo de estudiosos não desprezível, engajado no estudo de uma civilização verdadeiramente grandiosa, merece um rótulo um tanto melhor.

O termo orientalista já está poluído além da salvação, mas isso é menos importante na medida em que a palavra já havia perdido seu valor e, de fato, havia sido abandonada por aqueles que anteriormente se intitulavam como tais. Este abandono recebeu expressão formal no Vigésimo Nono Congresso Internacional de Orientalistas, que se reuniu em Paris no verão de 1973. Este foi o centésimo aniversário do Primeiro Congresso Internacional de Orientalistas convocado na mesma cidade, e pareceu uma boa ocasião para reconsiderar a natureza e as funções do congresso. Logo ficou claro que havia um consenso em favor da queda deste rótulo — alguns realmente queriam ir mais longe e encerrar a série de congressos com o argumento de que a profissão como tal havia deixado de existir e, portanto, o congresso tinha sobrevivido a seu propósito. A vontade normal das instituições de sobreviver foi forte o bastante para evitar a dissolução do congresso. O movimento para abolir o termo orientalista foi, no entanto, bem-sucedido.

O ataque veio de dois lados. Por um lado, havia aqueles que até então tinham sido chamados de orientalistas e que estavam cada vez mais insatisfeitos com um termo que não indicava nem a disciplina em que estavam envolvidos, nem a região com a qual eles estavam preocupados. Eles foram reforçados por estudiosos de países asiáticos que apontaram o absurdo de aplicar um termo como orientalista a um indiano estudando a história ou a cultura da Índia. Eles apresentaram outro argumento, de que o termo era de certa forma insultante para os orientais, na medida em que os fazia parecer objetos de estudo e não participantes.

A defesa mais forte da retenção do antigo termo foi feita pela delegação soviética, liderada pelo falecido Babajan Ghafurov, diretor do Instituto de Orientalismo em Moscou e ele próprio um oriental soviético da república do Tajiquistão. Este termo, disse Ghafurov, nos serviu bem há mais de um século. Por que devemos abandonar uma palavra que designa convenientemente o trabalho

que fazemos e que os nossos professores e seus professores receberam com orgulho por muitas gerações de volta? Ghafurov não ficou inteiramente satisfeito com o comentário de um delegado britânico que o elogiava por sua afirmação poderosa do ponto de vista conservador. Na votação, apesar do apoio dos orientistas da Europa Oriental que concordaram com o delegado soviético, Ghafurov foi derrotado e o termo orientalista foi formalmente abolido. Em seu lugar, o congresso concordou em se chamar de “Congresso Internacional de Ciências Humanas na Ásia e África do Norte” - uma expressão muito mais aceitável, desde que não seja necessário enviar telegramas e conhecer suficientemente o jargão acadêmico francês para saber que as ciências humanas consistem nas ciências sociais com uma levedura das humanidades.

O termo orientalista foi, assim, abolido pelos orientistas acreditados e jogado na pilha de lixo da história. Mas pilhas de lixo não são lugares seguros. As palavras orientalista e orientalista, descartadas como inúteis por estudiosos, foram recuperadas e recondicionadas para um propósito diferente, como termos de insulto polêmico.

O ataque aos orientistas não era, de fato, novo no mundo muçulmano. Já havia passado por várias fases anteriores, em que diferentes interesses e motivos estavam em jogo. Um dos primeiros surtos no período pós-guerra teve uma origem curiosa. Estava ligado com o início da segunda edição da *Encyclopedia of Islam*, um grande projeto do orientalismo no campo dos estudos islâmicos. A primeira edição havia sido simultaneamente publicada em três línguas — inglês, francês e alemão — com a participação de estudiosos desses e de muitos outros países. A segunda edição, começada em 1950, foi publicada somente em inglês e francês, e sem um membro alemão em seu quadro de editores.

O ataque muçulmano foi lançado em Carachi, capital da recentemente criada República Islâmica do Paquistão, e se concentrava em dois pontos, a falta de uma edição e de um editor alemães e a presença no quadro editorial de um judeu francês, o finado E. Levi-Provençal. A prioridade, e de fato a presença, da primeira reclamação parecia um pouco esquisita em Carachi, e foi esclarecida quando, no seu devido tempo, transpareceu que o organizador dessa agitação em particular era um cavalheiro descrito como “o imame da congregação dos muçulmanos alemães do oeste do Paquistão”, com alguma assistência de um diplomata alemão ainda não reformado que havia acabado de ter sido mandado para lá. Era uma época em que a mentalidade do Terceiro Reich ainda não havia desaparecido completamente.

O episódio foi de curta duração, e não teve nenhuma ou quase nenhuma repercussão no resto do mundo islâmico. Algumas outras campanhas contra os

orientalistas se seguiram, a maioria de origem bem mais local. Dois temas predominavam, o islâmico e o árabe. Para alguns, que se definiam como adversários exclusivamente em termos religiosos, o orientalismo era um desafio à fé islâmica. No começo dos anos 1960, um professor da universidade de al-Azhar, no Egito, escreveu um pequeno folheto sobre os orientalistas e as coisas maldosas que eles fazem. Eles são compostos, dizia ele, principalmente de missionários cujo objetivo é solapar e finalmente destruir o islamismo para estabelecer a supremacia da religião cristã. Isso se aplica à maioria deles, exceto para aqueles que são judeus, e cujo propósito é igualmente nefasto. O autor lista os orientalistas que estão agindo contra o islamismo e cuja influência funesta deve ser contra-atacada. Ele fornece uma lista separada de estudiosos realmente perversos e perigosos, contra quem é preciso ter cautela redobrada — aparentemente aqueles que fazem uma ostentação especiosa de boa vontade.

Eles incluem, entre outros, o nome do falecido Philip Hitti de Princeton. O autor do folheto descreve-o da seguinte maneira:

Um cristão do Líbano... Um dos mais encarniçados dos inimigos do Islã, que finge defender as causas árabes na América e é um assessor não oficial do Departamento de Estado americano sobre Assuntos do Oriente Médio. Ele sempre tenta diminuir o papel do Islã na criação da civilização humana e não está disposto a atribuir qualquer mérito aos muçulmanos... Sua História dos Árabes está cheia de ataques ao Islã e zombarias ao Profeta. Tudo isso é rancor, veneno e ódio...

O falecido Philip Hitti era um defensor vigoroso das causas árabes, e sua História é um hino à glória árabe. Essa resposta deve ter sido um choque para ele. Queixas religiosas semelhantes sobre o orientalista como missionário, como uma espécie de quinta coluna cristã, também apareceram no Paquistão e mais recentemente no Irã.

As críticas de muçulmanos fervorosos contra o orientalismo têm uma lógica inteligível quando veem os escritores cristãos e judeus sobre o Islã envolvidos na polêmica ou na conversão religiosa — de fato, se aceitarmos seus pressupostos, suas conclusões são praticamente ineludíveis. Na sua opinião, o membro de uma religião é necessariamente um defensor dessa religião, e uma abordagem de outra religião por qualquer pessoa exceto um converso em potencial, só pode ser empreendida para defesa ou ataque. Os estudiosos muçulmanos tradicionais normalmente não realizavam o estudo do pensamento ou da história cristã ou judaica, e eles não podiam ver nenhuma razão honrada para que cristãos ou judeus estudassem o islã. Na verdade, uma das prescrições da dhimma, as regras pelas quais os cristãos e judeus foram autorizados a praticar suas religiões sob o governo muçulmano, proíbe-lhes que ensinem o Alcorão a seus filhos. Os cristãos medievais tinham uma visão semelhante. Quando começaram a estudar o islã e as escrituras islâmicas, era para o duplo propósito de dissuadir os cristãos

da conversão ao islã e persuadir os muçulmanos a adotarem o cristianismo. Essa abordagem há muito tempo foi abandonada no mundo cristão, exceto em alguns postos avançados de zelo religioso, mas permaneceu por muito mais tempo a percepção prevalecente das relações interdenominacionais no mundo muçulmano.

Uma abordagem diferente, expressa em uma combinação de terminologia nacionalista e ideológica, é encontrada entre alguns escritores árabes. Curiosamente, a maioria dos envolvidos são membros das minorias cristãs nos países árabes e são eles próprios residentes na Europa Ocidental ou nos Estados Unidos. Um bom exemplo é um artigo de um sociólogo copta que morava em Paris, Anouar Abdel-Malek, publicado na revista *Diogenes* da UNESCO em 1963, ou seja, um ano depois da publicação do panfleto do Cairo. Neste artigo, intitulado “Orientalismo em crise”, o Dr. Abdel-Malek estabelece o que se tornou uma das principais acusações na acusação dos orientalistas. Eles são “Eurocêntricos”, prestando atenção insuficiente aos estudiosos, a produção, os métodos e realizações do mundo afro-asiático; eles estão obcecados com o passado e não mostram interesse suficiente na história recente dos povos “orientais” (críticos mais recentes reclamam exatamente o oposto); eles não prestam atenção suficiente aos insights oferecidos pelas ciências sociais e, em particular, pela metodologia marxista.

O artigo do Dr. Abdel-Malek é obviamente carregado de emoção, expressando convicções apaixonadas. Permanece, no entanto, dentro dos limites do debate acadêmico e, obviamente, é baseado em um estudo cuidadoso, porém não simpático, dos escritos orientalistas. Ele está até mesmo disposto a admitir que o orientalismo pode não ser inerentemente maligno e que alguns orientalistas podem ser, eles mesmos, vítimas.

Um novo tema foi esboçado em um artigo publicado em uma revista de Beirute em junho de 1974, escrito por um professor de ensino em uma universidade americana. Uma ou duas citações podem ilustrar a linha:

A hegemonia acadêmica sionista em estudos árabes [nos Estados Unidos] teve um efeito claro no controle da publicação de estudos, periódicos, bem como associações profissionais. Estes [eruditos sionistas] publicaram um grande número de livros e estudos que impressionam os não iniciados como sendo estritamente científicos, mas que de fato distorcem a história e as realidades árabes e agem em detrimento à luta árabe pela libertação. Eles se vestem uma máscara científica para despachar espiões e agentes de aparelhos de segurança americanos e israelenses, cujo dever é realizar estudos de campo em todos os estados árabes... Estes são fatos surpreendentes sobre os quais as autoridades árabes devem acompanhar se eles quiserem distinguir entre pesquisa legítima e honesta realizada por alguns professores americanos, por um lado, e conduzida por estudantes e

professores motivados pela segurança e hegemonia americanas, por outro. Essas autoridades não devem permitir que a riqueza árabe apoie os interesses americanos e israelenses. Eles devem analisar com cuidado e honestidade cada recurso de apoio material ou moral. Eles nunca devem permitir que o dinheiro árabe seja usado para enfraquecer, difamar ou comprometer os árabes.[3]

Este é um texto-chave, que pode nos ajudar consideravelmente a entender a política de desenvolvimento acadêmico nos estudos do Oriente Médio no período que se seguiu.

Outro ataque contra “os orientalistas” veio de um grupo de marxistas. Suas polêmicas revelam várias peculiaridades. Um é o pressuposto de que existe uma concepção ou linha orientalista a que todos os orientalistas aderem — uma ilusão que até mesmo o conhecimento mais superficial dos escritos dos orientalistas deve bastar para dissipar. A maioria desses críticos não são eles mesmos orientalistas. Isso não significa que eles rejeitem a doutrina orientalista ou a ortodoxia, que de fato não existe; isso significa que eles não possuem as habilidades orientalistas, que são exercidas com pouca diferença tanto pelos orientalistas marxistas quanto para os não-marxistas. As obras marxistas mais sérias sobre a história do Oriente Médio são ou de marxistas que são ele mesmos orientalistas, treinados nos mesmos métodos e sujeitos às mesmas disciplinas que seus colegas não marxistas, ou de autores que dependem dos escritos de estudiosos orientalistas (marxistas ou não), sobre cujo material se baseiam suas análises e conclusões.

Um bom exemplo disso é o livro inteligente de Perry Anderson, *As Linhas Estado Absolutista*. Embora interessante e sério, baseia o seu tratamento no Oriente Médio e, em geral, em assuntos islâmicos exclusivamente em fontes secundárias, isto é, nas obras dos orientalistas. Não há outro caminho — a não ser, é claro, que os estudiosos estejam dispostos a recorrer ao expediente desesperado de adquirir as habilidades necessárias e ler as fontes primárias. Mas, além de ser difícil e demorado, teria a desvantagem adicional de que os próprios estudiosos ficariam expostos à carga do orientalismo. Estudiosos marxistas como Maxime Rodinson na França e I.P. Petrushevsky na Rússia fizeram grandes contribuições para a história do Oriente Médio que são reconhecidas e aceitas mesmo por aqueles que não compartilham seus compromissos ideológicos ou lealdades políticas. Por sua vez, em seu trabalho, eles mostram muito mais respeito pelos outros orientalistas de outras persuasões do que pelos outros marxistas com outras concepções de estudo acadêmico. Até agora, houve poucas tentativas dos anti-orientalistas no Ocidente de produzir suas próprias contribuições para a história árabe. Quando eles tentaram, os resultados não foram impressionantes.

O principal expoente do anti-orientalismo nos tempos atuais nos Estados Unidos é Edward Said, cujo livro *Orientalismo*, publicado pela primeira vez em

1978, foi anunciado por uma alocação de revisões de livros, artigos e declarações públicas. Esse é um livro com uma tese — que “o orientalismo deriva de uma proximidade particular vivida entre a Grã-Bretanha e a França e o Oriente, que até o início do século XIX realmente significava apenas a Índia e as terras da Bíblia” (p. 4). Para provar este ponto, o Sr. Said toma uma série de decisões muito arbitrárias. Seu Oriente é reduzido ao Oriente Médio, e seu Oriente Médio, a uma parte do mundo árabe. Ao eliminar os estudos turcos e persas, por um lado, e os estudos semíticos, por outro, ele isola estudos árabes de seus contextos históricos e filológicos. O período e a área do orientalismo são igualmente restritos.

Para provar sua tese, o Sr. Said julga necessário datar surgimento do orientalismo a partir do final do século XVIII e colocar seus principais centros na Grã-Bretanha e na França. Na verdade, ele já estava bem estabelecida no século XVII — a cátedra de árabe em Cambridge, por exemplo, foi fundada em 1633 — e teve seus principais centros na Alemanha e países vizinhos. De fato, uma história de estudos árabes na Europa sem os alemães faz tanto sentido quanto a história da música ou filosofia europeia com a mesma omissão.

Sr. Said tenta justificar este procedimento:

Creio que a pura qualidade, consistência e massa de escritos britânicos, franceses e americano sobre Oriente os eleva acima do trabalho sem dúvida crucial realizado na Alemanha, Itália, Rússia e outros lugares. Mas acho que também é verdade que os principais passos dos estudos orientais foram tomados pela primeira vez seja na Grã-Bretanha ou na França [sic], então elaborados por alemães... O que os estudos orientalistas alemães fizeram foi aperfeiçoar e elaborar técnicas a ser aplicadas a textos, mitos, idéias e línguas quase literalmente recolhidas do Oriente pelos impérios britânico e francês. [Pp. 17-18; p. 19]

É difícil perceber o que essa última frase significa. Textos, no sentido de manuscritos e outros materiais escritos, eram certamente adquiridos no Oriente Médio por visitantes ocidentais. Mas as coleções na Alemanha, na Áustria e em outros lugares não são menos importantes do que os dos “impérios britânico e francês”. Como exatamente se “recolhe” uma língua, literalmente ou de outra forma? A implicação parece ser que ao aprender árabe, ingleses e franceses estavam cometendo algum tipo de ofensa. Os alemães — acessórios depois do fato — não podiam começar a fazer seu trabalho de “refinamento e elaboração” nessas línguas até que os britânicos e os franceses tivessem tomado posse delas pela primeira vez; os árabes, de quem essas línguas foram desapropriadas, juntamente com mitos e idéias (o que quer que isso signifique), foram, de forma correspondente, despossuados.

Toda essa passagem não é só falsa, como também absurda, revelando uma inquietante falta de conhecimento sobre o que os estudiosos fazem e o que o conhecimento acadêmico é. A ansiedade do leitor não é aliviada pela frequente

ocorrência de sinônimos mais fortes como “apropriar”, “acumular”, “arrancar”, “saquear” e até mesmo “estuprar” para descrever o crescimento do conhecimento sobre o Oriente no Ocidente. Parece que, para o Sr. Said, os estudos acadêmicos e a ciência são commodities que existem em quantidades finitas; o Ocidente agarrou uma parte injusta desses recursos, bem como de outros, deixando o Oriente não somente empobrecido, como também privado de conhecimento acadêmico e de ciência. Além de incorporar uma teoria do conhecimento até então desconhecida, o Sr. Said expressa um desprezo pela conquista acadêmica árabe moderna pior do que qualquer coisa que ele atribui aos seus orientalistas demônios.

Este tema da tomada violenta e possessão, com conotação sexual, se repete em vários pontos do livro. “O que era importante no último [latter] século XIX [sic] não era se o Ocidente havia penetrado e possuído o Oriente, mas sim como os britânicos e os franceses sentiram que o tinham feito” (p.121). Ou novamente:

... o espaço de regiões mais fracas ou subdesenvolvidas, como o Oriente, era visto como algo convidando o interesse, a penetração, a inseminação dos franceses — em suma, colonização ... Os estudiosos, administradores, geógrafos e agentes comerciais franceses derramaram sua exuberante atividade sobre o Oriente bastante supino e feminino. [pp. 219-220]

O clímax (por assim dizer) dessas fantasias sexuais projetadas acontece na passagem ousada do Sr. Said, em que ele infere uma interpretação elaborada, hostil e completamente absurda a partir de uma definição de uma raiz árabe que eu citei de dicionários árabes clássicos.[4]

As limitações de tempo, espaço e conteúdo que o Sr. Said impõe à força a seu assunto, embora constituam uma grave distorção, são, sem dúvida convenientes e mesmo necessárias ao seu propósito. No entanto, eles não são suficientes para alcançá-lo. Entre os arabistas e islamólogos britânicos e franceses que são o assunto ostensivo do seu estudo, muitas figuras importantes não são mencionadas (Claude Cahen, E. Levi-Provençal, Henri Corbin, Marius Canard, Charles Pellat, William e Georges Marçais, William Wright, todos os quais fizeram contribuições importantes) ou mencionados brevemente, de passagem (R.A. Nicholson, Guy Le Strange, Sir Thomas Arnold e E.G. Browne). Mesmo para quem ele cita, o Sr. Said faz uma escolha de trabalhos arbitrariamente arbitrária. Sua prática comum é, de fato, omitir suas principais contribuições e, em vez disso, se prender a escritos menores ou ocasionais.

Um exemplo disso é o tratamento dele do erudito inglês Edward Lane, do século XIX, que é discutido — e, incidentalmente, caluniado — por seu livro sobre os egípcios modernos. Este trabalho, um subproduto de sua permanência no Egito na década de 1830, é interessante e, em muitos aspectos, útil. Ele perde importância em comparação com o trabalho da vida de Lane, seu léxico multivolume árabe-inglês, que foi e continua a ser uma conquista importante do

orientalismo europeu e um marco dos estudos árabes. Sobre este o Sr. Said não tem nada a dizer.

Tudo isso — o rearranjo arbitrário do pano de fundo histórico e a escolha caprichosa de países, pessoas e escritos — ainda não é suficiente para o Sr. Said provar seu caso, e ele é obrigado a recorrer a estratégias adicionais. Um é a reinterpretação das passagens que ele cita até certo ponto sem qualquer acordo razoável com as intenções manifestas de seus autores. Outro é trazer para a categoria de “orientalista” toda uma série de escritores — literatos como Chateaubriand e Nerval, administradores imperiais como Lord Cromer e outros — cujas obras foram sem dúvida relevantes para a formação de atitudes culturais ocidentais, mas que não tinham nada a ver com a tradição acadêmica do orientalismo, que é o principal alvo do Sr. Said.

Como se não bastasse, e para sustentar seu argumento, o Sr. Said julga necessário lançar uma série de acusações irresponsáveis. Assim, ao falar sobre o orientalista francês Silvestre de Sacy do final do século XVIII / início do século XIX, o Sr. Said observa que “ele saqueou os arquivos orientais ... Os textos que ele isolou, ele trouxe de volta; ele os falsificou...” (p. 127). Se essas palavras têm algum sentido, é que Sacy foi de alguma forma culpado por ter acesso a esses documentos, e depois cometeu o crime de adulterá-los. Esse libelo ultrajante contra um grande estudioso não contém um pingote de verdade.

Outra acusação mais geral contra os orientalistas é que suas “idéias econômicas nunca se estenderam além da afirmação da incapacidade fundamental do oriental para comércio e racionalidade econômica. No campo islâmico, esses clichês foram válidos por literalmente centenas de anos — até o que importante estudo de Maxime Rodinson, *Islã e o Capitalismo* apareceu em 1966” (p. 259). O próprio M. Rodinson seria o primeiro a reconhecer a absurdo dessa afirmação, cujo escritor obviamente não se deu o trabalho de familiarizar-se com o trabalho de orientalistas anteriores como Adam Mez, J.H. Kramers, W. Björkman, V. Barthold, Thomas Arnold e muitos outros. Todos lidaram com atividades econômicas muçulmanas; Arnold era um inglês. Rodinson, aliás, faz a observação interessante que, se levarmos algumas das análises e formulações do Sr. Said levado ao limite “caímos em uma doutrina bastante semelhante à teoria de Zhdanov das duas ciências”[5]

Não se espera que um historiador da ciência seja um cientista, mas sim que tenha um conhecimento básico da linguagem científica. De forma semelhante, um historiador do orientalismo — isto é, do trabalho de historiadores e filólogos — deveria ter pelo menos um conhecimento da história e da filologia com as quais se preocupavam. O Sr. Said mostra pontos cegos impressionantes. Ele afirma que “a Grã-Bretanha e a França dominaram o Leste do Mediterrâneo de

aproximadamente o fim do século XVII a partir de então [sic]” (p. 17) — isto é, quando os turcos otomanos que dominavam o Mediterrâneo oriental estavam acabando de eixar a Áustria e a Hungria. Esse rearranjo da história é necessário à tese do Sr. Said; outros se devem aparentemente a uma ignorância não polêmica — por exemplo, sua crença que os exércitos muçulmanos conquistaram a Turquia antes da África do Norte (p. 59) — isto é, que o século XI veio antes do VII, e que o Egito foi “anexado” pela Inglaterra (p. 35). O Egito foi, de fato, ocupado e dominado, mas nunca foi anexado ou administrado diretamente. Em outra passagem notável, ele recrimina o filósofo alemão Friedrich Schlegel porque, mesmo depois de ele “ter praticamente renunciado ao seu orientalismo, ele ainda sustentava que o sânscrito e o persa, por um lado, e o grego e o alemão, por outro, tinham mais afinidades entre si que com as línguas semíticas, chinesas, americanas ou africanas” (p. 98). O Sr. Said parece se opor a essa visão — que não seria contestada por qualquer filólogo sério — e considera isso como um resíduo pernicioso do orientalismo prévio de Schlegel.

O conhecimento do Sr. Said sobre o árabe eo islamismo mostra lacunas surpreendentes. A frase árabe que ele cita é incorreta e mal traduzida (p. 129) e várias das poucas outras palavras árabes que aparecem nas páginas do Sr. Said são igualmente falsas. Ele explica o termo teológico islâmico tawhid como significando “unidade transcendental de Deus” (pág. 269), quando na verdade significa monoteísmo, ou seja, declarar ou professar a unidade de Deus, como indica a forma da palavra árabe.

O mesmo tipo de despreocupação se estende a outros aspectos da escrita do Sr. Said. Na página 167 ele cita vários versos de Goethe no alemão original e depois acrescenta uma tradução inglesa incorporando um grotesco erro elementar. «Gottes ist der Orient! / Gottes ist der Okzident!» não significa, como o Sr. Said parece acreditar, “Deus é o Oriente! / Deus é o Ocidente!” Mas “De Deus é o Oriente,/ De Deus é o ocidente”; isto é, Oriente e Ocidente pertencem a Deus.

Os alemães não são os únicos estudiosos omitidos na pesquisa do Sr. Said. Ainda mais notável, ele também omitiu os russos. Sua contribuição, embora considerável, é menor do que a dos alemães ou mesmo dos britânicos e franceses. Poderia, no entanto, ter sido muito útil para ele em outro sentido, na medida em que os estudos soviéticos, particularmente no tratamento das regiões islâmicas e outras regiões não europeias da União Soviética, é exatamente o que chega mais perto — muito mais do que qualquer um dos britânicos ou franceses que ele condena — do tipo de escrita tendenciosa e depreciativa que o Sr. Said tanto desgosta em outros. Curiosamente, no entanto, os russos, mesmo em suas declarações mais ofensivas e desdenhosas sobre o islã, gozam de uma isenção total das censuras do Sr. Said.

Essa omissão dificilmente pode ser devida à ignorância do russo; tais deficiências não impediram o Sr. Said tratar de outros tópicos e, em qualquer caso, resumos de trabalhos acadêmicos soviéticos relevantes estão disponíveis em inglês e francês. Os propósitos políticos do livro do Sr. Said podem fornecer a explicação. Said, pode-se lembrar, acredita que o Iêmen do Sul é “a única democracia popular genuinamente radical no Oriente Médio”. [6] Um escritor que é capaz de tomar essas palavras em seu sentido literal provavelmente estará disposto a deixar passar batidos, sem sequer uma admoestação, o Acadêmico S. P. Tolstov, que viu Maomé como um mito xamânico e Professor E. A. Belayev, que descreveu o Alcorão como a expressão ideológica de uma classe dominante possuidora de escravos, cheia de mentalidade escravista.

Um ponto final, talvez o mais surpreendente. A atitude do Sr. Said em relação ao Oriente, árabe e outro, como revelado em seu livro, é muito mais negativa do que a dos arrogantes escritores imperialistas europeus que ele condena. O Sr. Said fala (p. 322) de “livros e revistas em árabe (e sem dúvida em japonês, vários dialetos indianos e outras línguas orientais)...” Essa lista desdenhosa, e especialmente a suposição de que o que os indianos falam e escrevem não são línguas, mas dialetos, seria digna de um comissário distrital do início do século XIX.

Mais notável ainda é a negligência (ou talvez ignorância) do Sr. Said da produção acadêmica e de outros escritos em árabe. “Nenhum estudioso árabe ou islâmico [sic] pode se dar ao luxo de ignorar o que se passa em periódicos, institutos e universidades dos Estados Unidos e da Europa; o oposto não é verdadeiro” (p. 323). A primeira afirmação é dificilmente uma repreensão; o resto é simplesmente falso. O Sr. Said aparentemente não tem conhecimento da enorme produção de revistas, monografias, edições e outros estudos publicados por universidades, academias, sociedades científicas e outros órgãos acadêmicos em diversos países árabes. [7] Ele aparentemente também ignora a grande e crescente literatura de autocrítica produzida por autores árabes que tentam examinar algumas das falhas e fraquezas da sociedade e da cultura árabes e, assim, fazem, de forma muito mais aguda, muitas das observações pelas quais o Sr. Said ataca os orientalistas e pelas quais ele os acusa de racismo, hostilidade e desejo de dominar. Ele nem parece conhecer o corpo considerável de escritores árabes sobre o tema do orientalismo; pelo menos ele não menciona isso. [8]

As insuficiências do livro do Sr. Said são esclarecidas, também, pela incapacidade de seu autor de lidar com comentários críticos. Para estas suas respostas foram bazófia e insultos, às vezes diluídos com ofuscação. Um exemplo ocorre na discussão do Sr. Said sobre o tratamento da crise iraniana na imprensa americana. Quando apareceu pela primeira vez no *Columbia Journalism Review*, escrevi assim ao editor:

Em “Irã”, Said cita duas breves passagens de meus escritos, as liga e passa a impressão de que elas incorporam um comentário sobre eventos recentes no Irã. De fato, as duas frases ocorrem separadamente, em um livro publicado há trinta anos e referem-se a alguns aspectos do declínio da civilização islâmica no final da Idade Média. O artigo do New York Times, do qual Said tomou essas frases, não faz essa ligação e não transmite essa impressão.

A única resposta foi que eu deveria dirigir minha queixa para Flora Lewis (a autora do artigo no The New York Times), “já que era ela que usava essas frases de seu trabalho, não eu.” Era, de fato, Flora Lewis quem as usou, e Said quem as usou erroneamente, como indicava minha carta. Mas, mesmo que Said, apesar de sua perícia professada em orientalistas e seus escritos, tenha sido induzido em erro pelo artigo do jornal, isso não justificaria sua repetição do erro quando ele republicou mais ou menos o mesmo artigo na Harper’s [9] e novamente quando ele incorporou em seu livro *Covering Islam*.

Este mesmo livro, *Covering Islam*, fornece muitos exemplos do desdém dos fatos do Sr. Said. Um basta: o tratamento dele dos Estudos do Próximo Oriente na Universidade de Princeton. “Princeton”, diz o Sr. Said, “tem um programa renomado e muito respeitável em Estudos do Oriente Próximo; chamado até recentemente de Departamento de Estudos Orientais, foi fundado por Philip Hitti quase meio século atrás. Hoje, a orientação do programa – - como a de muitos outros programas do Próximo Oriente – é dominada por cientistas sociais e de políticas [sic]. A literatura clássica islâmica, árabe e persa, por exemplo, está menos bem representada no currículo e na faculdade do que a moderna economia, política, história e sociologia do Oriente Próximo” (p. 136).

A afirmação é falsa em quase todos os detalhes. O antigo Departamento de Estudos Orientais foi dividido em 1969 (dificilmente poderíamos chamar isso de “recentemente”) em dois departamentos, de Estudos do Extremo Oriente e do Oriente Próximo. O Departamento de Estudos do Oriente Próximo é composto por quinze professores, dos quais a grande maioria lida com história e literatura e com períodos pré-modernos e nenhum pode ser descrito como um “cientista político”. O “Programa em Estudos do Oriente Próximo” é um dispositivo administrativo que garante contato e cooperação entre os especialistas do Oriente Próximo no departamento e acadêmicos de outros departamentos com interesse no Oriente Médio.

Da sua discussão sobre os seminários de Princeton, percebe-se que Said parece não ter analisado os papers ou mesmo o programa, fazendo com que suas declarações sobre eles sejam confusas, contraditórias e notavelmente imprecisas. Assim, ele afirma que, em um seminário e conferência sobre a escravidão em África, “nenhum estudioso do mundo muçulmano árabe foi convidado” (p.127).

Na verdade, um ilustre historiador muçulmano árabe do Sudão foi um dos planejadores do seminário. Ele passou vários meses em Princeton preparando a conferência e realizou a palestra inaugural. Ele e outros estudiosos muçulmanos dificilmente teriam participado de um projeto cujo propósito, nas palavras de Said, era “piorar as relações entre muçulmanos africanos e árabes” (p. 127). O tratamento de Said de outras atividades acadêmicas mostra a mesma busca obsessiva por motivos hostis, o mesmo desprezo pelos fatos, pela evidência e até mesmo pela probabilidade.

Apesar de uma resposta predominantemente desfavorável entre os revisores em jornais aprendidos (com a curiosa exceção de *The Journal of the American Oriental Society*, o órgão dos orientalistas americanos), *Orientalismo* de Said teve um impacto considerável. Seu sucesso - seja de estima ou de escândalo - levanta questões interessantes sobre o estabelecimento acadêmico americano, por um lado, e o mundo árabe, por outro.

O primeiro coloca o problema mais difícil, para o qual várias soluções foram propostas. Alguns observadores viram o acolhimento do livro de Said como a manifestação de “le vice anglo-saxon” - um desejo masoquista de flagelação. Esta interpretação encontrou algum apoio na França, onde o livro de Said fez menos impressão e onde mesmo o *Le Monde* fez uma resenha um pouco negativa. Outros atribuem seu sucesso às duras restrições da erudição textual e filológica, que indiretamente fornecem uma garantia de ignorância - e os ignorantes formam um grande círculo eleitoral, não sem representação nas universidades. É muito menos trabalhoso qualificar-se como um arabófilo do que como um estudioso de árabe.

Mais curiosa é a questão do mundo árabe. Os orientalistas da Europa e da América têm lidado com todas as culturas da Ásia - China e Japão, Índia e Indonésia; e no Oriente Médio, seus estudos não se limitam, de modo algum, aos árabes, mas incluem os turcos e os persas, bem como as culturas antigas da região. Há uma diferença radical, quase pode-se dizer total, nas atitudes de praticamente todos esses outros povos em relação aos estudiosos que os estudam de fora. Os chineses, os índianos e o resto nem sempre admiram os orientalistas que lidam com eles. Às vezes, eles simplesmente os ignoram, às vezes eles os consideram com uma espécie de diversão tolerante, às vezes os aceitam da maneira que os estudiosos gregos aceitaram os helenistas. O ataque violento e vituperativo aos orientalistas é limitado - além da reação muçulmana contra a ameaça percebida de uma fé rival - a um grupo, e só um grupo entre os povos que os orientalistas têm estudado: nomeadamente, os árabes. Isso levanta a questão interessante de se os árabes diferem significativamente de outros povos asiáticos e africanos, ou se os especialistas árabes diferem de forma significativa de outros orientalistas.

Um outro fato importante pode nos ajudar a responder essa questão — que essa hostilidade aos orientalistas não é de forma alguma universal, ou mesmo dominante nos países árabes. Muitos dos orientalistas mais violentamente atacados pela escola saidiana e outras ensinaram gerações de estudantes árabes e foram traduzidos e publicados nos países árabes. Talvez eu possa ser desculpado por mencionar que seis de meus próprios livros, incluindo alguns dos quais o Sr. Said mais se ressentiu, foram traduzidos e publicados no mundo árabe — um deles, de fato, sob os auspícios da Irmandade Muçulmana. Em geral, estudiosos sérios nas universidades árabes têm estado dispostos a levar em conta e fazer uso das publicações orientalistas e até mesmo a participar extensamente de encontros internacionais de orientalistas.

A crítica ao orientalismo levanta várias questões genuínas. Um argumento feito por vários críticos é que o princípio que guia esses estudos é expresso no ditado “conhecimento é poder”, e que os orientalistas buscavam conhecimento dos povos do oriente para dominá-los, estando a maioria deles diretamente ou, como permite Abdel-Malek, objetivamente (no sentido marxista) a serviço do imperialismo. Sem dúvida houve alguns orientalistas que, objetiva ou subjetivamente, serviram-se ou aproveitaram-se do domínio imperial. Mas como explicação do empreendimento orientalista como um todo, isso é absurdamente inadequado. Se a busca pelo poder através do conhecimento é o único ou mesmo o principal motivo, por que é que o estudo do árabe e do islã começou na Europa antes que os conquistadores muçulmanos embarcassem em um contra-ataque? Por que é que esses estudos floresceram em países Europeus que nunca compartilharam o domínio do mundo árabe, e mesmo assim tiveram uma contribuição tão grande quanto a dos ingleses e franceses — a maioria dos estudiosos diria, até maior? E por que é que os estudiosos ocidentais dedicaram tanto esforço para decifrar e resgatar os monumentos da civilização antiga do Oriente Médio, há tanto tempo esquecidos em seus próprios países?

Outro golpe desferido contra os orientalistas é o de viés contra os povos que estudam, e mesmo de uma hostilidade intrínseca contra eles. Ninguém negaria que os acadêmicos, assim como outros seres humanos, são passíveis de algum tipo de viés, mais frequentemente a favor do que contra seu objeto de estudo. A diferença significativa é entre os que reconhecem seu viés e tentam corrigi-lo e aqueles que dão rédea solta a ele. Acusações de viés cultural e motivos políticos ulteriores também poderiam ganhar credibilidade se os acusadores não presumissem para si próprios e concedessem aos russos uma indulgência plenária.

Além da questão do viés, há o problema epistemológico maior: até onde é possível estudiosos de uma sociedade estudarem e interpretar as criações de outra. Os acusadores queixam-se de generalizações superficiais e estereótipos.

Os preconceitos estereotipados certamente existem - não só de outras culturas, no Oriente ou em outros lugares, mas de outras nações, raças, igrejas, classes, profissões, gerações e quase qualquer outro grupo que alguém se preocupa em mencionar em nossa própria sociedade. Os orientalistas não são imunes a esses perigos; nem os seus acusadores. Os primeiros, pelo menos, têm a vantagem de ter alguma preocupação com precisão intelectual e disciplina.

A questão mais importante, menos mencionada pela onda atual de críticas, é a dos méritos acadêmicos, de fato, a validade acadêmica, das descobertas orientalistas. Prudentemente, o Sr. Said quase não abordou esta questão e, de fato, prestou muito pouca atenção aos escritos acadêmicos dos estudiosos cujas atitudes, motivos e propósitos putativos constituem o tema de seu livro. A crítica acadêmica da erudição orientalista é uma parte legítima e mesmo necessária do processo, e inerente a ele. Felizmente, está acontecendo o tempo todo — não uma crítica do orientalismo, que não faria sentido, mas uma crítica à pesquisa e aos resultados de estudiosos individuais ou escolas de estudiosos. A crítica mais rigorosa e incisiva da erudição orientalista sempre foi e permanecerá sendo a dos próprios orientalistas.

[4] Em uma discussão de alguns termos islâmicos para a "revolução", comecei o exame de cada termo - seguindo uma prática árabe comum - repassando brevemente os significados básicos da raiz original árabe. Uma passagem, que introduz o termo mais amplamente utilizado no árabe moderno, diz o seguinte: "A raiz th-w-r no árabe clássico significava se levantar (por exemplo, um camelo), ser agitado ou animado e, portanto, especialmente no uso magrebino, rebelar-se. Muitas vezes é usado no contexto de estabelecer uma soberania pequena e independente, assim, por exemplo, os chamados reis de taifas, que governaram na Espanha do século XI após a dissolução do califado de Córdoba, são chamados de *thuwwar* (singular *tha'ir*). O seu substantivo *thawra*, em primeiro lugar, significa animação [excitement], como na frase, citada no Siháh, um dicionário árabe medieval padrão, *intazir hatta taskun hadhibi 'l-thawra*, "aguarde até que esta emoção se acalme" - uma recomendação muito apropriada. O verbo é usado por al-Iji, na forma *thawaran* ou *itharat fitna*, provocar sedição, como um dos perigos que devem desencorajar um homem de praticar o dever de resistência ao mau governo. *Thawra* é o termo usado pelos escritores árabes no século XIX para a revolução francesa, e por seus sucessores para as revoluções bem sucedidas, nacionais e estrangeiras, do nosso tempo". ("Islamic Concepts of Revolution", em *Revolution in the Middle East and Other Case Studies*, editado por P.J. Vatikiotis [Rowman e Littlefield, 1972], pp. 38-39.)

Esta definição, tanto na forma como no conteúdo, segue o padrão dos dicionários árabes clássicos, e teria sido imediatamente reconhecida por alguém

familiarizado com a lexicografia árabe. O uso de imagens de camelo na política era tão natural para os antigos árabes como imagens de cavalos para os turcos e imagens de navios entre os povos marítimos do Ocidente.

Mas Said vê essa passagem de forma diferente: “A associação feita por Lewis entre *thawra* e um camelo se levantando, além da ligação geralmente feita com a excitação (e não com uma luta em nome de valores), insinua de um modo muito mais amplo do que é comum nos seus escritos que o árabe não passa de um ser sexual neurótico. Cada uma das suas palavras ou frases que usa para descrever a revolução tem um toque de sexualidade: agitado, excitado, erguer-se. Mas, de modo geral, é uma sexualidade “má” que ele atribui ao árabe. No final, como os árabes não estão de fato equipados para uma ação séria, sua excitação sexual não é mais nobre do que um camelo levantando-se. Em vez de revolução, há sedição, estabelecimento de pequenas soberanias, excitação, o que é quase o mesmo que dizer que, em vez de cópula, o árabe só consegue realizar as preliminares, a masturbação, o coito interrompido. Essas, creio eu, são as insinuações de Lewis, por mais inocente que seja seu ar erudito, por mais de salão que seja sua linguagem. (pp. 315–316). A isso só se pode responder nas palavras do Duque de Wellington: “Se você consegue acreditar nisso, pode acreditar em qualquer coisa”.

# O Splash de Said

Martin Kramer[2]

Esse livro me lembra do programa de televisão *Atletas em Ação*, em que jogadores profissionais de futebol americano competiam em natação, e assim por diante. Edward Said, um crítico literário cheio de talento, certamente fez um splash, mas com esse tipo de esforço ele não vai ganhar nenhuma corrida.

—Malcolm Kerr sobre *Orientalismo* (1980)<sup>1</sup>

Em 1978, Edward Said, um professor de inglês e literatura comparada na Columbia University, publicou um livro chamado *Orientalismo*. Said não surgiu das fileiras de Estudos do Oriente Médio. Ele nasceu na Palestina na época do Mandato britânico, mas passou a maior parte de sua infância no Egito em um ambiente completamente anglófono. Depois, partiu para os Estados Unidos para escola preparatória, graduou-se em Princeton, terminou sua pós-graduação em Harvard, e começou a ensinar em Columbia. Said abriu caminho acadêmico dentro dos limites estreitos da teoria literária. “Até a guerra de Junho de 1967 eu estava completamente preso na vida de um jovem professor de inglês”, escreveu Said. Mas, “começando em 1968, eu comecei a pensar, escrever e viajar como alguém que se sentia diretamente envolvido no renascimento da vida e da política palestinas”.<sup>2</sup> Então começou um processo de auto-reinvenção, quando Said se decidiu a estabelecer sua identidade palestina.

Said visitou Amman nos verões de 1969 e 1970, uma época emocionante, quando grupos palestinos tentaram fazer da Jordânia uma base armada. Eles seriam a força de mudança através do Oriente Médio — assim escrevia e acreditava Said — e a causa política da Palestina gradualmente tomou mais parte em sua produção prodigiosa. Depois de 1970, a redução da resistência palestina ao Líbano colocou-a face-a-face com a longa presença americana naquele país. No desenrolar dos anos 1970, Beirute se destacou nas viagens de Said, e ele passou um ano sabático lá em 1972-73. Foi lá que ele começou a aprender árabe literário de forma sistemática.

Nos anos que se seguiram, Said evoluiu para um intelectual público, respondendo à crescente demanda americana por uma perspectiva palestina. A opinião

---

<sup>1</sup> Resenha de *Orientalismo* por Malcolm H. Kerr, *International Journal of Middle East Studies* 12, no. 4 (December 1980), p. 544.

<sup>2</sup> Edward W. Said, *The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self-Determination, 1969-1994* (New York: Pantheon Books, 1994), pp. xiii, xv.

liberal dentro da mídia começou a se dividir a respeito das políticas de Israel depois de 1967, mas se separou depois das eleições de um governo de direita em Israel em 1977. Editores, jornalistas e apresentadores começaram a buscar vozes palestinas articuladas (e, de preferência, raivosas). Said, posicionado a uma distância de táxi do epicentro de Mahattan, agarrou a oportunidade. Ele posteriormente reclamaria que era sistematicamente negada aos palestinos a “permissão para narrar” sua própria história. Mas desde que Said fez da Palestina sua carreira de meio-período, a mídia não lhe deu pausa para descanso. Como um de seus discípulos reclamou (num tributo a Said), “quando se diz respeito à questão da Palestina, quase não há limite à intromissão e persistência dos produtores, jornalistas e entrevistadores da televisão e do rádio”<sup>3</sup>

### O DEBATE SOBRE “ORIENTALISMO”

Se Said tivesse mantido suas dedicações políticas e profissionais separadas, ele teria permanecido como mais um dos defensores da Palestina no Ocidente — articulado de uma forma que mais provavelmente atrairia os intelectuais, contencioso de uma maneira apropriada aos semanários, páginas de opinião e *Nightline*, mas ainda assim um espécime da política étnica estadunidense.

Mas em seu *Orientalismo*, Said misturou a paixão pela Palestina e a virtuosidade acadêmica, de forma que eles reforçaram um ao outro. A atração de *Orientalismo* residia, em parte, na sua combinação de polêmica política e digressão literária. Said era originário de algum ponto no Oriente (“este estudo é derivado de minha consciência de ser um ‘Oriental’”), mas ele também era Professor Parr de Inglês e Literatura Comparada, anunciando em sua introdução a *Orientalismo* que ele escrevia nessa dupla capacidade.<sup>4</sup> Foi essa qualidade que assegurou que esse livro, ao contrário de seus trabalhos anteriores, seria lido através dos limites das disciplinas e mesmo pelo público em geral.

Em *Orientalismo*, Said situou os palestinos num contexto bem mais largo. Eles eram somente as últimas vítimas de um preconceito profundo contra os árabes, o islã, e o Oriente de forma mais geral — um preconceito tão sistemático e coerente que mereceu ser descrito como “orientalismo”, o equivalente intelectual e moral de anti-semitismo. Até Said, geralmente se entendia por orientalismo o estudo acadêmico do Oriente na tradição mais antiga, europeia. (Para historiadores da arte e colecionadores, referia-se a pinturas de temas orientais,

<sup>3</sup> Rashid I. Khalidi, “Edward W. Said and the American Public Sphere: Speaking Truth to Power,” *Boundary 2* 25, no. 2 (Summer 1998), p. 163. A apresentação de Said como alguém que não via a atenção da mídia como “bem-vinda”, e que teria preferido “as tarefas muito mais adequadas para ele, de escrever e lecionar para pequenas audiências em assuntos menos atuais”, soa falsa.

<sup>4</sup> Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), pp. 25-28.

uma faceta do romantismo do século XIX.) Said ressuscitou e re-semantizou o termo, definindo-o como uma ideologia supremacista de diferença, articulada no Ocidente para justificar o domínio sobre o Oriente. O orientalismo, de acordo com Said, eram racismo e um tipo enganosamente sutil, e ele tentou demonstrar sua penetração e continuidade “desde a época de Homero”, mas especialmente desde o Iluminismo até o presente. Pela maior parte desse período, anunciava Said, “todo europeu, no que poderia dizer sobre o Oriente, era um racista, um imperialista, e quase totalmente etnocêntrico”<sup>5</sup>

Para provar seu argumento, Said ajuntou exemplos muito diversos de literatura e estudos acadêmicos, numa mostra pirotécnica de erudição que recusava qualquer discriminação entre gêneros e ignorava todas as hierarquias de conhecimento existentes. Como colocou um crítico: “Quem, afinal de contas, já havia pensado que Lamartine e Olivia Manning, Chateaubriand e Byron, Carlyle, Camus, Voltaire, Gertrude Bell, e autores anônimos de *El Cid* e *Chanson de Roland*, arabistas como Gibb, governadores coloniais como Cromer e Balfour, figuras quase literárias como Edward Lane, estudiosos do sufismo como Massignon, Henry Kissinger—todos pertencessem ao mesmo arquivo e compusessem uma formação discursiva profundamente unificada!”<sup>6</sup> No relato de Said, seus textos interagem, e nenhum deles estava livre do prejulgamento hostil do Oriente que impregna a cultura Ocidental.

Mais importante de tudo, Said incluiu estudos acadêmicos orientalistas no seu escopo, atribuindo-lhes até mesmo um papel central na disseminação dos dogmas orientalistas. Esses estudos, afirmava Said, validavam e alimentavam o orientalismo popular dos poetas, romancistas, viajantes e pintores. A auto-imagem dos acadêmicos como investigadores em busca da verdade era uma fachada fraudulenta atrás da qual espreitava um conto sórdido de cumplicidade com o poder e aquiescência com a ideia de supremacia ocidental. Os estudiosos, voluntariamente ou acidentalmente, colaboravam com os governos europeus na promoção e justificação da construção de impérios em terras árabes e muçulmanas. Nenhum deles, mesmo o mais acabado e mais bem intencionado,

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 204.

<sup>6</sup> Aijaz Ahmad, “Orientalism and After: Ambivalence and Metropolitan Location in the Work of Edward Said,” em seu livro: *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992), p. 177. É irônico que Said tenha ridicularizado um orientalista por uma exibição eclética de erudição semelhante. Vejamos o que Said diz sobre Gustave von Grunebaum: “Uma página típica dele sobre a auto-imagem islâmica colocará juntas uma meia-dúzia de referências a textos islâmicos retirados de quantos períodos for possível, referências tanto a Husserl quanto aos pré-socráticos, referências a Lévi-Strauss e a vários cientistas sociais americanos.” Said, *Orientalism*, p. 296. Kerr, em sua de *Orientalismo*, (p. 547), definiu a maneira como Said trata von Grunebaum como “um exercício sumário de assassinato de uma reputação?”

poderia escapar dos efeitos corruptores do poder sobre o conhecimento. Enquanto outras ciências avançaram, o orientalismo acadêmico permaneceu um exemplo de desenvolvimento interrompido, ele próprio a consequência de uma visão dos árabes e muçulmanos interrompida em seu desenvolvimento. “O conhecimento da variedade acadêmica não progride”, concluiu Said em 1981. “Penso que deveríamos abrir o conhecimento ao não-especialista”.<sup>7</sup>

Nos últimos vinte anos, a noção de Said de um discurso unificado do orientalismo foi sujeitada a uma crítica sistemática numerosas vezes, e do ponto de vista de muitas disciplinas<sup>8</sup>. A maioria das críticas se concentrou em um ponto: Said selecionou somente a evidência que ele precisava para estabelecer a existência de uma “formação discursiva” que ele nomeou “orientalismo”. Ele ignorou a massa de evidência que era contrária a seu ataque polêmico, inclusive textos cruciais para qualquer história ou estudo acadêmico da literatura. Essa evidência teria derrubado a tese de Said, já que demonstrava que a compreensão ocidental do Oriente — especialmente dos árabes e do islã — tinha-se tornado cada vez mais ambivalente, matizada e diversificada. O orientalismo não esgotado as ideias europeias modernas sobre os muçulmanos e os árabes, assim como o anti-semitismo não esgotou as ideias europeias modernas sobre os judeus. O “olhar” ocidental sobre o Oriente também não se fixava num círculo fechado de interpretação. Novas ideias geradas pelo contato através das culturas repetidamente desestabilizaram concepções *a priori*. Embora preconceitos e estereótipos fossem endêmicos, eles nunca se congelaram num discurso imutável e unificado sobre o Oriente, e muito menos uma “ideologia da diferença” coerente. E os acadêmicos, em particular, frequentemente lideraram a luta contra o preconceito anti-oriental.

Bernard Lewis, Maxime Rodinson, Jacques Berque, W. Montgomery Watt, e Albert Hourani—decanos dos Estudos Islâmicos e do Oriente Médio na tradição europeia—chegaram a uma conclusão semelhante sobre *Orientalismo* saindo de pontos de partida muitos diferentes. Cada um deles via o tratamento de Said como um relato profundamente falho do estudo acadêmico sobre o Oriente árabe e islâmico, e alguns deles escreveram interpretações alternativas. Lewis, que Said atacou em *Orientalismo*, escreveu uma réplica contundente, pretendendo demonstrar que Said distorceu cabalmente a história desses estudos. “A tragédia para o *Orientalismo* do Sr. Said”, conclui Lewis, “é que ela toma um problema genuíno de real importância e o reduz ao nível da polêmica política e da ofensa

<sup>7</sup> Entrevista com Said, Washington Post, July 21, 1981.

<sup>8</sup> A literatura sobre Orientalismo é imensa. Para um sumário das várias linhas de crítica, ver Bill Ashcroft e Pal Ahluwalia, *Edward Said: The Paradox of Identity* (London: Routledge, 1999), pp. 74–86.

pessoal?”<sup>9</sup> O historiador francês Rodinson, que Said elogiou em *Orientalismo* (e mais tarde em *Covering Islam*), escreveu que, “como de costume, a posição militante de Said o levou repetidamente a fazer declarações excessivas”—uma falha exacerbada pelo fato de que Said era “inadequadamente versado no trabalho prático dos orientistas”<sup>10</sup>. O francês Jacques Berque, elogiado em *Orientalismo*, anunciou que Said tinha “prestado um belo desserviço a seus compatriotas, ao permitir que eles acreditassem que havia um complô ocidental contra eles”<sup>11</sup>. O islamólogo britânico Watt (não mencionado em *Orientalismo*) julgou Said culpado de “atribuição dúbia e errônea de motivos aos escritores”, e se sentiu levado a apontar a “a ignorância de Said sobre o Islã”<sup>12</sup>.

Mais significativo, o historiador britânico Hourani—um homem a sobre quem Said exprimiu respeito constante em *Orientalismo* e outros escritos—também tinha muitas reservas quanto ao livro. Ele lastimava seu título: “*Orientalismo* se tornou agora um palavrão. Contudo, deveria ser utilizada para uma disciplina perfeitamente respeitável”. Ele lastimava o extremismo do livro: “Penso que ele (Said) vai longe demais quando diz que os orientistas entregaram o Oriente amarrado às potências imperiais”. E lamenta as omissões do livro: “Edward ignora totalmente a tradição alemã e a filosofia da história que foi a tradição central dos orientistas”. Não é preciso ler muito nas entrelinhas para decifrar o veredicto final sobre *Orientalismo*: “Creio que os outros livros de Said são admiráveis. Seu livro sobre a questão da Palestina é muito bom porque nele está em terra firme”<sup>13</sup>.

Do outro lado, as críticas mais incisivas de *Orientalismo* se originaram na Europa, onde muitos leitores se encontravam em “terra firme” (e familiar). Mas nos Estados Unidos, *Orientalismo* se tornou um best-seller, o texto canônico de um campo conhecido como estudos pós-coloniais. Ele inspirou incontáveis livros,

<sup>9</sup> Ver Bernard Lewis, “The Question of Orientalism”, *New York Review of Books*, 24 de Junho, 1982. A citação é da réplica de Lewis a Said, “Orientalism: An Exchange”, *New York Review of Books*, 12 de Agosto, 1982 (essa troca também inclui a resposta de Said ao artigo anterior de Lewis).

<sup>10</sup> Maxime Rodinson, *Europe and the Mystique of Islam*, trans. Roger Veinus (Seattle: University of Washington Press, 1987), p. 131n3.

<sup>11</sup> “‘Au-delà de l’Orientalisme’: Entretien avec Jacques Berque”, *Qantara* 13 (October–November–December 1994), pp. 27–28.

<sup>12</sup> William Montgomery Watt, *Muslim-Christian Encounters: Perceptions and Misperceptions* (London: Routledge, 1991), p. 110.

<sup>13</sup> Entrevista com Albert Hourani em *Approaches to the History of the Middle East*, ed. Nancy Elizabeth Gallagher (London: Ithaca Press, 1994), pp. 40–41. Aijaz Ahmad, como Hourani, pensava que “quando a poeira dos debates literários atuais se assentar, a contribuição mais duradoura de Said não será considerada o *Orientalismo*, que é um livro profundamente falho, nem os ensaios literários que o seguiram, mas sua obra sobre a questão palestina.” Ver Ahmad, “Orientalism and After”, pp. 160–61. É comum que os leitores de Said pensem que ele é mais persuasivo em assuntos com os quais têm menos familiaridade.

teses e trabalhos de graduação; foi mencionado, citado e reconhecido. (O historiador americano David Gordon descreveu com aptidão *Orientalismo* como “uma obra que em alguns círculos tem tido um prestígio quase alcorânico”.<sup>14</sup>) *Orientalismo* foi um fenômeno que gradualmente se insinuou até chegar ao topo nos estudos sobre o Oriente Médio. “1978 foi um bom ano para livros marcantes sobre o Oriente Médio”, anunciou Philip Khoury, então presidente da Middle East Studies Association (MESA), em seu discurso de presidente de 1998. “*Orientalismo*, de Edward Said, foi lançado naquele ano. Eu fico me perguntando se houve um ano melhor desde então”.<sup>15</sup> A história da carreira de *Orientalismo*—como e por que o livro *realmente* venceu a corrida — é a história de como os fundadores dos estudos do Oriente Médio nos EUA perderam a compostura. É também, sobretudo, um conto americano.

### SÓ NA AMÉRICA

Um historiador britânico da Índia, Clive Dewey, com a experiência de 25 anos depois, escreveu isso sobre *Orientalismo*:

Quando *Orientalismo*, de Edward Said, apareceu pela primeira vez em 1978, os historiadores devem ter deixado de lado o livro um após o outro sem terminar de ler — sem imaginar, nem por um momento, a influência que ele exerceria. Tecnicamente era ruim demais; em todos os sentidos: em seu uso das fontes, suas deduções, carecia rigor e equilíbrio. O resultado foi uma caricatura do conhecimento ocidental sobre o Oriente, motivado por uma agenda abertamente política. Mas claramente encontrou uma corrente profunda de preconceito vulgar corrente na academia americana.<sup>16</sup>

A despeito do fato de que a maior parte de *Orientalismo* lidar lidar com um capítulo da história intelectual da Europa, o livro deve seu impacto mais profundo e duradouro na América. O “preconceito vulgar” ao qual aludiu Dewey surgiu de uma luta amarga pela hegemonia acadêmica nas humanidades e ciências sociais nos campi americanos. Quando os estudantes dos anos 60 se tornaram jovens professores nos anos 70, o centro acadêmico se moveu à esquerda. A academização traduziu agendas políticas radicais para o quadro teórico do pós-modernismo, que postulava a subjetividade e a relatividade de todo conhecimento. Num tempo em que estavam diminuindo as oportunidades na academia, esse desafio tomou cada vez mais uma forma de insurreição, que em última instância invadiu os departamentos de humanidades e ciências sociais.

<sup>14</sup> David C. Gordon, *Images of the West: Third World Perspectives* (Savage, Md.: Rowman and Littlefield, 1989), p. 93.

<sup>15</sup> Philip S. Khoury, “Lessons from the Eastern Shore” (1998 Presidential Address), MESA Bulletin 33, no. 1 (Summer 1999), p. 5.

<sup>16</sup> Clive Dewey, “How the Raj Played Kim’s Game,” *Times Literary Supplement*, April 17, 1998, p. 10.

O *Orientalismo* de Said, ao invés de apostar na convenção, na verdade surfou a crista da onda nesse levante acadêmico imensamente bem sucedido. “Julguei útil aqui empregar a noção de discurso de Michel Foucault, como descrita por ele na *Arqueologia do Conhecimento* e em *Disciplinar e Punir*, para identificar o Orientalismo”.<sup>17</sup> O aceno reverente de Said ao filósofo francês Foucault na sua introdução foi seguido por um endosso na orelha de *Orientalismo*, declarando ser “o único livro americano até agora que pode ser comparado às poderosas ‘arqueologias’ [de Foucault] de exclusão intelectual e social”.<sup>18</sup> Nos anos 70, as principais obras de Foucault começaram a aparecer em traduções americanas (da editora Pantheon, que publicou *Orientalismo*), e os marcadores estrategicamente localizados ao redor de *Orientalismo* pretendiam associar o livro com um conjunto de conceitos que estava varrendo grande parte da academia americana. “Não entendo por que o livro [de Said] teve tanto sucesso nos Estados Unidos”, indagava-se Rodinson em Paris. “O americano médio não se interessa por orientalismo”.<sup>19</sup> Mas um grande número de acadêmicos americanos médios tinha acabado de ler ou saber de Foucault pela primeira vez, e se sentiram atraídos a sua primeira extrapolação americana – apesar do que a orelha do livro chama francamente de “os limites desse assunto em particular”.

Said superou parcialmente os limites do assunto ao conseguir citar, pelo menos uma vez, muitos dos autores ingleses e franceses cujas obras eram o básico dos cursos introdutórios de literatura. Sim, ele lidaria com acadêmicos orientalistas cujos nomes não significavam nada para os professores e estudantes americanos. Mas eles seriam atraídos a virar a página na expectativa de um encontro súbito com Chateaubriand, Nerval ou Flaubert. Isso significou que *Orientalismo* podia ser integrado em currículos introdutórios de literatura inglesa ou francesa, especialmente nas suas variedades americanas menos exigentes.

*Orientalismo* também chegou num momento crucial na evolução do terceiro-mundismo na academia americana. Em 1978, o entusiasmo pelas revoluções do Terceiro Mundo entrado em declínio entre os intelectuais americanos. (Cairia ainda mais nos anos 80, quando o Terceiro Mundo produziu uma revolução retrógrada no Irã e uma insurgência anti-soviética no Afeganistão.) Mas toda uma geração de acadêmicos de esquerda alimentados com comprometimentos radicais já havia trilhado seu caminho em programas doutorais, e precisavam desesperadamente de um manifesto para transporem o próximo obstáculo.

---

<sup>17</sup> Said, *Orientalism*, p. 3.

<sup>18</sup> Um endosso antes da publicação, do teórico cultural marxista Fredric R. Jamson, então professor de literatura da Universidade de Yale.

<sup>19</sup> Entrevista com Maxime Rodinson em *Approches*, p. 124.

Said se encontrava na posição perfeita para legitimar pelo menos alguns dos argumentos dos “estudos críticos” da esquerda. Pois, enquanto Said cultivava sua imagem de um outsider (“Para o Ocidente, que é onde eu vivo, ser palestino é, em termos políticos, ser um tipo de fora-da-lei, ou de qualquer maneira um outsider”<sup>20</sup>), ele era, de fato, o insider institucional por excelência: um professor catedrático, num departamento de ponta, em uma universidade de prestígio, na maior metrópole. Orientalismo tinha a autoridade de “um dos críticos literários mais distintos do país” (orelha do livro) e, embora Said não tenha aprovado explicitamente tudo dos “estudos críticos”, ele fez reitores e editoras ficarem imaginando se poderiam dispensar um de seus praticantes. Para esses jovens acadêmicos, lutando por cargos universitários, a publicação de *Orientalismo* era nada menos que “um evento seminal, causando reverberações duradouras na academia.”<sup>21</sup>

O orientalismo também deslegitimou a genealogia da erudição estabelecida — e seus praticantes atuais. Isso certamente era parte do apelo do livro, que em seu último capítulo, intitulado “Orientalismo Agora”, revelava todas as suas acusações. Said era um intelectual palestino (por escolha), mas também era um intelectual de Nova York (por hábito). Ele entendeu — muito melhor do que muitos de seus alvos — que a discrição nunca foi muito longe na academia americana. As alusões são mais eficazes em ambientes acadêmicos menores, onde uma eficiente rede oral de rumores e insinuações permite que os leitores preencham os nomes por si mesmos. Mas Said entendeu que, na vastidão da América, o texto publicado não deixaria nada à imaginação. E então Orientalismo nomeou nomes. Muitos leitores devem ter ido direto ao índice em busca de si mesmos, de seus colegas ou de seus professores.

A deslegitimação se desenvolveu em uma passagem impressionante que efetivamente cancelou a validade de qualquer conhecimento acadêmico sobre o Oriente: “Para um europeu ou americano que estuda o Oriente, não pode haver nenhuma negação das principais circunstâncias de sua atualidade: que ele enfrenta o Oriente primeiro como Europeu ou americano, e em segundo lugar, como indivíduo.”<sup>22</sup> Qualquer artefato literário, criação artística ou produto acadêmico gerado por um europeu ou americano continuou a ser “de alguma forma, maculado, impresso e violado pelo “fato político grosseiro” da dominação ocidental sobre O Oriente.”<sup>23</sup> Não houve exceções: onde o orientalismo não fosse “manifesto”, Said determinou que estava “latente”. Ele não viu necessidade

<sup>20</sup> Edward W. Said, *The Question of Palestine* (New York: Times Books, 1979), p. xviii.

<sup>21</sup> Lisa Hajjar and Steve Niva, “(Re)Made in the USA: Middle East Studies in the Global Era,” *Middle East Report* 7, no. 4 (October–December 1997), pp. 4–5.

<sup>22</sup> Said, *Orientalism*, p. II.

<sup>23</sup> *Ibid.*

de aprofundar a história complicada da erudição ocidental (isso não se adequaria a “meus interesses descritivos e políticos”).<sup>24</sup> Em vez disso, Said como que folheou seus escritos em busca das citações mais ofensivas, apresentadas como núcleo ou essência do orientalismo, cujo campo gravitacional nenhum ocidental poderia esperar escapar.

Este argumento também teve implicações práticas. O orientalismo apareceu numa época em que novas minorias procuravam acesso equitativo, se não privilegiado, à universidade. Entre eles havia árabes e muçulmanos, para quem o campo de estudos árabes e islâmicos sempre foi uma óbvia via para a entrada na universidade. O orientalismo deu-lhes um passo adiante. Para quem poderia escapar do vínculo do orientalismo, senão com as suas ostensivas vítimas, os próprios orientais?

[...]

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 16.

# A influência de Edward Said e Orientalismo na Antropologia, ou: O Antropólogo Pode Falar?

Herbert Lewis [3]

Em *Orientalismo*, Edward Said ignora a antropologia quase que completamente, exceto quando concede que Clifford Geertz não era tão ruim.<sup>1</sup>

Não levou muito tempo, entretanto, para outros escritores praticantes de teoria literária e teoria crítica começarem a escrever sobre a antropologia e o “outro selvagem”, e o “Outro primitivo”, ou somente “o Outro”. Logo virou moda juntar ou confundir antropólogos com missionários, soldados, policiais e coletores de impostos coloniais, comerciantes de marfim e Paul Gauguin.

Mesmo antes disso, vários antropólogos haviam começado a virar a “metralhadora” da “crítica” contra si mesmos – ou pelo menos contra seus “Outros” antropológicos – tanto do passado quanto do presente. Os escritos antropológicos, também, ficaram abarrotados com alegações inventivas sobre os malefícios da antropologia e, como resultado, o campo foi dolorosamente ferido – tanto de dentro quanto de fora. Este ensaio lida com alguns desses ataques à antropologia, e tenta responder à questão de por que tantos antropólogos têm sido cúmplices do projeto saidiano, e porque as acusações de Said e outros inspirados e encorajados por ele são tão inapropriadas à disciplina da antropologia.

A discussão será dirigida principalmente à antropologia norte-americana, porque o caso é mais claro aqui. Em primeiro lugar, a antropologia americana tem de longe o maior e mais variado grupo de praticantes e se desenvolveu como uma disciplina acadêmica duas décadas antes que a britânica. Em segundo lugar, os antropólogos americanos se apaixonaram mais fortemente por “Orientalismo” e todo o comboio de “pós”. Terceiro, quando os críticos escrevem sobre os erros da antropologia, eles frequentemente recorrem ao conceito de “cultura”, um conceito central à antropologia americana “clássica”, mas periférico à tradição britânica, e o imaginário pós-colonial tende mais a se agarrar a antropólogos americanos como Franz Boas, Ruth Benedict, Margaret Mead e Clifford Geertz

---

<sup>1</sup> A atenção positiva que seu livro recebeu de muitos antropólogos aparentemente encorajou Said a responder a seus admiradores com uma severidade polêmica cada vez maior dirigida explicitamente à profissão contemporânea. Então ele decidiu que Geertz é, de fato, mau. Edward Said, ‘Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors,’ *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2 (1989), pp. 205–225.

(Malinovsky e seu infame *Diário no senso estrito do termo* é um caso típico para a antropologia britânica.<sup>2</sup>)

### O ATAQUE À ANTROPOLOGIA

A antropologia foi provavelmente a disciplina mais básica e seriamente prejudicada pelo bando de oposicionistas, pós-coloniais e as assim-chamadas “teorias críticas” do que qualquer outra disciplina das ciências sociais nas universidades americanas. Os estudos históricos são básicos demais para serem perdidos para o mundo – não importa o quão profundamente tenham sido afetadas; professores de literatura e outros novos campos como estudos culturais ganharam um novo meio de sobrevivência baseando-se em Foucault, Said, Gramsci, Barthes, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Gilroy, Hall e tantos outros, e o interesse na literatura (independente de sua definição) nunca desaparecerá. A antropologia, entretanto, uma disciplina muito menor e alvo de tantos ataques à sua própria razão de ser – tem sido drasticamente ferida em seu âmago, e transformada.

*Orientalismo*, o livro, teve um forte impacto na antropologia – a despeito da ausência da disciplina em suas páginas – porque um sentimento poderoso tomou conta da antropologia americana na década de 1970.

O campo foi preparado no final dos anos 1960 pela guerra que assolava o Vietnã e a “guerra em casa”, nos *campi*; as longas batalhas pelos direitos civis haviam ficado cada vez mais violentas e encorajavam o extremismo em ambos os lados; os tumultos, os assassinatos (os dois Kennedys, King, Medgar Evers, os Três da Filadélfia e outros) os assassinatos em Kent State e Jackson State; o desenvolvimento de políticas identitárias carregadas de emoção, inclusive o movimento feminista, La Raza, os Panteras Negras e o Movimento Indígena Americano. Houve a euforia de “1968” em Berkeley, Madison, Paris, e o romance da revolução, com Frantz Fanon, Régis Debray e outros compondo em grande parte a cena. Entre os *mais* afetados nos *campi* das universidades americanas naqueles dias estavam os pós-graduandos em antropologia – frequentemente com o corpo docente jovem (e não tão jovem) a seu lado.<sup>3</sup>

Como a glória da antropologia, nosso motivo de orgulho, era que nós nos preocupávamos com *todos* os povos do mundo – especialmente com os “marginalizados”, os colonizados, os longínquos, os “diferentes” e os “primitivos” –,

<sup>2</sup> Bronislaw Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Londres, 1967.

<sup>3</sup> Para que não pensem que é mais um esbravejamento de um dos conservadores antipáticos do capus de Wisconsin-Madison, este autor orgulhosamente proclama que ele foi um dos organizadores do segundo *teach-in* no país, poucas semanas depois de Marshall Sahlins and Eric Wolf terem tido papel semelhante em Michigan. O autor ajudou a fundar os “Professores para a Paz”, e dirigiu o bureau dos oradores – mas não apoiou a tomada, pelos estudantes, do escritório de antropologia e nem seu arremesso de uma cadeira contra sua parede de vidro.

éramos particularmente vulneráveis quando as rebeliões estudantis e os ataques intelectuais ao “Ocidente” estavam no seu ponto máximo. Nossa ligação com os povos contemporâneos e colonizados nos dava uma ligação mais imediata com os *damnés de la terre* do que a maioria dos sociólogos, economistas, historiadores, historiadores da arte, guardadores de museu e filólogos. Estávamos na linha de frente do estudo do que tornaria conhecido como “alteridade”: diziam que os “outros” seriam nossos “objetos”, e que teríamos que suportar a culpa pelos pecados do “Ocidente” em sua busca de dominação do Resto. Pelo menos era assim que a parecia para uma parcela dos estudantes que sabia fazer sua voz ser ouvida.

A partir de 1968, os que criticavam a antropologia tinham muitos ouvintes ávidos. Começou com a declaração estridente de Kathleen Gough de que a antropologia era o rebento e/ou a serva do colonialismo. Seu artigo foi auxiliado por alguns outros, então a questão foi fechada definitivamente em 1973 por um volume editado por Talal Asad.<sup>4</sup>

## A ANTROPOLOGIA E O ENCONTRO COLONIAL

Entre 1965 e 1970, a profissão (nos Estados Unidos) sofreu com os alarmes sobre o “Projeto Camelot” e a “Controvérsia da Tailândia”, e alguns membros se regozijaram com o estabelecimento da “bancada radical” da AAA em 1969. Em 1972, Dell Hymes publicou uma coleção de artigos que estavam fermentando desde 1968<sup>5</sup>, incitando uma *Reinvenção da Antropologia* (*Reinventing Anthropology*). O volume incluía artigos de seus antigos colegas de Berkeley, Gerald Berreman,<sup>6</sup> celebrando “Bringing It All Back Home” (com crédito a Bob Dylan), o artigo de Laura Nader “Up the Anthropologist – Perspectives Gained from Studying Up” – conclamando ao estudo dos poderosos e suas instituições.<sup>7</sup> E ambos os artigos eram tanto um reflexo quanto uma resposta à raiva dos estudantes.

Então, floresceram a antropologia marxista, a teoria da dependência e a teoria dos sistemas-mundo. Alguns estudantes sonhavam em juntar-se a “revoluções camponesas” – mas, como Che e Regis descobriram, isso não era tão divertido quanto parecia.

<sup>4</sup> Talal Asad (ed.) *Anthropology and the Colonial Encounter*, Londres, 1973.

<sup>5</sup> Dell Hymes (ed.) *Reinventing Anthropology*. New York, 1974.

<sup>6</sup> Gerald Berreman, “‘Bringing it all Back Home’: Malaise in Anthropology.” In: Hymes (ed.) *Reinventing Anthropology*, pp. 83–98

<sup>7</sup> Laura Nader, ‘Up the Anthropologist—Perspectives Gained from Studying Up’, in: Hymes (ed.) *Reinventing Anthropology*, pp. 284–311.

Outro choque ocorreu em 1969, quando um “nativo deu o troco”. O livro de Vine Deloria Jr., *Custer Morreu pelos Teus Pecados: Um Manifesto Indígena (Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto)*<sup>8</sup>, com seu capítulo não lisonjeiro intitulado “Antropólogos e outros amigos”, foi um golpe terrível, e continua a prejudicar as relações entre os índios americanos e os antropólogos. Dezenove páginas joviais que abalaram nosso mundo, num volume encontrado em todas as livrarias do país.

Foi nesse contexto – de mal-estar, confusão, desilusão, raiva e até fúria – que se ouviram rumores da Escola de Frankfurt, de Foucault, de Derrida, e então, o próximo texto central – *Orientalismo*, de Said. A esse livro se juntou poucos anos depois outro fazendo alegações extremas semelhantes – o livro derivativo e abertamente imaginativo de Johannes Fabian: *O Tempo e o Outro: Como a Antropologia Cria seu Objeto (Time and the Other: How Anthropology Makes its Object)*.<sup>9</sup>, que também encontrou uma audiência pronta.<sup>10</sup> Essas e muitas outras publicações, aparecendo sem fim e em dó, criaram uma disposição de culpa e medo generalizados na antropologia: o medo de fazer algo de errado ao “Outro”. Por um lado, antropólogos mais novos cresceram conhecendo pouco da antropologia mais velha exceto que ela era perversa; por outro lado, isso mantém os estudantes e os antropólogos estabelecidos com pavor de sua própria possível “cumplicidade” – uma preocupação particular da época.

Eis aqui um uso recente de “cumplicidade” em uma frase. o Editor de *American Ethnologist*, o segundo jornal do campo, escreve sobre

a contínua *cumplicidade* intelectual de muito pensamento e escrita antropológica, *privilegiando* os homens *em detrimento* não somente das mulheres, como também *de outros modelos e quadros de compreensão* social e formas de organização econômica... A possibilidade de que isso seja até verdade em alguns, ou possivelmente em todos os estudos sobre a heterossexualidade e a heteronormatividade, na teoria gay ou no repensamento feminista sobre o parentesco e o casamento é o bastante para suscitar a paixão e a ira de vários de nossos comentadores e levar a uma articulação detalhada do estado teórico e conceitual da antropologia anglo-saxã do começo do século XXI.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Vine Deloria, Jr. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York, 1969.

<sup>9</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, 1983.

<sup>10</sup> Eis aqui o resumo de Charles Briggs: “Johannes Fabian argumenta que as *construções antropológicas da cultura e a relatividade cultural* ajudaram a fomentar uma “negação de coetaneidade” que legitimou o colonialismo ao localizar outras culturas fora da esfera temporal da modernidade” (Charles Briggs, ‘Linguistic Magic Bullets in the Making of a Modernist Anthropology’, *American Anthropologist*, Vol. 104 (2002), pp. 481–498). O argumento não faz sentido nem lógica nem historicamente, mas isso não impede que ele seja um dos trabalhos mais amplamente citados no cânone atual.

<sup>11</sup> Virginia Dominguez, “Foreword to ‘Are Men Missing’”, *American Ethnologist*, Vol. 32, No. 1 (2005), pp. 1–2.

Aqui a preocupação é sobre a cumplicidade dos outros, mas os antropólogos devem se preocupar com o fato de que suas próprias palavras e obras serão vistas como cúmplices do capitalismo, colonialismo, heteronormatividade, ou de objetificar ou orientalizar ou eroticizar ou universalizar os povos que estudam. (E isso é só uma lista breve.) Como coloca Inglis: “Muitos praticantes contemporâneos da antropologia em particular e da pesquisa cultural em geral fingem uma falsa santidade como parte do traje de farisaísmo a ser vestido em serviço, chegando ao ponto de às vezes ficar difícil dizer o que quer que seja”.<sup>12</sup>

Esses medos são resultado de uma cultura de reclamação, denúncia e acusação persistentes que vem se desenvolvendo há muito tempo e que conquistou e paralisou a antropologia, forçando-a alçar voos teóricos cada vez mais rarefeitos e incompreensíveis. E a maioria da teoria hoje em dia tem como fundamento uma ênfase quase monopolística na dominação, na submissão (exceto quando há resistência), e os males das formações sociais, discursos, regimes, hegemonias, o capitalismo global, o neoliberalismo e outros fenômenos do mundo humano.

Esses temores que mantêm os etnólogos e etnógrafos nas pontas dos pés mesmo em relação ao que chamar os povos sobre os quais escrevem, sem mencionar *o que* escrever *sobre* eles. (Isso é conhecido como a “crise da representação”). Duas gerações de antropólogos foram ensinadas que a comparação é sempre detestável e que cheira a “ciência” e “positivismo”. (George Marcus escreve dos “pecados positivistas do passado” – sem humor.<sup>13</sup>) Deve-se ser muito cuidadoso sobre qualquer tipo de generalização, porque generalizar pode ser interpretado como essencialização ou totalização ou reificação, e isso é certamente errado – a menos que se queira, é claro, essencializar, totalizar ou reificar todo o campo da antropologia, ou o “orientalismo”, ou o “Ocidente”.

Essa abordagem possibilitou todo um novo gênero de pesquisa e escrita antropológica: “análise textual” – a “hermenêutica da suspeita” – utilizada para atacar as falhas dos discursos e dos indivíduos e revelar “os interesses políticos que são servidos pelo texto”.<sup>14</sup> Edward Said tomou, mas também deu: todo um novo espaço para teóricos literários bem como para antropólogos, escrevendo

<sup>12</sup> Fred Inglis. *Clifford Geertz: Culture, Custom, and Ethics*. Cambridge, MA, 2000.

<sup>13</sup> George Marcus, sinopse na contracapa de: Michael Taussig. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, 1967.

<sup>14</sup> De acordo com Ricoeur (falando de Nietzsche, Marx e Freud), a hermenêutica da suspeita é “um método de interpretação que assume que o sentido literal ou superficial de um texto é um esforço para esconder os interesses políticos que são servidos pelo texto. O propósito da interpretação é retirar a ocultação, desmascarando esses interesses.” Ela desmascara e desvela alegações insustentáveis. Ela suspeita a credibilidade do texto superficial e explora o que está debaixo da superfície para revelar uma dimensão mais autêntica do significado (Ruel F. Pepa, ‘Nurturing the Imagination of Resistance: Some Important views from contemporary philosophers’, 2004, [www.philosophos.com/philosophy\\_article\\_85.html#fnotes](http://www.philosophos.com/philosophy_article_85.html#fnotes) (acessado em 16 de Junho de 2007)).

sobre antropólogos em vez de sobre os povos sobre os quais os antropólogos escrevem (ou escreviam). Sobre os primeiros eles podem escrever o que quiserem; não fica claro se podem escrever o que quer que seja sobre os últimos. (A práxis da “virada literária” é mais segura academicamente e pode ser levada a cabo do conforto de sua própria casa ou biblioteca.)

Edward Said e seus asseclas conseguiram converter a noção de crítica na antropologia de questões de precisão, “correspondência com a realidade”, utilidade explanatória, sofisticação teórica e suporte empírico para uma questão de moralmente certo ou errado. (O próprio Said se recusou nitidamente até mesmo a considerar como seria possível uma antropologia mais aceitável moral, intelectual e politicamente.)<sup>15</sup>

Numa época anterior, nossa auto-imagem como antropólogos era de orgulhosos buscadores de “verdades” do comportamento humano em todo tempo e lugar; pensávamos que estávamos na fronteira do conhecimento da humanidade tanto no sentido literal quanto figurado. Já em 1887 Franz Boas nos advertiu que o quadro mental de nosso próprio “ambiente histórico” nos impediria de enxergar a possibilidade completa do que é ser humano, e nos disse que é “absolutamente necessário estudar a mente humana em seus vários ambientes históricos e, falando mais genericamente, étnicos. Ao aplicar o método [comparativo], o objeto a ser estudado se liberta das influências que governam a mente do estudante.”<sup>16</sup>

E então nós fomos aos confins da Terra para ver como as coisas eram feitas lá *também*. Não pretendíamos ser meros estudantes de “nossa própria” cultura ligado ao tempo e historicamente determinada – mas também não queríamos ser meros estudantes de “primitivos”. Pensávamos que passaríamos por todos os povos da Terra e aprenderíamos toda a extensão dos comportamentos humanos

---

Essa é a teoria. Na prática, os críticos da antropologia raramente tiveram a cortesia de analisar textos de verdade. Geralmente é aceitável mencionar uma obra e então dedicar alguns parágrafos para afirmar que ela foi danosa.

A desconstrução feita por Marianna Torgovnik da *Vida Sexual dos Selvagens* de Malinowski – através da capa de uma edição em brochura de 1962 – é um ótimo exemplo (Marianna Torgovnick. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago, 1990.) Torgovnick aponta o relacionamento entre “o homem e o céu e a cultura – a mulher e a selva e a natureza” na capa, mas a capa é um trabalho de um designer profissional de capas de livros, Janet Halverson, quarenta anos depois da primeira publicação do livro e vinte anos após a morte de Malinowski.

<sup>15</sup> Sempre houve discussões políticas e alguns debates sobre moralidade, mas nunca condenações de todo o campo de estudos.

<sup>16</sup> Franz Boas, Review of ‘Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens’, *Science*, No. 10 (1887), p. 284.

possíveis. Nossa preocupação era precisamente evitar assumir que “nós” estávamos certos e éramos bons, enquanto eles estavam errados e eram maus – que “eles são nossos Outros”!

Nós esperávamos entender cada povo o máximo possível em seus próprios termos, tentar apreender tanto das semelhanças quanto das diferenças entre os povos, entender a natureza e a diversidade do comportamento humano. Queríamos conhecer as formas de adaptação aos diferentes tipos de ambientes, e compreender as implicações das diferentes maneiras de ganhar a vida nesses ambientes, a variação possível de família, parentesco, sistemas políticos e econômicos, crenças, e muito mais.

Esperávamos registrar para a posteridade as vidas, pensamentos, obras, artes, línguas e lutas de todos os povos do mundo. Através de nossos esforços, os povos que não estavam em uma posição – naquela época – de representarem a si mesmos (*pace* Said e Spivak) estariam presentes no rol dos povos e culturas do mundo. Estava claro que muitas das práticas do passado estavam sendo perdidas devido à influência do domínio colonial, dos missionários e outros estrangeiros, mudanças ambientais e a difusão mundial de novas coisas e maneiras. Boas e seus seguidores pensavam que outras maneiras de ser deviam ser conhecidas – mesmo se esse conhecimento não parecesse importante para os membros daquelas sociedades nessa época.

Os antropólogos americanos também tomaram uma posição, dentro e fora da sala de aula, contra o racismo e o etnocentrismo. Queríamos tentar diminuir a falta de compreensão e ódio entre os povos – especialmente a dos dominantes contra os dominados! Havia, de fato, uma dimensão política e moral significativa na antropologia estabelecida por Franz Boas e seus estudantes. Pensávamos que havíamos conseguido algo com nossa crítica do determinismo racial e nossa mensagem de compreensão transcultural, pelo menos com nossos estudantes e os membros do público que escutaram as vozes dos poucos antropólogos que havia. (Até os anos 1960, havia menos que 1.000 em todos os quatro ramos da antropologia – talvez somente 500 antropólogos culturais.)

Subitamente esses esforços foram atacados de todo ponto de vista. Como Thomas Gregor e Daniel Gross escreveram recentemente, os antropólogos vivem “dentro de uma cultura de auto-acusação e dúvida de si, que se tem desenvolvido lentamente”<sup>17</sup> – e aqui estão alguns dos aspectos dessa cultura.

---

<sup>17</sup> Thomas Gregor e Daniel Gross, ‘Guilt by Association: The Culture of Accusation and the American Anthropological Association’s Investigation of Darkness in El Dorado’, *American Anthropologist*, Vol. 106, No. 4 (2004), p. 696.

“Fazer etnografia é moralmente suspeito”.<sup>18</sup> Têm-nos contado (por aqueles que leram Foucault) que “observação”, como em “observação participativa”, é semelhante a controlar o panóptico, como se fôssemos os carcereiros da prisão ideal de Jeremy Bentham. O trabalho de campo foi condenado como exploração do “outro”, e os escritores falam facilmente do “olhar do antropólogo” – um termo derivado da ideia do “olhar malicioso do macho”.

O próprio ato de viver com um outro povo para “estudá-los”, falando com eles, e simplesmente ficar com eles para descobrir como eles vivem, o que eles dizem e em que acreditam, pode ser considerado malévolo. Eis aqui uma versão dessa ideia, de Bernard McGrane:

O observador participante da antropologia, o etnólogo de campo, parece estar engajado em um relacionamento [*intercourse*] num nível concreto com os “nativos”, com o Outro não-europeu. Analiticamente, esse relacionamento ou diálogo é uma fantasia, uma máscara, cobrindo ou escondendo seu monólogo analítico ou masturbação.<sup>19</sup>

A antropologia tem sido o monólogo do Ocidente sobre “culturas estrangeiras”. Ela nunca aprendeu com elas, mas sim as estudou; de fato, estudá-las, criar um sentido para elas, fazer “ciência” sobre elas, tem sido o método moderno de não escutar, de evitar escutá-los. A presença empírica do Outro como o campo e objeto de pesquisa do discurso antropológico esta fundamentada em sua ausência teórica como interlocutor, como colega dialógico, como audiência. Para a antropologia moderna sustentar a si e a seu monólogo sobre culturas exógenas, essas culturas devem ser mantidas em um silêncio analítico.<sup>20</sup>

E, *por falar* em silêncio, McGrane não cita nenhuma obra de etnografia em seu livro. Nenhuma! Assim como Said faz com os “orientalistas”, McGrane faz com a antropologia. Mas pelo menos nós formos à “selva”, aos desertos, às ilhas e montanhas ver os povos que estudamos; McGrane não se importava nem mesmo em ir à biblioteca.<sup>21</sup>

A “antropologia” como um todo é acusada de “primitivismo”, de “exotizar” e “romantizar o Outro”; mas também é culpada do mal de universalizar, acreditando que todos os povos compartilham certas coisas – correndo o risco de fazer o que nós fazemos parecer “normal”.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Gregor and Gross, ‘Guilt’, p. 689.

<sup>19</sup> Bernard McGrane, *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, 1989, p. 125.

<sup>20</sup> McGrane, *Beyond Anthropology*, pp. 127–128.

<sup>21</sup> McGrane inclui alguns textos-padrão de história e de teoria, como Marvin Harris, *The Rise of Anthropological Theory*, New York, 1966; Melville Herskovits, *Cultural Relativism*, New York, 1977; E.R. Leach, *Rethinking Anthropology*, New York, 1961; Leslie White, *The Science of Culture*, New York, 1949. Ou ele ignora ou não está ciente do fato de que, desde os anos 1890, Franz Boas defendia coletar as palavras dos próprios “nativos”, e levá-las a sério.

<sup>22</sup> Herbert S. Lewis, ‘The Misrepresentation of Anthropology and Its Consequences’, *American Anthropologist*, No. 100 (1998), pp. 716–731. Sally Falk Moore escreve: “Citar a diferença agora é tratado criticamente como um distanciamento deliberado do Outro, equivalente a uma recusa em reconhecer uma humanidade comum” p. 125, pp. 78 ff. *Anthropology and Africa: Changing Perspectives*

Enfatizar a hegemonia do Ocidente ignora a agência dos que resistem; mas enfatizar a agência e a autonomia é ignorar a hegemonia do Ocidente.<sup>23</sup> Generalizar sobre os costumes, a estrutura social ou a cultura de um povo é totalizar; focar no impacto das escolhas e ações individuais é ser culpado de “individualismo metodológico”.

Estudar a história de um povo é prejudicá-lo por ignorar os viventes; estudar os viventes mas não concentrar no seu passado é ser culpado do pecado do a-historicismo, e falar a língua do medonho “presente etnográfico” é assegurar para si mesmo um lugar nas chamas do inferno pós-colonial.

Nós desenvolvemos uma *cultura* em que muitos antropólogos dizem: “Quando escuto a palavra ‘cultura’, eu puxo a trava de segurança do meu revólver.”<sup>24</sup> é uma cultura de “escrever contra a cultura”, uma em que o ex-catedrático de antropologia da Universidade de Columbia, Nicholas Dirks (para doxalmente, “Professor Franz Boas de Antropologia”) escreve de “cultura” como um “crime” e uma “imposição violenta”, algo que foi “inventado” para manter os povos coloniais subjugados.<sup>25</sup> Não fica claro o que ele quer dizer, mas é certamente mau, porque ele escreve sobre “o coração das trevas, o crime no começo da antropologia, o horror que mina mas também pauta a tarefa heterológica de ler a cultura.”<sup>26</sup>

Edward Said pode reivindicar algum crédito por essa atitude contra a ideia de cultura na disciplina da antropologia. Ele projetou seu próprio desconforto extremo com as representações da cultura e história árabe e muçulmana em *Orientalismo*. Sua autobiografia, *Fora de Lugar* [*Out of Place*], é uma testemunha contundente de sua aversão visceral a questões de identidade étnica, costumes e culturas, e diferenças. (Um dos ataques antropológicos à cultura mais frequentemente citados, “Escrevendo contra a Cultura” [*Writing Against Culture*] foi escrito por Lila Abu-Lughod<sup>27</sup> filha de um amigo e aliado de longa data de Said, e colega dos professores Dirks e Said em Columbia.)

---

on a *Changing Scene*, 1995. (Para a ofensa oposta, ver C. A. Lutz e Jane L. Collins, *Reading National Geographic*, Chicago, 1993.)

<sup>23</sup> Marshall Sahlins, *Waiting for Foucault, Still*, Chicago, 2002, p. 52.

<sup>24</sup> H. Johst, “When I hear the word ‘culture’ I slip back the safety-catch of my revolver: ‘Culture,’ *Oxford English Dictionary*, in Clara Leiser, *Nazi Nuggets* 83. O autor percebe que Johst queria dizer “alta cultura” — “cultura” segundo Matthew Arnold.

<sup>25</sup> Nicholas Dirks, Introduction, In: Nicholas Dirks (ed.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, MI, 1992, p. 92; Nicholas Dirks, “The Crimes of Colonialism: Anthropology and the Textualization of India,” in Peter Pels and Oscar Salemink (eds.), *Colonial Subjects: Essays on the Practical History of Anthropology*, Ann Arbor, MI, 1999, pp. 153–179.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Lila Abu-Lughod, “Writing against Culture,” in Richard G. Fox (ed.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe, 1991, pp. 137–160. Edward Said, *Out of Place: A Memoir*, New York, 1999

## A influência de Edward Said e Orientalismo na Antropologia

Autores operando com a licença da “virada literária”, com seu notável “fetichismo textual”, fazem alegações implausíveis sobre o poderoso impacto deletério da antropologia no colonialismo e no mundo moderno.

Eis aqui Charles Briggs, acusando Franz Boas de crimes sociopolíticos através de sua obra teórica. Briggs começa com o fato de que

Os praticantes nos estudos culturais e literários, nos estudos pós-coloniais, nos estudos étnicos e feministas, nos estudos americanos e outros campos, frequentemente alegaram ter a autoridade para definir a cultura de formas que eles veem como indo contra a percebida cumplicidade [notem a palavra novamente] das construções antropológicas na consolidação da hegemonia.

... Se a cultura [como definida pelo grupo acima] “constitui um *locus* em que a reprodução das relações sociais capitalistas contemporâneas pode ser continuamente contestada” ... a *antropologia* [ênfase de Briggs] se torna, para muitos acadêmicos, um sinônimo para lugares em que noções hegemônicas de cultura, e *tentativas de reproduzir desigualdade* [minha ênfase] são elas mesmas reproduzidas (Briggs 2002: 482). [Quem ou o que está tentando reproduzir desigualdade? Isso não é reificação?]<sup>28</sup>

Os problemas com o conceito [boasiano] de cultura se encontram... na maneira como ele *ajuda a produzir distribuições desiguais de consciência, autoridade, agência e poder* [minha ênfase].<sup>29</sup>

O que é que Briggs está afirmando aqui? Ele utiliza as próprias “reivindicações de autoridade” dos estudos literários “para definir a cultura” como um porrete para bater em sua própria disciplina. Ele faz isso construindo uma história longa e enredada, do tipo “as coisas são assim e pronto”, sobre a noção de cultura de Franz Boas, em cujo fim

o movimento teórico de Boas, portanto, abre as portas para o *imperialismo des-historicizante*, ao reduzi-lo a efeitos gerais de um processo universal de reificação de categorias da consciência quando aplicado a encontros trans-linguísticos e trans-culturais.

[Ora], Balibar argumenta que esse tipo de raciocínio fornece os neo-racistas uma lógica cultural que naturaliza o racismo. Embora [Balibar] pareça sugerir que esse tropo constitui uma *distorção* neo-racista das construções antropológicas, eu sugeriria que ele procede diretamente da própria teoria boasiana da cultura.<sup>30</sup>

A chave para o argumento tortuoso de Briggs é o fato de que Boas escreveu que falantes de línguas diferentes compartilham “modos de classificação” distintos, e que muito do que é feito na fala (inclusive a articulação dos sons) ocorre “automaticamente e sem reflexão em qualquer dado momento”<sup>31</sup> Isso é a essência de seu caso.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Briggs, ‘Linguistic Magic Bullets’, p. 482.

<sup>29</sup> Briggs, ‘Linguistic Magic Bullets’, p. 487.

<sup>30</sup> Briggs, ‘Linguistic Magic Bullets’, p. 484, col. 1.

<sup>31</sup> Briggs poderia ter notado que o substituto de Bourdieu para cultura, mais recente e mais na moda, o “habitus”, assume a mesma característica inconsciente que Briggs acha tão traiçoeira em Boas (Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago, 1992, p. 128).

<sup>32</sup> Briggs, ‘Linguistic Magic Bullets’, p. 494.

Disso segue, segundo a lógica de Briggs, que “o papel ideológico que essas noções realizam ajuda a sustentar Estados-nação, regimes coloniais e relações de desigualdade.”<sup>33</sup>

Briggs queria que acreditássemos que neo-racistas, Estados-nação, regimes coloniais – e outras relações de desigualdade – estão simplesmente penduradas nas palavras de Franz Boas – como adumbrada mais completamente na Introdução ao *Handbook of American Indian Languages* em 1911.<sup>34</sup> Agora, isso sim mostra o poder das ideias antropológicas em ação! Mas mesmo que fizesse sentido a apresentação sinuosa e carregada que Briggs faz dos argumentos de Boas, qual é justamente o mecanismo que transformou suas ideias, conhecidas e apreciadas por um punhado de estudantes nos anos 1920, nessa poderosa ferramenta de dominação através do mundo? Desde quando a desigualdade e o colonialismo dependem de artigos recônditos de antropólogos?

Não dá para saber com Briggs e o discurso pós-colonial que Franz Boas e seus estudantes fizeram mais que qualquer outro grupo na história para desqualificar as ideias profundamente enraizadas de determinismo racial que dominaram a vida política e intelectual do pós-Guerra Civil até que a mensagem boasiana se tornasse amplamente disseminada nos anos 1930.<sup>35</sup> E os antropólogos que ainda conseguem lembrar de antes dos anos 1970 ainda estão na linha de frente do esforço para repelir um revival do pensamento “racial”.

Briggs nos pede que acreditemos que os pontos teóricos sutis de Boas sobre a linguagem e a cultura tiveram consequências terríveis e de ampla abrangência, mas ele silencia o amplamente distribuído e influente livro *A Mente do Homem Primitivo* (*The Mind of Primitive Man*) de Boas.<sup>36</sup> Nesse livro, Boas não somente argumentava contra interpretações raciais da história e da cultura, como também tentava demonstrar que todos os humanos pensam basicamente da mesma maneira, sujeitos somente a diferenças culturais historicamente derivadas. Essa obra foi um grande golpe contra a noção de um Outro generalizado, inferior e não-ocidental – na medida em que qualquer livro como esse pode ser. Esse era bem conhecido dos intelectuais e liberais, e temido e aviltado por literatos racistas e nativistas; o *Handbook* era conhecido somente por um punhado de especialistas.

---

<sup>33</sup> “Introduction”, *Handbook of American Indian Languages*, Washington D.C., 1911.

<sup>34</sup> Ver, por exemplo, Elazar Barken, *The Retreat of Scientific Racism: Changing Concepts of Race in Britain and the United States between the World Wars*, Cambridge, 1992.

<sup>35</sup> Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, New York, 1911.

<sup>36</sup> Susan Wright, ‘Anthropology: Still the Uncomfortable Discipline?’, in Akbar Ahmed and Cris Shore (eds.), *The Future of Anthropology*, London, 1995, p. 76, após Talal Asad, *Anthropology and the Colonial Encounter*, London, 1973; e Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978.

A questão é: o que leva Charles Briggs a fazer tais alegações estapafúrdias sobre o impacto do homem que mais teve êxito na luta contra o determinismo racial, e lutou contra a desigualdade e a injustiça e a hipocrisia imperialista como poucos outros acadêmicos? E por que é que esse artigo foi publicado na “Edição Especial de Centenário” da *American Anthropologist*, a revista que Boas ajudou a estabelecer? Aparentemente nada é ultrajante demais para ser aceitável nos dias de hoje; pouca inteligência crítica é aplicada às obras que portam o *imprimatur* do “pós”.

Aqui temos outro exemplo do longo alcance das afirmações dos “póstumos”. Susan Wright escreve:

Mesmo que o colonialismo não dependesse da antropologia... a disciplina “traficava” imagens do “outro primitivo” [sic!], espelho da modernidade, através do qual o Ocidente se conheceu e justificou sua “responsabilidade” de controlar a administrar “o outro” Essas imagens eram, portanto, *parte dos mecanismos de dominação* – mesmo se a antropologia não as inventou em primeira instância.<sup>37</sup>

A afirmação de Wright que a “traficava” imagens do “outro primitivo” [sic!], espelho da modernidade”, não tem nenhuma semelhança com o que os antropólogos americanos (e britânicos) estavam fazendo depois que a antropologia se tornou “uma disciplina”. Não tem relação alguma com a mensagem da antropologia americana como desenvolveu desde cerca de 1900, quando os primeiros estudantes de Boas se espalharam pelos Estados Unidos para estabelecer a disciplina. Não somente a antropologia moderna *não* contém a noção de um “outro não-ocidental” “espelho da modernidade”, como também Franz Boas começou nos anos 1890 a argumentar contra toda a noção de que o “homem primitivo” tinha um tipo diferente de mente que o “homem civilizado”. Seu livro *The Mind of Primitive Man* foi o mais importante trabalho a refutar noções de inferioridade física, mental e cultural inata.

---

<sup>37</sup> O impropério contra a antropologia não conhece nenhum limite de decência. Mark Hobart, em um artigo sobre a antropologia na Indonésia, começa com uma história sórdida e gratuita (uma “peça de festa” como ele chama) sobre um escravo núbio jogado aos leões no circo romano. Esse infeliz mas afortunado núbio não somente está prestes a ser comido pelo leão, como também é insultado brutalmente por um espectador romano. Hobart nos diz que nós, os antropólogos, temos “mais similaridades com os romanos na história do que nos preocupamos, ou ousamos, admitir. Por quê? Porque os antropólogos, aparentemente, só estão permitindo que povos de outras culturas reconquistem suas vozes em *ossos* termos (ver McGrane, *Beyond Anthropology*) e ainda não entenderam direito um relacionamento dialógico e intersubjetivo, diz Hobart.

Na conclusão, ele escreve que “representações dos antropólogos de outros povos ajudaram um pouco, de sua própria forma, a condená-los à sina do núbio” que está prestes a ser devorado pelo leão. Se essa é a ideia que Hobart tem de uma piada, é de muito mal gosto. Se ele quer dizer que acabamos matando, bem como insultando, as pessoas que estudamos, ele deveria ter mais evidência disso do que seus meros desentendimentos com Clifford Geertz.

Lamentavelmente, o discurso representado por Said, McGrande, Briggs, Wright e Hobarté o único discurso a respeito da história e da natureza da antropologia que muitos estudantes e outros leitores escutaram nos últimos vinte e cinco anos.

## CONCLUSÕES

A antropologia hoje encontra-se em perigo – trazida a essa condição pelo grande comboio de ideologias das quais o pós-colonialismo e somente um dos últimos vagões. A ciência do comportamento humano através do estudo comparativo de culturas foi consignada a um passado perverso, e o estudo dos povos do mundo em toda a sua complexidade corre perigo de ser substituído por tratados bombásticos e não-replicáveis sobre a violência, a desigualdade, saúde ruim, e imagem corporal pobre. (É só folhear os resumos dos encontros anuais recentes da Associação Antropológica Americana para verificar essa afirmação.)

A profissão tornou-se profundamente politizada, como mostra uma olhada na *Anthropology Newsletter*, ou o manuseio da *American Anthropologist*, *American Ethnologist*, *Anthropological Quarterly* e *Cultural Anthropology*.

É apropriado que os antropólogos devam estudar problemas contemporâneos da condição humana, mas nestes dias isso é feito na maioria das vezes com aplicações simplórias da “hermenêutica da suspeita”, guiados pela “cultura da reclamação”, baseados na obsessão com a dominação. A reputação do campo decaiu e a disciplina parece ser cada vez mais irrelevante. Quais são as ideias teóricas e abordagens importantes de nossos dias? O que podemos dizer que são nossas contribuições para o conhecimento e o estudo nesse estágio da história de nossa disciplina?

Concluo com um parágrafo de um dos membros da velha-guarda que ainda permanecem – um homem da antiga esquerda democrática e um ícone até hoje, Sidney Mintz:

Nós, antropólogos, temos uma herança própria. Nossos predecessores não somente disseram ao mundo como também mostraram ao mundo que todos os povos são igualmente humanos, iguais no que eles são, iguais no que eles fizeram pela humanidade. Ninguém além deles naquele tempo disse e demonstrou isso; os antropólogos sim. Não convém a nós, filhos desse esclarecimento, virar as costas para o método que foi empregado para tornar essas ideias acessíveis a todos nós.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Sidney Mintz, ‘Sows’ Ears and Silver Linings: A Backward Look at Ethnography’, *Current Anthropology*, Vol. 41 (2000), pp. 169–189.

# A arte orientalista do século XIX: Linda Nochlin e o “Oriente Imaginário”

Ibn Warraq [4]

No livro de visitas do Museu Dahesh, que costumava ser na Madison Avenue em Nova Iorque,<sup>1</sup> há uma entrada de uma turista, provavelmente alemã, entusiasmada com as pinturas orientalistas na coleção, dizendo como ela as admirava e se deleitava com elas. Então, quase que como uma reflexão posterior – como se ela tivesse acabado de lembrar de pôr seus óculos ideológicos – ela acrescenta que “é claro, trata-se de obras orientalistas, e, portanto, imperialistas e repreensíveis”. Aparentemente, ela se sentiu culpada por ter desfrutado e apreciado a arte orientalista. Quantos outros amadores comuns de pintura, escultura, desenhos, aquarelas e gravuras tiveram sua inclinação natural para apreciar a arte orientalista estragada ou mesmo destruída pela influência de Edward Said e seus seguidores? Quantas pessoas tiveram seu gosto por Jane Austen estragado pela alegação insidiosa de Said de que Austen era condescendente em relação à escravidão?

Nos dias de hoje, ao discutir a arte orientalista, frequentemente se começa com o artigo de Linda Nochlin “The Imaginary Orient”,<sup>2</sup> um trabalho obviamente influenciado por Orientalismo, de Said. O artigo de Nochlin dificilmente pode ser chamado de crítica de arte. É puramente polêmico, e às vezes bem histórico. Para ela, o elemento importante em qualquer análise de tal arte deve ser “a estrutura particular de poder em que essas obras vieram à luz. Por exemplo, o grau de realismo (ou falta dele) de imagens orientalistas individuais dificilmente pode ser discutido sem alguma tentativa de esclarecer sobre o que estamos falando.” Estamos imediatamente no mundo de fantasia do relativismo e de universos paralelos – “qual realidade?”, de fato. Nochlin supõe que o artista orientalista deve ser, em todos os casos, um símbolo da realidade política predominante, em outras palavras, dominado por forças históricas cegas face às quais se encontra desamparado, e que ele deve ter uma agenda imperialista, e que ele deve ser racista. A ideia de que o artista possa, de fato, ser um indivíduo, com suas próprias razões estéticas pessoais para estar num país estrangeiro, que ele possua livre arbítrio, de que o artista possa de fato amar o país e o povo que ele

<sup>1</sup> Atualmente na 145 Sixth Avenue (NDT).

<sup>2</sup> Linda Nochlin. *The Imaginary Orient*. *Art in America*, (May 1983), pp.118-131, pp.187-191. Também disponível em: <http://courses.ucsd.edu/nbryson/vis22-fall-2010/Texts-ocr/>.

retrata, nunca parece ter-lhe ocorrido. Para ela, ele representa o Ocidente, pronto para estuprar o Oriente submisso e atrasado.

Uma infelicidade de seu argumento ideológico que ela comece seu argumento com o *Encantador de Serpentes*, de Gérôme, que ela alega ser “um documento visual da ideologia colonialista do século XIX.” A pintura é ambientada em Constantinopla, a capital do Império Otomano e sede do califado – e, é claro, não uma colônia europeia. O fato de que tantos artistas orientalistas trabalhando em partes do Império Otomano – na própria Turquia, na Síria, na Palestina e na Terra Santa – é uma refutação simples desse absurdo sem fim sobre “ideologia colonialista”. O Egito foi conquistado pelos Otomanos em 1517 e permaneceu uma colônia otomana até 1798, quando a expedição francesa de Bonaparte chegou com a intenção de restaurar a autoridade dos otomanos. O interlúdio francês mal durou três anos. Em 1801, uma expedição conjunta britânico-otomana terminou a aventura francesa. Entre 1801 e 1882, o Egito não foi de forma alguma ocupado por uma potência europeia, e certamente não era uma colônia europeia; de fato, no sentido estrito do termo, o Egito nunca foi uma colônia europeia. David Roberts, que pintou muitas cenas magníficas do Egito e seus monumentos, morreu em 1864, e portanto, não poderia ter conhecido o país sob ocupação europeia. A Argélia esteve sob domínio francês sob 132 anos, mas, como veremos, esses artistas que foram até lá – como Eugène Fromentin – desenvolveram uma afeição e dedicação a ela. Marrocos e Tunísia estiveram sob domínio francês por um breve período, mais ou menos quarenta anos cada, somente no século XX.

Nochlin continua: “Os observadores acotovelados contra a parede de azulejos ferozmente detalhada no fundo da pintura de Gérôme estão resolutamente alienados de nós, assim como o ato que observam com tal concentração infantil e como que em transe. Nosso olhar deve incluir tanto o espetáculo quanto os espectadores como objetos de deleite pitoresco”. “Parede de azulejos ferozmente detalhada”? Qual é exatamente a queixa dela? A parede é reproduzida com habilidade, e Gérôme, assim como muitos outros pintores orientalistas, se deleitava em pintar detalhes sensuais e cheios de cor dos materiais, tecidos, tapetes, roupas, cerâmica e mármore. “Concentração infantil e como que em transe”: à parte a condescendência implícita em “infantil”, Nochlin acha que seu olhar é “como que em transe”; eu o despreveria, ao contrário, como “interessado”, especialmente a figura negra na esquerda que pende para a frente em antecipação ansiosa, com o ligeiro sorriso em seu rosto.

“Claramente, essa gente negra e parda são mistificados – mas então, de novo, nós também somos. De fato, a sensação que define a pintura é a de mistério, e ela é criada por um artifício pictórico específico. Somos permitidos somente



**Figura 1** Jean-Léon Gérôme. *O Encantador de Serpentes*. 1870 (assinado 1880). 83,8 x 122,1 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

uma encantadora<sup>3</sup> vista de trás do garoto segurando a cobra. Uma vista frontal, que revelaria sem ambiguidade tanto seu sexo quanto a completude de sua performance perigosa, nos é negada. E o insistente mistério carregado sexualmente no centro da pintura significa um mistério mais geral: o próprio mistério do Oriente, um topos padrão da ideologia orientalista<sup>3</sup>.

Notem que a própria mistificação de Nochlin se torna abruptamente, como um passe de mágica, o topos Orientalista do “mistério do Oriente”. Que mistério é esse? Não podemos ver as genitais do menino, e nesse caso, como ela pode saber que ele é ele? Ela acha suas nádegas “encantadoras” [beguiling], e parece ficar desapontada por não poder ver mais. Ela detesta ficar num estado “ambíguo”. E por que os espectadores – descritos com condescendência por Nochlin como “gente negra e parda” – estão mistificados, já que têm uma visão frontal completa de seu sexo e, portanto, de sua performance? De fato, um mistério sexualmente carregado! De que maneira um nu frontal nos revelaria uma “performance perigosa” que não é óbvia de uma vista dorsal? Talvez a performance seja perigosa somente porque envolve uma cobra, mas não precisamos de uma visão frontal

<sup>3</sup> O original em inglês é *beguiling*. O verbo *beguile* tem o sentido de “seduzir, encantar” e “iludir, enganar”.

para perceber isso; qualquer ângulo serve. É a própria Nochlin que pula de um quadro para generalizar sobre todo o Oriente. É ela própria a culpada da própria generalização orientalista reducionista e essencialista da qual ela acusa esse artista. Como se pode, a partir de uma cena representando um encantador de serpentes, alegar que isso representa todo o Oriente? Talvez seja isso para Nochlin; certamente não para mim, ou milhares de outras pessoas.

Nochlin afirma que os espectadores na pintura estão “acotovelados” contra a parede, mas “acotovelados” implica falta de conforto. Eles não parece de forma alguma estar desconfortáveis. É Nochlin que está desconfortável olhando para eles. Ela alega que eles estão “alienados” de “nós”; mas o “nós” é na verdade uma expressão elíptica para ela mesma, Linda Nochlin. Alguns dos espectadores estão olhando o menino com a cobra, mas alguns parecem estar assistindo a um evento não mostrado atrás do flautista. Isso também enfraquece a análise de Nochlin.



**Figura 2** Jean-Léon Gérôme, *Napoleão e seu Estado-Geral no Egito*. Óleo sobre tela, 58.4 x 88.2 cm, 1867.

“Gérôme sugere que esse mundo oriental é um mundo sem mudança”. Gerôme, afirma Nochlin, evita a presença francesa. Mas não havia nenhuma presença colonial francesa na Turquia, onde se passa a cena pintada. “A ausência de um senso de história, de mudança temporal, na pintura de Gérôme está intimamente relacionada a outra presença marcante na obra: a presença indicadora do homem ocidental. Nunca há nenhum europeu em visões “pitorescas” do Oriente, como essas. Mas aqui Gérôme não está pintando um tema ou cena histórica. No final das contas, a crítica extraordinária de Nochlin equivale a exigir que o pintor pinte uma pintura completamente diferente, cujo tema seria

ditado por ela. Gérôme pintou, de fato, temas históricos, como seu impressionante Napoleão e Seu Estado-Geral em 1867, hoje numa coleção particular. Lisa Small do Dahesh Museum escreveu sobre essa pintura: “Essa imagem em particular combina dois grandes temas de Gérôme, Orientalismo e história, representando um Napoleão sombrio retirando-se de Acre. Como [Earl] Shinn [editor das fotografuras das pinturas de Gérôme em dez volumes] descreve, o imperador, montado em sua deselegante besta de carga, em sua escaldante e fatigante marcha... com seu exército insatisfeito e derrotado... experimenta, pela primeira vez, o amargor da ambição frustrada”<sup>4</sup>

Várias considerações devem ser feitas a esse respeito. Primeiro, a história era um dos temas importantes para Gérôme. Segundo, o tema é a derrota de Napoleão; não há nenhum triunfalismo colonial ou imperialista. Muitos pintores orientalistas lidavam com temas históricos, especialmente a presença dos franceses no Oriente Próximo ou na África do Norte, embora Nochlin insista que os franceses estejam sempre “ausentes”. A excelente pesquisa de Philippe Julian define o orientalismo como “uma forma de romantismo, bem como uma nova maneira de pintar a história, com a qual ela frequentemente se aproxima. Os artistas encontravam inspiração fresca em eventos políticos. Entre 1820 e 1830, a independência do Egito, a liberação da Grécia e a conquista da Argélia trouxeram o Oriente Próximo e o Oriente Médio ao mainstream dos assuntos europeus”. A pintura histórica é uma parte da definição de orientalismo, e portanto a afirmação de Nochlin é pueril. Obras históricas localizadas no Oriente incluem: *Œdipe ou le général Bonaparte en Egypte*, de Gérôme; *Charge de cavalerie exécutée par général Murat à la bataille d’Aboukir*, de Antoine-Jean Gros, e sua *Batalha de Aboukir (1806)*. Muitos orientalistas pintaram Napoleão no Oriente, entre eles Jean Charles Tardieu, Pierre Narcisse Guérin, Henry Levy e Leon Cogniet.<sup>5</sup>

“De fato”, continua Nochlin, “poderia ser dito que uma das características que definem a pintura orientalista é sua existência depende de uma presença que é sempre uma ausência: a presença colonial ou turística europeia”.

Se você já visitou o Taj Mahal, a obra-prima mogol do século XVII em Agra, na Índia, você não resistiu à tentação de tirar uma foto. Se você tirou uma foto, estava ansioso para não incluir no enquadramento algum turista ocidental gordo, de short, chapéu e óculos escuros com uma câmera pendurada no pescoço. Você esperou até que não houvesse mais turistas para estragar a vista; esses turistas teriam parecido fora de lugar e tão inadequados quanto suas roupas. As pinturas

<sup>4</sup> Lisa Small. *Highlights from the Dahesh Museum Collection*. Essay and Catalogue. New York: Dahesh Museum, 1999, p.64.

<sup>5</sup> Todas magnificamente ilustradas em: Gérard-Georges Lemaire. *L’Univers des Orientalistes*. Paris: Éditions Place Des Victoires, 2000.

orientalistas eram frequentemente encomendadas por europeus ou americanos em seus países de origem, e eles certamente não queriam comprar vistas que mostravam turistas. A evidência disso vem de livros de dois fotógrafos indianos modernos, Raghu Rai e Raghubir Singh. Nenhum turista ocidental desfigura suas fotos. No retrato fotográfico de Raghu Rai de Calcutá<sup>6</sup> há sessenta e três fotografias em branco-e-preto de Calcutá e seus habitantes nos anos 1980. Algumas são cenas movimentadas da cidade, outras são quase rurais, outras ainda são retratos de indivíduos da cidade. Não há uma única foto que mostre um ocidental. De fato, muitas delas têm a qualidade de gênero que associamos com as pinturas orientalistas: mulheres e Kali ao longo do Rio Ganges, um marwari toma um riquixá para ir ao trabalho, trabalhadores carregando uma viga de madeira para uma serraria, transportando batatas ao mercado de vegetais, chuvas de monções inundando as ruas, e assim por diante. Não há qualquer turista ocidental em vista.

O livro de Rai de fotografias do Taj Mahal é puro orientalismo, para usar o termo de forma não pejorativa. Tiradas nos anos 1980, suas fotografias têm uma afinidade notável com a obra de pintores orientalistas do século XIX. Mostra-se o que pode ser um esqueleto de camelo num leito de rio, evidenciando uma semelhança incomum (uncanny) com *Le Sahara*, de Gustave Guillaumet, no Musée d'Orsay. Há imagens marcantes de monumentos decadentes, mulheres indianas em vestimentas tradicionais coloridas, crianças nuas brincando em estradas sujas, e mulheres carregando recipientes de cobre ou metal nas cabeças.<sup>7</sup>

De forma semelhante, Singh nos mostra um Rajastão por volta dos anos 1980 (II), um lugar ainda não industrial, composto de centenas de vilas, com poucos confortos modernos, e nenhum *rastaquouère*<sup>8</sup> à vista.<sup>9</sup>

Pode-se imaginar qual seria a crítica de Nochlin de uma obra orientalista que mostrasse um europeu: “É claro, Gérôme teria colocado um europeu para nos lembrar que é realmente o europeu que é o mestre; não há espaço que pertença ao oriental, tudo foi usurpado pelo colonialista. O oriental não pode ser deixado em paz nem em sua própria casa.”

Nochlin reclama da técnica de Gérôme: é muito suave; ela pensa que ele está tentando esconder sua arte. Mas Gérôme é famoso justamente por seu acabamento meticuloso; é um estilo de pintura compartilhado por outros grandes

<sup>6</sup> Raghu Rai. *Calcutta*. New Delhi, India: Time Books International, 1989.

<sup>7</sup> Raghu Rai. *Taj Mahal*. Milan: Idealibri, 1995 [1st edn. 1986].

<sup>8</sup> Personagem exótico de luxo suspeito e mau gosto. (NDT)

<sup>9</sup> Raghubir Singh. *Rajasthan: India's Enchanted Land*. New York: Thames and Hudson, New York, 1981.

pintores, como Jean-Auguste-Dominique Ingres, com sua soberba técnica de desenho e seu estilo neoclássico preciso e linear, e sem mistura espessa. Como coloca Delacroix, “a visão de uns poucos Ruysadels<sup>10</sup>, especialmente um efeito de neve e uma marinha muito simples onde não se vê mais do que o mar num tempo parado, com um ou dois barcos, pareceu a mim como o clímax da arte, *porque a arte aí está completamente escondida*. Que simplicidade estonteante.” Em segundo lugar, há a presunção ingênua de que se pudermos ver grandes pinceladas e camadas brilhantes de cor, poderemos de alguma forma entender melhor a técnica e isso, de acordo com Nochlin, seria algo bom. Uma análise bem mais simpática de Gérôme é dada por Gerald Ackerman. Ele parece estar respondendo a Nochlin quando escreve:

As composições [de Gérôme] são modelos de efetiva simplicidade. Nas histórias famosas, nossos olhos são levados através da narrativa como se essa fosse a maneira natural de observar. Obra após obra, ocorrem ressonâncias de formas e cores, quase insuspeitadas sob a exatidão objetiva de seu realismo, como no delicado Primeiro Beijo do Sol. O brilho de seu colorido está sempre dentro de uma harmonia controlada. Cada quadro parece ter seu próprio esquema de cores particular; ele não bate sempre nos mesmos esquemas cromáticos. Mas sobretudo Gérôme adorava o ato de pintar, o exercício de sua habilidade. Não era uma tarefa para ele, muito embora, como um verdadeiro acadêmico, ele acreditasse que a concepção da ideia era o verdadeiro ato criativo, e que o resto era “execução”. No entanto, ele realizava a “execução” com energia e alegria. Ele nunca se cansava nos cantos, e somente em idade avançada permitiu quadros com um acabamento inferior deixarem seu estúdio. A maioria de suas pinturas foram acabadas meticulosamente com um trabalho que só o amor poderia sustentar. Gérôme trabalhava com uma paleta limitada, mas ele conhecia profundamente seus pigmentos, usando até mesmo algumas cores que pareciam ásperas, mas que ele sabia que, com o tempo ficariam mais amenas, em harmonia com as cores ao redor. Sua objetividade pode ter produzido uma superfície que alguns acham ofensiva porque pensam que esconde a arte – uma técnica sempre admirada em atores – mas esse é um dos traços desprezíveis de seu realismo; ele estava combinando a objetividade de sua técnica com a de sua observação.<sup>11</sup>

Em qualquer caso, a técnica de Gérôme não foi seguida ou copiada por todos os orientalistas. Alguns estavam até mesmo próximos do estilo dos impressionistas, como Felix Ziem; alguns impressionistas propriamente ditos, como Degas, Renoir e Manet, também pintaram cenas do Oriente. Nochlin reclama de “uma pletora de detalhes autenticadores”, especialmente os “desnecessários”. Os orientalistas são acusados de pintar um Oriente imaginário, e, então, são acusados também de insistir em “detalhes autenticadores”. Não se pode ter as duas coisas. Eles deveriam ter deixado de lado os detalhes autenticadores? Isso teria melhorado as pinturas? E esses detalhes não teriam ajudado a dissipar o mistério

<sup>10</sup> Salomon van Ruysdael (c. 1602-1670), pintor de paisagens holandês (NDT).

<sup>11</sup> Gerald M. Ackerman. *Jean-Léon Gérôme. His Life, His Work*. Paris: ACR PocheCouleur, 1997 p. 188.

que parece aborrecer Nochlin? Certamente, é prerrogativa do artista decidir que detalhes são necessários e que detalhes não são.

“A arquitetura negligenciada e precisando de reparos funciona, na arte orientalista do século XIX, como um topos padrão para comentar sobre a corrupção e decadência da sociedade islâmica da época”. Será que Nochlin já foi ao Oriente? Parece que é o Oriente dela que é imaginário. Mesmo agora, uma das visões mais angustiantes, pelo menos para mim, como alguém originalmente da Índia, é a decadência física de tantos lindos palácios e monumentos históricos na Índia contemporânea. Era até pior no século XIX, até que um vice-rei britânico, Lord Curzon, fizesse algo a respeito. A situação era (e é) semelhante na África do Norte, na Síria, no Egito, e outras terras islâmicas. Os orientalistas pintavam o que eles viam. É verdade que as ruínas realmente atraem a mente romântica, e têm sido populares pelo menos desde que as ruínas da antiga Roma foram pintadas por Hubert Robert. Mas o deleite das ruínas é uma atitude estética, não uma declaração política.

O jornalista do New York Times Alan Cowell escreveu em 1989 que Cairo “transpira decadência” [oozes decay]<sup>12</sup> Quanto a Istambul ou Constantinopla, o livro inteiro de Orhan Pamuk sobre a cidade é sobre decadência, ruína, negligência e pobreza. Ele chora pela “cidade que tem estado em declínio por cento e cinquenta anos”, ele encontra uma alegria melancólica “nas fontes em ruínas, que não têm funcionado por séculos; os quarteirões pobres com suas mesquitas esquecidas... as dilapidadas lojinhas de bairro cheias de homens desempregados desanimados; as muralhas da cidade decaindo como tantas ruas de pedras reviradas”<sup>13</sup>. É irônico e divertido que o próprio Edward Said tenha sido acusado de “orientalismo” no sentido pejorativo quando ele reclamou da decadência do Cairo nos tempos modernos.<sup>14</sup>

E também é bem documentados que os azulejos nas mesquitas turcas simplesmente caíam, por causa da má qualidade da cola usada<sup>15</sup>. Captar essa dilapidação na pintura não é parte do “projeto do orientalismo”. A afirmação de Nochlin de que os orientalistas sempre pintam um oriente eterno, “um mundo

<sup>12</sup> Alan Cowell, *Exploring Islamic Cairo*, New York Times, January 1, 1989.

<sup>13</sup> Orhan Pamuk. *Istanbul. Memories and the City*, New York: Vintage International, 2006 [Ist. English edn., 2004.] pp.38-39, 42.

<sup>14</sup> Michael Sprinker ed. *Edward Said: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell, 1993, pp.223-225 ; acusado por Valerie Kennedy. *Edward Said: A Critical Introduction*. Polity Press, 2000, pp.129-131.

<sup>15</sup> Devo esse ponto à Dra. Elisabeth Puin.

sem mudança”, não é negada por sua outra afirmação de que os orientistas estavam sempre pintando a decadência? A decadência é um sinal de mutabilidade, que as coisas não são mais como eram. Nochlin quer ter as duas coisas.<sup>16</sup>

Nochlin reclama que há muitos nativos preguiçosos nas pinturas orientalistas, não há bastante gente trabalhando, não há bastante atividade.<sup>17</sup> Mas não é possível que ela tenha olhado com cuidado. Há uma obra de tons ricos de Rudolf Ernst no Dahesh Museum de dois homens em sua oficina, batendo para moldar objetos de cobre; *A Coppersmith*, Cairo, de Charles Wilda (1884); *The Farrier*, Tangiers, de E. Aubry Hunt; Edwin Lord Weeks e Eugene Girardet pintaram costureiros trabalhando; e há um número infundável de pinturas de bazares fervilhando de atividade, como *Vista de Constantinopla* de Germain-Fabius Brest (1870), agora em um museu em Nantes; o *Bazar em Constantinopla*, de Albert Pasini; *Cena de um Mercado no Cairo*, de Amadeo Preziosi e Bérberes *Trabalhando numa Praça em Constantinopla*, de Fausto Zonaro. E também há cenas movimentadas de portos em numerosas pinturas, como *Porto Oriental* de Carlo Bossoli. Dervixes são frequentemente retratados, e dificilmente são inativos. Também há pinturas de caça com falcões, armas, a cavalo, e assim por diante, como nas obras de Eugène Fromentin. E que sentimento entusiasmante de movimento em *Incurião Bem Sucedida*?<sup>18</sup>

A ausência de algumas atividades numa obra de um pintor não pode ser interpretada como se ele, o artista, pensasse que os nativos eram “um bando de vagabundos preguiçosos”. Em tal interpretação superficial, teríamos a impressão, a partir das pinturas de gênero holandesas e flamengas do século XVII, que os holandeses passavam o tempo todo em tavernas, bordéis e divertimentos. Há poucas pinturas de pessoas engajadas em qualquer trabalho ou ofício; as exceções incluem *Interior de uma Oficina de Ferreiro*, de Metsu, e *Interior de uma Oficina de Costureiro*, de Brekelenham. Mas sabemos que a Holanda do século XVII era repleta de atividade comercial, e extraordinariamente bem sucedida economicamente. Como nota o historiador da arte Wayne Franits, também há poucas pinturas de atividade comercial nos portos holandeses, mas sabemos como eram movimentados esses portos.<sup>19</sup> Nochlin repudia com desdém Delacroix, de quem foi dito, como ela alega, que ele leu Heródoto para descrições

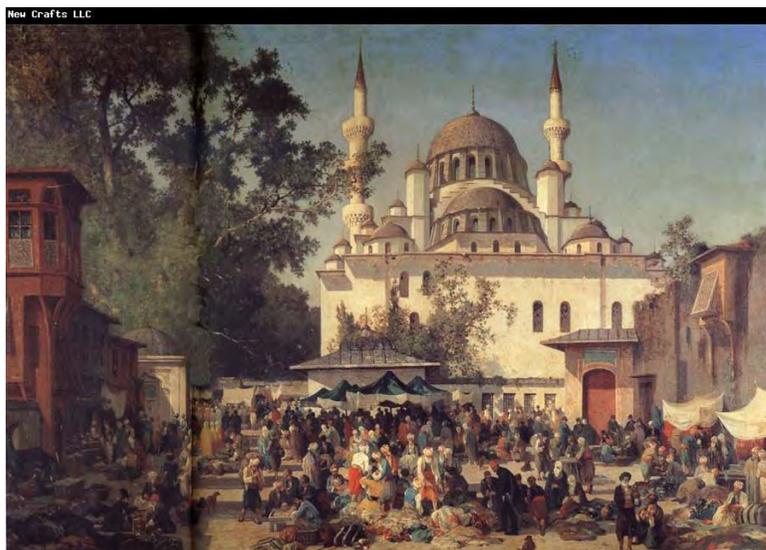
<sup>16</sup> Mas a “decadência eterna” é um tema interessante. Os próprios nacionalistas árabes e alguns historiadores ocidentais criaram o mito de uma “era de ouro” no califado abássida. (NDT)

<sup>17</sup> Parte disso pode vir também da glorificação puritana moderna do trabalho, a “ética protestante” capitalista. Para alguém que glorifica o trabalho, pode parecer humilhante retratar como não trabalhando pessoas de outras culturas que não dão tanto valor assim ao trabalho. (NDT)

<sup>18</sup> Exemplos tirados principalmente de Caroline Juler. *Les Orientalistes de l'École Italienne*. Paris: ACT Edition, PocheCouleur, 1994.

<sup>19</sup> Wayne Franits. *Dutch Seventeenth-Century Genre painting*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. I.

de devassidão oriental. Não há tais descrições em Heródoto. Ele faz um relato sóbrio, e não lascivo, da instituição bem conhecida da prostituição em templos, e um relato simpático das maneiras e costumes dos orientais.



**Figura 3** Germain-Fabius Brest, *Vista de Constantinopla*.



**Figura 4** Antoine-Jean Gros, *Batalha de Aboukir*.

Nochlin lança uma acusação sem bases atrás da outra. Fica-se imaginando se ela realmente se importou em observar, e muito menos admirar, uma obra de arte orientalista. Aqui estão seus pensamentos finais sobre a arte orientalista: “Obras como a de Gérôme, e a de outros orientalistas de sua estirpe, são valiosas e merecem ser investigadas não porque elas compartilham dos valores estéticos da grande arte num nível ligeiramente inferior, mas porque como imagens visuais [visual imagery], elas antecipam e predizem as qualidades da cultura de massa incipiente. Como tais, suas estratégias de encobrimento prestam-se admiravelmente às metodologias críticas, as técnicas desconstrutivas empregadas agora pelos melhores historiadores do cinema, ou por sociólogos das imagens de propaganda ou análise de propaganda visual [sociologists of advertising imagery or analysis of visual propaganda], ao invés da história da arte mainstream.” Evidentemente, para a senhorita Nochlin e seus semelhantes, a arte orientalista, como aponta John MacKenzie, “existe num plano completamente diferente daquele considerado como “história da arte mainstream”.<sup>20</sup>

Em sua brilhante demolição, longe da baboseira modista de “desconstrução” oferecida por Said e seus acólitos, MacKenzie os questiona por sua imprecisão, especialmente pela maneira improvisada como falam de “imperialismo”. Mackenzie insiste: “Não basta escolher a dedo e misturar artistas de diferentes pontos do século XIX e retratá-los como presos num padrão de suposições imperialistas. A durabilidade da obsessão oriental, desde o fim do século XVIII até o começo do século XX, deve levantar dúvidas que sua “desconstrução” pode ser qualquer coisa que não altamente complexa, produzindo diferentes resultados em períodos variáveis, bem como dualidades opostas entre artistas e mesmo dentro da obra de um único artista”.<sup>21</sup>

A arte orientalista deve ser vista como uma continuação desses impulsos estéticos que começaram no alvor da pintura ocidental. Muitos pintores e escultores orientalistas foram motivados pelos mesmos desejos artísticos que os da renascença. Gentile Bellini, Carpaccio e outros venezianos, mas também Rembrandt e o flamengo Pierre Coeck d’Adlost, foram mencionados. Nochlin parece irritada pela caligrafia árabe de Gérôme, mas, de fato, um pouco de “história da arte mainstream” revelaria que, desde o final do século XIII, os artistas ocidentais ficaram fascinados pelas escritas orientais e as usaram em muitas de suas obras. Muitos artistas, não conhecendo as línguas ou escritas orientais, inventaram pseudo-escritas com propósitos decorativos e as usaram em têxteis, halos

<sup>20</sup> John M. MacKenzie. *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 2004 [1st. Edn.1995] p.47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.47.

dourados e enquadramentos para imagens religiosas: artistas como Duccio, Giotto, Fra Angelico, Angrea Mantegna, Gentile da Fabriano, e assim por diante.<sup>22</sup> A única exceção foi Pisanello, que copiou quase exatamente a escrita árabe que diz “al-Muayyad Abu Nasr Shaykh” em seus *Estudos do Vestuário Usado pelo Imperador João VIII Paleólogo e os Legados Orientais no Concílio de Igrejas Ocidentais e Orientais em Ferrara, 1438*, um desenho agora no Louvre. Rosamund Mack aponta que “os italianos admiravam as qualidades estéticas da caligrafia islâmica” e a usavam em padrões de tecidos. Os pintores italianos mais antigos ficavam confundidos com a escrita árabe, mas Mack escreve: “o mal entendido era motivado pela veneração das raízes orientais do cristianismo e o desejo de possuir e preservar essa herança sagrada”.

As preocupações artísticas eram supremas: “Preocupações artísticas também tiveram um papel importante em várias adaptações da escrita árabe e de objetos islâmicos em que essa escrita aparecia. Giotto e seus contemporâneos desenvolveram uma versão imediatamente reconhecível do vestuário honorífico ocidental para tornar suas representações mais vividas e, em sua visão, mais exatas. A escrita imitada em halos e enquadramentos era ornamentalmente sofisticada, consistente com o vestuário oriental, e talvez também enfatizasse que essas eram imagens de uma fé universal”.<sup>23</sup> Preocupações estéticas, juntamente com o desejo onipresente do Ocidente pelo universalismo, eram as principais forças.

Gérôme e os outros orientalistas foram mais bem sucedidos na representação da escrita árabe; eles também admiravam as qualidades estéticas da caligrafia árabe. Ao se referir às inscrições árabes no Encantador de Serpentes de Gérôme, Nochlin cita Ettinghausen, um grande estudioso especialista em Arte Islâmica, dizendo que elas poderiam ser “facilmente lidas”. Então Nochlin acrescenta uma nota de pé-de-página contraditória: “Edward Said comentou para mim em uma conversa que a maioria da assim chamada escrita na parede de trás do Encantador de Serpentes é ilegível.” A despeito dessa afirmação de Said, o longo friso no topo da pintura, indo da direita para a esquerda, é perfeitamente legível. É o famoso versículo 256 da Sura II, al-Baqarah, A Vaca, escrita em caligrafia *thuluth*, e se lê:

Não há compulsão na religião — o caminho certo é de fato claramente distinguível do erro. Então, quem quer que não crer no Diabo e crer em Deus, ele na verdade segura o mais firme sustentáculo, que nunca quebrará. E Deus é o Ouvinte, o Sábio.

Infelizmente, a inscrição depois disso é truncada, de fora que a parte superior é perdida, mas mesmo assim podemos distinguir algumas partes, provavelmente não um versículo alcorânico, mas uma dedicação a um califa; o nome

<sup>22</sup> Rosamond E. Mack. *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, 2002, p.51.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 71.

Uthman é visível, e possivelmente a palavra sultan. Artistas e arquitetos turcos frequentemente acrescentavam uma dedicação em mesquitas, e mesmo em brasões, como “O governante do Império Otomano, Sultão Abdülhamit, que põe sua confiança em Deus”. Ou Gérôme estava simplesmente copiando fielmente uma parede real com aqueles mesmos versos? Eu aprendi com o Professor Gerald Ackerman que Gérôme executou a pintura em seu ateliê em Paris, copiando uma foto do Palácio Topkapi publicada por Abdullah Frères, a firma de fotografia de Istambul. Essa descoberta faz os comentários de Nochlin ainda mais equivocados.

Muitos recipientes, pratos e armas decoradas com prata e ouro e produzidos no Egito, Turquia ou Marrocos, tanto os contemporâneos e quanto aqueles produzidos cem anos atrás, mostram o que passa por escrita ou inscrições árabes, mas que na realidade são uma algaravia [gibberish], já que o artesão produzindo tais objetos é frequentemente analfabeto, certamente ignorante do árabe clássico e das regras complexas da caligrafia árabe.<sup>24</sup>

Deixem-me resumir: esse friso representa uma escrita real? A resposta é sim. A escrita é, de alguma forma, legível? A resposta também é sim. Não é facilmente legível, mas escritas estilizadas também não o são, como por exemplo, o Domo da Rocha. É simplesmente uma característica da caligrafia islâmica, e nesse caso Gérôme não estava inventando as inscrições. Mas mesmo se Gérôme tivesse inventado as inscrições, qual seria a conclusão? Que Gérôme não sabia árabe. Mas Nochlin também não. Se a ignorância de Gérome do árabe é um obstáculo à pintura do Oriente, por que então a ignorância de Nochlin do árabe (ou turco) não é um obstáculo a ela escrever sobre o orientalismo na arte?

Houve pelo menos 400 pintores orientalistas de alguma importância<sup>25</sup>, britânicos, americanos, franceses, italianos e alemães, produzindo milhares de obras de qualidade e mérito artístico. Não é bom generalizar sobre todos os artistas de backgrounds tão diferentes, cada um com sua perspectiva cultural e sobretudo artística, da forma caluniadora como Nochlin faz. É Nochlin que vê o Oriente inteiro difamado em uma pintura. São suas generalizações e leituras tendenciosas que são ofensivas. É ela que está degradando o oriente com tais alegações, não os artistas que ela interpreta mal e explora para fins tendenciosos. Esses artistas frequentemente retratavam a dignidade essencial desse outro não-europeu, o oriental.

<sup>24</sup> Devo essas observações à Dra. Elisabeth Puin, que também me ajudou a decifrar o Verso 256.

<sup>25</sup> Um site na Internet listou 1222 artistas orientalistas trabalhando do século XIX até o começo do século XX: <http://orientaliste.free.fr/biographies/index.html>.

# O legado conflitante de Bernard Lewis: Um choque de interpretações

Martin Kramer

Foreign Affairs, 7 de junho de 2018

Bernard Lewis, historiador do Oriente Médio, faleceu em 19 de maio, pouco antes de completar 102 anos. Nenhuma outra pessoa em nosso tempo fez tanto para informar e influenciar a visão do Ocidente sobre o mundo islâmico e o Oriente Médio. Uma longa carreira de estudos no Reino Unido, seguida por décadas como intelectual público nos Estados Unidos, rendeu a ele leitores em todo o mundo. Após os ataques de 11 de setembro, ele se tornou uma celebridade: “Osama bin Laden me tornou famoso”, ele admitiu. Os dois livros curtos que ele publicou após os ataques terroristas se tornaram best-sellers do New York Times. *Charlie Rose* não se cansava dele.

A consideração por Lewis se estendeu muito além (e acima) do público em geral. Ele também era conhecido por ser um interlocutor valioso de estadistas turcos e jordanianos, o último xá do Irã, primeiros-ministros de Israel e o presidente dos EUA George W. Bush e sua equipe. Bush foi visto carregando uma cópia marcada de um dos artigos de Lewis. À medida que a “guerra ao terror” e sua sequência iraquiana se desenrolavam, ele se tornou matéria de perfis em revistas e reportagens de capa. Bernard Lewis conhecia o Oriente Médio, e os Estados Unidos pensavam que o Oriente Médio o conhecia.

Mas conhecia mesmo? “Para alguns, sou o grande gênio”, disse Lewis em 2012. “Para outros, sou o diabo em carne e osso”. Apesar de ter escrito mais de 30 livros (incluindo um livro de memórias) e centenas de artigos e realizado inúmeras entrevistas, Lewis foi amplamente incompreendido. Muitos desses mal-entendidos, latentes desde que ele ficou em silêncio alguns anos atrás, reapareceram em seus obituários, misturados com admiração ou acrimônia.

Parte disso é devido à sua mera longevidade. No 11 de setembro, ele já tinha 85 anos; ele publicara seu primeiro livro em 1940, mais de 60 anos antes. Ele dificilmente era obscuro quando se tornou “famoso”, mas o grande público só o descobriu durante a última década de suas sete décadas de carreira. Para aqueles que, como eu, o conheceram muito antes (tornei-me aluno de Princeton em 1976), os que pegaram o bonde andando pareciam não entender o verdadeiro significado ou magnitude de sua contribuição.

Seriam necessárias milhares de palavras para dissipar os muitos mitos sobre Lewis, desde os toscos (o “Plano de Lewis” para dividir o Oriente Médio em estadozinhos, ou a “Doutrina Lewis” de “semear” a democracia pela força), até o supostamente eruditos (“Padrinho da Guerra do Iraque”). Isso precisa ser feito em outro lugar e de maneira pontual. Aqui, permitam-me apresentar três mal-entendidos particularmente importantes, que surgiram não por malícia, mas de uma falha na leitura ampla e profunda do grande corpo de sua obra.

### “ÚLTIMO ORIENTALISTA” OU PESQUISADOR PIONEIRO?

A primeira é a crença de que Lewis era um “orientalista”, ou mesmo “o último orientalista”, um título aplicado a ele como termo depreciativo ou como distintivo de honra. Esse equívoco foi promovido pelo famoso duelo de Lewis com o estudioso da literatura palestino-americano Edward Said, cujo manifesto *Orientalismo* de 1978 indiciou escritores e estudiosos “orientalistas” ocidentais por difundir intolerância contra o Islã e os árabes. Lewis levantou-se em defesa dos estudiosos: foram eles que minaram o preconceito medieval da Europa contra o Islã, ao acessar e envolver diretamente com fontes islâmicas originais. Lewis sustentou que esse tipo de orientalismo acadêmico representava um dos mais nobres triunfos do Iluminismo.

Mas, ao defender os orientalistas, Lewis não estava agindo como um deles. Sim, Lewis estudara com o famoso orientalista britânico Sir Hamilton Gibb. Ele conhecia intimamente o cânone orientalista e tinha um dom para línguas que teriam sido invejadas por qualquer filólogo. Mas Lewis não era “o último orientalista”. (“Os orientalistas se foram”, insistiu Lewis.) Ele foi o primeiro historiador de verdade do Oriente Médio, considerado pioneiro na aplicação das abordagens mais recentes da história social e econômica da Europa ao passado do Oriente Médio.

Seus estudos altamente legíveis sobre todos os períodos são repletos de detalhes históricos fascinantes sobre a vida cotidiana, que ele selecionou de fontes locais. Ele foi o primeiro ocidental a ser admitido nos arquivos otomanos e o primeiro estudioso a ler os textos islâmicos de períodos anteriores com o olhar de um historiador treinado. (Eu posso atestar, como alguém que uma vez cuidou de sua biblioteca de 18.000 volumes, que ele possuía todas as crônicas árabes, persas e turcas importantes.) Lewis, quando jovem, criticou seus antepassados orientalistas por sua insularidade e defendeu a “integração da história do Islã no estudo da história geral da humanidade.” Ninguém fez mais do que Lewis para promover esse objetivo elusivo.

Através de sua pesquisa histórica, Lewis chegou a um insight crucial, que informou todos os seus escritos posteriores. A civilização islâmica em sua “era de

ouro” tinha todos os pré-requisitos para dar o salto para a modernidade antes da “provinciana” Europa. No entanto, ela estagnou, e depois declinou. “A ascensão do Ocidente tem sido muito estudada”, observou ele uma vez”, “mas o fenecimento do poder islâmico recebeu pouca atenção acadêmica séria”. Esse seria seu projeto e, em sua busca, ele chegou a uma conclusão intrigante: as elites dos grandes impérios muçulmanos, especialmente os otomanos, tinham tanta certeza de sua superioridade dada por Deus que não viram motivo para mudar. Eles desconsideraram a ascensão constante da Europa e, quando conseguiram achar um jeito de consertar o problema, já era tarde demais.

Assim começou uma corrida desesperada para deter o declínio do mundo muçulmano e impedir que fosse eclipsado pelo dinamismo europeu. Muitos observadores ocidentais apontaram para a podridão crescente [spreading rot]. Mas Lewis revelou o ponto de vista muçulmano. Reforma, modernização, nacionalismo, islamismo, terror – todas essas foram estratégias para restaurar aos muçulmanos alguma aparência do poder que eles exerceram por mais de um milênio e que perderam em apenas algumas gerações. O maior best-seller de Lewis, *O que deu de errado?*, publicado logo após o 11 de setembro, descreveu suas muitas descobertas sobre como os muçulmanos tentaram e falharam em restaurar seu mundo. A Al Qaeda (e mais tarde o Estado Islâmico), ao tentar reencenar o século VII, foi a mais desesperada dessas tentativas de reverter a história.

*As perguntas que Lewis fez e as respostas que ele deu ainda estão no centro de nossa política, e é por isso que sua morte produziu uma torrente de manifestações apaixonadas, a favor e contra ele. Mas agora ele é um personagem da história.*

A questão do declínio preocupava Lewis, porque ele conhecia seu custo humano. Quando ele terminou seu doutorado na Universidade de Londres em 1939, seu país ainda governava um quarto da humanidade e quase um terço da massa terrestre do mundo. Então, prestes a iniciar sua carreira, seu país entrou em guerra contra um poder maligno que arrasou a Europa e quase destruiu a civilização ocidental. Em sua cidade, Londres, 30.000 morreram em bombardeios alemães. “Fui a abrigos nas estações de metrô”, lembrou, “mas logo me cansei disso e decidi ficar na minha cama e correr o risco.”

Após a guerra, o império britânico gradualmente se dissolveu e a Grã-Bretanha deixou de ser grande. *Tout lasse, tout casse, tout passe* (tudo cansa, tudo quebra, tudo passa): Lewis na velhice costumava repetir o ditado francês. Ele testemunhou, em primeira mão, o desmoronamento de um poderoso império

e procurou as causas subjacentes do declínio no exemplo do Islã. A mensagem posterior de Lewis aos Estados Unidos, que salvou o Ocidente, foi alertar contra uma repetição da complacência presunçosa que pressagiava o declínio precipitado do Islã Otomano e Britannia.

### CHOQUE OU ENCONTRO?

Isso nos leva a um segundo mal-entendido. Lewis foi rotulado como o pai do “choque de civilizações”, que Samuel Huntington pegou emprestado (com reconhecimento) por seu famoso artigo de 1993 na *Foreign Affairs*. Lewis havia usado a frase desde 1957 para descrever o aspecto mais profundo dos conflitos contemporâneos no Oriente Médio. (Melhor “ver os atuais descontentamentos do Oriente Médio”, ele escreveu, “não como um conflito entre estados ou nações, mas como um choque entre civilizações.”) Ele repetiu a expressão em trabalhos subsequentes, mais notoriamente em seu artigo de 1990, “As raízes da raiva muçulmana”.

Huntington, no entanto, foi além de Lewis, apresentando o “confronto” como uma luta entre todas as civilizações do mundo, alimentada por diferenças culturais. Lewis tinha outra coisa em mente. Ele sustentou que o Islã e a Cristandade (mais tarde, o Ocidente) eram rivais únicos, não por causa de suas diferenças, mas porque compartilhavam tanto: o legado greco-romano, o monoteísmo abraâmico e a bacia do Mediterrâneo. Obviamente, essas duas civilizações irmãs freqüentemente se chocavam. Mas, sendo tão parecidas, também houve empréstimos, intercâmbios e traduções uma da outra. Em 1994, logo após Huntington popularizar a tese do “choque”, Lewis procurou se distanciar dela. Naquele ano, ele revisou seu livro clássico de 1964, *O Oriente Médio e o Ocidente* e, na revisão, “choque” se tornou “encontro”. Mais tarde, ele me disse que achava que “choque” era “muito duro”.

Em 1996, quando Huntington publicou *The Clash of Civilizations e the Re-making of World Order*, Lewis novamente manteve distância. Ele observou que “houve grandes lutas entre cristandade e islamismo no passado” e que “ainda existem alguns dos dois lados que vêem a história do mundo em termos de uma guerra santa entre crentes e incrédulos”. Mas esse não era o destino: “Uma nova era de coexistência pacífica é possível”, anunciou. Lewis nunca negou ter cunhado a expressão “choque entre civilizações”, mas ele a considerou uma descrição muito parcial do passado e do presente, e não uma predição do futuro.

Mesmo assim, Lewis também sentiu que o ressentimento do Ocidente era latente e ele foi o primeiro a concluir que assumiria uma forma cada vez mais islâmica. Já em 1964, ele achava “óbvio” que “somente os movimentos islâmicos são autenticamente médio-orientais em sua inspiração”, “expressando as paixões

das massas submersas da população. Embora todos tenham sido derrotados até agora, ainda não pronunciaram sua última palavra.” Ele voltou a esse tema em 1976, em seu artigo seminal “O retorno do Islã”. Quando o *Commentary* o publicou, liberais ocidentais e nacionalistas árabes o ridicularizaram. Eles depositaram suas esperanças e reputações no progresso contínuo da modernidade secular. Se o Islã voltasse, eles teriam falhado.

Lewis não precisou esperar muito por sua comprovação. Ele não previu a revolução iraniana três anos depois, mas aumentou sua reputação de presciência. Ele atacou novamente em 1998 nas páginas da *Foreign Affairs*, onde analisou a “declaração de jihad” de um renegado saudita pouco conhecido chamado Osama bin Laden. Lewis novamente alertou contra a complacência – em vão. Depois do 11 de setembro, os EUA ouviram sua voz precisamente porque ele deu atenção a vozes extremistas islâmicas quando ninguém as levava a sério. No entanto, ele sempre insistiu que essas vozes não falavam pelo Islã: “Qualquer pessoa com um conhecimento moderado do Islã sabe que a maioria dos muçulmanos não é militante nem violenta”. A mensagem de Bin Laden foi “uma farsa grotesca da natureza do Islã e até de sua doutrina da jihad. O Alcorão fala de paz e também de guerra.”

### DESPREZO OU BOA-FÉ?

O terceiro mal-entendido é a noção de que Lewis mantinha desprezo “pelos árabes”. Após sua morte, alguns feeds do Twitter espalharam palavras supostamente ditas por Lewis a Dick Cheney quando ele era vice-presidente: “Acredito que uma das coisas que você deve fazer aos árabes é atingi-los entre os olhos com um grande bastão. Eles respeitam o poder.”

A única fonte para essa “citação” foi o ex-conselheiro de Segurança Nacional Brent Scowcroft, que especulou para um jornalista o que Lewis poderia ter dito a portas fechadas. De fato, ninguém nunca ouviu Lewis dizer algo assim. Mas, além de citações falsas, persistiu a idéia, plantada primeiro por Said, de que o trabalho de Lewis estava “muito perto de ser propaganda contra seu material de estudo”. (Presumivelmente, a referência é aos árabes. Em relação aos turcos, às vezes os críticos de Lewis alegavam que ele fazia propaganda para eles.) Outro acadêmico, Richard Bulliet, afirmou que Lewis era “uma pessoa que não gosta das pessoas sobre as quais pretende ter conhecimentos. Ele não os respeita.”

Se isso fosse verdade, não haveria uma explicação credível do porquê, durante todos os anos em que conheci Lewis, seus amigos mais leais incluírem importantes estudiosos árabes. Em Princeton, o colega mais próximo de Lewis era o historiador econômico nascido no Egito Charles Issawi, seu contemporâneo exato e um homem de vastos conhecimentos. Seus gracejos eruditos e recônditos

induziam admiração. Quando a controvérsia do “orientalismo” estourou, Issawi ficou do lado de Lewis. (“Deveríamos ser eternamente gratos aos orientalistas”, Issawi disse a um entrevistador, “que nos ensinaram muito”). Issawi costumava acompanhar de perto as idéias de Lewis, como em uma palestra de 1986 (publicada mais tarde) intitulada “O Choque de Culturas no Oriente Médio.” Lewis e Issawi discordavam sobre Israel e Palestina. Mas, em um tributo afetuoso a Issawi, Lewis escreveu que “nossos acordos não fortaleceram nem nossos desacordos enfraqueceram nossa amizade”.

Foi em Princeton que Lewis conheceu Fouad Ajami, nascido no Líbano, com metade de sua idade na época, que gradualmente se tornou discípulo. Foi Ajami quem escrevia panegíricos para Lewis em ocasiões especiais e falava com comoção nos eventos que o celebravam. Ajami atestou “profundos reservatórios de reverência sentidos por [Lewis] em muitas terras muçulmanas e árabes... Inúmeros leitores árabes, iranianos e turcos ... sabem que ele não chegou ao material de sua história impulsionado pela má-fé ou por um desejo de domínio.” Lewis, por sua vez, dedicou um livro a Ajami, “em reconhecimento à sua pesquisa, amizade e coragem”. Juntos, eles fundaram uma associação acadêmica de estudos do Oriente Médio, criada como uma plataforma para opiniões divergentes.

E, enquanto alguns árabes achavam que Lewis também era “sionista”, outros o valorizavam precisamente por seu relacionamento com os líderes israelenses. Em 1971, o estadista egípcio Tahseen Bashir, a pedido do presidente Anwar Sadat, pediu a Lewis que informe o primeiro-ministro israelense Golda Meir do interesse do Egito pela paz. Lewis não apenas transmitiu a mensagem de um amigo para outro, como também a endossou. (Meir rejeitou a abertura; a guerra se seguiu dois anos depois.) Lewis também sempre combinava visitas a Israel com paradas na Jordânia, onde o rei Hussein e o então príncipe herdeiro Hassan o hospedavam. “Eu tive um relacionamento pessoal com a família real”, escreveu Lewis, que fez de Amã sua base no mundo árabe. Ele certamente não acreditava que israelenses e árabes estavam fadados ao “choque”, e apoiou os acordos de Oslo (embora mais tarde admitisse que foi um erro imaginar o líder palestino Yasser Arafat abandonando o terrorismo).

Foram os amigos árabes de Lewis que o convenceram, ainda que de maneira improvável, que os povos árabes estavam preparados para a democracia, começando no Iraque. Durante a longa Guerra Fria, quando os árabes foram submetidos a ditaduras no estilo stalinista, Lewis viu o presente como um continuum simples do “autoritarismo, talvez até o totalitarismo, da tradição política islâmica”. Mas a queda da União Soviética revigorou os movimentos democráticos em todos os lugares. Os árabes seriam realmente uma exceção? Os iraquianos

chegaram a Lewis e disseram que não eram, e Lewis estava preparado para acreditar neles. Ele havia entrado em uma última e esperançosa fase, desejando ver os árabes participando da recompensa da democracia.

Considere, por exemplo, sua penúltima contribuição para a *Foreign Affairs*. Em seu ensaio de 2005, “Liberdade e Justiça no Oriente Médio Moderno”, Lewis negou que a ditadura constituísse “o caminho imemorial” dos árabes. Era “simplesmente falso. Mostra ignorância do passado árabe, desprezo pelo presente árabe e despreocupação com o futuro árabe.” As ditaduras eram “muito estranhas aos fundamentos da civilização islâmica. Existem regras e tradições mais antigas sobre as quais os povos do Oriente Médio podem construir.”

Isso é discutível, e provavelmente sempre será. Mas, ao defender o argumento, começando pelo Iraque, Lewis não estava militando contra seu objeto de estudos. Pelo contrário, ele estava argumentando que não havia nada de tão excepcional nos árabes ou no islamismo que os excluísse do futuro compartilhado da humanidade. “O Oriente Médio é uma região de grandes civilizações antigas, com pessoas talentosas e engenhosas”, ele anunciou em 2002, “e não tenho dúvidas de que elas podem criar sociedades livres”. Esta não foi uma análise bem fundamentada, semelhante à sua leitura presciente do islamismo. Era uma profecia de fechamento, destinada a resolver as contradições da dupla devoção de Lewis ao Islã e ao Ocidente.

As perguntas que Lewis fez e as respostas que ele deu ainda estão no centro de nossa política, e é por isso que sua morte produziu uma torrente de manifestações apaixonadas, a favor e contra ele. Mas agora ele é um personagem da história. Lewis nos deu diretrizes para avaliá-lo. “O historiador deve se esforçar para alcançar o maior grau de objetividade possível”, escreveu ele. “Nenhum homem pode ser totalmente desapegado dos eventos da época em que vive ... O pesquisador, no entanto, não cederá a seus preconceitos. Ele os reconhecerá, controlará, permitirá, e por um processo de autodisciplina intelectual reduzirá seu efeito ao mínimo.”

Se Bernard Lewis se aproximou desse ideal é uma questão legítima. Mas isso só pode ser respondido de maneira justa elevando-se ao seu padrão.

# O orientalismo na arte

John MacKenzie [5]

Para muitos, o Orientalismo é essencialmente um termo da história da arte. Nessa roupagem, tem um significado relativamente restrito, relacionado às pinturas de um grupo específico de artistas do século XIX, principalmente franceses, que adotaram o Norte da África e o Oriente Médio como seu tema. Esse uso é geralmente atribuído a Théophile Gautier, que viajou pelo Oriente e escreveu sobre ele, e que era um admirador e crítico de seu trabalho até sua morte em 1872. O “Orientalismo” sofreu um ataque crítico a partir dos anos 1870, à medida que o Impressionismo superou o Realismo, mas tinha uma notável capacidade de sobrevivência: nos anos 1880 e 1890, restabeleceu-se como uma forma artística excepcionalmente popular, sobrevivendo até o entreguerras. Assim, assim como o Orientalismo cultural e linguístico da Índia do século XVIII, a palavra normalmente soava como positiva. Durante os últimos quinze anos, o período do redescobrimento da pintura orientalista, o termo tem sido às vezes estendido a um número muito grande de artistas que produziram representações do Oriente, incluindo o Sul da Ásia e o Extremo Oriente, entre os séculos XVIII e XX. Mas conotações positivas foram agora misturadas com negativas, pois historiadores da arte radicais têm reavaliado criticamente a obra dos orientalistas à luz do modelo literário de Said.

É considerável o número de artistas caracterizados como “Orientalistas”. Uma obra padrão examina não menos que 148, e isso não é de forma alguma uma coleção exaustiva.<sup>1</sup> A principal galeria em Londres que lida com essas obras (a galeria Mathaf, fundada em 1975) lista 100 artistas cujas pinturas passaram por suas mãos. Além desses exemplos mais bem conhecidos, há muitos amadores, arquitetos e militares (cuja obra, por exemplo, bem representada na coleção Searight, agora hospedada no Victoria and Albert Museum em Londres) assim como imitadores vulgares que aparentemente encontraram um mercado receptivo entre viajantes do século XIX ávidos por comprar suvenires de suas jornadas.<sup>2</sup> Entre os artistas mais importantes, alguns eram praticamente especialistas; outros devotaram grande parte de sua obra ao Oriente, enquanto que uns poucos dedicaram-se apenas brevemente a temas orientais. Alguns nunca visitaram o Oriente, outros viajaram extensivamente; uns poucos ficaram períodos mais longos. Às vezes, os

<sup>1</sup> Lynne Thornton, *The Orientalists: Painter-Travellers, 1828-1908*. Paris, 1983.

<sup>2</sup> Bryony Llewellyn, *The Orient Observed: Images of the Middle East from the Searight Collection*. Londres, 1989.

temas orientais eram pintados antes da partida; outras vezes, pinturas e esboços eram feitos no local; mas grandes números eram trabalhados após seu retorno. Como argumentou James Thompson, o Oriente era uma das grandes preocupações da pintura do século XIX, um Oriente que era, por sua vez, “Imaginado, Sentido, Lembrado”<sup>3</sup>

Embora os mais conhecidos dos pintores orientalistas tenham sido franceses, havia um grupo considerável de expoentes ingleses de temas orientais, incluindo vários pré-rafaelitas, assim como uma extensa escola escocesa. De fato, a forma também era popular entre praticantes surgidos na Áustria, Bélgica, Alemanha, Hungria, Irlanda, Itália, Malta, Holanda, Império Otomano, Polônia, Rússia, Espanha, Suíça e os Estados Unidos. É verdade que foi dito que o que unia todos esses pintores era o tema, e não o estilo.<sup>4</sup> Eles não constituem em nenhum sentido uma “escola”. No entanto, eles requerem uma análise estilística tanto quanto temática, pois muitos dos artistas que tiravam sua inspiração do Oriente eram estimulados tanto técnica quanto visualmente. Além disso, a vida extraordinariamente longa do “Orientalismo” assegurou que passasse por uma variedade de fases, fases estas que podem ser demarcadas por tema, estilo, ideologia e nacionalidade. Além do mais, muitos dos artistas tinham ligação com outras formas de arte (como arquitetura, artesanato, têxteis e fotografia), que, por sua vez, influenciaram-nos e eram influenciadas pela experiência oriental.

Os “orientalistas”, talvez mais que qualquer outro grupo de pintores, estiveram sujeitos aos extremos da admiração e vilificação. O mercado extraordinariamente dinâmico do século XIX estimulava a produção excessiva, que produziu sua inevitável reação no século XX. De fato, alguns artistas ficaram tão fora de moda que as galerias venderam suas propriedades, os preços despencaram, e o paradeiro de muitas pinturas se perdeu. Nos anos 1970 e 1980, uma reavaliação (tanto em termos críticos como de mercado) começou a acontecer. Uma série de exposições, mais notavelmente em Munique em 1972, Londres em 1978 e Rochester, Nova Iorque, em 1982, trouxe-os de volta ao olhar do público. Aspectos distintos do Orientalismo na pintura foram explorados em Londres (Leighton House e Barbican), Brighton, Birmingham, Bristol e em várias galerias do interior da França, um processo que culminou com a Exposição da Galeria Rea de 1984 (também na Galeria Nacional de Arte em Washington, DC) e a exposição peculiarmente estimulante na Galeria Nacional da Irlanda em Dublin (também na Galeria de Arte Walker, Liverpool) em 1988. O Orientalismo foi colocado em

<sup>3</sup> James Thompson, *The East: Imagined, Experienced, Remembered, Orientalist Nineteenth-Century Painting*, Dublin and Liverpool, 1988, p. 18

<sup>4</sup> Thornton, *Orientalists*, p. 13.

um contexto cultural e histórico muito mais amplo nas exposições britânicas sobre o Comércio com a China (1986), sobre o domínio britânico na Índia (“Raj”, 1990-1991) e sobre a embaixada do Lorde Macartney na China em 1797 (1993). Outra ampla reavaliação do Orientalismo ocorreu em Preston, Hull e Oldham em 1992. Em 1985, a Coral Petroleum Inc. de Houston, Texas, que havia emprestado dezoito pinturas à exibição de Washington, capitalizou a publicidade vendendo sessenta e uma de suas pinturas orientalistas na Sotheby’s em Nova Iorque. Por volta dessa época, a Galeria Mathaf em Londres havia estabelecido a nova aceitabilidade comercial da arte orientalista, gozando particularmente de um mercado considerável no Oriente Médio. Essa galeria exibia no Centro Islâmico e Londres, e começou a publicar seus catálogos em árabe.

Mas, se parece que os compradores médio-orientais encontram nas pinturas orientalistas imagens aceitáveis de um mundo que eles perderam, nem a reabilitação crítica nem um mercado eufórico ganharam um passe livre. Said se referiu à pintura só de passagem em seu *Orientalismo*, mas seus modos de análise foram aplicados ao cânone Orientalista por Rana Kabbani e especialistas em história da arte, especialmente Linda Nochlin e Marcia Pointon.<sup>5</sup> Nos últimos dez anos, o vasto campo da pintura orientalista se tornou o cenário de escaramuças entre os historiadores da arte tradicionais, principalmente preocupados com a estética e abordagens positivistas da representação, e radicais influenciados por Said. Em 1983, Linda Nochlin argumentou que a história da arte deveria se re-politizar.<sup>6</sup> Segundo ela, as pinturas orientalistas deveriam ser analisadas em termos de ideologia imperial e abordagens hegemônicas ao Oriente.

Como a própria Nochlin coloca, a história da arte acha difícil sair do modo comemorativo, e é certamente verdade que vários dos catálogos das exposições e obras padrão sobre o Orientalismo cuidadosamente ignoram a dimensão ideológica. O catálogo de Thompson para a exposição de Dublin encontra a controvérsia cara a cara, fazendo dele o guia mais estimulante entre todas as exposições. Com a exposições de Preston/Hull/Oldham, intitulada (com um uso consciencioso de minúsculas) “um material fino para um sonho”, atingimos o ápice da abordagem Said/Nochlin. Nenhuma outra exposição estendeu tanto o cânone orientalista ou interpretou imagens do século XVIII ao XX em contextos tão impiedosamente racistas ou de modo tão implacavelmente hegemônico. Os contribuintes ao catálogo viram o Orientalismo como inexoravelmente enraizados no racismo, retratando fantasias de tudo o que os artistas odiavam e temiam, criando imagens

<sup>5</sup> Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*. *Art in America*, 1983, pp. 118–31, 187–91.

<sup>6</sup> Nochlin, *Imaginary Orient*, p. 119.

essencialista de um Oriente que era tanto malvado quanto servil. Seus organizadores buscaram exibir as maneiras como a visão orientalista continua a ser perpetrada nos anúncios modernos e na cultura popular, contrastando com obras de artistas e fotógrafos asiáticos atuais, sobrecarregando-os com a necessidade de enfrentar a apropriação visual da Europa sobre o Oriente Médio.

Assim, para Nochlin e seus seguidores, a pintura oriental é suspeita porque suas mensagens e seus usos a marcam como o produtor, reflexo e ferramenta do imperialismo. As visões do Oriente eram altamente seletivas, criando arquétipos orientais através dos quais a “alterização” dos povos orientais podia ser prontamente identificada. Tirania, crueldade, preguiça, luxúria, atraso técnico, fatalismo lânguido e decadência cultural geral ofereciam uma justificação para o domínio imperial e um programa para seu zelo reformista. A diversidade étnica das pinturas orientais passa uma série de conceitos raciais, particularmente através da justaposição de pessoas de pele negra e mais clara, enquanto que o tratamento das mulheres é o mais claro indicador de atitudes para com as mulheres no século XIX. O “acabamento lustroso” dos realistas de meados do século XIX é um mecanismo ilusionista apresentando imagens ideologicamente carregadas e icônicas como realidade objetiva. O retrato cuidadoso de azulejos reparados, a degradação e o grosseiro estado de conservação das edificações foram usados como indicadores de uma civilização decadente. Outrossim, o cânone orientalista é marcado por suas ausências. Segundo Nochlin, os europeus estão visualmente ausentes, mas psicologicamente presentes porque constituem o onividente e todo-poderoso olhar. Influências ocidentalizantes também estão ausentes, pois que a violência e a expropriação do impulso imperial é encapuzada em uma nostalgia altamente seletiva e essencialmente destrutiva. As imagens orientalistas implicam atemporalidade, a ausência de dinâmica histórica do progresso que representa a superioridade ocidental. No entanto, essa visão idealizada também exclui a miséria, a doença e a marginalidade.<sup>7</sup> Assim, o Oriente é simbolicamente construído para ser dominado, concebido para ser dominado.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Nochlin, *Imaginary Orient*, pp 127–9. Essa noção de ausências é verdadeira de muitos outros períodos e formas de arte. Só para ficar com um exemplo, a arte do idílio rural inglês do século XX tentava transmitir a atemporalidade, uma ausência de mudança social, de mecanização, de transportes modernos, e sobretudo da cidade industrial. Os artistas do entreguerras viajavam por aí de carro, mas o carro não aparece nas imagens. Artistas como os irmãos John e Paul Nash e Graham Sutherland eram eles próprios entusiastas da velocidade e do movimento, mas produziram vistas rurais atemporais e pacatas. Até mesmo os posters de ferrovias da época seguiam as mesmas imagens de um campo atemporal, onde arados puxados por cavalos predominavam sobre o trator, já então comum.

<sup>8</sup> Rana Kabbani, *Europe's Myths of the Orient: Devise and Rule*. Londres, 1986. O título do livro é um trocadilho com a expressão “divide and rule” (divide e conquista).

Ao perseguir esse raciocínio, Nochlin faz uma seleção instrutiva de pinturas. A Morte de Sardanápalo, de Delacroix, torna-se tanto um indicador da monumental indiferença à vida humana que se supõe ser característica do Oriente quanto uma indicação das neurosas psico-sexuais do artista em relação a atitudes da época para com as mulheres. O Encantador de Serpentes, de Gérôme, faz uma alusão a um desvio [social ou sexual] misterioso. A Execução Sumária sob os Reis Mouros de Granada reflete a construção ocidental da violência irracional do Oriente. Declarações raciais, bem como sexuais, são feitas através da repetida justaposição de odaliscas de pele clara com escravas negras nas cenas de banho e harém (no Banho Mourisco de Gérôme, por exemplo), enquanto que as mulheres tornam-se novamente personificações abusadas do Oriente em muitos tratamentos do mercado de escravos (o Mercado de Escravos de Gérôme do começo dos anos 1860 é o exemplo principal). Resistentes e colaboradores entre os governantes autóctones são retratados de forma romântica, mas moralista (Moulay Abd-el-Rahman, Sultão do Marrocos, de Delacroix, contrastado com o retrato de Chassériau de Kalif Ali ben Hamet). Assim, o Orientalismo combina a beleza visual com a desaprovação moral.

A conclusão de Nochlin é altamente sugestiva:

Obras como as de Gérôme, e as de outros orientalistas de sua estirpe, têm valor e são dignas de pesquisa não porque compartilham dos valores estéticos da grande arte em um nível ligeiramente inferior, mas porque, como imagética visual, elas antecipam e predizem as qualidades da cultura de massas incipiente. Como tais, suas estratégias de encobrimento/dissimulação prestam-se admiravelmente às metodologias críticas, às técnicas de desconstrução agora empregadas pelos melhores historiadores do cinema, ou pelos sociólogos da imagética da propaganda ou analistas de propaganda visual, em vez daqueles na história da arte mainstream (Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: *The Politics of Vision*, p. 57).

Essa afirmação contém algumas suposições surpreendentes: que a “grande arte” é, de alguma forma, superior a essas técnicas; que a cultura popular, especialmente o cinema, nunca pode aspirar ao status de grande arte e, finalmente, que toda a arte orientalista existe num plano completamente diferente do que é considerado “história da arte mainstream”.

Nochlin, e outros expoentes do modelo de Said, têm uma coisa em comum: eles escrevem sobre o imperialismo, mas não são historiadores do imperialismo. É verdade que Nochlin salpica aqui e ali um evento histórico, e ocasionalmente uma lei francesa, para dar um ar de realismo espúrio ao seu imperialismo, mas geralmente “imperialismo” é um conceito nebuloso, impressionista até. Na verdade, atitudes imperiais são raramente consistentes: por exemplo, é uma suposição superficial que os colaboradores são sempre retratados (verbal e visualmente) de forma mais positiva que os resistentes. Os britânicos tomavam invariavelmente o ponto de vista oposto, como ilustra claramente a representação dos

Zulus. É claro que é o caso, como a série da Editora da Universidade de Manchester se dá o trabalho de indicar, que o imperialismo deve ser visto como um fenômeno intelectual e cultural, tanto quanto econômico, político ou militar, mas isso não é afirmar que pode ser visto de forma imprecisa e homogênea, de alguma forma livre da dinâmica cronológica que é o material do estudo histórico. Não vale pinçar e misturar artistas de diferentes pontos do século XIX e retratá-los como presos em um conjunto de suposições raciais e imperialistas. A durabilidade da obsessão oriental, desde pelo menos o fim do século XVIII até o princípio do século XX, deve levantar dúvidas sobre a possibilidade de sua “desconstrução” ser algo além de altamente complexa, produzindo resultados diferentes em vários períodos, bem como dualidades contrastantes entre artistas e mesmo dentro da obra de um mesmo artista.

Além disso, assim como em toda a cultura popular, o mercado deve ser profundamente compreendido. Os orientalistas tinham uma capacidade notável de responder a condições de mercado. Eles também eram fascinados pelo Oriente, como veremos, mas também refletiam a mudança do patronato aristocrático para o burguês que constitui um aspecto tão importante da arte oitocentista. Muitos deles tinham patronos reais e aristocráticos, mas esses geralmente davam a chancela que ajudava a aumentar as vendas aos burgueses, em vez de garantia real. Também é instrutivo que um mercado importante, e talvez o principal mercado para suas obras, tanto para fins reais quanto burgueses, era a Grã-Bretanha. Vários artistas franceses se mudaram, pelo menos temporariamente, para a Inglaterra. Vários orientalistas, particularmente o grupo vienense, tinha contatos com a Rainha Vitória e, mais particularmente, com seu filho, o Príncipe de Gales. Seguindo a realeza, suas obras eram compradas por *nouveaux riches* industriais e comerciais. Também parece que milionários americanos se tornaram importantes compradores dessas pinturas.<sup>9</sup>

O sucesso de vários desses artistas dependia dos marchands franceses Goupil e Gambart, que dirigiam suas obras para as direções adequadas, e também aumentavam sua fama através do uso judicioso de fotografias e gravuras. As gravuras se tornaram um aspecto significativo da renda de vários artistas, alguns dos quais se encontraram presos no fornecimento de imagens repetitivas, mas vendáveis. É por essa razão que há invariavelmente muitas variações do mesmo tema ou mesmo da mesma imagem. Ocasionalmente, um marchand podia pedir a um artista para atender diretamente ao gosto – por exemplo, o marchand de Fromentin, Beugniet, lhe dissera que cavalos vendiam melhor que camelos, e

---

<sup>9</sup> Benjamin-Constant, Fromentin e Schreyer usufruíram de boas vendas para americanos, enquanto Charles Gleyre (1818–74) trabalhou para o rico americano John Lowell. A família maltesa Shraz ganhava a vida desenhando vistas da Turquia, Egito, Síria e Palestina para viajantes ricos.

parece que ele focou nos equinos depois disso. Foi aparentemente essa moda popular pelo Orientalismo que garantiu sua longevidade mesmo após ele ter ficado sob ataque, mas esse gosto mudou, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as atitudes e as técnicas dos artistas.

Alguns artistas orientalistas instalaram estúdios no Oriente, no Cairo, por exemplo, e vendiam retratos, cenas de rua e estudos topográficos (frequentemente com monumentos) como souvenirs para viajantes. Outros pintavam a realeza local e dignatários e às vezes vendiam seus produtos a seus modelos. No final do século, tendências ocidentalizantes levaram o Império Otomano a tentar criar sua própria escola de arte no estilo ocidental, incluindo seu próprio “orientalismo”, do qual Hamdy Bey talvez tenha sido o mais célebre expoente. Ademais, alguns dos orientalistas eram ilustradores de livros cuja obra alcançava um público muito mais amplo através das gravuras. Com impressões mais baratas no final do século XIX, essas obras eram mais amplamente disponíveis que os caríssimos livros ilustrados produzidos na primeira metade do século. Imagens orientalistas também acharam seu caminho até revistas populares, propaganda e finalmente ao cinema. Assim, o mercado era tanto social quanto geograficamente diversificado, embora a receptividade de certas classes na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos fosse claramente significativa.

O que buscavam esses consumidores? Para responder a essa pergunta, temos que relacionar o orientalismo a tendências históricas e culturais mais amplas. O orientalismo pode ser dividido em cinco fases principais. A primeira consiste em imagens imaginadas de orientais criadas no século XVIII por aqueles que raramente viram um na vida, quando muito. São bons exemplos a *Procissão Através do Hipódromo*, de William Hogarth; o retrato de Wood e Dawkins descobrindo Palmira, de Gavin Hamilton, e as ilustrações para *Rasselas*, de Johnon, e *Vathek* de Beckford. A segunda fase divide-se em dois ramos, a tradição do “realismo” topográfico e arqueológico simbolizada por Dominique Vivant Denon (1747–1825) e David Roberts (1796–1864) e o romantismo energético e vibrante de Alexandre-Gabriel Decamps e Eugène Delacroix (1798–1863), mais preocupados com o poder atmosférico que com a exatidão. A terceira é caracterizada pelo realismo, minúcia e alegada precisão etnográfica de Horace Vernet (1789–1863), que fez a transição de um romantismo exuberante para o realismo detalhado nos anos 1830, Eugène Fromentin (1820–1876), Jean-Léon Gérôme (1824–1904) e os discípulos e seguidores deste último, juntamente com John Frederick Lewis (1805–1876) no lado britânico. Na quarta fase, desenvolvendo-se nas últimas décadas do século XIX, encontramos alguma reação ao impressionismo (tanto em termos negativos quanto positivos), mas também encontramos novas preocupações temáticas. O Oriente se torna menos glamurizado mais variado, com uma



**Figura 5** David Roberts (1796–1864), O Portal do Grande Templo em Baalbeck, 1843. Roberts foi acusado de denegrir a sociedade médio-oriental da época ao mesmo tempo em que glorificada ruínas. No entanto, suas figuras são pintadas com a mesma simpatia e pretendem demonstrar a enorme grandiosidade dos restos antigos.

gama maior de temas e modos, frequentemente mais reflexivo, de alguma forma mais preocupado com o entendimento mútuo. Arthur Melville (1855–1904) é um bom exemplar desse período. Além disso, artefatos orientais se tornam menos decoração de cenário e começam a influenciar eles próprios o artesanato e o design ocidental. Alguns dos pintores desse período – Frank Brangwyn (1867–1956) é um exemplo excelente – tem uma preocupação real com a redescoberta dos valores da produção artesanal e o heroico trabalho individual na reação ao sistema industrial. A quinta fase é mais técnica que temática. Os pintores começam a ser especificamente influenciados pela arte oriental, particularmente do Extremo Oriente, enquanto que a vanguarda (artistas como Kandinsky, Matisse e Klee) encontram inspiração abstrata na intrincada geometria da arte islâmica.

Se essas fases são comparadas com a experiência imperial, encontramos um contraponto curioso. Pode ser verdade que o orientalismo francês foi inspirado

primeiro pela expedição egípcia de Napoleão Bonaparte de 1798, o exército de *savants* que levou com ele, a criação do *Institut* e a publicação da grande oficial *Description de l'Égypte* precedida pela *Voyage* mais pessoal de Denon e, em segundo lugar pela invasão da Argélia nos derradeiros dias dos Bourbon em 1830.<sup>10</sup> Os franceses continuaram a expandir e posar na Argélia nos dias de Louis Philippe e Napoleão III, mas seu próximo ato de engrandecimento territorial veio com a anexação da Tunísia em 1881. Os britânicos, por outro lado, careciam de grandes aquisições formais até sua invasão do Egito em 1882, empreendida por uma administração liberal que, embora ansiosa por retirar-se, encontrou-se presa. Ademais, os próprios egípcios haviam tentado expandir sua presença imperial no Sudão, no Mar Vermelho e mesmo na costa leste africana. O impulso europeu definitivo no Norte da África só viria nos anos imediatamente precedentes à Primeira Guerra Mundial, com a aquisição francesa do Marrocos, italiana da Líbia e, em 1914, a declaração do protetorado britânico no Egito. O Império Otomano, tão frequentemente retratado como o homem doente, de fato expandiu seu poder na Síria e no Levante, na Palestina e na Arábia no fim do século XIX, e os britânicos e franceses só adquiriram autoridade lá através dos mandatos atribuídos em 1919.

Pode ser que, durante esse período, seguindo a vitória dramática de Napoleão sobre os mamelucos, os europeus estivessem confiantes de sua superioridade técnica e cultural, que poderiam ser tão prontamente transformadas em domínio econômico e militar. Mas, embora os franceses tenham-se embrenhado em uma aventura imperial em áreas limitadas do Norte da África, frequentemente para tirar atenção da instabilidade doméstica, os britânicos continuaram incertos seja sobre a necessidade, seja sobre a eficácia de estabelecer controle direto. Domínio de posições estratégicas como Gibraltar, Malta e, a partir de 1878, do Chipre, pareciam ser meios perfeitamente adequados de controlar rotas comerciais. Sua política no decorrer do século foi a proteção do Império Otomano contra os desígnios predatórios de rivais – em outras palavras, a balança de poder. Mesmo no caso do Egito, onde a abertura do Canal de Suez inevitavelmente aumentou suas preocupações, eles teriam preferido manter um tipo de supervisão indireta internacional. Responsabilidades imperiais em outros locais, particularmente na Índia, mantinha os britânicos ocupados.

Imediatamente surgem dois pontos interessantes dessa cronologia. O primeiro é a distinção entre o orientalismo britânico e o francês. Os britânicos nunca desfrutaram dos gestos grandiosos de Delacroix e outros artistas franceses. Exceto por umas poucas telas grandiosas de John Martin (que nunca visitou

---

<sup>10</sup> Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Paris, 1802; *Description de l'Égypte*, Paris, 1809.

o Oriente) e David Roberts, sua abordagem era geralmente mais pragmática e discreta. Segundo, as pinturas que transmitem os gestos mais fortes de uma ideologia imperial precedem a imposição de governo direto no Norte da África e no Oriente Médio, com a única exceção dos franceses na Argélia. O ponto alto do “novo imperialismo” no período entre 1890 e 1914 coincide com o deslocamento da pintura orientalista para técnicas mais radicais, não tão associadas à ideologia imperial quanto com o novo anti-industrialismo baseado no artesanato das artes ocidentais. Assim, há pouca evidência de uma coerência necessária entre a imposição de governo imperial direto e as artes visuais. Há muito pouca evidência que os compradores de pinturas orientalistas as comprassem como emblemas de poder imperial, como ilustrações de uma marcha da ocidentalização e do progresso técnico, ou como imagens de uma destruição cultural condigna e desaparecimento.

Ademais, o orientalismo do Oriente Médio e do Norte da África parece ser radicalmente distinto das outras artes imperiais do período. É difícil fugir da conclusão que o cânone orientalista era influenciado mais pela proximidade do Oriente Médio islâmico, suas associações antigas, bíblicas e clássicas, e pelo crescente potencial turístico da região mediterrânica, que por governo imperial direto. De fato, ao considerarmos outras artes imperiais, fica aparente que o orientalismo celebra a proximidade cultural, o paralelismo histórico e a familiaridade religiosa em vez da verdadeira “alteridade”. É certamente por essa razão que vários artistas inicialmente buscaram o Oriente na Europa. David Roberts e J. F. Lewis, Georges Clairin (1843–1919) e Henri Regnault (1843–1871), entre outros, visitaram Granada e retrataram a arquitetura e a cultura da Espanha Mourisca antes de se aventurarem em terras mais distantes.

Embora haja copiosas representações de possessões imperiais britânicas ao redor do mundo, como as da Austrália e do Pacífico, a Índia, e mesmo a África do Sul talvez sejam mais conhecidas, nenhuma dessas áreas tem uma tradição de pintura associada a ela, do tipo “orientalista”. Alguns orientalistas do final do século XIX foram à Índia (Lear, Horsley, Swoboda, Tornai, Menpes) e um (Talbot-Kelly) a Burma, mas a maioria dos artistas das possessões imperiais periféricas eram (em termos de história da arte) figuras menores, e muitos deles eram amadores. A maioria das figuras bem conhecidas do século XVIII e XIX associadas com a Índia, o Pacífico e a África eram artistas topográficos, arquitetonicos ou taxonômicos, sem qualquer pretensão à alta arte do Salon. Eles devem ser posicionados seja na tradição científica de explorações oceânicas do Iluminismo, seja na extensão da tradição de aquarelas pitorescas, gravura e litografia à Ásia e ao Pacífico. Como argumentou Bernard Smith, eles trabalhavam numa tradição de desenho científico, ilustrando fenômenos naturais (incluindo condições

atmosféricas) de todo tipo. Considerações práticas, como a necessidade de produzir perfis precisos da costa, eram uma influência vital na arte de alguns deles, mas eles também buscaram paisagens características ou típicas para ilustrar as variedades geográficas do globo. Sua obra veio a ser altamente valorizada em tempos recentes, mas nenhum deles gozou da fama, dos marchands poderosos e ricos patronos dos orientalistas, e poucos deles foram pendurados na Royal Academy, no Salon parisiense, em grandes exposições ou galerias, como tantos dos orientalistas foram. Sua obra se tornou familiar através de livros ilustrados.

Esses artistas de terras mais longínquas também se entregavam às taxonomias humanas. Em seus retratos dos nativos das Ilhas do Sul, dos indianos, aborígenes australianos, maoris e africanos, eles foram da nobre selvageria arcádica do século XVIII a uma imagética mais decididamente racial no XIX. De fato, como as hierarquias raciais eram distinguidas no decorrer do século XIX, os povos semíticos eram considerados como estando em um plano distintamente superior ao de muitos outros povos, incluindo outros orientais. Esse tipo de hierarquia é aparente mesmo na literatura popular e nos livros didáticos.<sup>11</sup> Além disso, se, como parece ser o caso, as representações orientalistas dos árabes ficam mais simpáticas no fim do século XIX e começo do XX, isso não combina bem nem com o caráter mais pronunciado do pensamento racial do período nem com o fato de que o controle imperial direto acabara de ser estabelecido na região.

Isso não implica que nos artistas fossem de alguma forma observadores neutros. Eles nunca são. Não existe o olhar inocente ou a lente objetiva. Vários artistas eram membros de expedições diplomáticas, científicas e militares. Alguns exaltavam as virtudes do governo francês no Norte da África e compraram propriedades lá para lucrar eles mesmos com isso. Pelo menos um (Vernet) referiu ao Norte da África como uma potencial mina de ouro para os franceses.<sup>12</sup> Muitos deles participaram no ato imperial por excelência, a aquisição de espólios, antiguidades de todo tipo, o assalto a túmulos e edifícios, às vezes pagos, invariavelmente não. Os azulejos de Lord Leighton e as inscrições em seu Arab Hall em sua casa em Holland Park, Londres, foram, afinal de contas, adquiridos assim.<sup>13</sup> Assim, como colocou Nochlin, alguns artistas distinguiram entre a beleza visual e a qualidade moral. A superioridade moral do Ocidente, capaz de preservar enquanto o Oriente destruía, justificava essa pilhagem.

No entanto, Nochlin vai além e sugere que havia uma forma mais sutil de destruição. O pitoresco deriva sua fascinação de sua aparente transiência.<sup>14</sup> Para

<sup>11</sup> John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire*, Manchester, 1984, pp. 184–85.

<sup>12</sup> Thornton, *Orientalists*, p. 46. Vernet era um artista que de fato mostrou a violência dos europeus sobre os norte-africanos. Ver, por exemplo, sua Batalha de Somah.

<sup>13</sup> Livro-guia para Leighton House, Holland Park, Londres.

<sup>14</sup> Nochlin, *Imaginary Orient*, p. 127.

o espectador, o poder pitoresco é aumentado por causa da implicação da fatalidade ou ruína [because of its implied doom]. A sugestão parece ser que os artistas, ao buscar o pitoresco, eram agentes de sua destruição. Formas diretas de pilhagem não podem ser desmentidas, e não cabe aqui mergulhar em argumentos sobre a preservação, o caráter da lisonja cultural, a extensão do conhecimento, a representação de uma cultura para outra, e assim por diante. Mas dizer que os artistas estavam implicados no retrocesso dos costumes e culturas face a grandes processos mundiais só porque os retratavam é ir muito longe. Quando Delacroix escreveu em seu diário que “economistas e saint-simonianos teriam muito para criticar aqui a respeito dos direitos do homem perante a lei, mas a beleza aqui é abundante”; “Este é um lugar totalmente feito para pintores”, ele certamente estava insinuando que os artistas têm critérios diferentes de economistas e saint-simonianos.

Em todo caso, alguma forma de destruição é inevitável concomitantemente a qualquer atividade acadêmica ou artística. A arqueologia é um ato consciente de destruição com o intuito de compreender e preservar; a coleção de tradições orais e evidência oral também é destrutiva, uma vez que forma padrões e cria ênfases que no fim das contas destroem a fonte pura do testemunho. Cada nova fase em qualquer arte é um ato de destruição, já que destrói uma área de inocência, criando uma rota adiante que torna outras redundantes ou inadmissíveis. A criação sempre foi o reservo da destruição, particularmente óbvia e comovente para o arquiteto ou o paisagista. Sugerir que o artista não deveria retratar forças culturais que estão retrocedendo, costumes ou classes em vias de desaparecimento, é um conselho de desespero.

De fato, o entusiasmo selvagem e as respostas às vezes delirantes de artistas ao Norte da África e ao Oriente Médio deveriam certamente ser aceitas como genuínas e sinceras. W. J. Müller (1812–45), que descreveu a si mesmo como metade árabe, deleitava-se nos bazares e cenas de rua do Cairo, que via como figuras de Rembrandt. Richard Dadd profeticamente descreveu a animação das cenas médio-orientais como sendo bastantes para deixar alguém desatinado. Dehondcq, de forma semelhante, achou que o Marrocos o deixava desvairado enquanto que Wilkie e uma série de outros artistas foram reduzidos a devaneios extáticos por Constantinopla. Gérôme fez nada menos que sete visitas ao Egito entre 1857 e 1880, descrevendo liricamente tudo o que viu. É claro que os orientalistas não poderiam escapar do envolvimento nas forças intelectuais, econômicas, sociais e políticas da época, seja por respostas positivas ou negativas. Nenhuma geração pode. Com respeito a isso, não há nada de único no imperialismo. Mas, apesar de contatos comerciais e políticos em desenvolvimento, mudanças técnicas e balanças de poder relativas tornarem o Oriente mais acessível,

não era somente ou especificamente o domínio imperial que atraía os artistas para lá. Como vimos, não havia uma enxurrada de artistas para outros territórios controlados mais diretamente. Artistas europeus afluíam ao Norte da África e ao Oriente Médio porque a Europa parecia oferecer pouco mais para explorar, porque essas novas regiões eram relativamente próximas, porque elas representavam uma extraordinária gama de culturas antigas, as origens de várias religiões mundiais, inclusive sua própria, e dramáticas características topográficas, arquitetônicas e culturais. Algo da mesma animação pela descoberta e sensação de familiaridade deslocada deve ter impelido os compradores de suas obras.

Além disso, se o orientalismo está ligado a toda a gama de formas artísticas, uma outra “desconstrução” se apresenta. A essência do romantismo jaz em imagens violentas e turbulentas. O elemento central do “sublime” foi definido como envolvendo um frisson de medo. A natureza, assim como o gênio e a psique individual humana, era selvagem e potencialmente incontrolável. Daí a fascinação com erupções vulcânicas, tempestades, desastres, massacres, os animais mais selvagens, com ruínas, assassinato e romances góticos. As imagens em turbilhão, energéticas e às vezes violentas de Delacroix na verdade nos dizem muito mais sobre o romantismo que sobre a “construção” do Oriente. O Oriente, e mais particularmente o mundo antigo, acabou sendo aquele local conveniente para a imagética violenta.

A violência dos animais ajuda a entender esse ponto. O poder destrutivo e a ferocidade do leão era uma fonte de grande fascinação para os artistas de animais. No entanto, a crueldade de sua corpulência massiva, presas à morta e garras de forma alguma diminuía sua grandiosidade heróica, símbolo por excelência do poder humano. O cavalo, por outro lado, sempre indicou refinamento e sensibilidade, raça, graça e velocidade, ligado a um caráter levemente imprevisível: uma força elemental amansada por humanos, mas permanecendo sempre no limite, nunca totalmente seguro de seu status doméstico. A justaposição do leão e do cavalo, portanto, combinou duas imagens parcialmente contrastantes: um quase sobrenaturalmente selvagem, o outro, não exatamente domado. Rubens as juntou. Stubbs retratava animais de forma clinicamente taxonômica, mas ele também produziu imagens românticas aterrorizante, incluindo sua pintura de um leão no lombo de um cavalo. Os orientalistas tomaram o tema, e leões e cavalos abundam em suas pinturas. Mas o “Oriente” era em grande medida incidental, um mero pano de fundo teatral a uma imagética violenta estabelecida.

Tais pinturas são marcadamente ambivalentes. O leão é aterrorizantemente violento, apesar de admirável em sua verdade muscular de sua própria natureza, sua vontade de sobreviver. A arte do século XIX é cheia dessa violência: as figuras de conflito animal refletem e justificam a violência humana, tanto em relação à



**Figura 6** Jean-Léon Gérôme, Arnaut do Cairo. 1867. 25,5 x 20 cm. Col. part.



**Figura 7** Horace Vernet (1789–1863), A Caça ao Leão, 1836. Uma clássica contraposição de homens, cavalos e leões.

natureza, através das onipresentes cenas de caça, quanto em relação a outros humanos na guerra. Tais obras eram comuns entre artistas, como Sir Edwin Landseer, que raramente colocaram o pé no Oriente. Na verdade, ao olhar para uma pintura orientalista, não precisamos de uma teoria da “alteridade”, mas uma teoria de referências cruzadas culturais. Os artistas europeus projetavam no Oriente não somente as fantasias e medos do Ocidente, mas também as aspirações, valores renovados e liberdades almeçadas. Paradoxalmente, eles frequentemente buscavam retratar não somente o notavelmente diferente, como também o estranhamente familiar.

Aos críticos do orientalismo isso deve soar como uma alegação fantástica. No entanto, as pinturas estão cheias das obsessões européias da época. Mark Girouard relatou habilmente a recreação do código cavaleiresco na Grã-Bretanha, através dos romances de Sir Walter Scott, o banquete no Westminster Hall de 1821, o Torneio Eglinton de 1839 e uma variedade de outras manifestações. O cânone oriental está abarrotado de cavalaria, uma desfile infindável de hipismo, de cavaleiros árabes portando seus longos mosquetes como lanças, às vezes descansando, às vezes jogando-se pelo deserto contra um inimigo invisível, ocasionalmente em um único conflito montado, como em um torneio. Volta e meia os ecos não são só sarracênicos (é claro que o interesse renovado nas Cruzadas teve um papel significativo nisso), mas cavaleirescos. Afinal de contas, “chevalier arabe” é um título comum de pinturas francesas. É justamente esse conteúdo cavaleiresco que encontramos no porte todo emproado do Arnaut do Cairo de Gérôme ou sua Rosa, que recria completamente uma imagem medieval (mulher na sacada, “cavaleiro” em um fino garanhão abaixo) em um ambiente árabe.



**Figura 8** George Washington (Francês, 1827–1910), O porta-estandarte. 32.4 x 24.1 cm. Col. part. Uma imagem cavaleiresca, descobrindo um eco medieval em terras árabes da época. Muitos artistas orientalistas revelaram esse deleite na representação de cavalos, selas antigas e hábeis cavaleiros finamente vestidos em brilhantes paisagens.

Cenas de caça também evocavam a cavalaria: Fromentin e outros frequentemente pintavam falcoeiros numa época em que a falcoaria estava voltando a ser popular na Europa. Entendia-se que os normandos da Sicília haviam pegado a prática dos árabes, fazendo dela a ocupação da corte por excelência. Mas os árabes desfrutavam de todas as formas de caça e tiro, fazendo com que imagens de suas caças se tornassem muito mais aceitáveis quando estavam se tornando o passa-tempo favorito da realeza, da aristocracia e dos *nouveaux riches* europeus. Não surpreende descobrir que muitos dos pintores orientalistas eram, eles próprios, caçadores fervorosos. O hipismo era indissociavelmente atrelado a esse propósito e, como indicam incansavelmente os orientalistas, os árabes eram supremos cavaleiros. Tais imagens sustentavam a mentalidade anacrônica da cavalaria na Europa, que iria sobreviver até o século XX.

Mas o cavalo árabe significava algo mais que isso. Desde quando foi introduzido pela primeira vez no século XVIII, contribuiu com uma linhagem vital para a raça inglesa. A corrida de cavalos era um aspecto central do lazer britânico, um vínculo entre as classes, como procura mostrar o Derby Day de Frith. Na segunda metade do século XIX, foram empreendidos esforços extenuantes para renovar a linhagem árabe com novos puros-sangues oriental. O casal que foi celebrado entre os principais arabistas do fim do século XIX, Wilfrid Scawen Blunt e Lady Anne Blunt (neta de Lord Byron), estabeleceu uma criação de cavalos “árabes” no Crabbet Park, que era a mais fina da época. Eles esquadrinharam o Oriente Médio por novos exemplares. Finos puros-sangues eram sinônimos de “criação”, incluindo uma certa dose de “procriação consangüínea” controlada e benéfica. Os mais admiráveis árabes humanos eram vistos como refletindo tal “criação”, particularmente na medida que praticavam costumes de casamento que enfatizavam o parentesco, assim como entre a aristocracia britânica. Assim, o nobre e temperamental, mas veloz e corajoso cavalo era ele próprio um símbolo da “criação” humana. O nobre chefe árabe, montado em seu cavalo igualmente nobre, era um paradigma para os compradores de sua imagem orientalista. Para os proprietários dessas pinturas, essas imagens não celebravam tanto um mundo fadado à ruína, dominado para ser destruído, mas um mundo que eles almejavam reconquistar.

Não pode haver dúvida que as representações de cavaleiros e da caça tinham o propósito de ser uma declaração sobre a masculinidade. O ativo, poderoso e dominante varão ocidental imaginava ter encontrado um modelo no Oriente. Não é de espantar, portanto, que salas para fumantes, salões de bilhar, clubes e cantinas eram frequentemente dotadas de uma atmosfera oriental através do design, da decoração ou dos acessórios. A análise de Rana Kabbani da sexualidade das pinturas orientalistas é reveladora, mas é grotesca sua sugestão que

os homens orientais eram “quase sempre retratados como figuras predatórias” e que eram “majoritariamente retratados como feios ou nojentos”.<sup>15</sup> Pelo contrário, eles eram frequentemente retratados (como em incontáveis pinturas de Gérôme e outros) como um ideal masculino. De forma semelhante, a alegação de Nochlin e outros que os negros são quase sempre feios na pintura orientalista também é difícil de sustentar. Há um esplendor belo e muscular no Guarda Núbio (fig. 10) de Ludwig Deutsch (1855–1935), um orgulho altivo no Norte-Africano em Traje de Viagem de William Collins (1862–1951), uma deslumbrante elegância na pele e nas características finamente pintadas no Bashi-Bazouk Negro de Gérôme (fig. 9), e uma beleza cativante idealizada na Garota Núbia de Pé na Primeira Catarata do Nilo, de Prisse d’Avennes (1807-1879).



**Figura 9** Jean-Léon Gérôme, Bashi-Bazouk. 1868–69. 80.6 x 66 cm. MET.



**Figura 10** Ludwig Deutsch, Palace Guard, 1893.

<sup>15</sup> Kabbani, p. 79; Nochlin, p. 126.

Sem dúvida, essas pinturas parecem celebrar a separação das esferas masculina e feminina no mundo árabe, e colocam esse ideal para ser imitado. Entretanto, Joana de Groot tem uma reinterpretação estimulante das representações do gênero e da feminização do Oriente tanto nos textos quanto nas imagens do século XIX. Ela corretamente duvida do conceito binário do Outro nessas representações, reinterpretando os espectadores (ou voyeurs?) masculinos como buscando explorar e lidar com suas próprias identidades. Assim, a feminização do Oriente reflete uma atração necessária e uma ligação íntima com as necessidades dos homens europeus. Através do Oriente, os homens estavam redescobrendo e renegociando sua capacidade de lidar com a emoção, a expressão pessoal e a intimidade, tão frequentemente reprimidas no contexto europeu. Entretanto, pode também ser o caso, como sugeri, que através das imagens de cavalaria os pintores estavam tentando recriar as relações de gênero e sexuais ritualizadas e curiosamente ambivalentes da Idade Média.

A redescoberta da cavalaria medieval e os aspectos sociais e rituais da caça refletiam o extraordinário ecleticismo cultural do século XIX. Se as pinturas orientalistas são atemporais, é porque a atemporalidade era precisamente a qualidade buscada e encontrada no Oriente. Aqui havia uma oportunidade para a pintura histórica em um contexto moderno, e a pintura histórica havia sido vista, obviamente, como a maior realização da arte. Delacroix pensava que os argelinos tinham a graça clássica dos antigos romanos; outros artistas viam os povos do Oriente Médio como se tivessem saído diretamente das páginas da Bíblia; enquanto outros, novamente, encontravam uma inspiração essencialmente medieval. É verdade que alguns, como David Roberts, buscavam moralizar sobre o passado e o presente, a grandiosidade antiga e a decadência moderna, mas muitos olhavam para as continuidades, vendo imagens de um passado mais puro em que a cultura europeia tentava imitar, um passado quase feudal de relacionamentos pessoais, lealdade, hospitalidade, proteção às mulheres (pelo menos no contexto do harém) e um acerto de contas através de uma rápida e limpa vendeta.

Em outras palavras, a fascinação do Oriente encontra-se na maneira como ela proporcionou uma reação atávica ao industrialismo moderno, com sua miséria urbana, insalubridade moral e física, desmoralização em massa, descontentamento social e a transferência de lealdades do indivíduo para a organização do trabalho com seu potencial politicamente explosivo. Ademais, como mostrou Martin Wiener, os industrialistas britânicos e os novos ricos comerciais lutavam pela gentrificação. Embora alguns aspectos dessa interpretação sejam controversos, sem dúvida a riqueza industrial foi rapidamente traduzida em propriedades rurais, afazeres curais e refúgio em relações sociais rurais. Parece que estas

são justamente as pessoas que constituíam um mercado pronto para as pinturas orientais. Embora as reações ao Oriente Médio fossem complexas e frequentemente contraditórias, a admiração pela vida do camponês ou no deserto e a consequente rejeição do urbano se tornou cada vez mais a norma. Blunt obviamente viu uma oportunidade para recriar relações personalizadas e feudais como uma de suas atrações em sua propriedade fora do Cairo. Ele também cada vez mais exaltava as virtudes dos camponeses [fellahin].

Se a atemporalidade era uma atração para uma era que estava passando por mudanças rápidas e atormentadoras, a limpeza também estava. O ponto central sobre o deserto é que ele era considerado moralmente e espiritualmente limpo. Bem distante dos ecos bíblicos de refúgio para renovação espiritual, a restauração de coragem e propósito, o deserto representava uma grande força purificadora. Tinha o poder de cobrir civilizações passadas, assim como tinha enterrado ou quase enterrado tantos monumentos egípcios. Ele era desprovido do fedor putrefaciente da civilização industrial: seus abutres limpavam as carcaças, e suas areias, varridas pelos ventos quentes do deserto, cobriam-no em um ato constante de renovação, criando formas novas e fantásticas. Suas relações pessoais eram similarmente rapidamente renováveis, refletindo antigos valores, desprovido do decadente descontentamento social e da infundável litigiosidade do Ocidente. Seus povos eram prontamente ofendidos e a vingança vinha rápido, impedindo rapidamente um conflito mais amplo. Independentemente da realidade diferente, a iconografia do deserto era, a despeito dos críticos dos orientalistas, idealista, em vez de decadente. Exigir miséria é errar o alvo completamente.

Muitos dos artistas orientalistas buscavam o deserto e seus povos. J. F. Lewis e Frederick Goodall (1822–1904) achavam que o Cairo era muito urbano e escapavam para o deserto sempre que podiam. Goodall, Adolf Schreyer (1828–99) e Gustave Guillaumet, entre outros, eram fascinados pelos beduínos. Todo um grupo de artistas franceses, incluindo Théodore Chassériau (1819–56), Eugène Girardet (1853–1907) e Paul Lazerges (1845–1902) achavam que as cidades e o litoral do norte da África demasiadamente afrancesados, e ficavam ansiosos para se dirigir aos poços culturais mais puros do sul. Eles foram seguidos no século XX por Wyndham Lewis. A maioria, sendo culturalmente conservadores, viam com desfavor a invasão da civilização ocidental. À medida em que o século chegava ao seu fim e o poder imperial se intensificava, alguns artistas, como Leopold Carl Müller (1834–92), Gustav Bauernfeind (1848–1904), Maurice Bompard (1857–1936), Étienne Binet (1861–1929), Franz Kosler (1864–1905) e outros de fato retrataram a miséria, mendigos, o interior rude das casas dos camponeses e as



**Figura II** Jean-Léon Gérôme, Oração na Mesquita de Amr, 1871. 88.9 x 74.9 cm. MET. A mesquita havia caído em desuso na época.

fisionomias que mostravam a dura realidade da vida no deserto, sua fome, doença e a incessante labuta. Além disso, o cânone orientalista na verdade inclui imagens de turistas ocidentais, soldados franceses e cenas de batalha.

Duas outras áreas da vida médio-oriental eram invariavelmente tratadas com respeito genuíno. Uma era a religião, a outra, a preocupação relacionada a ela, de ensino e educação dos jovens. Para muitos artistas, as visões do Oriente forneciam um caminho direto para o mundo da Bíblia, e reiteradamente dava-se às cenas referenciais bíblicas. F. Goodall alegava ver a Sagrada Família em cada vila árabe. Outros tinham um respeito genuíno pelo Islã. J. F. Lewis, J.-L. Gérôme e muitos outros artistas ficavam impressionados pela maneira como a religião entrava no tecido da vida quotidiana. Como colocado por Paul Lenoir, aqui estava a “verdadeira fé religiosa”, uma lição ao Ocidente em constância e simplicidade religiosa. De fato, longe de destacar a decadência arquitetônica e a barbaridade religiosa, como sugeriram os críticos do orientalismo, Gérôme na verdade “restaurou” construções que se sabia que estavam desmoronando e conscientemente excluiu elementos que poderiam ser vistos como supersticiosos ou bárbaros, como em sua Oração na Mesquita de Amr, de 1871. A obra de incontáveis artistas abunda com cenas de religiosidade e de muezins chamando os fiéis à oração, imagens que possibilitavam composições satisfatoriamente arquitetônicas combinadas com uma mensagem religiosa que parece ser mais obviamente

positiva que negativa. Embora os críticos do orientalismo tenham professado eles mesmos ter visto mensagens de langor e preguiça nas imagens de escribas escrevendo cartas e garotos estudando em escolas alcorânicas, tais pinturas podem igualmente ser lidas como mostrando respeito pelo conhecimento e a alfabetização permeados de crença religiosa.

Quando os artistas voltavam sua atenção de Deus para Mammon, da religião e do deserto para o mercado, eles mostravam sua fascinação com os padrões, cores e texturas dos materiais do artesanato oriental. Os tapetes estão em toda parte, refletindo uma paixão europeia desde o século XVI. Esses retângulos de padrões surpreendentes e cores sutis apresentavam um desafio artístico considerável, mas também davam a oportunidade para declarações humanas. As pessoas barganham por elas, admiram, consertam e sentam-se neles. Houve, de fato, uma grande exibição de tapetes orientais em Viena em 1891, e os artistas os avaliavam altamente. Tecidos, seda, algodão e enchimento de lã são cuidadosamente distinguidos, sua capacidade para pegar tinturas e exibir diferentes cores é examinada e talvez exagerada. O caráter e a propensão a refletir a luz de diferentes metais, nas mãos dos artesãos, constituem outro desafio, sendo sua recompensa as variadas e satisfatórias formas de potes e jarros, armas de fogo e utensílios de fumo. Azulejos e treliças de madeira, mashrabiyyah, etc., são afetuosamente representados, não somente porque apresentam problemas técnicos de padrão, textura e luz, mas também porque representavam adornos arquitetônicos que poderiam ser, e estavam sendo adotados no Ocidente.

Em sua fascinação com o artesanato, os orientalistas respondem, sem saber, os críticos modernos. Eles não retratam a superioridade dos itens produzidos industrialmente. Eles não fazem julgamentos morais sobre o atraso da produção artesanal. Pelo contrário, alguns deles estavam ativamente envolvidos no movimento associado a William Morris para recriar na Grã-Bretanha uma alternativa artesanal à percebida falta de alma do produto industrial, e vieram carregados de artesanato oriental de volta para casa. Assim como a cavalaria, a caça, o cavalo e as relações sociais, o Oriente havia preservado formas mais antigas para renovar a inspiração ocidental. Os utensílios do café, tão amados por W. J. Müller e outros, o trabalho em cobre e entalhes em madeira, todos ofereciam um retorno aos valores do artesanato. Tal retorno foi celebrado nas exposições Colonial e Indiana de 1886, quando artesãos foram trazidos da Índia. Rudolf Swoboda reparou retratos de muitos deles, velhos e novos, homens e mulheres, e agora eles adornam o corredor do Durbar Hall da casa de Osborne da Rainha Vitória.

Muitas das pinturas orientalistas eram exibidas nas mostras e exposições internacionais tão características do século XIX. Essas exposições eram obcecadas com o Oriente em sua arquitetura e elementos mostrados. Entre eles, sempre se

destacavam o artesanato e artesãos orientais trabalhando. Em seus quiosques de tabaco, salões de café e de chá, eles ligavam essas *commodities* ao Oriente e frequentemente tentavam criar um ambiente orientalizado. Aqui o Oriente com certeza era associado a produtos agradáveis, e a relação do Oriente com o conforto e o lazer tinha conotações totalmente positivas. Especialmente para os britânicos, o cachimbo se tornou um símbolo de reflexão, solidez, repouso após a ação. Não é à toa que o “salão de fumantes” era frequentemente planejado à oriental. Talvez devêssemos ser céticos da idéia de que, quando mostram cafés, fumo, e mesmo langor, os orientalistas estão constantemente fazendo julgamentos morais sobre a preguiça oriental. Existe a mesma probabilidade de estarem fazendo comentários sobre a natureza uniforme e frenética da existência urbana ocidental.

Também é igualmente improvável que, quando retratam jogos orientais, estejam sugerindo que os povos asiáticos são imaturos. A sociedade britânica do século XIX, afinal das contas, era eminentemente uma sociedade de esporte e jogos. Ackerman certamente está correto ao ver os Jogadores de Xadrez de Gérôme como a “glorificação de uma recreação honesta” – uma recreação, além do mais, que requer poder mental e concentração. É interessante que Gérôme também tenha retratado mulheres jogando xadrez no seu *Almehs Jogando Xadrez em um Café*, embora seja verdade que parece que elas estejam recebendo conselhos de um observador. Em cada uma dessas pinturas, a cor e a textura dos tecidos orientais e a simplicidade e elegância dos produtos do artesanato oriental são enfatizados. Essa fascinação com a produção artesanal se sobrepôs a períodos artísticos diferentes e frequentemente conflitantes. Não é surpreendente descobrir que uma grande mostra de orientalistas (incluindo a obra do impressionista Auguste Renoir, 1841–1919) tenha sido realizada em Paris em 1893 para coincidir com uma exibição de arte islâmica. Outra exibição do gênero ocorreu em Munique em 1910. O interesse como artesanato e a arte orientais transcendia muito os debates sobre o estilo ocidental e tinha a mesma possibilidade de influenciar abordagens radicais e conservadoras.

Os britânicos tentavam escapar do cinzento mundo industrial em exposições e mostras teatrais de todo tipo. Flaubert descreveu o Egito como sendo um imenso palco de teatro, e de fato uma das grandes atrações do Oriente era sua teatralidade. David Roberts, Adrien Dauzats e Jules Laurens (1825–1901) foram treinados como pintores de palcos de teatro. Mais tarde, orientalistas como Clairin, Jean-Joseph Benjamin Constant (1845–1902) e Frank Brangwyn foram contratados para decorar teatros, óperas, hotéis e grandes prédios públicos na França, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. O teatro do século XIX era caracterizado por produções espetaculares, seu melodrama e seu ecleticismo criativo.

Além disso, um tema favorito dos incrivelmente populares panoramas e dioramas da época eram as cidades e antiguidades orientais. Carlo Bossoli (1815–84) era um pintor orientalista que também trabalhou em panoramas. O Oriente fornecia um vasto campo para esses espetáculos teatrais e visuais.

De fato, ver as pinturas orientalistas como uma extensão do teatro fornece uma chave importante para decifrar seu significado. Panoramas, dioramas, paisagens, monumentos e cenas de batalhas oferecem uma abundância de espetáculos. Figuras de mercados de escravos e outras imagens sexualmente carregadas podem ser relacionadas ao melodrama, que invariavelmente envolvia aspectos de honra feminina ou mulheres que caíam em desgraça. Os vitorianos eram ecléticos em todas as coisas, e isso pode muito bem incluir experiências sexuais, reais ou imaginárias. Como sugeriu Rana Kabbani, “o século XIX, uma era abertamente consumista, era sedento por variedade em suas representações sexuais assim como ansiava por uma variedade de produtos em seus mercados”<sup>16</sup> Há uma grande quantidade de evidências que sugerem que isso ocorria, particularmente nas respostas européias às oportunidades imperiais. Mas isso deve ser visto em termos de uma dualidade complexa. No mercado de escravos e nas cenas de haréns, os orientalistas fazem afirmações morais, ou pelo menos permitem que essa seja uma possibilidade de leitura, mas eles também aludem a fantasia e liberdades, uma escapada dos costumes sufocantes do ocidente, mesmo se, como é sem dúvida verdadeiro, as liberdades eram masculinas, e envolviam mais submissão das mulheres. A nudez na pintura orientalista tem um imediatismo marcante e excitante quando comparada com a nudez associada ao mito e à época clássica. A nudez nos palcos, talvez, ainda teria que esperar o século XX, mas o tratamento das mulheres e o espetáculo das mulheres no prosscênio, particularmente no final do século XIX, quebrou progressivamente as barreiras da respeitabilidade, ironicamente numa época em que estava se tornando socialmente mais aceitável ser um *habitué* do teatro.

Rana Kabbani conclui sua análise da representação das mulheres nas pinturas orientalistas sugerindo que “Tais retratos, desejando transmitir o Oriente, descrevem mais precisamente a Europa, representando a repressão dos códigos sociais e a mão pesada da moralidade burguesa. O olhar para o Oriente virou, como em um espelho convexo, para refletir o Ocidente que o produziu”. Mas será que era assim tão involuntário ou inconsciente? Os artistas orientalistas não estava conscientemente fazendo afirmações sobre sua própria sociedade? Nochlin e Kabbani são altamente seletivas para sustentar seus argumentos. Uma passagem por uma gama mais ampla de pinturas orientalistas esclarece as referências culturais. Os orientalistas deixam de ser radicais, imperialistas, moralistas

---

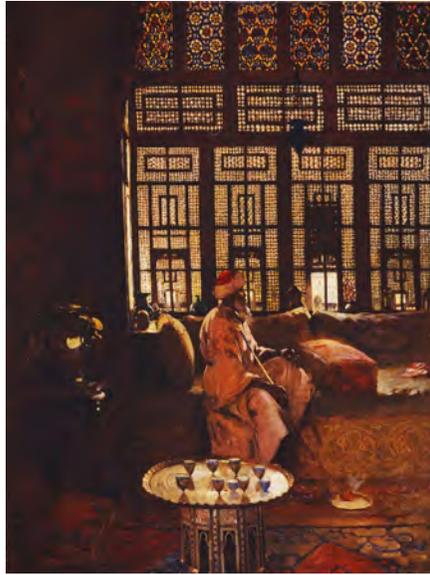
<sup>16</sup> Kabbani, p. 70.

de maneira pomposa ou afetada, ou extravagantemente fantasiosos. Eles se tornam culturalmente conservadores, até atavísticos, comparando sociedades com as suas para serem emuladas tanto quanto condenadas. Ao invés de retratar códigos sociais repressivos ou a pesada moralidade burguesa, alguns deles certamente faziam um ataque a ambos, embora, no processo, traíssem sua marca particular de masculinidade dominante do século XIX.

De fato, o que surge com mais força das memórias e descrições das viagens escritas por pintores orientalistas é o tipo de dualidade que foi identificada em outras narrativas de viagens.[62] Toda sessas obras contêm uma mistura de comentários positivos e negativos, refletindo visões genuínas, os altos e baixos psicológicos e fisiológicos da viagem e as respostas do momento. Também há uma abundância de evidências de que tal mistura de atitudes não era de forma alguma restrita ao Oriente. Descrições do século XVIII do Grand Tour estão cheias de comentários xenofóbicos, assim como descobertas extasiantes. Entre os orientalistas, David Roberts reflete isso claramente. Ele descreveu o sul da Espanha como “wild, unpoached game reserve of Europe” para artistas e colecionadores, e via a Alhambra como “sem rival no mundo”; contudo, ele abominava os católicos espanhóis e sua Igreja. Da mesma forma, em Roma, ele ficou pasmo com o esplendor visual da cidade e suas cerimônias, enquanto abominava o papismo [popery: termo derogatório protestante para o catolicismo]. Pode se argumentar que ele sempre celebrava ruínas, nunca seus coetâneos, mas isso não é o que é revelado por seus muitos comentários de admiração sobre os árabes e núbios, embora ele tendesse a condenar o islamismo. Sua visão era particularmente calvinista.

W. J. Müller também fazia mostra de acentuada dualidade para o real teste-limite das atitudes do Ocidente abolicionista: o mercado de escravos. Müller escreveu que “A cena é de uma natureza revoltante, porém eu não vi, como esperava, o abatimento e tristeza que fui levado a imaginar”. Ele continuou, descrevendo como os compradores tiravam toda a roupa das escravas (como mostrado por Gérôme) e declarando que as abissínicas e circassianas eram muito belas. As negras eram menos atraentes, devido à grande quantidade de gordura de sebo que punham no cabelo e derretia em seus corpos. “Mesmo assim, nesse lugar senti mais deleite que em qualquer outra parte do Cairo; os grupos e os trajes extraordinários só podem agradar o artista. Você encontra todas as nações neste lugar”. Müller estava sendo insensível, ou estaria ele porventura respondendo à ausência de abatimento e tristeza ao perceber que a escravidão doméstica muçulmana era de um tipo muito diferente do comércio transatlântico e a variedade das plantations?

Assim, os pintores orientalistas expressaram tanto o temor sublime e um senso de se liberar a si mesmos e a sua arte; tanto admiração pelas formas externas de religiões estranhas quanto ansiedade sobre seu significado interior; tanto terror pela diferença cultural quanto uma fascinação admiradora com características que sua própria sociedade havia reprimido. Eles tinham sobretudo um programa para renovação de suas próprias sociedades altamente urbanizadas e excessivamente industrializadas.



**Figura 12** Arthur Melville. Interior Árabe. 1881. 95.00 x 72.80 cm. National Galleries of Scotland.

Entretanto, se deve continuar a haver debate sobre essa teoria da libertação cultural (substituindo uma sociedade de relações pessoais, respostas naturais, caça, hipismo e artesanato pelo industrialismo urbano) não pode haver dúvida de forma alguma que o Oriente possibilitava aos artistas uma libertação técnica. Como vimos, os metais, tecidos, cerâmica e ornamentos arquitetônicos apresentavam desafios consideráveis de textura, padrão e cor. A luz também, pois a luz intensa do Norte da África e do Oriente Médio era o inverso dos valores do norte. Ela lavava as cores, banindo os tons vibrantes para as sombras. As dificuldades físicas de pintar no Oriente inspiraram respostas particulares. Holman Hunt pode ter pintado o Mar Morto com o pincel em uma mão e o rifle na outra (embora moscas e passantes curiosos fossem os problemas mais normais), mas a maioria dos artistas adotaram técnicas de esboço rápidas, de forma que, com a ajuda de esboços feitos no local, a pintura podia ser relembrada e recriada

## O orientalismo na arte

na tranquilidade do ateliê. Além disso, o caráter e a velocidade de execução das aquarelas as faziam particularmente adequadas aos temas orientais. A aquarela era invariavelmente vista como uma técnica distintamente inglesa, e alguns artistas franceses e italianos buscavam mestres ingleses para os ensinar. O Oriente ajudou a estender a incidência e a linguagem da aquarela.



**Figura 13** Arthur Melville. Esperando o Sultão. Aquarela. 1891. 53,30 x 75,70 cm.



**Figura 14** Arthur Melville. O Banho Turco. 1891[?].

Até o final do século XIX, o Oriente ainda estava fornecendo uma inaudita inspiração técnica a pintores que se haviam deslocado bem para além dos românticos e realistas da geração anterior. A escola vibrante de artistas que surgiu na Escócia no último quartel do século (a maioria constituindo os “garotos de Glasgow”) colocaram-se na vanguarda da arte européia, ajudando a criar estilos pós-impressionistas, parcialmente através do contato com o Oriente. Arthur Melville (1858–1904) visitou o Egito e o Oriente Médio em 1880–82 e produziu uma fina série tanto de óleos quanto de aquarelas inspirados pelos fortes contrastes intensa luz e sombra, cor e padrão. Em seu *Interior Árabe*, *Banho Turco* e, sobretudo, *Aguardando uma Audiência com o Paxá*, ele recriou de forma fresca e radical a longa fascinação com a padronização abstrata de treliças, luz, arquitetura e tapetes, bem como o drama e o ritual da vida árabe. Ele conseguiu o que Billcliffe descreveu como uma notável estilização e síncope de ritmos composicionais. Sir John Lavery visitou o Marrocos, enquanto que George Henry e E. A. Hornel visitou o Japão em 1893–94, trazendo de volta uma série inovadora de óleos e aquarelas que contribuíram à extensa fascinação com a arte japonesa na Glasgow do período.

Embora a Índia oferecesse oportunidades para artistas de uma longa continuação da tradição do pitoresco (como na obra de Edward Lear) e uma obsessão com a grandiosidade e a magnificência do durbar, prosseguidas por artistas tão variados como Frederick Christian Lewis (na Índia em 1839–49, 1851–55, 1863–66 e 1874–75) e Mortimer Menpes (que pintou o durbar de Déli em 1903), ainda era para o Norte da África que os artistas do século XX se voltavam. Tanto Kandinsky quanto Klee viajaram para lá, desenvolvendo seu senso de cor e design. Em toda uma sucessão de pinturas, Matisse continuou a fascinação oitocentista com a odalisca até os anos 1930. Wyndham Lewis também viajou pelo interior do Marrocos nos anos 1930, escrevendo e desenhando. Em sua obra, claramente sobrevive algo da angularidade e dos componentes com aparência de máquina do movimento vorticista. Bem diferente da influência da arte sub-saariana nos artistas do século XX, que fica além do escopo deste estudo, podemos ver o Norte da África como uma fonte contínua de inspiração para os expressionistas abstratos, os fauvistas, e, de maneira diferente, um dos principais vorticistas. Então, o interesse artístico no Oriente transcende muito as obsessões das supostas escolas conservadoras do século XIX. E, em cada caso, os artistas buscavam inspiração técnica no contexto do que era frequentemente visto como valores sociais e tradições de artesanato e design atraentes.

Encontramos, portanto, um grande paradoxo. Para os críticos modernos do orientalismo, os orientalistas retratavam as civilizações decadentes e atrasadas do Oriente para torná-las para receptivas às transformações econômicas, culturais e

políticas do imperialismo. Para exibir sua desaprovação moral, eles usariam um realismo datado, agarrando-se a ele bem depois de a “alta arte” tê-lo deixado para trás. Mas se o Orientalismo for lido de formas alternativas e mais convincentes, como uma série de reações e lições às próprias sociedades dos artistas, como um meio de estender a linguagem da arte através da experiência de outros climas e outras tradições artísticas e arquitetônicas, como movimentos que precisam ser postos em um contexto cronológico muito mais amplo, chegamos a uma conclusão bem diferente. Os orientalistas do século XIX não eram culturalmente radicais e tecnicamente conservadores; eles eram culturalmente conservadores e tecnicamente inovadores. Longe de fornecer um programa artístico para o imperialismo, eles estavam encontrando no Oriente antigas verdades perdidas para sua própria civilização. Muitos deles partiram não para condenar o Oriente, mas para descobrir ecos de um mundo que haviam perdido. Para seus colegas do século XX, esse mundo perdido incluía estados emocionais, o drama psicológico da abstração ou dos designs de movimentos rodopiantes ou elementos geométricos desconstruídos. Uma vez mais o Oriente forneceu inspiração para um movimento radical refrescar-se novamente em profundos poços de cor e luz, padrão e design.

# O surgimento do Islã e o clima artístico do período

Richard Ettinghausen [6]

Muita confusão ocasionalmente acrimoniosa envolve o uso e o significado da palavra “islâmico” quando aplicada à arte. As origens do adjetivo encontram-se claramente na fé do Islã, sobre a qual teremos mais a dizer em breve. Mas, quando aplicado à arte, parece referir-se a monumentos e vestígios de cultura material feitos por e para pessoas que viviam sob governantes que professavam a fé do Islã ou em entidades culturais ou sociais que, sendo muçulmanas ou não, foram fortemente influenciadas pelos modos de vida e pensamento característicos do Islã. “Islã”, ao contrário de “cristianismo” identifica não somente uma fé, mas também toda uma cultura, já que – pelo menos em teoria – a separação no Evangelho do reino de César do reino de Deus não se aplica ao islã. Também ao contrário do cristianismo, o islã não se desenvolveu primeiro como uma fé de poucos, aumentando o número de seus aderentes à sombra de um enorme Estado alheio a ele, desenvolvendo lentamente os aspectos intelectuais e artísticos que o caracterizariam, para finalmente florescer séculos depois num império e dar à luz uma arte, bem como uma filosofia e uma doutrina social.

No caso do islã, esses desenvolvimentos concentraram-se em poucas décadas nos séculos VII e VIII d.C. Em 622, o ano da Hijra, quando o profeta Maomé deixou Meca e para fundar o primeiro Estado islâmico em Medina (originalmente Madinat al-Nabi, a “cidade do Profeta”, anteriormente Yathrib), a comunidade muçulmana resumia-se a um punhado de seguidores das cidades mercantis da Arábia ocidental, e a casa particular do Profeta era seu único centro político e espiritual em comum. Mas, por volta de 750, exércitos árabes muçulmanos haviam penetrado o sul da França, cruzado o Oxus (Amu Darya) e o Jaxartes (Syr Darya) na Ásia Central, e alcançado o Indo. A primeira dinastia islâmica, os omíadas, já havia surgido e desaparecido. Novas cidades haviam sido criadas no Norte da África, no Egito e no Iraque. O Domo da Rocha havia sido construído em Jerusalém, enquanto que, também em Jerusalém, além de Damasco, Medina e muitas outras cidades, mesquitas grandes e pequenas haviam sido erigidas para servir de lugares de encontro para a oração, e também para fortalecer os laços políticos e sociais que uniam os fieis. Dezenas de palácios esplêndidos haviam sido espalhadas pelas terras do “Crescente Fértil”, da Mesopotâmia e da costa siro-palestina. Em outras palavras, a arte islâmica não evoluiu lentamente do encontro de uma

nova fé e de um Estado com quaisquer outras tradições prevaletentes nas áreas que esse Estado dominava. Ao invés disso, ela apareceu quase tão subitamente quanto a fé e o Estado, pois, não importa quais técnicas existentes e tradições locais tenham sido empregadas na construção e decoração dos primeiros monumentos islâmicos, sua característica comum é que foram construídos para muçulmanos, para servir fins que não existiam exatamente da mesma forma antes do Islã.

Para compreender essa arte, as formas que ela criou, bem como de que maneira elas foram criadas, é necessário investigar, em primeiro lugar, se os árabes que conquistaram uma área tão vasta trouxeram uma tradição específica consigo; em segundo lugar, se a nova fé impôs certas atitudes ou regras que exigiam ou moldavam a expressão artística; e, finalmente, que grandes movimentos artísticos os muçulmanos encontraram nas terras que governavam.

A informação escrita sobre a Arábia pré-islâmica não é muito confiável, manifestando quase sempre preconceitos posteriores minimizando a herança recebida pelo islã medieval como “jahiliyya”, a “era da ignorância” que precedeu o advento do islã. Entre-tanto, é possível que a investigação completa de textos como Akhbar al-Makkah, de al-Azraqi, escrito no século IX d.C., quando muitas práticas e memórias pré-islâmicas ainda estavam vivas, forneça muita informação sobre a religião e outros costumes da Arábia pré-islâmica e sobre o ambiente necessário para sua expressão. Só nas últimas décadas começou a ser realizada na área uma exploração arqueológica séria, com poucos reconhecimentos e algumas escavações, das quais a mais notável é a de al-Faw no sudoeste da Arábia.

Geralmente se supõe que, pelo menos no período imediatamente anterior à conquista muçulmana, os árabes da Arábia tinham muito poucas tradições artísticas nativas de alguma significância. A Ka'aba, em Meca, o templo mais sagrado da Arábia, era o santuário onde os símbolos tribais de toda a Arábia eram mantidos. Era um edifício muito simples, quase cúbico (10 por 12 por 15 metros), para o qual um telhado plano repousando sobre seis pilares de madeira foi construído por volta da virada do século VII, de acordo com a tradição, por um cristão copta do Egito. Sua decoração com pinturas de motivos vivos e inanimados, qualquer que tenha sido sua significância simbólica ou decorativa, também era, muito provavelmente, uma inovação do início do século VII, sob influência estrangeira. Se faltava qualidade arquitetônica ao mais importante e mais bem conhecido edifício da Arábia, venerado por praticamente todas as tribos, então é provável que outros templos mencionados nos textos tenham sido ainda menos impressionantes.

A respeito da arte profana, nossa informação ainda é mais escassa. Não há dúvida que os comerciantes ricos de Meca e os chefes de outras comunidades

sedentárias tinham palácios em que mostravam seu status e sua riqueza, mas a única casa particular da Arábia que ganhou alguma importância e sobre a qual teremos mais a dizer adiante, a casa do profeta Maomé em Medina, consistia de um simples pátio quadrado com umas poucas salas ao lado e uma colunada de troncos de palmeira cobertos de folhas de palmeira. Também não sabemos muito sobre os artefatos, metalurgia ou tecidos que devem ter sido usados pelos habitantes da Arábia nos primeiros séculos da nossa era. Eram produzidos localmente ou importados? As escavações em al-Faw trouxeram à luz uma gama bem rica de objetos trazidos da área do Mediterrâneo, alguns provavelmente de origem indiana, e vários fragmentos enigmáticos de pinturas. Mas o registro arqueológico é muito escasso para tirar muitas conclusões, e o ideal dominante de vida, o do nômade, tinha o artesão em baixa estima. Esse desprezo não precisa ter sido transposto para o trabalho do artesão, mas as lendas árabes pré-islâmicas não parecem ter dado aos objetos manufaturados a atenção que prodigalizavam aos cavalos, e não há traço de um apego específico à espada ou à armadura encontrada nos épicos clássicos, iranianos ou do Ocidente medieval.

A impressão de pobreza no desenvolvimento artístico da Arábia pré-islâmica deve ser moderada pela escassez de escavações e explorações, e pelo estudo muito irregular de documentos literários. Mas a falta de vestígios ou descrições não deve ofuscar o fato de que o meio religioso, intelectual e social em que surgiu o islã aderiu a conceitos e modos de pensamento e comportamento que exerciam uma influência no desenvolvimento da fé e de sua arte. Por exemplo, em Meca e em vários outros oásis, encontramos a antiga noção semítica de *ḥarām*, isto é, uma área, frequentemente bastante grande, projetada fisicamente de maneira mais ou menos grosseira, que era ao mesmo tempo sagrada e proibida, exceto a certas pessoas e em certos momentos. A palavra *masjid* (local de prostração: “mesquita”) também tem origem pré-islâmica. Nas cerimônias relativamente simples dos árabes pré-islâmicos, o símbolo da divindade era frequentemente colocado numa tenda, às vezes referida como *qubba* (domo), ou coberto por um tecido numa armação aparentemente abobadada, como pode ser visto num relevo bem conhecido de Palmira (fig. 15, p. 92).

O *mihrāb* mais tarde se tornou um elemento característico da mesquita, era a parte sagrada de uma instituição secular ou religiosa. Esses e outros exemplos mostram que muitas das formas e termos desenvolvidos pelo islã com conotações precisas na nova fé e na nova civilização já existiam na Arábia pré-islâmica, embora raramente ultrapassassem um estágio rudimentar de expressão monumental ou artística.

Além dessas noções bastante simples com poucos efeitos práticos, os habitantes da Arábia central na época de Maomé também tinham consciência das



**Figura 15** Palmira, Templo de Bel. Procissão do betilo em uma qubba sobre um camelo. As mulheres se cobrem à sua passagem. Século I d.C.

realizações artísticas dos governantes árabes das estepes e desertos estendendo da Anatólia ao Oceano Índico. Embora os monumentos dos nabateus (na região mais ou menos equivalente ao moderno estado da Jordânia) e dos habitantes de Palmira (na Síria central) do século I a.C. ao século IV d.C. pareçam ter deixado pouca impressão, três outras culturas árabes antigas tiveram um impacto mais duradouro. A primeira era a dos lakhmidas, uma dinastia árabe cristã com centro no Iraque que serviu de estado-tampão entre os persas e os bizantinos nos séculos V e VI. Seus palácios semilegendários de al-Khawarnaq e Sadir, símbolos de um luxo real indisponível na Península Arábica, era contado entre as maravilhas do mundo. Eles introduziram um número razoável de características iranianas no mundo semítico dos árabes e, mais importante, embora ainda haja discussões a respeito, teria sido em sua capital de al-Hirah, na região centro-sul do Iraque, que foi desenvolvida a escrita que levou ao desenvolvimento do árabe escrito comum.

Outra civilização que impactou a imaginação dos árabes antes e nos primórdios do islã foi a do Iêmen, nas bordas do sul da península, onde se supõe que a Rainha de Sabá tenha vivido. Em anos recentes houve muitas explorações do Iêmen pré-islâmico e islâmico. Sua principal ênfase foi o período moderno ou pré-moderno, mas sabemos de fontes literárias e também de um pequeno número de escavações que o Iêmen havia desenvolvido, muitos anos antes do islã, uma arquitetura brilhante de templos e palácios, juntamente com uma escultura local original. De lendas posteriores, também sabemos que pintores iemenitas tinham reputação suficiente para serem chamados à corte persa sassânida. E, por volta do século VI, um breve domínio cristão da área levou a uma arquitetura

especificamente cristã que ficou por muito tempo na memória coletiva dos árabes, mesmo que as construções mal tenham durado uma geração. O alto nível da civilização do sul da Arábia em geral foi possibilitado pelo custoso e altamente organizado sistema de irrigação simbolizado pela represa de Marib, cuja destruição (aparentemente no século VI) foi apontada como a principal causa do declínio do Iêmen. Na verdade, a riqueza do Iêmen cresceu pelo seu papel no comércio entre a Índia e a Etiópia, de um lado, e o Mediterrâneo, de outro; no século VI muito desse comércio foi desviado para o Golfo Pérsico. Sendo hoje mais conhecida por seus numerosos templos, o sul da Arábia é importante principalmente por causa da atração que seus monumentos seculares exerceram sobre a imaginação árabe posterior. As Antiguidades do Sul da Arábia de al-Hamdani, do século X, permitem-nos não tanto reconstruir as características arquitetônicas das grandes construções iemenitas (embora algumas informações possam ser verificadas nos vestígios das ruínas), mas perceber um mundo semi-imaginário de palácios de vinte andares com salas do trono abobadadas, esculturas de águias a voar, leões de cobre a rugir e escravos negros a guardar a casa real.

A terceira cultura pré-islâmica digna de nota é a dos cristãos ghassânidas, que, como instrumento ocasional da política bizantina, dominaram o interior da Síria e da Jordânia até o século VI. Muitas construções, religiosas e seculares, que são parte da chamada arquitetura bizantina cristã na Síria, como o *praetorium* em Rusafah, foram financiadas pelos governantes ghassânidas, mas a natureza exata de sua identidade visual, se é que há alguma, ainda é muito vaga e não há objetos ou obras que lhes podem ser atribuídos, exceto a arquitetura. Sua importância deriva principalmente do fato de que viveram e exploraram as áreas em que os omíadas se estabeleceram no século VII. Pode muito bem ter havido uma passagem direta do patrocínio ghassânida ao omíada, frequentemente dificultando a distinção entre um e outro.

Assim, as memórias do Iêmen, dos lakhmidas e dos ghassânidas, mantidas vivas pelas lendas e poemas recitados nas fogueiras dos acampamentos ou em encontros ocasionais nos oásis mais ricos, alimentaram a imaginação dos primeiros muçulmanos com a visão de uma arte secular esplêndida, criada muitos anos antes por árabes nas duas extremidades do árido deserto. Juntamente com os rudimentos das formas simbólicas encontradas na sua vida religiosa, e alguma consciência das técnicas mais caras de decoração arquitetônica e da arte do objeto, essa visão, baseada em monumentos que eram, na época, pouco conhecidos, forneceu um dos componentes principais para a construção da arte islâmica.

Ao nos voltarmos a essas atitudes e exigências que a fé estabeleceu e que cedo ou tarde influenciariam a arte islâmica, surgem várias dificuldades. Primeiro, a única fonte aceitável para o período é o Alcorão; as Tradições (*ḥādīth*) que

surgiram para suplementar ou esclarecer o pensamento do Profeta, não são tão confiáveis como documentos históricos e a época de sua primeira codificação é assunto de muita discussão. Segundo, uma vez que tais questões não surgiram quando Maomé estava vivo, ele não criou regras ou considerou problemas que afetassem imediatamente as artes ou a atividade artística, seja no Alcorão ou em suas ações (bem documentadas a respeito de outros temas). As declarações, atitudes ou prescrições que, com o tempo, afetariam as artes não se dirigiam diretamente a elas. Sua identificação deve ser baseada, portanto, pelo menos em parte, em comentários intelectuais e desenvolvimentos artísticos posteriores.

Pelo menos no que diz respeito à arquitetura posterior, a maior contribuição dos primeiros tempos do islamismo na Arábia foi o desenvolvimento de uma *masjid* (pl. *masājid*) ou mesquita especificamente muçulmana. Maomé tomou controle do antigo *masjid al-ḥarām* de Meca e transformou-o na *qibla* (o local ao qual se dirigem as orações) da nova fé (Alcorão, 2:144). Além disso, todo muçulmano era obrigado a tentar fazer a peregrinação a Meca pelo menos uma vez na vida. O santuário de Meca sofreu poucas modificações através dos séculos, e muito poucas construções do islã tentam copiá-lo; em geral continuou a ser o centro único e inimitável ao qual todos os muçulmanos se dirigem ao orar. Maomé também introduziu um ritual de oração individual (*ṣalāt*), um puro ato de devoção, a ser realizado cinco vezes ao dia onde quer que o fiel se encontre. Entretanto, em certas ocasiões, como na oração do meio-dia de sexta-feira, a oração deve ser nas *masājid allah* (“mesquitas de Deus”, Alcorão 9:17-18), pois, desde a época de Maomé, um sermão (*khutba*) sobre temas morais, religiosos e também políticos formou parte integral da cerimônia, e também porque era essa a hora e o local em que a comunidade muçulmana expressava, através do guia da oração (*imam*), a lealdade aos governantes. O corolário – um ponto essencial para entender os primórdios da arquitetura islâmica – é que toda comunidade islâmica importante exigia uma *masjid* adaptada ao tamanho da comunidade para suas funções religiosas, políticas e sociais.

As *masājid* de Maomé propriamente ditas não são realmente conhecidas. Para certas cerimônias mais importantes o Profeta costumava sair da cidade de Medina e ir a grandes *muṣallas* (literalmente: “lugares de oração”), provavelmente antigos espaços sagrados, na maioria dos casos. Na própria cidade, o principal centro era a casa de Maomé. Os historiadores modernos geralmente afirmam que o desenvolvimento súbito e rápido da nova fé de Maomé transformou o que começou como uma habitação particular em um local de adoração e governo, e esse foi um desenvolvimento fortuito, não desejado. O próprio Profeta teria considerado sua casa meramente como um centro conveniente para suas muitas atividades (cf. Alcorão 33:53, pedindo aos crentes que não entrassem em

sua casa à vontade, embora a passagem possa se referir somente aos aposentos particulares em um lado da casa). Mas numerosos relatos posteriores descrevem-na como a primeira *masjid* construída por muçulmanos, e a historiografia mais recente sustenta que seu desenvolvimento, como contado no *ḥadīth*, é o de um espaço público adquirindo funções particulares, e não vice-versa.

Independentemente da explicação para suas origens, essa casa-mesquita ou mesquita-casa não era uma construção muito espetacular. Consistia de um quadrado de tijolos secos pelo sol de aproximadamente 50 metros de cada lado. Na parte sul do muro leste havia quartos (nove por volta de 632, quando o Profeta morreu) para as esposas do Profeta. Nos lados sul e norte pequenas colunatas (*suffa*) de troncos de madeira sustentando ramos de palmeira foram erigidas após reclamações sobre o calor do sol no pátio. Havia uma porta em cada um dos outros lados; o muro do sul tornou-se a *qibla*. O Profeta costumava apoiar-se numa lança perto da extremidade norte da colunata sul para conduzir a oração e proferir sermões. Às vezes ele subia num púlpito simples conhecido como *minbar*, um assento do juiz em tempos pré-islâmicos, que com o tempo se tornou o símbolo da autoridade na cerimônia da oração e em todas as atividades relacionadas na mesquita.

Embora a reconstrução e interpretação de evidências exclusivamente escritas e frequentemente de caráter hagiográfico não possam ser mais do que hipotéticas, deve ser admitido como possível, a despeito de provas bastante escassas, que o Profeta construiu uma mesquita separada perto de sua casa. Fontes literárias referem-se a *masājīd* muçulmanas em vilas e cidades vizinhas, implicando uma consciência da parte dos primeiros muçulmanos que sua estrutura era de um tipo novo, se não na aparência física, pelo menos no seu propósito de abrigar os fiéis da nova fé. Mas, de todas as construções mencionadas nos textos, a única a ter um grande impacto na arquitetura religiosa subsequente é justamente aquela cuja identificação contemporânea como *masjid* é mais incerta. Talvez a hipótese mais segura é que ocorreu em Medina entre 622 e 632 uma coincidência entre o desenvolvimento acidental da casa do Profeta em um centro para os fiéis e uma ideia geral de santuários restritos para Deus. Em relação à arquitetura, não há muito mais que possa ser derivado do Alcorão ou, para esse propósito, da maioria das outras fontes textuais antigas. Para ser exato, textos alcorânicos específicos vieram a se tornar quase que a decoração padrão para certas partes das mesquitas ou outros edifícios com funções que só seriam inventadas posteriormente; por exemplo, Alcorão 24:35, o belo verso evocando Deus como “a luz dos céus e da terra” tornou-se comum em *mihrabs* muitos séculos depois e um grupo de três minaretes perto de Isfahan citam Alcorão 61:33, louvando os que chamam

os homens a Deus. Tais interpretações e usos posteriores não implicam um impacto direto do Alcorão ou do Profeta na futura arquitetura islâmica, mas sua ocorrência mostra a relação única no islã entre o Alcorão e as construções.

O Livro Sagrado nada tem a dizer sobre a estética da pintura, escultura e outras artes. Entretanto, ele contém um número de declarações precisas e atitudes gerais cujo impacto na arte islâmica posterior será significativo. Uma dessas passagens é Alcorão 5:90: “Ó crentes, vinho, jogos de azar, estátuas e flechas (para adivinhação) são uma abominação, fruto do trabalho de Satanás. Evitai-os, pois, para que prospereis”. Embora a palavra usada aqui (*al-anṣāb*) seja frequentemente traduzida como “estátuas”, na verdade referem-se a ídolos, muitos dos quais tinham forma humana. A mesma ambiguidade existe numa outra passagem (Alcorão 6:74) em que Abraão repreende seu pai por tomar por deuses ídolos na forma de estátuas (*asnam*). Embora seja incerto – de fato, improvável – que a revelação implicasse uma condenação da representação através de estátuas nessa passagem e outras relacionadas a ela, suas afirmações são bem claras a respeito da idolatria. Como veremos mais adiante, na época do crescimento do islã, as imagens haviam adquirido um significado muito além de seu valor como obras de arte; elas eram símbolos de ideias místicas, teológicas, políticas, imperiais e filosóficas, sendo quase o equivalente dos atos e personagens que representavam. Assim, a oposição aos ídolos, um princípio fundamental do islã, ao ser adotada num contexto em que as imagens eram quase dotadas de poderes mágicos, levou ao cabo à oposição da representação de formas vivas. No entanto, essa oposição se manifestava principalmente na arquitetura e nas artes do objeto e do livro especificamente associadas com a religião do islã. No domínio secular, a tradição figurativa – que fora tão forte na maioria dos territórios conquistados pelos muçulmanos no século VII – não somente sobreviveu (contrário a um mal-entendido comum), como também continuou a se desenvolver no decorrer do período tratado por este volume.

A posição de Maomé no Islã também diferia radicalmente da maioria dos reformadores religiosos: ele era simplesmente um homem e o Mensageiro de Deus. Nenhum milagre lhe é atribuído oficialmente, e ele reiterava constantemente que não poderia realizá-los. Ele não sofreu uma Paixão para a salvação dos outros. Exceto por poucos episódios no começo de sua carreira de profeta, não há significado particular ligado à história de sua vida; mesmo o exemplo da sua vida foi substituído pela doutrina do Alcorão. Assim, a despeito do desenvolvimento com o tempo de uma hagiografia de Maomé (provavelmente em meados do século VIII), ela nunca adquiriu o significado profundo dado às vidas do Cristo ou do Buda, pelo menos não no nível oficial do islã. Não tendo uma vida específica como modelo de comportamento ou como símbolo da fé,

o islã em geral e o islamismo primitivo em particular eram pouco atraídos a um tratamento iconográfico da revelação.

A oposição à arte figurativa também pode ser lida em outra declaração de princípios no Alcorão, a de que Deus é o único criador: “Deus é o criador de tudo, e o guardião de tudo” (Alcorão 39:62) é somente uma maneira de formular essa crença. E, tendo em vista a natureza das imagens, que tinham na época um significado quase físico, pode-se compreender a tradição frequentemente repetida de que o artista que molda uma representação de um ser vivo está a competir com Deus, e, portanto, destinado ao castigo eterno. A única passagem alcorânica referente à criação de um objeto representativo (3:49) confirma de forma notável esse ponto. O significado da declaração atribuída aí a Jesus (“Eu vim a vós com um sinal do vosso Senhor; farei com barro um pássaro e, com meu sopro, ele ganhará vida, com a permissão de Deus”) é claro: não somente esse é um evento miraculoso, possibilitado somente com a permissão de Deus e com o propósito de persuadir as pessoas da veracidade da missão de Jesus, mas o ato de dar vida à representação de um ser vivo foi o único objetivo possível da sua criação. Portanto, em muitas tradições posteriores, no Dia do Juízo será pedido ao artista que dê vida às suas obras, e o fracasso (já que só Deus dá a vida) irá expô-lo como impostor, e também como alguém que tenta usurpar o poder de Deus.

Esses e outros textos similares não foram comentados, nem foram tiradas conclusões a respeito das artes até muitas décadas depois da morte de Maomé, e nem todos os teólogos propuseram a doutrina da oposição às imagens com o mesmo caráter absoluto. Mas, desde a época dos primeiros monumentos do islã, os muçulmanos demonstraram relutância ou timidez em relação à representação humana ou animal. Essa atitude se manifestou num veto imediato no caso da arte religiosa, e numa reação mais sutil em relação à arte secular. É, portanto, incorreto falar de iconoclasmo muçulmano, mesmo que a destruição de imagens tenha ocorrido depois; deve-se chamar a atitude muçulmana de “anicônica”.

O aspecto final da importância do Alcorão para a arte islâmica é a própria natureza e existência do Livro. Ele representa uma quebra completa com o passado árabe predominantemente iletrado. Desde o início, o islã substituiu as funções iconográficas, simbólicas e práticas das representações na arte cristã ou budista com inscrições, primeiro no Alcorão e, por extensão, em outras obras. A escrita não só se tornou parte integral da decoração de uma construção, e as vezes até de um objeto, mas também indicava sua finalidade. Além disso, era tomado o máximo de cuidado possível ao copiar e transmitir o Livro divinamente revelado. Como resultado, a caligrafia se difundiu para outras obras além do Alcorão, e veio a ser considerada a maior de todas as artes. Por um longo tempo, foi

a única arte cujos profissionais eram lembrados pelo nome nos textos, superando com isso o nível geral de anonimato do artesanato.

Esses quatro elementos – o ritual para orações a ser realizado de preferência numa mesquita, o protótipo acidental para a mesquita na casa de Maomé em Medina, a relutância em relação à representação de seres vivos e o estabelecimento do Alcorão como a fonte mais preciosa do conhecimento islâmico e da escrita árabe como veículo para transmissão desse conhecimento – são as contribuições mais importantes para a formação da arte islâmica durante os dez anos que se passaram entre a Hijra (622) e a morte de Maomé (632). Com a exceção parcial e possivelmente controversa da casa de Maomé, são, na maior parte das vezes, disposições e atitudes; as formas e motivos vieram quase que exclusivamente das terras conquistadas pelo islã.

Podemos sumarizar brevemente as principais características da arte asiática ocidental em meados do século VII. Todas as terras conquistadas pelos muçulmanos no século VII, que formaram o núcleo do império islâmico, haviam sido afetadas pela arte clássica da Grécia ou de Roma em seu sentido mais amplo. Carl Becker colocou sucintamente: “Sem Alexandre o Grande, não teria havido uma civilização islâmica unificada.” A significância disso é dupla. Por um lado, a arte islâmica, assim como a civilização islâmica e a arte bizantina e cristã ocidental, herdou muito do mundo greco-romano. Por outro lado, em vários graus de intensidade, do noroeste da Índia à Espanha, um vocabulário notavelmente rico de possibilidades formais havia-se desenvolvido mais ou menos diretamente do *koiné* helenístico, ao mesmo tempo plural e unificado, e tornou-se disponível à nova cultura. Na arquitetura os elementos principais da construção, desde a Ásia Central até a Gália, eram colunas e pilastras, abóbadas e cúpulas, planos “basilicais” e planos “centrais”, pedra e tijolo, com múltiplas variações locais. Na representação humana ou natural, as tradições mais ilusionísticas do primeiro século a.C. coexistiam com modos mais abstratos, lineares ou decorativos que se desenvolveram depois do século III, e a grande maioria das técnicas de artes decorativas e industriais haviam sido elaboradas. A conquista muçulmana não ocupou vastos territórios num estado de decadência artística ou intelectual. Embora os impérios de Bizâncio e do Irã estivessem enfraquecidos na primeira parte do século VII por problemas internos e guerras, essas perturbações não conseguiram obstruir suas atividades intelectuais ou artísticas. O mundo muçulmano herdou não tradições exaustas, mas dinâmicas, em que interpretações novas e novos experimentos coexistiam com velhos costumes e estilos antigos. Toda a vasta experiência de dez brilhantes séculos de desenvolvimento artístico forneceu ao mundo islâmico seu vocabulário de formas.

As tradições desse mundo eram muitas e diversas, e os primeiros escritores muçulmanos estavam completamente cientes das distinções culturais entre os impérios bizantino e sassânida, entre Qaysar e Kisra – César e Khosrow –, nomes de imperadores transformados em símbolos do governo e comportamento imperial. Os muçulmanos conquistaram duas das províncias bizantinas mais ricas – o Egito e a Síria (incluindo a Palestina). A Síria é mais bem conhecida pela excelência de sua arquitetura em pedra, ainda visível em centenas de igrejas antigas, pela sobriedade de sua escultura em pedra, e a riqueza dos seus pisos de mosaico. Além disso, era um centro de grandes instituições imperiais, como os santuários da Terra Santa. A presença real de Constantinopla em grande parte dessa arte ainda é assunto de debate, e há o problema especial da arte copta, a arte do Egito cristão heterodoxo, cujos monumentos de escultura, pintura e artes menores encontram-se preservados em grande quantidade, mas ainda há muitos debates sobre a posição exata dessa arte como original ou provinciana. No Norte da África e na Espanha, as tradições pré-islâmicas podem ter sido menos vigorosas, por causa de sua história política mais conturbada e infeliz. O ponto crucial ao lidar com a arte cristã conhecida ou vista pelos muçulmanos recém-chegados, entretanto, não é tanto seu caráter específico nesta ou naquela província (que teve um impacto principalmente técnico na jovem arte islâmica), mas a presença, no pano-de-fundo, do impressionante e deslumbrante (mas hostil) poder e sofisticação do imperador bizantino, o *Malik al-Rum* das fontes. Seus pintores eram reconhecidos como os maiores da Terra, e os primeiros muçulmanos tinham para com seu império os sentimentos ambíguos de um *parvenu* em relação a um aristocrata afetado. Sempre que uma construção dos primeiros tempos do Islã era considerada como particularmente esplêndida, as lendas contemporâneas ou posteriores (não se sabe ao certo) afirmavam que os imperadores bizantinos haviam enviado trabalhadores para executá-la.

Por outro lado, além do Eufrates, o Império Sassânida do Irã foi completamente engolido pelos muçulmanos, e seus artistas e tradições foram quase que imediatamente conquistados pelo novo império. Para os contemporâneos, o xá sassânida era equivalente ao basileu bizantino, mas, infelizmente, nosso conhecimento da arte sassânida é muito menos completo do que nossa compreensão da tradição cristã. A maior parte do que sabemos diz respeito a realizações seculares: grandes palácios, com uma exceção (o celebrado vestíbulo abobadado de Ctésiphon) de construção medíocre, mas cobertas luxuosamente com estuque decorativo; relevos em rocha e placas de prata glorificando a glória dos reis; e têxteis presumidamente feitos no Irã e vendidos ou imitados do Egito até a China. Mas a escassez do nosso conhecimento – que tende a reduzir a arte sassânida a um pequeno número de padrões decorativos como bordas peroladas em

medalhões, símbolos da realeza como pares de asas ou lenços flutuantes, e umas poucas peculiaridades arquitetônicas como o *ivan* majestático e a decoração em estuque – não devem ofuscar o fato de que se tratava de uma das grandes artes na época da conquista muçulmana – e, mais especialmente, da arte imperial *par excellence*, em que tudo era feito para enfatizar o poder do Rei dos Reis. Mas, não importa o quão originalmente eles a tenham usado ou transformado, os sassânidas derivaram muito de suas formas representativas ou arquitetônicas (mas não sempre decorativas) do *koiné* clássico mais antigo.

A importância política e artística dos dois grandes impérios do Oriente Médio pré-islâmico não deve obscurecer a existência de outras tradições culturais e artísticas. Seus monumentos não são tão claramente identificados, mas sua importância é considerável porque muitas delas se tornaram fortemente islamizadas ou serviram como intermediários entre o Islã e o resto do mundo. Um exemplo é dado pelas populações semíticas da Síria e do Alto Eufrates. Embora fossem cristãos e ostensivamente parte do mundo bizantino, sua individualização artística começou antes de sua conversão ao Islã, e em geral eles rejeitaram a helenização, adotando vários movimentos heréticos. Eles eram frequentemente apoiados pelos sassânidas e afetados pelas tradições artísticas orientais. Os primeiros muçulmanos encontraram em seu meio muitos partidários e, mais provavelmente, convertidos. Não conhecemos bem a sua arte, especialmente nos séculos que precederam a conquista muçulmana; mas, através dos monumentos de Dura-Europos, Palmira, Hatra e Tur Abdin, podem imaginar o que deve ter sido seu grande centro, Edessa; e podemos presumir que haviam começado antes do século III e continuado entusiasticamente a transformação de motivos clássicos e formas em modos abstratos e formas decorativas que se tornaram uma característica da arte bizantina. Outra área semelhante, de importância secundária no século VII em relação ao Islã, mas que adquiriu uma importância maior nos séculos seguintes, é a Armênia. Dividido entre as rivalidades de Bizâncio e do Irã, ela desenvolveu uma individualidade ao adotar elementos de ambos os lados. Mais acima, mas montanhas, séculos mais tarde, a Geórgia cumpriu um papel semelhante. Mas, a despeito de seu significado e peculiaridades artísticas, essas culturas dependiam muito dos dois grandes centros imperiais de Bizâncio e do Irã.

Também devem ser mencionadas duas regiões periféricas, cujo impacto foi mais esporádico, pelo menos no início. A primeira é a Índia, alcançada pelos muçulmanos no século VIII e que logo seria o grande objetivo do comércio islâmico, representando também, durante séculos, o “outro” exótico proverbial. A outra região é a Ásia Central, que por longo tempo se pensou ser uma mera variação do mundo sassânida, mas agora, depois de descobertas arqueológicas

espetaculares, identificável como tendo uma cultura própria, em que elementos chineses, indianos, sassânidas e até ocidentais mesclaram-se curiosamente com características soghdianas e kharizmianas numa arte a serviço de muitas fés (Maniqueísmo, Cristianismo, Budismo, Mazdaísmo) e muitos príncipes e mercadores locais. Ao longe, como pano-de-fundo, fica a China, cuja influência só aparecerá esporadicamente.

Além dessa unidade de origem técnica e formal e suas inumeráveis variações locais, a arte dos países conquistados pelo Islã compartilhavam de várias características conceituais. Muito dela estava a serviço da fé e do Estado. Esse ponto é significativo porque, como mencionado anteriormente, foi o uso cristão de imagens que influenciou, em parte, as atitudes muçulmanas para com a representação. A crise bizantina do Iconoclasmo, algumas décadas após a conquista muçulmana, pode não ter sido inspirada por ideias muçulmanas, mas indica certamente uma preocupação em círculos cristãos em relação ao significado ambíguo das imagens. Sabemos menos sobre os propósitos e valores da arte sassânida. Mas a própria natureza oficial de sua iconografia em placas de prata ou relevos em pedra sugere fortemente que não eram meras imagens que refletiam certo tipo de realidade; eram símbolos dos próprios reis e de sua dinastia. Mercadores soghdianos, monges coptas, habitantes de vilas que falavam aramaico na síria, pequenos dinastas turcos – todos buscaram, por meio de construções, decoração e objetos, comunicar seu poder, riqueza e crenças.

Assim, os árabes conquistadores, com relativamente poucas tradições artísticas próprias e uma cultural visual limitada, penetraram um mundo que era não somente imensamente rico em temas e formas artísticas (porém universal em seu vocabulário), mas que também, nessa conjuntura particular da história, havia dado a essas formas uma intensidade incomum. A originalidade metodológica e intelectual da arte islâmica no seu período formativo reside na sua demonstração do encontro entre usos extremamente complexos e sofisticados de formas visuais e um novo sistema religioso e social sem nenhuma doutrina que exigisse expressão visual.

# O nascimento da arte islâmica: os omíadas

Robert Hillenbrand [7]

Costuma-se ligar, e às vezes atribuir, a gênese da arte islâmica ao turbilhão das conquistas militares dos árabes após a morte do Profeta Muhammad em 632 d.C. A criação de um império mundial, a proclamação de uma nova fé, a formação de uma arte que porta seu nome – tudo parece se encaixar. Mas será mesmo? Há uma conexão causal? Em caso afirmativo, qual é a sequência cronológica exata? O espetáculo das conquistas árabes é emocionante e fascinante, mas na verdade tem pouco a ver com os primeiros anos da arte islâmica. Mas a natureza formativa desses primeiros anos é clara. Qual é, então, a conexão precisa entre o terremoto dos eventos políticos do século VII e a primeira arte islâmica?

A resposta a essas questões exige um refinamento do foco cronológico e geográfico. Ver, mesmo aproximativamente, a arte islâmica inicial como representativa de um império que se estendia do Atlântico à Índia e à fronteira com a China é desconhecer completamente o seu contexto. No período de duas gerações em que os árabes afluíram da sua terra natal do deserto, invadindo e ocupando toda a Ásia Ocidental e o Norte da África, parece que não havia nem desejo nem tempo de fomentar uma expressão artística. Essa seria a realização não dos primeiros conquistadores, mas de seus netos. Em todo caso, nenhum grande edifício ou artefato sobrevive desses primeiros anos. Provavelmente esse começo vagaroso deve algo ao fato de que, nesse período, o Estado muçulmano era governado da Arábia, um ambiente em que as artes visuais, embora de forma alguma ausentes – como mostram recentes escavações em Qaryat al-Faw (afrescos de cenas reais) e alhures (escultura figurativa), não tinham, contudo, nenhum papel significativo, conquanto florescesse a arquitetura. A Arábia era certamente bem atrasada em relação ao Levante. Similarmente, não há questão de uma arte islâmica “universal” nesse primeiro estágio. Os horizontes dessa arte limitavam-se efetivamente à Síria. O resto do império islâmico mal existia em termos artísticos, com exceção de obras de arte providas de outras regiões e artesãos de fora da Síria que trabalhavam nessa província, exercendo, assim, influência externa na arte aí produzida.

Esses comentários podem levar a esperar que a primeira arte islâmica tenha uma qualidade um tanto quanto paroquial, e também certa timidez ou falta de propósito. Mas não. Tais características podem muito bem ter marcado os primeiros monumentos erigidos pelos muçulmanos, por exemplo, em Fustat, Basra ou Kufa – embora não haja conclusão segura, pois eles não sobreviveram. Mas,

se a arte islâmica demorou a começar, ela ganhou velocidade rapidamente. Certamente o primeiro monumento a sobreviver, o Domo da Rocha em Jerusalém, irradia segurança. Uma nova arte havia chegado. Ela se estabeleceu rapidamente e, a despeito das numerosas experiências e mudanças de opinião que podem ser detectadas durante o governo da dinastia omíada (661-750), a confiança penetrante dessa época permaneceu inabalável.

Essa confiança, uma das características mais marcantes da arte omíada, fundava-se em vários fatores inter-relacionados. O primeiro entre eles foi, talvez, o sucesso militar espantoso dos árabes em suas campanhas no estrangeiro. Para seus inimigos, eles devem ter parecido ter muita sorte, já que seu período de vitórias parecia incontestável pela maioria do período omíada. Década após década as fronteiras do *dar al-islam* expandiram-se constantemente, até que, em 732 – exatamente um século após a morte do Profeta – a derrota árabe em Poitiers, no centro da França, marcou (embora só em retrospectiva histórica) o fim de ganhos territoriais substanciais por alguns séculos. Mas a confiança esplêndida dos omíadas não se baseava inteiramente no sucesso militar no exterior; baseava-se também na capacidade da nova dinastia de sobreviver a numerosos desafios internos. Tais desafios foram mais perigosos nos primeiros trinta anos de governo omíada. Provavelmente não é mera coincidência o fato de que esse mesmo período é singularmente infértil no que diz respeito à produção de obras de arte. No entanto, é provável que a explosão de atividades de construção que se seguiu à consolidação do poder omíada e ao triunfo da dinastia sobre seus inimigos internos deva ser visto, pelo menos parcialmente, sob um prisma político – nesse caso particular, como uma celebração do domínio omíada. Essa dimensão propagandística reaparecerá frequentemente na arte islâmica, especialmente na arquitetura, embora tenda a ser de importância secundária.

Junto à confiança compreensível gerada pelos sucessos militares espetaculares interna e externamente, havia uma confiança baseada no senso de poder dinástico seguro. Os omíadas ab-rogaram a noção primordial islâmica de sucessão eletiva do califado e substituíram-na pelo princípio dinástico. A perturbação política interna do fim do século VII foi em grande medida causada – e mantida – por essa ação. Porém, uma vez vitoriosos sobre seus inimigos, os omíadas puderam satisfazer uma inebriante consciência de poder familiar para a qual a história oferece poucos paralelos. Para alguns califas – notavelmente Abd al-Malik, al-Walid I e al-Walid II – esse senso de orgulho dinástico encontrou sua expressão mais pública em ambiciosas campanhas de construção. Os califas Sulayman e Hisham não ficaram muito atrás, e outros príncipes da família real, como al-Abbas bin al-Walid e Ghamr bin Yazid, seguiram os passos. De fato, a julgar pela quantidade de construções religiosas e seculares erigidas na Síria

entre 690 e 750 sob patrocínio da casa real omíada, a arquitetura se tornou rapidamente um negócio de família. Estavam à disposição dos construtores omíadas os imensos recursos financeiros do Estado islâmico, cujo erário inchou com o butim das conquistas árabes e, depois, com a renda de impostos que entrava em torrentes. Assim, Abd al-Malik pôde abrir mão da renda de impostos do Egito por sete anos para pagar pelo Domo da Rocha, enquanto que seu filho al-Walid devotou a renda da Síria durante sete anos para a construção e embelezamento da Grande Mesquita de Damasco. Havia, então, tanto a vontade quanto os meios de embarcar em grandiosos projetos de construção.

Já foi dito bastante para dar conta da soberba autoconfiança que desencadeou e depois alimentou o maciço programa de construção dos omíadas. Mas a localização geográfica dessas construções também requer explicação. Dado que são encontrados, com poucas exceções, exclusivamente na Síria, como foi evitado um paroquialismo indevido, peculiarmente inadequado a um império mundial? Há três razões. Primeiro, a Síria sob os omíadas era, sem comparação, a região mais privilegiada do império islâmico. Seus habitantes gozavam de privilégios e concessões negados aos de outras províncias. Sua principal cidade, Damasco, era, desde 661, capital do império. Ali se estabeleceu a corte e a administração omíada, quando elas não se encontravam no trabalho árduo de seguir califas seminômades. O maciço investimento califal em instalações agrícolas – canais, diques, poços, jardins, e assim por diante – fez com que a Síria superasse talvez até o Iraque como a província mais rica do império. Assim, a riqueza abundante complementou seu prestígio político.

O paroquialismo na arte omíada era ainda desencorajado pela prática de recrutar mão-de-obra e materiais de outras províncias. Esse costume assegurou que a cultura material síria fosse metropolitana. Os califas faziam uso ao seu bel-prazer da mão de obra dentro de seus próprios domínios, e materiais de fora do mundo islâmico, notavelmente de Bizâncio. A eventual sobrevivência de um esconderijo de papiros de Aphoridito no Alto Egito documenta os trabalhos de um sistema de corveia islâmico – essencialmente a *leiturgia* praticada por Roma e Bizâncio – em princípios do século VIII. O governador local, um certo Qurra bin Sharik, foi responsável por enviar um número específico de homens para trabalhar na mesquita de Damasco, e ele também tinha que pagar suas despesas. Essa prova documentária do sistema de corveia pode ser suplementada com fontes literárias – por exemplo, al-Tabari menciona a atividade de trabalhadores sírios e coptas na construção da mesquita de Medina – e, sobretudo pela evidência das próprias construções. A escultura em estuque do tipo persa, técnicas iraquianas de construção de abóbadas, molduras do sudeste da Anatólia, um estilo figural que tem um paralelo muito próximo na escultura copta – todos

fornecem evidência inequívoca de que o estilo e a construção praticada na Síria foram enriquecidos por ideias e tradições de bem longe. Não havia perigo de os artesãos locais sírios se ligarem a suas tradições, arriscando ficarem estagnados.

Finalmente, a posição da Síria, tanto geográfica quanto politicamente, militava contra o paroquialismo. A província encontrava-se localizada de forma ímpar para tirar inspiração das principais culturas recentemente subjugadas/unidas para formar o império islâmico. Ao norte, oeste e sudoeste, havia as terras em que a cultura greco-romana era dominante e que eram ou bizantinas ou, como o Egito e o Norte da África, tinham recentemente ficado independentes do governo bizantino. Ao sul estava a Arábia, que, nesse estágio na história islâmica, ainda não havia deixado de maneira alguma de ser influente em termos religiosos, culturais e políticos. Ao leste ficava a Mesopotâmia e a Pérsia, incluindo a herança acumulada da Assíria, Babilônia, e dos Aquemênidas, Partos e Sassânidas. Aqui a tradição dos impérios mundiais demorava a morrer, embora os horizontes desses Estados do Oriente Médio fossem apreciavelmente menos amplos do que os dos omíadas.

Assim, dentro do império omíada, que se estendia da França ao Indo, a Síria contava com a localização ideal para atuar como ponto central a partir do qual as influências metropolitanas radiavam até as províncias mais longínquas. Nenhuma outra região do mundo islâmico combinava um helenismo tão profundamente enraizado com uma abertura às antigas culturas do Oriente Próximo. Em virtude de sua posição geográfica e sua preeminência política, a Síria era uma ponte natural entre o Ocidente e o Oriente, o Norte e o Sul. Era de se esperar que, sob os omíadas, sua arte refletisse essa posição única. O fato de que os próprios omíadas não eram uma família de notáveis sírios locais para representativos do maior império da época deu à sua arte uma missão da mais profunda seriedade. Ela tinha um papel público, imperial. No período imediatamente pré-islâmico, a Síria às vezes tinha sido compelida a deixar o palco central para Constantinopla e mesmo Alexandria, sendo então, até certo ponto, o apêndice oriental de um império centrado no Mediterrâneo. O surgimento do Islã como uma potência mundial mudou decisivamente tudo isso e trouxe à Síria seu breve século de glória. A arte omíada foi a expressão pública dessa glória.

No que diz respeito ao futuro da arte islâmica, esse foi um século crucial, em que a face do mundo mediterrâneo e do Oriente Próximo foi permanentemente redesenhada. Esse século estabeleceu o princípio de que a arte islâmica, longe de ser intrinsecamente universal, poderia ter (como certamente começou tendo) um caráter regional e dinástico bem definido, uma característica que manteve consistentemente nos próximos séculos. O período omíada também assegurou

que as formas e ideias da arte clássica, que eram muito mais bem compreendidas na Síria do que nas terras mais a leste, entrariam na corrente sanguínea da arte islâmica. Como resultado, a arquitetura islâmica tende a parecer familiar ao observador ocidental; ela emprega, afinal de contas, o vocabulário familiar de coluna e capitel, arco ogival e a cúpula, aresta e abóbada. Foi sob os omíadas, também, que foi desenvolvida e refinada uma iconografia distinta da vida principesca, centrada nas atividades formais e cerimoniais do monarca e suas atividades de lazer. Esse série de imagens se tornará um *leitmotif* da arte secular em todo o mundo islâmico. De forma semelhante, o sucesso das soluções omíadas a muitos problemas de arquitetura religiosa e secular assegurou que os tipos de construção desenvolvidos durante esse período recorressem repetidamente de uma forma ou de outra nos séculos seguintes. Essa prontidão de gerações posteriores para copiar protótipos omíadas deveu-se ao menos em parte ao glamour que tinha a primeira e mais poderosa das dinastias islâmicas. Como já foi notado, também, os omíadas reconheciam a dimensão propagandística inerente a construções esplêndidas e imagens simbólicas; isso também se tornaria uma constante da arte islâmica posterior. Contudo, esse mesmo desenvolvimento era visto como alguma desconfiança primeiramente, e Mu'awiya, o primeiro califa omíada, quando desafiado sobre seu gosto pela ostentação segundo o modelo bizantino, defendeu-se afirmando: “Estamos na fronteira e desejo rivalizar com o inimigo em pompa marcial, para que ele testemunhe o prestígio do Islã”.

Finalmente, a escolha pelos omíadas da Síria como sua base de poder teve tremendas consequências para a arte islâmica posterior, já que o impacto generativo da Síria foi maior do que qualquer rival potencial entre as outras províncias do império islâmico. A arte islâmica teria se desenvolvido de forma muito diferente se os omíadas tivessem se assentado, por exemplo, na Arábia, na Espanha ou na Índia. Ao mesmo tempo, para não ser dito muito da arte desse período, é bom lembrar que alguns dos meios que depois se tornariam mais tipicamente islâmicos, como cerâmica esmaltada, trabalhos em metal, tapetes, pintura em livros e têxteis, estão completamente ausentes da arte desse período.

Quais são, então, as principais expressões da arte islâmica sob o domínio omíada? As chamadas “artes menores” são rapidamente dispostas: o fragmento de tecido que, se sua atribuição a Marwan II estiver correta, seria datável a c. 750, e cujos arabescos e estilo figural sugerem de imediato um trabalho copta, exceto pela inscrição árabe; alguns marfins para os quais foi sugerida proveniência copta e bizantina, bem como omíada – uma controvérsia que por si só esclarece a natureza intrínseca da arte omíada; e um pouco de trabalhos em metal, a maior parte também de data e proveniência discutível o chamado “jarro de Marwan” no Cairo (16, p. 108) pode ser tardo-omíada ou abássida; mas sua data, e, de fato,

sua proveniência, são menos importantes que sua forma, que prefigura muito do trabalho em metal posterior, na medida em que tipifica a resposta islâmica preferida à escultura de criaturas vivas. O corpo do jarro é ocupado principalmente por uma arcada contínua rodeando rosetas e animais, todos gravados levemente. Um par de golfinhos em alto-relevo sustentam a alça; mas a *pièce de résistance* é o galo cantando, completamente tridimensional, estendendo o pescoço para frente ansiosamente, gritando com o bico aberto, pousado sobre (e então se transformando no) bico do jarro. A função utilitária dessa escultura pode muito bem ter bastado, do ponto de vista da ortodoxia estrita, para justificar o que seria de outra forma sua qualidade impiamente mimética. Outras peças semelhantes, mas menos ornadas, testemunham a popularidade do modelo. Um novo capítulo nos trabalhos em metal da época omíada foi aberto com a descoberta, em 1985, no antigo sítio de al-Fudain, de um braseiro quadrado sobre rodas (17, p. 107). Em cada canto fica uma menina nua, esculpida sobre o círculo e carregando um pássaro; ao longo do único lado completo encontra-se uma série de painéis com imagens eróticas e cenas de festança. A peça tem afinidades próximas com as esculturas de Khirbat al-Mafjar.



**Figura 17** Braseiro de bronze. Descoberto em Maфраq, Jordânia. Amman: National Archaeological Museum of Jordan. Provavelmente fundido com o método de cera perdida. Braseiros cerimoniais ocorrem em relevos assírios, mas os grifos com asas estendidas que foram os pés lembram trabalhos em metal sassânida, enquanto que a sensualidade aberta dessas figuras de bustos fartos deve muito à arte copta, e as figuras dos cantos lembram a deusa síria Atargatis.



**Figura 16** Jarro de Marwan. Séc. VIII. Liga de cobre. Cairo: Museu de Arte Islâmica. As arcadas cegas (aqui com estelas solares) ocorrem em divisores de sura nos primeiros Alcorões, lâmpadas de argila e jarros não esmaltados, e na arquitetura omíada; podem simbolizar a luz, como o galo – ou mesmo fronteiras ou proteção. Elementos sassânidas e helenísticos combinam-se com uma estética distintivamente islâmica de decoração sobre toda a superfície.

Outra expressão significativa da arte omíada merece ser brevemente mencionada aqui: a cunhagem de moedas do período. Num grau notável, essas moedas refletem e resumem as tendências artísticas identificáveis no campo muito mais complexo da arquitetura. As moedas omíadas refletem fielmente o longo período de pousio que precedeu o envolvimento sério dos patronos omíadas em ambiciosas obras artísticas. As inovações significativas na cunhagem são quase exatamente contemporâneas ao Domo da Rocha (completado em 691). Como na arquitetura, nas moedas a tendência evolutiva também é clara: uma dependência inicialmente servil em relação aos modelos clássicos abre caminho a uma preferência cada vez maior por temas e técnicas herdadas do antigo Oriente Próximo, e o período resultante de experimentos produz alguns retrabalhos inesperados de velhas ideias em novos contextos. Finalmente, uma solução originalmente

e distintivamente islâmica é produzida a partir desses elementos heterogêneos. Todo esse processo de aculturação e inovação foi, pelo que parece, condensado em pouco mais de uma década; talvez o escopo físico limitado oferecido pela cunhagem tenha resultado na introdução acelerada de formas islâmicas. A evolução das moedas, portanto, condensa um processo que em outros meios, especialmente a arquitetura, ocorreu muito mais lentamente e tentativamente.

No Iraque, na Pérsia e em áreas mais a leste, as moedas sassânidas em prata foram copiadas praticamente sem alteração. O design favorito apresentava no anverso um retrato do busto de Khosrow II, um dos últimos governantes sassânidas antes da conquista islâmica da Pérsia, e no reverso um altar de fogo com espectadores. Até mesmo o nome do imperador sassânida em caracteres persas pahlavi foram preservados, bem como as marcas de cunhagem pahlavi, enquanto que a data foi dada sucessivamente nos dois calendários sassânidas e então na contagem islâmica (a partir da Hijra). Quando o nome do governante muçulmano era dado, também era escrito em caracteres pahlavi. A única característica distintamente muçulmana era a adição de inscrições pias em escrita kufi, como “em nome de Deus” e “Deus seja louvado”. Assim, presume-se que artesãos persas tenham continuado a trabalhar sob os muçulmanos. Essas moedas árabes sassânidas mostram, então, a vontade dos muçulmanos em manter o status quo.



**Figura 18** Moeda árabe-sassânida. Abd Allah bin al Zubayr, 60-73H. -  
Dracma - Cunhagem: Fasa.

Na Síria, com o espectro de um Estado bizantino enfraquecido, mas não conquistado, logo ao norte da fronteira, a situação era diferente. Aqui os árabes naturalmente encontraram não moedas sassânidas, mas bizantinas. Eles já estavam familiarizados com isso, já que as palavras *dinar* e *dirham* (de *denarius* e *drachma*, respectivamente) ocorrem no Alcorão. A despeito da derivação do seu nome, o *dirham* mencionado no Alcorão, no capítulo de José, é provavelmente uma moeda sassânida, já que ela era de longe a moeda de prata mais difundida no Oriente Próximo – o dólar da antiguidade tardia. A economia sassânida era baseada na prata, da mesma forma como a de Bizâncio era baseada no ouro. Sob o califa ‘Umar I, por exemplo, os sírios pagavam seus impostos em ouro,

enquanto que os iraquianos pagavam em prata. A moeda de cobre árabe, o *fals*, era a grega *follis* disfarçada. Num primeiro momento os tipos bizantinos foram utilizados sem qualquer alteração; esse era o bom-senso econômico, pois os árabes já estavam há muito tempo familiarizados com essas moedas no comércio. De fato, quando em 661 Mu'awiya cunhou ouro e prata, “o povo não aceitou, pois não havia a cruz nele”. Vários tipos bizantinos bem conhecidos foram copiados, alguns de figuras imperiais sozinhos em pé, outras mostrando o imperador Heraclius com seus dois filhos (fig. 19). Em breve, contudo, foram introduzidas mudanças pequenas, mas de grande importância. No reverso, a cruz no pódio com degraus perdeu sua barra horizontal; o monograma denotando Cristo foi desprovido de sua letra inicial e, portanto, do seu significado, e as cruzes encimando as coroas imperiais foram removidas (fig. 20 e 21). A intenção por trás dessas mudanças era claramente descristianizar as moedas, mas o mais discretamente possível, retendo sua aparência bizantina.

Progressivamente os muçulmanos embarcaram em inovações mais ousadas, substituindo, por exemplo, o imperador bizantino com orbe e cetro por uma figura reconhecivelmente árabe, barbada, usando o tradicional toucado beduíno e empunhando uma espada – uma pose evocativa do califa, como requeria a sua posição, fazendo a *khutba* ou chamando à oração na mesquita congregacional às sextas-feiras. Em outras experiências o “califa em pé” foi substituído por outras imagens como um significado mais inequivocamente islâmico, como o califa ladeado por acompanhantes e com suas mãos levantadas em oração, ou um *mibrab* rodeando a lança do Profeta. Finalmente, numa reforma monetária de longo alcance que se estendeu à maior parte do mundo islâmico e foi levada a cabo entre 695 e 697, todas as imagens figurativas foram expungidas, para ser substituídas pelo ícone islâmico quintessencial: epigrafia alcorânica. Nessas moedas, que foram cunhadas aos milhões, as rivalidades interconfessionais tomaram um rumo novo e explícito. Um ataque direto às doutrinas cristãs da Encarnação e da Trindade pode ser visto nas palavras inscritas no campo dessas moedas: “Não há deus além de Deus; Muhammad é o Mensageiro de Deus. Ele não tem associado, não gerou nem foi gerado” (fig. 24, p. 113). Raramente na história mundial o efeito propagandístico da moeda foi tão completamente explorado.

Apesar da importância inquestionável das moedas omíadas como documentos históricos, e o valor de curiosidade às artes menores datáveis ao mesmo período, não pode haver dúvida de que a natureza intrínseca da arte omíada so poder ser medida por meio da arquitetura da época. É triste que algumas das mais finas mesquitas omíadas tenham desaparecido, como a Mesquita do Profeta em Medina, construída em 707 no local de sua casa como parte de um programa perspicaz de grandes mesquitas em locais de importância crucial; na sua época,



**Figura 19** Protótipo bizantino: soldo de ouro com “três figuras imperiais” – Heraclius, Heraclius Constantino e Heraclonas.



**Figura 20** Dinar de ouro sírio, sem escrita árabe no reverso. Imitação omíada do soldo de ouro, sem escrita árabe no reverso.



**Figura 21** Dinar de ouro sírio, com escrita árabe no reverso. c. 692. A cruz foi modificada, com letras.

teve ter rivalizado com os mais finos monumentos religiosos omíadas. Outras foram totalmente reconstruídas, como a Grande Mesquita de Alepo, construída pelo califa Sulayman, ou a mesquita al-Aqsa em Jerusalém, possivelmente fundada por al-Walid I. Entretanto, duas obras-primas supremas da arquitetura religiosa sobrevivem. Elas mostram que, enquanto a primeira arte islâmica ainda estava dominada pela herança bizantina e clássica, os muçulmanos já estavam desenvolvendo sua própria linguagem visual e eram muito bem capazes de usar formas herdadas para seus próprios fins. Essas construções proclamavam confiantemente que a nova fé viera para ficar nos antigos baluartes cristãos do Oriente Próximo.



**Figura 22** Dinar de ouro com califa rodeado pela *shahada*. A cruz com degraus no reverso foi modificada; escritura no reverso data 76 AH.



**Figura 23** Moeda de ouro de Abd al-Malik. Provavelmente síria. 77 AH/696-7 d.C. No reverso, centro: “Deus é um, Deus o imortal, não gerou nem foi gerado.”

O Domo da Rocha em Jerusalém foi completado depois de uma década turbulenta em que os omíadas perderam por um breve período controle do Hijaz, e com isso as cidades sagradas de Meca e Medina, e sobreviveram outros desafios sérios de grupos de oposição religiosos. Esse contexto histórico particular induziu alguns pesquisadores a explicá-lo como um monumento de vitória e mesmo como um lugar de peregrinação mundial islâmica para suplementar, se não suplantar, a própria Meca. Mas esse sítio e sua forma também sugerem outras interpretações. Ficava no que era incontestavelmente a área imobiliária mais privilegiada em toda a Jerusalém – a vasta e alta plataforma em que ficara



**Figura 24** Dirham de prata do califa Abd al-Malik bin Marwan. 79 AH. No anverso: *la ilaha ila allah wahdahu wa la sharik lahu* – لا اله الا الله وحده ولا شريك له – “Não há deus além de Deus unicamente, e ele não tem associado”. No reverso: *allahu abad allahu al-samad lam yalid wa-lam yulad wa-lam yakun lahu kufuwan abad* – الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد – “Deus é um, Deus o imortal, não gerou nem foi gerado, e não há nada comparável a ele”. No reverso, na margem: *muhammad rasul allah arsalahu bi-l-huda wa dini al-haqqi liyuzhirahu ‘ala al-dini kullihi wa-law kariha al-mushrikuna* – مُحَمَّدَ رَسُولَ اللَّهِ أَرْسَلَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينٍ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَىٰ الدِّينِ كُلِّهِ وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ – “Maomé profeta de Deus o enviou com a orientação e a verdadeira religião, para fazê-las prevalecer sobre toda religião, ainda que os pagãos o detestem”.

o Templo de Salomão, evitada tanto por judeus quanto por cristãos desde a destruição do Templo por Tito em 70 d.C. Ele marcava o afloramento enigmático de rocha tradicionalmente associada com a própria Criação e com o Sacrifício de Abraão, o prelúdio à aliança de Deus com o homem. A crença islâmica posterior identificou-o como o lugar da Assunção do Profeta aos Sete Céus (seu *mi‘raj*) durante sua miraculosa Jornada Noturna. A forma do edifício é um octógono abobadado com um deambulatório duplo circulando a rocha; na essência, portanto, uma estrutura centralizada de um tipo há muito tempo familiar em mausoléus romanos e matyria cristãos. A escolha da forma provavelmente deriva de um desejo de ofuscar a igreja abobadada do Santo Sepulcro ali próxima, talvez o mais sagrado templo do Cristianismo, também construído sobre uma rocha; o diâmetro das duas cúpulas diferem somente por um centímetro. Porém, o edifício anterior estava confinado à malha urbana de Jerusalém, enquanto que o Domo da Rocha goza até hoje de um local incomparavelmente livre e altamente visível. De forma muito semelhante, o meio quintessencialmente bizantino do mosaico parietal foi usado para decorar o interior e o exterior do Domo da Rocha numa escala sem paralelos em qualquer igreja bizantina antiga sobrevivente. Os motivos penetrantes de plantas, árvores e cálices ornamentados foi interpretados como referências à vitória muçulmana, ao Templo de Salomão e ao próprio Paraíso, enquanto que o mais antigo programa epigráfico na arquitetura islâmica é composto por longas citações alcorânicas exortando os crentes

e atacando – como as moedas contemporâneas – doutrinas cristãs como a Trindade e a Encarnação.

A Grande Mesquita de Damasco (705-15) oferece um pingente natural a essa grande construção – novamente, uma fundação real ocupando a área mais público e sagrado da cidade. Aqui também o domínio topográfico tem tons claramente políticos. Ela também é de esplendor e tamanho impressionantes, e usa inscrições alcorânicas (hoje infelizmente perdidas) para conversão. O califa al-Walid I comprou o terreno inteiro, que abrangia o recinto murado do templo de Júpiter Damasceno e a igreja de São João Batista dentro dele, e imediatamente demoliu a igreja e todas as estruturas dentro dos muros. O reverenciado modelo da casa do Profeta em Medina – a mesquita primordial do Islã –, como refinado por mesquitas ligeiramente posteriores em cidades-guarnição no Iraque e alhures, parece ter inspirado muito do que se seguiu. Um pátio aberto preencheu a maior parte do retângulo criado por essa demolição por atacado, com o santuário coberto da mesquita no seu longo lado sul. Mas esse arranjo não é completamente muçulmano. Ele recompôs os componentes-padrão de uma basílica típica para assegurar uma nova ênfase lateral e ao mesmo tempo atender às necessidades da adoração muçulmana. Três naves laterais permaneceram, mas a direção da oração se posicionava em ângulos retos em através delas, sendo marcada em elevação por uma empena muito alta e abobadada que transpassava o telhado armado para formar um transepto central. Sua fachada era uma variação livre da frente oeste padrão das igrejas sírias. Essa partição em T do santuário seria destinada a ter uma longa posteridade nas mesquitas do ocidente islâmico.

Grades de janelas de mármore esculpidas com elaborados padrões geométricos vagamente inspirados por mosaicos parietais da antiguidade tardia pressagiam a tendência duradoura de muito ornamento islâmico. Mármore esquadreado, cortado de forma que a imitação do mármore raiado da pedra continua de uma laje para a outra, forma dados<sup>1</sup> de maneira tipicamente bizantina. Sobre eles se desdobra a glória da mesquita: centenas de metros quadrados de mosaico de parede em tonalidade predominantemente verde e dourada (já encontrada nos mosaicos do Domo da Rocha). Parece que o califa conseguiu artistas e materiais diretamente de Bizâncio para essa grande obra; certamente o padrão técnico dos mosaicos não pode ser criticado. Ao longo do muro interior do recinto antigo, sob uma espiral de videira dourada (agora perdida) que funcionava como um *cordon sanitaire* religioso par toda a mesquita, desvela-se uma vasta paisagem panorâmica. Ao longo dos bancos de um rio regularmente pontuado por árvores gigantescas, eleva-se uma arquitetura fantasiosa de vilas e palácios numa profusão sem fim. A ligação entre as pinturas murais romanas do tipo encontrado

<sup>1</sup> Dado: tronco ou corpo do pedestal que sustenta uma figura ou coluna.

em Pompeia é inconfundível; mas aqui a ideia é utilizada de forma nova e inesperada, pois ela dá a nota dominante num enorme monumento de arquitetura religiosa. Algumas dessas estruturas em vários andares também evocam a arquitetura vernácula do Sul da Arábia. Figuras humanas e animais estão manifestamente ausentes, indicando – como no Domo da Rocha – que uma aversão ao ornamento figurativo em contexto religioso já se havia enraizado. A despeito do óbvio sucesso desses mosaicos como pura decoração, muitos significados foram propostos para eles: referências topográficas a Damasco ou à Síria em geral, pinturas para realizar os desejos de um mundo em paz sob domínio muçulmano, ou uma evocação do Paraíso mesmo. Talvez tal ambiguidade seja intencional.

Essas duas construções são claramente relacionadas, como uma resposta muçulmana aos esplendores da arquitetura clássica e cristã que os rodeava, e como uma afirmação do poder e da presença da nova fé. Essa é a mesma mensagem dos estabelecimentos no deserto muito mais numerosos, construídos sob patrocínio real. Os príncipes omíadas – sufocados nas restrições morais e físicas da vida urbana, apreensivos pela praga que recorrentemente ameaçava as cidades, e talvez atavisticamente atraídos à vida no deserto – moviam-se sem descanso entre essas residências no deserto. Com poucas exceções – entre elas um *khan* (local de alojamento de viajantes) em Qasr al-Hair al-Gharbi e talvez um em Qasr al-Hair al-Sharqi também, e a cidade em miniatura de ‘Anjar, desenhada num plano de grade romano – essas fundações incluem-se numa categoria bem definida. Aqui, também, as formas pré-islâmicas foram convocadas ao serviço.

Mas tratava-se de muito mais do que mera imitação. Enquanto que o Domo da Rocha copiou diligentemente martyria cristãos e a mesquita de Damasco retrabalhou a basílica, as residências no deserto reformularam radicalmente as formas herdadas. Elas combinaram dois tipos de construção familiares cujas origens são romanas, e não bizantinas – e essa associação com um *imperium* mais remoto, mas também mais prestigioso (ao invés de seu sucessor ainda não conquistado) é de fato significativo. Os dois tipos de construção em questão – a *villa rustica* e o forte de fronteira – são intrinsecamente autônomos e, portanto, naturalmente segregados na sua cultural original. Essa combinação inesperada surge da necessidade, peculiar a esse grupo de patronos, de integrar duas funções essencialmente dissimilares. Essas residências serviam ao mesmo tempo como centro de uma propriedade agrícola (em que o califa era, por assim dizer, o senhor feudal), e como símbolos exteriores de consumo conspicuo e poder político. Foi mantida a parte externa do forte de fronteira romano, com seu portal saliente, torres nos cantos, ameias e mesmo as dimensões preferidas pelos romanos. Mas agora ela foi desprovida de praticamente todos os seus dispositivos de defesa, e continha tanto cômodos reais luxuosos quanto áreas de serviço agrupadas em

dois andares ao redor de um pátio central. Qasr al-Hair al-Gharbi, Usais e Khirbat al-Minya – todos atestam esse tipo.

Um tipo de estabelecimento bem diferente é representado pelo par de sítios ao nordeste de Amman no deserto da Jordânia – Qusair ‘Amra e Hamma al-Sarakh. Eles também tomam liberdades com o tipo clássico de construção – nesse caso, o banho. Da forma aprovada romana, salas frias, mornas e quentes, todas variadamente abobadadas, sucedem-se umas às outras. A novidade reside em adicionar um hall cerimonial abobadado, completo com um nicho real, a esse conjunto humilde, exaltando-o com isso a uma nova dignidade. Qusair ‘Amra é especialmente notável por sua incomparável série de pinturas murais, a mais extensa série de afrescos verdadeiros a sobreviver da antiguidade tardia e do princípio do período medieval. Perpassado por técnicas e alusões iconográficas de origem clássica, eles celebram os prazeres do vinho, das mulheres e da música – para não dizer nada da dança, do banho e da caça – numa linguagem notavelmente desinibida. Entre as várias imagens de tendência mais séria, algumas com ecos salomônicos como em Khirbat al-Mafjar (ver mais adiante), a cena dos seis reis em postura submissa, identificados por inscrições como os monarcas da Terra, é especialmente digna de nota. Ela simboliza a entrada dos omíadas no clube exclusivo dos líderes mundiais, e indica o papel dominante da sua dinastia nesse clube. O estilo de vida epicurista evocado pelo principal conjunto de afrescos deve ser visto dentro do contexto dessa tentativa aberta de alcançar status imperial. Essas preocupações políticas infiltram mesmo a atmosfera leve desse remoto alojamento para caça, ao qual um príncipe anônimo ocasionalmente se retirava por uns poucos dias de divertimento. Não havia provisão para ele residir aí permanentemente.

Bem no fim no período omíada, em resposta às ambições cada vez mais extravagantes do califa playboy al-Walid II, foram construídos palácios multifuncionais grandemente aumentados. Khirbat al-Mafjar (inacabado, anterior a 743) é uma variação livre da vagamente planejada aglomeração de unidades discretas encontrada nos palácios romanos e bizantinos de Tivoli, Piazza Armerina e Constantinopla. Aqui, no fértil vale de Jericó, e ligado por pouco mais do que sua proximidade com um muro ao redor, estão dispostos um palácio, uma mesquita, um banho subterrâneo com ducha, um pátio com um *tholos* (estrutura colunada circular) central imponente sobre uma fonte, e finalmente a joia do sítio – um grande hall de banho com cúpulas e abóbadas, precedente precoce da igreja bizantina de cruz sobre quadrado. Uma série inigualável de trinta e nove painéis adjacentes criam o maior mosaico de piso a sobreviver do mundo medieval e mesmo do mundo antigo, combinando bem com as sutilezas espaciais da elevação. Outras amenidades incluem uma piscina, um banho de imersão que

continha vinho, uma sala real luxuosa talvez usada para audiências, para banquete ou como tribunal, e finalmente uma latrina esplendidamente instalada planejada para acomodar uns trinta e três visitantes por vez. Afrescos e têmperas e, sobretudo, esculturas de estoque de vigor e recursos sem igual complementavam os esplendores da arquitetura e do mosaico de piso. As esculturas dos atletas e garotas serventes em particular parecem ser o exemplo perfeito da *joie de vivre* que todo o estabelecimento transpira.

Mshatta é mais sóbria, para não dizer lúgubre. Seu tamanho (144 m) é inédito entre os palácios omíadas e acentua enormemente seu impacto sombrio e dominante. Embora não tenha sido terminado, sobrou bastante para revelar o princípio básico do seu plano – uma subdivisão espacial em três partes em escala cada vez menor. Uma lógica de ferro rege a execução desse esquema. Enquanto que os aposentos do próprio califa, na extremidade da área central, foram sem dúvida dotados de todo o luxo de seus homólogos em outros palácios omíadas, eles não bastam para explicar a escala opressiva do conjunto; de fato, eles são suficientemente pequenos para sublinhar o fato de que não se tratava de um mero palácio de divertimento. A chave para a construção, portanto, deve ser encontrada nas áreas laterais, que mal haviam começado quando quando o trabalho em todo o complexo foi abruptamente parado. O tamanho enorme sugere que Mshatta, ao contrário de outras residências omíadas, foi planejada para acomodar um grande número de pessoas – talvez a corte omíada inteira com administração e guarda-costas, ou mesmo peregrinos voltando do *hajj*, a peregrinação a Meca, embora isso seja menos provável, já que ocorreria somente uma vez ao ano. Se Mshatta tiver sido realmente uma cidade-palácio, seria o precursor natural da Cidade Redonda de Bagdá, construída pouco mais de uma geração depois. Qualquer que tenha sido sua função, não há dúvida de que Mshatta se inspira na tradição que gerou o palácio de Diocleciano em Split, que não é nenhuma *villa*, mas sim a apoteose do *castrum* ou acampamento militar romano. Mais uma vez, a fonte é romana ao invés de bizantina. Mas Mshatta não é uma mera cópia. Seu plano quadrado firmemente alinhado é sutilmente orquestrado para afirmar o poder absoluto do monarca; a linguagem da arquitetura militar é posta a serviço da propaganda política. Nem mesmo a celebrada fachada esculpida que se estende ao longo da face exterior da área central ou real, e somente essa área, pode mascarar a austeridade da mensagem política.

Que conclusões a respeito da natureza da arte omíada podem ser tiradas do material revisto neste capítulo? Três características consistentes podem ser isoladas: ela é eclética, experimental e propagandística. Seu ecleticismo é facilmente explicado. O fato de que a arte omíada se desenvolveu na Síria significou estar aberta à influência não somente da escola local de arte da antiguidade tardia,

mas também à arte da Bizâncio contemporânea, do Egito copta e da Armênia, e também, é claro, da Roma imperial, cujos monumentos eram onipresentes. Empréstimos do Oriente – Mesopotâmia, Irã Sassânida, Ásia Central, ou até da Índia – aumentaram, enquanto que influências clássicas diminuíram em resposta ao alinhamento cada vez mais definitivo do Estado omíada em direção aos seus territórios orientais. Dado o estágio relativamente primitivo da expressão artística que caracterizava grande parte da Península Arábica em tempos pré-islâmicos, não havia questão de os omíadas importarem sua própria arte nativa pré-fabricada para a Síria. Assim, eles tiveram que adotar à força os estilos inicialmente estranhos dos povos conquistados. Sua prática de recrutar mão-de-obra de províncias de fora da Síria assegurou o encontro de estilos muito divergentes.

Isso ajuda a explicar a segunda marca da arte omíada – sua natureza experimental. Fundos praticamente ilimitados foram reservados para projetos arquitetônicos; e a velocidade com que eles foram completados mostra que grandes equipes de trabalhadores trabalhavam lado a lado. Naturalmente eles aprendiam e competiam uns com os outros. Assim, não é de surpreender que, na atmosfera inebriante criada por um surto de construção, e como resposta à ânsia dos patronos que se deleitavam em decorações por toda parte, foi logo descartado o senso de moderação integral à arte clássica e seus descendentes. Experimentação se tornou a palavra-chave. Ela tem seu lado sério, como mostrado nas austeras pinturas murais de Hisn Maslama, uma residência assentamento omíada no Eufrates na Síria. Mas em geral, somos impressionados pelo entusiasmo infeccioso da arte decorativa omíada, especialmente seu estuque e pintura figurativos, onde o efeito é aumentado por cores vivas, ou mesmo gritantes. Artistas livres de convenções, de mente aberta, infinitamente criativos deleitavam-se em utilizar ideias antigas de forma inovadora, igualmente dispostos a trivializar motivos importantes diminuindo seu tamanho e a inflar temas essencialmente menores para imbuí-los de uma importância inesperada. Os artistas omíadas eram muito menos inibidos do que seus pares contemporâneos em outras partes do mundo mediterrânico. Assim, combinavam livremente temas e meios que a tradição havia até então separado; em Mshatta, por exemplo, abóbadas de tijolo do tipo sassânida são encontradas a poucos metros de distância de uma entrada em arco triplo de pedra talhada inspirada na arte clássica. Transposições são igualmente comuns: modelos de cornijas são usados para plintos<sup>2</sup>, a epigrafia espalha-se tanto sobre o capitel quanto o fuste da coluna e padrões normalmente criados por mármore esquadrelado são imitados em gesso. Nessa arte dinâmica e frequentemente vulgar, a paródia nunca está distante.

---

<sup>2</sup> Base quadrangular de coluna, dado. (N.T.)

Mas ao lado dessa robustez, dessa frequentemente teimosa originalidade, a arte omíada toca uma nota mais séria. Praticamente todas as construções significativas que sobreviveram foram resultado de patronagem real, e sua dimensão política e proclamatória não pode ser ignorada. Às vezes, como nas referências ao Paraíso nas inscrições perdidas dos mosaicos damascenos, ou em ataques frontais ao Cristianismo nas inscrições do Domo da Rocha e nas moedas omíadas posteriores, a mensagem é religiosa. Ela é mais frequentemente política, afirmando – como no plano de Mshatta – a preeminência solitária do califa ou – como nos afrescos do chão de Qasr al-Hair al-Gharbi – a dominação omíada sobre tanto o oriente quanto o ocidente. O mosaico da abside<sup>3</sup> no *diwan* em Khirbat al-Mafjar vai ainda mais longe no seu aviso inconfundível da morte súbita que espera os inimigos do islã.<sup>4</sup> É peculiarmente apropriado nesse contexto que deveria ser a Síria Omíada, e não Roma ou Bizâncio, que pode reivindicar o mais extenso programa de mosaicos de parede e o maior mosaico único de piso a sobreviver da época antiga ou medieval. A partir de ‘Abd al-Malik, os senhores do novo *imperium* árabe não precisavam de ser instruídos sobre o valor de prestígio de tal decoração glamourosa.

Dado o contexto histórico e geográfico da arte omíada, foi inevitável que alguns de seus direcionamentos viessem a ser ruas sem saída. Empréstimos clássicos ou bizantinos como a escultura figurativa e o mosaico de parede, por exemplo, atraíam pouco os artesãos muçulmanos posteriores. Mesmo assim, foi o período omíada que integrou a tradição clássica na arte islâmica, que criou alguns dos tipos básicos de palácio e mesquita destinado a recorrente repetidamente nas gerações seguintes, que estabeleceu a importância soberana do ornamento aplicado – geométrico, floral e epigráfico – na arte islâmica, e finalmente que mostrou que um estilo novo distintivo poderia ser uma “solda”<sup>5</sup> dos elementos mais díspares. E, ao fazê-lo, ele moldou o desenvolvimento futuro da arte islâmica.

---

<sup>3</sup> Nicho ou recinto semicircular ou poligonal, de teto abobadado, geralmente situado nos fundos ou na extremidade de uma construção ou de parte dela. (N.T.)

<sup>4</sup> Há controvérsias sobre essa interpretação. Ver: Doris Behrens-Abouseif. The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar. *Muqarnas*, vol. 14, pp. 11-18, 1997. (N.T.)

<sup>5</sup> Em inglês, *welding*, no original. (N.T.)

# Arquitetura Omíada

Ettinhgausen et al. [6]

## O DOMO DA ROCHA

Completado em 691, o Domo da Rocha em Jerusalém é o mais antigo monumento islâmico preservado, e muito provavelmente o primeiro empreendimento artístico dos Omíadas. As razões para sua construção não são dadas em fontes epigráficas ou literárias da época. Muito cedo, fontes abássidas antagônicas aos omíadas alegaram que o califa Abd al-Malik queria que Jerusalém substituísse Meca e desviar o *hajj* para a cidade palestina. Embora ainda encontrada ocasionalmente, essa explicação não é aceitável por uma série de razões históricas. Com o tempo o Domo da Rocha foi ligado à jornada miraculosa do profeta Muhammad à Masjid al-Aqsa (a “mesquita mais distante”, Alcorão 17:1) – que geralmente se supõe estar em Jerusalém, embora a mais antiga evidência à nossa disposição não seja clara sobre esse ponto – e a ascensão de Muhammad ao Céu a partir da Rocha. Essa é hoje a concepção do crente muçulmano.

Na verdade, entretanto, a localização da mesquita no Monte Moriah, tradicionalmente aceito como o local do Templo judeu e associado com muitas outras lendas e eventos históricos, sua decoração com coroas bizantinas e sassânidas e joias no meio de motivos vegetais, seu domínio físico da paisagem urbana de Jerusalém, suas inscrições com muitas citações alcorânicas escolhidas com precisão e um número de tradições islâmicas antigas recentemente redescobertas sugerem vários motivos para o Domo da Rocha original: enfatizar a vitória do Islã que completa a revelação das duas outras fés monoteístas; competir com esplendor e munificência com os grandes santuários cristãos em Jerusalém e alhures; celebrar a dinastia omíada com um santuário contendo conotações salomônicas através da representação de árvores de aspecto paradisíaco e através de referências a relatos posteriores, recentemente publicados, dos méritos religiosos de Jerusalém. E, nos anos mais recentes, foi chamada atenção às Tradições do Profeta (*hadith*) que afirmavam que a rocha foi o lugar de onde Deus deixou a Terra depois de criá-la e voltou ao Céu. Devido a uma série de razões teológicas, essas tradições foram rejeitadas no século IX, mas elas haviam sido aceitadas anteriormente, pelo menos por alguns, e refletem um sentimento antigo, judeu e cristão, de Jerusalém como o local do fim dos tempos, da vinda do Messias, da Ressurreição e do Julgamento Final. Essa escatologia messiânica tornou-se parte da piedade islâmica e sempre esteve associada com Jerusalém. Foi só depois do

estabelecimento integral do Estado islâmico no governo da área que esses objetivos antigos, precisos e carregados de ideologia começaram a se desvanecer, sendo substituídos por uma explicação mais “ortodoxa” provavelmente derivada de crenças e práticas populares.

A construção está admiravelmente localizada numa plataforma artificial que é parte de uma enorme área conhecida hoje como al-Haram al-Sharif, criada nos tempos de Herodes. Sobre-se à plataforma por seis lanços de escadas, dois no lado sul e oeste, e um em cada um dos outros dois. Uma arcada coroa cada lanço. Tanto as escadas quanto as arcadas podem ser documentadas somente a partir do século X, e não há informação sobre o acesso à plataforma em tempos omíadas. Não exatamente no centro da plataforma, a construção tem uma grande cúpula central (cerca de 20 metros de diâmetro e aproximadamente 25 de altura) consistindo de duas armações de madeira originalmente douradas na parte de fora e colocadas num tambor alto transpassado por dezesseis janelas na parte superior (fig. 25, p. 121 e 26, 122). Ela descansa sobre uma arcada circular de quatro pilastras e doze colunas; ao redor da parte central; dois deambulatórios são separados por uma arcada octogonal de oito pilares e dezesseis colunas. As colunas de mármore, junto com a maioria dos capitéis, foram tiradas de construções mais antigas. Os pilares são de alvenaria de pedra pesada. Uma faixa contínua de vigas de amarração do telhado separa os capitéis das colunas e os fustes dos pilares do tímpano. O teto inclinado do octógono toca no tambor da cúpula logo abaixo das janelas. Do lado de fora, o octógono divide-se em sete painéis verticais estreitos separados por pilastras. Cinco contêm janelas com grandes duplas datando do século XVI; as originais provavelmente tinham rendilhados de mármore do lado interior e trabalhos de ferro do lado exterior. Há quatro entradas precedidas por átrios, correspondendo aos quatro pontos cardeais. Sobre o telhado do octógono há um parapeito.

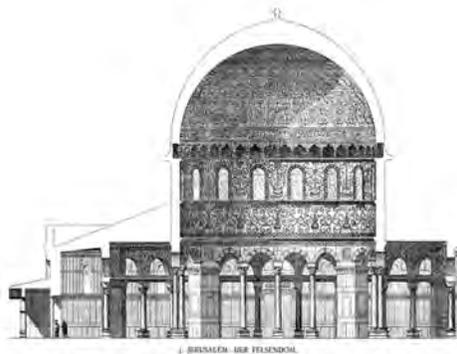
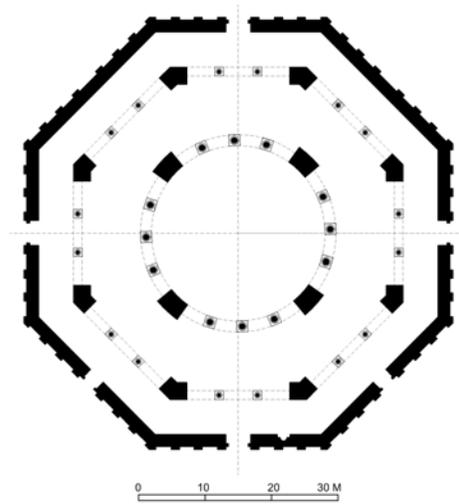


Figura 25 Domo da Rocha, secção.

## Arquitetura omíada



**Figura 26** Domo da Rocha, plano.



**Figura 27** Domo da Rocha, exterior.

A construção é ricamente decorada (fig. 28). Os mosaicos que, juntamente com o mármore, adornavam o exterior, foram quase completamente substituídos na época otomana por azulejos turcos (fig. 27), mas a decoração interior, mesmo que frequentemente reparada e às vezes substituída, mantém muito do

seu caráter original. As paredes e pilastras são cobertas de mármore. Mosaicos decoram a parte superior dos pilares, soffitos e tímpanos, e os dois tambores; somente os tambores mostram traços de reformas e restaurações extensivas, que, entretanto, não alteraram significativamente seu aspecto. Hoje em dia o mármore recobre os tímpanos e os soffitos da arcada circular, bem como três frisos, um entre os dois tambores, os outros dois em cima e debaixo das janelas da parede exterior. No entanto, é provável que essas áreas tenham sido originalmente cobertas com mosaicos. Pode-se supor, pela decoração remanescente do átrio, que também foram usados mosaicos nas abóbadas dos átrios. Os tetos do octógono e da cúpula são de madeira entalhada mameluca ou otomana e couro estampado. Os omíadas provavelmente só utilizavam madeira, como podemos concluir de outras construções. As vigas foram cobertas com placas de bronze em repuxado.<sup>1</sup> Finalmente, devemos imaginar as milhares de lâmpadas de suplementavam a parca iluminação das janelas, fazendo os mosaicos resplandecerem como um diadema coroando uma multidão de colunas e pilares revestidos de mármore ao redor da sombria massa de rocha negra encimada pelo elevado vazio da cúpula.



**Figura 28** Domo da Rocha, interior.

Nas suas principais características, o Domo da Rocha segue as práticas arquitetônicas da Antiguidade Tardia na sua versão cristã. Pertence à categoria de construções centralmente planejadas conhecidas como martyria e, como foi frequentemente indicado, tem uma relação particularmente íntima com os grandes santuários cristãos da Ascensão e de Anastasis, só para citar os localizados em Jerusalém. De maneira semelhante, a maioria das técnicas de construção – os arcos em pilastras e colunas, cúpulas de madeira, janelas com grades, alvenaria de

<sup>1</sup> Repuxado: trabalho decorativo, em relevo, feito em chapas de metal, couro e outros materiais maleáveis; executa-se martelando e/ou pressionando o avesso da peça com instrumentos apropriados para que o desenho apareça na parte externa. (Fonte: Dicionário Houaiss.)



**Figura 29** Domo da Rocha, mosaico.

pedra e tijolo – bem como o sistema intrincado e cuidadosamente planejado de proporções, também derivam diretamente da arquitetura eclesiástica bizantina, talvez bem especificamente de práticas locais palestinas. O mesmo vale para a decoração. Embora tenham sobrevivido poucos exemplos, mosaicos de parede e revestimentos de mármore eram comuns em santuários cristãos. As infinitas variações em motivos vegetais, do realismo de algumas árvores às guirlandas e rolos altamente convencionais e aos padrões semelhantes a tapetes cobrindo toda a superfície, são majoritariamente relacionadas aos muitos mosaicos da época cristã na Síria e na Palestina. O mesmo vale para a decoração das vigas.

Todavia, seria um equívoco considerar todo isso como uma mera reutilização de técnicas e temas bizantinos. Além do fato de que sua importância não foi a mesma dos seus supostos modelos eclesiásticos, esse primeiro monumento à nova cultura islâmica se distancia em várias áreas das tradições da terra em que foi construído: a natureza da decoração de mosaicos, a relação entre a arquitetura e a decoração, e a composição de sua elevação.

A decoração de mosaicos, que permaneceu quase inteiramente intacta numa enorme área de cerca de 280 metros quadrados, não contém um único ser vivo, humano ou animal. Evidentemente, os muçulmanos já sentiam que eles seriam inconsistentes com a expressão oficial de sua fé, e eles foram seletivos em relação ao vocabulário artístico oferecido pelas terras que conquistaram.

Entretanto, os mosaicos não eram puramente ornamentais no sentido de que seu objetivo não era exclusivamente de agradar. Assim, somente as coberturas interiores das arcadas octogonal e circular e os tambores introduzem joias, coroas e couraças, muitas das quais ocorrem como insígnias de poder real nos impérios bizantino e sassânida. Sua posição, aliada ao fato de que nenhum artista tradicionalmente treinado misturaria voluntariamente símbolos reais e motivos vegetais, indica que essas são as regalias dos príncipes derrotados pelo Islã, suspensos como troféus nas paredes de uma construção estritamente islâmica. Também foi possível propor significados iconográficos para muitas outras características dos mosaicos. Assim, as árvores, algumas realistas e outras bem artificiais, foram interpretadas por alguns como lembranças do palácio de Salomão, localizado em algum lugar de Jerusalém e cujo resplendor foi bastante realçado nas primeiras lendas medievais. Outros selecionaram alguns detalhes da rica decoração do intradorso dos arcos para detectar a presença de motivos (ou pelo menos artesãos) cristãos ou judeus. Pesquisadores mais cautelosos preferem enfatizar o efeito de brilho da cobertura total ao invés de detalhes específicos. Discussões e debates sobre o significado dessa decoração continuarão, por causa da qualidade espantosa do trabalho e pela ausência de monumentos comparáveis ou de informação escrita direta sobre eles.

A escritura, na forma de um longa faixa de mosaico percorrendo a parte inferior do teto dos octógonos, aparece com uma importância ao mesmo tempo decorativa e simbólica, possivelmente a primeira ocasião na arte medieval desse uso particular de escrita numa construção. Ela é decorativa porque adquire a função de uma borda para o resto da ornamentação. E é simbólica porque, embora quase não seja vista do chão, contém uma seleção cuidadosa de passagens do Alcorão lidando com Cristo que contradizem a doutrina cristã. Assim, a inscrição enfatiza a mensagem islâmica na própria cidade de Jesus. Além disso, o califa posterior al-Ma'mun viu por bem substituir o nome do fundador, Abd al-Malik, pelo seu próprio nome, mostrando assim a aceitação dos objetivos e propósitos do edifício. Não querendo usar figuras tradicionais derivadas da Antiguidade, o mundo muçulmano expressou suas ideias em termos não-figurativos.

Ao lado de motivos clássicos, os mosaicos têm palmeiras estilizadas, asas e flores compostas de origem iraniana. Assim, o Império Omíada baseou-se em características de toda a área conquistada, amalgamando-as para criar um vocabulário artístico próprio.

Finalmente, os mosaicos do Domo da Rocha introduziram dois princípios decorativos que continuariam a se desenvolver na arte islâmica posterior. O primeiro é o uso não-realístico de formas realísticas e a combinação antinaturalística de formas naturalísticas. Quando sentiam que precisavam de uma decoração

mais brilhante, os artistas não hesitavam, por exemplo, em transformar o tronco de uma árvore em uma caixa adornada com joias. As combinações possíveis de formas e temas são ilimitadas, sem as restrições impostas pelo naturalismo do ornamento clássico.

O segundo princípio é o da variedade contínua. Uma análise mais atenta mostra que os mosaicos do Domo da Rocha são compostos por comparativamente poucos modelos – principalmente o rolo de acanto, a guirlanda, o rolo de videira, a árvore, a roseta. Mas em nenhuma parte encontramos uma repetição exata. Algumas diferenças são qualitativas, como quando um aprendiz reproduz o desenho de um mestre. Mas na maioria das vezes cada variação de um tema representa uma interpretação individual de algum princípio geral do modelo. As razões sociais e psicológicas para essas variações ainda não foram explicadas.

No que diz respeito ao desenvolvimento futuro, a característica artística mais importante do Domo da Rocha é o estabelecimento de uma nova relação entre a arquitetura e a decoração. Até aquele momento, o Mediterrâneo havia continuado, embora com modificações, o princípio clássico de decoração, e especialmente da decoração ornamental, enfatizando certas partes do edifício, mas raramente suprimindo os valores essenciais da própria construção. Os construtores do Domo da Rocha, entretanto, esconderam atrás de mármore brilhante e mosaico quase toda sua estrutura claramente definida e baseada em padrões clássicos. Particularmente impressionante nesse sentido é um dos soffits dos arcos do octógono. Vemos três faixas, duas das quais cobrem metade da superfície, e a outra, a outra metade. Entretanto, a composição é assimétrica, pois a faixa mais larga não está no centro, mas em direção ao lado interior do edifício, destruindo assim a unidade básica da superfície. Além disso, um motivo, e somente um, continua para a superfície vertical do tímpano, enfatizando assim uma curva do arco contra a outra.

Isso não quer dizer que os mosaicistas do Domo da Rocha rejeitaram completamente a arquitetura que eles decoraram: ao usar árvores para superfícies retangulares altas e rolos para superfícies quadradas, eles certamente adaptaram suas formas ornamentais para as áreas fornecidas pelos arquitetos. Mas na escolha de muitos motivos específicos (por exemplo, as rosetas nos soffits), bem como na cobertura total das paredes disponíveis, eles criaram para a estrutura uma cobertura cara que destoava das tradições da região. Os omíadas podem ter desenvolvido um gosto próprio ou, como foi sustentado no passado, podiam já estar sob influência de uma moda iraniana conhecida pelos estuques sassânidas cobrindo paredes de tijolos de barro. Talvez eles tenham tentado recriar na linguagem do Mediterrâneo os efeitos da Ka'aba em Meca, coberta do lado de fora com pendentes de tecido e preenchidas no interior com um enorme número de

ídolos e tesouros, inclusive pinturas. O Domo da Rocha representaria o primeiro passo em direção ao que viria a ser chamado de uma estética islâmica do tecido, ou então é um exemplo das muitas maneiras de expressão visual sendo desenvolvidas na arte da Antiguidade Tardia desde o tempo de Justiniano no século VI.

A terceira característica original do Domo da Rocha é a maneira como a cúpula se projeta a partir dos octógonos. O efeito é bem diferente da de San Vitale em Ravenna, ou do Santo Sepulcro, ou da capela palaciana em Aachen com os quais o Domo da Rocha é frequentemente comparado – e justificadamente, se olharmos somente na planta. O arquiteto fez a cúpula se sobressair mais no exterior do que no interior, onde ela é de fato quase invisível por causa de sua altura e a localização da Rocha. É como se o edifício tivesse duas mensagens: uma, proclamar para o resto da cidade que o Islã havia santificado novamente o local do Templo judeu; a outra, passar a impressão de um santuário luxuoso para propósitos restritos e internos.

Para cumprir esses objetivos, os patronos do edifício (presumivelmente o califa Abd al-Malik e seu séquito em Damasco), os engenheiros ou supervisores encarregados da construção propriamente dita (Raja' ibn Hayweh e Yazid ibn Salam, presumivelmente funcionários árabes muçulmanos do novo Estado ou emissários do governante) e os artesãos que fizeram o trabalho (presumivelmente cristãos locais ou importados) simplificaram um tipo arquitetônico existente até sua forma geométrica mais simples. As variações mínimas que existem em relação à geometria pura servem um propósito visual muito específico. Assim, o leve deslocamento das colunas do octógono leva o olhar de qualquer um entrando no edifício a atravessá-lo, revelando assim cada uma de suas partes.

Situado em um local sagrado tradicional, e baseando em sua herança tardo-antiga seus métodos de construção e decoração, o Domo da Rocha criou uma combinação inteiramente nova de concepções artísticas para cumprir seu objetivo. É uma conquista esplêndida e singular, uma verdadeira obra de arte arquitetônica.

### A MESQUITA CONGREGACIONAL

O desenvolvimento da mesquita como uma forma arquitetônica começou antes da construção do Domo da Rocha, mas só há remanescentes de monumentos a partir dos primeiros anos do século VIII. Em Medina, Jerusalém e Damasco, o sucessor de Abd al-Malik, al-Walid (705-715), estabeleceu um modelo tipológico para muitas mesquitas posteriores. Dessas três, somente a de Damasco permaneceu relativamente sem modificações no plano e na aparência; as de Medina e Jerusalém podem ser reconstruídas, embora em Jerusalém vários problemas

cronológicos ainda não estão completamente resolvidos. Mas essas mesquitas imperiais não são o único tipo construído nesse período. Investigações arqueológicas, especialmente na Síria, Jordânia e Palestina, trouxeram à luz modelos alternativos demonstrando uma flexibilidade considerável na criação do espaço restrito aos muçulmanos.

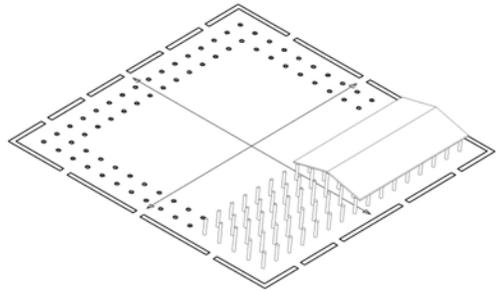
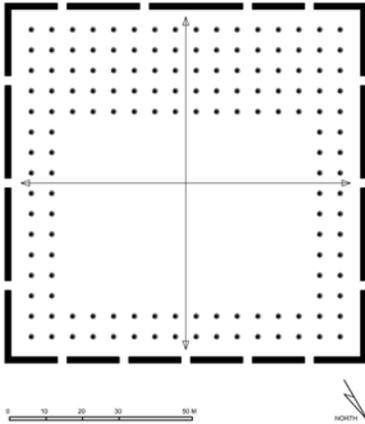


Figura 30 Mesquita de Kufa, plano.

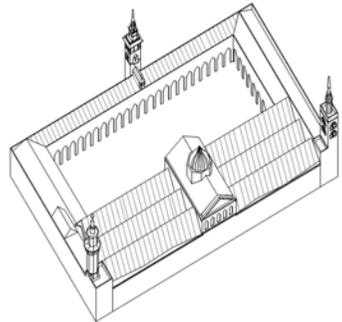
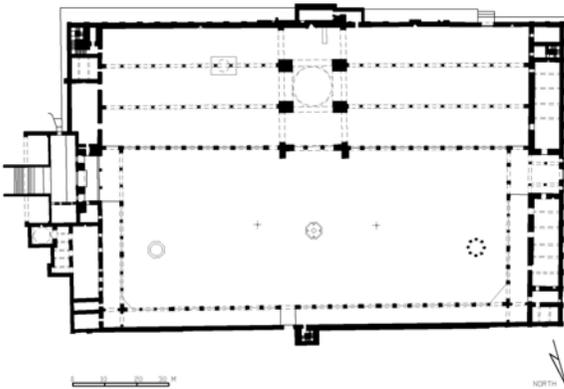


Figura 31 Grande Mesquita de Damasco, plano.

Devemos dizer alguma coisa, entretanto, sobre as primeiras construções religiosas do Islã no Iraque, mesmo sendo quase toda nossa informação sobre elas somente textual. As mais conhecidas são as de Basra (635, reconstruída em 665), Kufa (637, reconstruída em 670) (fig. 30) e Wasit (702) (a única para a qual é disponível um registro arqueológico), todas em cidades muçulmanas recém-fundadas. Elas eram simples, consistindo de uma área grande, geralmente quadrada, com o pórtico profundo significando a *qibla* e servindo como um salão de orações coberto; com o tempo pórticos mais rasos foram adicionados aos outros três lados do recinto, resultando num pátio central cercado por pórticos. Em um primeiro momento, as partes cobertas eram estruturadas em suportes tirados de edifícios mais antigos; posteriormente descansavam sobre colunas ou pilastras especialmente construídas. O método de construção do telhado é incerto; pode ter havido abóbadas às vezes.

De acordo com o conhecimento prevalecente, esse plano simples se baseia no da casa-mesquita de Muhammad em Medina, que se teria torando o modelo nas cidades recém-fundadas. Embora o duplo propósito, combinando moradia e lugar de oração, não fosse mais possível ou significativo, essas mesquitas localizavam-se comumente próximas do palácio do governo e incluíam dentro de seus limites uma pequena estrutura servindo como tesouro da comunidade muçulmana (tais estruturas sobreviveram em Damasco e em Hama, na Síria). Então elas não eram somente edifícios religiosos, mas também o principal centro político e social, como implicado pelo termo *al-masjid al-jami'a*, usualmente traduzido como mesquita congregacional. Cada bairro da cidade tinha sua pequena mesquita ou oratório, mas nada sabemos sobre sua forma. A importância das grandes mesquitas iraquianas vai além do mero fato de que sua forma e função provavelmente imitavam a casa medinense do Profeta, pois, primitivas e simples como eram, elas reintroduziram o pórtico hipostilo no Oriente Médio como um tipo arquitetônico característico. Essa não era uma mutação consciente dos antigos modelos dos apadanas (grandes pórticos com muitas colunas), fóruns romanos ou templos egípcios: surgiu, ao contrário, da combinação da necessidade de um amplo espaço nas cidades recém-criadas com o protótipo acidental da casa de Muhammad em Medina e da disponibilidade de unidades de construção não utilizadas. As características mais significativas do hipostilo revivido são que ele é geralmente ligado a um vasto espaço aberto interior e que, pelo menos nesse estágio inicial, seus componentes podiam ser multiplicados à vontade.

Se esses foram os primeiros passos da arquitetura da mesquita no Iraque, podemos admitir que os muçulmanos erigiram construções similares em outras cidades recém-fundadas, como Fustat (antigo Cairo) ou Qayruwan (Tunísia), e

nas cidades ocupadas pelos conquistadores, na Síria e alhures? Nossa informação aqui é muito menos segura. A antiga mesquita de Fustat (641-42) era uma construção totalmente coberta, à qual um pátio presumivelmente com pórticos foi adicionado somente em 673; fora isso seu plano é desconhecido, embora provavelmente tenha sido uma simples variação do pórtico com colunas. Em outros lugares – na Síria, no Irã, e talvez também no Egito – igrejas ou outros edifícios destinados ao culto foram convertidos à nova fé. Frequentemente, entretanto, os acordos através dos quais as cidades aceitavam o governo islâmico garantiam a preservação das suas construções particulares e religiosas; assim, em Jerusalém, o centro religioso islâmico desenvolveu-se numa área não usada pela população cristã. Mas no caso de Hama, uma igreja foi convertida em mesquita pela adição de um pátio de frente a ela e, através de textos, podemos inferir o mesmo desenvolvimento em outras áreas, particularmente no Irã. Em Damasco os muçulmanos tomaram parte do antigo *temenos* (recinto sagrado) em que a igreja de João Batista havia sido construída.

A Síria e o Egito fornecem os primeiros exemplos de duas características que, de maneiras e graus diferentes, viriam a ter um papel importante na história da mesquita. O primeiro é a *maqsura*, um recinto especial reservado para o príncipe no centro da parede da *qibla* no santuário. Sua origem e data de aparecimento ainda são incertas, mas deve ter envolvido proteção de assassinato e separação entre o califa e seus súditos. Ela apareceu somente em mesquitas maiores e a primeira a sobreviver, em Qayruwan, data do século X.

A segunda característica, de origem igualmente obscura, tornou-se uma parte permanente da paisagem islâmica: o minarete (do árabe *manara*). A função que adquiriu parece clara: dele o muezim chamava os fiéis à oração nas horas designadas. Em épocas posteriores, aonde quer que o Islã fosse, o minarete o seguia, quase em todos os lugares tomando a forma de uma torre sobre a mesquita e a cidade ou vila, com a função secundária óbvia de tornar visível a todos a presença de muçulmanos naquela localidade. Não havia tal construção na época do Profeta, quando o muezim de Muhammad chamava à oração do telhado da casa, e também não há comprovação de sua existência nas cidades recém-criadas do Iraque. Provavelmente lá, assim como em muitas mesquitas simples dos séculos seguintes, uma pequena escada foi construída para facilitar acesso ao telhado. Há muita discussão sobre o primeiro aparecimento da torre alta, tão característica da paisagem islâmica. A maioria das fontes literárias, frequentemente muito depois dos acontecimentos descritos, indicam a Síria ou o Egito como local de origem do minarete. Um estudo recente estabeleceu que os primeiros minaretes/torres foram erguidos nos quatro cantos da mesquita de Medina entre 707 e 709. Sua função e significado simbólico destinavam-se

exclusivamente à percepção dos muçulmanos. O minarete, então, difundiu-se lentamente a outras regiões, muito raramente antes do século IX, como nas mesquitas de Samarra a ser discutidas adiante, e quase sempre adaptadas a circunstâncias locais.<sup>2</sup> Através de sua história, o minarete conservou seu sentido de dois gumes de mensagem de presença e visibilidade para muçulmanos e não-muçulmanos e de sinal para honrar algo sagrado para os muçulmanos. O minarete aparece onde quer que haja muçulmanos, quase sempre baseando suas formas em modelos locais. Na Síria a torre quadrada, frequentemente usada para celas dos eremitas, deu origem ao minarete quadrado, que se difundiu para o oeste (África do Norte e Espanha) e para o leste (Irã e Iraque). Em outros lugares, foram criadas outras formas. Contudo, a ênfase dada aos minaretes em terras distantes, bem como as inscrições encontradas neles, demonstram que, por muitos séculos, na verdade, como os minaretes das mesquitas contemporâneas construídas em todo o mundo não-muçulmano, eles também serviam como símbolo espetacular da presença do Islã.

### AS MESQUITAS DE AL-WALID

Podemos compreender melhor as mesquitas de al-Walid I (r. 705-15) à luz desses primeiros desenvolvimentos. Seu reino – o primeiro a ver o mundo islâmico seguro em sua conquista e sem grandes problemas internos – foi um período de grande expansão a leste e a oeste e de consolidação dentro do império. A preocupação por prestígio e expressão do poder recém-adquirido levou o califa a construir, pelo menos em parte, grandes mesquitas em Damasco (706), a capital do império, Medina (706-10), onde o Estado muçulmano foi criado pela primeira vez, e Jerusalém (709-17), a cidade mais sagrada conquistada pelos muçulmanos. Porque ela ainda se aproxima do seu estado original, lidaremos principalmente com a de Damasco, embora a mesquita de Medina seja provavelmente mais importante e tenha sido muito pertinentemente reconstruída.

A mesquita de Damasco (fig. 31) é uma composição inteiramente muçulmana. Um *temenos* romano anterior no local determinou seu tamanho (157 por 100 metros), sua localização, e a camada inferior de tijolos de alguns de seus muros, bem como a posição das entradas leste e oeste. Um portão triplo romano no muro sul foi recentemente livrado das lojas que o haviam escondido por décadas. Todas as outras características datam da época de al-Walid, embora um incêndio em 1893 tenha destruído muito da superestrutura; a reconstrução subsequente não foi totalmente feita com bom gosto e as reconstruções bem recentes foram muito criticadas.

---

<sup>2</sup> Ver Grabar, *Formation*, 118-20, para a visão tradicional; Jonathan Bloom, *The Minaret* (Oxford, 1989), para a visão nova e mais persuasiva.

A mesquita consiste de um pátio cercado em três lados por pórticos em pilstras alternando com duas colunas; no quarto lado encontra-se a *qibla*. Ela tem três largas naves laterais, paralelas ao muro sul, cortadas no centro por uma nave perpendicular (axial) sobre cujo segundo tramo ergue-se uma alta abóbada – cuja aparência é, muito infelizmente, moderna, mas cujos suportes podem provavelmente serem atribuídos ao século XI. (Não é claro se uma abóbada anterior na nave axial ficava de frente à parede da *qibla* ou no lugar da atual.) As naves laterais têm grandes colunas monolíticas retiradas de construções mais antigas, encimadas por capitéis, ábacos e arcos. Sobre os arcos uma pequena arcada adicional levantava o telhado em espigão ainda mais. Na parede da *qibla* há quatro nichos conhecidos como *mibrabs*, dos quais um é claramente moderno. A data dos outros, simetricamente arranjados, com o nicho central bem no meio da nave axial, é incerta, e é improvável que todos os três sejam omíadas. Os dois minaretes do lado sul do edifício, em grande parte baseados em torres de esquina romanas, possivelmente datam desse período; a terceira, na entrada norte, foi construída antes de 985, mas não se tem certeza de que é de al-Walid. A pequena construção octogonal sobre colunas no canto noroeste do pátio, também omíada, era o tesouro simbólico ou real da comunidade muçulmana, tradicionalmente mantido na principal mesquita da cidade. Das quatro entradas da mesquita – uma em cada lado – a entrada sul, perto da nave axial, era reservada para o califa e ligada diretamente ao palácio omíada. A natureza da entrada do pátio para o santuário ainda é obscura. Hoje há portas; as cortinas relatadas por uma fonte do século XIV podem ou não ter sido o arranjo original.

O problema de criar um plano num local pré-estabelecido foi resolvido da seguinte forma pelos arquitetos omíadas. Eles adotaram a ordem básica de Medina de um pátio com pórticos com um santuário mais profundo, mas, ao invés de transformar seu santuário em um pórtico hipostilo segundo o padrão das mesquitas iraquianas, eles criaram uma divisão tripartida, possivelmente sob impacto de igrejas, embora as naves laterais de Damasco sejam diferentes, já que têm largura igual. Mas uma inovação mais notável, no plano e na elevação, é a nave axial. Seu significado estético de aliviar a monotonia de uma fachada de 137 metros de comprimento é bastante óbvio; sua importância histórica é muito maior. Creswell assinalou que se assemelha à fachada do palácio de Teodorico como representada num bem-conhecido mosaico de Ravenna. Sauvaget foi o primeiro a relacionar a nave axial em Damasco, bem como naves similares em Medina e Jerusalém, a cerimônias da corte omíada, e a mostrar como essa característica arquitetônica omíada, que apareceu primeiro no que poderíamos chamar de mesquitas “imperiais” omíadas e foi frequentemente copiada,

originou-se numa tentativa de enfatizar a área reservada ao príncipe, imitando a sala do trono do palácio.

Assim, o plano da mesquita de Damasco é importante devido a dois fatores. Em primeiro lugar, o arranjo é mais organicamente concebido do que nas mesquitas difusas e aditivas do Iraque, já que tem um foco central claramente definido. Em segundo lugar, seu santuário com três naves laterais com uma nave axial e suas proporções impostas em parte pelas fundações romanas tornou-se o modelo padrão na Síria e em outros lugares – mas não para as duas outras mesquitas construídas por al-Walid, que eram ambas em hipostilo com muitas naves laterais paralelas incluindo uma central mais larga, levando à qibla, e que tinham características peculiares próprias dos seus sítios.

A mesquita de Damasco também tem o mais antigo *mihrab* côncavo existente. Os antecedentes filológicos e formais do mihrab são notavelmente complicados: por motivo de clareza consideraremos somente sua aplicação comum na mesquita. Geralmente é entendida hoje como um nicho na parede da qibla de uma mesquita indicando a direção de Meca. Mas ele não existe em nenhuma das mesquitas mais antigas; nunca é visível de mais de uma fração da área da construção, e todo o plano da mesquita faz a direção de oração ser tão óbvia que não há necessidade para um sinal tão pequeno. Também não é completamente satisfatório explicar o mihrab como uma sala de trono em miniatura, como foi sugerido por Sauvaget, pois ele se tornou quase que imediatamente um componente fixo de todas as mesquitas, e com o tempo um motivo artístico comum em objetos de devoção.

Para entender seu propósito original, devemos ter em mente dois pontos. Para começar, os escritores medievais geralmente concordam que um mihrab côncavo apareceu primeiro na mesquita de al-Walid em Medina, que substituiu e embelezou a própria casa-mesquita do Profeta. Em segundo lugar, o mihrab lá se encontrava não no meio, mas em um lugar onde, de acordo com as Tradições, o Profeta costumava ficar de pé ao fazer as orações. Podemos então sugerir que seu propósito era simbolizar o local onde o primeiro imam (ou líder da oração) ficava; que começou como um memorial preciso na mesquita do Profeta e, então, através das fundações de al-Walid, difundiu-se a todo o mundo islâmico. Da mesma forma como o cargo de sucessor do Profeta tinha conotações de realeza, assim também era o mihrab; mas somente através de sua significância como um memorial religioso poderia ter sido aceito quase imediatamente em *todas* as construções religiosas.

Esse ponto é fortalecido ao comparar tal adoção imediata com o desenvolvimento, na época omíada, do minbar, a cadeira-trono pré-islâmica usada pelo Profeta em Medina. Sob os omíadas o minbar começou a aparecer em outras mesquitas além da de Medina, e era claramente um símbolo de autoridade. Como tal, sua adoção foi mais cuidadosamente controlada do que no caso do mihrab. Era frequentemente um objeto móvel que não pertencia propriamente à instituição religiosa, e por vários séculos a existência de mesquitas com minbars foi um dos critérios que distinguiam uma cidade ou centro administrativo de uma mera vila. O destino completamente diferente do mihrab sugere que, qualquer que seja sua relação com as cerimônias reais na mesquita, sua função primária era monárquica, e não religiosa.

A origem formal do mihrab deve ser certamente buscada no nicho da era clássica, que, através de numerosas modificações, apareceu como o haikal das igrejas coptas, o local para os rolos da Torá nas sinagogas, ou simplesmente como um quadro para estátuas honradas. Ele também se relaciona como o crescimento, ainda assistemático, no período omíada, de uma cúpula de frente à parte central da parede da qibla. As cúpulas, é claro, são um meio arquitetônico bem conhecido de honrar um lugar sagrado e, como tal, já existia na Arábia pré-islâmica. A referência mais antiga que temos de uma cúpula de frente a um mihrab é na mesquita de Medina do século VIII.

A nave axial, o mihrab côncavo, o minbar e a cúpula em frente do mihrab irão desempenhar um papel importante na história da arquitetura islâmica. Na época omíada, suas funções e propósitos exatos surgiram de origens ainda bem obscuras; mais especificamente, todos esses elementos aparecem juntos nas mesquitas imperiais de al-Walid. São de difícil interpretação, pois tinham um papel ambíguo, e suas origens formais e funcionais e seus destinos ainda não são completamente compreendidos. Sua ambiguidade reflete à das mesquitas omíadas construídas por al-Walid. Da mesma forma como essas características, que no período omíada podem ser relacionadas a funções régias, tenderão cada vez mais a adquirir um significado religioso, assim também cresce a importância da mesquita como lugar de culto, sem, contudo, perder completamente sua função como centro social e político. Essa mudança de ênfase mal-definida explica a característica peculiar da mesquita omíada do começo do século VIII: seus elementos arquitetônicos refletem tanto preocupações com a realeza quanto com a religião, aquela mais frequentemente criando formas específicas e esta as dimensões de sua interpretação vindoura.

Enquanto que as características arquitetônicas das três mesquitas de al-Walid podem ser reconstruídas com base em textos e dados arqueológicos, para sua decoração dependemos quase que unicamente na mesquita de Damasco, que

preservou partes importantes de sua decoração original. Assim como o Domo da Rocha, as grades de suas janelas são magnificamente esculpidas. O painel de mármore na parte inferior de suas paredes era renomado desde o começo pela beleza extraordinária de suas combinações; dele só resta uma pequena parte e mal recolocada no portão oriental. Entretanto, o elemento decorativo mais celebrado são os mosaicos que originalmente cobriam a maior parte, se não a totalidade, das paredes nos pórticos, na fachada do pátio, no santuário, e talvez até no minarete norte. Há muitas referências literárias a esses mosaicos, mas ainda há muita incerteza: não sabemos, os exemplo, se são verdadeiros os vários relatos da importação de mosaicistas bizantinos, ou se isso meramente reflete o sentimento de que uma obra de tal qualidade seria indubitavelmente de origem constantinopolitana. A maioria dos estudiosos tendem para a primeira hipótese.

# Atitudes islâmicas em relação à arte

Oleg Grabar [8]

Muito já se escreveu sobre as atitudes islâmicas em relação à arte. Enciclopédias ou obras generalistas sobre a história da arte simplesmente afirmam que, por uma variedade de razões que raramente são exploradas, o islamismo era teologicamente oposto à representação de seres animados. Ao passo que se sabe relativamente bem agora que o Alcorão não contém proibições de tais representações, as inegáveis denúncias a artistas e representações encontradas em muitas tradições sobre a vida do profeta são tidas como expressões genuínas de uma atitude muçulmana original. A literatura acadêmica e a apologética muçulmana desde a última década do século XIX geralmente se concentrou nessa única questão, da legitimidade da representação de seres animados. Entre os orientalistas o problema começou a aparecer após a descoberta, por volta de 1890, das pinturas murais em Qusayr Amrah, e os estudiosos buscaram explicar o que parecia ser uma anomalia na então prevalecente impressão da natureza da fé e da cultura dela originada. Ou então eles buscaram definir mais precisamente as causas filosóficas e teológicas e as consequências de uma suposta proibição das imagens. Além disso, a contemporaneidade do surgimento do islamismo e do iconoclasmo bizantino também levou à consideração dos aspectos políticos de uma suposta proibição muçulmana. Houve mais raramente tentativas de fornecer datas seguras e até mesmo localizações específicas para a formação de atitudes permissivas. Assim, o Irã foi considerado mais “liberal” que as províncias semíticas; a segunda metade do século VIII mais restritiva que a primeira metade o que o século XII, e a heterodoxia xiita mais permissiva que a ortodoxia sunita. Entre os estudiosos muçulmanos ocorreram outras reações, mas todas focavam na mesma questão. Alguns buscavam justificar a proibição baseados em várias posições teológicas, enquanto outros tendiam a minimizá-la como somente uma faceta de um islão vivo, mas de forma alguma uma proibição canônica compulsória, nem tampouco predominante.

De todos esses estudos — os mais importantes dos quais estão listados no apêndice bibliográfico deste capítulo — foram trazidos à luz uma grande quantidade de textos extremamente importantes, e muitos conceitos e ideias com um impacto profundo foram desenvolvidos. Embora tenham sido significativos e importantes muitos desses estudos, nenhum deles é completamente pertinente

às questões que estamos tentando responder: se, na época da formação da civilização islâmica, ocorreu algum elemento de doutrina que direta ou indiretamente afetou as artes, e se esses elementos, se existiram, foram de magnitude e originalidade suficientes para impor uma direção única à arte islâmica. Poderíamos esboçar uma atitude abstrata dos primeiros muçulmanos tanto relativamente à criação artística das culturas que encontraram quanto para com o que eles próprios esperavam de monumentos feitos para eles?

Não importa o quanto seja interessante ou intelectualmente importante para seu próprio tempo ou para a elaboração de teorias artísticas, um texto do século X ou XII não pode por si próprio ser usado como evidência para uma época anterior; apesar disso, poucos documentos escritos que possuímos são anteriores ao século IX, e nessa época muitas características clássicas da nova tradição artística muçulmana já haviam sido criadas. Além disso, ao passar os olhos pelos numerosos textos arduamente coligidos pelos estudiosos, ocorrem consistentemente duas características. Uma é que os textos são geralmente difíceis de encontrar; não há capítulos ou seções óbvias de literatura religiosa ou filosófica da tradição medieval. Eles aparecem, pelo contrário, como um tipo de pensamento posterior para elucidar uma questão exegética menor ou um ponto da lei, como uma diversão na discussão de problemas mais importantes. A preocupação com uma teoria da arte ou mesmo das representações não era central para o islamismo. Isso não é de se surpreender, pois, se excetuarmos a controvérsia iconoclástica muito precisa e altamente desenvolvida controvérsia iconoclástica de Bizâncio, a Idade Média cristã raramente formalizou sua própria visão da arte. O relato de Suger de sua obra em Saint-Denis tem um valor particular por causa de sua raridade, assim como o célebre discurso de São Bernardo contra as imagens. Mas Tomás de Aquino não levanta problemas de representação na sua *Summa Theologica*, e muito do que sabemos das atitudes cristãs em relação à arte deriva seja de panegíricos formais como a descrição de Procópio da Santa Sofia ou de referências incidentais. Mas se a Idade Média em geral tendia a ver a arte como um corolário automático de qualquer tipo de existência cultural, temos alguma justificativa para falar sobre uma atitude especificamente islâmica em relação à arte? Não deveríamos, pelo contrário, retirar a ênfase da importância de um sistema teológico, ou concentrarmos exclusivamente nos aspectos do modo de vida específico que ele fomentou, que poderiam de alguma maneira afetar a criação artística e material? Não deveríamos concluir que o que afetou a arte foi a existência de uma *ethos* social — social entendido de um sentido bastante amplo aqui — em vez de doutrinas religiosas ou intelectuais, para não falar de estéticas?

A outra característica da maioria dos textos sobre a arte é que eles são geralmente incitados por uma obra de arte ou uma representação. Eles quase nunca começam com a pergunta teórica da relação entre uma imagem feita pelo homem e a realidade que inspirou a imagem. O procedimento intelectual mais comum de um texto islâmico medieval pode ser resumido da seguinte forma: “Eis uma imagem, como ela surgiu?” Nunca é: “Como faremos uma imagem deste assunto ou como representaremos visualmente esta ideia?” É como se sempre existisse um mundo de imagens e representações que ocasionalmente chocam o observador como sendo de alguma forma anômalas ou erradas, de alguma forma entrando em conflito com a visão de mundo do muçulmano. Tal reação, novamente, não é única ao islã. Mencionamos as invectivas de São Bernardo contra o bestiário figurativo do mundo romanesco. Posteriormente, o protestantismo militante destruiu as esculturas das igrejas, assim como o fez a Revolução Francesa, por causa de uma série de relações religiosas, políticas, emotivas ou sociais entre essas imagens e algum inimigo. E, nos nossos próprios dias, testemunhamos mais de uma vez a destruição sistemática de imagens visuais, associadas, por exemplo, com vários aspectos do “culto da personalidade”. Toda essas atividades adquiriram uma justificação teórica mais ou menos completamente formulada, mas quase sempre depois do fato, não como uma proposição intelectual. Na maioria desses casos, parece que uma vida “natural” das representações continua até que algo na cultura, um evento histórico preciso e definido ou um tipo de instinto sublimado, explode abruptamente e destrói imagens, só para fazê-las voltar depois da tempestade.

Essas observações preliminares e as questões que elas levantam indicam que a cultura tradicional muçulmana não possuía uma doutrina sobre a arte, nem rejeições formais bem desenvolvidas sobre certos casos de atividades criativas, nem noções positivas sobre os possíveis valores das várias técnicas artísticas para instrução ou embelezamento. No melhor dos casos, podemos supor que as doutrinas e modos de vida característicos dos primórdios do islamismo podem ter direcionado a cultura para a canalização de suas atividades artísticas em certas direções em vez de outras. Existiam atitudes ao invés de doutrinas e necessidades claras, e nosso propósito neste capítulo será determinar o que todas ou algumas delas podem ter sido. A única exceção óbvia é a da mesquita, que será tratada com detalhe no próximo capítulo.

Outro ponto deriva dessas observações introdutórias. Não é completamente um acidente ou uma fixação acadêmica que levou a maioria dos escritores a imaginar que tipo e grau de proibição pode ter afetado a representação de seres vivos. Por razões que ainda estão por ser elucidadas, as atitudes pertinentes ao

mundo visual que se desenvolveram no começo do islã parecem ter-se concentrado nessa questão-chave da criatividade artística. Ao fazê-lo, entretanto, elas fogem, em parte, de um esquema histórico ou cultura e envolvem questões antropológicas mais amplas sobre as imagens e sobre seu relacionamento com a natureza e com a vida que supostamente copiam ou influenciam. Por todas essas razões, começaremos nossa investigação com uma tentativa de definir o caráter da posição do começo do islã sobre as artes, limitando a evidência a documentos claramente mais antigos, e evitando opiniões de teólogos e juristas posteriores. Terminaremos com algumas considerações sobre as implicações mais amplas da preocupação muçulmana com as imagens e as representações.

Ao esboçar esse tipo de perfil das atitudes islâmicas primitivas, podemos utilizar seis documentos: a arte da Arábia pré-islâmica, a revelação alcorânica, as tradições a respeito da vida e do pensamento do profeta, relatos de conquista, os primeiros monumentos, e a numismática.

A arquitetura da época na Arábia Central não era impressionante. Isso é especialmente verdadeiro a respeito dos santuários religiosos, que eram raramente mais que lugares sagrados grosseiramente planejados e pobremente construídos, usados para as mais simples cerimônias, o mais frequentemente procissões. A Cáaba (fig. 32), o mais sagrado de todos, era somente um paralelepípedo sem decoração ou partes formalmente compostas como portas ou janelas. Até mais importante é que não há nenhuma indicação conhecida por mim nos primeiros escritos muçulmanos ou na escrita pré-islâmica de uma reação estética à Cáaba, de uma interpretação de sua santidade em termos de beleza visual. As coisas ficariam diferentes no pensamento místico posterior, mas a idealização emocional e devota do lugar mais sagrado no islamismo dificilmente aparece nos primórdios. A evidência é menos clara para a arquitetura secular. É difícil imaginar que os ricos mercadores de Meca não construíram para si moradias bastante elaboradas. Mas não há evidência para isso, e os desenvolvimentos dos séculos posteriores tenderiam a confirmar a simplicidade do contexto da vida aristocrática na Arábia pré-islâmica. Por exemplo, quase nenhuma das características visíveis da arte palaciana omíada — que será discutida mais adiante — parece ter sido derivada da Arábia pré-islâmica, e talvez seja correto concluir que a ostentação arquitetônica não era e não é uma característica típica da sociedade árabe tradicional, apesar da Arábia Saudita e do Kwait atuais.

Mesmo assim, existia o mito de uma arquitetura secular grandiosa. Foi registrado em um texto do início do século X traduzido como *As Antiguidades do Sul da Arábia*, e seu exemplo mais conhecido é a fabulosa Ghumdan, no Iêmen. “O palácio elevava-se a 20 andares, flertando com as estrelas e as nuvens. Se o paraíso fica no céu, Ghumdan chega perto do paraíso. Se ficasse na face da



**Figura 32** A Cáaba em 1903.

Terra, Ghumdan estaria perto ou próximo a ele. Se Deus colocasse o céu na terra, Ghumdan abraçaria seus confins”. Era decorada com alabastro, ônix, e esculturas de leões e águias. Sobre seu topo havia uma cúpula. Vários outros palácios compartilham com Ghumdan um tamanho extraordinário e uma arquitetura abundante. Construções principescas também eram associadas com dinastias do norte da Arábia, especialmente a dinastia Lakhmida, nos confins do deserto do sul do Iraque, onde Khawarnaq e Sadir era frequentemente mencionadas na literatura posterior como exemplos soberbos do luxo real. Não conheço nenhuma referência textual a construções semelhantes na Arábia central.

Seria interessante fazer uma investigação arqueológica dos monumentos lakhmidas cuja localização parece ser conhecida. Mas, independentemente do que explorações posteriores possam trazer à luz, o ponto importante é a existência de uma mitologia da arquitetura dos palácios na Arábia pré-islâmica. Essa mitologia se desenvolveu primariamente a respeito de construções que, justificadamente ou não, era associadas com governantes de origem árabe das fronteiras norte e sul da península, e não com estrangeiros. Curiosamente, parece que não foi desenvolvida nenhuma memória sobre a arquitetura Nabateia e Palmirena, mais bem conhecidas e arqueologicamente bem documentadas, e cujas formas

funerárias parecem ter passado quase despercebidas. De modo semelhante, enquanto os principais monumentos da Síria Cristã e Romana eram certamente conhecidos a comerciantes e caravanas árabes, há pouca evidência de que tiveram um impacto importante, pelo menos não como monumentos artísticos.

Para as outras artes a informação também é escassa, mas talvez seja mais fácil imaginar a natureza e a extensão de sua presença. Da paucidade de termos árabes originais referentes à maior parte da atividade artística, podemos conjecturar que muito pouca escultura, pintura ou manufatura além de objetos puramente utilitários eram produzidos na Arábia. Os ídolos que haviam sido reunidos em Meca eram muito primitivos, e a pintura da Virgem e do Menino encontrada na Cáaba era provavelmente obra de um não-árabe ou uma peça de arte popular local. O que existe de relatos de pinturas e esculturas esteticamente significativas se refere geralmente a obras encontradas fora da Arábia, principalmente no mundo cristão da Síria, Egito, e ocasionalmente Etiópia. Objetos mais caros vinham de outros lugares, e os celebrados têxteis e travesseiros com figuras possuídos por Aícha, a esposa mais nova do profeta, sobre o que muito foi escrito posteriormente, eram provavelmente sírios ou egípcios. Os artesãos da Arábia propriamente dita eram geralmente não-árabes, especialmente judeus, e a prática do artesanato não era honrada. Quando a Cáaba foi reconstruída em 605, foi por um carpinteiro estrangeiro com ajuda de um assistente copta.

À luz de muita pesquisa recente que mostrou que a aristocracia mercantil de Meca e outros oásis árabes eram uma classe rica e economicamente sofisticada, e à luz das realizações artísticas bem impressionantes dos reinos árabes em Hatra, Palmira, Petra e Iêmen, há algo ligeiramente incongruente na informação mínima que possuímos, seja sobre a arte na Arábia pré-islâmica, seja sobre o que os árabes antes do islã sabiam de arte. Alguns escolas, particularmente Monnaret de Villard, buscaram corrigir essa imagem peneirando fontes literária e arqueológicas sobre a Arábia pré-islâmica. Outros deram uma preeminência particular aos reinos árabes da Síria e o Iraque como possíveis patronos de uma arte árabe pré-islâmica original. Mas, para uma definição de atitudes em vez de fatos específicos, o ponto central é que, independentemente de que tipo de arte pré-islâmica os árabes tenham vindo a conhecer, ela foi desconsiderada pela tradição muçulmana posterior. Há muitas razões para isso, entre elas, e não menos importante, é a tentativa bastante sistemática de erradicar o passado da *jahiliyyah*, a época da ignorância, ou todos os séculos que precederam a revelação a Maomé. Qualquer coisa que os árabes pagãos possam ter tido só poderia ter um valor negativo; era algo a ser rejeitado. Mas é colocado, então, um problema bem curioso. Pode-se aceitar e entender que os literatos de uma dada cultura rejeitaram o que quer o passado tenha tido como cultura histórica, religiosa e até mesmo literária. Nossa

própria época nos ensinou muito sobre a reescrita da história e, suficientemente triste, mesmo sobre a obliteração de pessoas e eventos. Mas poderia o mesmo processo ser aplicado ao mundo das formas? Poderíamos imaginar uma obliteração da memória coletiva das formas quando tantas delas eram as próprias coisas que cercavam e acompanhavam a vida de toda uma coletividade? Podemos supor isso, quando sabemos do tamanho da oposição que existia às atividades do profeta nos meios mais ricos e mais sofisticados da Arábia pré-islâmica, o mesmo meio do qual surgiram muitos dos líderes dos primórdios do islã? Assim, mesmo sendo de fato verdadeiro que a tradição muçulmana posterior diminuiu a existência de qualquer arte nos oásis da Arábia, isso pode ser em parte porque essa arte era associada demais às odiadas classes altas de Meca. Duas hipóteses são, assim, introduzidas em nossas considerações. Uma é que os muçulmanos podem ter rejeitado a criatividade artística em geral ou alguns aspectos dela por causa de suas associações com certos grupos sociais. A outra hipótese, um corolário da primeira, é que uma obra de arte tem, pelo menos em algumas circunstâncias, um significado social e que esse aspecto particular por, ocasionalmente, ser o predominante.

O segundo documento a ser examinado é o único documento incontroverso das origens do islã que temos, o Alcorão. É uma fonte difícil de ser utilizada para nossos propósitos, pois devemos tentar separar aquelas passagens que foram usadas para justificações *ex post facto* de certas posições intelectuais e políticas da parte daqueles que parece terem sido afetados por necessidades reais da época. Algumas passagens são, é claro, significativas tanto em seu contexto original quanto em épocas posteriores. Ao discutir as passagens principais, tentarei separar um tipo de outro.

O primeiro trecho pertinente é 31:12-13, versando sobre Salomão: “[12] E para Salomão [...] [lhe demos] alguns gênios [jinn] que trabalhavam a seu serviço, com a anuência de seu Senhor; e a quem, dentre eles, desacatar as Nossas ordens, infligiremos o castigo do fogo do inferno. [13] Executavam para ele o que ele desejava: sinagogas [*maḥārib*], estátuas, grandes bacias como reservatórios, e caldeiras fixas. Trabalhai, ó familiares de Davi, com agradecimento! Mas poucos dos meus servos são agradecidos”. A exegese desses versículos é especialmente complicada. Fora do significado geral identificando Salomão como um rei-profeta para quem foram criadas obras de arte extraordinárias — um tema de considerável importância na arte islâmica posterior —, podemos fazer três observações sobre essa passagem. Uma é, obviamente, que são mencionadas estátuas entre as coisas feitas para Salomão. O termo usado aqui, *timthāl* (pl. *tamāthīl*), causa confusão; pode ser que não tenha a conotação exata de uma escultura tridimensional sugerida por nosso termo “estátua”, mas há pouca dúvida de que

significava algum tipo de semelhança com seres animados. O segundo ponto é que as estátuas, ou o que for que sejam, parecem estar associadas aqui com objetos muito prosaicos e quotidianos, como bacias e caldeiras. É possível que alguma lenda judaica muito específica explique essa passagem em particular, mas temos aqui também a primeira indicação de um tema a ser desenvolvido longamente depois: a provisão de qualidade estética a itens comuns, do quotidiano. O terceiro e mais importante ponto aparece de forma mais completa se lembrarmos do contexto da passagem é de Deus dando “sinais” para a sucessão apotropaica dos profetas; está entremeado de exortações para os infiéis, no passado, presente e futuro. A referência a estátuas ou figuras, então, não os identifica como criações artísticas humanas, mas como símbolos divinamente inspirados da posição ímpar de Salomão.

O mesmo contexto pode ser dado a uma segunda passagem alcorânica, 3:47<sup>1</sup>, que foi particularmente utilizada com frequência tanto por opositores quanto defensores das imagens no islamismo. São as palavras do anjo a Maria: “Deus cria o que ele quer. Quando decreta uma ordem, basta dizer “Seja”, e é. E ele lhe ensinará a sabedoria, a Torá e o Evangelho. E [fará dele] um mensageiro para os israelitas, [dizendo]: “Apresento-vos um sinal de vosso Senhor: esculperei de barro a figura de um pássaro, soprarei nele, e ele se tornará um pássaro, com a permissão de Deus, e curarei o cego de nascença e o leproso, ressuscitarei os mortos, com a anuência de Deus, e vos revelarei o que consumis e o que armazenais em vossas casas. Nisso há um sinal para vós, se sois fiéis.” Mais ainda que na primeira passagem, a ênfase aqui é sobre o fato que só Deus cria o valor a ser dado a uma representação, e que tal representação pertence aos “sinais” que Deus envia aos homens. Além disso, como muitos tradicionalistas indicaram, a representação de um pássaro só é significativa se for dada vida a ele; porém, só Deus dá vida.<sup>2</sup> Podemos expressar alguma dúvida sobre se esse significado particular já estava lá na época da primeira recitação dessa passagem alcorânica. Provavelmente tinha um significado mais metafórico, na medida em que o termo usado para “figura”, *ha’ya(t)*, é muito abstrato, significando “forma” e raramente usado para se referir a representações.

Finalmente, duas passagens intimamente relacionadas são pertinentes a nossos propósitos. A primeira é 5:92: “Ó Crentes, o vinho, os jogos de azar, os “ídeos”/monumentos/pedras/altares (de pedra) e as adivinhações com flechas, são abominação, e obra de Satanás. Evitai-os, pois, para que prospereis.” Então, em 6:74, Abraão repreende seu pai Azar por considerar ídolos como divindades:

<sup>1</sup> Erroneamente identificado como 3:43 no original. NDT.

<sup>2</sup> Mas, se só Deus dá vida, então Jesus é Deus, porque Jesus deu vida aos passarinhos de barro em 3:47... Na verdade, Jesus aqui dá vida *com a permissão de Deus*. NDT.

“Vejo-te e teu povo em erro evidente”. As palavras para ídolos nessas duas passagens são respectivamente *al-anṣāb* e *al-aṣnām*, ambas implicando representações, estátuas ou pinturas, usadas para adoração. Aqui novamente o sentido alcorânico é claramente de opor a adoração de ídolos físicos, e não de rejeitar arte ou representações como tais.<sup>3</sup> Contudo, são essas mesmas passagens que foram utilizadas posteriormente contra as imagens. Nosso problema é explicar por que e quando aconteceu uma busca por justificativas alcorânicas para tal oposição, mesmo se significava uma extensão do significado original de tais passagens.

Antes de fazê-lo, contudo, ainda restam várias considerações sobre o Alcorão como um documento para a arte. Deve ser óbvio que, mesmo se nossa lista de trechos não está completa, há muito poucos deles e sua aplicação para um entendimento da arte é incidental, mínima, e frequentemente após o fato. Não há nada semelhante à força concisa de Êxodo 20:4: “Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra.” Como o Alcorão lida, pelo contrário, de forma bem concreta com muitos aspectos da vida, pode ser adequado concluir simplesmente que, na época do profeta, o problema da criatividade artística e das representações simplesmente não surgiu como uma questão significativa que exigisse algum tipo de pronunciamento ou legislação. Sua única ação claramente documentada envolvendo a arte consistiu na destruição dos ídolos da Cáaba, e o próprio fato que Maomé supostamente deixou uma imagem da Virgem e do Menino sugere que as representações como tais não constituem uma ameaça a sua visão da fé.<sup>4</sup>

Não somente a mensagem Alcorânica foi de pouca importância para o desenvolvimento naquela época ou posterior da criatividade do islã, mas o próprio livro nunca foi usado como fonte para ilustrações. Não é de se espantar, pois, como já foi notado, o Alcorão é uma mistura de livros de Salmos, Provérbios, Levítico e as Epístolas. Embora haja uma considerável quantidade de ilustrações cristãs dos Salmos, elas se originaram principalmente do uso litúrgico dos salmos, e suas imagens estão entre as mais problemáticas do Antigo Testamento. As Epístolas, Provérbios e o Levítico são dificilmente ilustradas. Em outras palavras, e independentemente de seu significado teológico, o Alcorão não se presta à tradução em forma visual porque não tem grandes sequências narrativas e porque seu uso litúrgico e outros usos carecia das complexidades estéticas do uso cristão dos Evangelhos ou do Velho Testamento. O Alcorão foi e ainda é recitado em mesquitas na hora da oração, mas seu apelo estético jaz no som de suas palavras

<sup>3</sup> Se a tradução de *al-anṣāb* for “altares” (de pedra), nem se trata de uma representação... (NDT)

<sup>4</sup> Isso, claro, se desconsiderarmos os Hadith... (NDT).

divinamente inspiradas. Quanto à sua imensa importância como documento legal, dificilmente podemos esperar dele uma transposição visual.

A vida do profeta adquiriu um aspecto lendário bem cedo após a sua morte, sendo ocasionalmente ilustrada a partir do século XIII. É incerto, entretanto, que se tenha tornado um aspecto imediatamente significativo da fé — exceto em questões legais — e certamente não tinha um caráter formal, sagrado. De forma geral, a falta de uma liturgia no islamismo impediu o desenvolvimento do tipo de contexto sacramental, cerimonial ou sagrado em que outros sistemas religiosos se desenvolveram, independentemente das exigências específicas da Igreja. E, de certa forma, podemos pensar se um livro sagrado por si só exige ilustrações. É, na verdade, quando um meio — seja uma cultura inteira ou alguma de suas partes — exige algum tipo de versão visualmente perceptível, que livros sagrados são usados para imagens e que a criatividade dos artistas pode superar a maioria das dificuldades textuais, como bem demonstra a história das ilustrações bíblicas. Talvez seja mais apropriado, portanto, concluir que, embora o Alcorão não se preste facilmente a ilustrações ou interpretações visuais, a razão para não terem ocorrido tais interpretações se encontra menos no Alcorão que em outras circunstâncias que serão tratadas mais adiante.

Finalmente, foi notado frequentemente que a mensagem teológica central do Alcorão é de uma unicidade total, o poder total de Deus. Somente ele é um “formador” (*msawwir*) (59:24), o mesmo termo usado para pintor. Como o único criador, ele não pode tolerar competidores, daí a oposição aos ídolos que, por associação e extensão, tornar-se-ia uma oposição a representações. Mas esse último passo não foi tomado conscientemente na época da formação da religião.<sup>5</sup>

Os próximos dois conjuntos de documento que possuímos diferem dos primeiros tanto em tipo quanto nas formas como esclarecem nosso problema. Trata-se dos hadith, ou corpo de tradições descrevendo a vida do profeta, que adquiriram um caráter praticamente canônico, e uma variedade de histórias antigas envolvendo os árabes e a arte dos povos conquistados. Se por um lado algumas delas lidam com o profeta, sua época, e seus pronunciamentos, eles foram coligidos posteriormente, portanto, refletindo, em grande medida, os julgamentos, atitudes e problemas de uma época posterior; e quase todos se originam dos territórios conquistados ao invés da terra originária do islamismo. É difícil determinar seu valor como indicadores de sentimentos, pensamentos e doutrinas

---

<sup>5</sup> Deve ser acrescentado aqui que em nossa própria época — e em grau menor desde o século XII — artistas e filósofos buscaram e encontraram no Alcorão muitas passagens que podem ser construídas como justificativas não somente para representações, como também para uma glorificação da beleza do homem e das intrincadas invenções visuais dele. Essas passagens foram particularmente discutidas com eloquência pelo estudioso e poeta egípcio Bishr Farès, mas não são pertinentes ao assunto em pauta (nota do autor).

generalizadas. São histórias individuais, relatos ou opiniões, geralmente não fazem parte de qualquer sistema coerente de interpretação, e têm sido geralmente descobertos pelos estudiosos mais ou menos ao acaso no decorrer das leituras. Eles não formam nem se prestam a uma reconstrução científica como um sumário do que os árabes conheciam da arte. As conclusões a serem deduzidas desses documentos são, assim, sempre ligeiramente incertas. Mas eles não são somente os mais citados na literatura, como também os mais importantes, na medida em que refletem a visão do mundo islâmico *depois* que o islamismo embarcou em suas conquistas.

Sobre as tradições, podemos ser breves — bem como sobre a literatura legal analisada até agora somente por um estudioso, Rudi Paret —, pois elas tendem a repetir o mesmo ponto, com variações de somenos. O texto mais típico e completo consiste na seguinte sucessão de dizeres atribuídos ao profeta:

“Os anjos não entram em uma casa em que haja uma figura ou um cachorro”.

“Os que serão punidos com mais severidade no dia do julgamento são o assassino de um profeta, quem foi morto por um profeta, quem leva os homens ao mau caminho sem conhecimento, e o produtor de imagens ou figuras”

“Uma cabeça sairá do fogo e perguntará: ‘Onde estão os que inveteram mentiras contra deus, ou foram inimigos de Deus, ou fizeram pouco caso de Deus?’ Então as pessoas perguntarão: ‘Quem são esses três tipos de pessoas?’ Ela responderá: ‘O bruxo é quem inventou mentiras contra Deus; o produtor de imagens ou figuras é o inimigo de Deus; e quem age para ser visto pelas pessoas é quem fez pouco caso de Deus.’”

É interessante que o alvo principal da culpa é o pintor, em vez da obra de arte. Pois é o pintor que faz representações que aparece como um tipo de competidor com Deus, ao criar algo que tem vida em ato ou potência. E em vários hadith o pintor é ameaçado ao ser obrigado a soprar vida em suas criações. Não podemos ter certeza da época em que essas anedotas foram inventadas ou compiladas em textos legais oficiais, mas o argumento apresentado por Creswell de que não ocorrem antes da segunda metade do século VIII parece ser bastante convincente dentro da documentação existente.

Quaisquer que tenham sido as razões que levaram ao desenvolvimento dessa posição, claramente ela se chocou com um considerável corpus de informação autêntica sobre a presença de objetos belos com figuras — principalmente tecidos e metal — nas vizinhanças imediatas do profeta. Deveriam ser fornecidas explicações, e assim cresceu um outro grupo de tradições que buscavam mostrar que havia variações na forma em que as imagens poderiam ser usadas. Permissíveis em corredores, pisos ou banhos, eram proibidas alhures; em alguns textos legais são permitidas figuras. Não nos preocuparemos neste trabalho com a casuística ou complexidade intelectualmente válida introduzida no pensamento legal e religioso, nem discutiremos a essa altura se esse tipo de preocupação afetava de alguma forma a arte islâmica. O que interessa é somente que em algum

ponto por volta da metade do século VIII a tradição religiosa islâmica em parte ou no todo desenvolveu uma oposição a representações, até então desconhecida. Uma das dificuldades com essa conclusão é que o interesse acadêmico em garimpar textos sobre imagens pode ter deixado passar outros aspectos possíveis dos hadith e da arte. Por exemplo, há referências neles sobre o trabalho dos artesãos e objetos e construções? Há julgamentos e opiniões que podem ser entendidas em termos estéticos? Na busca por esse tipo de informação há uma tarefa científica importante, embora tediosa.

É muito mais difícil compor um retrato mais ou menos coerente do nosso quarto tipo de evidência, os relatos históricos dos primeiros tempos do islã, que possivelmente definem alguma atitude para com a arte. Várias facetas díspares e às vezes contraditória são presentes, e é necessário muito trabalho antes que apareçam completamente ou mesmo com clareza. De fato, se tivermos em mente problemas artísticos, a leitura de qualquer texto dos primórdios do islã gera resultados, mas o problema se encontra no ordenamento desses resultados em algum tipo de sistema coerente. Por exemplo, enquanto que as grandes crônicas fornecem informações mínimas mas relativamente seguras em termos de veracidade histórica, ocorrem documentos muito mais importantes e interessantes em obras de *adab* ou belas-letas ou poesia, mas sua validade específica, seu “índice arqueológico”, não é da mesma magnitude. Uma imagem poética com referência a um objeto ou a um monumento podem indicar algo sobre o gosto da época, mas também pode ser um clichê literário sem valor. Aqui, novamente, a coleção e comparação de textos apropriados deve ser um dos grandes objetivos do estudo acadêmico, e devem substituir a tendência infeliz de muitos escritores (incluindo este) de pescar um único texto que parece satisfazer uma teoria ou interpretação desenvolvida de outra forma.

Ao risco de continuar um procedimento duvidoso, limitar-me-ei à consideração de um aspecto do tipo de informação apresentada por esses primeiros textos: a reação dos primeiros muçulmanos a uma arte que conhecemos de outra forma, a arte dos povos conquistados. Deixarei de lado, por falta de documentação suficientemente documentada, e porque o problema será considerado em parte nos próximos dois capítulos, as informações textuais que não possuímos sobre a arte feita e usada pelos próprios muçulmanos. Como a reação muçulmana à arte é mais bem documentada a respeito da arte cristã, meus exemplos serão relativos principalmente com essa evidência admitidamente parcial. Ao lidar mais tarde com a evidência da própria arte, tentarei compensar esse desequilíbrio, mas deve ser notado que uma seleção completa das fontes descrevendo as conquistas do Irã e da Ásia Central devem gerar importantes informações paralelas.

A reação muçulmana à arte do mundo cristão conquistado era de espanto e admiração. O esplendor da decoração das igrejas foi devidamente notado, e já citamos um texto descrevendo o poderoso impacto das igrejas de Jerusalém e de Edessa como obras de arte. Em parte esse esplendor foi visto como resultado de uma técnica superior. Foi provavelmente durante o primeiro século muçulmano que surgiu a noção de uma superioridade “romana” (cristã, quando não sempre especificamente bizantina) nas artes. Espanto e admiração podem levar a imitação e, especialmente quando acompanhada de riqueza, a esforços sistemáticos para aliciar artesãos para seu lado. Foi mostrado claramente que os mosaicistas que decoraram a mesquita de Damasco e talvez até mesmo os que trabalharam em Medina foram trazidos de Bizâncio. Esse recrutamento bem-sucedido, que foi provavelmente somente o resultado de maior riqueza muçulmana, se tornou uma lenda. Assim, em alguns relatos posteriores, o imperador bizantino é representado como compelido pelo seu soberano muçulmano a enviar mosaicistas. O evento também se tornou um modelo, e no século X o califa omíada na Espanha ainda contratava mosaicistas de Constantinopla. É provável, se não certo, que, além das grandes mesquitas cuja construção é comparativamente bem documentada, a vasta maioria dos monumentos islâmicos, pelo menos na Síria e na Palestina, foram construídos, feitos e decorados por trabalhadores e artistas que ou eram cristãos ou eram treinados na tradição da cristandade pré-islâmica.

Mas a admiração e o espanto iniciais também podem levar a rejeição e desprezo. O capítulo anterior relatou que, como um tratado havia sido assinado entre os cristãos e os muçulmanos estabelecendo um ano de prazo antes de uma certa cidade mudar de mãos, a estátua do imperador Heráclio foi colocada na fronteira entre os territórios cristãos e muçulmanos. Há uma continuação da história. Um dia um cavaleiro muçulmano, ao praticar equitação, danificou acidentalmente o olho da estátua.<sup>6</sup> Os cristãos protestaram e o governante muçulmano local concordou que o dano deveria ser reparado. Os cristãos pediram que fosse desfigurada de modo semelhante a estátua do equivalente muçulmano — o califa Omar e não o comandante local, como ele próprio havia sugerido. Então ficou decidido; danificaram o olho, e todos concordaram que havia sido feita justiça. A moral da história — provavelmente apócrifa e, o que é interessante, de origem cristã — é que o comandante muçulmano, que concordou que havia sido cometido um erro em algum tipo de nível simbólico, concordou que o olho do seu califa fosse retirado porque ele não acreditava tão profundamente como seu equivalente cristão na profunda importância de uma imagem. Para ele foi um mero gesto, e o relato, embora possa ser enviesado a favor da posição cristã, retrata sua tentativa de substituir uma representação sua por uma de Heráclio

<sup>6</sup> Como poderia alguém a cavalo “danificar acidentalmente” o olho de uma estátua? (NDT).

como uma expressão de divertido desprezo para com o uso de imagens que ele não entendia.<sup>7</sup>

Existem outros exemplos de desprezo pelo que se pensava ser a adoração pagã de imagens e o uso entorpecedor, como de opiáceos, das cerimônias pela Igreja ou pelo imperador bizantino. Às vezes o desprezo poderia se tornar destrutivo, como em várias histórias (admitidamente encontradas em sua maioria em fontes cristãs) relatando seja a profanação geral de imagens em igrejas ou a perseguição dos cristãos. O evento mais bem conhecido desse tipo foi o edito de Yazid em 721, segundo o qual todas as imagens religiosas deveriam ser destruídas. Embora o edito seja conhecido quase exclusivamente através de fontes cristãs, ele foi aceito como realidade, e provavelmente com razão, na medida em que elementos figurais de vários mosaicos anteriores nas igrejas cristãs da Palestina foram substituídas por vegetais ou completamente removidos.<sup>8</sup> A questão é se o edito foi ideologicamente iconoclasta e, assim se ele expressa já em 721 uma oposição militante a imagens religiosas e outras. Uma consideração não somente dos muitos textos sobre isso mas também do contexto histórico preciso da época sugere que o edito era menos uma manifestação do iconoclasmo islâmico e mais uma tentativa de perseguir os cristãos, especialmente os cristãos ortodoxos ligados a Constantinopla. O ponto mais importante é que, para um muçulmano do século VIII, as imagens eram um dos aspectos mais característicos — e em parte, detestáveis — do cristianismo.

Foi provavelmente nessa mesma época que um incidente secundário na vida do profeta — seu envio de um emissário a territórios dominados pelos bizantinos — foi transformado em uma missão altamente organizada e altamente oficial para a conversão de reis e governantes estrangeiros. O principal alvo era o imperador bizantino, que rejeitou com desprezo o diálogo, embora os relatos variem quanto às razões ou sinceridade de sua recusa. É interessante notar que, pelo menos em uma narrativa, o imperador estava pronto para aceitar o islamismo, sendo dissuadido pelo clero e pelos patrícios de sua comitiva. Embora essas histórias só digam respeito remotamente a imagens e arte, elas realmente estabelecem um aspecto do contexto psicológico da relação entre o islamismo incipiente e o cristianismo estabelecido, um contexto que inclui um convite da nova fé desprezado pelo império mais antigo. É uma atitude de superioridade consciente de si mesma, juntamente com uma rejeição formal pelo mundo que se está tentando persuadir. Não seriam nem útil para nós aqui se não fosse pelo

---

<sup>7</sup> Ou então ele entendia e não concordava. Ou então ele queria se colocar no mesmo nível simbólico do imperador bizantino. Ou então ele não queria fazer uma imagem de Omar para ser desfigurada e depois sofrer possíveis consequências. (NDT)

<sup>8</sup> E a história de que os cristãos da Palestina etc. tinham decorações sem imagens? (NDT)

fato de os séculos VII e VIII serem justamente aqueles em que as imagens e seu significado se tornaram um dos marcos do mundo cristão oriental. Mas há mais. Foi um mundo que usou suas imagens e sua habilidade com imagens para definir suas posições religiosas e políticas, e para persuadir e converter. Um dos destaques de uma visita a Constantinopla era uma cerimônia na Hagia Sophia; as fontes muçulmanas contam como prisioneiros muçulmanos suportaram o impacto do brilho da igreja e recusaram-se a converter-se, enquanto que as fontes cristãs descrevem como os muçulmanos aceitaram o cristianismo nas mesmas circunstâncias. Em qualquer caso, as imagens se tornaram não uma mera característica do mundo cristão, mas uma das mais importantes e perigosas armas que possuía.

Por todas essas razões, podemos descrever a atitude muçulmana para com a arte do mundo cristão como confusa, em que se misturavam espanto e admiração, desprezo e inveja. Foi dada ênfase particular a esse aspecto narrado pelas histórias mais antigas porque será um aspecto importante na interpretação geral a ser proposta; mas devemos repetir que há muitos outros aspectos da reação muçulmana à arte que podem ser detectados mesmo a partir de uma pesquisa não sistemática da evidência escrita. Um deles é a súbita descoberta e acumulação de imensos tesouros de objetos caros pelos exércitos árabes e especialmente seus líderes. Das fronteiras da Ásia interior à Espanha, os conquistadores muçulmanos coletavam materiais como tecidos, ouro, prata e marfim. Alguns eram derretidos, mas outros eram acumulados nos centros médio-orientais do império. Os exércitos muçulmanos também viram muitos novos locais sagrados e palácios; às vezes eram recebidos com altas honras e subornados pelos potentados locais. Como resultado, não somente objetos de luxo surgem para pessoas que nunca os haviam visto, como também ocorre entre os muçulmanos uma nova consciência de uma vida de luxo num nível até então desconhecido pelos árabes. Obviamente essa vida não era compartilhada por todos; na verdade criou uma clivagem na comunidade entre os que usufruíam dela e os que viam nela uma ameaça à pureza da fé. Assim, podemos postular em um outro sentido a formação do que poderíamos chamar de um ressentimento contra o belo e o caro, que pode combinar com uma reação populista à arte e às imagens já sugerida na Arábia propriamente dita.

Todos os documentos examinados até agora derivam de fontes literárias e suposições sobre o contexto histórico do primeiro século muçulmano. Antes de tentar unir tudo isso, é necessário nos voltarmos à arte propriamente dita e um documento particularmente notável, a numismática. Nesse estágio não são tanto as características estilísticas, iconográficas ou estéticas da arte islâmica primitiva

que são de importância, mas sim se, vistas conjuntamente, elas dão uma outra dimensão à questão da atitude muçulmana em relação à arte.

Se percorrermos as muitas obras de arte dos primeiros tempos do islã, a impressão avassaladora é a ausência de representações de seres vivos. Essa conclusão pode ser surpreendente à luz das grandes descobertas em Qusayr Amra, Khirbat al-Mafjar, Qasr al-Hayr ocidental, e Samarram que levantaram tantas questões sobre a natureza da arte islâmica e sobre as quais teremos muito o que dizer mais adiante. Entretanto, independentemente da importância particular que tendemos a dar a temas zoomórficos ou antropomórficos, porque é de tais temas que nossa própria concepção da arte tendeu a se derivar, esses monumentos são a exceção, e não a norma. Eles são essenciais para uma compreensão da cultura como um todo, mas eles formam somente um aspecto das formas em que se expressava de uma maneira visualmente perceptível.

Ao examinar um grupo de monumentos específicos é possível refinar a importância dessa impressão geral. A impressão primária da fachada de Mshatta é de uma composição altamente planejada de temas vegetais e geométricos; há, porém, grande quantidade de animais (figs. 35, 34). A grande série de cerâmica dos primórdios do islã do nordeste iraniano (fig. 36) contém principalmente temas não representativos, mas ocasionalmente um pássaro ou animal ocorrem e um grupo pequeno, mas celebrado, tem até seres humanos. De forma semelhante, embora seja exagerado ver elementos humanos e animais nos estuques de Samarra (fig. 33), havia frisos de animais na decoração das casas da capital abássida, e as madeiras esculpidas do Egito contém certa quantidade de temas de animais. Seria provavelmente mais correto dizer que ocorreu um balanço de unidades temáticas no início da arte islâmica, que não deu um lugar primário ou nem mesmo importante para as representações de homens e animais. A impressão do observador da falta de tais representações é condicionada pelo fato de que monumentos comparáveis do fim da Antiguidade, Bizâncio e da Índia, ou do Ocidente Cristão posterior, tinham um balanço diferente de temas, em que os elementos representativos eram predominantes. A questão é se esse balanço diferente é proposital e cheio de significado, ou acidental. A resposta é sugerida pelos mosaicos da Grande Mesquita de Damasco (figs. 37).

Na última década vários estudiosos mostraram que as grandes e parcialmente preservadas composições arquitetônicas nos mosaicos que demoram essa obra-prima dos primeiros tempos do islã simbolizam uma visão paradisíaca de um mundo islâmico pacífico. Descontando seu valor ornamental, podemos dar aos mosaicos um significado iconográfico, assim como a decoração de monumentos comparáveis em outros lugares — por exemplos, igrejas — tem um significado iconográfico. Foi frequentemente notada outra característica curiosa



**Figura 33** Revestimento de parede de uma casa particular, Iraque, Samarra, séc. IX. Estuque esculpido, estilo B. 1.17 x 2.61 m.



**Figura 34** Detalhe da fachada do Palácio de Mshatta. Séc. VIII. Pergamon-Museum, Berlim.

desse mosaico. Na tradição clássica e bizantina, da qual derivou, o tema das construções formava um pano de fundo – às vezes significativo, outras vezes ornamental — para outro tema. Neste caso não há outro tema; ao invés disso, uma série de árvores naturalísticas fica em primeiro plano. Já que parece improvável que essas árvores fossem o tema principal dos mosaicos, elas se tornaram o equivalente formal de personagens que formam o tema principal em modelos usados pelos mosaicistas de Damasco, como por exemplo nos mosaicos do século V da Igreja de São Jorge em Tessalônica (38). Ocorreu aqui um exemplo fascinante da transferência de relações formais entre as partes de uma imagem. O desejo por um significado concreto — arquitetura paradisíaca — em uma linguagem iconográfica compreensível — o vocabulário da tradição clássica — levou à mutação do motivo de fundo em tema principal, e à transformação do motivo em primeiro plano — na tradição o tema principal — em tema secundário.

Em uma das construções mais oficiais do começo do islã, portanto, foi criada uma decoração cuja intenção era ter significado simbólico. Também vimos que pode ser atribuído um significado simbólico a alguns dos temas dos mosaicos do Domo da Rocha. Não há quaisquer representações de animais nem neste, nem na Mesquita de Damasco. Mas na fachada de Mshatta, com seus temas vegetais ocasionalmente intercalados com temas animais, não ocorre nenhum motivo



**Figura 35** Palácio de Mshatta, séc. VIII. Pergamon-Museum, Berlim.

animal no lado direito da entrada. O lado sem animais corresponde à parede da *qibla* da mesquita, a parede na direção de Meca.

Evitar a representação figurativa nos primeiros tempos da arte islâmica era, assim, uma atitude sistemática e deliberada sempre que se tratava de uma construção religiosa, o que levou a escolhas e modificações incomuns no tipo de imagética emprestada e utilizada por patronos muçulmanos. Isso, entretanto, não significou evitar também um significado simbólico ligado às formas que foram realmente empregadas. Pelo contrário, foi dado um significado simbólico a novas formas e a formas em linguagens artísticas mais antigas, para as quais não havia simbolismo conhecido. A conclusão a que chegamos, então, é dupla: havia de fato uma consciência nas maneiras pelas quais a arte islâmica primitiva chegou a evitar as representações, e essa consciência era menos o resultado de alguma doutrina a priori do que uma resposta ao vocabulário formal disponível aos muçulmanos.

Essas conclusões podem ser seguidas no último documento a ser discutido, as moedas. A história da numismática do início do islã já foi contada muitas vezes. Não se sabe nada sobre ela antes da conquista do Crescente Fértil. As moedas locais, bizantinas em antigos territórios bizantinos e sassânidas no Oriente, foi continuadas com uma inscrição árabe possivelmente indicando uma variedade

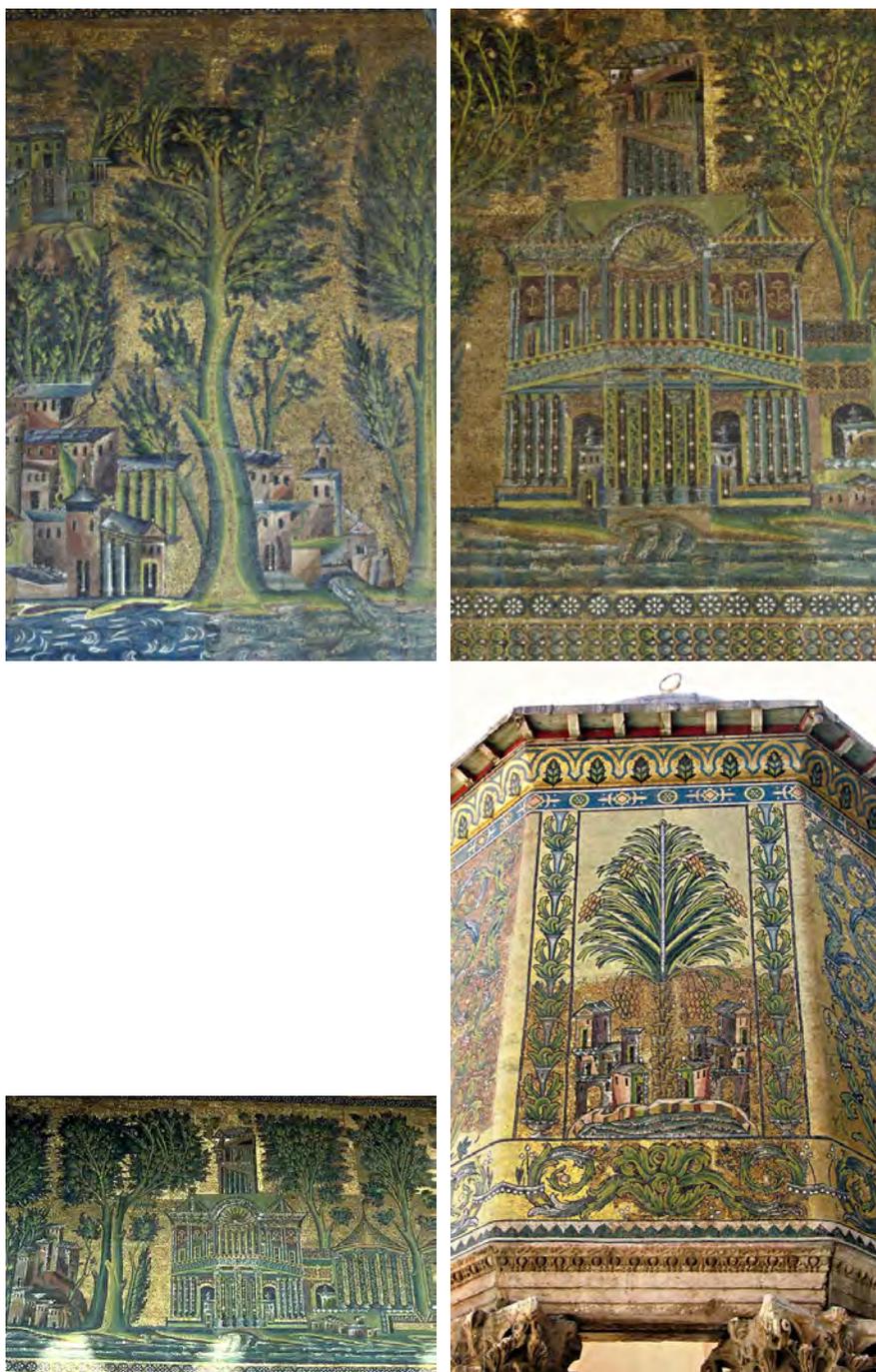


**Figura 36** Tigela, séc. X, período Samânida. Cerâmica pintada sob esmalte. Irã. Altura: 11.2 Largura: 39.3 Diâmetro: 39.3 cm. Freer Gallery of Art, F1957.24.

de coisas – uma data, o nome de um califa ou governante, a profissão de fé, uma casa da moeda.

Foram introduzidas várias modificações, que no conjunto aparecem mais claramente em imitações de moedas bizantinas que em sassânidas. Algumas delas consistem simplesmente na remoção, do protótipo, de um símbolo cristão óbvio como a cruz, substituindo-o com um pau em uma plataforma sobre três degraus. Outras mudanças são mais curiosas. Assim, aparece um tipo de moeda conhecida como o Califa de Pé. No reverso dessa moeda, o típico retrato do grupo bizantino é substituído por um personagem de pé com uma *kufiya* na cabeça em vez de uma coroa, um grande vestido em vez de *loros*, e uma corda peculiar e até agora inexplicável à sua direita. O personagem está empunhando uma espada. Todas essas características podem ser interpretadas como ensaios para uma iconografia imperial islâmica usando sinais visuais que o identificam com a vida e os costumes dos árabes.

Essa busca por uma imagética identificadora original é também ilustrada por uma moeda extraordinária conhecida somente através de três exemplos. Ela mostra no anverso uma representação real derivada de protótipos sassânidas, mas



**Figura 37** Detalhes dos mosaicos da mesquita de Damasco, 705-715.

com claras modificações nas roupas, especialmente na cabeça. O reverso mostra



**Figura 38** Mosaico da Igreja de São Jorge (Rotunda de Galério), Tessalônica.



**Figura 39** Moeda de Justiniano II, ca. 692.

um nicho ao redor de uma lança em pé. George Miles sugeriu que é a imagem de um mihrab, um nicho em uma mesquita simbolizando o lugar do profeta (que será discutido em detalhe no próximo capítulo) e de uma *'anazah*, a lança que era um dos símbolos formais do poder califal e profético. Há pouca dúvida sobre a veracidade da interpretação dada à lança. Talvez seja menos certo que o nicho representa um mihrab verdadeiro, pois, como veremos, este último só apareceu na arquitetura dez anos depois. Pode ter sido simplesmente um motivo de honra sem significado muçulmano concreto. Mas isso não é de grande importância neste nesta discussão.



**Figura 40** Evolução da cunhagem de Abd al-Malik.

O terceiro exemplo da busca iconográfica é uma singularidade. Um grupo de moedas de prata derivadas do modelo sassânida tem no reverso uma figura com braços estendidos, como um *orans* mediterrânico. Não há explicação para esse tipo, que pode ser considerado seja como uma confusão iconográfica, seja como outra tentativa de expressar visualmente algum aspecto da nova cultura. Existem vários outros tipos peculiares, especialmente na parte oriental do império, mas eles ainda aguardam uma pesquisa adequada.

Essas questões experimentais tiveram um fim em 696-97 para o ouro e em 698-99 para a prata. Nessa época, a reforma de Abd al-Malik, frequentemente contada nas crônicas medievais, quebrou com os tipos imitando temas bizantinos e sassânidas e os substituiu com um tipo islâmico puramente anicônico, que proclamava que “Não há deus além de Deus, único, sem associado”. A citação alcorânica (9:33) anuncia: “Maomé profeta de Deus o enviou com a orientação e a verdadeira religião, para fazê-las prevalecer sobre toda religião, ainda que os pagãos o detestem”. Além dessas fórmulas padrão, as primeiras moedas contêm várias variantes, mas todas delas enfatizam a qualidade única e incriada de Deus. Exceto por algumas questões provincianas e tipos ocasionalmente peculiares, a

cunhagem puramente epigráfica de Abd al-Malik permaneceu o padrão da cunhagem islâmica por séculos.

A utilização de moedas, especialmente ouro e prata, pelo historiador da arte é tanto uma vantagem quanto um perigo. Uma vantagem importante da evidência numismática é que ela reflete um uso de formas e símbolos visuais altamente consciente e oficial. Portanto, a sucessão datável de fórmulas iconográficas — pequenas adaptações de fórmulas anteriores, tentativas de uma iconografia original utilizando representações e outros símbolos, substituição dessas fórmulas com fórmulas puramente epigráficas — podem ser adaptadas como uma sucessão de escolhas conscientes pelo nível mais alto da cultura e do império. Em um momento cronologicamente definido, que corresponde à época do Domo da Rocha, uma arte bastante oficial de cunhagem substituiu fórmulas representativas com a escrita, e essa mudança foi, para todos os fins práticos, irreversível. Obviamente foi resultado de uma necessidade ou de uma atitude que pode pelo menos ser datada, mesmo que ainda não explicada. Além disso, podemos supor que temas numismáticos tinham alta circulação e, a não ser que fosse indicado de outra forma, implicam a cultura como um todo. O mesmo índice de valor não pode ser dado tão facilmente a um palácio e nem mesmo para uma construção religiosa.

Mas o próprio fato de moedas de ouro e prata serem documentos altamente oficiais sugere sua limitação como tais. Eles refletem somente as preocupações do centro de uma cultura; não são necessariamente indicativos da criatividade total de um dado momento, mesmo no nível dos símbolos formais. Assim, por exemplo, o próprio Abd al-Malik tinha um selo feito que mostrava leões e pássaros, um de frente ao outro, e um *alpha* tradicional bizantino. Esse objeto é único; pode ser mais antigo que as moedas reformadas, e sua natureza possivelmente mais privada limita sua significância potencial. Contudo, ele ilustra pontos cruciais da multiplicidade de temas e seus níveis de utilização que existiam numa dada época. Essa multiplicidade é provavelmente verdadeira de qualquer momento na história das formas, mas, no nosso caso do começo da era islâmica, como em a maioria das outras épocas, parece possuir uma qualidade que faz dele único. É que a arte oficial do império tendia a evitar representações de seres vivos, enquanto que aparentemente a cultura como um todo parecia indiferente ao problema.

Façamos agora um resumo da evidência histórica que trouxemos sobre a atitude muçulmana em relação à arte e tentar sugerir uma explicação para ela. Vista historicamente, isto é, como um tipo de desenvolvimento cronológico, pode-se propor o seguinte esquema, sem levar em consideração, por enquanto, as limitações ligadas aos diferentes tipos de informação que temos. O berço árabe do



**Figura 41** Selo do califa Abd al-Malik. À esquerda, li-‘abd Allāh (Para o servo do deus [Abd Allah]) ‘Abd al-Malik amīr al- (comandante dos) mu‘minīn (fiéis). Na margem: lā-ilaha il-Allāh waḥdahū la sharīka lahu Muḥammad rasūl Allāh – “não há deus exceto o deus o único não tem parceiro Maomé mensageiro do deus.”

À direita, Filisṭīn (Palestina).

islã só tinha uma consciência muito opaca das possibilidades de símbolos visualmente perceptíveis feitos pelo homem; não era ele mesmo criativo, mas “consomia” objetos de qualidade variável vindos de outros lugares e sabiam que outras culturas, inclusive suas vizinhas, erigiam construções luxuosas, pintavam figuras, esculpiam estátuas, e às vezes até mesmo atribuíam certa sacralidade a essas criações. Mas não havia significado dado a formas que eram ou primitivas ou limitadas, nem impulsos estéticos mais gerais além de possuir uma coisa “bonita”. Esses significados pertenceram ausentes do Alcorão e da mensagem do profeta, com sua ênfase num deus único forçosamente distinto da visão cristã do divino e também com sua ênfase num certo modo de vida para a comunidade dos fiéis. Durante o primeiro século após a conquista, os muçulmanos ficaram em contato direto com a fantástica riqueza artística do Mediterrâneo e do Irã. Eles foram fortemente afetados por um mundo em que as imagens, as construções e os objetos eram expressões ativas do status social, da religião, da lealdade política, e de posições intelectuais ou teológicas. Como mostraram muitos estudos recentes, o mundo cristão da época era imensamente orgulhoso tanto de sua sofisticação no uso do visual quanto de seu domínio técnico do belo. As coisas são menos claras para o Irã, mas, tendo em vista a riqueza de imagens religiosas e objetos de luxo identificados na Ásia Central, pode ser sugerido um desenvolvimento igual ou ao menos semelhante ao de Bizâncio. Não é preciso nem falar que os muçulmanos ficaram impressionados pela complexidade artística do mundo conquistado. Para usar o termo recentemente introduzido por Gustav von Grunebaum, eles eram claramente “tentados”, e podemos documentar a acumulação de riquezas juntamente com novos hábitos de vida luxuosa e a busca por símbolos visuais deles próprios, incluindo representações de personagens e pessoas. Mas então essa busca parou, ou melhor, na arte oficial das mesquitas e das moedas, temas

mais antigos, com presença constante de seres vivos, foram substituídos pela escrita ou por modificações conscientes dos modelos usados. Essas substituições ainda tinham conteúdo iconográfico, mas elas careciam de um elemento que tendia a ser *de rigueur* na tradição da época ou anterior: a representação de seres vivos. Muito embora existam exceções notáveis, essa relutância ou repulsa a representações se difundiu além do domínio da arte oficial, para a arte privada. Por volta do século VIII, os pensadores muçulmanos estavam-se perguntando por que houve essa mudança, e eles respondiam se voltando às passagens do Alcorão e reinterpretando a vida do profeta.

Por que, falando historicamente, ocorreu essa mudança da indiferença à oposição? Geralmente se supôs — bem corretamente, parece-me — que a doutrina (ou pelo menos os seus elementos) de oposição a representações foi posterior, ao invés de anterior ao abandono parcial de tais representações. Portanto, não é através do impacto de um pensamento especificamente muçulmano que podemos fornecer uma explicação. Alguns argumentaram a favor de um tipo básico semítico de oposição a imagens que teria vindo à luz com a formação do império árabe. Além de ser infelizmente limitado etnicamente, essa explicação é enfraquecida pela existência de uma arte patrocinada por entidades semíticas desde os tempos acadianos. Outros defenderam o impacto imediato do judaísmo, e é verdade que os judeus convertidos tiveram um papel importante na formação de muitos aspectos do pensamento islâmico dos primórdios. Além disso, vários eventos com tons iconoclasticos, como o edito de Yazid, são considerados como tendo sido inspirados por judeus. É, de fato, bem provável que o pensamento e os argumentos judaicos tenham tido um papel importante na formação de uma doutrina contra as imagens, mas parece-me improvável que os tenham desencadeado, principalmente porque a doutrina ou até mesmo a maioria das declarações sobre a arte sempre ocorrem primeiro como uma reflexão sobre a presença de uma obra de arte, e não como uma posição intelectual. Então, no único caso em que as imagens foram formalmente abandonadas (as moedas), e cujo desenvolvimento pode ser traçado com exatidão, não há evidência para uma influência judaica, que não é provável (ver figs. 42 e 43).



**Figura 42** Moeda dos rebeldes judeus de 68-69 d.C. Anverso: “Shekel, Israel. Ano 3”. Reverso: “Jerusalém, a Sagrada”



**Figura 43** Moedas da revolta de Bar Kochba (132-135 d.C.). À esquerda: Ano 2 (133/4). Inscrição “Jerusalém”, fachada do templo com Arca da Aliança / Inscrição “Ano 2 da libertação de Israel” com lulav e etrog à esquerda. À direita: Ano 1 (132/3). Cacho de uvas / Palmeira, “Eleazar, o sacerdote”.

É mais simples argumentar que a formação da atitude muçulmana em relação à arte não foi resultado nem da doutrina nem de uma influência intelectual ou religiosa precisa. Foi mais o resultado do impacto das artes prevaletentes sobre os árabes. Ou, em outras palavras, o islã surgiu no palco em um momento em que, mais do que qualquer época antes ou depois, as imagens se tonaram intimamente relacionadas com seus protótipos em vez do espectador; quando facções políticas e religiosas lutavam umas com as outras através das imagens; quando a cristologia do tipo mais complexo penetrava nos símbolos públicos das moedas. Nesse mundo particular, o novo islamismo poderia escolher (e, de fato, tentou) competir, em algumas moedas, desenvolvendo um sistema simbólico próprio. Entretanto, a dificuldade era que não somente o mundo cristão em particular havia adquirido uma tremenda sofisticação no uso das formas, mas também que, para ter significado, um sistema de formas visuais simbólicas deve ser conhecido e aceito por todos aos quais se destina. Se usasse, mesmo com modificações, os termos da cultura mais antiga e mais desenvolvida, o islamismo perderia sua qualidade única. Por outro lado, a fraqueza visual de seu passado árabe não fornecia ao islamismo árabe formas visuais que pudessem ser entendidas por outros ou com a sofisticação técnica necessária para manipular formas existentes. A reforma de Abd al-Malik cristalizou e formalizou uma atitude que havia-se desenvolvido na comunidade muçulmana, segundo a qual o uso específico prevaletente de representações tendia à idolatria, e nenhum sistema visual compreensível além da escrita e de objetos inanimados poderia evitar ser confundido com o mundo estranho dos cristãos e, por extensão posterior, dos budistas ou pagãos. Portanto, foram essencialmente as circunstâncias políticas e ideológicas do final do século VII no mundo cristão que levaram o islamismo a esse ponto de vista particular. Pois é em uma relação complexa com o império Bizantino que o islã tentava se definir. Isso transparece claramente em muitos

dos relatos que descrevem a cunhagem de Abd al-Malik ou a chegada de trabalhadores de Constantinopla para fazer os mosaicos em Damasco. A maioria deles descreve os dois eventos como respectivamente um desafio ao imperador bizantino e sua sujeição ao califa. A verdade histórica aqui é menos importante que o estado de espírito sugerido.

Para concluir, poderíamos dizer que, sob o impacto do mundo cristão da época, o islã buscou símbolos visuais oficiais para si, mas não podia desenvolver símbolos representativos por causa da natureza particular das imagens na época. Circunstâncias históricas precisas, e não a ideologia ou algum tipo de caráter ético místico, levou à atitude muçulmana. Dois corolários e uma questão derivam dessa conclusão. Um corolário é que podemos definir a atitude muçulmana para com a arte somente em uma área limitada da representação de seres vivos. Não há atitude definível para com outros aspectos das artes. Com referência a esses, podemos simplesmente presumir a manutenção e apropriação pelo islã de atitudes prevalentes no mundo conquistado, um ponto que será mais discutido posteriormente. O outro corolário é que uma atitude que define a cultura aparece quando a identidade da cultura é afetada, isto é, quando teme que a atitude prevalente é perigosa para a unidade e coesão da cultura. Veremos em nosso último capítulo como isso pode explicar várias outras características do início da arte islâmica. Quanto à questão, é a seguinte: se a relutância islâmica à imagens foi resultado de circunstâncias históricas específicas, por que permaneceu após a remoção das circunstâncias, durante a crise iconoclasta no mundo cristão e após o império islâmico ser completamente estabelecido?

Para uma resposta, devemos nos voltar ao outro aspecto, filosófico e antropológico, de nosso problema. A atitude do começo do islã é mais que simplesmente o resultado de circunstâncias históricas concretas; é uma atitude tipologicamente definível que vê e compreende qualquer representação como de alguma forma idêntica àquilo que ela representa. Essa atitude foi uma constante na história da arte, às vezes em primeiro plano, como na arte egípcia, outras vezes emudecida sob o impacto de outro impulso estético ou social, como na arte clássica grega. Mas sempre estava presente e reaparecia em vários momentos, na Idade Média ou mesmo hoje. A peculiaridade da atitude muçulmana é que ela imediatamente interpretava esse poder mágico potencial das imagens como uma decepção, como um mal. Essa iconofobia tem vários outros aspectos. Em si mesma, não é uma rejeição dos símbolos como tais, pois, como vimos, há um conteúdo simbólico nos mosaicos de Damasco ou no uso da escrita nas moedas. Mas a história posterior dos mosaicos de Damasco é instrutiva, na medida que eles, assim como os mosaicos pouco anteriores do Domo da Rocha, perderam

seu significado simbólico muito rapidamente, pelo menos no que tange à corrente principal da cultura. Somente através de observações incidentais pode-se reconstruir seu significado original, e mesmo assim essas interpretações ainda estão cercadas de dúvidas e incertezas. Como veremos depois, a coisa fica diferente ao nos voltarmos à escrita, que permaneceu como o principal veículo para significados simbólicos no início da arte islâmica. A questão neste estágio é meramente que a rejeição de certo tipo de imagem por causa de sua ameaça enganosa parece ter levado consigo uma incerteza considerável sobre o valor do conjunto dos símbolos visuais.

Coloca-se aqui um problema teórico curioso. Pode-se, de fato, concluir que existe alguma incerteza quanto a se as formas de qualquer imagem podem adquirir um significado simbólico concreto, a não ser que usem imitações da natureza concretamente definíveis. Se signos abstratos e não-figurativos podem de fato adquirir significados simbólicos, como podemos aprender a lê-los? Por que método de investigação das formas visuais podemos descobrir se tinham um sentido em sua época? Mas há mais aqui que uma sugestão de um desespero epistemológico moderno. Pode-se, realmente, imaginar se um sistema puramente abstrato de símbolos visuais pode ser aprendido, mesmo dentro da própria cultura, pois, seguindo aqui Jacques Berque, podemos sugerir que uma arte não-figurativa, mesmo se o aspecto não-figurativo não for total, contém *ipso facto* um elemento arbitrário que de alguma forma escapa às regras normais da comunicação de uma mensagem visual. O historiador pode ficar perplexo pela noção de um absurdo na criação artística, absurdo pelo menos no sentido de que, para parafrasear Berque, se refere a níveis mais ricos e muito mais profundos que os da comunicação quase-verbal. Contudo, não é mesmo assim?, que a precisão de significado ou de importância é automaticamente faltante como resultado de uma rejeição da representação de formas que de outro jeito seriam conhecidas? Para responder a essas questões, são necessárias investigações teóricas e experimentais de um tipo completamente diferente das que estamos levando a cabo aqui, especialmente psicológicas sobre o modo de percepção e compreensão das formas. Pode dar na mesma deixar essas indagações como estão, notando simplesmente que nosso problema da formação de uma tradição artística leva ainda a outra série de charadas teóricas, além das que apresentamos no início.

Outro ponto, também com implicações teóricas interessantes, pode ser derivado de nossas investigações. Podemos lembrar que é em um nível popular que os símbolos visuais têm uma significância mais consistentemente mágica, mesmo se esses significados são usados e organizados em níveis mais elevados. Por outro lado, a maioria das imagens vistas pelo islã como modelos haviam sido patrocinadas por príncipes ou pelo clero, mesmo quando sua interpretação

era popular. Esse patrocínio deu às imagens uma conotação de luxo; elas eram substitutos não essenciais à vida. Ora, como mostraram vários escritores, uma das peculiaridades das primeiras atitudes islâmicas foi o que Marshall Hodgson chamou de “moralismo”, isto é, uma forma de interpretar qualquer experiência ou necessidade através de um código de comportamento e compreensão pequeno e estrito. Esse código era em grande medida social no mundo islâmico e teoricamente envolvia todo o grupo social, toda a *ummah*, e não havia clero ou liturgia para dar-lhe uma forma mística complexa nos primórdios. Pelo menos em sua vida pública, os príncipes tendiam (com notáveis exceções devidamente mas criticamente percebidas pelos cronistas), durante as décadas formativas do início do islã, a serem nada mais que *primi inter pares*. O código, assim, carecia tanto de intermediários canonicamente organizados e da necessidade de tais intermediários, pois era resultado de uma entidade social pequena e coesa. Na medida em que a maior parte da criação artística da época era vista como um substituto para a realidade, sendo assim um intermediário entre o homem e a realidade, aparecia como má em um sentido muito mais amplo que o tecnicamente preciso de confronto entre deus, o *musawwir* [criador de imagens] supremo, e criados de imagens, e o *musawwir* em pedra ou pintura. Era má porque interferia entre o homem e a vida moralmente boa, porque era uma tentação gratuita.

Até certo ponto esse código social era uma abstração, um corpo de crenças e atitudes que nem sempre encontrava expressão legal ou prática, na medida em que não havia força eclesiástica unificadora entre os muçulmanos e o sistema organizado de jurisprudência ainda era incipiente, mesmo por volta de 800. Porém, nessa época muitos grupos não-islâmicos diferentes ou grupos recentemente convertidos haviam-se tornado parte da comunidade muçulmana. O código social original foi sujeito a uma variedade de tensões, duas das quais era de particular importância.

Em um extremo estavam várias culturas populares que continuaram a ver imagens como mágicas e que eram profundamente enraizados em todas as partes do mundo islâmico. Essas culturas mantinham, embora à distância e sem segurança, uma ligação ao passado pré-islâmico do Oriente Próximo. No outro extremo surgiu uma cultura aristocrática — os califas, suas famílias, os altos oficiais — que viam imagens como luxo e que pegavam emprestado conscientemente formas de tradições do Oriente Próximo, na maioria relativas à realeza. Entre esses dois extremos o código dominante muçulmano apareceu em sua melhor forma nas primeiras cidades do Iraque ou em Fustat, que foram criações completamente novas, em vez de nas cidades em grande medida estrangeiras da Síria ou do Irã ocidental, embora as coisas fossem bem mais complicadas em detalhe. Esse meio-termo islâmico rejeitou ambos os extremos, o mundo popular

como pagão e o mundo aristocrático como diferente e hipócrita. Essa rejeição pode ter sido apoiada pelo lado social da pobreza do pensamento estético no começo do islamismo na Arábia discutida neste capítulo. Mas é extremamente importante perceber que foi esse grupo intermediário e instruído que nos deu a maioria dos textos através dos quais é definido o início da cultura islâmica e que institucionalizou em termos legais a atitude moralista do começo da *um-mah*. Veremos mais adiante que também pode ser atribuída a ela uma cultura material específica.

Enquanto isso, podemos apresentar a hipótese de conclusão de que cresceu no início da era islâmica uma nova entidade social cujo ethos rejeitava os usos complexos de representações nas áreas conquistadas e com isso reviveu a iconofobia latente em qualquer cultura. Ela se tornou o formador de opiniões dominante em um sistema que incluía muito mais que a si próprio. Mas também foi um passo adiante, pois, ao legalizar essa rejeição, também lhe deu uma qualidade moral. A passagem seguinte do moralista e historiador do século X, Ibn Miskawayh, pode servir como ilustração concreta desse ponto. Ao listar e discutir vários vícios, ele menciona “a busca por aquilo que é precioso e que é uma fonte de disputa para todos [...] Quando um rei, por exemplo, possui em seu tesouro um objeto de rara qualidade ou uma pedra preciosa, ele se expõe a ser afligido por sua perda. Pois tais objetos são sem exceção destinados a ser danificados quando consideramos a natureza do mundo criado e a corrupção que deseja que todas as coisas sejam alteradas e transformadas e que tudo o que é entesourado ou tido em grande conta ou adquirido se corrompe. [...] Incapaz de substituir [um objeto precioso] com um equivalente exato, o rei se torna um prisioneiro da necessidade” Esses excertos vão além de uma rejeição das representações. Eles sugerem que toda criatividade estética que é ligada ao mundo material é uma vaidade e um mal. Dessa forma, as atitudes islâmicas, condicionadas por circunstâncias históricas precisas, alcançam uma rejeição completa da arte, como quase todas as rejeições puritânicas.

Vai além da minha tarefa aqui fazer mais que sugerir que toda a originalidade das primeiras atitudes islâmicas em relação à arte podem ser mais bem entendidas se sua relutância às imagens e suas várias tentativas de produzir símbolos visuais através de outros meios estiverem relacionadas ao problema teórico das relações entre a arte e a civilização, com muitas conotações sociais e intelectuais. As questões levantadas desta maneira, entretanto, não dizem mais respeito somente à arte islâmica, mas evocam problemas mais amplos da natureza forma e social da percepção visual sob uma variedade de circunstâncias. Enquanto isso, independente do que podem ter sido essas atitudes, elas não impediram a criação de monumentos, cuja análise ocupará os próximos dois capítulos. A questão

mais profunda que ainda resta é se, à luz da evidência e das hipóteses apresentadas neste capítulo, é completamente apropriado pensar que esses monumentos sejam obras de arte.

# Aniconismo e representação figurativa na arte islâmica

Terry Allen [9]

Se a arte islâmica é uma consequência da arte tardo-antiga que não significa que a arte islâmica é apenas arte tardo-antiga, ou mesmo que a maior parte da arte tardo-antiga sobreviva na arte islâmica. A diferença mais óbvia entre os dois é a falta de representação figurativa na arte religiosa islâmica e uma mudança no uso da representação figurativa na arte secular no mundo islâmico. É importante observar diferença entre o uso religioso e secular.

## RELIGIOSO E SECULAR

Os palácios omíadas do interior do Levante, como Mshatta e Khirbat al-Mafjar, mostram que a arte dos primeiros muçulmanos não era inteiramente desprovida de imagens figurativas. Era a arte e a arquitetura religiosa, monumentos como a Cúpula da Rocha ou a Grande Mesquita de Damasco que não tinham representação figurativa.

A diferença acentuada entre esses dois conjuntos de monumentos não é uma peculiaridade da cultura omíada, muito embora o gosto omíada às vezes nos pareça peculiar. Exceto por períodos particularmente repressivos e os danos causados pelas ações dos fanáticos, a representação figurativa sempre foi parte da arte secular no mundo islâmico.

O século XX não é exceção. Mesmo os regimes religiosos mais reacionários exibem em público fotografias de pessoas, particularmente líderes religioso-políticos; e quando uma multidão persa invadiu a embaixada marroquina em Teerã em 1986 em nome da religião (o primeiro-ministro israelense acabara de visitar Rabat), fotografias do rei Hasan foram queimadas junto com bandeiras marroquinas, enquanto fotografias de líderes persas eram brandidas nas câmeras de notícias da televisão.

Eu encontrei um exemplo um pouco menos carregado, embora não tão adequado, em Argel, que experimentou uma forte dose de ocidentalização durante seu tempo sob o domínio francês entre 1830 e 1962. Desde a independência, foram dados novos usos a muitos edifícios coloniais, particularmente igrejas. A antiga Igreja de São Carlos em Argel foi, então, convertida (em mesquita, creio eu), e a Figura 36 (Argel, capitel mutilado do pórtico da antiga Igreja de São Carlos)

mostra como um dos capitéis em estilo neo-romano de seu pórtico, originalmente adornado com um busto, foi mutilado de modo a eliminar a semelhança humana. Mas a poucos minutos a pé, em uma das principais vias da cidade, as varandas do segundo andar de um prédio no final do século XIX exibem as cariátides “Gibson Girl”, que têm-se exposto aos olhares sem ser molestadas, mas sem dúvida admiradas pela maior parte de um século.

Nenhuma das representações é de origem argelina, e provavelmente nem foi esculpida por um argelino, mas seus estados atuais de conservação e destruição ainda representam atitudes locais. Não há contradição na coexistência das cariátides e das capitais mutiladas, nem nunca houve, como se pode ver na fachada de Mshatta. A decoração esculpida de Mshatta inclui representações animais e até mesmo humanas, exceto a parte da fachada correspondente no exterior do prédio à parede da *qibla* da mesquita interior, a parede ao lado de Meca, em direção à qual a oração é dirigida.

A decoração dessa parte, e apenas essa parte, é inteiramente vegetal. Em Mshatta e em Argel a divisão em decoração corresponde à divisão entre aquilo que pertence diretamente à prática da religião e de tudo o resto.

Ainda assim, esses exemplos são escultura, e a escultura não era uma forma generalizada de arte no mundo islâmico depois dos omíadas, que representam, em muitos aspectos, um último suspiro de arte antiga tardia. Relatos históricos indicam que os palácios dos governantes geralmente tinham representações figurativas públicas, às vezes incluindo escultura de alguma forma, mas para a maioria da população a representação figurativa era bidimensional e, geralmente, aplicada a objetos de alguma utilidade.

### ANICONISMO RELIGIOSO

A história inicial do Islã está registrada na tradição oral que foi escrita apenas depois, quando a tradição histórica islâmica começou, em meados do século VIII. Esta tradição oral e as histórias escritas que foram construídas a partir daí são fontes difíceis, escondendo muitos problemas de interpretação.<sup>1</sup> A julgar por essas fontes, no início do desenvolvimento da religião foi considerado inteiramente apropriado que as representações figurativas ocorressem no contexto da vida comum e até mesmo em contextos religiosos, se essas representações não fossem destinadas a fins religiosos. Onde não havia intenção de criar um ícone (para o qual não se esperava haver nenhum propósito no Islã), a imagem figurativa parece ter sido irrepreensível. Thomas Arnold, escrevendo em 1928, reuniu

<sup>1</sup> Nota: Para uma afirmação clara dos problemas, veja Patricia Crone, *Slaves on Horses*, pt. 1.

material sobre o uso islâmico inicial de imagens de fontes históricas e literárias, o que mostra que um iconoclasmo furtivo substituiu na piedosa doutrina essa prática sensata, mesmo que casual. Por exemplo, Arnold encontrou hadîths, ou supostas tradições orais sobre os atos e as palavras de Maomé, apoiando claramente o uso secular das imagens, por exemplo, o relato de que Maomé se opôs a cortinas figurativas em sua casa-mesquita em Medina, mas ficou satisfeito quando as cortinas foram cortadas para coberturas de almofadas: sua orientação diferente como almofadas fazia improvável objetos de oração e, portanto, aparentemente aceitáveis. Sendo essas histórias verídicas ou não, elas representam uma resposta direta e descomplicada ao problema. A objeção teológica muçulmana tradicional às imagens, que pode ter sido observada mais na violação do que na vida comum, foi eventualmente codificada em uma forma bastante rígida e estendida à representação de todos os seres animados. É captada na previsão de que “no dia do juízo, o castigo do inferno será levado ao pintor, e ele será chamado a respirar a vida nas formas que ele formou, mas ele não pode dar vida a nada. [...] Ao moldar a forma de um ser que tem vida, o pintor está usurpando a função criativa de Deus.”<sup>2</sup> Existe um contraste claro com a iconoclastia oficial bizantina sobre este ponto: em Bizâncio foram imagens dos santos, de Cristo e de Deus que foram proibidos por serem adorados. Essas imagens podiam ser substituídas por cenas do circo ou do hipódromo, que certamente não faltam assuntos animados.

A iconoclastia da Europa Ocidental também não se opunha a toda representação figurativa: ao autor anônimo do *Libri Carolini*, uma coleção de textos iconoclastas latinos compilados na corte carolíngia, “o artista era livre para fazer o que ele gostava[...] desde que permanecesse irremediavelmente profano.”<sup>3</sup> Apesar da doutrina teológica posterior, essa divisão racional entre assuntos religiosos e não religiosos era provavelmente a base original da iconoclastia islâmica, e as razões dadas pelos teólogos provavelmente eram secundárias aos motivos originais para o não uso de representações figurativas em contextos religiosos.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Arnold, *Painting in Islam*, pp. 5-7.

<sup>3</sup> Peter Brown, “Dark Age Crisis”.

<sup>4</sup> E se as razões dadas pelos teólogos fossem uma interpretação dos motivos originais? Por que esses “motivos originais” que estariam expressos na cultura material seriam divergentes da interpretação dos teólogos? Parte-se aqui do princípio que os teólogos *divergem* da evidência material. Mas isso não quer dizer que houvesse uma outra atitude religiosa antes da codificação escrita explícita — podia simplesmente ser o caso de gente que ignorava consciente ou inconscientemente as regras religiosas, ainda mais quando essas regras não estão explícitas e disponíveis, e ainda mais quando ainda não existe uma classe de pessoas dedicada a essas regras. Mas, pelo contrário, o que vemos é que a atitude em relação à representação figurativa em contextos religiosos é convergente com sistematizações posteriores. Resta explicar por que, então, existem representações figurativas em contextos seculares (a questão de por que elas existem em alguns períodos e lugares e não outros é geralmente

Ou seja, pode haver um ponto de vista “islâmico” sobre a representação figurativa, articulado pelos teólogos e considerado como o mais importante pelos piedosos, que difere dos pontos de vista “islâmicos” da maioria da população muçulmana. Em vista dessa possível divisão de atitudes, que contrasta com a iconoclastia bizantina, prefiro chamar o fenômeno islâmico não de iconoclasmo, a rejeição de imagens, mas de aniconismo, o não uso de imagens. A questão importante para a história da arte não é a eventual justificação teológica do aniconismo islâmico, mas o grau de continuidade da prática entre o passado pré-islâmico e o período islâmico primitivo — como as pessoas realmente viveram suas vidas nos séculos VII e VIII — que é uma questão que não é bem tratada por nossas fontes escritas.

Para explicar o aniconismo da arte religiosa islâmica, é necessário colocar a arte religiosa islâmica primitiva em seu contexto histórico, para compreender pelo menos em parte sua manifestação na mesquita e também para indicar por que a arte religiosa islâmica não abandonou o aniconismo e adotou a figuração representação. (Algumas representações religiosas certamente foram produzidas a partir de pelo menos o século XV em diante, particularmente pelos xiitas, mas não constituem uma prática estabelecida e formal quando comparada ao fundo do contínuo aniconismo religioso institucional.)

Estátuas foram destruídas como ídolos pagãos nos séculos V e VI em Bizâncio e no Oriente Próximo, a poucos séculos depois de Constantino saquear o Mediterrâneo para trazer estátuas antigas para decorar sua capital recentemente refundada. Como um exemplo desta proeminência de estatuária no período da

---

colocada em segundo plano), se essas representações são inaceitáveis. A explicação de Allen (e de Grabar, e talvez outros), é que no início do islamismo, nos dois primeiros séculos antes da sistematização da xaria, havia uma separação de fato entre o meio religioso e o secular no que diz respeito à arte, uma separação que foi se desfazendo quando da cristalização das doutrinas religiosas nos séculos seguintes. Ora, se isso fosse verdade, era de se esperar uma profusão de imagens seculares nos dois ou três primeiros séculos — mas no fundo só encontramos exemplos esparsos (os palácios omíadas e uma ou outra moeda, mais especificamente). Esses palácios eram reclusos e estavam localizados no deserto, longe dos grandes centros urbanos (o que certamente ocasionou sua preservação). Não há relatos, até onde eu saiba, de notáveis obras de arte, públicas ou privadas, escultura ou pintura, retratando seres vivos produzidas no período omíada, nem nas novas cidades muçulmanas, nem nas cidades conquistadas. Ora, essa ausência não é explicada pela teoria de Grabar e Allen, mas sim pela observação empírica, com uma conclusão sociológica de cunho indutivo, de Arnold.

Grabar e Allen tratam as fontes islâmicas (os hadith, a sira etc.) com exagerado ceticismo, desconsiderando o fato de que, embora historicamente não sejam de todo confiáveis, elas são a cristalização de atitudes que certamente se desenvolveram nos dois séculos precedentes. Por outro lado, quando lhes convém (por coadunarem com suas teorias), tratam um ou outro hadith com extrema seriedade, como o caso citado por Allen das almofadas e cortinas, que presumidamente, segundo ele, seria representativo de uma atitude islâmica original, e dizem que outros hadith refletiriam uma atitude posterior em mais ou menos dois séculos. Mas não existe nenhuma razão para separar um conjunto de hadith dos outros. (NDT)

Antiguidade tardia, os Banhos de Zeuxippus em Constantinopla, uma grande estrutura localizada no Hipódromo, tinham cerca de uma centena de estátuas dentro dele antes da sua destruição na revolta Nike de 532.<sup>5</sup> Perto havia o Basileus Stoa, que era evidentemente uma praça pública cercada por edifícios universitários, livrarias e similares, construído cerca de 410, queimado e reconstruído no século V, e parcialmente queimado novamente em 532. No século VI ele continha “uma estátua dourada de Justiniano II em uma postura ajoelhada, uma estátua de sua esposa khazar, um enorme elefante junto com seu acompanhante, e uma figura de bronze sentada de Teodósio I.”<sup>6</sup>

Os imperadores bizantinos e outros continuaram a prática antiga de colecionar estátuas como arte, pelo menos, tão tarde quanto o reinado de Teodósio II (406-50), embora eles geralmente não as exibissem publicamente.<sup>7</sup> Embora poucas estátuas ainda fossem produzidas, não havia falta de escultura em relevo, que deveria ter sido vista como menos real e, portanto, menos ameaçadora. Era a realidade percebida da escultura que era o problema, já que nessa data uma imagem era identificada com o que representava, tanto na rua quanto na igreja. Pois, ao mesmo tempo, a população em geral chegava a considerar estátuas imbuídas de poderes mágicos imanentes. O imperador Maurício (assassinado em 602) destruiu estátuas não por razões religiosas, mas como reação a sua magia. Pensava-se que isso era um empreendimento perigoso, exigindo coragem considerável. Ainda assim, foram produzidas estátuas imperiais até o século VIII. Os imperadores do século VI foram representados na fachada do Portão de Bronze,<sup>8</sup> a entrada principal do palácio imperial, onde uma imagem de Cristo montada sobre o portão foi atacada em 726 e restaurada somente em 843 após a derrota do partido iconoclasta.<sup>9</sup> Parece que até a controvérsia iconoclasta o antagonismo às imagens públicas se aplicava apenas a figuras que eram estranhas ou que não tinham mais significado para o homem na rua com uma pedra na mão.

No lado religioso, houve agitação sobre o uso de imagens como objetos de devoção durante vários séculos antes da proclamação do iconoclasmo em 726.<sup>10</sup> Clive Foss relata uma anedota sobre uma representação do final do século VII de um anjo que tinha um rótulo que pedia desculpas ao anjo por representá-lo.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Cyril Mango, *The Brazen House*, p. 39.

<sup>6</sup> Ibid. p. 50.

<sup>7</sup> Dericksen M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch*.

<sup>8</sup> Cyril Mango, “Antique Statuary and the Byzantine Beholder,” e *The Brazen House*, pp. 102–07.

<sup>9</sup> John Beckwith, *The Art of Constantinople*, p. 61.

<sup>10</sup> Sobre essa identificação na oração, ver Ernst Kitzinger, “The Cult of Images before Iconoclasm”. Para a possibilidade de que se tratasse de uma iconoclastia muçulmana que desencadeou o surgimento de Iconoclasm como doutrina oficial bizantina, veja Patricia Crone, “Islam, Judeo-Christianity and Byzantine Iconoclasm”.

<sup>11</sup> Clive Foss, *Ephesus After Antiquity*, p. 91.

Os monofisitas em particular (que, em oposição à igreja de Constantinopla, acreditavam que Cristo tinha uma só natureza e que constituíam uma grande parte da população síria) parecem ter encontrado representações de entidades religiosas desagradáveis.<sup>12</sup> Quando a iconoclastia foi declarada como uma política na igreja ortodoxa, iniciou décadas de fortes confrontos políticos. A maneira como a questão foi usada para fins políticos indica uma semelhança entre o contexto social da iconoclastia — isto é, a sociedade bizantina — e a sociedade islâmica, em que a política e a religião estão tão interligadas como costumavam estar em países que são formalmente católicos.<sup>13</sup> Em todos esses casos, o governo é identificado com a aplicação da moral religiosa oficial.

Mas, independentemente das suas implicações políticas a iconoclastia bizantina não pode dar conta aniconismo islâmico. Marlia Mundell Mango mostrou que, mesmo no século VI, a decoração de igrejas monofisitas na Síria interior e na Mesopotâmia superior — a área e a seita de muitos cristãos árabes — era inteiramente não figurativa. Assim, uma arte religiosa islâmica não figurativa pode ser vista como uma arte religiosa árabe não-figurativa contínua antes do Islã. Isso não é iconoclasmo, mas aniconismo.

O antigo aniconismo islâmico é específico da mesquita, uma nova forma arquitetônica ou grupo de formas, que se assemelha a casas cristãs e judias de culto em sua aparência geral, mas difere delas — o certamente deliberadamente — em muitos detalhes importantes. Se alguém prefere protótipos cristãos ou judeus para a mesquita, as implicações da conexão dependem de uma resposta para uma pergunta quase irrespondível: a semelhança da mesquita com as casas de culto de outras religiões monoteístas significava que a mesquita era também uma casa monoteísta de oração, e neste caso sua semelhança com sinagogas e igrejas é primária, ou o usuário deveria notar a diferença entre a mesquita e outros locais de culto? Em todo caso, o plano retangular da mesquita é adequado para o arranjo dos adoradores nas fileiras de frente para a qiblah, mas seu mobiliário litúrgico — o mihrab, ou o nicho de oração, e o minbar, ou púlpito — não é. E as mesquitas, pelo menos as primeiras, não possuem esquemas decorativos programáticos, com a exceção parcial das inscrições tiradas do Alcorão. Se os cristãos árabes antes do islamismo não tinham imagens figurativas em suas igrejas, não precisamos ver a mesquita como uma igreja próxima despojada das

<sup>12</sup> Segundo Mundell (1975, p. 59), não havia “oposição doutrinária a imagens humanas entre os monofisitas e [...] aparentemente ícones foram usados por alguns deles [...] Oposição a figuras humanas, ou, colocado de outra forma, preferência por decoração abstrata (incluindo símbolos) pode ser mais uma questão de tradição que de doutrina”. Marlia Mundell, *Monophysite Church Decoration*. In: Herrin, Judith, and Bryer, Anthony (eds). *Iconoclasm*. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975, pp. 59–74. (NDT)

<sup>13</sup> E como costumavam estar em países formalmente protestantes. (NDT)

imagens que anteriormente acompanhavam a oração, mas sim como um cenário projetado sem imagens em mente. Nesta visão, os muçulmanos estariam agindo por convicção ao evitar a multiplicidade de figuras que caracterizavam a arte bizantina, e não, como Oleg Grabar parece sugerir, por falta de escolhas.<sup>14</sup> Afinal, não existe um equivalente islâmico adequado à prática cristã de oração a um intercessor sagrado, que é o ponto de uma imagem de culto no cristianismo.<sup>15</sup>

Assim, o mihrab, um nicho vazio sem iconografia primária explícita, tornou-se o foco aparente da decoração da mesquita. Na forma mais desenvolvida da mesquita, o tramo antes do mihrab, incluindo o mihrab, é tratado como uma versão teatral do cosmos, com a estrutura dos céus sugerida por um design intrincado. O minbar, o púlpito de Maomé, é reproduzido no mesmo tramo para o líder da oração falar. O pregação dada pelo imame no minbar (a khutbah) por convenção invocava o nome do governante, e o soberano orava nas proximidades, talvez para indicar seu lugar no esquema divino. O tramo antes do mihrab é, de longe, a parte mais decorada do interior da mesquita, e a estrutura em hipostilo de muitas mesquitas iniciais garante que ele só pode ser apreciado quando se está dentro dela.

Assim, o Islã adotou um cenário monumental para a oração, composta por um mihrab, minbar, cúpula antes do mihrab e, além disso, um salão de oração relativamente pouco heterogêneo. Como símbolos, esses elementos são extremamente discretos, particularmente em comparação com catedrais góticas ou templos hindus, e não apenas na falta de imagens figurativas. Mas o que era novo na mesquita como uma forma de arquitetura religiosa era que o foco formal da decoração, o mihrab, não era o foco visual da sala de oração, não que a mesquita não tivesse decoração figurativa. Mais importante ainda, não há motivos para pensar que os motivos, técnicas e projetos que mais tarde vieram a ser usados na decoração da mesquita se originaram em um contexto religioso. Eles eram aplicações específicas de artes que existiam também na arquitetura secular — e isso poderia incluir componentes figurativos. O aniconismo religioso islâmico se aplica em primeiro lugar e antes de mais nada à mesquita.

Mas por que a mesquita permaneceu desprovida de representações figurativas? Esta questão é mais facilmente respondida pela arte secular, cujo conteúdo figurativo também mudou significativamente na transição da Antiguidade tardia para a era islâmica.

---

<sup>14</sup> Grabar, *Formação*; para uma análise cultural um pouco em contraste com a minha, vide “Islam and Iconoclasm”, de Grabar.

<sup>15</sup> Brown, “Dark Age Crisis”, p. 270. NDT: Claro que uma imagem em um contexto sagrado não precisa ser uma imagem com função cúltica ou cerimonial.

## REPRESENTAÇÃO FIGURAL NA ARTE SECULAR

Na arte islâmica secular há uma mudança no uso da representação figurativa, não no século VII, mas certamente no XI. Os príncipes omíadas certamente não mostravam desgosto para a arte figurativa, mas parece claro que, pelo período abássida, houve uma redução, tanto na escala quanto na aparência física, no uso da representação figurativa, mesmo nas construções mais suntuosas: enquanto que os palácios dos califas de Samarra tinham afrescos de dançarinas, não há nada em Samarra como a fachada esculpida de Mshatta ou a escultura erótica tridimensional de Khirbat al-Mafjar.

Esta mudança afeta toda a arte islâmica, mas pode ser vista mais fortemente nas partes de língua árabe do mundo islâmico. Na arte islâmica do mundo de língua persa e, mais tarde, na Índia islâmica, o grupo mais reconhecido de imagens contém representações de heróis lendários, geralmente os do Shâhnâmeh, e nesta região, após a invasão mongol do início do século XIII, foi criada uma tradição de manuscritos de luxo sem igual em outras partes da arte islâmica. O mundo de língua árabe também produziu manuscritos ilustrados, mas, com poucas exceções, os manuscritos árabes são continuações do gênero de livros científicos ou de luxo do fim da Antiguidade, não sendo produtos artísticos diretamente relacionados à literatura ou à vida da época. Em comparação com as ilustrações do manuscrito persa, as imagens em livros árabes não são sucessos artísticos, e eles não se comparam como arte com outras formas de arte na parte de língua árabe do mundo islâmico. A divisão interna que esta comparação revela aponta mais uma vez para a importância de uma língua comum e barreiras linguísticas para a forma de desenvolvimentos artísticos. Existem outras divisões na arte figurativa, tanto no tempo quanto entre gêneros de representação.

Nesta discussão, devo descontar as primeiras manifestações da representação figurativa, como a decoração arquitetônica dos omíadas, juntamente com a arte quase perdida da pintura mural posterior. Também devo deixar de lado a ilustração de manuscritos. Todas essas coisas refletem fortemente o alto status de seus protótipos pré-islâmicos: o códice ilustrado, o palácio do governante, os banhos. Os manuscritos ilustrados persas após a invasão mongol refletem, penso eu, a qualidade artística da pintura chinesa. Nestas coisas, o protótipo é mais forte, e a representação figurativa é uma parte essencial do protótipo.

Vou me concentrar em suportes mais comuns: cerâmica, trabalho em metal e madeira. Essas artes portáteis foram altamente desenvolvidas na cultura material islâmica e exibem um grau considerável de similaridade de decoração de um meio para outro. Da mesma forma, eles seguem o mesmo padrão nas esferas de língua árabe e persa. Aqui também é necessária uma diferenciação de gêneros, ou pelo menos de tipos, de representação figurativa.

[...]

O repertório de representações nesses objetos portáteis apresenta figuras sozinhas, figuras emparelhadas e figuras exibidas de forma emblemática em vez de retratadas em momentos específicos de uma história conhecida. Estes emblemas são muitas vezes agrupados em ciclos e contidos na decoração não figurativa, que podem mesmo dominar o design. Qualquer que seja o significado delas, seu contexto raramente sugere que tenham sido o principal interesse da peça em que eles aparecem. Algumas categorias representam a maioria dos exemplos: animais ou figuras individuais, particularmente aves ou cavaleiros (dois vasos persas); frisos ou campos de animais como cães, peixes ou patos (outro); animais sentados lado a lado (um quarto); heróis, em vez de histórias, do Shâhnâmeh, embora as histórias apareçam ocasionalmente; ciclos de símbolos zodiacais, de símbolos planetários ou de vinhetas que representam os trabalhos dos meses ou estações (caixa de cálamo persa, 1281, BM 42624, placa de marfim de uma capa de livro, Cairo, séc. XII, Florença, Museo Nazionale); e, finalmente, o chamado ciclo principesco. Criaturas fantásticas como esfinges, harpias e unicórnios ocorrem muito mais raramente, embora apenas por essa razão tenham sido estudadas de forma mais intensa.

Essas representações raramente ocorrem em conexão com inscrições explicativas. A maioria, ao que parece, aparece em objetos que não contêm inscrições; outros objetos com figuras têm invocações e inscrições religiosas padronizadas que expressam saudações generalizadas e convencionais; ainda outros têm inscrições personalizadas, com o nome e os títulos do cliente que encomendou a peça.

As inscrições persas foram estudadas mais detalhadamente do que as árabes. As inscrições sobre cerâmica esmaltada persa foram pesquisadas por Oliver Watson, que observa uma

falta de relação em geral entre imagem e inscrição em recipientes e azulejos. Embora a imagem comum de duas figuras sentadas juntas possivelmente possa ser considerada adequada como uma ilustração para alguns dos versos de “amor” (embora estes geralmente lidem com as torturas de separação e não com os prazeres da companhia do amado), também encontramos isso versos juntamente com imagens de figuras entronizadas, caçadores, jogadores de polo e animais. Essas imagens são muitas vezes explicadas como parte de um “ciclo principesco” e não combinam bem com o teor dos versos.<sup>16</sup>

Mesmo imagens do Shah-nameh são combinadas com o que “parece ser quadras “amorosas” inadequadas”. Watson refere-se à observação de Grabar de que eles não correspondem a “um nível narrativo e ilustrativo, mas em algum outro nível, ... ambos refletem os sentimentos aceitos como apropriados para a ocasião”.

<sup>16</sup> Watson, *Persian Lustre Ware*, pp. 152–53.

“Corresponde” pode ser muito forte — talvez a imagem e as inscrições apenas paralelas entre si. Mas, de outra forma, essa visão é certamente válida, embora não ajude imediatamente a entender qual é a iconografia dessas peças. O desapontamento de Watson em não encontrar uma maior coerência infelizmente o leva a sugerir que as imagens e as quadras estavam “imbuídas de significado religioso” para os xiitas, mas não há justificativa para acreditar nisso e uma boa razão para acreditar o contrário: que as imagens eram tão importantes para ter que conter o tipo de significado que a arte ocidental está acostumada a lhes atribuir. O mesmo se aplica aos textos: pode ser que às vezes um texto era para ser visto e não lido; isso explicaria por que as mesmas linhas ocorrem repetidamente. Seja qual for a solução para este quebra-cabeça, é justo dizer que as inscrições geralmente não explicam as representações figurativas que acompanham.

Há duas questões distintas a serem resolvidas: o significado das representações figurativas e sua distribuição e a prática artística da emblematização.

### SIGNIFICADO

Muito foi escrito sobre o significado das representações figurativas nas artes portáteis do mundo islâmico, embora nenhuma interpretação geral tenha-se imposto. Não pretendo recapitular esta literatura, mas sim apontar para o que me parece as categorias interpretativas mais sensatas e como elas se encaixam, de modo a indicar o caráter geral dessas imagens.

Algumas das imagens isoladas parecem ser apotropaicas, ou o que se poderia chamar de animais vagamente auspiciosos. Os muitos pássaros, especialmente sobre cerâmica, parecem cair nesse grupo. Provavelmente, nenhum símbolo provável será encontrado para eles, já que o folclore da época que os explicaria foi perdido.

Certos objetos decorados com imagens de heróis do Shâh-nâmeh podem ter sido interpretados como a continuação de uma antiga tradição, e a “prata sassânida” pós-sassânida deve pertencer a este grupo. Mas cenas, ou pelo menos figuras, Shâh-nâmeh também apareceram em outros objetos, como a cerâmica esmaltada persa. O significado dessas figuras é claro, mesmo que os motivos específicos para terem sido representados nesses recipientes e azulejos não tenham sido explicados. Um grupo completamente diferente e bastante grande de tigelas esmaltadas egípcias fatímidas (algumas delas falsas?) ostra figuras humanas diversas, evidentemente se referindo à vida real.<sup>17</sup> Estes, também, convidam mais explicações, assim como algumas cerâmicas persas, como um prato na Freer Gallery, publicado por Ettinghausen como obra sufista.<sup>18</sup> Neste último

<sup>17</sup> Ettinghausen, “Early Realism in Islamic Art.”

<sup>18</sup> Grace D. Guest and Richard Ettinghausen, “The Iconography of a Kâshân Luster Plate.”

caso, as inscrições ainda precisam ser lidas; infelizmente, as tigelas esmaltadas raramente estão inscritas com algo mais que o nome do oleiro. Nenhum grupo parece combinar com trabalhos em outras mídias.

Muitos dos ciclos se referem de forma abrangente ao cosmos: os planetas são distribuídos por todo o céu, os trabalhos dos meses e das estações cobrem todo o ano e o zodíaco abrange o céu e o ano. Os elementos desses ciclos parecem ser bastante simples e rotineiros, embora haja uma variação considerável entre os conjuntos de ciclos, particularmente nas imagens sazonais.<sup>19</sup>

Uma exceção notável que merece uma análise posterior é o jarro de “Blacas” no Museu Britânico, cujos emblemas são bastante específicos em suas imagens, abordando a especificidade das cenas narrativas (fig. 44).



**Figura 44** Jarro de Blacas. 1232, 30,4 cm (altura), 22 cm (largura), 21,5cm (profundidade). Gravado e embutido com prata e cobre.

Se existe uma lógica interna para a aplicação específica de um ou outro desses ciclos cósmicos para um objeto individual, como um zodíaco indicando a época do ano em que a peça foi feita, os estudiosos ainda não conseguiram encontrá-la. Menos especificamente, os ciclos cósmicos podem ser centrados em uma figura sentada, geralmente interpretada como um mortal entronizado e/ou como o sol, possivelmente em referência ao proprietário ou usuário.

<sup>19</sup> D. S. Rice, “The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art.”

Portanto, pode ser apropriado invocar a evidência das inscrições geralmente encontradas em objetos. Muitas vezes, eles são compostos de bons desejos, invocando o que apropriadamente pode ser chamado de ciclo de tipos de bem-estar. Da mesma forma, então, os ciclos cósmicos, ou mesmo qualquer categoria de representação figurativa, podem ter como objetivo sugerir, ou até mesmo promover o bem-estar cósmico. Outras associações, derivadas de temas da passagem do tempo, das estações do ano e da astrologia, teriam sido apropriadas e podem até ter motivado o uso de um ciclo cósmico. James Allan defendeu um simbolismo solar penetrante na metalurgia embutida, um simbolismo mais credível para candelabros do que para as asas.<sup>20</sup> Os ciclos poderiam ter sido destinados a se referir ao conteúdo dos recipientes em que eles ocorrem, ou eles poderiam ter sido destinados a glorificar o proprietário ou usuário da peça, ao glorificar o próprio objeto. Em ambos os casos, o proprietário ou usuário obteve satisfação intelectual e estética ao usar o objeto segundo sua finalidade.

As inscrições sobre esses objetos geralmente não são indicativas de seu uso ou, além dos bons desejos, de sua iconografia. Não consigo ver nenhuma diferença nas inscrições entre recipientes com figuras ou sem, nem qualquer diferença entre as inscrições sobre os objetos de uma função e as de outra. Da mesma forma, a decoração figurativa parece não ser adaptada ao tipo de recipiente que decora. No século XIII, as inscrições sobre recipientes, particularmente os persas, começam a falar na voz do objeto, mas essa relação direta entre a inscrição e o uso dos objetos é rara antes e muito mais comum nos séculos XIV e XV. Esta falta de conexão específica entre inscrição e função ou iconografia leva-me a concluir que os bons desejos realmente são a iconografia básica e que as representações figurativas foram simplesmente destinadas a promover esse tema visualmente.

Aqui, as inscrições são paralelas às imagens. Caso contrário, a ênfase das inscrições é sobre os clientes que encomendaram os objetos feitos e sobre a sua titulação. Esses objetos personalizados são simplesmente versões personalizadas de produtos de luxo comuns, ou foram feitos para ocasiões extraordinárias, para comemorar um novo cargo ou título? Tal prática poderia explicar o grande número existente de caixas de cálamos de metal incrustadas, por exemplo, mas ainda não foi feita a análise distributiva necessária para testar essa ideia.

O “ciclo principesco” é claramente um caso à parte. Em objetos decorados com este ciclo, músicos, caçadores, dançarinos e serviçais carregando taças são justapostos a uma figura sentada que geralmente contém uma taça cheia, presume-se, com vinho. O primeiro desses ciclos em objetos de luxo pode ser a

<sup>20</sup> Allan, *Islamic metalwork: the Nuhad es-Said Collection*, pp. 46–53ff.

conhecida série de caixas de marfim da Espanha omíada. Existem muitos exemplos de tais figuras na cerâmica esmaltada persa dos séculos XII e XIII, organizadas em composições multfigurais que podem ser lidas como cenas, mas são realmente compostas de figuras individuais simplesmente justapostas uma a outra como em qualquer outro ciclo.

O ciclo principesco, tal como aparece nestes trabalhos, deve ser distinguido dos objetos relativamente infrequentes, como a bacia de latão embutida na Galeria Freer feita no Cairo para o sultão aiúbida al-Malik al-Sâlih Najm al-Dîn Ayyûb por volta de 1240 (fig. 45). que mostra frisos de figuras “principescas” em grupos frouxamente organizadas, apresentadas em um espaço vagamente definido, mas, aparentemente, unitário e não de uma forma cíclica. Um grupo inteiro de obras de metal embutido persas do século XIV tem cenas unitárias semelhantes. Mais uma vez, esses grupos não encontram paralelo em outros suportes. A iconografia desses frisos pode ser a mesma que a do ciclo principesco, ou pelo menos relacionada com ele, mas sua apresentação é bastante diferente. Deixarei esses frisos à parte, como as representações do Shâh-nâmeh, partindo do pressuposto de que não são relevantes para o desenvolvimento artístico principal da emblematização e não são características das artes portáteis islâmicas de forma mais geral.



**Figura 45** Bacia. Reinado do sultão Najmal-Din Ayyub, 1247-1249. 22,5 x 50 cm. Freer Gallery, F1955.10.

Uma vez que os ciclos cósmicos identificáveis estão bem organizados com emblemas claramente coordenados, é tentador ver o ciclo principesco como resíduo não analisado, o que não precisa ser entendido como uma entidade. Mas elementos dele ocorrem com frequência bastante em obras de alta qualidade (e, portanto, de muita autoconsciência), que provavelmente existia algum significado para isso.

Como o ciclo principesco mostra uma variedade de recreações humanas, aparentemente bastante padronizadas em qualquer momento e local, como eram os símbolos vegetais, seria sensato vê-lo como uma versão humanizada dos ciclos cósmicos. Na verdade, a julgar por seu uso, o ciclo principesco poderia ser outro ciclo cósmico cujo simbolismo não foi adivinhado pelos estudiosos modernos. Uma vez que a maioria das imagens de ciclo principesco aparece em objetos que teriam sido usados em situações sociais, pode ser que a intenção fosse dar às ocasiões sociais a qualidade das ocupações descritas no ciclo. A psicologia do ciclo principesco parece ir além (ou diferir) da dos ciclos cósmicos, que sugerem harmonia com o mundo ou invocam a proteção do mundo indicada pelas figuras emblemáticas. O ciclo principesco identifica o proprietário ou o usuário com o que as figuras estiverem fazendo.

Grabar, seguindo Herzfeld, argumentou que o ciclo principesco retrata os passatempos dos monarcas, especialmente a festa real, como forma de indicar seu status imperial. Beber, ouvir cantores e poetas, assistir a dançarinas e caçar são todas as recreações pertencentes a este ciclo imperial, que já existia na arte sassânida, como se vê nos relevos das cavernas em Tâq-i Bustân, sendo desenvolvido ainda mais no período omíada.<sup>21</sup> Mas passatempos como a música e a caça não pertenciam unicamente aos monarcas: enquanto que boas fontes históricas dizem que os califas omíadas bebiam sozinhos quando em assembleia, esses textos podem refletir a etiqueta de ocasiões formais, em vez de costume diário, e beber pode ter sido comum no tempo dos omíadas, que é evidentemente quando o ciclo principesco foi formado (afinal de contas, a norma contra a qual novos valores islâmicos foram promulgados foi o consumo livre de vinho, não a abstenção).

Não era o mero consumo de vinho que fazia beber uma ação real para os sassânidas e os omíadas, mas sim seu consumo no contexto da festa real. De um modo geral, os emblemas do ciclo principesco são as indicações de sucesso, riqueza e segurança cultural ou política. O mundo a que se refere aqui é o mundo da autoconfiança secular, e deve ter tido mais apelo como imaginário do que pode ser dado através de uma explicação estritamente imperial. A explicação de

<sup>21</sup> Grabar, "Ceremonial and Art at the Umayyad Court", pp. 81-90 e cap. 4, esp. pp. 223-24, sobre a caça; p. 94 para o festim real. Essa visão é aludida em *Formation*, pp. 163-64.

Grabar sobre o ciclo principesco relacionado com a corte omíada é satisfatória porque ajuda a explicar as extensas assembleias iconográficas dos palácios dos omíadas, que vão muito além de simples ciclos, embora raramente pareçam ser narrativos. Mas outros indivíduos ricos perseguiram as mesmas recreações, e podem ter adotado o ciclo principesco também.

Em vista da consistência com que os omíadas equiparam seus palácios rurais com banhos no modelo romano, é interessante que nenhuma representação de banhos parece ter feito parte do ciclo principesco. Esta é talvez a prova de que o ciclo é herdado dos sassânidas e não foi inventado no período islâmico, mas também pode refletir a falta de imagens de banhos no final da antiguidade, ou talvez indique que o simples banho não era um símbolo de status. Com banhos ou não, o ciclo principesco nunca perdeu sua popularidade durante o período considerado aqui.

Os emblemas do ciclo principesco, portanto, parecem não se referir a entidades abstratas, como os signos do zodíaco, mas a um conjunto de atividades que de alguma forma são apropriadas para o uso do objeto em que aparecem ou para seu usuário. Esta iconografia estabelece harmonia em vez de invocar a proteção; talvez seja preciso concluir que os ciclos cósmicos devem ser lidos da mesma maneira, como indicando a harmonia entre o objeto decorado, seu conteúdo ou seu usuário, e o cosmos representado emblematicamente.

Seja qual for a sua verdadeira natureza, é claro que, na maioria dos casos, as imagens do ciclo principesco são tão emblemáticas quanto as de qualquer outro ciclo: a caça não ocorre no mesmo horário ou lugar que a festa com bebidas, cantores e dançarinas. E o ciclo principesco não precisa ser apresentado como um ciclo: figuras individuais aparentemente tiradas do ciclo principesco (como mulheres com algum objeto na mão) ocorrem em tigelas esmaltadas persas e podem ter sido destinadas a se referir à iconografia de todo o ciclo. O mesmo ponto se repete: nesses objetos islâmicos a representação é quebrada em emblemas.

[...]

### UMA ARTE SEM NARRATIVA

A ausência relativa ou a falta de importância da arte figurativa narrativa tornam a arte islâmica algo radicalmente diferente de suas tradições primitivas? Como não havia representação figurativa no nível supra-étnico e integrativo da cultura islâmica, o foco da arte era diferente para o mundo islâmico do que para a Antiguidade ou Europa Ocidental medieval. Mas isso não é o mesmo que uma diferença radical na busca da forma artística. Em vez disso, essa diferença de foco aponta para a importância diferente na arte islâmica dos elementos abstratos da arte que se tornaram apreciados neste século por si mesmos, mas que também

são os componentes da arte em todos os momentos: linha, cor e textura, por exemplo. As proporções são tão importantes na arte islâmica quanto em qualquer outra arte. Tudo isso leva a uma pergunta: a arte islâmica pretende lidar com o quê?

Num ciclo narrativo da antiguidade, cada cena pode ser objeto de contemplação individual. Na peça islâmica, raramente é a figura ou emblema individual que é apresentada para a contemplação prolongada, mas sim a decoração arabesca ou geométrica que a enquadra ou sobre a qual é imposta. E, como o design arabesco ou geométrico, no qual um pequeno segmento implica o todo, cada elemento do ciclo cósmico islâmico também implica o ciclo completo; não é preciso rodar o jarro para ver todos os sinais do zodíaco do jeito que se deve rodar uma peça antiga similar, ou o copo decorado com cenas Shâh-nâmeh na Galeria Freer, para seguir a narrativa.

Parece-me que na arte islâmica elementos abstratos, como a geometria, servem a função integradora das representações na arte clássica: unem toda a obra de arte, pois pertencem à mesma categoria conceitual. Eles são o “assunto” visual (embora não intelectual) da arte islâmica. A geometria e o arabesco são o foco pretendido, e o significado, se houver algum, a ser atribuído a eles deve ser visual e artístico, em vez de literário ou secretamente religioso. O que tornou a arte islâmica acessível às pessoas da época foram seus valores abstratos e sua familiaridade visual, seu jogo com formas convencionais (molduras arquitetônicas clássicas, que permanecem padrão durante séculos para fornecer formas familiares que poderiam ser manipuladas criativamente). Por que o arabesco permanece como a videira por tanto tempo? Certamente, não por causa de qualquer associação literária, como com o vinho, mas porque um arabesco de sucesso é uma variação inventiva de padrões familiares com elementos familiares, e esses padrões e elementos precisam permanecer reconhecíveis se se espera que a variação tenha algum sentido. Da mesma forma, em cada estilo regional da arquitetura islâmica, certas combinações de decoração e combinações de decoração com outros elementos formais tornaram-se padrão porque se tornaram os limites de um certo gênero visual.

Este aspecto abstrato da arte islâmica não lhe proporciona necessariamente o alcance intelectual e o poder da arte antiga, que foi derivada do seu interesse humano, bem como de suas próprias qualidades abstratas. É muito difícil acreditar que os ciclos cósmicos e principescos forneciam esse tipo de interesse humano. No final das contas, os valores que atribuímos à arte se resumem o que a nossa cultura está interessada. A arte ocidental foi fixada na figura humana desde a Antiguidade e na relação da arte com a narrativa verbal. A arte islâmica afastou-se desta herança clássica, deixando a narrativa artística ao discurso, em

vez de exibí-la em imagens, que aludiam ao mundo das ideias por meio de referência emblemática ou palavras explícitas: ciclos e inscrições. As alusões eram para uma tradição literária que, como tantas outras, era rica em metáforas e aprendida pela memória, para que pudesse ser lembrada a qualquer momento. Em contraste com as alusões visuais antigas, que eram muitas vezes a uma passagem particular de um texto, estas eram, evidentemente, convites ao usuário para especificar suas próprias associações no âmbito geral indicado pelo emblema. A cultura islâmica não careceu de interesse humano, mas não a procurou no que nós, do ponto de vista moderno, estamos satisfeitos em chamar de arte, uma categoria que não é realmente aplicável ao assunto em questão.

Como arte, a arte islâmica não figurativa está preocupada com controle, equilíbrio e regularidade; é severamente auto-referencial. O foco é no padrão e não nas formas orgânicas. Estes não são termos wölfflinescos entendidos como pólos: há muita liberdade de execução, ambiguidade e desequilíbrio harmônico na arte islâmica. Mas mesmo quando as figuras estão envolvidas, a comparação reflexiva do espectador com a aparência da vida real das pessoas (ou seja, o processo de perceber a representação como representação artística) não é o que dá às figuras o interesse artístico. É o ritmo de suas poses e sua colocação como um ciclo dentro da obra de arte de forma geral que fazem com que valha a pena observar essas figuras: há poucos ciclos sem enquadramentos decorativos substanciais.

O desenvolvimento de uma arte islâmica distinta de outras tradições ocidentais pós-antigas foi o resultado de uma profunda redistribuição cultural, na qual os falantes de árabe mergulhados na cultura antiga tardia reorganizaram a rede de contatos culturais do Oriente Próximo e lentamente se afastaram de seu passado da Antiguidade Tardia, um processo a ser explorado no próximo capítulo. Se por um lado sua língua — o árabe — definiu os limites do seu novo império, uma religião anicônica não deixou nenhuma história cultural central para ser contada pela narrativa visual. Isso não significa que a civilização islâmica inicial fosse essencialmente hostil ou indiferente às imagens. Se alguém considerar o Ocidente medieval ou Bizâncio e ignorar sua arte religiosa, em que as histórias são narradas constantemente e mesmo com urgência, dificilmente se encontra mais arte figurativa aí do que no mundo islâmico. Foi só com o Renascimento que o foco humanístico da arte da Antiguidade foi recuperado, e a cultura humanista que tornou possível a arte antiga morreu muito antes de Maomé ter nascido. Não há escassez de arte figural islâmica secular, apenas uma escassez de

arte figurativa religiosa,<sup>22</sup> um campo em que há muitas variações culturais ao redor do mundo. A arte não-figurativa do mundo islâmico é muito mais do que mera decoração, é uma exploração séria e visualmente intrigante de um padrão. Na medida em que tem representações figurativas, estas são artisticamente subordinados ao resto da decoração, seja qual for o seu significado, ou vinculados a tradições linguísticas específicas, como as ilustrações do Shâh-nâmeh.

---

<sup>22</sup> Apesar dos anseios do autor, há escassez, sim. Considerando o poder econômico dos Estados e impérios islâmicos no decorrer dos séculos, há uma escassez patente de imagens figurativas. Querer ressaltar a que há “pouca” arte figurativa não religiosa na Europa Medieval não ajuda, só acentua a disparidade. As produções figurativas são exceções limitadas, e não a regra. (NDT)

# A atitude dos teólogos muçulmanos em relação à pintura

Thomas Arnold [10]

[...]

O grande jurisconsulto do século XIII, Nawawi, resumiu a doutrina aceita em sua própria época na seguinte passagem, que podemos considerar como também representante da visão ortodoxa nas gerações posteriores:

As autoridades de nossa escola [shafi'ita] e outras são da opinião de que pintar uma figura de qualquer ser vivo é estritamente proibido e um dos maiores pecados, porque é ameaçado com a severa punição como mencionado nas tradições, seja com intuito de uso doméstico ou não. Então, é proibido sua produção em qualquer circunstância, pois implica uma semelhança à atividade criativa de deus,<sup>1</sup> seja em um vestido, um tapete ou uma moeda, em ouro, prata ou cobre, ou uma vasilha ou uma parede etc. Por outro lado, pintar uma árvore ou selas de camelo ou outras coisas que não têm vida não é proibido. Tal é a decisão quanto à produção de fato de uma figura. De forma semelhante, é proibido usar qualquer objeto em que é retratado um ser vivo, seja pendurado numa parede ou usado como vestido ou turbante ou sobre qualquer outro objeto de uso comum doméstico. Mas se for sobre um tapete para ser pisado, ou em um travesseiro ou almofada, ou qualquer objeto semelhante para uso doméstico, então não é proibido. É uma questão completamente diferente se tal objeto impedirá os anjos de deus de entrar na casa em que se encontra. Nisso tudo não há diferença entre o que produz uma sombra e o que não produz uma sombra. Esta é a decisão de nossa escola sobre a questão, e a maioria dos companheiros do profeta e seus seguidores imediatos e os sábios de gerações posteriores aceitaram-na; também é a opinião de Thâwrî, Mâlik, Abû Ḥanîfa etc. Algumas autoridades posteriores fazem a proibição se referir somente a objetos que geram sombra, e não vêm dano em objetos que não têm sombra. Mas essa opinião é bem errada, pois a cortina à qual objetou o profeta foi certamente condenada, como todos admitem, embora nenhuma figura nela fizesse sombra; e as outras tradições não diferenciam entre os dois tipos de figura. Al-Zuhrî sustenta que a proibição se refere a figuras em geral, e de modo semelhante ao seu uso e entrada em uma casa em que se encontram, seja o caso de design em um vestido o outro design, se a figura está pendurada em uma parede ou em um vestido ou um tapete, seja para uso doméstico ou não, como é o sentido claro das tradições.<sup>2</sup>

[...]

O ódio à idolatria, comum ao islamismo e ao judaísmo, fez com que uma estátua ou figura fosse vista com suspeita, através da apreensão da possível influência sobre os fiéis, desviando-os para a heresia mais abominada pelos teólogos

---

<sup>1</sup> Mas pintar uma árvore não seria semelhança à atividade criativa de deus, que criou a árvore? (NDT)

<sup>2</sup> Yaḥyâ bin Sharaf al-Nawawî, *Al Minḥâj fi sharḥ Muslim bin al-Ḥajjâj*

muçulmanos, *shirk*, ou atribuir um parceiro a deus. A lenda declarou que um discípulo de Idris (que os comentadores geralmente identificaram como Enoque) inadvertidamente introduziram a idolatria no mundo ao fazer cópias de um retrato de seu mestre morto para perpetuar sua memória; algumas delas sobreviveram ao Dilúvio e se tornaram objetos de adoração idólatra.

Uma vez tendo sido promulgada, essa proibição teológica encontrou uma aceitação disposta nas mentes obcecadas pela superstição comum no Oriente, que uma imagem não é algo separado da pessoa representada, mas um tipo de *duplo*, e um dano à imagem implica sofrimento correspondente à pessoa viva.<sup>3</sup> Esse medo de se colocarem sob o poder de inimigos violentos fez com que tais pessoas recusassem a serem retratadas — ou, em tempos mais modernos, fotografadas — porque tal processo era visto como tirar uma parte da própria pessoa.

Outra questão a respeito da condenação do pintor exige uma consideração aqui. Foi frequentemente afirmado, para explicar a abundância da contribuição feita pelos persas à história da pintura, que os xiitas, porque não aceitavam as tradições apresentadas acima pelos teólogos sunitas, estavam livres De tal condenação eclesiástica, e poderia portanto praticar a arte da pintura desimpedidos do medo do inferno.

[...]

O fato é que os teólogos xiitas condenavam a representação de seres vivos tão severamente quanto os seus correligionários. Os xiitas possuem suas coleções próprias de tradições do profeta, e nelas a arte do pintor é condenada firme e intransigentemente. Elas advertem, como nas tradições sunitas citadas acima, sobre a maneira de condenação pela enormidade de sua ofensa, ao ser intimado no dia do julgamento a soprar vida nos objetos de sua criação: “mas não poderá soprar vida neles”<sup>4</sup>.

Um dos mais eminentes juristas xiitas, al-Ḥilli, que morreu por volta de 1275 e foi autor de um livro padrão sobre o direito xiita, incluiu as figuras entre os artigos que não poderiam ser comprados nem vendidos, porque produzi-los era um ato intrinsecamente ilegal.

Os escritores modernos que ignoraram o julgamento rígido dos teólogos sunitas sobre o pintor também não perceberam que um governo xiita não é necessariamente mais favorável ao crescimento de uma escola de pintura do que um sunita. O príncipe omíada que fez pintar sua casa de banhos em Quṣayr ‘Amra para seu deleite, ou o califa abássida que fez com que adornassem seu palácio em Samarra, eram ambos sunitas. Os seljúcidas na Ásia Menor e os ortúquidas

<sup>3</sup> Comum onde? Quem? Em que medida isso é difundido, onde e em que época? (NDT)

<sup>4</sup> Muḥammad Ḥasan an-Najafi, *Jawāhir al-Kalām* (Teerā, ah 1272), vol. II, p. 8.

ou zânguidas na Mesopotâmia e no norte da Síria, que eram todos sunitas, mostravam sua desconsideração pela proibição teológica cunhando em suas moedas cabeças que eram derivadas de moedas bizantinas e antigas, ou emblemas astrológicos, como centauros, e bestas. Os príncipes timúridas que fizeram tanto pelo engrandecimento da arte maometana, sob cujo patronado Bezhad criou a mais fina escola de pintura que a Pérsia já conheceu, eram todos sunitas, assim como os imperadores Mogóis da Índia e os sultões otomanos. O fato de os fatímidas do Egito (969–1171) encorajarem os pintores, assim como outros artistas, não é devido mais às doutrinas xiitas que promulgavam do que o patronato abássida ou timúrida o resultado de sua crença sunita. Houve vários reinos xiitas que não se distinguiram de forma alguma pelo encorajamento da arte; não há escola particular de pintura ligada à ascendência dos búidas, que durante a segunda metade do século X mantiveram os califas abássidas sob seu jugo e dividiram entre si a Pérsia e o Iraque, nem das dinastias xiitas menos poderosas que ascenderam ao poder no norte da Pérsia antes deles; e finalmente os imames zaydítas do Iêmen, cuja dinastia teve uma vida mais longa do que qualquer outra na história do islã.

Esse engano comum a esse respeito é sem dúvida em grande medida devido ao fato de que a Pérsia moderna é conhecida como um reino xiita, mas esquece-se que o xiismo só se tornou a religião oficial da Pérsia em 1502, com o estabelecimento da dinastia safávida; além disso, só uns poucos xás safávidas parecem ter-se distinguido como patronos da arte, e a pintura persa entrou em decadência quando Xá Abbás (1587–1629) retirou seu patronato dos pintores da corte. O que restou de pintura na Pérsia por volta do século XVIII foi ativamente praticada durante o governo sunita de Nádir Xá (1736–1747), e o resto dos afsháridas até o final desse século, como foi o caso de seus predecessores xiitas.

A explicação para esses fatos é que a condenação da pintura de seres vivos é uma opinião teológica comum a todo o mundo islâmico, e a sua aceitação na prática dependia em grande medida da influência dos teólogos sobre os hábitos e gostos de uma sociedade em determinada época. Mesmo que essa opinião se tenha revelado rígida e intransigente, até ela podia às vezes relaxar um pouco de seu rigor. Foi provavelmente a lembrança respeitosa de ‘â’ishah, uma das Mães dos Fiéis e portanto modelo para seu sexo, que causou até os teólogos a permitirem que garotinhas mantivessem suas bonecas, embora fosse um dos diversos deveres do muhtasib [um tipo de agente de polícia e censor moral] acrescentar a suas obrigações mais sérias a tarefa de se certificar que as bonecas das meninas tinham uma forma e design que servissem ao propósito de encorajar o

instinto materno, mas não com uma verossimilhança tal que servisse às tentações da idolatria.<sup>5</sup>

Foi feita outra concessão ao uso popular pelos teólogos relativamente ao teatro de sombras [...]

O teatro de marionetes conseguiu manter sua popularidade de uma forma ainda mais notável em outra parte do mundo maometano, nomeadamente Java; neste caso foi o sentimento nacional que manteve vivo esse admirável resquício do período pagão da civilização javanesa, pois o *wayang* nunca foi islamizado, e ainda continuam a ser encenadas para audiências admiradas as aventuras dos heróis do Mahābhārata. A explicação para esse fenômeno notável deve ser encontrada no caráter gradual da conversão dos javaneses ao islamismo, pois a nova fé não lhes foi forçada violentamente, e sua adoção dela não foi (como em tantas outras partes do mundo) acompanhada por uma quebra violenta com sua antiga civilização. Assim, o teatro de sombras em Java continua a ser cultivado como parte da vida nacional, e parece que a opinião ortodoxa não precisa de nenhuma desculpa para isso.

Mas essas exceções são triviais em comparação com a opinião hostil prevalente, que conseguiu tirar as figuras completamente da vida religiosa pública do islamismo e da maior parte da sociedade muçulmana; e considerando a distinta proibição das figuras pelos expoentes aceitados do islamismo, muitos escritores expressaram surpresa ao encontrar figuras nos países maometanos, ou consideraram que o fenômeno exigia uma explicação extraordinária. Tal surpresa é um pouco ingênua da parte dos autores europeus, como se esperassem que a prática diária dos membros de uma comunidade religiosa que não é a sua a se conformar invariavelmente às prescrições das autoridades de seu credo. Tal divergência entre a crença e a prática tem sido bastante comum em países cristãos, e seria de fato estranho que o islamismo, que não possui sacerdócio ou qualquer organização para forçar a uniformidade de crença,<sup>6</sup> deveria ter sucesso num ponto em que o cristianismo, com sua poderosa hierarquia e sua sistematização mais eficiente da vida religiosa, falhou tão frequentemente. Os anais eclesiásticos da cristandade apresentam exemplos conspícuos do desprezo das virtudes cristãs nas exaltadas pessoas do Papa João XII e Alexandre VI. Quando o Anti-Papa João

---

<sup>5</sup> Sim, pois era um perigo imenso meninas construírem um altazinho para adorarem... bonecas! Talvez algo mais esteja em jogo nessas parábolas. (NDT)

<sup>6</sup> Embora a perseguição de heréticos e o estabelecimento de uma inquisição — como a que apoiou os ensinamentos mu'tazilitas nos reinos de Ma'mun (813–833) e nos dos dois califas que o sucederam, e que suprimiu o maniqueísmo mais ou menos na mesma época — tenha tido de tempos em tempos o apoio do Estado, a própria ausência de hierarquia no islamismo fez com que tais esforços fossem somente esporádicos, e nunca possuíram uma organização com vida contínua como a Inquisição.

XXIII foi acusado pelo Concílio de Constança, “foram suprimidas as acusações mais escandalosas; o vigário de Cristo foi somente acusado de pirataria, assassinato, estupro, sodomia e incesto”.<sup>7</sup> Nem Luís XIV da França, nem Carlos II da Inglaterra, nem Filipe II da Espanha podem ser considerados modelos de castidade cristã, mas foram escrupulosos na observância de seus deveres religiosos, e sua ortodoxia não foi impugnada.

Da mesma forma no mundo muçulmano, houve muitos reis e nobres que, a despeito de sua fidelidade geral aos dogmas de sua fé, desconsideravam sem hesitar os protestos de seus teólogos sempre que se mostravam inclinados para tanto. Beber vinho era muito mais distintamente proibido no Alcorão que a pintura de figuras, e foi reforçado pela autoridade das tradições do profeta, mas os monarcas muçulmanos que se abstiveram do vinho chamaram a atenção muito mais por sua singularidade, e através de toda a história e da literatura maometana o consumo de vinho foi uma prática comum e tema de panegíricos, pelo menos pelos poetas.

[...]

---

<sup>7</sup> Gibbon, *Holy Roman Empire*, cap. lxx (Edbury, 1914, vol. vii, p. 300)

# O Domo da Rocha Omíada em Jerusalém

Oleg Grabar[II]

É um lugar-comum dos textos religiosos islâmicos clássicos que o profeta considerava Meca, Medina e Jerusalém como os três mais sagrados lugares da fé. Todos os três centros eram locais de peregrinação e neles exigências litúrgicas, memórias sagradas e tradições adquiriam uma expressão monumental.<sup>1</sup> Escritores medievais e estudiosos e viajantes modernos descreverem frequentemente a topografia religiosa dos lugares sagrados muçulmanos e a importância das numerosas estruturas erigidas nesses pontos sagrados. Mas o problema não é somente de descrição e identificação. Deve ser também levantada a questão de se as identificações atuais dos lugares sagrados e sua expressão arquitetônica atual datam dos primeiros tempos do Islã, e, se não, quando e por que essas identificações foram feitas e os monumentos, construídos. Em outras palavras, os principais santuários do Islã devem ser considerados em seu contexto histórico. Para a mesquita de Medina, por exemplo, possuímos o estudo magistral de J. Sauvaget, que conseguiu, com base em textos e uma documentação arqueológica limitada, reconstruir em detalhe a natureza desse monumento central da arquitetura religiosa islâmica no período omíada.

No caso de Jerusalém, o problema se apresenta de forma distinta. Primeiramente, ao lidar com o Haram al-Sharif, não estamos lidando com uma nova área sagrada, como em Medina, mas com um dos pontos sagrados mais antigos da Terra. Em segundo lugar, em Jerusalém, os próprios monumentos são mais bem conhecidos. O Domo da Rocha ainda é, essencialmente, a construção omíada. A Mesquita de al-Aqsa, para ser exato, passou por várias reconstruções, mas estudos recentes por K.A.C. Creswell, J. Sauvaget e especialmente R.W. Hamilton nos deram uma boa ideia da natureza da mesquita omíada. O problema, portanto, não é nem a reconstrução nem a datação, mas essencialmente a interpretação: se considerarmos a longa tradição do Monte Moriá como um lugar sagrado, qual é sua importância aos olhos dos muçulmanos? Os *fada'il* ou livros-guias para peregrinos de épocas posteriores nos dão uma resposta para o período que se seguiu

---

<sup>1</sup> Entre os lugares sagrados muçulmanos, Jerusalém ocupa em geral um lugar ligeiramente menos importante que os dois santuários árabes. A cidade palestina era mais importante nos períodos omíada, aiúbida e mameluco do que sob os abássidas ou fatímidas, embora essas duas últimas dinastias tomaram muito cuidado ao reparar os monumentos danificados do Haram. Às vezes, também, parece ter havido uma importância local em vez de ecumênica, ou então sua importância era somente enfatizada por grupos religiosos, e especialmente místicos, específicos.

às Cruzadas, mas podemos questionar se todas as complexas tradições relatadas sobre o Haram nessa época já tinham sido formuladas quando a área foi tomada pelos árabes. Através de sua localização, sua inscrição, e seus mosaicos, o próprio Domo da Rocha nos fornece três documentos estritamente contemporâneos, que até agora não foram totalmente explorados na tentativa de definir o significado da estrutura na época de sua construção. O Domo da Rocha é especialmente importante por ser não somente o mais antigo monumento sobrevivente do Islã, como também, com toda probabilidade, a mais antiga construção importante erigida pelos novos mestres do Oriente Próximo. As primeiras mesquitas de Kufa, Basra, Fustat e Jerusalém certamente não eram estruturas muito imponentes; pouco se sabe sobre as construções seculares de Mu'awiya em Damasco, mas não é provável que tenham tido uma escala grandiosa. O Domo da Rocha, por outro lado, permaneceu até hoje como uma das mais notáveis realizações arquitetônicas e artísticas do Islã. É, portanto, importante tentar compreender seu sentido para aqueles que viveram quando ele foi construído.

A discussão sobre o significado de Jerusalém, e especialmente do Haram al-Sharif, na época medieval é muito simplificada, já que a maioria dos textos geográficos e descritivos sobre a cidade foram reunidos pelo Pe. Marmarji,<sup>2</sup> e então muitos desses textos foram traduzidos<sup>3</sup>. Além disso, as inscrições encontradas no Haram foram publicadas e analisadas por Max van Berchem na segunda série de seu *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*.<sup>4</sup> Mas, exceto por Mednikov, cujas conclusões foram resumidas e de forma geral aceitas por Caetani nos seus *Annali dell'Islam*, e, até certo ponto, por van Berchem, esses autores lidaram na maior parte com textos puramente descritivos, a maioria de geógrafos, e só muito raramente tentaram colocar a construção da área do Haram pelos muçulmanos dentro do contexto histórico da época.

O Domo da Rocha é datado do ano de 72AH/691-2 d.C. e há alguma evidência de ter sido começado em 69. Foi descrito muitas vezes e sua localização (sobre uma plataforma ao norte do centro de uma vasta esplanada artificial do Haram al-Sharif), bem como seu plano (uma estrutura octogonal consistindo de dois ambulatórios octogonais e uma área circular na qual fica a Rocha), é familiar a todos os viajantes da Palestina e a todos os estudiosos da arquitetura muçulmana. K.A.C. Creswell e Mademoiselle van Berchem recorreram muito

<sup>2</sup> A.S. Marmarji, *Bulldniya Filastin al-'arabiya*, Beirute, 1948, pp. 30-42, 243-301.

<sup>3</sup> G. Le Strange, *Palestine under the Moslems* (London, 1890), pp. 83-223; J. Gildmeister, "Die Arabischen Nachrichten zur Geschichte der Harambauten", *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* (ZDPV), 13 (1890), pp. 1-24, A.S. Marmarji, *Textes géographiques sur la Palestine* (Paris, 1951).

<sup>4</sup> Max van Berchem, *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum II - Syrie du Sud*, 3 vols. (Cairo, 1922-23, 1927).

detalhadamente sobre o caráter e as origens da construção e seus mosaicos<sup>5</sup>, e Creswell analisou a finalidade da construção, mas somente brevemente e, como será mostrado, incompletamente. Neste estudo, na medida do possível, somente textos anteriores às Cruzadas serão utilizados, pois as Cruzadas impuseram sobre tradições judaicas e muçulmanas anteriores toda uma série de tradições cristãs mais ou menos artificiais que confundem todos os problemas ligados ao Haram e frequentemente impedem algumas identificações. Como Max van Berchem mostrou numa série de casos<sup>6</sup>, a tentativa consciente de Saladino de reverter todas as construções a seu uso antigo não foi sempre bem-sucedida e às vezes levou a extraordinários mal-entendidos. Também é bem certo que as numerosas lendas e tradições associadas ao Haram no grupo de fada'il do período mame-luco não foram introduzidas no período omíada. A relativa simplicidade das lendas aceitas mesmo na época aiúbida é agora totalmente mostrada pelo *Kitab al-Ziyarat* de al-Harawi, publicado e traduzido.<sup>7</sup> Exceto em poucos casos é quase impossível determinar com exatidão quando uma tradição ou identificação específica de um lugar sagrado ou um evento sagrado tornou-se suficientemente comum para ser aceita e propagada num dado momento, mas nos primeiros tempos do Islã o sistema religioso e a vida espiritual dos fiéis ainda eram muito simples – ou muito desorganizados – para permitir um sistema definitivo e completo de associações religioso-topográficas como aparece em escritos posteriores. Na maioria das vezes as tradições posteriores tendem a confundir ao invés de esclarecer a questão essencial da finalidade e origem da estrutura omíada.

No que diz respeito ao Domo da Rocha, geralmente são dadas duas explicações para sua construção. A primeira tem o aparente mérito de estar bastante de acordo com as circunstâncias históricas dos anos de 66-72AH, e foi adotada por Creswell depois de ter sido introduzida por Goldziher. Essa interpretação é baseada nos textos de al-Ya'qubi (260AH/874 d.C.)<sup>8</sup> um xiita criado em Bagdá que viajara bastante através do império, e Eutíquio (876-940 d.C.), um sacerdote melquita de Alexandria.<sup>9</sup> Também é encontrada em outros autores antes das Cruzadas como al-Muhallabi<sup>10</sup> e Ibn 'Abd Rabbih,<sup>11</sup> mas há indicações (uma série

<sup>5</sup> K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, vol. 1 (Oxford, 1932), pp. 42-94 e 151-228.

<sup>6</sup> M. van Berchem, *Matériaux*, vol 2, pp. 23-31, 37ff.

<sup>7</sup> Al-Harawi, *Guide des Lieux de Pèlerinage*, tr. J. Sourdel-Thomine (Damasco, 1957), pp. 62ff.

<sup>8</sup> al-Ya'qubi, *Historiae*, ed. T. Houtsma (Leiden, 1883), vol. 2, p. 311.

<sup>9</sup> Eutíquio ibn al-Batriq, *Annales*, ed. L. Cheikho et al., in: *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, ser. 3, vol. 7 (Paris, 1909), p. 39ff

<sup>10</sup> Citado em Abu al-Fida, *Geografia*, tr. M. Reinaud e S. Guyard (Paris, 1848-83), vol. 2, p. 4; cf. também Gildmeister em ZPDV, 13, p. 8.

<sup>11</sup> Ibn 'Abd Rabbih, *al-'Iqd al-Farid*, ed. M.S. al-'Ariyan (Cairo, 1940), vol. 7, pp. 299-300; esse texto é um dos mais antigos a incluir uma hagiografia mais ou menos completa de Jerusalém como apareceria em tradições posteriores.

de erros a respeito de atribuições e datas, ver mais adiante) que sugerem que, na realidade, estamos lidado com uma tradição principal, ou possivelmente duas, que foram repassadas através de canais historiográficos específicos. Todos esses autores alegam que a razão para a construção do santuário em Jerusalém foi que, como Ibn al-Zubayr dominava Meca, ‘Abd al-Malik queria desviar os peregrinos do Hijaz estabelecendo a cidade palestina como o centro religioso do Islã. E foi afirmado que o plano do Domo da Rocha, com dois ambulatórios ao redor da Rocha, originou-se dos requisitos litúrgicos do tawaf.<sup>12</sup>

A interpretação do santuário muçulmano foi recentemente criticada por Goitein,<sup>13</sup> que chama atenção para o fato de que al-Ya‘qubi e Eutíquio são únicos nos anais da historiografia muçulmana antiga e que historiadores cuidadosos como al-Tabari e al-Baladhuri, e especialmente um patriota local como al-Maqdisi, não poderiam ter deixado passar uma tentativa tão grave como mudar o local do *hajj*. Além disso, teria sido politicamente insensato para ‘Abd al-Malik ter “marcado a si mesmo como kafir, contra quem o jihad era obrigatório”. Os teólogos de seu séquito provavelmente não aprovariam. Al-Ya‘qubi realmente diz que ‘Abd al-Malik baseou-se no testemunho de al-Zuhri para justificar sua decisão, mas essa declaração é dificilmente crível, já que al-Zuhri mal tinha 20 anos de idade na época.<sup>14</sup> Um ponto importante do artigo de Goitein é ter chamado atenção ao *Ansab al-Ashraf* de Baladhuri, infelizmente ainda não publicado na sua maior parte. Na descrição aí encontrada sobre as operações de al-Hajjaj ao redor de Meca, fica claro que as forças sírias consideravam Meca como centro de peregrinação. Antes de partir para Meca é dito aos soldados que eles devem estar prontos para peregrinação; durante a luta al-Hajjaj pede permissão para suas tropas fazerem o tawaf; e parece que havia um fluxo relativamente constante de pessoas indo em peregrinação a despeito da luta.<sup>15</sup> Também devemos chamar atenção ao fato de que al-Hajjaj não teria tido tanto trabalho para restaurar a Ka‘aba à sua forma original, se ela tivesse sido substituída, para os omíadas, pelo novo monumento em Jerusalém. A uma afirmação de Tabari de que em 68 AH pelo menos quatro grupos diferentes foram em peregrinação mostra que os relatos de al-Ya‘qubi e de Eutíquio contêm erros que indicam que eles

<sup>12</sup> Creswell, *Early Muslim Architecture*, p. 43, n. 1; I. Goldziher, *Muhammedanische Studien* (Halle, 1889-90), vol. 2, pp. 35-37.

<sup>13</sup> S.D. Goitein, “The historical background”. Ver também J.W. Hirschberg, “The sources of Muslim traditions concerning Jerusalem”, *Rocznik Orientalistyczny*, 18 (1953), p. 318 ff.

<sup>14</sup> J. Horowitz, “The earliest biographies of the Prophet and their authors”, *Islamic Culture*, vol. 2 (1928), p. 38 ff; cf. também “Al-Zuhri” na *Encyclopedia of Islam*. Para dúvidas sobre a relação de Al-Zuhri com ‘Abd al-Malik, ver A. A. Duri, “Al-Zuhri, a study on the beginnings of history writing in Islam”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 19 (1956), pp. 10-11.

<sup>15</sup> Baladhuri, *Ansab al-Ashraf*, vol. 5, ed. S. D. Goitein (Jerusalém, 1936), p. 355 ff., esp. Pp. 358, 360, 362, 373.

eram altamente tendenciosos na sua oposição aos omíadas e nem sempre em total controle dos fatos. Eutíquio e al-Muhallabi atribuem a al-Walid, sucessor de ‘Abd al-Malik, uma tentativa de desviar a peregrinação a Jerusalém, enquanto que al-Ya‘qubi acrescenta que a prática de ter o *hajj* na cidade palestina continuou durante o período omíada. Finalmente, é duvidoso se a área relativamente pequena do Domo da Rocha poderia ter sido convenientemente usada para a longa e complexa cerimônia do *tawaf*; e pode ser argumentado que, se ‘Abd al-Malik tivesse desejado substituir Meca, ele teria escolhido um tipo de estrutura com um plano mais semelhante à Ka‘aba do que o Domo da Rocha, já que o caráter sacramental e inalterável do santuário de Meca é totalmente aparente em várias reconstruções e, em particular, a de al-Hajjaj.<sup>16</sup>

A segunda explicação para o Domo da Rocha estava destinada a ser a que foi, e ainda é, geralmente aceita pelos fiéis. Está ligada ao problema de exegese da sura 17, versículo 1 do Alcorão: “Glorificado seja aquele que levou seu servo à noite da *masjid al-haram* [isto é, Meca] até *masji al-aqsa* [ou seja, o local de prostração (*masjid*) mais distante (*al-aqsa*)]”. Logo na primeira metade do século II/VIII, Ibn Ishaq, biógrafo do Profeta, ligou essa Jornada Noturna (*isra*) à igualmente complexa Ascensão (*mi‘raj*) de Muhammad, e alegou que a *masjid al-aqsa* estava de fato em Jerusalém e que foi de Jerusalém que o Profeta subiu aos céus. Al-Ya‘qubi menciona em sua história o fato de que a Rocha no Haram al-Sharif é “a rocha sobre a qual o mensageiro de Deus colocou seu pé quando subiu aos céus”. Além disso, todos os geógrafos que descrevem a área mencionam um grande número de *qubbahs*, *magams*, *mibrabs* etc. ligados aos eventos da Ascensão de Muhammad. Pode ser então sugerido que o Domo da Rocha foi construído como uma espécie de *martyrium* para um incidente específico da vida de Muhammad. O argumento poderia ser fortalecido pelo fato de que, sem dúvida, a arquitetura do Domo da Rocha segue a tradição dos grandes *martyria* cristãos e tem uma relação íntima com a arquitetura dos santuários cristãos de Jerusalém, um dos quais comemora a Ascensão de Cristo.

Mas, assim como a primeira explicação, esta também gera mais problemas do que resolve. A. A. Bevan mostrou que, entre os primeiros tradicionalistas, há muitos que não aceitam a identificação da *masjid al-aqsa*, e entre eles podem ser encontrados grandes nomes como al-Bukhari e Tabari. Tanto Ibn Ishaq quanto al-Ya‘qubi precedem seus relatos com expressões que indicam que essas são histórias que não são necessariamente aceitas como dogma.<sup>17</sup> Horovitz sugeriu que

<sup>16</sup> Ver *Encyclopedia of Islam*, artigos sobre Ka‘aba, Meca etc.

<sup>17</sup> Mesmo em épocas posteriores foram mantidas tradições que negavam que a Rocha tivesse sido o lugar de onde Muhammad ascendeu ao céu; cf. Matthews, *Palestine-Muhammedan Holy Land*, pp. 20-21.

nos primeiros tempos do Islã há pouca justificativa para assumir que a expressão alcorânica se refere de qualquer forma a Jerusalém.<sup>18</sup> Mas, enquanto que Horowitz pensava que se referia a um lugar no céu, a análise cuidadosa de A. Guillaume dos textos mais antigos (al-Waqidi e al-Azraqi, ambos no final do século II AH) mostrou convincentemente que a menção alcorânica à *masjid al-aqsa* se refere especificamente a al-Ji'ranah, perto de Meca, onde há dois santuários (*masjid al-adna* e *masjid al-aqsa*), e onde Muhammad pousou em dhu al-qa'da no ano 8 depois da Hijra.<sup>19</sup> A. Guillaume também indica que os conceitos de *isra* (jornada noturna) e *mi'raj* (ascensão) eram cuidadosamente separados para os primeiros escritores e que Ibn Ishaq parece ter-se referido ao primeiro, até onde nos permite concluir de nossa evidência literária, para ligá-los um ao outro. O último argumento contra aceitar a associação entre a Ascensão e o Domo da Rocha é a datação da época da construção é que a datação da época da construção é de natureza arqueológica. Como foi mencionado, todos os primeiros escritores enumeram uma série de lugares sagrados na área do Haram, muitos dos quais ainda existem hoje em dia, a maioria tendo sido reconstruídos depois da reconquista de Jerusalém por Saladino. Perto do Domo da Rocha fica – até hoje – a *qubbat al-mi'raj*, o *martyrium* da Ascensão. Se a primeiro e maior das construções no Haram (fora da mesquita congregacional na sua extremidade sul chamada de al-Aqsa) tivesse sido construído como um *martyrium* para a Ascensão de Muhammad, certamente não havia necessidade de um segundo *martyrium*. E o viajante persa Nasir-e Khosro, um dos primeiros a tentar explicar sistematicamente todas as construções do Haram, ainda considera a rocha sob o Domo simplesmente como o lugar onde Muhammad orou antes de ascender ao céu a partir do lugar onde fica a *qubbat al-mi'raj*.<sup>20</sup>

Parece, então, que a evidência textual é incompleta e não pode nos dar uma explicação satisfatória da finalidade de 'Abd al-Malik ao construir o Domo da Rocha. É, portanto, necessário nos voltarmos à evidência interna fornecida pela própria construção. O Domo da Rocha pode ser analisado sob três diferentes pontos de vista: sua localização, sua arquitetura e decoração, e a inscrição (de 240 metros de comprimento) dentro do edifício, que é a única evidência escrita estritamente contemporânea que possuímos. Cada um desses pontos, sozinho, não explica o Domo da Rocha, mas uma análise conjunta dos três pode levar a uma explicação muito mais complexa e, ao mesmo tempo, muito mais precisa do que a explicação que foi dada até agora dos motivos para a construção do primeiro grande monumento da nova civilização islâmica.

<sup>18</sup> J. Horowitz, "Muhammeds Himmelfahrt", *Der Islam*, 9 (1919).

<sup>19</sup> A. Guillaume, "Where was al-majid al-Aqsa?", *al-Andalus*, vol. 18 (1953).

<sup>20</sup> Nasir-e Khosro em PPTS, vol. 4, p. 49.

A primeira questão a ser levantada é sobre a localização da construção. Mais especificamente, já que pode ser mostrado que a Rocha não era considerada na época como o lugar de onde Muhammad subiu ao céu, por que foi escolhida como centro óbvio da estrutura? Para responder a essa questão, devemos nos perguntar que importância tinha a Rocha na época da conquista muçulmana e se há alguma evidência de uma explicação muçulmana para a Rocha na época da conquista ou entre a conquista e a construção do Domo por 'Abd al-Malik.

A função exata da Rocha nos tempos mais antigos ainda é assunto de especulação. Mesmo não havendo dúvida que o Haram era o local do templo de Salomão, não há referência precisa da Bíblia sobre a Rocha. Não pode ser determinado se foi a “eira de Ornã, o jebuseu” (I Crônicas, 3,1; II Samuel 24,18), ou um antigo lugar sagrado cananita adaptado por Salomão ao Templo judeu, talvez como um *podium* em que ficava o altar,<sup>21</sup> ou se era o “interior do pátio” que foi consagrado por Salomão na consagração do Templo (I Reis, 8, 63-64).<sup>22</sup> A reconstrução herodiana do Templo não é muito mais clara no que tange à Rocha. Baseando-nos na *Mishnah Middoth*, parece que a Rocha estava a apenas uns poucos centímetros acima do nível da plataforma e que era usada como pedra angular do edifício herodiano.<sup>23</sup> Em lugar algum pude encontrar uma evidência definitiva para uma função litúrgica importante da Rocha.

Mas na época medieval o Monte Moriá em geral e a Rocha em particular eram dotadas de uma mitologia complexa nas lendas judaicas. O Monte Moriá, através de sua associação como Templo, tornou-se o *omphalos* da Terra, onde a tumba de Adão se encontrava e onde o primeiro homem foi criado.<sup>24</sup> Mas outra tradição, mais específica, foi ligada à Rocha – a do sacrifício de Abraão, devido a uma confusão entre a terra de Moriá (Gênesis, 22,2) e o Monte Moriá.<sup>25</sup> Não é possível dizer quando a confusão ocorreu pela primeira vez, mas já se encontra em Josefo no século I d.C, e tornou-se comum na literatura talmúdica. Em outras

<sup>21</sup> H. Schmidt, *Der heilige Fels in Jerusalem* (Tübingen, 1933); p. 47. Ver também G. Dalman, *Neue Petra-Forschungen* (Leipzig, 1912), p III ff., e esp. p. 137 ff.

<sup>22</sup> J. Simons, *Jerusalem in the Old Testament* (Leiden, 1952), p. 344 ff., esp. p. 381 ff., com bibliografia completa; A. Parrot, *Le Temple de Jérusalem* (Neuchâtel-Paris, 1954), p. 7 ff.

<sup>23</sup> *Mishnah Middoth* em *The Babylonian Talmud*, tr. I. Epstein (Londres, 1947), cap. III; Schmidt, *Der heilige Fels*, p. 31 ff.; Simons, *Jerusalem*, p. 39 ff., em que não é dada nenhuma informação específica sobre a Rocha.

<sup>24</sup> W. H. Roscher, “Der Omphalosgedanke bei verschiedenen Völkern”, *Berichte über die Verhandl. d. Sächs. Gesell. d. Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Kl.*, 70 (1918), p. 34 ff com bibliografia adicional. Outras referências em Hirschberg, *Sources of Muslim traditions*, p. 321 ff., curiosamente sem menção a Abraão.

<sup>25</sup> T. G. Dalman, *Jerusalem un seine Gelände* (Gütersloh, 1930), p. 125; L. Ginzberg, *The legends of the Jews* (Philadelphia, 1913-38, vol. I, p. 285, e vol. 5, no. 253, p. 253. Ver também os vários comentários sobre o livro do Gênesis.

palavras, na tradição judaica, a Rocha e a área circundante adquiriram uma importância mística como o local do Santo dos Santos e associou-se com uma série de lendas envolvendo grandes figuras da tradição bíblica, especialmente Abraão e Isaque. A importância dada ao Haram e à Rocha pelos judeus é evidenciada no começo do período medieval pela declaração do Peregrino de Bordeaux que menciona um *lapis pertusus* “ao qual os judeus vêm todo ano e que eles ungem”, provavelmente uma referência à própria Rocha que parece aqui ser vista como um remanescente tangível do Templo.

Durante o período romano e bizantino, toda a área do Haram foi deixada desocupada,<sup>26</sup> mas, sob domínio cristão a Cidade Sagrada teve desenvolvimento novo e notável. Esse desenvolvimento aconteceu na “Nova Jerusalém”, e parece que nenhum santuário cristão foi construído na área do Haram, já que a profecia de destruição do Templo tinha que ser cumprida. Há evidências na literatura patrística de que as associações judaicas eram aceitas por alguns cristãos.<sup>27</sup> Mas, com a construção do Santo Sepulcro, o *omphalos* da Terra foi transferido para outra montanha de Jerusalém, o Gólgota, e juntamente com ele foram também transferidas as associações entre Jerusalém e Adão e Jerusalém e Abraão.

Então, na época da conquista muçulmana a situação que parece ter havido é a seguinte: os judeus consideravam a área do Haram como o local do Templo e o lugar do sacrifício de Abraão e da criação e morte de Adão, enquanto que a tradição cristã havia mudado esses dois a um novo local.

As principais características da cronologia da conquista de Jerusalém são bastante claras e foram completamente declaradas pelos cronistas e discutidos pelos estudiosos.<sup>28</sup> É aparente, tanto pelo fato de que os cristãos exigiram a presença do próprio ‘Umar para assinar o tratado de capitulação, quanto pelo fato de que ‘Umar aquiesceu, que a tomada da Cidade Santa foi um momento crucial na conquista da Síria. Uma vez o tratado assinado, ‘Umar, acompanhado do Patriarca Sofrônio, foi levado pela cidade. Mas esse “tour” da Cidade Santa foi dotado por escritores posteriores de uma série de incidentes mais ou menos lendários, não sendo fácil distinguir o que aconteceu. Há dois pontos sobre os quais a maioria das fontes, antigas ou tardias, muçulmanas ou não, tende a concordar. Primeiro parece que ‘Umar definitivamente tinha a intenção de ver um local específico da Cidade Santa. Todas as fontes concordam com isso, e, em

<sup>26</sup> H. Vincent e F. M. Abel, *Jérusalem II Jérusalem Nouvelle* (Paris, 1926), voll I, pp. 16-18. No que diz respeito ao período romano, isso não é inteiramente certo, e há alguma evidência de que havia monumentos romanos na área do Haram.

<sup>27</sup> Simons, *Jerusalem*, p. 383, no. 2; Ginzberg, *Legends*, vol. 5, p. 253.

<sup>28</sup> A. Caetani, *Annali dell’Islam*, vol. 3 (Milan, 1910), p. 920 ff., com todos os textos conhecidos daquela época.

tradições posteriores, sua busca e a oposição do Patriarca Sofrônio são transformados em uma competição dramática.<sup>29</sup> Em segundo lugar, as primeiras fontes não se referem à Rocha como o principal objeto da busca de ‘Umar, mas à área do Haram em geral, que é vista como o lugar onde ficava o Templo judeu, o *mibrab Dawud* do Alcorão (38: 20-21) e o *naos tôn Ioudaiôn* de Teófanos. O texto grego só menciona o interesse de ‘Umar na área do Templo judeu e acrescenta depois que um santuário muçulmano foi construído no lugar do Templo. A tradição transmitida por Tabari realmente menciona a Rocha, mas ela não cumpre nenhum papel nas orações e recitações (Alcorão 38) feitas pelo califa quando chegou à área do Haram, e ‘Umar rejeita a sugestão que lhe fora feita por Ka‘b, um convertido judeu, de que a Rocha estivesse no lado da *qibla* do santuário muçulmano. A explicação que ‘Umar dá é que ele estaria voltando à prática judaica. Eutíquio também menciona a Rocha, implicando que Sofrônio conseguiu persuadir ‘Umar a tomar posse da área do Templo judeu em troca de um tratado que deixasse o resto de Jerusalém livre de mesquitas. No seu relato da descoberta da Rocha a construção da mesquita, ele segue uma tradição similar à de Tabari, mas sem mencionar Ka‘b. Al-Musharraf enfatiza o fato de que ‘Umar estava procurando pelo lugar onde ficava o Templo de Salomão; ele menciona a Jornada Noturna do Profeta, mas não a Rocha. Agapius de Manbij, um contemporâneo de Eutíquio, não menciona nem a Rocha nem a Ascensão, afirmando simplesmente que ‘Umar ordenou a construção de uma mesquita no lugar do Templo judeu.

Sempre que é mencionada nesses textos, a Rocha, juntamente com todo o Haram, aparece como símbolo do Templo judeu. Mas a Rocha propriamente dita não é particularmente levada em consideração por ‘Umar. Pode ser, como sugere Eutíquio, que ‘Umar estivesse meramente procurando uma ampla área para construir a mesquita e que Sofrônio tenha usado o precedente judeu do Haram para tentar persuadir o califa a construir a mesquita no espaço vazio do Haram. Mas é talvez mais provável, tendo em vista o enorme impacto das tradições judaicas no Islã primitivo, e especificamente em ‘Umar no tempo da conquista de Jerusalém, que ‘Umar estivesse genuinamente interessado em reviver o antigo lugar sagrado do Judaísmo, na medida em que tinha sido a primeira *qibla* muçulmana. De qualquer maneira, os muçulmanos tomaram controle da área do Haram com o conhecimento e consciência da sua implicação na tradição judaica como local do Templo.

Mas cronistas posteriores mostram muito claramente que o califa sofreu pressões para transformar o local num grande centro de adoração muçulmana. Esse fato em si mesmo tem importantes implicações. Mostra, por um lado, que

---

<sup>29</sup> Le Strange, *Palestine*, pp. 139-42.

‘Umar sofria muitas pressões de grupos judeus e cristãos para tomar partido em suas querelas religiosas. O califa sabiamente permaneceu indiferente a eles, enfatizando com isso o caráter único da nova fé face às outras duas mais antigas. Mas, ao mesmo tempo, ao construir novamente na área do Templo, mesmo que de forma primitiva, os muçulmanos cometeram um ato político: tomar posseção para a nova fé de um dos pontos mais sagrados na Terra e alterar o padrão imposto nesse ponto pela dominação cristã, sem restaurá-lo ao seu esplendor judeu. Mas em todos esses empreendimentos a Rocha mesmo só teve um papel secundário.

Uns sessenta anos após a conquista de Jerusalém, entretanto, a Rocha se tornou o centro de toda a área. A questão é: o que ocorreu entre o tempo de ‘Umar e o reino de ‘Abd al-Malik? Os textos, até onde eu pude averiguar, não dizem nada sobre esse período, então teremos que nos voltar a outras fontes para encontrar uma solução. Se considerarmos somente a localização da construção e as tradições associadas a ela, duas soluções podem ser consideradas, já que nem a Ascensão de Muhammad nem a imitação da Cáaba podem ser aceitas. Uma seria que ‘Abd al-Malik decidiu comemorar o Templo judeu, e, portanto construir um cibório sobre o que se pensava ser o único remanescente tangível da estrutura. Não há evidência para isso, e nem é provável que ‘Abd al-Malik tinha em mente essa ideia quando o Estado islâmico estava relativamente bem firme. Um segundo motivo pode ter sido que os muçulmanos assimilaram à Rocha e ao Monte Moriá em geral a localização de algum evento bíblico significativo para eles, por exemplo, o sacrifício de Abraão. Como tal, a hipótese não é impossível. A importância do “Amigo de Deus” (*khalil allah*) no Alcorão é bem conhecida e é igualmente bem sabido que Abraão é considerado o ancestral dos árabes. Posteriormente, os principais eventos do final de sua vida foram associados a Meca ou à vizinhança de Meca, e é interessante notar que a vida de Adão também foi transferida para a cidade sagrada da Arábia, assim como Abraão e Adão haviam mudado juntos do Monte Moriá para o Gólgota em Jerusalém. Mas há uma prova cabal da localização do sacrifício de Abraão no período islâmico primitivo?

Nossa única fonte quase contemporânea é João de Damasco. No seu relato das heresias, ele tem várias páginas extremamente interessantes sobre o Islã. No que diz respeito a Abraão, ele conta que se pensava que a Pedra Negra em Meca era ou o lugar onde Abraão copulou com Agar ou o lugar onde ele amarrou seu camelo quando estava para sacrificar Isaque. Nenhuma dessas histórias é uma interpretação muçulmana comum da Cáaba e pode-se imaginar se esse texto não reflete uma tradição cristã caluniosa. Por outro lado, a insistência com que João de Damasco “desmente” que o sacrifício de Abraão aconteceu em Meca deve ser

vista como um indicador que a ideia era relativamente comum na época em círculos muçulmanos. Na própria tradição muçulmana o problema é complicado pela incerteza a respeito de quem foi o objeto do sacrifício – Isaque ou Ismael. Tabari, depois de uma longa consideração do problema, tende para Isaque, tanto em sua história quanto no seu tafsir; al-Kisa’i e Ibn Qutayba são da mesma opinião. Parece verdade que no primeiro período a tradição oficial muçulmana tendia a considerar Isaque como o *dhabih*.<sup>30</sup> Tabari não tenta dar um lugar específico para o evento, mas ele traz à luz uma tradição que sustenta que o sacrifício aconteceu a dois mils de Jerusalém num lugar chamado Qutt ou Qatt. Al-Ya’qubi, como de costume, relata a tradição hagiográfica padrão e atribui o evento a Min. Mas ele reconhece que os Povos do Livro colocam o sacrifício na “terra dos amoritas na Síria”. Al-Kisa’i relata que o sonho de Abraão aconteceu em Jerusalém, mas omite qualquer menção específica ao lugar do sacrifício. Muitos outros escritores omitiram qualquer referência à localização. Em outras palavras, até onde podemos saber, é impossível dizer que o sacrifício de Abraão era, no começo da era islâmica, definitivamente ligado a qualquer lugar específico, seja nos arredores de Meca, seja em Jerusalém. Ambas as identificações foram feitas e a tradição é obviamente incerta, mas a maioria dos primeiros tradicionalistas e cronistas tendiam a considerar Isaque como o que seria sacrificado, e, portanto, a Palestina como o local do sacrifício. A evidência de João de Damasco pode ser explicada através do artifício polêmico comum de atacar a posição do oponente, mesmo quando ela é incerta, no seu lado mais fraco. Além disso, há indicações, nas descrições conhecidas de Jerusalém, que certos lugares no Haram eram decididamente associados a Abraão. E um escritor, Nasir-e Khosro, cerca de cinquenta anos antes das Cruzadas, escreveu que as pegadas na Rocha foram deixadas por Isaque quando, juntamente com seu pai, ele veio à área do Templo. Assim, mesmo no século XI ainda permanecia a memória, em círculos muçulmanos, de uma relação entre Abraão e a Rocha.

Não é possível, com a evidência que possuímos, provar que os primeiros muçulmanos consideravam Jerusalém como o lugar do sacrifício; mas, já que o conhecimento muçulmano sobre as tradições judaicas derivava majoritariamente de fontes talmúdicas e para-bíblicas, e já que um grande número de judeus convertera-se ao Islã nas primeiras décadas da nova religião, é muito provável que os primeiros muçulmanos soubessem da associação entre a Rocha e o sacrifício de Abraão.

Poder-se-ia sugerir que Abd al-Malik, de acordo com sua política bem conhecida, teria “islamizado” o lugar sagrado e escolhido o símbolo associado com ele que era igualmente sagrado para judeus e muçulmanos – que é Abraão. É um

---

<sup>30</sup> Vítima de sacrifício. (N.T.)

símbolo que, do ponto de vista muçulmano, enfatizaria a superioridade do Islã, já que no Alcorão Abraão não é nem cristão nem muçulmano, mas um hanif (Alcorão 3:58 ff.) e o primeiro muçulmano. Essa sugestão tem o apoio de uma característica interessante da polêmica cristã contra os muçulmanos. João de Damasco e outros depois dele sempre insistem no fato de que os novos mestres do Oriente Médio são ismaelitas, quer dizer, “desterrados”; e é com essa implicação que o antigo termo Sarakenoi é explicado como significando “vazio (por causa de ou longe de?) de Sara” (*ek tes Sarras kenous*) que os árabes são frequentemente também chamados de Agarenoi, obviamente com um sentido pejorativo. Mas é verdade que Jerônimo, por exemplo, ao escrever sobre as incursões nômades na Palestina e em outros lugares, já menciona a posteridade de Abraão, mas seus termos são muito vagos; e, enquanto que é claro que o termo “ismaelitas” vem de tempos bíblicos, parece que surge nos escritos cristãos, com a chegada dos muçulmanos, uma nova e maior ênfase nos filhos de Agar. É difícil dizer se essa maior ênfase na posteridade de Abraão em escritores gregos e siríacos foi resultado da alegação árabe de descendência de Abraão (e o resultante fortalecimento de Ismael) ou se derivou unicamente de uma tentativa cristã de mostrar desprezo pelos novos mestres do Oriente Médio. Mas, admitindo a importância de Abraão no pensamento islâmico primitivo e nas tradições associadas à Rocha, a construção de Abd al-Malik teria tido uma importância essencialmente política e polêmica, como um memorial ao ancestral muçulmano das três fés monoteístas.

Mas o problema de Abraão nos primeiros tempos do Islã também pode ser discutido num contexto puramente muçulmano. Deve ser lembrado que uma das ações mais interessantes de Ibn al-Zubayr em Meca foi a reconstrução da Cáaba, depois que ela foi destruída durante o primeiro cerco omíada. O ponto importante é que ele a reconstruiu não como ela tinha sido construída na juventude de Muhammad e com a participação do Profeta, mas diferentemente. Uma tradição posterior bem conhecida transmitida por Aísha diz que ele a construiu como o Profeta disse que era no tempo de Abraão. Al-Hajjaj, por outro lado, reconstruiu a Cáaba como ela tinha sido na época do Profeta. Essa tentativa curiosa de Ibn al-Zubayr de usar o prestígio de Abraão para justificar sua construção pode ser relacionada com outra tradição relatada por al-Azraqi. Os mequenses estavam aparentemente tentando desmentir a alegação de que Jerusalém era “maior que a Cáaba, porque ela (Jerusalém) foi o lugar para onde os profetas emigraram (*mahajar al-anbiya*)” e porque era a Terra Santa.<sup>31</sup> Dentro da *koiné*

<sup>31</sup> Al-Azraqi, *Kitab Akbbar Makkah*, in: F. Wüstenfeld, *Die Chroniken der Stadt Mekka*, vol. 1 (Leipzig, 1858), pp. 114-115, *passim*; pp. 115-148, onde a história é repetida várias vezes; Tabari, *Annales*, vol. 2, p. 592 ff.; Gaudefroy-Demombynes, *Le pèlerinage*, p. 29 ff.

muçulmana, portanto, pode se sugerir que Abd al-Malik, ao “islamizar” o lugar sagrado judeu, também estava afirmando uma certa preeminência da Palestina e Jerusalém sobre Meca, não na realidade como um substituto à Kaaba, mas como um símbolo de sua oposição à antiquada aristocracia mequense representada por Ibn al-Zubayr. O símbolo foi escolhido do folclore religioso que não tinha ainda sido definitivamente localizado, mas que era importante para a nova fé bem como para as crenças dos Povos do Livro anteriores. Não se estava, todavia, infringindo – como o faria qualquer mudança do centro de peregrinação – as próprias fundações do Islã. A oposição entre Jerusalém e Meca e o envolvimento de Abd al-Malik nela deu origem à tradição transmitida por al-Ya‘qubi e outros sobre o *hajj* e Jerusalém. O que tinha sido um ato religioso-político envolvendo um ponto duvidoso de lenda religiosa teria sido transformado por eles num ato de impiedade religioso-político com a intenção de abalar a própria base de um dos “pilares do Islã”. Assim, a máquina de propaganda da oposição xiita e abássida tentou mostrar os omíadas como inimigos da fé.

Então, da consideração da localização do Domo da Rocha, pode parecer que, na época da conquista, a principal associação era entre o Templo judeu e a área do Haram, mas essa associação não explica por si só a construção do Domo da Rocha. É somente através da pessoa de Abraão que o simbolismo antigo da Rocha poderia ter sido adaptado à nova fé, já que nenhum símbolo estritamente muçulmano parece ter sido ligado a ela tão cedo. Em si mesma essa hipótese não pode ser mais do que uma sugestão. Não há uma indicação decisiva da associação de Abraão com a Rocha de Jerusalém na época de Abd al-Malik. Além disso, resta a questão de se o monumento deve ser entendido num contexto estritamente muçulmano ou no contexto mais amplo da relação entre o novo Estado e a nova fé e as religiões mais antigas do Oriente Médio. Para esclarecer essa questão, devemos agora nos voltar aos outros dois documentos que possuímos.

A segunda evidência contemporânea que podemos usar para compreender o Domo da Rocha omíada é a própria construção, sua decoração e sua arquitetura. Essas duas características foram meticulosamente analisadas por K. A. C. Creswell e Marguerite van Berchem. Mas as circunstâncias não permitiram a esta última de fazer um exame completo dos mosaicos, de forma que, até hoje, não há uma publicação exaustiva de todos os mosaicos com uma declaração definitiva a respeito de que partes da decoração são sem dúvida omíadas. No que tange à arquitetura, a questão foi resolvida de forma relativamente clara: o Domo é um cibório ou “relicário” sobre um lugar sagrado, baseado num modelo que era razoavelmente comum entre os *martyria* cristãos espalhados no império e representados de forma notável pelas grandes igrejas da própria Jerusalém. Em outras palavras, a arquitetura confirma a qualidade simbólica de *local de comemoração*

do Domo da Rocha, mas não nos dá uma pista mais específica a respeito do seu significado na época de Abd al-Malik.

Em relação aos mosaicos, a maioria dos temas decorativos consiste de motivos vegetais entremeados com vasos, cornucópias, e o que se chamou de “joias”.<sup>32</sup> Todos esses elementos, exceto as “joias”, são bastante comuns e sua importância para a arte do final do século VII foi analisada em algumas ocasiões. Mas as “joias” apresentam uma peculiaridade que pode ajudar a explicar o significado da estrutura. Devemos indicar aqui que não lidaremos com os fragmentos de pedras preciosas e madrepérola incrustados em troncos de árvores, frutas, rosetas e cornucópias, que pertencem a um esquema completamente decorativo. Só nos ocuparemos com as joias que são usadas, tais como coroas, braceletes, brincos, colares e couraças. Não tentaremos resolver todos os problemas ligados a essas joias [...]. Restringir-nos-emos aqui a uns poucos comentários que afetam diretamente o problema da importância do Domo da Rocha.

Marguerit van Berchem já havia notado que a decoração de joias não aparece uniformemente na construção, mas quase exclusivamente na *face interior da colunata octogonal*.<sup>33</sup> Foi sugerido que a razão disso é que a decoração pareceria mais brilhante ao ser vista contra a luz.<sup>34</sup> Mas deve ser notado que a diferença entre essa parte da decoração em mosaico e o resto não se encontra no uso de um efeito de aparência de joias, mas no tipo de joias usado. Se o efeito pretendido fosse puramente formal, pedras e madrepérola, como usada em outros lugares do edifício, teriam servido igualmente bem aqui. Pode ser sugerido, pelo contrário, que a *intenção* era mostrar essas coroas verdadeiras, braceletes e outros ornamentos de joias ao redor do lugar sagrado central face a elas, e que é neste sentido que elas contrastam com os fragmentos semelhantes a joias, puramente decorativos, encontrados pelo edifício.

Uma segunda consideração a ser feita sobre essas joias é que, embora na maioria dos casos elas tenham adaptado a base vegetal do esquema decorativo, elas são identificáveis. São coroas, ou diademas com pedras preciosas pendentes ou incrustadas, em muitos casos encimadas com formas triangulares, ovais ou

<sup>32</sup> Creswell, *Early Muslim Architecture*, vol. I, p. 196 ff. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* (Paris, 1957), p. 62 ff., mostrou que os elementos vegetais no Domo da Rocha (assim como provavelmente as paisagens de Damasco) devem ser interpretadas como paralelos muçulmanos às iconografias cristãs do paraíso (seja interpretadas como tal pelo muçulmanos ou simplesmente assimiladas).

<sup>33</sup> Os motivos de asas encontrados no tambor (fig. 46) não pertencem na realidade à categoria de joias verdadeiras, como se pode ver na figura 46, que ocorre na face interior do octógono e que é uma coroa. É verdade, entretanto, que a decoração do tambor foi refeita e pode ser que artistas posteriores se equivocaram a respeito do motivo de coroa, que estava lá originalmente, e o transformaram num motivo puramente decorativo de asas. A existência de coroas no tambor estaria de acordo com a explicação proposta do tema decorativo do Domo da Rocha.

<sup>34</sup> Marguerit van Berchem, in: Creswell, *Early Muslim Architecture*, vol. I, pp. 196-7.



**Figura 46** Mosaicos do Domo da Rocha.

arqueadas, ou diademas sobrepostas com asas e um crescente. Há também uma variedade de couraças, colares, broches e brincos, quase todos com joias preciosas ou como incrustações ou como pingentes. Esses ornamentos podem ser identificados seja como ornamentos imperiais ou reais dos príncipes de Bizâncio ou da Pérsia, com os primeiros bastante predominantes, ou nos ornamentos usados por Cristo, pela Virgem e pelos santos na arte religiosa de Bizâncio.<sup>35</sup> Estudos recentes [...] mostraram que essas eram todas, em vários graus e de maneiras diferentes, símbolos de santidade, poder e soberania na arte oficial dos impérios

<sup>35</sup> É de fato nas imagens de assuntos religiosos – que temos em grande quantidade – que podemos encontrar a maioria dos paralelos com as joias do Domo da Rocha. Os monumentos de Ravenna e de Roma nos dão o melhor repertório de joias e coroas.

Bizantino e Persa. Em outras palavras, a decoração do Domo da Rocha é testemunha de um uso *consciente* (por causa de sua posição) dos decoradores desse santuário islâmico de representações e símbolos pertencentes aos inimigos, dominados ou não, do Estado islâmico.

Qual pode ser importância de tal tema na decoração de um lugar sagrado nos primórdios do Islamismo? Devemos nos perguntar primeiro se há alguma evidência em outros lugares para a prática de pendurar coroas ou representações de coroas e joias em santuários. A evidência representacional é limitada. Um grupo de evangelhos, a maioria armênios e etíopes, mas certamente relacionados com modelos anteriores cristãos e bizantinos, mostra, nas páginas devotadas à representação da tabela de cânones, estruturas, cibórios ou *tholoi*, às vezes com cortinas pendentes entre as colunas. Num número de casos coroas pendentes também aparecem entre as colunas ou no lado. O prof. Nordenfalk sugeriu que esses *tholoi* representam o Santo Sepulcro em Jerusalém. A bem-conhecida “Caixa de Pola” (fig. 47) mostra uma coroa semelhante no santuário de São Pedro em Roma. Coroas também são mostradas pendendo sobre as mãos dos bispos de Ravenna em Santo Apolinário em Classe e sobre a cabeça de um imperador num marfim.<sup>36</sup> Todas essas coroas, em vários casos dificilmente distinguíveis de lampadas de óleo sagrado, servem para enfatizar a grandeza ou santidade da pessoa ou do lugar. Coroas e joias verdadeiras também sobreviveram até hoje. O grupo único de coroas visigóticas descobertas na Espanha, muitas das quais têm uma semelhança notável com as coroas do Domo da Rocha, estão entre nossos melhores exemplos. Vários textos também nos preservaram evidência para essa prática de pender coroas votivas. No Egito cristão, os construtores de uma igreja penduraram uma coroa sobre o altar oposta a uma cruz de ouro e prata no centro do edifício. Embora menos precisas, práticas similares parecem ter sido comuns no mundo mazdeísta. Em todos esses casos, estamos lidando com uma ênfase na santidade do santuário – ou, como nos casos de Ravenna ou dos visigodos, de um personagem – ao suspender insígnias reais ao redor dele ou sobre ele. Essa explicação pode ser dada para o uso do tema decorativo no Domo da Rocha. Poderia ser argumentado que, talvez sob impacto dos santuários cristãos

---

<sup>36</sup> O uso de tais coroas na tradição imperial vem desde a prática antiga de dar uma coroa de louros, mas coroas de joias estão em evidência na representação de Ravenna do palácio de Teodorico e em certas miniaturas carolíngias. Também deve ser acrescentado que os bizantinos não eram os únicos a ter coroas pendentes em seus palácios reais. Era uma prática sassânida comum, como pode ser visto no exemplo bem-conhecido da coroa de Crésifon e em numerosos incidentes do Shah-nameh.



**Figura 47** Caixa de Pola.

de Jerusalém, e em particular o Santo Sepulcro, o Domo da Rocha foi decorado com coroas votivas para enfatizar a santidade do lugar.

Mas tal explicação levaria a dificuldades. Não explicaria a inclusão de uma coroa persa no esquema decorativo. Ademais, essa explicação, estando de acordo com o aspecto puramente formal da decoração, talvez esteja menos de acordo com o meio histórico e cultural dos omíadas e do Islã. Não há dúvida de que a civilização islâmica em seus primórdios deveu muito de suas ideias e de sua arte às culturas que a precederam nas áreas conquistadas; mas seria um erro considerar que a imitação e a cópia que aconteceram foram cegas. Seria possível explicar um monumento dos primeiros tempos do Islã em termos islâmicos. Em outras palavras, devemos nos perguntar se há alguma evidência nesse período para o uso de coroas e outros objetos reais em construções religiosas e, caso haja, quais são seus objetivos. São realmente ex-votos? Ou tinham um significado diferente? Uma evidência essencial é dada pela lista de objetos enviados a Meca e mantidos na Cáaba. Essa lista pode ser montada segundo diferentes autores, especialmente al-Azraqi, que, por ser mais antigo, é de particular importância para nós.

Em tempos antigos o santuário de Meca tinha pinturas e esculturas, que foram destruídas por ordem do Profeta, como diz uma história bem conhecida. Aparentemente até a época de Ibn al-Zubayr o santuário também mantinha dois chifres do carneiro que tinham sido sacrificados por Abraão e outros profetas. Ao destruir a Cáaba, Ibn al-Zubayr tentou pegá-los, mas eles se esfacelaram em suas mãos. Na época islâmica uma nova série de objetos foi trazida ao templo. 'Umar pendurou aí dois ornamentos em forma de crescente tomados da capital dos persas. Yazid I deu dois crescentes incrustados com rubis, pertencentes a uma igreja damascena, juntamente com dois cálices. 'Abd al-Malik enviou dois

colares (shamsatayn) e duas taças de vidro. Al-Walid I também enviou dois cálices, e al-Walid II enviou um trono e dois ornamentos em forma de crescente com uma inscrição. Al-Saffah enviou um prato verde, enquanto que al-Mansur mandou pendurar no santuário um cálice de vidro do tipo egípcio antigo. Harun al-Rashid colocou lá duas caixas de ouro e joias (qasbatayn) contendo os celebrados votos de lealdade de seus dois filhos ao complexo sistema que ele instituiu. Al-Ma'mun enviou rubis fixados a uma corrente dourada, enquanto que al-Mutawakkil mandou pendurar numa corrente de ouro um colar de ouro com pedras preciosas, rubis e topázios. Posteriormente, o acordo entre al-Muwaffaq e al-Mu'tamid sobre a divisão do império também foi enviado à Cáaba. Mas o mais importante grupo de objetos, do nosso ponto de vista, é o que foi enviado por al-Ma'mun.

O texto de al-Azraqi é um pouco confuso a esse respeito. Não é o caso aqui de definir exatamente as circunstâncias históricas envolvidas, mas parece que duas séries de eventos mais ou menos contemporâneos foram confundidos pelo cronista. Primeiro, um rei do Tibete que não é nomeado tinha um ídolo de ouro com uma coroa de ouro e joias num trono de prata com baldaquim<sup>37</sup> coberto com um tecido com borlas. Quando esse rei se converteu ao Islamismo, deu o trono e o ídolo à Cáaba. Eles foram enviados a Meca em 201 AH e exibidos na época da peregrinação com uma inscrição enfatizando o fato de que o trono foi dado como um presente à Cáaba como prova da submissão do rei ao Islã. Em 202, durante uma revolta, o trono foi destruído, mas a coroa permaneceu na Cáaba certamente até a época de al-Azraqi. Em segundo lugar, o santuário de Meca também adquiriu os espólios de Kabul-shah, que se converteu em 199. Sua coroa parece ter sido levada a Meca imediatamente, como pode ser comprovado por uma inscrição dessa data. O trono foi mantido por um tempo no tesouro (bayt al-mal) do Oriente, mas foi movido então para Meca em 200. As inscrições que foram colocadas com esses dois objetos são bem relevadoras, mostrando o quanto a natureza de uma inscrição num santuário religioso está relacionada à conjuntura histórica. Elas enfatizam, por um lado, a vitória do “justo” príncipe al-Ma'mun sobre seu irmão que cometeu perjúrio e, por outro lado, a vitória do “Comandante dos Fieis” sobre os infieis.

Todos esses objetos encontrados na Cáaba podem ser divididos em três categorias. Alguns são meros presentes caros com a intenção de enfatizar a santidade do lugar e a piedade dos doadores. Assim como em Bizâncio, havia, nessa categoria, uma preponderância de joias reais. Outra categoria de objetos não precisa de nos deter aqui: as declarações de juramentos eram colocadas no santuário não

---

<sup>37</sup> Tipo de dossel com cortinas, apoiado em colunas, usado para embelezar tronos, andores, leitos etc.

para realçar a santidade do santuário, mas para adquirir santidade dele. Mas havia também uma terceira categoria de objetos, do presente de ‘Umar, conseguido no palácio dos reis persas, ao trono e coroa de Kabul-shah. Tais objetos tinham um valor edificante aos espectadores, já que simbolizavam a submissão do infiel ao Islã através da mostra dos *Herrschaftszeichen* do príncipe infiel no principal santuário do Islã.

Se voltarmos agora aos mosaicos do Domo da Rocha, abrem-se duas possibilidades. Pode-se argumentar, primeiro, que as coroas e joias refletem um tema artístico de origem bizantina que, também num contexto islâmico, usava símbolos reais num santuário religioso para enfatizar a santidade do santuário. Mas também pode se sugerir que a escolha de símbolos reais sassânidas e bizantinos foi ditada pelo desejo de demonstrar que os “infiéis” tinham sido derrotados e trazidos de volta ao aprisco da verdadeira fé. Assim, no caso da decoração de mosaicos, assim como no problema da escolha da localização da construção, pode-se apresentar ao mesmo tempo uma explicação do Domo da Rocha que seria puramente religiosa e autossuficiente unicamente em termos islâmicos (mesmo se isso puder refletir práticas encontradas em outras civilizações) e uma explicação que traz à tona o relacionamento dos não-muçulmanos com a nova fé. O terceiro documento que possuímos, a inscrição, pode nos dar uma resposta definitiva.

O Domo da Rocha é incomumente rico em inscrições, das quais três são omíadas. A maior delas, de 240 metros de comprimento, encontra-se sobre os arcos da arcada octogonal, em ambos os lados. Com a exceção do lugar bem conhecido onde al-Ma‘mun substituiu o nome de ‘Abd al-Malik pelo seu, essa inscrição é contemporânea à construção. As outras duas inscrições são placas de cobre nos portões leste e norte. Elas também foram modificadas pelo príncipe abássida, mas Max van Berchem mostrou que devem ser consideradas omíadas.

O conteúdo das inscrições é quase que exclusivamente religioso, exceto a parte que dá o nome do construtor e a data, e em grande medida consiste de citações alcorânicas. A importância dessa primeira inscrição alcorânica que temos reside na escolha das passagens e nas orações e louvores que as acompanham. Excertos alcorânicos foram usados em textos islâmicos para enfatizar ou mesmo para indicar o propósito de uma estrutura, como pode ser facilmente mostrado com alguns exemplos. Por exemplo, o Nilômetro de Rawdah contém inscrições alcorânicas do período abássida que se referem à importância da água como elemento que traz a vida (42:27-28; 14:37; 16:10-11 etc.). Na mesquita de al-Hâkim [califa fatímida (xiita) no Egito] uma passagem referindo-se a um *imam* foi escolhida (28:4). Bem depois, inscreveram no hospital de Nur al-Din em Damasco várias citações lidando com a arte da cura (10:59; 16:71; 26-78-80). A maioria das

mesquitas contém, em um lugar óbvio, 9:18, que especifica os deveres dos que entram em santuários. Então, é completamente legítimo inferior do teor da inscrição alcorânica o propósito e o significado de uma construção. Frequentemente, como no Domo da Rocha, essas inscrições de fato só podem ser lidas com dificuldade. No entanto, [...] a importância das inscrições era essencialmente simbólica, e isso é particularmente evidente no Domo da Rocha, porque senão, não haveria motivo para al-Ma‘mun colocar seu nome no lugar do de ‘Abd al-Malik.

A inscrição no interior pode ser dividida em seis partes desiguais, cada uma das quais começa com o bismallah. Cada uma dessas partes contém uma passagem alcorânica, exceto a que tem a data. A primeira parte é a sura 112:<sup>38</sup>

*Dize: Ele é Deus, o Único! Deus! O Absoluto! Jamais gerou ou foi gerado! E ninguém é comparável a Ele!*

Em seguida, 33:56:

*Em verdade, Deus e Seus anjos abençoam o Profeta. Ó fiéis, abençoai-o e saudai-o reverentemente!*

A terceira passagem é a sura 17:III:

*Ele diz: Louvado seja Deus, que jamais teve filho algum, tampouco teve parceiro algum na Soberania, nem (necessita) de ninguém para protegê-Lo da humilhação, e é exaltado com toda a magnificência.*

A sura 17 é a Sura da Viagem Noturna (Al-Isrâ’), mas a passagem citada não se refere à Viagem do Profeta, reforçando assim o argumento contra a crença de que a Rocha já era identificada, no tempo de Abd al-Malik, como o lugar de onde Muhammad ascendeu aos céus.

A última parte é a maior e contém várias passagens:

*Ó povo do livro! Não exagereis em vossa religião, nem digais nada a respeito de Deus a não ser a verdade. O Messias, Jesus, filho de Maria, era só um mensageiro de Deus, e uma palavra que Ele deu a Maria, e um espírito d’Ele. Então crede em Deus e Seus mensageiros, e não digais: “Três!” Parem! É melhor para vós. Deus é um deus único. Longe de Sua glória que ele tenha um filho! Dele é o que está no céu e o que está na terra. E Deus basta como guardião. [4:171]*

*O Messias não desdenhará ser servo de Deus, e nem os anjos próximos [d’Ele]. E os que desdenham Sua adoração e se ensoberbecerem, Deus os congregará todos diante de Si [4:171-72 completos]*

*Ó Deus, abençoa Teu mensageiro e Teu servo Jesus filho de Maria [interjeição introduzindo a passagem seguinte]. A paz esteja sobre ele no dia em que nasceu, e no dia em que morrer, e no dia em que ele for ressuscitado vivo! [19:33 completo, com mudança da primeira para terceira pessoa].*

*Tal foi Jesus, filho de Maria, palavra de verdade da qual eles duvidam. Não é de Deus que ele tome alguém por filho. Glória a Ele! Se ele decreta algo, basta que Ele diga a essa coisa: “Seja!”, e essa coisa passa a existir. [19:34-35]*

*Deus é meu Senhor e vosso Senhor, adorai-O, então! Esse é o caminho certo! [19:36 completo, exceto pelo “e” inicial]*

<sup>38</sup> Muitos números das suras e ayas dados por Grabar estão errados e foram corrigidos. As traduções foram feitas diretamente do árabe ao português, da maneira mais literal possível. (N.T.)

E a inscrição termina com uma exortação e uma ameaça:

*Deus dá testemunho de que não há deus além dEle e os anjos e os sábios [também são testemunhas]; não há deus além dEle, o Poderoso, o Sábio. [3:18]*

*E a religião para Deus é a Submissão (al-islâm) e os povos do livro só discordaram depois que o conhecimento veio até eles, por transgredirem entre eles. E quem renegar as provas/versículos/revelações (ayât) de Deus, então Deus é rápido para o acerto de contas [3:18-19 completo].*

As duas inscrições nas portas não são tão explícitas. A da porta leste contém várias citações comuns a respeito da fé e uma longa oração pelo Profeta e seu povo. A inscrição na porta norte é mais importante, já que contém duas passagens significativas. A primeira é 9:33 (ou 61:9): “Foi ele que enviou Seu mensageiro com a orientação e a religião da verdade, para que a faça prevalecer sobre todas as religiões, não importa o quanto os idólatras o odeiem”. Essa é a chamada “missão profética” que se tornou a inscrição padrão em moedas muçulmanas. Mas, mesmo sendo verdadeiro que se tornou um lugar-comum, seu uso em monumentos é mais raro, e este é o primeiro exemplo conhecido. Em segundo lugar, essa inscrição contém uma forma resumida de 2:136 ou 3:84 que vem depois da enumeração dos profetas: “Cremos em Deus, naquilo que foi passado para Muhammad [isso não está presente no Alcorão] e naquilo que os profetas receberam do seu senhor, e não fazemos distinção entre nenhum deles, e a Ele nos submetemos.”

Essas citações enfatizam três pontos básicos. Primeiro, os princípios fundamentais do Islã são afirmados com força, como serão em muitas inscrições posteriores. Então, todas as três inscrições apontam para a posição especial do profeta Muhammad e a importância e universalidade de sua missão. Finalmente, as citações alcorânicas definem a posição de Jesus e outros profetas na teologia da nova fé, com a maior ênfase de longe sendo em Jesus e Maria (nenhum profeta do Antigo Testamento é mencionado explicitamente). A principal inscrição termina com uma exortação, juntamente com a ameaça de punição divina, indicando o Islã como a revelação final e se dirigindo aos judeus e cristãos. Essas citações, em sua maior parte, não pertencem ao ciclo usual de inscrições alcorânicas em monumentos. Assim como o Domo da Rocha é um monumento sem paralelo imediato na arquitetura islâmica, sua inscrição é única. Ademais, deve-se perceber que mesmo aquelas citações que se tornarão comuns foram usadas aqui, se não pela primeira vez, de qualquer forma numa época em que elas ainda não se tinham tornado o padrão. Devido a essas citações, a inscrição tem duas implicações. Por um lado tem um caráter missionário; é um convite, um convite bastante impaciente, para se “submeter” à nova e definitiva fé, que aceita Cristo e os profetas hebreus entre os seus predecessores. Ao mesmo tempo, é uma asserção da superioridade e da força da nova fé e do Estado baseado nela.

A inscrição também pode ter um significado do ponto de vista dos muçulmanos somente. Pois ela pode ser usada para esclarecer a afirmação frequentemente citada de al-Maqdisi sobre o motivo da construção do Domo da Rocha. Um dia al-Maqdisi perguntou a seu tio por que al-Walid tinha gasto tanto dinheiro para construir a mesquita de Damasco. O tio respondeu: “Meu pequeno filho, você não tem entendimento. Na verdade al-Walid estava certo, e ele foi motivado a realizar uma obra digna. Pois ele viu que a Síria era um país que tinha sido durante um longo tempo ocupado pelos cristãos, e notou lá as lindas igrejas que ainda pertenciam a eles, tão encantadoramente belas, e tão renomadas por seu esplendor, como a Igreja do Santo Sepulcro, e as igreja de Lydda e Edessa. Então ele procurou construir para os muçulmanos uma mesquita que fosse única, uma maravilha em todo o mundo. E de maneira semelhante, não é evidente que Abd al-Malik, vendo a grandeza do *martyrium* (*qubbah*) do Santo Sepulcro e sua magnificência, foi motivado pelo receio de que ele deslumbrasse os muçulmanos e portanto ergueu acima da rocha o domo que agora é visto lá?”<sup>39</sup>

É, na verdade, bem provável que o sofisticado meio cristão de Jerusalém tenha tentado converter à sua fé os rudes invasores. E é um fato bem conhecido que a cristandade oriental sempre usou o impacto emocional da música e das artes visuais para converter os “bárbaros”. Que tais tentativas podem ter surtido efeito com os árabes é mostrado num grupo muito interessante, porém pouco estudado, de relatos sobre as mais ou menos legendárias viagens de árabes à corte Bizâncio nos primórdios da era muçulmana, ou às vezes mesmo antes do Islã. Na maioria dos casos o “ponto alto” das “visitas guiadas” aos quais eram submetidos era uma visita ou a uma igreja onde as representações religiosas tinham um impacto positivo, ou a uma recepção na corte, com resultados semelhantes. Nas crônicas piedosas de tempos posteriores os muçulmanos sempre partem impressionados, mas não persuadidos pela pompa exibida. Pode-se perguntar, entretanto, se era sempre assim e se as histórias posteriores não devem ser consideradas, pelo menos em parte, como histórias morais destinadas a evitar deserções. É claramente implicado na história de Maqdisi que o perigo de deserção existia. De um ponto de vista muçulmano, portanto, o Domo da Rocha foi uma resposta à atração do Cristianismo, e sua inscrição dava aos fieis argumentos a ser usados contra posições cristãs.

A priori, como vimos, dois temas principais devem ter estado presentes na construção do Domo da Rocha. Primeiro, a construção de um santuário no Monte Moriá deve ser compreensível – e deve ter sido compreendida – em termos das crenças associadas ao antigo lugar sagrado, já que o Islã não é uma fé

---

<sup>39</sup> Le Strange, *Palestine*, pp. 117-118.

totalmente nova, mas uma continuação e declaração final da fé dos Povos do Livro. Em outras palavras, o Domo da Rocha deve ter tido um significado em relação às crenças judaicas e cristãs. Em segundo lugar, a primeira grande obra arquitetônica muçulmana tinha que ter sentido para o seguidor da nova fé. Esses dois temas recorrem na análise de todos os três tipos de evidência fornecidos pela própria construção. Sua localização pode ser explicada como uma tentativa de enfatizar um evento da vida de Abraão seja para indicar o caráter muçulmano de um personagem igualmente sagrado para os judeus e os cristãos, seja para fortalecer a sacralidade da Palestina contra pretensões mequenses. Os símbolos reais nos mosaicos podem ser vistos simplesmente como votivos ou como expressão da derrota dos impérios bizantino e sassânida frente aos muçulmanos. Finalmente, as inscrições são ao mesmo tempo uma declaração do unitarianismo muçulmano e uma proclamação aos judeus e especialmente aos cristãos da verdade final do Islamismo.

Mas nas inscrições o último tema é preponderante, e é na inscrição, com seu significado simbólico e mágico – maior do que o da arte representacional no Islã desde o nascimento da nova fé – que encontramos a principal ideia envolvida na construção do Domo da Rocha. O que a inscrição implica é uma afirmação forte do poder e da força da nova fé e do Estado baseado nela. Ela exemplifica a percepção, pelos líderes omíadas, de sua posição em relação ao herdeiro tradicional do império romano. No que era no século VII uma cidade cristã por excelência, Abd al-Malik quis afirmar a superioridade e a vitória do Islã. Essa afirmação, à qual se juntou o convite missionário de aceitar a nova fé, tinha sua expressão tanto na inscrição quanto nas coroas e joias bizantinas e persas pendendo ao redor da rocha sagrada. Mas a expressão que tem um impacto mais imediato foi a apropriação pelo Islã do antigo local do Monte Moriá. Com isso a profecia cristã foi anulada e o monte judeu foi reabilitado. Mas não era mais um santuário judeu; era um santuário dedicado à fé vitoriosa. Assim, a construção do Domo da Rocha implica, da parte de Abd al-Malik, o que poderia ser chamado de *prise de possession* de uma área sagrada, no mesmo sentido de que, como Max van Berchem mostrou, a substituição do nome de al-Ma'mun no lugar de Abd al-Malik na inscrição não é o ato de um falsário ou de um príncipe querendo se vangloriar, mas tinha um objetivo político: “desviar para seu proveito o prestígio religioso e político ligado às criações dos seus predecessores”. Portanto, o significado do Domo da Rocha não deve estar tão relacionado aos monumentos cujas formas ele imitou, mas à prática mais geral de erigir um símbolo do poder conquistador ou da fé na terra conquistada. Os troiaia do império romano eram assim, e também, de maneira diferente, a basílica cristã em Belém, e as inscrições do Nahr al-Kalb ao norte de Beirute. Provavelmente esse também é o significado de

muitas esculturas assírias, cuja brutalidade servia de fato para inculcar medo nos povos subjulgados. E mesmo hoje tais inscrições ou monumentos comemorativos não são incomuns no território dos povos conquistados. As formas podem mudar de acordo com a época, o lugar ou a circunstância, mas a expressão monumental de uma ideia essencialmente política é tão antiga como a existência de impérios. E no Islã omíada essa afirmação de vitória está ligada a um espírito definidamente missionário.

Ainda restam dois pontos a ser discutidos. Devemos ver, primeiro, como essa interpretação do Domo da Rocha está de acordo com as relações entre bizantinos e omíadas naquela época. Depois, devemos definir em que época o Domo da Rocha e a área circundante adquiriram o significado que viria a se tornar preponderante.

Os anos 69-72 não foram muito favoráveis às fortunas dos califas omíadas. Eles estavam lutando contra forças muçulmanas na Arábia e no Iraque. Estavam pagando um enorme tributo aos bizantinos e, além disso, tinham que enfrentar um grupo estranho de combatentes cristãos irregulares, os mardaítas, enquanto que a situação no Chipre ainda estava indefinida. Entretanto, o ponto interessante não são os eventos em si, mas o estado psicológico das relações entre muçulmanos e cristãos no final do século VII. O fato importante aqui é que havia uma ambiguidade constante nessas relações, pois elas eram, por um lado, relações entre duas fés e, por outro, entre dois impérios. No final do século VII parece razoavelmente certo que uma fração importante da população cristã dentro do império muçulmano – e especialmente a hierarquia da Igreja – era na verdade uma espécie de “quinta coluna” do Estado bizantino, o que era muito mais fácil, já que as comunicações entre os impérios não foram interrompidas, como foi mostrado recentemente.<sup>40</sup>

Abd al-Malik dirigiu-se contra o perigo cristão não menos efetivamente do que contra o perigo de deslealdade nas próprias fileiras do Islã. Lidou com os mardaítas através de uma expedição e de um tratado com Bizâncio. Alguns anos depois, Abd al-Malik mudou a cunhagem e a transformou em um instrumento de oposição ao Império Bizantino. Cunhagens anteriores já continham símbolos do novo Estado, mas as novas moedas incluíam, em poucas palavras, todos os temas da inscrição do Domo da Rocha: afirmação unitária (“Não há deus além de Deus, Um, sem associado”), a ênfase em Maomé (Maomé, o Apóstolo de Deus) e o verso da missão do Alcorão citado acima. O argumento de que as moedas eram um elemento de guerra ideológica é muito mais convincente já

<sup>40</sup> Gibb, *Arab-Bizantine Relations under the Ummayyad Caliphate*. *Dumbarton Oaks Papers*, 12, p. 221 ff.

que, por volta da mesma época, e provavelmente antes da mudança na cunhagem muçulmana, Justiniano II introduziu uma nova cunhagem com uma ênfase decididamente cristológica (*servus Christi* na inscrição e uma imagem de Cristo com a inscrição *rex regantium*) que tinha ficado ausente até então. Pode ser notado de passagem que é sobre problemas de cristologia que revolverão todas as discussões todas as discussões ulteriores entre muçulmanos e cristãos. Quanto ao terceiro elemento cristão, os cristãos do império muçulmano, a atitude de Abd al-Malik para com eles era uma mistura de dureza a persuasão. Ela é exemplificada pela construção do Domo da Rocha, cujo significado era que o Estado islâmico havia chegado para ficar e que a nova fé era simplesmente a declaração final do que era verdadeiro no Cristianismo.

Podemos introduzir aqui outro documento que pode se relacionar ao problema. A maioria dos cronistas árabes, ao narrar os principais eventos da vida do profeta, conta que Maomé enviara uma série de embaixadas aos governantes do mundo, entre os quais estava, é claro, Heráclio. O valor histórico de muitas dessas histórias é questionável e não há dúvida de que muito em suas formas posteriores foi certamente inventado, embora o mero fato de Maomé enviar mensageiros não ser implausível, especialmente depois de seus primeiros sucessos contra os judeus e pagãos, quando ele começou a enfatizar a universalidade da nova fé. Uma das histórias transmitidas por Tabari pode ter algum valor para nossa investigação. Ela retrocede até al-Zuhri, que alega ter ouvido de um bispo cristão *na época de Abd al-Malik*, e, como muitos outros relatos, diz que o próprio Heráclio estava bastante convencido da verdade da missão do profeta, mas que os altos escalões da Igreja se recusavam a segui-lo e que ele tinha que se submeter a ele. Se Maomé enviou mensageiros ou não, é extremamente improvável, para dizer o mínimo, que tenha passado pela cabeça de Heráclio se converter ao islamismo. Mas pode ser sugerido que, para incitar os cristãos contra a hierarquia da Igreja, que estava intimamente ligada ao Império Bizantino, e para avançar na meta de conversão que certamente existia entre seus seguidores, os omíadas podem ter criado a ficção de que o herói que trouxera a Verdadeira Cruz de volta a Jerusalém estava pronto para se tornar um muçulmano. E é sob Abd al-Malik e na época da construção do Domo da Rocha que tal história teria sido posta em circulação.

Em si mesmo tal história tem pouca importância, mas juntamente com as moedas, as inscrições no Domo da Rocha e as atividades cristãs no califado, contribui à sugestão de que um grupo interessante de atividades propagandísticas acontecendo durante a “guerra fria” ideológica entre os impérios cristão e muçulmano durante no tempo de Abd al-Malik. Esses fatores juntos criam um clima de opinião que certamente influenciou o espírito de cruzada e a consciência de

uma luta entre as duas fés e os dois estados, que caracterizou a grande expedição muçulmana contra Constantinopla nos anos 97-99/715-17.

Esses fatos mostram, creio eu, que a interpretação do Domo da Rocha aqui proposta de fato está de acordo com o desenvolvimento histórico do Islã e de Bizâncio na época omíada. Mas esse significado só pôde durar enquanto as circunstâncias assim o permitiam. Seu eco fraco ainda está presente em Maqdisi, mas pode ser notado que o geógrafo muçulmano sustentava que no século X d.C. cristãos e judeus ainda tinham preponderância nos negócios da cidade; o Domo, portanto, ainda servia a seu propósito original, embora num nível bem restrito.

Mas, enquanto isso, toda a área do Haram sofreu mudanças consideráveis, tanto no seu aspecto físico quanto simbólico. A identificação da *masjid al-aqsa* com Jerusalém era mais geralmente aceita do que antes e todas as pequenas estruturas memoriais ligadas à Ascensão de Maomé foram construídas. A questão é se podemos datar o momento em que essa mudança ocorreu. As inscrições não ajudam muito. A mais antiga a mencionar a *isra'* do profeta e a citar o Alcorão 17:1 é a que foi vista por Harawi e que é datada de 426/1035. Encontra-se na grande mesquita congregacional na extremidade sul do Haram, que é geralmente chamada de Mesquita al-Aqsa. Baseando-se nessa inscrição, Max van Berchem sugeriu que foi lá e não na Rocha que a tradição muçulmana localizou pela primeira vez o evento da vida do profeta. Isso é bem possível, na medida em que Ibn al-Faqih, uma de nossas fontes mais antigas, menciona que havia nessa mesquita uma placa preta com a inscrição *khilqah Muhammad*, e que atrás da *qibla* havia outra inscrição ligada ao profeta. Ao mesmo tempo, a existência de uma Qubbah da Ascensão na plataforma central do Haram levaria a acreditar que seria na parte mais central da esplanada que se pensava que o evento miraculoso aconteceu. Ambos os lugares eram aceitos ao mesmo tempo? Ou havia uma diferença de significado entre eles? Será que uma poderia ser mais exatamente comemorativa do que a outra? A questão da localização ainda não está clara.

No que diz respeito à data, pode ser sugerido que foi no governo de al-Walid, sucessor de Abd al-Malik, que a identificação da *isra'* e do *mi'raj* com a área do Haram foi aceita e transformada em arquitetura. Al-Walid ficou conhecido como grande construtor. Ele construiu a nova mesquita em Medina, a mesquita real em Damasco, e restaurou muita coisa em Meca. No caso de Medina, Sauvaget mostrou que o plano da nova mesquita dependia de muitas formas na estrutura precedente, que era como o santuário da casa do profeta. E os papiros egípcios mostram que sob al-Walid uma grande mesquita foi construída em Jerusalém. Há pouca dúvida de que essa é a atual mesquita al-Aqsa, que estava situada no santuário previamente construído da Rocha, talvez uma imitação *arquitetônica*

do complexo do Santo Sepulcro, como foi sugerido, embora a *ideia* de adaptar uma mesquita congregacional a um santuário construído anteriormente também seja a de Medina. Se, então, se pensava que a Ascensão de Maomé aconteceu no local da mesquita, há alguma justificativa ao atribuir a al-Walid o reconhecimento do fato através do monumento. Se, por outro lado, a localização era na plataforma central, pode-se ainda argumentar que al-Walid foi responsável por ela. E pela seguinte razão.

Devemos nos lembrar que dois escritores, al-Muhallabi (citado por Abu al-Fida), e Eutíquio atribuem o Domo da Rocha a al-Walid. Al-Muhallabi acrescenta que al-Walid também foi responsável pelas pequenas *qubbas* ao redor do Domo da Rocha, enquanto que Eutíquio afirma que o domo do santuário principal foi tomado de uma igreja cristã em Baalbek e trazido à Cidade Santa. Os erros desses dois escritores poderiam ser explicados se supormos que al-Walid foi realmente responsável pela construção dos pequenos mausoléus e consequentemente pela tradução arquitetônica da Ascensão do Profeta. Pode mesmo ser que al-Walid realmente mandou mover uma pequena cúpula de alguma remota igreja cristã, enquanto que seria obviamente impensável imaginar o transporte do domo sobre a Rocha. Sabendo que al-Walid foi o construtor da grande mesquita congregacional e dos pequenos mausoléus, al-Muhallabi e Eutíquio teriam simplesmente concluído que a construção do Haram em geral foi sua obra. Pode finalmente ser acrescentado que todas as fundações religiosas de al-Walid são caracterizadas por sua preocupação com uma expressão luxuosa do poder do Estado omíada e com sua ênfase nos locais santificados por Maomé. Também seria natural para o construtor da mesquita de Medina ter usado a Ascensão do Profeta como um motivo para construir uma grande mesquita em Jerusalém.

Seja como for, podemos ver que a evidência que pode ser recolhida dos mosaicos, das inscrições e da localização do Domo da Rocha mostra que a primeira tentativa islâmica de arquitetura monumental só pode ser compreendida em toda sua complexidade e singularidade quando vista em seu contexto omíada. Político e religioso, dirigido para o muçulmano assim como para o judeu e especialmente para o cristão, símbolo de um Estado e de uma missão, o Domo da Rocha reflete os séculos de tradições e crenças que se acumularam sobre o Monte Moriá, assim como está intimamente ligado à situação histórica específica do momento. Como uma estrutura política e imanente, o Domo da Rocha logo perdeu seu significado. Mas como uma edificação religiosa ele continuou a grande tradição do Templo e sua significância foi muito além de um mero *martyrium* para um momento da vida do Profeta. Ele deve ser visto como o primeiro de uma longa série de santuários muçulmanos ligados às vidas dos profetas, embora ainda deva ser investigado se, e em que medida, tanto arquitetônica quanto

## O Domo da Rocha

conceitualmente, o Domo da Rocha influenciou o desenvolvimento de *qubbas* e *welis* posteriores. Ademais, com o desenvolvimento do misticismo, o conceito da Ascensão de Maomé se tornou um dos mais ricos e profundos temas do pensamento islâmico e alcançou até mesmo além das fronteiras do Islã, influenciando o progresso espiritual do mundo ocidental.<sup>41</sup> Assim, a área do Haram em Jerusalém adquiriu uma sacralidade muito maior e muito diferente do significado temporal que foi dado a ele na época de sua renovação pelos omíadas através da construção do Domo da Rocha.

---

<sup>41</sup> Ver H. Adolf, “Christendom and Islam in the Middle Ages”, *Speculum*, 32, 1957, com uma extensa bibliografia sobre a questão do impacto das histórias de Maomé no Ocidente. Ver também Americo Castro, *The Structure of Spanish History* (Princeton, 1954), p. 130 ff., para uma explicação interessante da formação do santuário de Santiago de Compostela. O apóstolo é visto como um “anti-Maomé” e seu santuário como uma “anti-Cáaba” (p. 151). Também neste caso, o desenvolvimento de um centro religioso é explicado através de sua relação a uma situação histórica específica.

# O Significado do Domo da Rocha Omíada em Jerusalém

Nasser Rabbat [12]

A gênese da arquitetura islâmica poucas décadas depois da morte do profeta Muḥammad em 632 ainda é obscura. Sabemos de evidências textuais e algumas evidências arqueológicas que, durante os reinos dos quatro califas “bem-guiados” e os primeiros omíadas, poucos edifícios comunais foram construídos na capital Medina e depois em Damasco, e nos novos assentamentos nas cidades-guarnição (*amṣār*) na Síria, no Iraque e no Egito, mas sabemos muito pouco sobre seus planos, estruturas, e materiais de construção. Sabemos, de fato, que todas foram construídas para satisfazer as necessidades imediatas das comunidades muçulmanas ou dos governos islâmicos dessas cidades, o que significava que pertenciam invariavelmente a dois tipos: a mesquita congregacional, como as de Kūfa (638-39), Baṣra (638-39) e Fustāt (642), ou então casas do governo (*dūr imāra*, pl. de *dār al-imāra*), como as de Kūfa (638-39) e Fustāt (642) e Damasco (depois de 644). Essas primeiras construções tinham todas um caráter diretamente utilitário, sem qualquer pretensão arquitetônica, mas as fontes nos dizem que a segunda geração de governantes muçulmanos deu mais atenção à aparência. Mu‘āwiya ordenou que sua *dār al-imāra* em Damasco fosse demolida e reconstruída com materiais mais duráveis depois que escutou o comentário de um enviado bizantino dizendo que “a parte de cima serve para pássaros, e a parte de baixo, para ratos”. Em 665 Ziād bin Abihi, governador de Mu‘āwiya em Baṣra, ordenou que a mesquita congregacional e a *dār al-imāra* da cidade fossem reconstruídos com tijolo cozido com colunas de pedra tiradas de sítios antigos. Embora essas novas construções representassem um passo adiante das anteriores, e possam ter mostrado um estilo islâmico nascente, elas ainda eram de natureza funcional e simples na forma e no significado.

Mas, somente algumas décadas depois que essas construções modestas foram erguidas, encontramos o califa ‘Abd al-Malik ibn Marwān (683-703) ordenando a construção de um edifício suntuoso – o Domo da Rocha em Jerusalém – sem precedentes na breve história da arquitetura islâmica. De fato, o Domo da Rocha, datado por uma inscrição no ano de 72 (692), não somente sobrepujaria todos os edifícios islâmicos anteriores, como também manifestaria um maduro programa estilístico, estrutural e ornamental colocando-o numa classe à parte como um monumento arquitetônico significativo.

O Domo da Rocha não tem outro propósito ou função imediatamente discernível além do comemorativo, e mesmo essa finalidade é cheia de incertezas. Os muçulmanos ao redor do mundo acreditam que foi construído para comemorar um evento decisivo da missão do profeta Muḥammad: a sua Jornada Noturna (isrāʾ) de Meca a Jerusalém, e sua subsequente Ascensão (miʾrāj) da Rocha ao Céu, onde ele recebeu de Deus os princípios doutrinários da nova religião. Essa crença data do começo do século VIII, quando a mais antiga fonte árabe que ligou os eventos, até onde podemos determinar, foi codificada por Ibn Iṣḥāq (d. 761), com o título de *Sīrat al-Nabī*. Entretanto, nem o fato de que há uma pequena cúpula perto do Domo da Rocha conhecida como o Domo da Ascensão (qubbat al-miʾrāj), nem as inscrições do Domo da Rocha, nem antigas fontes históricas muçulmanas corroboram a atribuição dessa crença ao século VIII, quando foi construído o Domo. ʿAbd al-Malik deve ter escolhido esse local venerável na Cidade Santa das três religiões monoteístas para construir o primeiro monumento islâmico com um propósito, ou propósitos, outros que não somente celebrar a Ascensão do profeta ao Céu, já que essa associação não parece ter sido formulada naquela época. Assim, os estudiosos modernos se defrontam com o problema de explicar por que esse monumento enigmático foi construído. Muitos tentaram explicá-lo; todas essas explicações aduziam razões religiosas para a construção do Domo.

Os historiadores da arte usaram várias abordagens ao tentar determinar o significado do Domo da Rocha. Entre elas, os escritos de Oleg Grabar formam o mais completo corpus sobre o período omíada. Baseando sua leitura na evidência contemporânea – a localização, as inscrições e os mosaicos do interior – Grabar vê o Domo como um monumento que utilizava conotações bíblicas e formas cristãs-bizantinas para impor a presença do Islã na Cidade Santa. A combinação implicaria que a nova fé considerava-se a continuação e o selo das duas precedentes (o judaísmo e o cristianismo). Ele também encontrou tons políticos; os omíadas, vendo-se a si mesmos como novos senhores da região, usaram motivos antigos e estabelecidos do Mediterrâneo e, em menor medida, do Irã, mas os estruturavam e exibiam através da nova visão islâmica.

Em outro esforço interpretativo, Priscilla Soucek discerniu possíveis referências salomônicas na ornamentação do edifício. De acordo com sua teoria, o Templo de Salomão era louvado nas fontes islâmicas por suas decorações opulentas e simbólicas usando joias e árvores fantasiosas; os mesmos motivos são encontrados nos mosaicos do octógono exterior do Domo da Rocha. Ela concluiu, entretanto, que as associações de santidade no período inicial do Islã estão ligados ao Monte Moriá e à Rocha, ao invés de ao próprio Templo de Salomão.

Claramente, a questão dos motivos para construir o Domo da Rocha permanece sem resposta. Em particular, por que escolheram o Monte Moriá em Jerusalém para esse monumento islâmico absolutamente sem precedentes? Quais foram as circunstâncias que levaram ‘Abd al-Malik, o quinto califa omíada, a ordenar sua construção? É inteiramente possível que o edifício tinha principalmente uma importância política, embora tenha incorporado também certas doutrinas religiosas.

Nossa compreensão do Domo da Rocha omíada é bloqueada pela falta de textos omíadas contemporâneos. As fontes históricas mais antigas que possuímos datam da época dos abássidas, que patrocinaram uma escola historiográfica abertamente anti-omíada. Assim, a maioria dos califas omíadas, incluindo ‘Abd al-Malik, sofreram um relato tendencioso de seus feitos que focava principalmente em seus desvios das práticas aceitas e diminuía o impacto de quaisquer políticas efetivas que possam ter adotado. A distorção que isso causa em nosso conhecimento não é facilmente superada, e o melhor a fazer é tentar reconstruir as circunstâncias históricas da construção do Domo juntando criticamente as peças díspares de informação das fontes primárias disponíveis.

Outro problema que temos que confrontar é o das interpretações religiosas e simbólicas da Rocha, do monumento, e mesmo da própria Jerusalém, que são atualmente aceitas mas não são necessariamente as mesmas associações feitas pelos primeiros muçulmanos. Elas são, pelo contrário, o produto de um processo que começou depois que o monumento original foi construído e assumiu sua forma definitiva depois que os cruzados ocuparam Jerusalém em 1099. A contracruzada dos muçulmanos demorou a ganhar ímpeto. No século seguinte, membros de círculos de devotos religiosos na Síria começaram a pregar o jihad para liberar a Terra Santa do jugo dos cruzados, e para formular as sanções religiosas para esse objetivo. Dois grandes líderes adotaram essa ideologia e a traduziram num plano de ação: Nūr al-Dīn ibn Zingī (1146-74) e depois seu general, o famoso Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī (1174-93). Eles lideraram a contraofensiva contra os movimentos xiitas e o contracalifado fatímida no Egito e na Síria, unificando os exércitos islâmicos sob o estandarte de um Islã sunita militante e revivificado, e prosseguiram à reconquista da Terra Santa das mãos dos cruzados. Durante esse período tumultuado, numerosos livros de méritos religiosos (*faḍā’il*) foram compilados, em que a Mesquita de al-Aqsa e o Domo da Rocha se tornaram o foco da propaganda do jihad dos devotos religiosos. Esses livros, contendo tradições atribuídas ao Profeta louvando Jerusalém, era usados para estimular o fervor dos guerreiros muçulmanos, e eram amplamente lidos nos círculos do exército de Ṣalāḥ al-Dīn. Como resultado desse intenso movimento de compilação, foram fixadas as tradições religiosas e “para-religiosas” ligadas à mesquita de Al-Aqsa e

ao Domo da Rocha. Mas aplicar essas tradições pós-cruzadas na interpretação do significado de Jerusalém no início do Islã é um procedimento questionável.

Felizmente, a questão da santidade de Jerusalém para os primeiros muçulmanos pode agora ser reexaminada com a ajuda de um livro de faḍā'il compilado antes da Primeira Cruzada, e, portanto, antes da ênfase dada à sacralidade da cidade par instigar os muçulmanos a lutar por sua liberação. Esse livro, recentemente publicado sob o nome de Faḍā'il al-Bayt al-Muqaddas, foi recitado por Abū Bakr al-Wāsiṭī, um pregador (khaṭīb) pouco conhecido que viveu antes de 1019. Ele oferece um registro dos méritos religiosos e as associações proféticas e escatológicas associadas à cidade, recolhidas por um estudioso nativo, e dá um breve relato da construção do Domo da Rocha por 'Abd al-Malik ibn Marwān. Para nossos propósitos, esse livro fornece a mais completa coleção de relatos anteriores às Cruzadas sobre a significância de Jerusalém. Essas narrativas podem, por sua vez, nos ajudar a retrair como a santidade da cidade foi assimilada na tradição islâmica e em que crença se baseava essa santidade no período da construção do Domo da Rocha.

As tradições coletadas por al-Wāsiṭī sobre as associações hagiográficas e escatológicas do Monte Moriá, o local do Domo, lidam com poucos temas. Os três temas mais recorrentes são a posição do terreno – frequentemente contrastado com a Ka'ba em Meca – na cronologia da Criação e do Dia do Julgamento; os milagres presenciados lá por Davi e Salomão, e sua consequente construção, no local, de uma “Casa Santa” (Bayt Muqaddas, isto é, o Templo); e finalmente, a Jornada Noturna do Profeta Muḥammad de Meca até o local, e os eventos ligados a ela. Essas narrativas estabelecem que o Monte Moriá foi reconhecido como lugar sagrado designado por Deus para a construção de Sua Casa Sagrada, sendo a tarefa confiada a Salomão. São atribuídos vários significados à Rocha propriamente dita: foi o segundo lugar na Terra – depois da Ka'ba – criado por Deus; Deus subiu dela aos Céus depois da Criação; os profetas Davi e Salomão presenciaram a realização de milagres na Rocha; o Profeta Muḥammad liderou os outros profetas reconhecidos pelo Islã em uma oração perto ou sobre ela, quando ele fez sua jornada a Jerusalém.

A maioria dessas tradições, com a óbvia exceção da Jornada Noturna de Muḥammad, foram influenciadas por relatos bíblicos ou extra-bíblicos mais antigos sobre os mesmos assuntos. A santidade de Jerusalém foi, afinal de contas, herdada pelo Islamismo do Judaísmo e do Cristianismo. Além disso, se seguirmos as correntes de transmissão (*isnād*) dessas mesmas tradições aos seus primeiros transmissores, que eram todos ou Companheiros do Profeta (*tābi'in*, pl. de *tābi'*), veremos que a maioria era conhecida por ter um conhecimento de primeira-mão das tradições judaicas sobre a Cidade Santa. O principal papel no processo

de transmissão foi o de Ka‘b al-Aḥbār, um convertido ao Islã e *tābi‘a*, a quem foi traçada a maioria das tradições a respeito dos atributos escatológicos de Jerusalém, talvez por ele ser famoso por seu conhecimento profundo dos livros sagrados dos judeus. Dois outros transmissores, Ibn-‘Abbās e Abdallah ibn-‘Amr ibn al-‘āṣ, que tinham a reputação de estar entre os mais cultos e respeitados dos Companheiros do Profeta, também tinham familiaridade com as fontes judaicas. Ibn ‘Abbās, primo do Profeta, tornou-se o patrono (*mawla*) de Ka‘b al-Aḥbār depois da conversão deste, e pode ter adquirido o conhecimento das tradições judaicas a respeito de Jerusalém diretamente de seu cliente. Acreditava-se que Abdallah ibn-‘Amr tinha um conhecimento profundo das profecias dos Povos do Livro (*ahl al-kitāb*, isto é, judeus e cristãos), pois era sabido que ele leu a Torá e outros livros religiosos não-islâmicos.

No começo, portanto, Jerusalém e a Rocha tinham primariamente associações judaicas que os muçulmanos havia adotado na época como parte da herança religiosa que o Islã reivindicava. No entanto, esses primeiros transmissores tiveram um papel decisivo não somente no reconhecimento da santidade de Jerusalém e na eminência do sítio da Rocha, mas também na islamização dessas crenças. Vista como tal, a *isrā‘* de Muḥammad se encaixa facilmente nesse esquema como a conexão do Profeta do Islã ao lugar sagrado e às tradições religiosas anteriores ligados a ele. O fato de que a Ascensão do Profeta a partir da Rocha tenha pouca ou nenhuma destaque na narrativa de al-Wāsiṭī pode ser compreendido à luz da confusão a respeito da data a localização desse evento nos primeiros anos da hagiografia islâmica. Algumas fontes islâmicas do período colocam a Ascensão em outros lugares que não em Jerusalém, e estudos recentes mostram que a atribuição do evento a Jerusalém ocorreu posteriormente.

Podemos, de forma semelhante, explicar a ausência, no texto de al-Wāsiṭī, de qualquer outra narrativa ligando Abraão a Jerusalém ou ao Monte Moriá. Na cronologia profética estabelecida pelo Islã desde o início, Abraão foi muito claramente associado a Meca como construtor da Ka‘ba, e o fundador da primeira religião verdadeira, considerado precursor do Islã. Ligá-lo a Jerusalém seria contraditório. Isso nos leva a estabelecer uma relação clara entre as três cidades sagradas e as associações de suas mesquitas nos primórdios do Islã. A Ka‘ba é a primeira Casa de Deus, e sua construção é atribuída a Abraão. Medina é identificada como a Cidade de Muḥammad, porque foi lá que ele passou a última parte de sua vida e estabeleceu os princípios de sua nova religião. Os nomes repetidamente e inextricavelmente ligados a Jerusalém e a seu local sagrado são os de Davi e Salomão, ambos reconhecidos como mensageiros enviados por Deus e reis com apoio de Deus.

Essas associações iniciais de Jerusalém devem ter constituído o principal motivo para a dinastia omíada ter tanto interesse na cidade, dotando-a de um grande programa de construções para servir seus fins políticos, já que não era nem sua capital nem um grande centro urbano no seu reino. Mu‘awiya foi aclamado “Rei de Todos os Árabes” em Jerusalém, como diz uma fonte siríaca, e rezou, naquela ocasião, em muitos santuários cristãos. Fontes islâmicas registram que ele recebeu o juramento de lealdade (*bay‘a*) na cidade em 660, mas não dão detalhes.

Uma história pouco conhecida, no entanto, cria uma conexão alegórica mais íntima entre Mu‘awiya e a Cidade Santa. Al-Ṭabarī diz que ‘Amr ibn al-āṣ foi enviado pelo Profeta para Oman no ano de 629 e ouviu de um ḥibr que havia uma profecia a respeito dos sucessores do Profeta. Ḥibr, do hebraico *haber*, é o título imediatamente abaixo de rabino. Assim, esse adivinho era provavelmente um teólogo judeu; se for assim, isso reforça a hipótese de influência judaica sobre a visão omíada-muçulmana de Jerusalém. Ver *Encyclopedia of Islam*, “Ka‘b al-Aḥbār”. Ḥibr predisse corretamente o governo dos quatro Califas Bem-Guiados depois da morte de Muḥammad, e que, quando ele chegou ao espaço reservado para o governo de Mu‘awiya, ele o descreveu como um “Príncipe da Terra Santa” (*amīr al-arḍ al-muqaddasa*). Al-Ṭabarī usou essa história para explicar a aliança entre ‘Amr e Mu‘awiya, concluída em Jerusalém em 658, dois anos antes de Mu‘awiya se tornar califa. Não importa se história foi inventada por ‘Amr, com a colaboração de Mu‘awiya, ou pelo próprio Mu‘awiya, ou por outrem; ela foi provavelmente usada para apoiar as reivindicações de Mu‘awiya ao califado (e provavelmente criada com esse intuito). Em qualquer caso, a sua importância para nossos propósitos reside na identificação de Mu‘awiya como “Príncipe da Terra Santa”, um termo que implicava uma forte ligação com a região na época. Além disso, ele deve ter significado bastante para as ambições políticas de Mu‘awiya. Conta-se que ele disse: “Ansiei por isso desde que o Profeta me disse: ‘Ó Mu‘awiya, quando governares, sê justo’”. Isso também explica sua escolha de Jerusalém como o lugar onde receberia a *bay‘a*, pois que outra cidade seria mais apropriada para celebrar o cumprimento de tal profecia?

Essa conexão com a Terra Santa foi passada através do título de “Rei da Terra Santa” para o filho e sucessor de Mu‘awiya, Yazīd I. Na sua violenta e astuta conspiração para criar uma dinastia e designar seu filho como sucessor, Mu‘awiya precisava de todo o apoio possível, especialmente de membros do influente grupo dos Companheiros do Profeta. Diz-se que, no ano de 672, Abdallah ibn ‘Amr ibn al-āṣ, altamente respeitado ṣaḥābī que tinha lido os livros judeus e cristãos, proclamou: “Mu‘awiya é o Rei da Terra Santa e seu filho também”. Vindo de

uma autoridade tão proeminente, esse comentário deve ter fortalecido a causa de Mu‘āwiya, e estendido a à sua família a eminência de um laço com a Terra Santa.

Mu‘āwiya, que havia construído sua base de poder na Síria e na Palestina, deve ter-se beneficiado do prestígio político que essa associação simbólica com a Terra Santa lhe trouxera. Reconhecendo seu valor, ele pode ter planejado dar-lhe substância. Uma fonte afirma que “Mu‘āwiya, depois de ‘Umār, construiu (*bana*) a Bayt al-Maqdis”, talvez uma referência à restauração e alargamento da plataforma sobre o Monte Moriá, e a reconstrução da mesquita atribuída a ‘Umār, um local designado pelos primeiros muçulmanos como Bayt al-Maqdis. Esse empreendimento teria requerido planejamento e vários anos de construção para ser completado. O versátil e energético Mu‘āwiya tinha o longo, próspero e relativamente calmo reinado necessário para ambos, enquanto que os curtos e conturbados reinados de todos os califas que o sucederam até ‘Abd al-Malik não teriam dado tempo suficiente para completar tal projeto.

‘Abd al-Malik tinha fortes ligações com a própria Jerusalém. Ele foi representante de seu pai Marwān na Palestina durante o breve califado deste último (683-84), e presume-se que sua sede de governo era em Jerusalém. Outro relato afirma que ‘Abd al-Malik recebeu sua *bay‘a* lá, no Ramadã de 65 (684), o que significa que ele estava em Jerusalém quando seu pai morreu. Ademais, ele já havia sido simbolicamente associado à cidade. Al-Wāsiṭī registra uma profecia que liga ‘Abd al-Malik a uma vontade divina de construir o Domo da Rocha. Ka‘b al-Aḥbār havia dito: “Eu li na Torá que Deus se dirigiu à Rocha de Jerusalém: ‘Eu enviarei meu servo ‘Abd al-Malik para construí-la e adorná-la’”. Essa tradição é improvável: Ka‘b morreu em Homs em 652, quando ‘Abd al-Malik tinha apenas seis anos de idade, vivendo em Medina e sem qualquer relação aparente com Jerusalém. Mas isso não significa que ela não foi útil, especialmente porque era atribuída ao próprio Ka‘b, a mesma autoridade que introduziu, ou fez com que fossem introduzidas no Islã muitas traduções relacionadas com Jerusalém. ‘Abd al-Malik poderia usá-la da mesma forma como Mu‘āwiya havia usado uma profecia similar, pois foi provavelmente o precedente criado por Mu‘āwiya que fez ‘Abd al-Malik procurar sua própria associação simbólica com a Cidade Santa. Sua associação, entretanto, era mais explícita do que o “Rei da Terra Santa” de Mu‘āwiya, pois o ligava diretamente ao ponto mais sagrado da cidade e as tradições judaicas recentemente apropriadas ligadas a ele. ‘Abd al-Malik queria ser lembrado em Jerusalém como o construtor do monumento mais impressionante no Monte Moriá sobre a Rocha sagrada, não meramente como reparador da plataforma ou da estrutura atribuída a ‘Umār. Esse desejo pode ser esclarecido

pelas circunstâncias da primeira metade do reinado de ‘Abd al-Malik e pelos graves problemas que ele tinha que confrontar então, já que as inscrições do Domo e a maioria dos relatos históricos islâmicos, incluindo o de al-Wāsiṭī, mostram claramente que o Domo foi construído durante esse período.

‘Abd al-Malik ascendeu ao poder em 684, uma época de guerra civil e de um exército bizantino ameaçador nas fronteiras. Pela primeira vez na história do ascendente e agressivo império islâmico, os bizantinos puderam reocupar parte do norte da Síria (Antioquia em 688). Mas os problemas internos eram ainda mais severos. Para lidar com eles, ‘Abd al-Malik foi forçado a assinar uma trégua com Justiniano II em 689, cujos termos incluíam o pagamento de um tributo anual aos bizantinos e também a seus clientes, os mardaítas. Em Jerusalém em particular, onde os cristãos constituíam a esmagadora maioria, a guerra psicológica entre o Cristianismo e o Islã deve ter sido intensificada por esses acontecimentos políticos, e ‘Abd al-Malik deve ter-se sentido compelido a fornecer um lembrete bem visível da sua hegemonia sobre a cidade.

O governo islâmico também reintroduziu na cidade uma população judia, talvez já no tempo de ‘Umār ibn al-Khaṭṭāb (634-43), o que, por sua vez, reavivou as disputas religiosas entre judeus e cristãos, em que os muçulmanos não eram de forma alguma espectadores neutros. Eles preferiam e até mesmo adotavam os pontos de vista judeus. Alguns convertidos judeus ao Islã (notavelmente Ka‘b al-Aḥbār, que foi instrumental na definição da santidade de Jerusalém no Islã) também estava a propagar propagandas anticristãs. Conta-se que Ka‘b disse para dois parentes que estavam planejando visitar Jerusalém que rezassem em sua mesquita (provavelmente a plataforma do Monte Moriá): “Não vá à Igreja de Maria ou ‘al-‘Amudayn” [as “Duas Colunas”?], pois esses são ídolos (*taghūt*). Quem quer que os visite perde os méritos de suas orações, a não ser que comece de novo. Que Deus combata os cristãos, pois eles são impotentes: eles só construíram sua igreja em Wādi Jahannam”. A força desses sentimentos, especialmente em tais períodos como o reinado de ‘Abd al-Malik, ajuda a explicar por que o Domo está localizado num ponto santificado pelo judaísmo e pelo islamismo, mas descartado pelo cristianismo; por que sua forma é ao mesmo tema mesma dos *martyria* bizantinos e conspicuamente diferente, e por que as inscrições ao redor da arcada octogonal interior do Domo em ambos os lados incluem toda a cristologia do Alcorão que argumenta contra a deificação de Cristo.

Essa interpretação é sustentada também pela explicação dada por al-Muqaddasi para a construção do Domo. Ele relatou uma conversa com seu tio, que lhe explicou a justificativa de al-Walid I para a construção de sua magnífica mesquita em Damasco. O tio disse que “de forma semelhante, não é evidente como o califa ‘Abd al-Malik, notando a grandeza da cúpula do Santo Sepulcro e

sua magnificência, foi movido pelo temor de que ela fascinasse os muçulmanos e, então, erigiu, sobre a Rocha, o Domo que agora lá se vê”. O efeito dessa exibição espetacular de riquezas nas igrejas cristãs nas mentes dos muçulmanos deve ter sido considerável no período inicial da presença islâmica numa terra anteriormente cristã. Ele é sem dúvida refletido nas muitas tradições proibindo os muçulmanos de visitarem as igrejas de Jerusalém, bem como no esplendor e o pretendido aspecto deslumbrante do Domo da Rocha numa época em que mal havia algo comparável no Estado islâmico.

No campo interno, a revolta de Ibn al-Zubayr e seu estabelecimento de um califado rival em Meca constituíram a maior ameaça confrontada por ‘Abd al-Malik. Quando ele se tornou califa em Damasco, seu domínio se limitava à Síria e ao Egito, que havia sido assegurado por seu pai Marwān. Os sírios, que constituíam o exército leal de ‘Abd al-Malik, conseguiram no devido tempo esmagar as forças de Ibn al-Zubayr e recapturar o Iraque e a Arábia. Mas a revolta de Ibn al-Zubayr não tinha nada a ver com a construção do Domo da Rocha, ao contrário da opinião de alguns historiadores positivistas. Baseando suas teorias em Ya’qūbī (m. 874) e no sacerdote melquita Eutíquio (m. 940), eles interpretaram o Domo da Rocha como fornecendo uma alternativa à Ka’ba em Meca, que era controlada, naquela época, por Ibn al-Zubayr. Outros estudiosos refutaram essa interpretação, demonstrando as discrepâncias no relato de al-Ya’qūbī, e mostrando que nenhuma outra fonte importante muçulmana dava a mesma explicação.

Parece que a Ka’ba permaneceu o centro religioso dos omíadas durante todo o período da insurreição de Ibn al-Zubayr (683-92). O próprio ‘Abd al-Malik liderou o Hajj em 694, dois anos depois de o Domo da Rocha ser concluído. A procissão a Meca, liderada por ele, é descrita em um poema de al-Farazdaq (m. 732), que era um dos maiores poetas da corte omíada. Um dístico do mesmo poema, em que Bayt Aelia (o santuário do Monte Moriá) e a Ka’ba são mencionados, foi usado para mostrar o status quase igual que se supõe que tinham o Domo e a Ka’ba sob os omíadas: “A nós pertencem duas casas, a Casa de Deus (*bayt allah*), da qual somos governadores, e a reverenciada casa no alto de Aelia”. Fica claro, nessas palavras, que a Casa de Aelia é secundária, e de forma alguma igual em santidade à Ka’ba, a Casa de Deus, à qual ‘Abd al-Malik está liderando a peregrinação.

Outro relato é muito indicativo de como os omíadas percebiam seu conflito com Ibn al-Zubayr. Khālid ibn Yazīd, um príncipe omíada, foi enviado a Meca com o exército de al-Ḥajjāj para confrontar Ibn al-Zubayr (73/692), para que pudesse realizar o Hajj. Enquanto estava lá, ele propôs casar-se com a irmã de al-Zubayr, o que, como era de se esperar, irritou Ḥajjāj. Quando este último

tentou dissuadi-lo, Khālīd respondeu: “E quanto a dizeres que essas pessoas [Ibn al-Zubayr e os mequenses] combateram meu pai [Yazīd I] pelo califado, devo te lembrar que essa questão só diz respeito às famílias de Quraysh [à qual pertenciam tanto Khālīd quanto Ibn al-Zubayr, mas não al-Ḥajjāj] que agora estão disputando. Mas quando Deus resolver o problema, os Quraysh recuperarão seu entendimento [*ahlām*] e virtude.” Fica claro que Khālīd considerava os omíadas como um clã como parte dos Quraysh, e que eles sem dúvida estava lutando contra Ibn al-Zubayr para decidir quem dentro da tribo era a família dominante, e conseqüentemente o líder da comunidade de muçulmanos. Por conseguinte, abandonar Meca nas mãos de um rival qurayshī como Ibn al-Zubayr equivaleria a admitir uma derrota política. Mas colocar Jerusalém no seu lugar equivaleria a abolir um dos principais princípios do islã, o que criaria sérios problemas para um califa muçulmano.

Certamente ‘Abd al-Malik não era homem nem de aceitar uma derrota política nem de tentar um desvio tão grave dos princípios muçulmanos. Dos relatos dispersos descrevendo sua personalidade, fica claro que seu conhecimento dos preceitos islâmicos era incontestável, e ele era intransigente no seu senso de soberania (*mulk*). ‘Abd al-Malik pertencia à primeira geração de medinenses criados desde o nascimento na fé islâmica. Ele era considerado como um dos mais confiáveis doutores da lei (*fuqahā*) em Medina antes de se mudar para Damasco em 682. A suposta rejeição de seus atributos de piedade depois de se tornar califa são inconsistentes com um sem-número de referências nas crônicas e nas biografias à sua adesão às tradições islâmicas durante seu reinado. Ele uma vez disse aos medinenses:

Vós sois as pessoas que mais têm direito de aderir a essa “regra original” (*al-’amr al-’awal*, isto é, o islã original). Muitas tradições vieram a nós do oriente que não podemos verificar. Só temos certeza da leitura do Alcorão. Sede fiéis ao que está contido no vosso Alcorão: aquele que o Imām injustiçado (‘Uthmān) recolheu para vós, pois ao fazê-lo ele consultou Zayd ibn Thābit, que era um estudioso muito respeitado. “Assim, aceitai o que eles aceitaram, e rejeitai o que desvia de sua interpretação.”

Uma pessoa que demonstra uma interpretação tão rígida do islã, aceita somente os ditados do Alcorão, e rejeita tradições inverificáveis não pode ser facilmente acusada de reverter a uma crença disputada para justificar decisões como a de conferir santidade à Rocha que já não era parte da fé islâmica. Os motivos de ‘Abd al-Malik para construir o Domo devem ser vistos dentro do quadro islâmico aceito na sua época; ele deveria estar celebrando um local que já era venerado pelos muçulmanos.

‘Abd al-Malik foi um califa enérgico e determinado que acreditava firmemente no seu direito de comandar. Muitas autoridades muçulmanas do seu tempo parecem ter reconhecido seu dom para o governo. Relatos posteriores,

entretanto, embora atestem sua perspicácia política, condenam seus desvios do modelo islâmico de liderança. Se forem eliminados dessas narrativas os preconceitos contra o tipo de governo de ‘Abd al-Malik, surge uma nova figura. Em muitos casos, ‘Abd al-Malik está ciente de que ele tinha que governar de acordo com os princípios avançados pelas autoridades religiosas muçulmanas que eram seus conselheiros. Uma vez ele perguntou a Abū Zur‘a, um teólogo, como ele é julgado por Deus. Este citou em resposta uma passagem do Alcorão (38:25) que descreve o dever de Davi como Califa de Deus na Terra, e então disse: “Se é isso o que Deus exige de seu mensageiro escolhido, então exigirá muito mais de ti”.

A compreensão de ‘Abd al-Malik da soberania foi aparentemente influenciada e sustentada pela interpretação alcorânica do reinado divinamente ordenado de Davi. Em outros relatos, Davi e Salomão são frequentemente mencionados como modelos ideais para o governante muçulmano, talvez porque o Alcorão os enalteça, e as tradições populares admirem seu governo sábio. Outro relato de uma discussão que aconteceu na corte do califa demonstra como os gloriosos reinos de Davi e Salomão eram admirados, e um falante tentou ligar “o reinado de Banu Isma‘Il [isto é, os árabes, representados pelos omíadas] e o reinado de seus irmãos Banu Işhāq [os judeus], nomeadamente, os dos reis Davi e Salomão.”

As tentativas de ‘Abd al-Malik de modelar sua soberania segundo os arquétipos de Davi e Salomão como revelados nos exemplos alcorânicos foram então manifestadas, em parte, na decisão de construir o Domo da Rocha no local sagrado em Jerusalém, já que a tradição islâmica que estava se formando naquela época preservou a associação de Davi e Salomão com o Monte Moriá. Nos primeiros dez anos do seu governo, quando ‘Abd al-Malik foi confrontado com numerosos desafios à sua autoridade, pode-se ver suas ações como um esforço para afirmar seu reinado. Construir uma cúpula altamente visível em um local celebrado no passado por Davi e Salomão e santificado no presente pelo islã simbolizava as aspirações políticas de ‘Abd al-Malik, e balanceava suas inclinações monárquicas e convicções religiosas. O precedente de Davi e de Salomão ao construir o templo na tradição que foi apropriada pelo islã, combinado com as bem-conhecidas conexões simbólicas e reais dos omíadas com Jerusalém, enfatiza a leitura do Domo como um monumento ao governo islâmico omíada, construído por um califa que é com justiça creditado por sua consolidação.

Na segunda parte do seu governo, depois que recuperou o controle de todos os territórios islâmicos, ‘Abd al-Malik iniciou o processo de arabização da administração e islamização da cunhagem de moedas para criar uma imagem imperial islâmica do Estado. Seu filho al-Walīd I deu prosseguimento ao processo, e a imagem imperial foi expressa em mesquitas monumentais construídas nas quatro principais cidades do império: Meca, Medina, Damasco e Jerusalém.

## O Domo da Rocha

O Domo da Rocha foi, então, sujeito a uma mudança de significado quando o mihrāb da mesquita reconstruída de al-Aqsa foi alinhado com seu eixo norte-sul, incorporando-o, assim, no complexo mais amplo do qual se tornou o ponto focal. A confusão que surgiu com o tempo sobre a mensagem original com edifício foi provavelmente causada quando as funções religiosas do Domo da Rocha e de todo o santuário suplantaram as políticas, e os eventos que levaram à construção do Domo perderam sua relevância.

# A mesquita

Robert Hillenbrand [13]

## GENERALIDADES

O que faz de uma mesquita uma mesquita? A resposta é desagradavelmente simples: uma parede corretamente orientada para a *qibla*, nomeadamente a Cáaba dentro da Masjid al-Ḥarām, em Meca. Não é necessário telhado, nem tamanho mínimo, nem paredes ao redor, nem acessórios litúrgicos. De fato, poderíamos muito bem argumentar que nem aquela única parede é necessária. Afinal de contas, diz-se que o próprio profeta afirmou: “Uma mesquita (*masjid*) é onde quer que oreis”. De acordo com isso, até hoje, em todo o mundo islâmico, quando chega a hora da oração, os muçulmanos religiosos param de fazer o que estão fazendo, orientam-se em direção à *qibla* e na mesma hora e lugar realizam o ritual formal da oração. Tecnicamente, portanto, poderíamos argumentar que o termo *masjid*, normalmente traduzido em inglês como “mesquita”, não tem necessariamente a conotação de uma construção de nenhum tipo.

De fato, é claro, os muçulmanos começaram a construir mesquitas desde os primeiros dias do islamismo, e à medida que o número dessas mesquitas se multiplicou, começaram a se desenvolver padrões arquitetônicos. Contudo, é salutar lembrar da austeridade consciente dos arranjos para adoração como definidos e praticados por Maomé. Nos séculos a seguir, os muçulmanos nunca se esqueceram completamente da rigidez de seu exemplo, e periodicamente as forças do revivalismo e do pietismo tentaram pelo menos um retorno parcial à simplicidade pristina da adoração islâmica dos primeiros tempos. As mesquitas erigidas na Arábia Saudita pelos wahhabitas tipificam a tentativa de reconciliar as primeiras práticas islâmicas com as tradições acumuladas de um milênio ou mais de arquitetura da mesquita. As polaridades são praticamente irreconciliáveis, mas é altamente significativo que tentativas tão consistentes tenham sido feitas através dos séculos para uni-las.

O fato saliente, entretanto, é que a mesquita é a construção islâmica *par excellence*, e como tal, é a chave para a arquitetura islâmica. Além disso, o mundo muçulmano medieval, como a Europa medieval, era uma sociedade teocêntrica, e a mesquita era a expressão natural daquela sociedade. Examinar suas funções em detalhe, portanto, vai nos possibilitar um vislumbre<sup>1</sup> do funcionamento da

<sup>1</sup> **Vislumbre:** 2. Compreensão intuitiva de algo: Teve um vislumbre da solução do problema (Dic. Aulete). **Insight:** 2 : *the act or result of apprehending the inner nature of things or of seeing intuitively* (Webster).

cultura islâmica medieval. Para os historiadores sintonizados com a cultura material bem como com a evidência escrita, é uma fonte primária de primeira qualidade.

Há outras razões ainda mais práticas para investigar a história da mesquita. Esse foi o tipo de construção que em grande medida produziu as mais finas estruturas na arquitetura islâmica; era construído para durar, enquanto que muitos monumentos seculares tendiam a ser ricamente decorados mas de construção frágil. Como resultado, sobrevivem em maiores quantidades do que qualquer outro tipo de estrutura medieval. De fato, o primeiro período da arquitetura islâmica — de c. 700 até 1000 — é documentado em grande medida por mesquitas. Foi a mesquita que incarnou os primeiros tímidos experimentos árabes na arquitetura, e foi através da mesquita sobretudo que os construtores muçulmanos aprenderam a lidar com a herança arquitetônica pré-islâmica. Como resultado, é esse tipo de construção que reflete mais frequentemente — assim como a igreja no mundo cristão — o impacto de muitas tradições arquitetônicas locais distintas que juntamente deram forma à arquitetura islâmica.

### DEFINIÇÃO

Antes de passar adiante, pode ser adequado tentar uma definição menos austera que aquela proposta no começo deste capítulo. A mesquita, é claro, é o principal edifício religioso no islã, e em primeiro lugar entre suas muitas funções encontra-se a oração comunitária. Em sua forma mais simples e mais difundida, a mesquita medieval era composta por um pátio ladeado por arcadas e adjacente a um salão coberto. Mesmo assim, essa definição, não obstante sua inclusividade deliberada, dá pouca ideia da variedade praticamente infinita de formas e usos que caracterizou a construção quintessencialmente muçulmana. Assim como o espaço limitado disponível aqui não permite nem mesmo um inventário razoavelmente detalhado dos tipos significativos de mesquita e das funções que desempenhavam. É imperativo, pelo contrário, distanciar-se da riqueza de detalhes, por mais que sejam sedutores, para melhor identificar as características imanentes da mesquita e avaliar seu papel único dentro da cultura islâmica. Por conseguinte, este capítulo focará menos na análise atenta de mesquitas individuais do que como esse gênero de construção expressava as preocupações perenes da arquitetura religiosa islâmica. Essas preocupações ou princípios subjacentes governavam e estão refletidos nas escolhas de partes componentes do design da mesquita, e sua interação; as funções que a mesquita era chamada a realizar; o papel da decoração; e, finalmente, tudo o que contribui ao impacto visual e estético desse tipo de construção. Deter-se sobre esses princípios, mesmo que pouco, atrasaria a discussão a seguir. Basta dizer que a arquitetura da mesquita

é, basicamente, igualitária, iconoclasta, dirigida para dentro e — sobretudo — profundamente religiosa em seu propósito.

Esse último aspecto merece uma ênfase particular por causa da muito alardeada identidade do sagrado e do secular na sociedade islâmica medieval. Essa teoria, uma construção favorita de algumas tendências nos estudos modernos, é idealmente tão verdadeira a respeito do Islã quanto do cristianismo. Ela é, entretanto, só uma teoria, e uma olhada de relance na prática comum basta para descartá-la. Até hoje ninguém passando do agito de um bazar para serenidade de uma mesquita pode seriamente duvidar que o Islã distingue claramente entre que é devido a César e o que é devido a Deus. A arquitetura proclama justamente essa distinção. A mudança de orientação em direção a Meca, tão frequentemente perceptível logo que se entra no recinto, é concebida no mesmo espírito. Finalmente, o crente tira seu sapato para entrar na mesquita, e essa simples e singela ação simboliza a transição do secular para o domínio espiritual. Um ditado do Profeta Maomé contado por Abu Huraira faz o mesmo argumento, ainda mais incisivamente: “Mais honrados por Deus nas cidades são suas mesquitas e mais abominados são seus mercados”. Da mesma forma, a evidência física contradiz outro conceito em voga: que toda a Mesquita é igualmente sagrada e que sua arquitetura não incorpora nenhuma hierarquia digna de nota. Em mesquitas dotadas de um pátio — e tais mesquitas são do tipo predominante através do mundo islâmico — é feita uma clara distinção visual entre o pátio e suas arcadas ao redor e o espaço coberto mais amplo contendo o *miḥrāb*. Até mesmo a língua árabe às vezes distinguiu esta área do resto da Mesquita, chamando-a de *muṣalla* (lugar de oração), embora esse uso não seja de forma alguma universal, sendo na verdade distraidamente ambíguo, porque o mesmo termo é amplamente utilizado com referência ao espaço ao ar livre e delimitado, normalmente fora da cidade, no qual a oração coletiva é feita em festivais e em outras ocasiões especiais. O termo comum para essa área coberta nos textos mais antigos é *al-mughatta*, um termo (como *riwaq*) também empregado para tendas. De forma semelhante, é nesta área em que estão concentrados os principais elementos arquitetônicos e litúrgicos da mesquita: a abóbada principal, a maior área de cobertura continuar no edifício, o *miḥrāb*, a *maqṣūra* e o *minbar*. Esses elementos serão discutidos mais detalhadamente adiante. Finalmente é aqui que pode ser encontrado ornamento mais suntuoso de que o edifício pode se orgulhar. O propósito desses comentários não é questionar ou desfazer da ideia da santidade da mesquita como um todo. Entretanto, eles implicam que uma parte da mesquita — o espaço aberto contendo o *miḥrāb*, convencionalmente traduzido para como o “santuário” — foi dotada de maior ênfase visual e status que o resto do edifício.

Isto basta para as preliminares. Embora esses comentários possam parecer impressionistas, eles, contudo, ajudam a delinear o plano de fundo contra o qual deve ser apreciada a evolução da mesquita no decorrer de um milênio. Qualquer análise atenciosa desse tipo de edifício deve, é claro, ir além disso. Alguns aspectos cruciais da arquitetura da mesquita têm um direito particular a uma discussão mais extensa, e este capítulo dará uma ênfase especial a eles. Esses aspectos são: a origem da mesquita: suas partes constitutivas, com sua importância litúrgica associada; suas várias funções e suas características padrão. É somente quando esses assuntos tiverem sido suficientemente esclarecidos que será possível passar do geral para o particular, e dar vida, com detalhe específico, às relativamente rígidas generalizações resultantes. A outra seção deste capítulo será, portanto, dedicada à discussão dos vários tipos de mesquita, ilustrados por alguns dos principais exemplos do gênero, e ao papel desempenhado pela decoração desses edifícios.

### AS ORIGENS DA MESQUITA

A questão das origens é surpreendentemente direta. A tradição islâmica defende o impacto decisivo de uma única construção na evolução da mesquita: a casa do Profeta. Essa ênfase não está deslocada. O mais breve contato com a liturgia muçulmana basta para explicar por que os locais de culto empregados por outras fés naquela época eram fundamentalmente inadequados para as necessidades do islamismo. É verdade que muitas igrejas, alguns templos do fogo, e às vezes até mesmo templos hindus e jainistas foram adaptados para servir como mesquitas, mas isso era só questão de praticidade, nunca sendo uma política deliberada de longo termo. Essa prática, contudo, teve suas razões; na verdade, há vários motivos para explicar essas adaptações. No território recentemente islamizado, a necessidade premente de um local de culto não podia ser satisfeita tão rapidamente quanto desejado. As vantagens da utilização de um monumento já existente — conveniência, custo baixo, localização adequada, economia de tempo de esforço e, é claro, elementos menos facilmente definíveis, como proselitismo, propaganda e simbolismo — superavam a desvantagem inicial de usar uma forma arquitetônica cujo propósito não era servir como mesquita. Entretanto, essas desvantagens se fizeram sentir rapidamente, e já na primeira década das conquistas islâmicas estavam sendo construídas mesquitas “feitas por encomenda” — se esse não for um termo grandioso demais para estruturas extremamente simples como aquelas.

A informalidade nos primeiros arranjos para o culto comunitário no islamismo traz necessariamente à mente a situação comparável entre os primeiros

cristãos. Os primeiros lugares em que incipiente comunidade cristã se encontrava eram as casas dos fiéis, e as palavras de Cristo “Onde quer que dois ou mais estiverem reunidos em meu nome, aí estarei eu no meio deles” enfatizam a falta de formas externas, inclusive formas arquitetônicas, na Igreja primitiva. O fato de muitos dos ensinamentos de Cristo terem acontecido em sinagogas se alinha com essa simplicidade. muito depois, quando igrejas encomendadas começaram a ser erigidas em quantidade, as basílicas e os mausoléus do mundo tardo-antigo forneceram os modelos. Foi só gradualmente que as formas desses edifícios pagãos foram alteradas e refinadas, de forma que poderiam cumprir suas novas funções religiosas mais efetivamente. E mesmo então, nem se pensava que a palavra “igreja” conotasse exclusivamente um tipo de construção.

Essas reflexões podem ajudar a esclarecer a história primitiva da mesquita. No entanto, as circunstâncias históricas do surgimento do islamismo diferem totalmente daquelas do cristianismo primitivo. O islamismo foi difundido pela espada, a uma grande velocidade e através de vastas distâncias — da Espanha até a fronteira com a China. As consequências para a fé e para a sociedade islâmica não são relevantes aqui, mas as consequências para a arquitetura islâmica não poderiam ser mais cruciais. Desenvolvimentos que aconteceram paulatinamente, durante vários séculos, no mundo cristão, afunilaram-se aqui a pouco mais que um século. O cristianismo começou, cresceu e se consolidou no mundo mediterrâneo, num contexto de alto grau de homogeneidade política, cultural e até linguística. Por contraste, o conjunto de entidades políticas, culturais, étnicas e linguísticas que sucumbiram ao islamismo nessa sucessão tão rápida não é nada menos que desconcertante. Os muçulmanos, conseqüentemente, encontraram uma ampla gama de formas arquitetônicas. Os arquitetos cristãos não tinham que absorver tal *input* de formas arquitetônicas. Os muçulmanos não tinham que dar conta somente das multiformes expressões da arquitetura religiosa cristã que encontravam; templos religiosos zoroastristas, judeus, hindus, jainistas e budistas também os desafiavam. Finalmente, a natureza militar da expansão islâmica requer ênfase. À medida em que as conquistas progrediam, a maior parte dos muçulmanos em cada novo território era inicialmente composta pelo próprio exército. Era aguda a necessidade de um local adequado de congregação para esses milhares de muçulmanos, e um simples lugar delimitado combinava melhor com essa necessidade. Os meios escolhidos para delimitar o espalho desejado não eram necessariamente monumentais: uma linha de cinzas espalhadas, uma cerca de juncos, uma vala rasa e coisas do gênero. Foi dessa maneira informal que surgiram os ancestrais das grandes mesquitas congregacionais posteriores. Já no ano de 21/642, depois da conquista de Alexandria, foi estabelecida uma mesquita em um jardim onde o comandante-chefe,

‘Amr bin al-‘Ās, havia levantado seu estandarte — e ele mesmo vivia bem ao lado. O mesmo arranjo foi seguido em Mossul, no norte do Iraque. Em alguns centros cuidadosamente escolhidos, essas delimitações parecem terem tomado uma forma mais permanente, mesmo no primeiro século do islamismo. Mais uma vez, razões militares forneceram o estímulo para esse desenvolvimento. A expansão muçulmana não podia ser dirigida inteiramente de Meca e Medina, ou mesmo de Damasco, e, portanto, foram estabelecidos quartéis-generais nos principais fronts. Assim, a invasão do norte da África foi encabeçada a partir de Fustat (perto do Cairo atual), e a do oeste do norte da África e da Espanha, a partir de Kairouan, na Tunísia. De forma semelhante, as campanhas contra as áreas do norte e do sul do mundo iraniano foram levadas a cabo, respectivamente, pelos quartéis-generais de Kufa e Basra. Tais assentamentos se tornaram praticamente cidades-guarnição, onde chegavam e partiam milhares de soldados. As autoridades muçulmanas logo começaram a sentir que era desejável separar esses campos militares da cidade simbiótica que cresceu ao seu lado, e uma mesquita separada era um símbolo efetivo dessa segregação. Com amplo espaço livre para construir, e com a necessidade de acomodar milhares de adoradores, não é de se espantar que essas primeiras mesquitas fossem tão grandes.

Embora nenhuma mesquita dessas primeiras décadas tenha sobrevivido de uma forma semelhante à sua forma original, é difícil exagerar a influência dessas construções no desenvolvimento subsequente da mesquita. Como na maior parte da religião e da cultura islâmicas, as experiências formativas na arquitetura da mesquita eram aquelas do primeiro século. Essas imensas primeiras mesquitas estabeleciam o princípio que o edifício religioso islâmico por excelência deveria ter um caráter fundamentalmente inclusivo, e não exclusivo. Por essa razão, sua única característica distintiva era um espaço delimitado e orientado. O que era construído dentro desse espaço diferia de mesquita a mesquita; o ponto principal é que o muro exterior da mesquita claramente demarcava um terreno sagrado — *ḥarām* — do mundo secular de fora. Mesmo assim, vale lembrar que os muros ao redor não são, eles mesmos, necessários à liturgia. Simplificada ao seu núcleo essencial, a mesquita, em poucas palavras, não é nem uma construção, mas simplesmente um espaço separado para a oração. Disso se segue que toda a história da mesquita como forma arquitetônica ocorre no domínio secular. Isso pode soar como uma afirmação extrema, e talvez até mesmo ofensiva. Mas até entendermos a absoluta simplicidade das exigências para uma mesquita, a subsequente complexidade da arquitetura muçulmana está sujeita a ser mal compreendida como uma resposta a necessidades litúrgicas. Pelo contrário, essa complexidade resultou principalmente da adoção de características não-islâmicas e

sua integração ao novo contexto criado pela mesquita. Esse ponto merece ser mais investigado.

O islã pôde se basear, para construções religiosas, em uma gama muito mais ampla de modelos que a cristandade, o que diz muito sobre a simplicidade do culto comunitário islâmico e de sua recusa a ser preso a uma baixa amplitude de expressão arquitetônica. Sua liturgia austeramente simples significava que o islamismo poderia se apropriar de qualquer tipo de construção para o culto. Mesmo assim, havia — pelo menos no que diz respeito aos árabes do século VII — um design ótimo para mesquitas, e é revelador que suas raízes estejam na arquitetura doméstica, em vez de pública. Isso não é dizer que a mesquita é simplesmente uma extensão da casa árabe, pois os locais de culto tanto do zoroastrismo quanto do cristianismo deixaram sua marca em seu design, bem como a arquitetura áulica da antiguidade tardia. Levou tempo para essas influências externas causarem impacto na arquitetura da mesquita, e mesmo quando eram mais fortes eram raramente o fator determinante. As mesquitas otomanas maduras, que não podem ser entendidas sem referências às igrejas bizantinas do século VI, especialmente a Hagia Sophia, são a exceção que prova a regra. Os arquitetos muçulmanos alegremente saquearam, tanto literal quanto metaforicamente, a arquitetura religiosa que encontraram no mundo mediterrâneo, árabe, iraniano e — quase seis séculos depois — indiano. No entanto, os materiais e ideias que extraíram [quarried] dessas construções não bastavam para fazer da mesquita uma versão islâmica de uma igreja, santuário do fogo ou templo. Os locais de culto utilizados pelos membros de outras religiões suplantadas pelo islã eram basicamente mal adaptados às necessidades dos muçulmanos. As igrejas enfatizavam a profundidade em vez da largura, se eram de forma basilical, e a centralidade se eram uma variação do tipo *martyrium*. Os santuários do culto do fogo no império iraniano eram construídos para cerimônias envolvendo poucos sacerdotes, e não grandes congregações — de fato, a congregação se reunia ao ar livre — enquanto que os templos da Arábia e da Índia também não colocavam em primeiro lugar a capacidade de abrigar grandes números de adoradores num salão coberto, muito menos assegurar fácil visibilidade entre eles. Por essas razões práticas, os centros cúlticos de outras religiões eram de valor limitado para os primeiros arquitetos muçulmanos, que buscaram inspiração alhures.

## LITURGIA

A questão é que a liturgia muçulmana não exigia uma estrutura humana para sua celebração. Quando os primeiros muçulmanos se encontravam para adoração no seu dia sagrado (sexta-feira), eles realizaram a oração ritual juntos e

escutavam o imame (“líder da oração” é uma tradução um tanto quanto inadequada) fazer a *khuṭba* (parte sermão, parte exortação a oração, mas frequentemente também com conteúdo político). Os vários movimentos prescritos para oração, envolvendo extensão dos braços, genuflexão e prostração, significava que cada adorador exigia, idealmente, um espaço de 1 x 2 metros. Além disso, a oração era comunitária. Era, portanto, claramente desejável que seus movimentos constitutivos fossem sincronizados. A alternativa seria visualmente caótica e poderia até sugerir discórdia espiritual. As funções do imame incluíam a liderança da oração comunitária, e para isso era importante que ele tivesse o máximo de visibilidade. Desenvolveu-se, assim, o costume de dispor os adoradores em longas linhas paralelas à qibla. Desta forma, era possível que centenas, e não dezenas de pessoas seguissem os movimentos do imame. Por contraste, a disposição dos adoradores dentro da maioria das igrejas é em linhas perpendiculares ao altar. A consequente perda de visibilidade é só parcialmente compensada pela elevação do altar. Esses comentários não têm a intenção de sugerir que o imame era visível em uma grande mesquita a uma congregação de, digamos, vários milhares. Mas o agrupamento de adoradores em comparativamente linhas, longas e bem espaçadas, em vez de poucas linhas curtas e juntas uma a outra, realmente garantia que as pessoas se enxergassem facilmente, facilitando, assim, um *timing* preciso dos movimentos prescritos à oração. Um comentário fortuito de Ibn Hauqal sobre a Grande Mesquita de Palermo esclarece um pouco a organização da oração comunitária: “Eu estivei a congregação, quando cheia, em mais de 7.000 pessoas. Não mais que 36 fileiras em oração, com não mais que 200 homens em cada fileira”.

Esse agrupamento lateral de adoradores, que poderia ser razoavelmente designado de conveniente, mas que não era de forma alguma uma obrigação doutrinária, provou ser o único fator vital no layout de futuras mesquitas. Numa só cartada, proibiu a simples transformação de locais de culto pré-islâmico em mesquitas. Isso forçou os arquitetos muçulmanos desejosos de fazer tais transformações a rearranjar os elementos constitutivos do edifício de que tomaram posse — “pensamento lateral”, de fato. Tais conversões de estruturas existentes, embora obviamente convenientes a curto prazo, não eram uma solução adequada para as necessidades de uma comunidade nova, poderosa e em franca expansão, com suas formas distintivas de culto. Assim, as primeiras mesquitas encomendadas foram erigidas ao mesmo tempo que as construções não muçulmanas eram convertida sem mesquitas, e nelas a ênfase lateral já é bem marcada. Desde o início, os arquitetos islâmicos rejeitaram a basílica, e com isso o tipo padrão de igreja ocidental, como fonte adequada de inspiração para a mesquita. Entretanto, a ideia de uma nave central concentrando-se em um altar foi, no

final das contas, adequadamente modificada, em numerosas mesquitas, e ocasionalmente — como na Grande Mesquita de Damasco — uma forma completamente basilical, uma vez despida de seu eixo indicador do cristianismo, pôde ser integrada em uma mesquita. De forma semelhante, parece improvável (embora aqui não exista evidência arqueológica) que o templo do fogo zoroastrista, uma câmara quadrada abobadada com quatro aberturas axiais, tenha sido em algum momento aceito como um modelo adequado para a mesquita congregacional construída a partir do zero e com a intenção de não consistir de nenhuma outra estrutura. No entanto, como no caso da basílica, essa forma estrangeira — também encontrada em palácios sassânidas — poderia se prestar muito adequadamente à arquitetura da mesquita. Às vezes, parece que a mera adição de um pátio era uma modificação suficiente. A câmara abobadada provou ser o método mais impressionante de distinguir o santuário de uma mesquita, ou até mesmo uma área específica do santuário. Assim como na basílica, não era um elemento necessário na mesquita congregacional, mas sim um extra opcional.

Em relação a isso, as primeiras grandes mesquitas, que foram convincentemente analisadas com base em copiosas fontes literárias, oferecem uma evidência reveladora. Em Basra, Kufa e Fustat, a história é a mesma: mesquita composta simplesmente por uma área fechada grande e retilínea, com um lado completo, variando escala um quarto ao meio da área total, culpado por uma área coberta, nomeadamente, o santuário — um espaço tornado, assim, distinto do resto da mesquita.

A decisão de incluir uma área coberta na mesquita e, além disso, de posicioná-la adjacente à qibla (portanto, em lugar de honra) teria muitas conseqüências para arquitetura subsequente das mesquitas. Por que foi incluído esse elemento? Ficou claro na discussão até agora que não havia nenhuma necessidade para ela do ponto de vista da doutrina da liturgia. Parece justificado invocar outros fatores, como costume e precedente e praticidade — e isso inevitavelmente leva à primeira mesquita de todas, a casa de Maomé em Medina.

### A CASA DE MAOMÉ

O primeiro ponto a notar sobre esta construção, atualmente totalmente desaparecida, mas descritas com detalhes exaustivos nas fontes em árabe, é que foi em Meca, e não em Medina, que Maomé passou a maior parte de sua vida. Foi somente em 622, dez anos antes de sua morte, que a hostilidade os habitantes de Meca aos seus ensinamentos religiosos fez com que ele se mudasse para segurança de Medina. Essa emigração (hijra) marca o começo do calendário islâmico. No mesmo ano, ele começou a construir uma casa para ele e para sua família.

Mas ele construiu aquela casa não como um exilado religioso desprezado e perseguido, que era como ele era geralmente visto em Meca, mas como um líder respeitado de uma nova e dinâmica comunidade religiosa. O que poderia ser mais natural do que essa nova casa se designada, pelo menos parcialmente, para servir a essa comunidade, bem como a sua própria família?

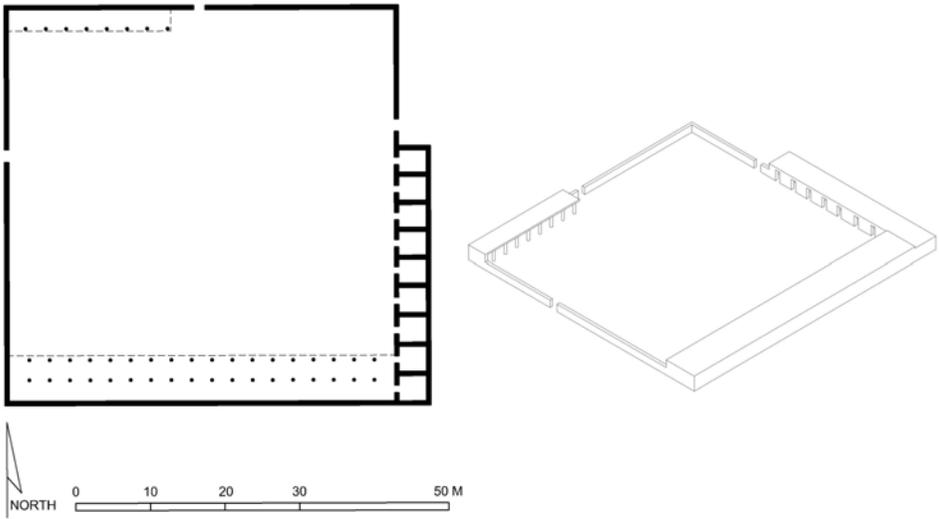
Uma segunda característica notável desta casa era o seu tamanho substancial. As dimensões falam por elas mesmas. Elas eram provavelmente excepcionais para aquele tempo e lugar. Maomé também não mantinha o tipo de Estado que existia uma vasta infraestrutura; os hadiths sobre isso enfatizam suficientemente a simplicidade, e de fato austeridade, de sua vida cotidiana. Resumindo, uma casa desse tamanho era muito maior do que o exigido para uma família tão modesta quanto a do Profeta. E, de fato, suas acomodações domésticas eram compostas por não mais que nove pequenos quartos construídos lado a lado do lado de fora do muro leste.

Esse último detalhe é muito revelador, enfatiza a terceira característica notável da casa: ela é uma casa só incidentalmente. A julgar pela arquitetura doméstica posterior, localização óbvia dos quartos residenciais teria sido o lado de dentro, e não o lado de fora. Surge assim o paradoxo de uma construção que, embora tenha sido ostensivamente pensada para funcionar como uma casa, é aparentemente projetado com outros objetivos bem diferentes em mente. Em outras palavras, a evidência sugere que a “casa” de Maomé tinha sido pensada desde o primeiro momento para servir para o ponto focal da nova comunidade islâmica. Essa definição também inclui seu papel como uma mesquita. Vamos se tornou a primeira mesquita, por assim dizer, por acidente.

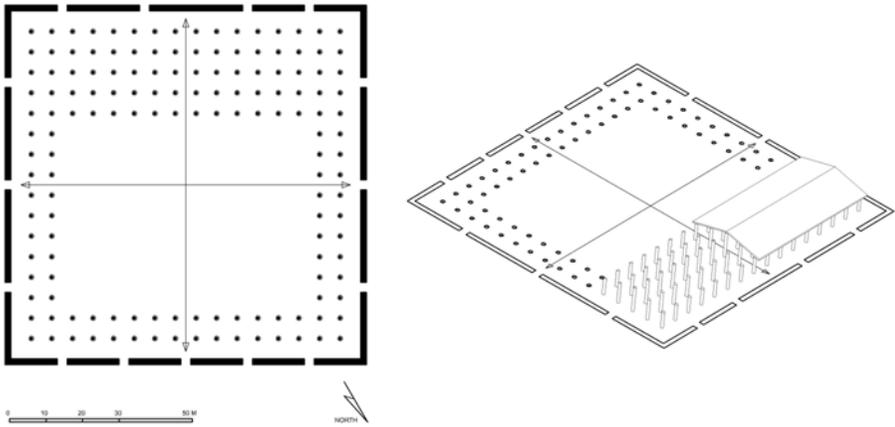
Consequentemente, a interpretação tradicional, que enfatiza a origem da mesquita na arquitetura doméstica, é errônea. A mesquita foi construída para esse fim desde o início, embora seja importante lembrar que o significado preciso de mesquita nos anos 620 não é imediatamente definível hoje. Merece ênfase a natureza inclusiva desse conceito, ao invés de exclusiva, nesse primeiro momento. Esses comentários dão um novo enfoque à “casa” de Maomé. Eles indicam que o elemento aleatório na construção era seu aparato doméstico, e não o religioso. Por essa razão, os aposentos puramente domésticos foram banidos para fora da construção. Na mesma toada, tudo que ficava dentro da construção foi deliberadamente incluído porque tinha uma função cumprir nessa mesquita primitiva. O valor essencial da “casa” de Maomé dificilmente pode ser exagerado — pois aqui, na mesma época em que o profeta vivia, foram estabelecidas as normas para o tipo de construção religiosa central da nova comunidade.

As principais características da mesquita podem ser resumidas rapidamente. Os muros circundantes eram simples. Ao longo do mundo interior de frente

## A mesquita



**Figura 48** Esquema da casa de Maomé.



**Figura 49** Kufa, Grande Mesquita.

à *qibla* estava a *zulla*, ou lugar com sombra, uma dupla fileira de troncos de palmeira sustentando um telhado de folha de palmeira com reboco de lama. Essa característica não era parte do design original, mas foi adicionada dentro de um ano porque alguns dos companheiros do profeta Ageu reclamando da falta de conforto que o sol causava durante oração. Quando, muito pouco tempo depois, uma revelação divina fez com que Maomé mudasse a *qibla* de Jerusalém para a Cáaba, a *zulla* foi desmontada erguida no lado da nova *qibla*. Eu era ampla o bastante para abrigar pelo menos 100 pessoas. De frente da *zulla* ficava outra área coberta, com a metade da largura e menos da metade de comprimento,

que era usada pelos seguidores mais pobres do profeta. O pátio não continha nenhuma outra estrutura, e os três portões que davam acesso a ele era um pouco mais que aberturas no muro.

Antes de serem avaliadas as implicações desse layout, é necessário confrontar os argumentos introduzidos por Creswell e outros, segundo os quais a finalidade dessa construção não era ser uma mesquita. A parte mais forte do argumento é que não havia nenhuma santidade especial ligada àquela construção na época do profeta, e que ela era de fato usada como uma casa (*dar*), sendo exclusivamente referida como tal. Além disso, em ocasiões especiais, Maomé orava na *muṣalla* fora de Medina. Não é preciso tentar invalidar essas afirmações, mas elas não conseguem refutar a asserção de que o edifício é primariamente pretendido como foco da nova comunidade, e só de forma secundária pensado para ser a casa de Maomé. Esta última asserção, além do mais, coincide com a própria tradição islâmica. Sobretudo, não há nenhuma contradição inerente entre aqueles que interpretam o edifício como uma mesquita e aqueles que vêm nele a casa de Maomé. Claramente servia a ambos os propósitos, sendo parte do espírito da primeira prática religiosa islâmica que assim fosse.

Para uma compreensão completa da mesquita nos primeiros e cruciais estágios de seu desenvolvimento, é necessário lembrar seu papel como um centro comunitário. É esse papel que explica os relatos aparentemente contraditórios sobre a maneira como a casa de Maomé era usada. Realizavam-se lá, simultaneamente, tanto atividades seculares quanto espirituais. Esse foi o período formativo da sociedade islâmica, então não é de surpreender que arquitetura criada naquela sociedade também estivesse em estado de fluxo. Nos séculos posteriores, os desenvolvimentos de instituições especificamente islâmicas retiraram da mesquita as atividades e eventos que nela tinham sido anteriormente realizadas, mesmo que esporadicamente: ensino, enterro, cuidado dos doentes e muito mais. Algumas dessas funções continuaram por um longo tempo. Assim, nos séculos IX e X, as mesquitas ficavam abertas geralmente de dia e de noite, e a lei permite seu uso para abrigar viajantes, penitentes e os sem-teto. A medida em que as funções das mesquitas ficavam mais especializadas, desenvolveu-se naturalmente sua própria arquitetura especializada. Mas, no primeiro século do islã, isso tudo ficava no futuro. A própria informalidade das primeiras práticas muçulmanas milita contra qualquer interpretação dogmática ou exclusiva da Mesquita nas primeiras décadas do islã. É uma prática ruim aplicar conceitos de mesquita derivados de edifícios posteriores às primeiras estruturas desse tipo, que foram construídas numa época em que a própria ideia de mesquita ainda não estava definida com exatidão. Assim, a evidência aduzida por Caetani em relação a cuspir, dormir, passar o tempo, discutir, dançar e convalescer na casa do

Profeta meramente enfatiza as funções variadas que esse edifício desempenhava na primeira comunidade islâmica. Esse mesmo edifício era usado para oração de forma regular por Maomé e por sua família, pelos companheiros do profeta e pela empobrecida “gente da *suffa*”. A rápida demolição e reconstrução da *zulla* na época de mudança da direção da *qibla* estava inteiramente consoante com o uso regular do edifício para oração, e seria difícil explicar de outra forma.

A natureza essencialmente multiuso da casa do profeta ajuda a explicar tanto o seu grande tamanho quanto o seu design arquitetônico. Se Maomé tivesse desejado viver a vida modesta e reservada de um cidadão privado, parece improvável que teria construído sua casa dessa forma. Sua missão, é claro, ditava a natureza pública de seu estilo de vida, e sua casa era, correspondentemente, um edifício público. Seu design deu amplas provas de seu valor durante a própria vida de Maomé, na medida em que a mesquita seguiu sendo não somente o local de oração, mas também o ponto focal da comunidade muçulmana, não havendo nenhuma necessidade para qualquer remodelação fundamental de uma planta já santificada pelo uso do profeta.

Do ponto de vista do design, talvez a característica mais significativa da casa de Maomé era seu amplo pátio vazio, que tomava cerca de 75% do espaço disponível mesmo após a expansão final da mesquita, que envolvia a provisão, foda do pátio, de um total de nove cômodos para a família de Maomé. De fato, no design original, a “casa” consistia quase que completamente de um vasto pátio vazio. A austeridade desse layout deixou sua marca nas mesquitas posteriores, enquanto que sua flexibilidade não precisa ser enfatizada.

A tendência nos séculos subsequentes foi uma especialização crescente da mesquita. A perda gradual de muitas de suas funções anteriores abriu caminho para mudanças bastante radicais no design, e se tornou a prática responder a uma função específica não diretamente ligada à oração através da adição de um elemento encomendado ao plano nuclear. Essa prática explica por que tantas mesquitas posteriores parecem estar sobrecarregadas por múltiplos apêndices agrupados ao seu redor.

## MASJID E JÂMI‘A

Os comentários precedentes não têm tanto a intenção de jogar lenha na fogueira de uma controvérsia de longa data sobre o papel da casa do profeta, quanto jogar alguma luz sobre a pré-história da mesquita e explicar as razões por trás da simplicidade que continuou sendo sua característica perene. O vasto pátio bastava para proclamar a natureza essencialmente pública da construção. Ele rapidamente se tornou o ponto nevrálgico da incipiente comunidade muçulmana. Ali se orava, eram feitos anúncios públicos, abrigavam-se embaixadores;

eram realizadas reuniões, revista de tropas, julgamentos; era ali se guardava o tesouro e eram convocados conselhos de guerra. Então, assim com a religião da qual ele se tornou rapidamente um potente símbolo, ela abarcava tanto o domínio espiritual quanto mundano. As mesquitas posteriores mantiveram, em teoria, essa lealdade dupla, e a falta de instituições urbanas formais no mundo muçulmano, com uma correspondente falta de certos tipos de construções públicas como salões ou tribunais, enfatizava ainda mais esse papel duplo. Assim, por um processo natural, ela se tornou o centro da nova fé. Mesquitas maiores, em particular, continuaram, durante o período medieval, a oferecer uma gama mais ou menos ampla de espaços não ligados à oração. Mesquitas menores, no geral, não. Essa distinção funcional reflete uma diferença em status e propósito que se tornou estabelecida dentro de um século após a morte do profeta, e foi formalizada pela adoção de dois termos, ambos significando mesquita: *masjid* e *jāmi'a*. *Masjid*, derivado da raiz *sajada*, “prostrar-se”, é usado no próprio Alcorão, embora em sentido amplo, para denotar um local de culto. Seu significado foi rapidamente refinado, entretanto, para indicar mais especificamente uma mesquita para oração quotidiana particular. A arquitetura mais simples, chegando até mesmo a ser uma única sala sem adornos, bastava para tais oratórios, embora não fosse raro ser construída uma *masjid* esplendidamente adornada a pedido de algum patrono rico. Não havia nenhuma comunidade muçulmana sem uma *masjid*, mesmo que não passasse de um pequeno espaço separado em um edifício maior. Nas cidades, eram uma prática comum que cada bairro tivesse sua própria *masjid*, e outras eram construídas especificamente para membros de certa tribo, seita, profissão ou outra comunidade exclusiva. Finalmente, a crescente popularidade de fundações conjuntas a partir do século X significava que *masājid* (pl.) eram construídas em associação com uma ampla gama de construções cuja ênfase principal era secular, como os caravanserais, mausoléus e palácios, assim como em construções com significância explicitamente religiosa, como os ribats (estruturas fortificadas que abrigavam guerreiros religiosos) e madrassas (escolas religiosas) essa associação da *masjid* com locais de culto secundários assegurou que a forma física da *masjid* se tornasse cada vez mais variada.

A *jāmi'a*<sup>2</sup> era um tipo bem mais ambicioso de construção, e isso vai bem na linha de sua função muito mais grandiosa. A obrigação religiosa imposta a qualquer muçulmano homem livre adulto de se encontrar para a oração (*ṣalāt*)

<sup>2</sup> Em árabe também se costuma chamar *masjid jāmi'a*. Da mesma raiz j-m-ʿ temos, entre outros: 1) jama'a (verbo): adicionar, convocar, juntar, congregar, reunir, combinar, colocar no plural. 2) ajma'a (v.): resolver, ter a mesma opinião que os outros. 3) jāmi'a (v.): coabitar, copular. 4) jāmi'a (s.): mesquita congregacional; favor comum; ligação; associação. 5) jamā'ah (s.): partido, grupo, povo, tribo. 6) jam'iyyah: assembleia. 7) jum'ah: assembleia, grupo, coleção – yaum al-jum'ah: sexta-feira. 8) jam'a: todos. 9) jāmi'ah: grilhões; jugo de ferro; universidade. 10) jam'(u): plural.

comunitária toda sexta-feira criou a necessidade para uma construção concebido numa escala muito maior que a *masjid* a própria palavra *jāmi'a*, derivada da raiz árabe significando “congregar-se”, lembra e perpetua essa função crucial. Ela tinha que acomodar milhares de crentes, em vez de dezenas ou algumas centenas. Além disso, tinha um papel público, com tons de símbolo e propaganda, negado à *masjid*. Era, de certa forma, uma vitrine para a fé e frequentemente para a pessoa, dinastia ou área a ela associada mais intimamente. Não surpreende, então, que experimentos cruciais na evolução da mesquita, bem como as realizações mais finas desse tipo, tenham sido reservadas à *jāmi'a*. O termo ocidental “mesquita catedral”, embora obviamente inapropriado, é, assim uma transferência adequada de ideias. A construção de uma *jāmi'a*, assim como a de uma catedral, não era algo a ser empreendido de forma leviana — de fato, até o século X era necessária a aprovação do próprio califa antes da construção de uma *jāmi'a*, e por séculos só era permitida uma delas por cidade. Isso tinha muito a ver com o fato de que a posse de uma mesquita de sexta-feira atribuía a uma povoação o status de cidade: “Como tentaram incessantemente os cidadãos de Baikand”, nota Al-Muqaddasi a propósito de uma vila na Ásia Central, “até que foram autorizados a erigir um *minbar*”. A escola jurídica (*madhhab*) hanafita permitia a *ṣalāt* só em grandes cidades, enquanto que os shafi'itas permitiam-na só em uma mesquita por cidade. Daí a desaprovação contra al-Hajjaj, o governante omíada do Iraque, quando ele construiu uma *jāmi'a* para Wasit, sua capital, muito embora a cidade já tivesse uma do outro lado do rio. Gradualmente, entretanto, a pressão demográfica nas principais cidades forçou um relaxamento dessa regra.

A despeito da clara distinção funcional entre *masjid* e *jāmi'a*, não havia necessariamente qualquer distinção correspondente entre os dois tipos, no que tange ao seu layout básico. As generalizações arriscadas no início deste capítulo, portanto, valem para ambos os tipos de mesquita. É verdade que a *jāmi'a* normalmente tinha uma dimensão extra não só literalmente, devido a seu tamanho, como também metaforicamente, através de seu grau extra de adornos. Mas frequentemente eram construídas *masājid* que não ficavam devendo em nada ao esplendor decorativo das mais finas mesquitas congregacionais do mesmo estilo.

## INOVAÇÕES

Certos tipos de *jāmi'a*, especialmente nos primeiros séculos do islã, realmente desenvolveram certas características distintivas não encontradas em *masajid*, embora deva ser enfatizado que essas características representam somente modificações menores ao esquema básico de pátio aberto e santuário coberto comuns tanto à *masjid* quanto a *jāmi'a*. No entanto, sua introdução é de importância

fundamental para a história da mesquita, porque assinala um influxo de ideias, técnicas e materiais estrangeiros que transformaram decisivamente a simplicidade árabe primitiva da mesquita. Daí em diante, a arquitetura da mesquita evoluiu com o pano de fundo de influências clássicas, bizantinas e iranianas. Como resultado, a partir do final do período omíada, a forma física da mesquita enraizou-se inconfundivelmente, pelo menos em parte, nas tradições milenares dos mundos do Oriente Próximo e do Mediterrâneo. A *masjid* em sua forma original era muito bem capaz de prescindir desses adendos, mas não há dúvida que sua incorporação ao design da mesquita enriqueceu substancialmente todo o desenvolvimento subsequente do gênero.

Essas novas características eram cinco: o *miḥrāb* (nicho de oração), o *minbar* (púlpito), a *maqṣūra* (área do governante), o transepto elevado com gablete e a cúpula sobre o tramo do *miḥrāb*. Nem todas permaneceriam com a mesma importância, e de fato nem todas as cinco são encontradas frequentemente na mesma mesquita. No contexto desta discussão geral, é menos a sua evolução individual que o motivo por trás de sua introdução que é relevante. Suas origens são inconfundivelmente clássicas, embora filtradas e distorcidas em certa medida, através da arte bizantina. Esta última conexão é significativamente tanto religiosa quanto secular, enquanto que na arte clássica propriamente dita era em um ambiente secular que essas características se adequavam melhor. Sua encarnação final numa construção religiosa islâmica é, portanto, simplesmente o acabamento lógico de um processo iniciado muitos séculos antes. A prontidão com que o islã adotou essas cinco características, e a maneira natural como adquiriram uma *raison d'être* litúrgica, falam muito sobre o poder de assimilação da nova religião.

A escolha dessas características estrangeiras especificamente também é interessante por outras razões. Todas têm uma relação estreita com a arquitetura palaciana e o cerimonial da corte, um elemento que foi revestido com um verniz eclesiástico no período bizantino mas mesmo assim manteve sua potência original. O poder evocativo desses símbolos arquitetônicos, então, praticamente não estavam ofuscados quando o islã os adotou, como revelará uma breve análise.

### O *miḥrāb*

O *miḥrāb* (pl. *maḥārīb*) é, talvez, o caso mais claro de todos. O nicho profundo e com arco poderia conter uma estátua cúltica num templo greco-romano ou o próprio imperador num palácio no final da Idade Antiga. Sua forma geral, como uma abside, continha continha o altar da igreja; correspondentemente reduzida em tamanho, cumpriu seu dever como *miḥrāb*, ou nicho indicando a direção da oração — embora mesmo no contexto da mesquita reste alguma memória

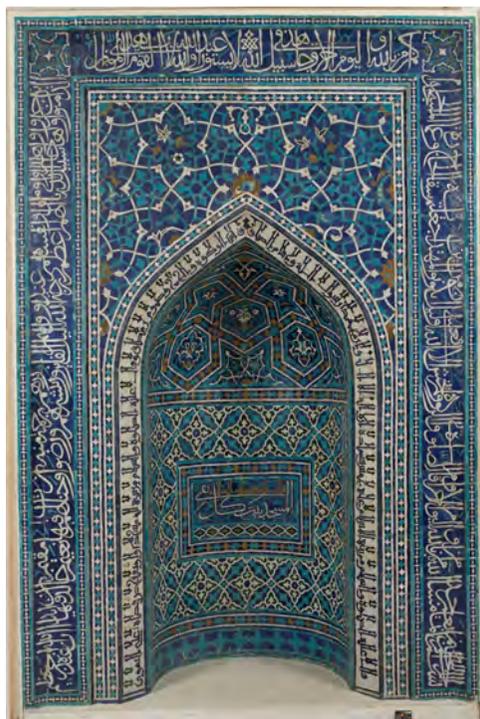
vestigial de sua função original, na medida em que na oração de sexta-feira o imame fica de pé dentro do mihrāb para liderar os crentes. O fato de que parte dos deveres do califa era atuar como imame ilustra vividamente a capacidade da nova fé de reconciliar em uma nova síntese as demandas até então conflitantes de Igreja e Estado. Talvez o exemplo mais revelador da intercambialidade inata desse elemento seja palácio de Mshatta, do final do período omíada. A forma de três conchas da sala do trono, que termina o eixo processional principal, tem sua contraparte mais próxima na catedral e palácio episcopal de Bosra, no sul da Síria. A forma arquitetônica é a mesma em todos os três casos, embora o grande nicho central tenha sido empregado com finalidades diferentes em cada um — para abrigar o altar, o trono episcopal e o trono do califa, respectivamente. No devido tempo, a mesma forma entrou no vocabulário do design das mesquitas, com o mihrāb colocado dentro do nicho central. Para que não seja pensado que o mihrāb era um requerimento absoluto de qualquer mesquita em funcionamento, deve ser lembrado que o primeiro exemplo data de uma época tardia, 86/705, quando a Mesquita do Profeta em Medina foi mobiliada com uma talvez para comemorar o local em que o próprio Maomé liderava as orações. Em nenhuma hipótese as primeiras mesquitas que não tinham mihrāb eram consideradas como de alguma forma deficientes por causa disso. Em uma mesquita adequadamente orientada, toda a parede direcionada para a pedra preta em Meca — a chamada “parede da *qibla*” — serve como indicador de direção, tornando o mihrāb supérfluo. Portanto, não foi uma necessidade litúrgica que originou o mihrāb. A evidência sugere, pelo contrário, que o fator decisivo foi um crescente desejo de secularizar a mesquita, ou em qualquer caso, alinhá-la mais com a arquitetura altamente desenvolvida do Oriente Próximo antigo e do mundo clássico e bizantino. Uma vez “inventado”, o mihrāb foi um sinal de sucesso tão óbvio como símbolo e como centro de atração da oração que seu futuro estava garantido. Com efeito, tornou-se o foco de elaborada decoração em mosaico, mármore e outros materiais caros. Muçulmanos devotos reagiam a todo esse esplendor com sentimentos contraditórios. O califa “justo” Omar II quis remover o mosaico de ouro do mihrāb da mesquita de Damasco porque ele o distraía na oração. Mas, então, o chefe de uma embaixada bizantina o visitou o mihrāb e o elogiou, dizendo: “Quem quer que tenha construído isso, é um grande rei”. Então Omar disse: “Deixai ficar, pois desagrade o inimigo”. Os vários tipos de mihrāb que no final das contas foram desenvolvidos — plano, côncavo ou profundo a ponto de formar uma câmara separada — são tão variados que exigiriam um estudo exclusivo, extrapolando, portanto, os limites deste nosso relato. O mesmo vale para seu relacionamento simbólico e formal com o portal.



**Figura 50** mihrāb e minbar, Mesquita do Sultão Hassan, Cairo. Século XIV.

### *O minbar*

O minbar (pl. manābir) nunca atingiu a universalidade praticamente popular do mihrāb na arquitetura islâmica. Para começar, sua função é muito mais especificamente concentrada na ṣalāt de sexta-feira, e, portanto, na jāmi'a, enquanto que o mihrāb rapidamente se tornou um componente essencial mesmo da mais humilde masjid, sendo frequentemente encontrado também em madrassas, mausoléus, caravancerais e outras construções. Uma parte integral da cerimônia de sexta-feira a *khuṭba* – parte sermão, parte exortação a oração, e parte um discurso formal. Esse elemento da cerimônia tinha um forte tom político. De fato, a alegação de legitimidade de um soberano dependia, *inter alia*, da menção formal de seu nome no sermão. Como o díptico em Bizâncio, o sermão se tornou um instrumento para afirmar a lealdade. Era claramente importante que o discursante fosse visto e ouvido; daí o desenvolvimento do minbar, que foi costumeiramente colocado imediatamente à direita do mihrāb, embora sua posição tenha sido, nos tempos omíadas, dentro do próprio mihrāb. A analogia óbvia com a prática cristã era, é claro, o púlpito, e de fato o protótipo mais próximo do minbar é o *ambão*, uma palavra usada para descrever o atril e o púlpito nas igrejas do começo do período medieval, bem como a cadeira do bispo nas igrejas bizantinas. As igrejas coptas em particular tinham ambões com a mesma notável



**Figura 51** Mihrab da mesquita de Isfahan (Irã), séc. XIV. Metropolitan Museum.

simplicidade de forma encontrada no minbar: um triângulo em ângulo reto, com degraus, encostado à parede. No entanto, nenhum minbar existente é datável com segurança a antes do século IX, de forma que é difícil determinar com precisão a relação entre seu suposto protótipo cristão e a forma muçulmana.

Esse problema é aumentado pela existência de hipóteses alternativas sobre a origem do minbar. Uma delas sustenta que o minbar posterior é simplesmente uma versão monumental da cadeira elevada da qual Maomé costumava endereçar seus seguidores; mas não temos nem um traço dela. A outra teoria associa o minbar com o trono elevado do qual o comandante sassânida revistava o exército persa. Novamente, a falta de evidências físicas acaba com qualquer discussão aprofundada. A lacuna irritante de dois séculos e mais entre os ambãos cristãos pré-islâmicos e o primeiro minbar datável com precisão — geralmente considerado como sendo o espécime de madeira de teca da grande mesquita de Qayruwān — pode não ser um obstáculo tão grande quanto parece. Uma comparação do exemplo de Qayruwān com o ambão de um mosteiro copta típico como o de Apa Jeremias em Saqqara revela uma semelhança básica suficiente da forma para justificar a analogia. O minbar embutido da mesquita Tari Khana

em Damghan, talvez do século VIII, e dificilmente provável que seja posterior ao ano 900, fornece um paralelo ainda mais próximo ao ambão copta, sendo, além disso, de tijolo de barro, em vez de madeira. Como o tijolo de barro é o substituto tradicional iraniano para a pedra, a forma triangular com degraus usada em Damghan pode mais convenientemente ser interpretada como uma tradução do ambão de pedra copta ao material mais parecido disponível. Talvez o minbar simples de pedra, tijolo ou barro (ainda hoje conhecido, por exemplo, na Líbia) tenha coexistido com uma versão mais elaborada executada em madeira. Este último tipo às vezes tinha rodas, podendo, assim, ser trazido ao pátio, quando se reunia uma congregação especialmente grande. O elo com a vida principesca já havia sido estabelecido no começo do período omíada, pois foi registrado que o califa Mu'awiya I levava seu minbar com ele em suas viagens. É tentador supor que era um minbar desse tipo que o próprio Maomé usara. Certamente o minbar servia nos primeiros tempos como um tipo de trono em que o governante podia se dirigir aos seus súditos ou receber seu voto de lealdade, frequentemente na forma de juramento (*bay'a*). Em tais situações, a mesquita servia à essencialmente à política, como apêndice do palácio.

O exemplo de Qayrouān é típico do desenvolvimento subsequente de todo o gênero, embora, é claro, tenham sido introduzidas pequenas modificações e melhorias no passar dos séculos. Assim, para dinamizar as propriedades acústicas exigidas pela natureza do minbar, um baldaquino (vide mesquitas de Bursa e de Sultan Hassan), frequentemente poliédrico, encimava a plataforma ou patamar superior, desempenhando praticamente a mesma função que o sobrecéu<sup>3</sup> dos púlpitos medievais.



**Figura 53** Damghan, mesquita Tari Khana, mihrāb e minbar.

<sup>3</sup> “Cobertura ou toldo por cima de um leito ou de um pavilhão; dossel.” (Michaelis). Fr. *abat-voix*, ingl. *sounding board*, *tester* ou *abat-voix*

## A mesquita



Figura 52 Púlpito, Monastério de Apa Jeremias, Egito, séc. V-VI.

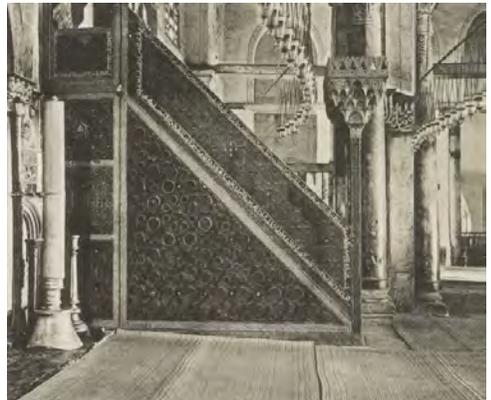


Figura 54 Jerusalém, Mesquita al-Aqsa, minbar. Fonte (direita): Bilder aus Palästina, Nord-Arabien und dem Sinai, fotografia de Bernhard Moritz (1859–1939). <https://www.wdl.org/en/item/14482/>



**Figura 55** Bursa (Turquia), Grande Mesquita (Ulu Cami), mihráb e minbar.

Um portão com dobradiça frequentemente dava acesso aos degraus, também em estilo um tanto quanto europeu, embora não haja necessidade de postular qualquer influência direta em uma ou outra direção. Manābir suplementares — e também maḥārīb — eram às vezes colocados em outros locais de uma jāmi'a, por exemplo no pátio, ou podiam ser esculpidos em rocha em uma mesquita a céu aberto ou em um 'idgah, também conhecido como musalla — ambos os termos usualmente denotando uma mesquita para orações de intercessão extraordinárias na época dos grandes festivais ('id) ou em tempos de seca, fome e catástrofes do gênero. A decoração dos manābir era, por uma peculiaridade da tradição, notavelmente estereotipada. Sua construção em madeira enfatizava o uso de muitas pequenas unidades modulares que, sendo encaixadas umas nas outras, criam um padrão geral (minbar de Kutubiya). Esse padrão era quase sempre geométrico, embora alguns dos mais antigos manābir ainda existentes, como os de Fez e Marraquexe, favoreçam designs florais.

A partir do século XIV, começam a aparecer tipos mais variados de minbar. Exemplos cobertos com azulejos foram erigidos no Irã e cada vez mais no Império Otomano. Neste último, também era preferidos manābir de pedra ou mármore com rendilhados de pedra abertos elaboradamente entalhados (mesquitas de Rüstem Paxá e de Selimiye). Também são conhecidos manābir de tijolo

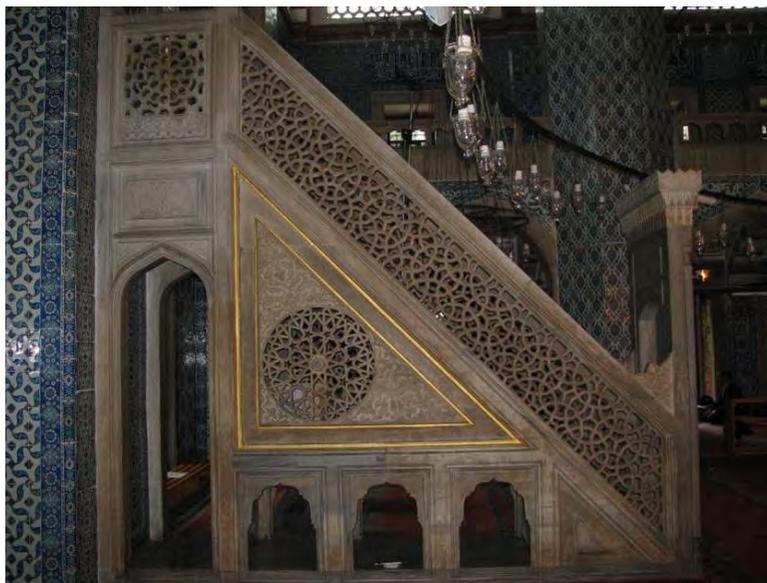
## A mesquita



**Figura 56** Minbar do período almorávida. Marrocos, Marraquexe, Mesquita Kutubiyya, 1125-30, madeira e marfim (3.86 x 3.46 x .89 m).

cozido e ferro. Em geral, o uso de materiais duráveis acarretou um design mar-

cadamente simplificado; ainda no século XVII, na Mesquita do Xá, na Isfahan safávida, podia ser construído um minbar que replicava exatamente a forma do exemplo de Damghan de mil anos antes, mas com mármore caro, em vez de tijolo de lama.

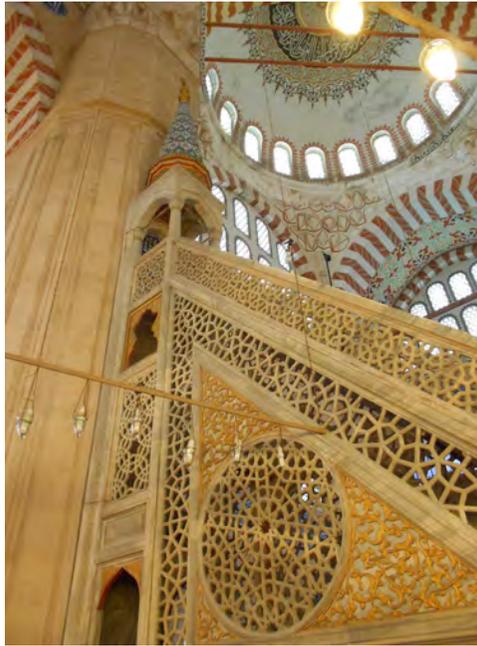


**Figura 57** Minbar da Mesquita Rüstem Pasha. Arquiteto: Mimar Sinan, Istambul, 1561-63.

### *A maqṣūra*

Sobrevivem muito menos exemplos da maqṣūra, e provavelmente essa situação reflete sua relativa escassez no medievo. Não é difícil encontrar uma razão para isso. Muito mais explicitamente que o miḥrāb ou o minbar, a maqṣūra implica a presença do governante. Por contraste, toda jāmi'a requer um imame e um khātib (pregador). A forma da maqṣūra é um ambiente separado, geralmente quadrado, dentro da mesquita, próximo ao miḥrāb. Suas paredes podem ser de alvenaria, mas é mais comum ser de treliças de madeira ou metal. Isso basta para resguardar o ocupante dos outros fiéis, mas permite que ele veja e participe da oração. Podem ser propostas várias razões para esse espaço recluso. Um é o desejo de adaptar diretamente a prática bizantina de abrigar o imperador em uma caixa real, o *kathisma*, enfatizando, assim, seu status e distância essencial. Outro motivo relacionado a esse pode ter sido conseguir privacidade para a oração do governante. Isso poderia explicar a provisão frequente, como em Damasco, de uma porta ao lado do miḥrāb comunicando-se tanto com o palácio real quanto

## A mesquita



**Figura 58** Minbar, Mesquita Selimiye, Edirne (Turquia), 1568-1574. Arquiteto: Mimar Sinan.



**Figura 59** Minbar, Masjed-e Shah (atual Masjed-e Imam), Isfahan.

com a maq̄s̄ura ou com uma s̄erie de salas reservadas para o califa, como na mes-

quita de Abu Dulaf. Em Córdoba, uma passagem abobadada (sabat) servindo esse propósito é relatada nos textos tanto para a mesquita em 287/900 quanto para sua ampliação em 350/961. Assim, o governante poderia ser absolvido da necessidade de se misturar com os outros fiéis. Tal exclusividade seria compatível com a crescente ênfase no período omíada com o distanciamento do califa, algo muito distante da democracia despretenhosa da prática árabe. Uma terceira razão pode muito bem ter sido um puro medo de assassinato. Dois dos primeiros quatro califas, Omar e Ali, foram assassinados em uma mesquita, e um terceiro, Uthman, foi morto quando estava lendo o Alcorão. Atrás da tela da maqṣūra, o califa era visível, mas não vulnerável. A ênfase em telas vazadas na maqṣūra típica abre a possibilidade de uma conexão formal com as telas do coro que eram uma característica tão marcante da arquitetura bizantina. Elas também ficavam localizadas perto do foco litúrgico da igreja.

Qualquer que seja a origem da maqṣūra, sua função simbólica dificilmente pode ser posta em dúvida. Era uma exaltação visível do status do governante, sendo, portanto, parte integral do forte elemento secular nas primeiras jāmi‘a e de sua íntima ligação com a pompa e a cerimônia reais. A história posterior da maqṣūra não consegue deixar de mostrar um enfraquecimento dessas associações. A palavra veio a significar a parte separada da mesquita, delimitada para oração comunitária, ao invés de privada. Como tal, sua forma passou por uma grande mudança. A partir do século XI, maqṣūraāt em forma de grandes câmaras com abóbadas começaram a proliferar, especialmente no mundo islâmico oriental, como na Grande Mesquita de Isfahan. Elas eram geralmente precedidas por uma nave central enfatizada. O exemplo da mesquita de Baibars no Cairo mostra que essa moda também penetrou no ocidente islâmico. Assim como o minbar, a maqṣūra aparece em uma variedade de formas e contextos, entre eles exemplos móveis em madeira (como em Qayuwān) e outros em fundações multifuncionais como o complexo do Sultão Qala‘ūn no Cairo.

### *Transepto elevado com gablete*

Mesmo com toda sua importância simbólica, e é claro o impacto físico que seu mero tamanho garante, a maqṣūra não pode alegar ter qualquer papel litúrgico significativo, mesmo quando veio a conotar o santuário com domo propriamente dito. O mesmo se aplica com ainda mais força aos outros dois elementos de origem estrangeira que foram cada vez mais incorporados às grandes mesquitas urbanas: o transepto elevado com gablete e a cúpula sobre o miḥrāb. O transepto nunca conseguiu ser muito popular, mesmo que seja pelo único motivo de não ser uma forma que poderia ser imposta a todos os tipos de mesquita. Longe disso; para exercer seu efeito desejado, o transepto exigia um santuário

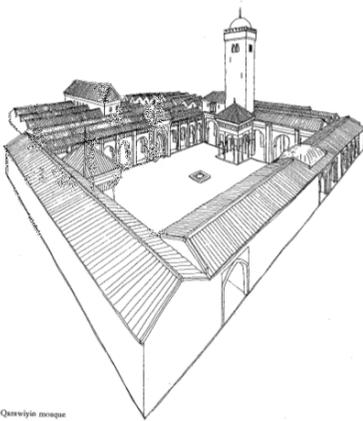
cujo sistema de telhados estendesse paralelo à qibla, não perpendicular a ela. Todo o propósito do transepto era salientar um eixo contrário ao preponderante no santuário, realçando, assim, o miḥrāb que terminava nesse eixo. A altura extra do transepto com gablete, elevando-se sobre o santuário e direcionado em ângulos retos de um lado ao outro do telhado, era a manifestação simbólica externa desse caminho processional.

Por um feliz acaso, a primeira mesquita a expressar essa ideia foi um dos edifícios seminiais da arquitetura islâmica, a Grande Mesquita de Damasco. O transepto foi imediatamente reconhecido como parte integral do esquema de Damasco, sendo de uma forma ou de outra reproduzido em todas as mesquitas que dependem desse protótipo. Ao mesmo tempo, entretanto, não tem lugar em mesquitas derivadas de outras fontes, e estas são, de longe, a maioria. Então, é claro que não é de forma alguma uma parte obrigatória ou mesmo habitual da mesquita. Assim, a questão óbvia é por que ele foi introduzido em primeiro lugar. A falta de espaço impede uma discussão detalhada que isso exigiria, devendo bastar um sumário, em linhas gerais, das duas possibilidades mais prováveis. Em primeiro lugar, pode-se argumentar que a transposição integral da fachada oeste de uma típica igreja síria para servir como a peça central para uma fachada interior de uma mesquita, deve possuir uma conotação de triunfo em termos políticos e religiosos, se na verdade não for interpretado como uma completa paródia. Podemos admitir que tal reformulação deliberada dos componentes de um estilo estabelecido é um costume tipicamente omíada. Mesmo assim, a segunda possibilidade — a ligação com cerimônias da corte — parece mais provável. Desse ponto de vista, o paralelo chave consistiria não consistiria de modo algum de arquitetura religiosa, mas de palácios, sejam governamentais como em Ravena, episcopais como em Bosra, ou imperiais como em Constantinopla. Em todos esses contextos, a fachada com gablete delimita uma entrada com arcos que leva a um caminho processional. Esse último geralmente dá para a sala do trono. Claro que não há sala do trono numa mesquita, e também não há qualquer provisão no Alcorão ou nas primeiras práticas islâmicas para recepções reais formais em uma mesquita. Não obstante, a entrada processional do califa ou sultão na jāmi'a para a oração de sexta-feira era uma tradição estabelecida há bastante tempo no mundo islâmico medieval. O transepto elevado com gablete, a cúpula sobre o miḥrāb e com o tempo sobre a maqṣūra e o miḥrāb criariam juntamente uma *mise-en-scène* arquitetônica que seria o corolário natural para tal pompa e circunstância. Um processo comparável e muito mais bem documentado pode ser observado na arquitetura medieval ocidental.

## A mesquita



**Figura 60** Mesquita Omíada de Damasco, vista com ênfase ao eixo do mihrâb.



2112 Fez, Qarawiyyin mosque

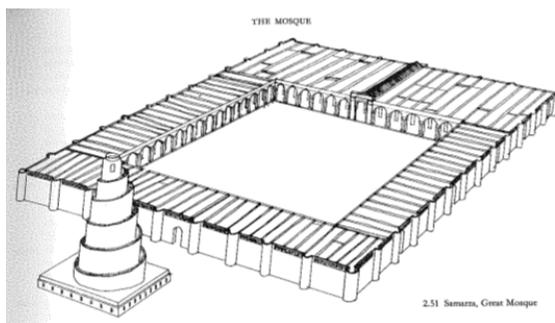


**Figura 61** Fez, Mesquita Qarawiyyin.

A progênie significativa do transepto de Damasco deve ser procurada quase que exclusivamente no ocidente islâmico. O limite mais oriental de sua influência é provavelmente a Grande Mesquita de Diyarbakr na Anatólia. É bem interessante que as mesquitas no Egito que repetem o motivo do transepto, embora

## A mesquita

sejam relativamente poucas em número, incluem algumas das mais finas mesquitas de sua época — as de al-Azhar, al-Hakim e Baibars. Isso sugere que, quando o motivo do transepto foi transportado para fora dos confins da Síria, ele reteve suas associações com a realeza. Com o tempo, sua forma ficou mais simples, para permitir uma integração mais suave com a fachada do pátio, da qual era o centro de atenção. Isso é particularmente notável nas principais mesquitas magrebina (mesquita de Qarawiyin), em que a maior largura do “transepto” *vis-à-vis* as naves laterais é mantida intacta, mas sua silhueta externa se eleva muito menos marcadamente sobre o resto do telhado. Mas significativamente, é perdida a noção básica dos eixos conflitantes, tão crucial à forma do transepto. Parece provável que já era assim no caso da mesquita omíada de Medina e, pouco menos de um século depois, da Grande Mesquita de Samarra. Nessas mesquitas magrebina, as naves laterais tendem a ser perpendicular à qibla e a nave central só se destaca por sua maior largura, altura e abóbadas. A longo prazo, portanto, o conceito de um transepto provou ser uma aberração no contexto da arquitetura islâmica como um todo; a nave axial a substituiu.



**Figura 62** Grande Mesquita de Samarra.

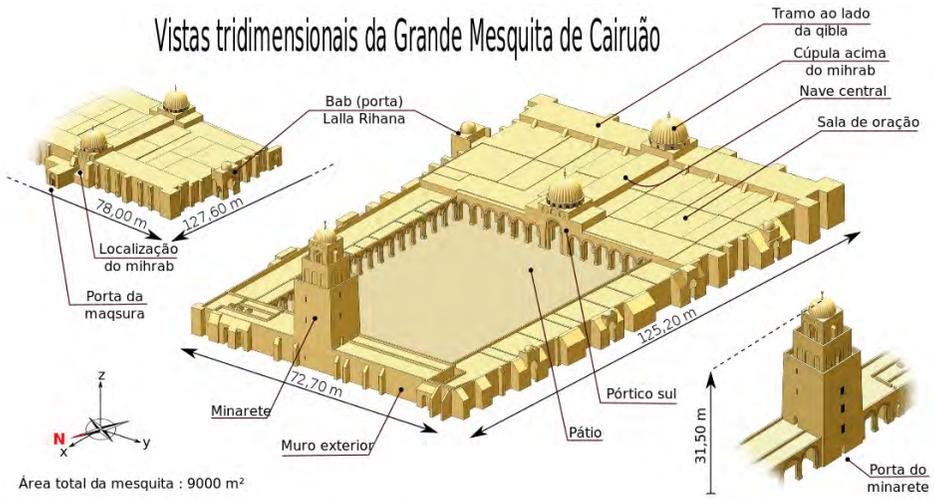
### *A cúpula sobre o mihrāb*

Finalmente, o que dizer da cúpula sobre o mihrāb — ou, alternativamente, sobre o tramo que o precede? A arquitetura romana havia estabelecido decisivamente o caráter honorífico da cúpula ao lhe dar o espaço principal na arquitetura palaciana, e não é por acidente que o maior dos edifícios religiosos romanos, o Panteão, faça da cúpula seu ponto focal. Essas associações nobres, é claro, não impediram os romanos de usar a cúpula em contextos mais humildes, mas havia sido estabelecido um padrão, que foi confirmado na arquitetura bizantina pelo uso em grande escala da cúpula em igrejas e monastérios. Seu emprego nas mesquitas — e, incidentalmente, em locais-chave nos palácios islâmicos — foi, portanto, uma transição natural. Dentro da mesquita seu local óbvio era perto do mihrāb,

como parte de um nexu intricado de associações com a realeza estabelecidas por esse elemento, o minbar, a maqṣūra e o transepto. Cada um desses elementos tem um impacto maior pela proximidade com os outros. Numa mesquita que usa principalmente telhados planos ou inclinados ou no máximo uma abóbada rasa, a presença de um domo em grande escala obviamente tinha como objetivo enfatizar algum foco litúrgico, ou então expressar algum simbolismo religioso ou político. Como o miḥrāb é essencialmente parte da formulação interna da mesquita (mesmo que às vezes extrapole um pouco a parece externa da qibla), e sua posição não é facilmente identificável do lado de fora, o valor da cúpula como sinal externo daquele ponto fica óbvio. Mais que isso, sua própria forma, com suas ricas associações seculares embutidas, enfatiza o papel principesco do miḥrāb. Finalmente, ele marca a localização da qibla — uma consideração importante com ruas apinhadas de gente, que, se não fosse isso, seriam desprovidas de marcadores fixos de direção. A cúpula sobre o miḥrāb provou ser um dos elementos mais duráveis e versáteis da arquitetura islâmica medieval. Pouco a pouco, sua utilidade como marco foi tão reconhecida que a ideia foi aplicada em escala mais extensa. Multiplicavam o efeito pares ou trios de abóbadas sobre o miḥrāb, a maqṣūra e a área do transepto, ou ao longo da extensão central da parede da qibla. Uma combinação preferida era marcar o antigo transepto, agora reduzido a uma mera nave central maior, com um domo em cada extremidade, ou destacar a parede da qibla com uma cúpula em cada extremidade e uma no meio. Tais estratagemas (como na mesquita de Kairouan) mostram que os arquitetos islâmicos compunham seus edifícios tendo em vista a totalidade do design, usando cúpulas como “ornamentos” [grace notes] para pontuar o ritmo regular de uma parede articulada ou um peristilo. Esse contexto arquitetônico especializado, entretanto, não despiu a cúpula completamente de suas tradicionalmente fortes associações seculares e religiosas. Essa situação ocorria mesmo quando a popularidade da cúpula estava em seu zênite. Ainda no alto período otomano, uma clara hierarquia baseada em gradações de tamanho garantia que as cúpulas principais fossem adequadamente realçadas pela escala diminuta das cúpulas circundantes.

Essas são, então, os cinco elementos da jāmi‘a para as quais podemos apontar uma origem estrangeira com caráter pelo menos parcialmente régio. Mas, como mencionado anteriormente, não se deve considerar nenhum deles como vital ao funcionamento adequado da mesquita. Uma vez que tanto o miḥrāb quanto o minbar têm a sanção de uma tradição ininterrupta de cerca de 1300 anos, poderíamos muito bem argumentar que agora são parte indissolúvel da mesquita. Seria, de fato, pedante descontar completamente a força do costume nesses dois

## A mesquita



**Figura 63** Esquema da Grande Mesquita de Kairouan.

casos, não obstante o que possa sugerir uma interpretação estrita da liturgia muçulmana. Os outros três elementos carecem, obviamente, desse apelo direto ao gosto muçulmano, e paulatinamente caíram em desuso, ou no melhor dos casos mantiveram sua popularidade somente em poucas áreas. Podemos quase certamente atribuir esse declínio em importância ao divórcio gradual entre o califa e a condução da oração da sexta-feira. À medida que o califa delegou suas funções diretamente relacionadas à liturgia da sexta-feira ao imame e ao pregador (*khātib*), desapareceram os motivos para destacar as partes da mesquita especialmente ligadas com a presença real. Mas a relação estreita entre a política e a mesquita era perene. Quando Ikhshid, o governador do Egito no século X, foi confirmado em sua posição de califa, as portas da principal mesquita do Cairo foram cobertas com brocados com bordados de ouro. A Reverência pelo governante foi ainda além na época fatímida, pois a mera menção de qualquer um dos governantes fatímidas na mesquita de al-Azhar fazia com que as pessoas se prostrassem.

### AS PRIMEIRAS MESQUITAS ÁRABES

Não é de surpreender que os elementos constitutivos do plano árabe sejam encontrados de forma mais nítida nas primeiras mesquitas construídas na geração após a morte do profeta. Os exemplos mais bem conhecidos são as mesquitas de Fustat, Kairouan, Kufa e Basra. Mas é altamente significativo que a austeridade de sua planta e sua elevação estivessem cada vez mais contra o gosto da época. Assim, as mesquitas tanto de Kufa quanto de Basra foram reconstruídas em escala

## A mesquita

muito maior em uma geração. Algumas das mudanças introduzidas no decorrer dessas reconstruções e outras posteriores foram claramente melhorias e, sendo, assim, incorporadas ao vocabulário normal da mesquita. Assim, parece que a justaposição simples do pátio vazio com o muro circundante não caiu no gosto do povo, e uma arcada com colunas ou pórtico foi posto ao redor do pátio, articulando o espaço de forma mais direta que antes e ao mesmo tempo dando proteção extra aos fiéis contra o clima. A partir de então, foi um passo natural aumentar gradualmente a superfície de espaço coberto dentro da mesquita. Isso foi feito aumentando o número e profundidade das arcadas (riwaq) tanto ao redor dos três lado do pátio (pois o pátio aberto continuou a ser um elemento padrão) quanto dentro do santuário. Assim, progressivamente e sem percalços, a mesquita adquiriu uma articulação extra, emergindo novas relações entre o espaço aberto e o fechado. Infelizmente, não sobreviveu sem grandes alterações nenhuma mesquita datável de antes do começo do século VIII; portanto, não é possível afirmar com exatidão que formas tinha essa articulação extra. Mas há algumas pistas. Na época de Ziyad bin Abihi, por exemplo, governador omíada do Iraque (m. 53/673), ele tinha a tarefa de fazer a prédica no culto de sexta-feira, e a congregação da grande mesquita de Kufa frequentemente expressava sua desaprovação aos seus anúncios juntando um punhado de pedrinhas e jogando nele. Por causa disso, ele ordenou que o chão da mesquita fosse pavimentado. O mesmo governador introduziu pilares feitos de tijolos na arquitetura da mesquita, coroando-os com capitéis de tipo “persa”, isto é, aqueles com *protomai* de touros adossados ou outras criaturas (fig. 64).

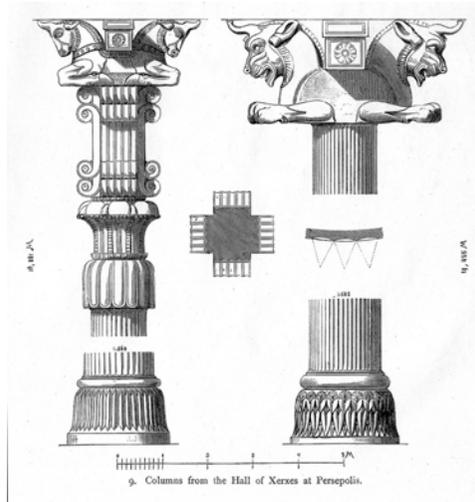


Figura 64 Capitel persa.

## A mesquita

Isso evidencia uma indiferença a ideias iconoclasticas que coloca em uma perspectiva interessante a alegada interdição islâmica de retratar criaturas vivas na arquitetura religiosa, embora deva ser admitido que essa moda não pegou. Foi também Ziyad bin Abihi que, segundo Ibn al-Faqih, fez experimentos, por um breve momento, com mesquitas circulares em Basra. Claramente, havia um amplo escopo para variedade nesse primeiro século da religião. Mesmo assim, a adoção de cada nova característica significava que havia menos espaço para manobra, e portanto não é de surpreender que, dentro de cem anos após a morte do profeta, as linhas mestras para o futuro desenvolvimento da planta da mesquita árabe haviam sido estabelecidas. Muito do crédito para esse célere desenvolvimento deve ser dado ao califa omíada al-Walid I, que foi o responsável por um trio de mesquitas estrategicamente situadas que consolidou experimentos anteriores e introduziu várias características que rapidamente se tornaram canônicas — embora várias outras mesquitas fundadas no período omíada (Busra, Jarash, Ramsa e Alepo) tivessem um caráter significativamente diferente.



**Figura 65** Mesquita de Alepo. Início do séc. VIII. Reconstrução pelos aiúbidas (séc. XII) e mamelucos (séc. XIII-XIV). Minarete do período seljúcida (séc XI).

### AS PRINCIPAIS MESQUITAS OMÍADAS

Com base na evidência literária, parece justificado fazer uma distinção clara entre essas mesquitas conscientemente imperiais e todas as outras produzidas no final do período omíada, isto é, a partir da morte de al-Walid I em 96/715. Tal distinção não pretende minimizar o papel das principais mesquitas erigidas entre 11/632 e 81/700. Seu papel foi ainda mais crucial, na medida em que esboçaram os princípios gerais do design das mesquitas árabes, mas caiu para as mesquitas de al-Walid demonstrar que esses princípios não precisavam necessariamente produzir estruturas utilitárias, mas poderiam inspirar construções

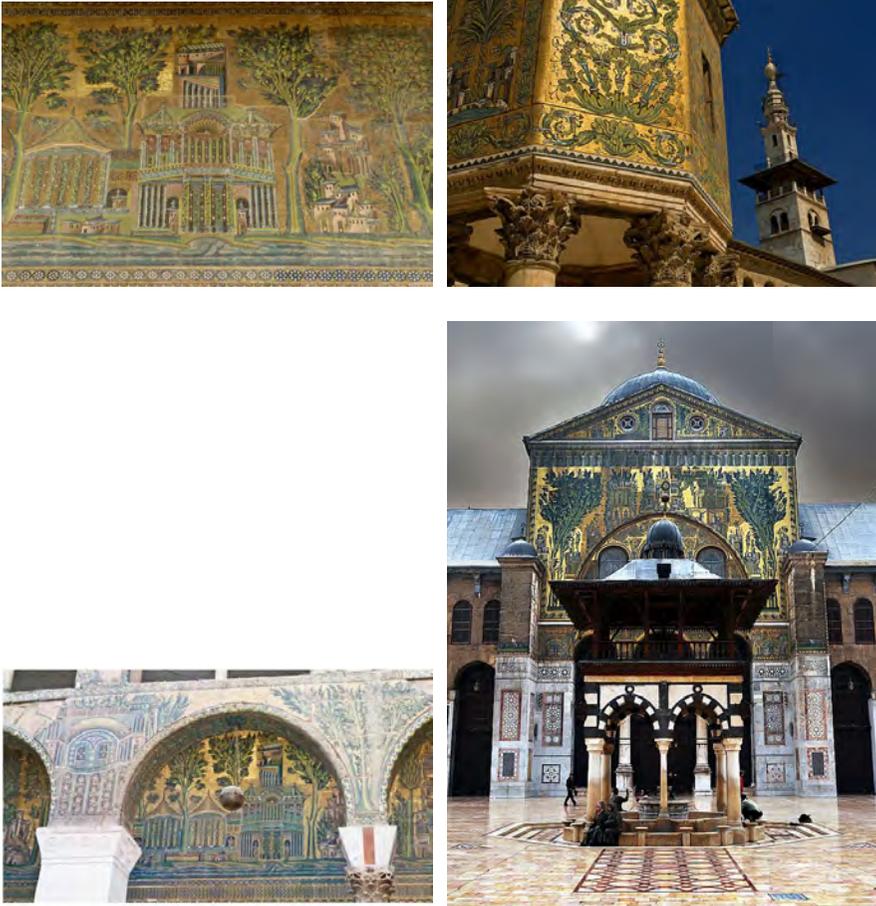
## A mesquita



**Figura 66** Mesquita omíada de Damasco.

esplêndidas o bastante para rivalizar como melhor da arquitetura cristã. Assim, o programa de construções de al-Walid teve significativas implicações políticas e simbólicas, e essa importância é ressaltada pelo custo do programa, a velocidade com que foi realizado, e a localização precisa de cada mesquita na cidade em que foi construída. Essa realização marca al-Walid como o principal patrono da dinastia omíada. As três mesquitas em questão estavam situadas em Jerusalém, Damasco e Medina. Damasco, como a capital califal, era o centro de operações do império. Medina tinha um status sacrossanto por causa de sua íntima associação com o profeta, seu papel essencial no começo da história islâmica e sua contínua função na peregrinação. Jerusalém figurava como a terceira mais sagrada

## A mesquita



**Figura 67** Mesquita omíada de Damasco, mosaicos.

cidade no mundo islâmico, depois de Meca e Medina, e tinha, de fato, sido a qibla numa época do ministério de Maomé. Depois de Meca, então, cujo santuário havia sido reconstruído no século precedente, esses eram os três mais importantes centros do mundo muçulmano. Frisar essa importância através de um construções esplêndidas expressava uma nova dimensão de comprometimento com a arquitetura. Esse comprometimento transcendia motivos puramente práticos, e indicava o caminho para a mesquita funcionar mais completamente e mais sutilmente tanto dentro da comunidade islâmica quanto em relação ao mundo exterior.

Consoante com esse novo papel da arquitetura, a escolha do local para essas mesquitas especiais foi considerada com cuidado. No caso dos dois monumentos sírios, os locais tinham ressonâncias simbólicas, religiosas e políticas, enquanto que em Medina a mesquita foi construída sobre o mesmo local em que ficava

a casa do profeta. Vale a pena examinar essa questão geral com mais detalhes. Para a mesquita de Damasco, não escolheram um local até então não explorado, supostamente na periferia da área construída da cidade. Pelo contrário, o califa ambicionava ardentemente o lugar mais “exclusivo” de toda a cidade: o grande recinto (*temenos*) que em que anteriormente se situara o Templo de Júpiter Damasceno e que na época abrigada a Igreja de São João Batista, e no qual os muçulmanos também tinham um local de oração temporário. Os termos do tratado de paz que havia sido assinado com os cristãos uns setenta anos antes os negavam as opções de compra compulsória ou confiscação, então ele foi compelido a solicitar à comunidade cristã a compra de todo o terreno. Talvez ele tenha feito uma oferta “irrecusável”; em todo caso, ao comprar o imóvel com tudo o que tinha dentro, ele demoliu prontamente a igreja, ficando com um grande espaço vazio, marcadamente retangular, (157 x 100 m), cercado pelos muros romanos do *temenos*, que foram quebrados no oeste pela entrada monumental romana ou *propylaeum*. Esses elementos podiam ser incorporados bem prontamente na nova mesquita, mas nem tanto a progressão oeste-leste que implicavam. De fato, ao insistir em um terreno retangular que já estava definido pelos muros, e que incorporava uma axialidade destoante da qibla, al-Walid abriu mão de grande parte de sua margem de manobra. É talvez incidental que essa mesquita, construída com essas condições inconvenientes, tenha-se tornado uma influência seminal na arquitetura islâmica. É difícil acreditar que a mesquita de Damasco teria essa forma se fosse disponibilizado ao arquiteto um terreno sem esses empecilhos. Certamente as mesquitas de Jerusalém e Medina, em que os arquitetos tinham rédea solta, possuíam um design muito mais tradicional do que a mesquita de Damasco. Assim, supostamente, a mesquita de Damasco seguiria o mesmo caminho se tivesse sido construída num terreno limpo. É útil notar que a sequência dos eventos em Damasco foi, aparentemente, repetida com muito poucas mudanças meio século depois em Córdoba, talvez numa tentativa deliberada de evocar as glórias desaparecidas da Síria omíada.

Assim, parece claro que as inovações incorporadas ao design da mesquita de Damasco foram uma resposta ao desafio apresentado pela sua localização sem precedentes e de cerca forma inadequado. Ao vencer triunfalmente essas dificuldades intrínsecas, o arquiteto mostrou que o design de mesquitas poderia ser muito mais flexível que o sugerido por construções anteriores, e impediu o risco de um conservadorismo prematuro. O sucesso do design e suas numerosas características interessantes não devem obscurecer a pergunta fundamental de por que esse local em particular foi escolhido e o que essa escolha revela sobre o papel dessa mesquita no seu contexto histórico. Al-Walid, como seu pai ‘Abd al-Malik antes dele e o califa abássida al-Mansur depois, estava inteiramente consciente

do papel propagandístico da arquitetura. Ao sobrepor fisicamente a mesquita às ruínas de um templo pagão e de uma igreja cristã — ambas as estruturas tendo simbolizado suas respectivas fés no centro de Damasco — ele estava afirmando que o islamismo havia sobrepujado seus antecessores. Resumindo, a mesquita de Damasco era um monumento de vitória, e essa vitória era proclamada cinco vezes ao dia das torres nos cantos do *temenos*, que serviam como minaretes para a chamada à oração. O esplendor de sua decoração em mármore, mosaicos de vidro e pedra cortada repercutiam a mensagem. Al-Muqaddasi (geógrafo árabe, c. 945/946 – 1000) descreve-a nesses termos esplendorosos: “Toda a área é pavimentada com mármore branco. As paredes da mesquita, com duas vezes a altura de um homem, são cobertas de mármore variado; e acima disso, chegando até o teto, mosaicos de várias cores e em ouro, mostrando figuras de árvores e cidades e belas inscrições, todas trabalhadas com muito requinte e fineza. E raras são as árvores e poucas as cidades bem conhecidas que não se encontram nessas paredes.”

Nenhuma construção cristã oriental ou ocidental poderia rivalizar com a pura extensão dos mosaicos em suas paredes. Os historiadores árabes relatam que al-Walid despendeu na mesquita toda a renda de impostos da Síria — quase a mais rica de todas as províncias omíadas — durante um período de sete anos. Seus gastos podem ser vistos como um esbanjamento extravagante, se não fosse pela dimensão política da mesquita. Ela era uma declaração visível da supremacia e permanência muçulmana. Estava no centro da cidade, com o palácio califal bem ao lado, e simplesmente não podia ser ignorada.

Motivos semelhantes ajudam, em parte, a explicar a localização da mesquita al-Aqsa. Não longe do Domo da Rocha, e no mesmo eixo daquela construção (uma justaposição física e topológica que convida à comparação com a basílica constantiniana e a adjacente Rotunda do Santo Sepulcro na mesma cidade) ela também goza de uma localização central de importância topográfica inigualável. Como em Damasco, o local já havia sido santificado por muitos séculos de adoração — aqui Abraão havia preparado o sacrifício de Isaac, aqui ficara o Templo de Salomão e, é claro, os cristãos e judeus veneravam essas associações. Mas um fator novo e distintamente muçulmano trouxe mais uma camada de santidade ao local — pois esse era o local mais distante (*aqṣa*) que Maomé visitara no decorrer de sua miraculosa jornada noturna (*mi‘rāj*) de Meca. A mesquita al-Aqsa é, portanto, tanto uma comemoração desse episódio específico na vida de Maomé como (em comum com o Domo da Rocha) é um reconhecimento da continuidade do islamismo com o cristianismo e o judaísmo, uma afirmação de sua superioridade sobre eles como religião, e uma expressão dessa supremacia política.

## A mesquita

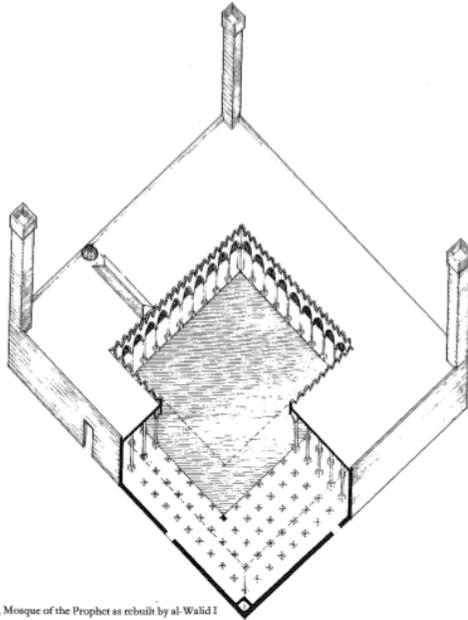


**Figura 68** Mesquita al-Aqsa, em Jerusalém.

A mesquita de Medina constitui um caso diferente, mas também único. Foi construída no lugar da casa de Maomé e derivou grande prestígio adicional por isso, especialmente porque o profeta também havia sido enterrado lá. É bem interessante que tenha havido uma forte oposição local à proposta de demolição total da construção simples original, mas ela foi desconsiderada sob as ordens explícitas do califa. Como em Damasco, havia muita ênfase na decoração esplêndida, e aqui também o trabalho de corveia foi extensamente empregado, pois a decoração foi obra de artesãos gregos e coptas. Como reconta al-Tabari:

Começamos a demolir a mesquita do Profeta em Safar 88 [Janeiro de 707]. Al-Walid havia enviado emissários para informar o Senhor dos Romanos [o imperador bizantino] que ele ordenara a demolição da mesquita do profeta, e que ele deveria ajudá-lo no trabalho. Este último enviou-lhe 100.000 mithqals de ouro, e também 100 trabalhadores e 40 carregamentos

## A mesquita



2.66 Medina, Mosque of the Prophet as rebuilt by al-Walid I

**Figura 69** Mesquita do profeta em Medina, reconstruída por al-Walid I.

de cubos de mosaico; ele deu ordens para buscar cubos de mosaico em ruínas de cidades, e os enviou a al-Walid.

Uma história semelhante é contada por al-Muqaddasi sobre a construção da Grande Mesquita de Damasco:

Diz-se que, para a construção, al-Walid juntou trabalhadores capacitados da Pérsia, Índia, do Norte da África e de Bizâncio, e gastou nela os impostos da Síria de sete anos, bem como a carga de ouro e prata de dezoito navios enviados do Chipre, isso sem mencionar os implementos e os cubos de mosaico que o Rei dos Romanos lhe enviara como presente.

Assim, o centro da fé recebia uma mesquita que poderia ser comparadas às que estavam sendo construídas em Jerusalém e Damasco. A transferência da capital do Hejaz para a Síria já irritara os medinenses há muito tempo, e o desejo de apaziguá-los pode ter contribuído para a decisão de al-Walid de construir uma mesquita lá.<sup>4</sup>

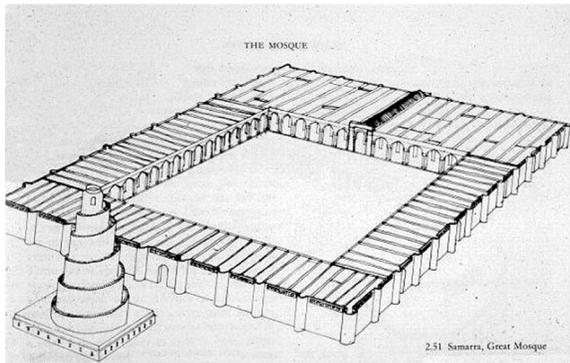
<sup>4</sup> Embora tenha sido comentado logo acima que os habitantes locais se opuseram à demolição da mesquita original. Por outro lado, pode ser argumentado que al-Walid desejava apaziguá-los (ou calá-los) à força, impondo sua vontade e ostentando sua munificência, apropriando-se da aura de santidade do local ao imprimir sua marca perene como um símbolo da decadência política da Arábia. (NDT)

Assim, poderíamos argumentar que essas fundações imperiais estabeleceram de uma vez por todas o princípio segundo o qual a mesquita era potencialmente mais que um local de oração ou foco da vida comunitária, e também podia ser usada como instrumento de política. Essas três construções-chave expressavam a devoção de al-Walid. Elas também reconheciam suas próprias raízes e as do próprio islamismo no Hejaz, e especificamente na cidade que presenciara o final da pregação de Maomé. Ao destacar Jerusalém e Damasco como locais especialmente favorecidos, al-Walid podia divulgar o comprometimento de sua dinastia em relação à Síria, o centro do império e pivô de seu poder militar. Finalmente, essas construções sírias, erigidas num ambiente impregnado de cristianismo, eram uma declaração de intenções: o islamismo tinha chegado para ficar, era superior às religiões que veio para substituir, e suas mesquitas podiam competir com as mais finas igrejas ostentadas pelos cristãos. Talvez as fundações de al-Walid possam ser interpretadas como um documento da emancipação dos muçulmanos da tutela cultural cristã, um processo iniciado na esfera da arquitetura pelo Domo da Rocha e expresso quase simultaneamente em outras esferas, por exemplo na substituição do árabe pelo grego como língua da administração do Estado, ou na cunhagem de novas e espetaculares moedas em que inscrições árabes substituíam a imagem régia. Esse é o pano de fundo da criação de formas de mesquita que posteriormente viriam a se tornar canônicas. No entanto, os componentes essenciais dessas três mesquitas não eram, no final das contas, muito diferente daqueles da casa de Maomé em Medina: um quadrado ou retângulo fechado com um pátio e uma área coberta para oração no lado da qibla. O fato essencial é que esses elementos podiam ser variados à vontade, de forma a transformar o aspecto da mesquita.

### MESQUITAS ABÁSSIDAS

As mudanças sofridas pelo pátio e sua articulação ajudam a corroborar esses comentários. O clima ensolarado do sul do Mediterrâneo e do Oriente Médio permitia que o pátio acomodasse uma grande quantidade extra de fiéis frequentando o culto de sexta-feira. Era então que o grande tamanho se justificava. No resto da semana, ficava em grande parte vazia, e o calor e a luz emitidos por essa área poderia causar desconforto. Isso era especialmente provável se não havia provisão para sombra em três dos quatro lados, como nas primeiras versões das grandes mesquitas de Córdoba (170/786) e Kairouan (221/836) e Túnis (250/864). Então surgiu a prática de acrescentar arcadas ao longo dos três lados subsidiários, de forma que as pessoas pudesse andar ao redor da mesquitas na sombra fresca. Com o tempo, essas arcadas poderiam ser dobradas, triplicadas ou até quadruplicadas. Uma mudança de alinhamento de suas abóbadas de um lado da

## A mesquita



**Figura 70** Mesquita de Samarra, Iraque.

mesquita para outro trazia um alívio visual, excluindo o risco de monotonia; o mesmo valia para variações na profundidade ou número de arcadas (na segunda mesquita 'Amr do Cairo). Ao aumentar a área coberta, foram sugeridos novos refinamentos espaciais, como o desvelar progressivo de vistas aparentemente infinitas em todas as direções. Fileiras de suportes (frequentemente espólios) com intercolúnios fixos, criavam centenas de unidades modulares repetitivas, talvez deliberadamente refletindo as longas linhas de fiéis em oração.

## A mesquita

Externamente, a ênfase era na simplicidade, com contrafortes regulares, dão à estrutura uma aparência marcial. Na Grande Mesquita de Samarra (completada em 238/852) havia uma dúzia deles em cada lado longo, sem contar os cantos, com aberturas a cada dois contrafortes. Em Susa, o exterior dispensa os contrafortes em favor de bastiões arredondados, enquanto que na mesquita de al-Hâkim, no Cairo (381/991), os minaretes nos cantos se elevam de duas gigantescas saliências quadradas.



**Figura 71** Mesquita de Samarra, Iraque.

A localização do mihrâb era marcada por uma projeção retangular correspondente no muro exterior. Comumente também havia decoração adicional nas entradas (como na série de pórticos rasos ao longo do flaco da mesquita de Córdoba) mas portais maciços na escala das catedrais ocidentais não caíram no gosto das primeiras mesquitas de plano árabe. A escala absoluta de alguma dessas mesquitas (a de Samarra, por exemplo, poderia acomodar cem mil pessoas) encorajava a adoção de proporções fixas como 3:2, o que contribuiu em grande medida para a impressão de harmonia satisfatória com que essas mesquitas foram produzidas. A mesquita qarakhânida de Samarcanda, do século XI, ilustra o uso contínuo dessas proporções. Às vezes a escala da mesquita era aumentada ilusionisticamente pela adição de um amplo pátio fechado (ziyada) em três dos

## A mesquita



**Figura 72** Mesquita de Susa.

quatro lados, como na mesquita de Ibn Tulun, no Cairo, terminada em 877, supostamente copiando as mesquitas de Samarra. Em comparação com mesquitas posteriores de escala semelhante, que serviam funções múltiplas adicionando estruturas funcionais apropriadas ao núcleo central, essas primeiras mesquitas mantêm linhas simples e simétricas, especialmente em seus muros exteriores (mesquita de Abu Dulaf).

O vocabulário arquitetônico dessas primeiras mesquitas possibilitava maior diversidade. Na arquitetura islâmica dos primeiros cinquenta anos, o sistema de telhados ainda era primitivo, e mesmo quando colunas e pilares do telhado haviam substituído vigas de palmeira e palha, o esquema básico permaneceu o mesmo (Basra, Kufa, Wasit, 38/702), quer seja o telhado inclinado ou não, e mesmo um monumento tão seminal quanto a mesquita de Samarra continuou esse sistema, embora provavelmente não no caso de sua fachada interior (do pátio). Assim, o sistema de lintel e traves familiar do mundo greco-romano foi perpetuado, e o sabor clássico dominante foi perpetuado pelo uso exuberante de espólios. Às vezes, entretanto, como nos capitéis de touros da mesquita de Itaskhr, eles eram de origem aquemênida.

Paulatinamente, telhados de madeira sustentados por arcadas ganharam popularidade, e isso foi o prelúdio de abóbadas em grande escala em materiais duráveis (especialmente no Iran: Mesquita Tari-Khana; Damghan, e Fahraj, ambas talvez do século IX; Na'in, talvez séc. X). Todas as primeiras mesquitas usam colunas, sendo assim restritas a telhados relativamente baixos. Por volta do século

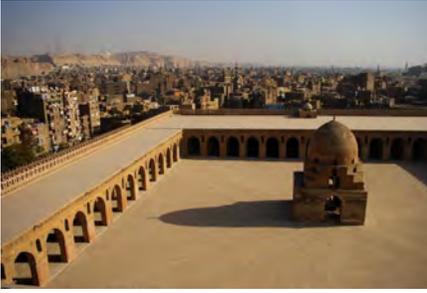
## A mesquita



**Figura 73** Mesquita al-Hâkim, no Cairo.

IX, o pilar havia superado a coluna como principal elemento de sustentação, embora ocorra já nas mesquitas de Damasco, Baalbek e Harran, e embora a coluna ainda fosse usada para algumas mesquitas (Kairouan e al-Azhar, 362/973). Essa

## A mesquita



**Figura 74** Mesquita ibn Tulun, no Cairo.

mudança possibilitou o aumento da altura do telhado, um desenvolvimento importante, dada a sensação pressiva produzida por um telhado baixo estendendo sobre uma ampla superfície. Na mesquita de Córdoba, os fustes das colunas sustentavam pilastras ligadas por arcos mais finos; mas esse esquema, apesar de toda sua criatividade, não poderia rivalizar com a popularidade das arcadas sobrepostas à moda dos aquedutos romanos (mesquita de Damasco, terminada em 715).



**Figura 76** Mesquita Zitouna, Túnis.

## A mesquita



**Figura 75** Mesquita de Córdoba.

O detalhe aparentemente pequeno da orientação das arcadas — paralelas ou perpendiculares à qibla — bastava para transformar o impacto visual do telhado. No último caso, as arcadas dirigiam a atenção para a qibla, e foi essa solução que se recomendou aos arquitetos magrebinos como em Córdoba, Túnis e Kairouan. Os arquitetos sírios, por outro lado, com uma importante exceção (a mesquita al-Aqsa de Jerusalém), preferiam arcadas paralelas à qibla (Damasco; Qasr al-Hair Oriental, c. 109/728; Baalbeck, século XII; Harran, c. 133/750; Raqqa, século IX), possivelmente um reflexo da influência da basílica, onipresente na região. Várias mesquitas egípcias seguiram esse rumo, incluindo as de Ibn Tulun, al-Azhar e al-Hakim. Construir mesquitas com arcadas em ambas as direções foi um desenvolvimento natural (Grandes Mesquitas de Sfax e Susa, ambas terminadas em 236/850), mas, exceto essas, os primeiros experimentos com essa ideia são todas de escala relativamente modesta, revelando um propósito duvidoso. Elas incluem um pequeno grupo de mesquitas com nove tramos com um domo sobre cada tramo e sem pátio: um tipo representado em Toledo, Susa, Kairouan, Cairo e Balkh, datando principalmente do século X. Essas construções inauguram o uso muito mais ambicioso de abóbadas nas mesquitas posteriores. Nenhuma

solução assim pode ser encontrada nas mesquitas maiores construídas antes do século XI. As primeiras abóbadas islâmicas tiravam suas ideias parcialmente da tradição romano-bizantina e do Irã sassânida, e rapidamente desenvolveu seus próprios estilos distintivos, que a abóbada de ponta logo predominou.

Em algumas mesquitas, o desejo de enfatizar o santuário coberto foi satisfeito simplesmente acrescentando tramos extra, aumentando assim sua profundidade. Em outras mesquitas, especialmente as com associações régias, o realce foi conseguido com algum destaque visual marcante do santuário: uma fachada mais elaborada, uma nave central mais alta e mais larga, um gablete ou uma cúpula. Uma vez que essa ideia de glorificar o santuário fincou raízes, ela foi entusiasticamente explorada, por exemplo, ao fornecer a essa área com várias cúpulas cuidadosamente localizadas, como nas mesquitas de Córdoba e al-Azhar. em algumas ocasiões, de fato, o santuário — completo com suas características distintivas como nave central mais larga, cúpula de frente ao mihrâb e tramos abobadados adjacentes à qibla — poderia ela mesma se tornar a mesquita, sem um pátio adjacente, como na Mesquita al-Aqsa.

### A TRANSFORMAÇÃO DO SANTUÁRIO

O efeito de destacar o santuário com esses diversos recursos é ressaltar que a área é mais importante do que qualquer outra na mesquita. Como essa noção é oposta à crença amplamente difundida de que todas as partes da mesquita são igualmente sagradas, e que gradações de santidade são contra o espírito do islamismo, vale a pena investigar suas origens. Isso envolverá uma breve recapitulação do material já apresentado com muito mais detalhes neste capítulo, mas esse material será agora examinado a partir de um ângulo um pouco diferente. Deve ser enfatizado que, logo de início, nem todos esses dispositivos articulatórios podem ser explicados como tentativas de chamar atenção para a qibla. Certamente se exigia uma medida de ênfase para isso; daí, sem dúvida, a maior profundidade da arcada desse lado e a provisão de uma fachada elaborada somente para o santuário. De modo semelhante, o uso de um alinhamento ou tipo de abóbada diferente para os tramos imediatamente de frente à qibla fariam sentido como meio de marcar essa área crucial. No entanto, a adição de uma cúpula ou gablete, ou ambos, na nave central do santuário, e a maior largura ou altura dessa nave, não pode ser explicada (como acontece frequentemente) simplesmente como uma forma de ressaltar o mihrâb. Afinal de contas, toda a parede qibla serve para marcar a orientação correta para a oração, de forma que o mihrâb é tecnicamente redundante. O surgimento relativamente tardio do mihrâb sugere também que ele não foi planejado para cumprir algum imperativo litúrgico. A evidência aponta, pelo contrário, para o desejo de afirmar, de forma tão pública

## A mesquita

quanto permitido pela arquitetura religiosa, a importância do governante nas cerimônias religiosas. Era dever do califa ou de seu representante liderar o povo na oração e fazer o sermão. As conotações políticas desse ritual, que proclamava lealdade ao governante, explicam em grande medida a forma física do minbar no qual era feito o sermão. De forma semelhante, o mihrāb, outro retardatário na arquitetura da mesquita, pode ser interpretado em termos seculares, mais convenientemente como uma absíde do trono transposta para um contexto religioso. Essas conotações régias só poderiam ser intensificadas acrescentando uma abóbada sobre o tramo diretamente à frente do mihrāb. A localização preferida para a maqṣūra era sob essa mesma cúpula, geralmente uma área quadrada cercada com madeira ou pedra, reservada para o governante, assegurando tanto sua privacidade quanto sua segurança física. Cada um desses elementos (mihrāb, minbar, maqṣūra, cúpula) atuava em sinergia com a proximidade dos outros, incutindo uma marca secular e principesca a essa área particular.

A mais antiga mesquita ainda existente que ilustra essa ênfase, a Grande Mesquita de Damasco, acrescenta, como notado anteriormente, um refinamento a mais: um grande gablete transversal com um telhado inclinado que corta a ênfase lateral do santuário, acentuando assim não somente a área do mihrāb, como também o caminho até ele. A altura extra do gablete e a forma como corta a mesquita ressaltam seu papel de proclamação. Às vezes, como nas mesquitas congregacionais de Túnis e Kairouan (fig. 77 e 78), bastava outra cúpula sobre a fachada do santuário para criar um eixo focado no mihrāb.



**Figura 77** Mesquita Zitouna, Túnis. Vista do pátio.



**Figura 78** Mesquita de Kairouan, fachada.

Como em Damasco, esse eixo se afirmava tanto dentro do santuário quanto externamente, no nível do telhado, por causa de sua maior largura e consequente quebra com a repetitividade. A Grande Mesquita de Samarra era provavelmente dotada de tal dispositivo, a julgar pela largura extra da nave central do santuário. Em mesquitas posteriores, como de al-Azhar e al-Hakim (que possivelmente deriva essa característica de al-Aqsa), o gablete externo é menos saliente, tornando-se uma faixa plana com leve projeção acima do telhado; mas internamente, a ênfase na nave central mais ampla terminando na cúpula de frente ao mihrâb permaneceu inalterada. Parece provável que esses dispositivos de articulação tenham o propósito de destacar a direção de uma procissão, supostamente o caminho formal pelo qual o governante se aproximava do mihrâb.

Isso é o que se tem para dizer sobre os vários elementos no design da mesquita para os quais foram propostas associações principescas. Mas sua mera listagem não conta a história, pois é sobretudo a ocorrência dessas características em mesquitas localizadas perto da residência do governante que coloca suas associações políticas acima de qualquer dúvida. Essa íntima justaposição do secular e do religioso pode muito bem ter tido suas raízes na casa do profeta. Seja como for, em Basra, Kufa, Fustat, Damasco, para citar só alguns poucos e mais antigos exemplos, a principal mesquita e a residência particular do governante eram adjacentes, e o vice-rei [sic: *viceroi*] Ziyad bin Abihi disse desse arranjo: “Não é adequado que o imame passe pelo povo” — um sentimento, incidentalmente, não compartilhado por muitos governantes islâmicos posteriores e, de

fato, desmentido pelo desenvolvimento delineado no parágrafo anterior. É notável a analogia com a capela palatina em Bizâncio e na Europa medieval — em Constantinopla, Ravenna, Acachen e Palermo. Talvez a expressão mais pública da ideia no mundo medieval islâmico tenha sido a Cidade Redonda de Bagdá, onde um espaço enorme e em grande medida vazio no coração da cidade só continha duas construções: o palácio e a mesquita, lado a lado um do outro. É difícil encontrar o conceito de cesaropapismo expresso mais explicitamente, ou em escala mais gargantuesca que essa.

### O PAPEL DA ESTRUTURA E DO ORNAMENTO

A expressão local dos elementos de articulação que estamos discutindo variava de uma parte do mundo islâmico a outra, mas elas haviam chegado para ficar. Daí em diante, a *jami'* de plano árabe raramente voltou à simplicidade do século VII. Entretanto, tão grande era a força das tradições formadas naquela época que a natureza básica das primeiras mesquitas permaneceu substancialmente inalterada. Elas eram prova, por exemplo, contra aumentos imensos de tamanho e contra um crescente interesse em decorações através de inovações estruturais e ornamentos aplicados. Mesmo a conversão de locais de culto pré-islâmicos, como em Damasco e Hama, não tinham o poder de afetar sua natureza essencial. Os componentes da mesquita árabe poderiam ser redistribuídos e rearranjados quase ao bel prazer, sem prejudicar sua funcionalidade.

Praticamente da mesma forma, as idiosincrasias na estrutura e na decoração era puramente cosméticas. O leque de opções nessas áreas era gratificadamente amplo. Janelas e lunetas possuíam grelhas com decorações vazadas em pedra ou gesso com designs geométricos e vegetais (mesquita de Damasco); tetos de madeira era pintados ou esculpidos e com caixotão (mesquita de Sanaa, séc. VII); foi desenvolvida uma ampla gama de capitéis, num primeiro momento frouxamente baseados sem modelos clássicos mas com o tempo se tornando quase irreconhecivelmente adulterados (Samarra); e colunetas eram aplicadas a pilares (Ibn Tulun, Isfahan), anunciando mudanças na coluna clássica tradicional. Poucas mesquitas (por exemplo, Córdoba e a Mesquita das Três Portas em Kairouan) tinham fachadas ou portais elaboradamente articulados. Finalmente, o aspecto dessas primeiras mesquitas podia ser ainda mais variado com o tipo de assoalho: terra batida, tijolo, pedra ou até blocos de mármore, e aplicando decoração em pedra talhada ou estuque, afresco, vidro pintado, metal em relevo e até remates nas cúpulas.

Os componentes essencialmente simples da planta árabe colocavam um limite ao grau de diversidade que poderia ser atingido dentro dessas especificações. A maior parte do espaço de manobra havia-se exaurido nos primeiros quatro séculos da arquitetura islâmica. Assim, a história subsequente da planta árabe não pode competir com o primeiro período em termos de variedade e ousadia; as mesquitas posteriores, além disso, fica muito na sombra de suas predecessoras, a um tal grau que é difícil distinguir novos distanciamentos significativos nessas construções posteriores. Dificilmente se pode duvidar que a presença das grandes mesquitas omíadas e abássidas, construídas em um período em que o mundo islâmico estava no ápice de sua prosperidade material, desencorajaram os arquitetos posteriores que dispunham de consideravelmente menos dinheiro, mão-de-obra e materiais. Nesses primeiros séculos, a autorização do califa, necessária para a construção de uma *jāmi'a*, não era facilmente concedida, o que fazia dela um empreendimento de monta, sendo, portanto, difícil de rivalizar. Além disso, por volta do século XI a maioria das principais cidades muçulmanas tinha sua própria *jāmi'a*, de forma que caíra bastante a necessidade de mesquitas enormes.

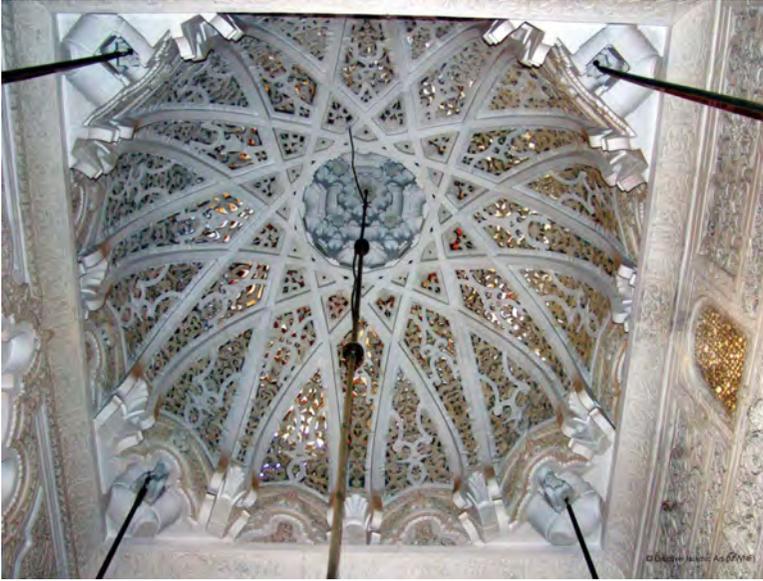
Embora mesquitas de planta árabe continuem a ser construídas no mundo islâmico até hoje, no mundo medieval havia somente duas áreas em que predominaram: nas terras islâmicas ocidentais antes do domínio otomano, e na anatólia pré-otomana. Essas áreas, portanto, fornecerão o material para a maior partes da discussão que se segue. Entretanto, será feita referência esporádica a mesquitas em outros lugares, por exemplo no Egito e no Iêmen.

### MESQUITAS MAGREBINAS

O Magrebe recebe um justo primeiro lugar em nossa discussão porque durante quase um milênio praticamente só foram construídas na região mesquitas de plano árabe, encontrando-se aí, portanto, o mais homogêneo e consistente desenvolvimento do tipo. Suas origens se encontram, assim como grande parte da arte magrebina, na Síria, e especificamente na Grande Mesquita de Damasco. O gablete transversal se torna um *leitmotif* nas mesquitas magrebina, e em alguns casos (como na mesquita Qarawiyyin em Fez, fundada em 226/841, mas em grande parte do século XII) é associada com as mesmas proporções que a mesquita síria, incluindo um pátio retangular relativamente raso imposto na mesquita de Damasco pelo *temenos* clássico, mas copiado desde então em outras mesquitas como um elemento deliberado. Na Mesquita dos Andaluzes de Fez [fundada no século IX], o esquema damasceno é retido, a despeito do perímetro bem irregular e do pátio trapezoidal; e, na mesquita de Qarawiyyin, a entrada principal da mesquita é alinhada com ela, um refinamento não encontrado em Damasco. A

extensão do gablete também aumentou consideravelmente, embora sua altura seja modesta. Especialmente nas mesquitas magrebina posteriores, a ênfase mudou da elevação exterior do gablete para seu impacto no interior, atraindo abóbadas intrincadas, frequentemente de muqarnas, como na mesquita Qarawiyin, ou marcadas por cúpulas variando de duas (Tlemcen, 531/1136) a seis (segunda Kutubiya, Marraquexe, meados do século XII). Esta última mesquita tem ainda cinco cúpulas localizadas a uma distância de três tramos ao longo da nave transversa da qibla. Assim, é criado somente com abóbadas uma forma em T que combina as ênfases seculares e religiosas da mesquita congregacional.[...] A forma em T pode, de fato, ser a principal contribuição magrebina à arquitetura das mesquitas, embora arcos em ferradura e minaretes quadrados também sejam característicos do estilo. Essa forma em T também chegou ao Egito, supostamente através da Líbia (por exemplo, as mesquitas de Ajdabiya e Madinat Sultan). Três outras características distinguem as mesquitas magrebina das encontradas em outros locais do mundo islâmico, embora todas elas tenham-se originado na Espanha: o uso de cúpulas perfuradas, de cruzaria, ou caneladas, especialmente sobre o mihrāb; a manipulação de formas de arco para criar distinções hierárquicas através de enriquecimento gradual, e uma prontidão para mudar o tamanho, a forma e a localização do pátio em resposta a imperativos de um design específico. As cúpulas caneladas (Taza, 537/1142 e 691/1291-2 e Argel, c. 490/1097) derivam das de Córdoba, que desenvolvem amontoando designs vegetais em estuque esculpido ou aumentando o número de nervuras das oito comuns para doze (Tlemcen) ou mesmo dezesseis (Taza). Essa prática dá rédea solta à obsessão caracteristicamente magrebina com formas arqueadas não-estruturais, aqui geralmente como um preenchimento de aparência de laço entre as nervuras; o efeito geral é de uma graça e uma leveza de penas. A luz filtrada através dessas cúpulas se derrama sobre a área do mihrāb com esplendor, talvez uma metáfora deliberada de iluminação espiritual, uma ideia potencializada quando, como é frequentemente o caso, o mihrāb porta o texto popular da Sura 24:35: “Deus é a luz dos céus e da terra; a semelhança de sua luz é como um nicho com uma lâmpada...”

Longas fileiras de colunas arqueadas se estendendo em múltiplas direções e gerando vistas aparentemente infinitas são uma característica peculiar das mesquitas magrebina. A distinta “floresta” assim criada atinge o ápice de sua expressão na quarta grande reconstrução da mesquita de Córdoba, a obra-prima incontestável da arquitetura islâmica ocidental, e as maiores mesquitas almorávidas e almôadas são mais bem interpretadas como reflexos desse grande original. Mas enquanto a mesquita de Córdoba usou sistemas de arcos cruzados e diferenciava cuidadosamente os tipos de capitel para estabelecer distinções

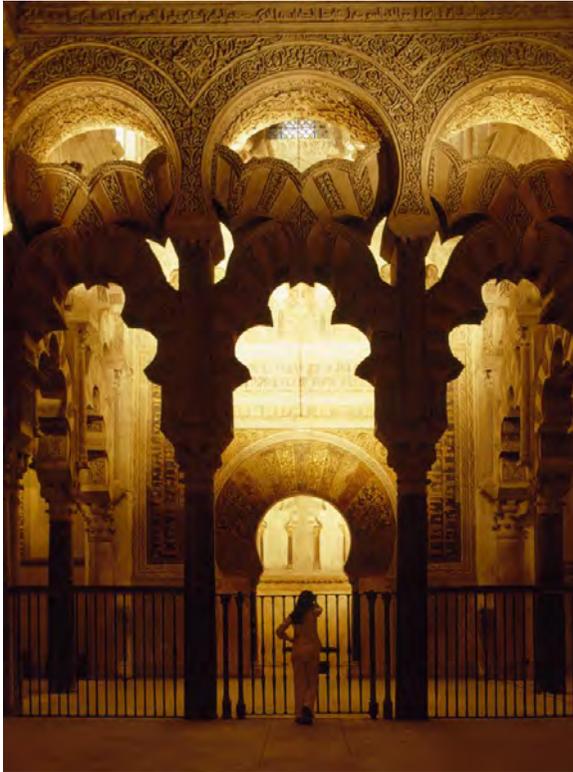


**Figura 79** Abóbada em cruzaria, mesquita de Tlemcen.

hierárquicas, as mesquitas congregacionais magrebinais tipicamente usam uma ampla gama de perfis de arco para o mesmo fim, incluindo, além do onipresente arco em ferradura, arcos lobulados (trilóbulos, polilobulados), entrelaçados, com lambrequins, e outras variedades. Eles se elevam de pilares, não colunas, e isso, juntamente com o telhado baixo, a luz tênue e a ausência geral de ornamento fora das abóbadas, confere a esses interiores uma austeridade enfadonha. Contra esse pano de fundo geral de simplicidade parcimoniosa, a brusca mudança de arcos simples para a maior parte do santuário para arcos elaborados na nave axial constitui por si só um enriquecimento dramático do interior. Às vezes o tramo transversal de frente à qibla (fig. ??) atesta um terceiro tipo de arco, enfatizando assim um grau a mais de importância.

Na maioria das mesquitas do ocidente islâmico, o pátio é como um apêndice, quase sempre bem menor que a área coberta. O costume decretou que ficasse isolado do lado oposto da mesquita a partir do mihrāb, e que fosse ou contíguo aos muros exteriores ou separados deles por não mais que um único tramo. O santuário, pelo contrário, tendia a ser de profundidade e extensão desproporcionais. Isso significava que o pátio nunca pôde funcionar como o coração da mesquita. Somente quando o santuário foi reduzido, como na mesquita Qasba em Marraquexe (581-6/1185-90), com sua ênfase cruciforme enfatizada, é que o pátio pôde desempenhar um papel mais central, tanto literal quanto figurativamente. [...]

## A mesquita



**Figura 80** Arcos polilobulados, maqsura da mesquita de Córdoba.

### MESQUITAS DE HIPOSTILO ANATOLIANAS

Embora a Anatólia pré-otomana tenha sido um campo fértil para inovação em experimentos no final do período medieval com a mesquita em hipostilo, sua

contribuição não pode competir com seriedade com a do Magrebe e de al-Andalus, uma das principais razões sendo os meros três séculos de seu desenvolvimento; portanto, sua discussão também será breve. As primeiras mesquitas ainda existentes ilustram bem a dependência dos construtores locais em relação a tradições mais desenvolvidas, de origem árabe e persa. A Grande Mesquita de Diyarbakr (484/1091) segue o esquema de transepto de Damasco, enquanto que as de Mayyafariqin (550/1156) e Dunaysir (601/1204) e Mardin (em grande parte, século XII) seguem o precedente iraniano em sua ênfase em uma cúpula monumental sobressaindo do telhado baixo do santuário e colocada exatamente na frente do tramo do mihrâb. Os pátios encolhidos, entretanto, não devem nada ao precedente iraniano, renunciando, pelo contrário, desenvolvimentos posteriores, da mesma forma que a crescente tendência de usar cúpulas em vez de tramos como principal elemento definidor do espaço.

As construções do século XII e XIII demonstram suficientemente o estágio embrionário do design de mesquitas na Anatólia, pois a variedade das plantas é desconcertante, desafiando uma caracterização fácil. A ausência de cópias diretas da planta árabe clássica é impressionante, embora tenha havido uma legião de modificações. Uma solução comum foi dispensar de uma vez com jo pátio — talvez uma resposta ao severo inverno anatoliano — e reduzir a mesquita a um salão de teto de madeira sustentado por uma multidão de colunas ou pilares (mesquita ‘Ala’ al-Din, Konya, 530/1135–617/1220; Sivas, c. 494/1100; Afyon Karahisar, 672/1273, Beyşehir, 696/1296). Geralmente o minarete ficava fora da mesquita; portanto, não integrado ao layout. Às vezes um design semelhante era executado em várias pequenas abóbadas (Divriği, mesquita do castelo, 579/1180; Niksar, 540/1145; Urfa, século XII), e de fato a preferência por abóbadas em vez de tramos é bem marcada, mesmo nesse estágio experimental. Qualquer que seja o sistema de telhado adotado nessas mesquitas fechadas, havia pouca liberdade de desenvolvimento, seja em uma ou outra direção, enquanto que a iluminação fraca, uma sensação de espaço apertado e ventilação inadequada eram praticamente inevitáveis. Enormes pilastras e abóbadas baixas davam a muitas dessas mesquitas uma aparência de cripta (mesquita ‘Ala’ al-Din, Niğde, 520/1223; Sivas, Ulu Cami).

O progresso ocorreu dando um papel mais significativo à cúpula, uma decisão feita cedo (Mesquita de Erzurum, 530/1135; Kayseri, 535/1140; Divriği, 626/1229), mas de forma alguma universalmente aceita. Em tais mesquitas, o tramo com cúpula é invariavelmente o maior de todos, colocado no eixo do mihrâb. Às vezes, como na região de Konya, essa ênfase em um espaço totalmente fechado e coberto, reduzido a uma única câmara com cúpula, ocasionalmente com um pórtico, permaneceria a principal característica da

## A mesquita



**Figura 81** Grande Mesquita de Diyarbakir.



**Figura 82** Grande Mesquita de Dunaysir.

arquitetura das mesquitas turcas, e como um corolário natural fomentou um estilo compacto e integrado. Às vezes um pequeno pátio é espremido no design (Malatya, 635/1237; Kayseri, Mesquita de Khwand Khatun, 635/1237; Harput, 560/1165). Paulatinamente, entretanto, o pátio foi relegado a uma função: como pátio, semelhante ao átrio das igrejas bizantinas, anunciando a mesquita propriamente dita, ao invés de estar no mesmo nível do santuário; e como um tramo dentro do santuário, com luz natural e fonte como memória simbólica do mundo exterior. Às vezes esses dois usos coincidiam. O tramo iluminado por luz natural (*shādirvān*) era normalmente situado no eixo do mihrāb, servindo, assim, como um acento secundário deste, de maneira semelhante à cúpula central. Essas mesquitas anatolianas se distanciam ainda mais da norma do tipo de hipostilo em sua predileção por fachadas elaboradas e integradas. Enquanto que mesquitas anteriores de tipo árabe frequentemente destacavam a entrada

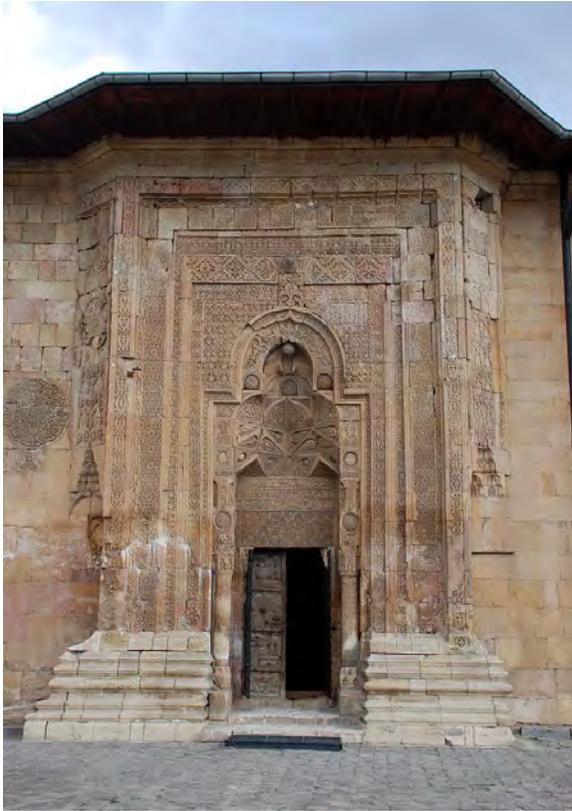
## A mesquita



**Figura 83** Mesquita Alaeddin, Konya, séc. XII-XIII.

principal com uma arcada monumental, frequentemente com uma cúpula atrás, a tendência era manter a fachada relativamente plana. Foi somente nas áreas densamente povoadas das principais cidades do Oriente Médio, como Cairo, Jerusalém, Damasco e Alepo, que a extrema carência de espaço, e frequentemente a pequena escala as próprias mesquitas, obrigavam os arquitetos a decorar as fachadas das mesquitas se quisessem chamar a atenção a elas (por exemplo, a Mesquita Aqmar no Cairo, 519/1125). Portais eram especificamente favorecidos para esse propósito (por exemplo, a Mesquita de al-Mu'ayyad, no Cairo). Na Anatólia, a tenaz tradição armênia, que favorecia extensa escultura externa e articulação, pode muito bem ter predisposto os arquitetos muçulmanos nessa área a desenvolver esquemas decorativos integrados para as fachadas principais de suas mesquitas. Um portal de pedra monumental ou *pishtaq*, frequentemente um *iwān*, era a peça central padrão para esses designs. Poderia ser fortemente

## A mesquita



**Figura 84** Divriği, Ulu Camii.

saliente, elevando-se bastante acima da linha do telhado (Divriği, Ulu Camii.) Mais articulação era fornecida por séries de arcos rebaixados com decorações no entorno (Dunaysir), arcadas abertas ou cegas ao longo da seção superior da fachada (Mayyafariqin e Alaeddin, Konya), e janelas com molduras densamente esculpidas (Mesquita Isa Beg, Selcuk).

## A TRADIÇÃO IRANIANA

Encyclopaedia of Islam, v. *Masdjid*.*O primeiro período*

O poder prescritivo da “planta árabe” era tamanho que sua influência permeou a arquitetura das mesquitas também em terras não-árabes. Portanto, seria um exercício artificial considerar o desenvolvimento da mesquita iraniana isoladamente, ainda mais que muitas das primeiras mesquitas no Irã (Bishapur, Siraf, Susa, Yazd) eram de planta árabe. Algumas também tinham minaretes quadrados, que eram uma das características primitivas dessa planta (Damghan, Siraf). A mesquita iraniana adquiriu sua caráter distintivo enriquecendo a forma em hipostilo com dois elementos profundamente arraigados na arquitetura iraniana pré-islâmica: a câmara com cúpula e o *īwān*, um salão aberto coberto com uma abóbada, com uma fachada retangular com arcos. A câmara com cúpula originou-se do templo do fogo sassânida, em geral diminuto, com quatro aberturas axiais, o chamado *tchahār ṭāq*. Localizado no meio de um amplo espaço aberto, servia para abrigar o fogo sagrado. Esse layout claramente se adaptava à oração muçulmana, e fontes literárias contam como tais templos do fogo foram apossados e convertidos em mesquitas (p. ex., em Bukhara) com o expediente simples de bloquear o arco mais próximo à qibla e substituí-lo com um mihrāb; mas ainda falta evidência arqueológica conclusiva sobre essa prática, embora as mesquitas de Yazd-e Khast e Qurwa possam ser exemplos desse caso. Tais câmaras com cúpulas, sejam elas templos do fogo convertidos ou estruturas muçulmanas, podem ter servido como mesquitas autocontidas, com ou sem um pátio adjacente; certamente a parte mais antiga de muitas mesquitas iranianas medievais é precisamente a câmara com cúpula. As associações do *īwān*, pelo contrário, eram marcadamente mais seculares que religiosas; seu propósito honorífico e cerimonial nos palácios sassânidas é exemplificada pela grande abóbada em Ctêsifon, onde anunciava a câmara de audiências do Imperador. A forma do *īwān*, portanto, servia bem como uma entrada monumental à mesquita, para marcar a entrada central da *muṣallā* (Tārikhāna, Dāmghān, Na‘n) ou, de fato, para servir ela mesmo como santuário (em Nīrīn, talvez 363/973 em diante?). Assim, tanto a câmara com cúpula quanto o *īwān* vieram a integrar rapidamente o vocabulário da arquitetura da mesquita iraniana, e, por sua força articulatória, deu-lhe um leque mais amplo de expressões que o oferecido pela mesquita árabe. O futuro da mesquita iraniana estaria na inter-relação entre a câmara com cúpula, o *īwān* e o salão com hipostilo.

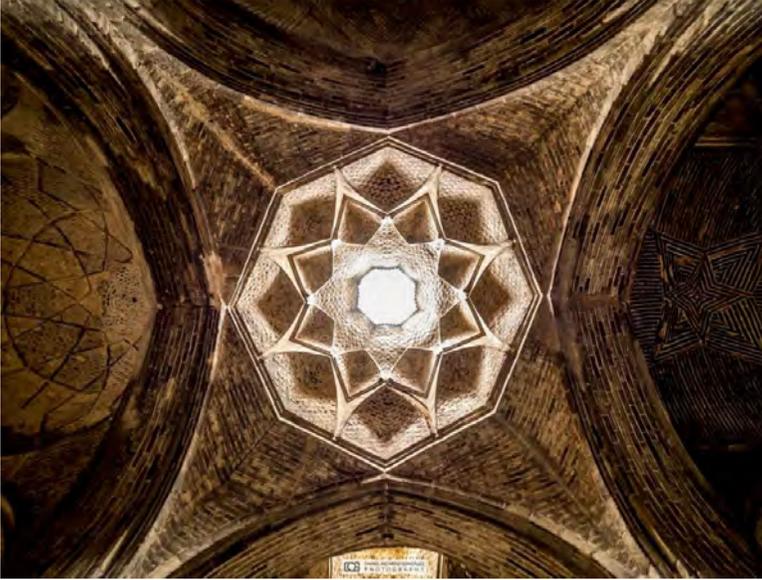
*O período seljúcida*

Os primeiros experimentos provisórios da arquitetura das mesquitas iranianas se cristalizaram no período seljúcida, especialmente entre ca. 437/1080 e ca. 555/1160. A ênfase das principais mesquitas construídas ou ampliadas nessa época é uma monumental câmara com cúpula, adjacente ao mihrâb, e precedida por um *iwân* elevado. Essa dupla unidade é comumente flanqueada por salões de oração com arcadas e abóbadas. Esse arranjo representa a transformação final da muşalla nas mesquitas iranianas, usando o vocabulário da arquitetura religiosa e palaciana sassânida para novos fins. O *iwân* do santuário abre para um pátio com um *iwân* no centro de cada eixo, pontuando a sequência regular de arcadas, que adquirem uma nova importância como fachada através de seu arranjo em fileiras duplas. Contudo, o foco da atenção é sem dúvida a grande câmara com cúpula. A simplicidade do *tchahār t̄q̄* prototípico mal pode ser reconhecida nessas cúpulas de maşūra seljúcidas, com suas múltiplas aberturas nas paredes baixas e suas complexas zonas de transição. Essa concentração na câmara com cúpula foi frequentemente atingida em detrimento do resto da mesquita (*jāmi'* de Gulpayegan, ca. 510/1116). A nova combinação de antigas formas criou a versão clássica e definitiva da já antiga plana de pátio com quatro *iwâns*, que viria a dominar a arquitetura iraniana nos próximos séculos, infiltrando não somente outros tipos de construção, como madrassas e caravanserais, como também difundindo-se tão longe no oeste como no Egito e na Anatólia, e no leste na Ásia Central e na Índia. A mesquita com quatro *iwâns* se tornou, assim, o tipo dominante de mesquita no mundo islâmico oriental.

No entanto, até o fim do período seljúcida, o caminho ainda estava aberto para numerosas outras combinações do salão em hipostilo, câmara com cúpula e *iwân*. Bashan, por exemplo (séc. IV/X) tem um layout quadrado com pátio, salão com hipostilo, santuário com cúpula e um *iwân* no santuário, mas não tem qualquer outras articulação da fachada do pátio com *iwâns*. [...] Às vezes a mesquita é completamente coberta por cinco (Masjide Diggaron, Haz=ara, séc. V/XI) ou nove tramos com cúpulas (Mesquita Tchâr Sutûn, Tirmidh, século V/XI; Mesquita Kûtcha Mîr, Nâtanz, séc. VI/XII). Em sua forma seljúcida, a mesquita de Ardabil incluía uma câmara com cúpula com um *iwân* em frente, enquanto que em Sin (528/1136) o santuário, incluindo um *iwân* profundo com abóbadas em muqarnas, abrange um lado do pátio diminuto.

Mesmo dentro do modelo de quatro *iwâns*, podia ser obtida diversidade considerável variando a escala dos componentes: de pátios longos e estreitos (Simnân) ou pequenos e quadrados, de escala doméstica (Zawâra, 527/1133) a enormes áreas abertas intercaladas com árvores (Shiraz, principalmente séc. X/XVI), lagos ou fontes.

## A mesquita

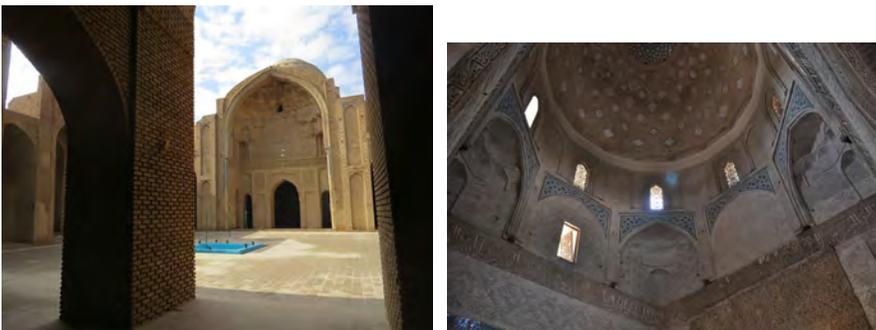


**Figura 85** Grande Mesquita de Isfahan.

A principal ênfase na fachada interna, no entanto, era invariável. O exterior, pelo contrário, não tinha adornos ou articulações, chegando a ser austero. Variações de altura ou largura dos *īwān*s reforçavam distinções axiais ou hierárquicas. Por consentimento comum, o *īwān* do santuário era o maior e mais profundo; o *īwān* oposto era o seguinte em tamanho, embora frequentemente raso, enquanto que os dois *īwān*s laterais eram geralmente os menores. Os minaretes dos lados do *īwān* do santuário realçavam sua importância, enquanto que o *īwān* de portal primeiramente encontrado no período seljúcida (Nakhthivān, ca. 582/1186; Ardistān, Masjide Imam Ḥasan, 553/1158) tornou-se cada vez mais monumental e elaborado em séculos posteriores (*jāmi'* de Ashtardjān, 715/1315 e de Yazd, 846/1142). Os minaretes dos *īwān*s desse tipo substituíram progressivamente os minaretes cilíndricos isolados tão populares no período seljúcida.

*O período ilkhânida*

Assim como no Egito mameluco, a história das mesquitas na baixa idade média é difícil de se desvencilhar do complexo da madrassa, tumba ou santuário. Afinal de contas, a oração e os rituais comunitários eram parte integral do funcionamento das “pequenas cidades de Deus”, como os santuários de Ardabîl, Nâtanz, Turbat-e Jâm, Basttâm e Linjân — todas cenários de muita atividade de construção no século VIII/XIV —, sem mencionar os grandes santuários de Qom e Mashhad. Novas fundações como essas perpetuavam modelos seljúcidas (Hafshûya, começo do século VIII/XIV), embora tenham sido sutilmente alteradas através da atenuação de suas proporções ou outras modificações. Em Ashtarjân, tudo é subordinado ao eixo principal anunciado pela fachada com duplo minarete, uma ênfase retomada e intensificada pelo único grande *îwân* que toma toda a largura do pátio e leva ao santuário com cúpula. Em Varamin, também (722/1322 em diante), um tipo de quatro *îwâns* padrão, o sentido da progressão axial é forte, e muito mais efetivo que em Ashtarjân por causa do comprimento absoluto da mesquita e do vestíbulo estendido. A *jâmi‘* de ‘Ali Shah em Tabriz, pelo contrário (ca. 710-20/1310-20), parece terem voltado a modelos bem anteriores, pois incluía essencialmente um enorme *îwân* com aparência de penhasco, precedido por um pátio com uma piscina central e grupos de árvores nos cantos — talvez uma referência deliberada ao próprio *Ṭâq-e Kisr*. Para mesquitas menores, os modelos seljúcidas também estavam ao alcance; daí, por exemplo, o trio de mesquitas com câmaras com cúpulas e *îwâns* em Azirân, Kaj e Dashtî, todas datáveis a ca. de 725/1325. Mas outro elogio aos antigos mestres foi a tendência ilkhânida de acrescentar novas estruturas a mesquitas já existentes: uma madrassa à Mesquita *jâmi‘* de Işfahân (776-8/1374-7), um *îwân* à mesquita de Gaz (ca. 715/1315) e assim por diante.



**Figura 86** Mesquita de Varamin.

### *O período timúrida*

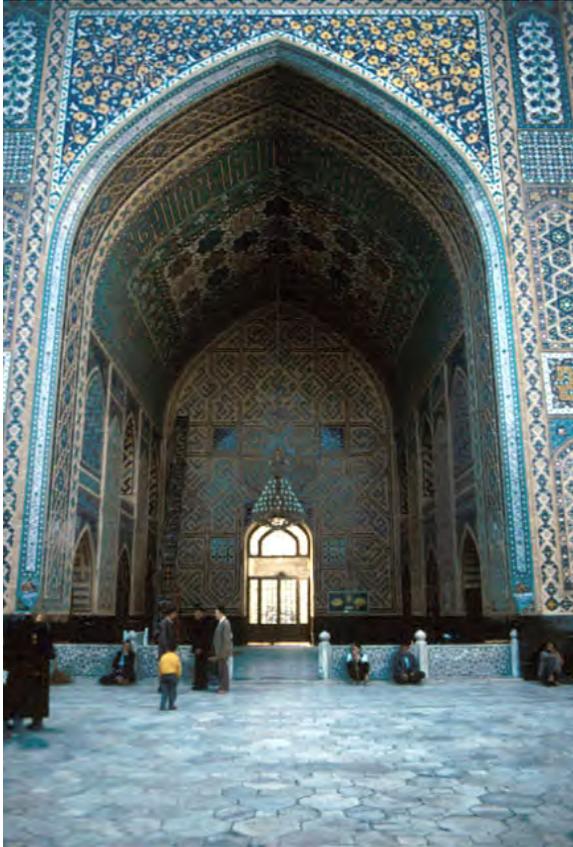
O período timúrida levou mais adiante ideias que haviam sido mantidas latentes nos séculos anteriores. Enquanto que algumas mesquitas de foram tradicional de quatro *iwāns* foram construídas, como a Mesquita de Gawhar Shâd em Mashhad de 821/1418, a atenção se voltou especialmente aos *iwāns* to portal e da qibla, que alcançaram novas alturas. Torrinhas nos cantos aumentaram ainda mais essas proporções. Essa tendência ao gigantismo é exposta de maneira mais nua na *jāmi‘* de quatro *iwāns* de Ziyāratgāh, perto de Herât, no Afeganistão, de 887/1482, onde a ausência de decoração acentua a pura massa do *iwān* do santuário agigantando-se diante do pátio. Em seu melhor, entretanto, como na mesquita de Bibi Khānum, em Samarcanda, de 801/1399, em que essas proporções excepcionais são consistentemente levadas a praticamente todas as partes da mesquita, o efeito é avassalador. Aqui, a planta de quatro *iwāns* é transformada pelo uso de uma câmara com cúpula atrás de cada *iwān* lateral; pela profusão de minaretes — nos cantos exteriores, flanqueando tanto o *iwān* do portal quanto o do santuário — e pelas cerca de 400 cúpulas cobrindo tramos individuais.



**Figura 88** Mesquita de Bibi Khanum, Samarcanda. 1399.

No entanto, assim como no período mongol, a moda de construir *khanqāhs*, *madrassas* e monumentos funerários, todos capazes de servir como locais de oração (santuário de Ahmed Yasawi, Turquistão, iniciado em 1394; o complexo de Rigistan, em Samarcanda, iniciado em sua forma timúrida em 1417; o complexo de Gawhar Shad em Herat, 1418) excluía uma ênfase igual na arquitetura. Isso pode explicar a contínua popularidade de tantos tipos padrão de mesquita — o hipostilo com cúpula (Mesquita Tchihil Sutun em Ziyaratgah, 1485) e de dois *iwāns*, familiar há tanto tempo no Khurasan (Bajistan e Nishapur, ambas do fim do século XV) — para não mencionar a ênfase em reformar mesquitas anteriores (*jāmi‘* de Isfahan, 1475 e de Herat, 1497-9), o que, de acordo com a predileção timúrida por cúpulas inovadoras, frequentemente tomava a forma de salões abobadados transversalmente (Abarquh, 1415; Yazd,

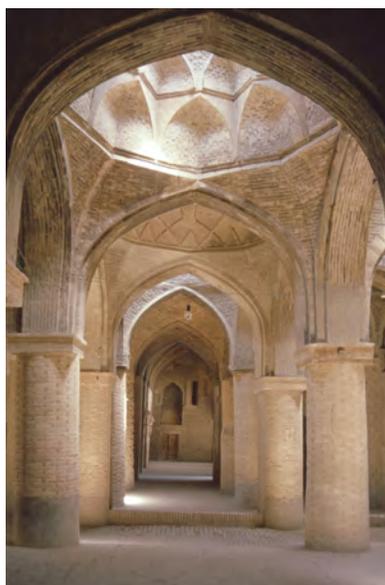
## A mesquita



**Figura 87** Mesquita de Gawhar Shad, Mashhad, Irã. 1418.

1416; Shiraz, 1417; Maribud, 1462; Kashan, 1462-3; Sar-e Rig, 1424, e Mir Tchaqi-naq, 1436-7, em Yazd). Também havia amplo espaço para surpresas. O salão de orações de inverno acrescentado à jami' de Isfahan em 1447 tem naves laterais

múltiplas com arcos em ogiva surgindo direto do chão e iluminados por blocos ocres de alabastro dentro das abóbadas e difundindo um brilho dourado (fig. [isfahan-interior]).



**Figura 89** Mesquita de Isfahan, interior.

A antiga e familiar fórmula de quatro iwans ganhou uma nova releitura pela adição de câmaras gêmeas com cúpula flanqueando o iwan do santuário (Herat, séc. IX/XV), uma ideia que também se infiltrou em outros tipos (Rushkhar, 859/1454). Em Jâdjarm (fim séc. X/XV?), o eixo central marcado pela câmara com cúpula e o pátio é flanqueado em cada lado por um trio de tramos com abóbadas.

Mas, talvez, os designs de mesquitas mais originais desse período sejam os que se concentraram em uma única cúpula, ecoando assim, mesmo que à distância, as preocupações dos arquitetos otomanos da época. Esse conceito se manifestou de várias formas. Na Masjid-e Gunbâd, Ziyâratgâh (ca. 887/912/1483-1506), um exterior quadrado limita pequenas câmaras nos cantos e uma área central cruciforme sob a cúpula, um layout que lembra mais um pavilhão de um palácio que uma mesquita. O núcleo da Masjid-e Shah, em Mashhad (855/1451) é, novamente, uma grande câmara com cúpula, mas é cercado por um ambulatório com abóbadas e precedido por uma longa fachada com minarettes nos cantos e um portal com iwan. A mais ambiciosa de todas, entretanto, é a Mesquita Azul de Tabriz (870/1465), em que uma ideia semelhante ganha uma expressão muito mais integrada graças ao arranjo aberto do espaço central. A abóbada surge de

## A mesquita

oito pilares maciços, mas esse octógono tem outros pilares nos cantos, fazendo dele um quadrado com doze aberturas, oferecendo, assim, fácil acesso ao ambulatório de múltiplas cúpulas. Uma abertura semelhante caracteriza a área da galeria, assegurando que essa mesquita, apesar de ser completamente coberta, seja arejada, espaçosa e banhada de luz. A amplitude e sutileza de seus azulejos policromados faz dessa mesquita uma coda adequada para um período que explorou em um grau sem precedentes o papel da cor na arquitetura.



**Figura 90** Mesquita Azul, Tabriz (1465).

### *O período safávida*

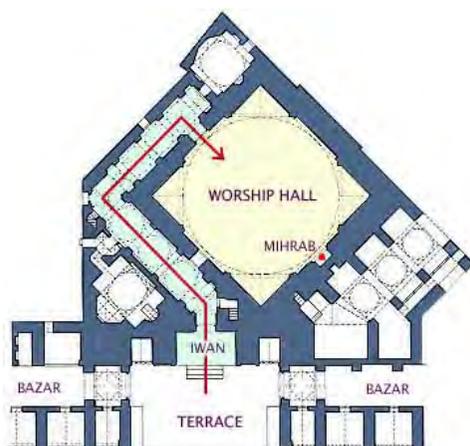
A restauração e ampliação de mesquitas, tendência já notada na época timúrida, continuou acelerada no período safávida, e envolvia mais de vinte mesquitas só no século XVI. Mesmo assim, não restou nenhuma nova mesquita de monta desse século, embora a Masjid-e Ali, em Isfahan (1522), uma clássica estrutura de quatro iwans, tenha um santuário cuja cúpula de plano aberto sobre pendentes forneça uma fonte entre a Mesquita Azul de Tabriz e a mesquita Lutfallah em Isfahan (1602-1610).<sup>5</sup> Esta última, um oratório particular para o Xá Abás I, é caracterizada por uma quebra bastante pública com a tradição, pois é simplesmente uma imensa câmara quadrada. Sua elevada cúpula se assenta sobre oito arcos através de uma zona intermediária de 32 nichos. Todo o interior é coberto de azulejos reluzentes cujas superfícies lisas simplificam todas as sutilezas estruturais. Embora a mesquita esteja corretamente orientada em direção a Meca, ela se localiza a um ângulo da grande praça (maydân) através da qual se entra (fig. 92), um ângulo dissimulado pelo portal de iwan que, pelo contrário, obedece à orientação do maydân conforme os quatro pontos cardinais. Uma passagem abobadada baixa ligando o iwan e a câmara com a cúpula, mas invisível a ambos, resolve esses eixos conflitantes. Ela também chama atenção à discrepância, que poderia ter sido facilmente evitada, e é, portanto, deliberada.



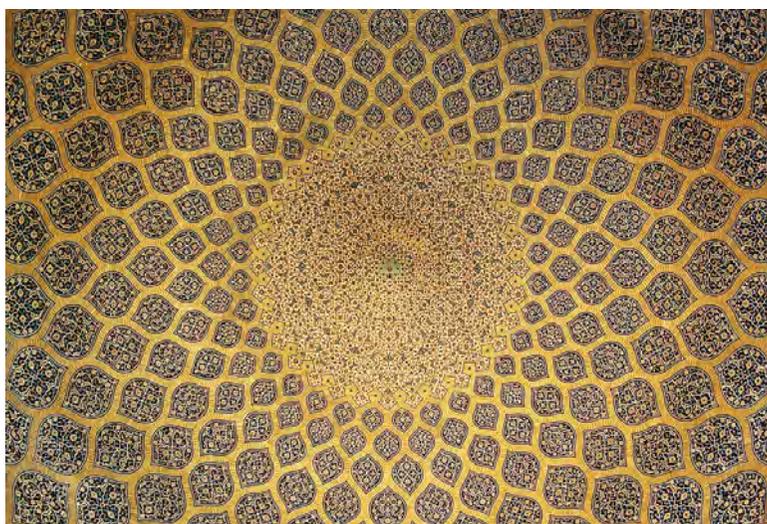
**Figura 91** Mesquita Sheikh Lotfallah, Isfahan. Vista do Maydan.

<sup>5</sup> [185-188]blair\_islamic\_art\_1994 datam-na entre 1603 e 1619.

## A mesquita



**Figura 92** Mesquita Sheikh Lotfollah, Isfahan. Planta.



**Figura 93** Mesquita Sheikh Lotfollah, Isfahan. Cúpula.

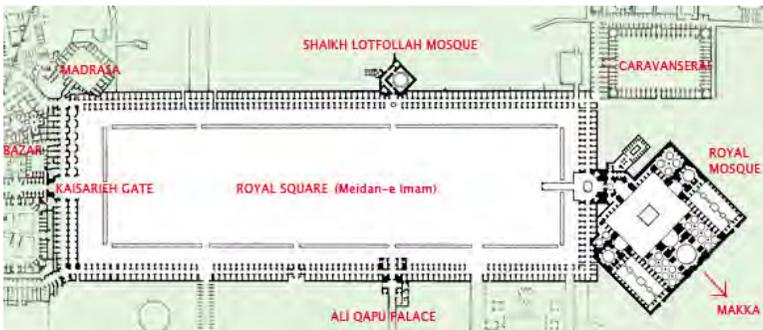
Na vizinha Masjid-e Shah (1612-30), também anexa ao maydân, o problema de eixos discordantes é resolvido com facilidade soberana, pois o portal leva a um vestíbulo diagonal que, por sua vez, dá para um pátio de quatro iwans agora corretamente orientado (fig. 95). Tanto o iwan do portal quanto o da qibla têm pares de minaretes, ressaltando sua importância (fig. 97). A escala é vastas, mas toda a mesquita é concebida com a devida proporção. Assim como na relativamente maior mesquita de Bibi Khanum, câmaras com cúpulas atrás dos iwans laterais dão espaço extra para oração, enquanto que duas madrassas com pátios flanqueiam o pátio principal ao sul. Assim, mesmo no ápice de sua popularidade,

## A mesquita



**Figura 94** Mesquita Sheikh Lotfallah, Isfahan. Portal com iwān.

a mesquita de quatro iwāns podia acomodar inovações substanciais sem comprometer seu caráter essencial. Mesquitas safávidas posteriores, como as jāmi‘ de Sarm e Tchashum, a Masjid-e Wazir em Kashan e a de ‘Ali Quli Agha em Isfahan, servem, entretanto, com sua própria modéstia, para enfatizar o aspecto de totalmente excepcional das duas mesquitas no maydan de Isfahan. Mesmo uma versão espaçosa e bela do esquema tradicional de quatro iwāns como a Masjid-e Hakim, de Isfahan (1656) não pôde evitar ser um anticlímax depois delas.



**Figura 95** Maydan Naqsh-e Jahan, plano.

## A mesquita



**Figura 96** Masjed-e Shah (Masjid-e Imam). Isfahan. Vista do maydân.



**Figura 97** Masjed-e Shah (Masjid-e Imam). Isfahan. Vista do maydân.

## A TRADIÇÃO TURCA

Encyclopaedia of Islam, v. *Masdjid*

### *Primeiras mesquitas com cúpulas*

As primeiras mesquitas anatolianas seguem protótipos árabes e gradualmente algumas delas assumem uma coloração iraniana, especialmente no uso livre de iwans como portais e entradas de santuários. Já no século XIII, no entanto, uma ênfase nas câmaras abobadadas isoladas como um tipo de mesquita começou a fazer-se sentir. Essa ideia também pode ter tido origens iranianas, mas logo se desenvolveu de uma maneira que nada devia ao Irã, uma vez que a preferência da época por mesquitas totalmente cobertas sem pátio já bastava por si só para encorajar experimentos na articulação do espaço interior. A cúpula rapidamente se tornou o dispositivo favorito para esse fim. No Irã, em geral, a câmara cúpula atrás do iwan da qibla permaneceu espacialmente isolada do resto da mesquita. Na Anatólia, por contraste, os arquitetos sempre buscavam novas maneiras de integrar o espaço abobadado principal com a área ao seu redor. Uma ênfase consistente nas formas abobadadas criou a unidade visual necessária para conseguir isso. Já no período seljúcida podem ser observados experimentos iniciais nesta direção, por exemplo, a mesquita Ala al-Din em Nigde (620/1223, fig. 98), cuja qibla é marcada por três tramos abobadados e em abóbada cruzada com naves laterais paralelas adicionais atrás. Na Ulu Cami de Bitlis (555/1160), uma única grande cúpula substitui esses tramos menores, enquanto na mesquita e madraça Gök em Amasya (665/1266), a mesquita inclui uma série de naves laterais de cúpula tripla. A experiência com formas abobadadas estava, portanto, profundamente enraizada na arquitetura da Anatólia desde o início. É, acima de tudo, porém, a marca registrada das mesquitas erigidas pelos otomanos, e pode ser traçada desde os primeiros anos dessa dinastia.



**Figura 98** Nigde, Mesquita Alaadin.

### *Arquitetura otomana anterior a 1453*

A sequência começa muito modestamente com a série de mesquitas com um cubo abobadado simples com um vestíbulo lateral (mesquita Ala al-Din, Bursa, 736/1335, uma estrutura típica de bem mais de uma vintena de tais mesquitas otomanas construídas no decurso do século XIV) e variantes menores desse esquema, como a mesquita de Orhan Gazi em Bilecik e a Mesquita Verde (Yeşil Camii) em Iznik, 780/1378 (fig. 99). Essas estruturas têm afinidade natural com mausoléus maiores em todo o mundo islâmico e com as formas mais simples de mesquitas iranianas. É apenas em retrospecto que pode ser apreciada sua importância para desenvolvimentos posteriores, nos quais o tema da cúpula única e (acima de tudo) central dominante de tamanho sempre crescente se torna cada vez mais importante. Esta, então, é a principal linha de evolução na arquitetura das mesquitas otomanas, e a discussão voltará a ela em breve.



**Figura 99** Iznik, mesquita verde.

Enquanto isso, dois outros tipos de mesquita, em que a cúpula também se avultava, merecem breve investigação, especialmente porque parecia possível que nos primeiros anos de formação elas iam tirar de campo a mesquita abobadada e planejada centralmente como o tipo otomano preferido, e também porque elas tiveram seu próprio papel a desempenhar na síntese final do século XVI. A presença de três tipos principais de mesquita com cúpula no mesmo século é um lembrete de que o ritmo das mudanças era irregular. Várias mesquitas

concebidas em uma escala bem maior rejuvenesceram a forma em hipostilo explorando o impacto de várias cúpulas adjacentes. Em alguns casos, como o Ulu Cami, Bursa, de 797/1394, um quadrado simples subdividido em 20 vãos abobadados de largura igual, embora de altura variável – a escolha da cúpula como agente de abóbada é uma característica otomana – o efeito foi distintamente antiquado. No nível do solo, esta é uma mesquita árabe, mesmo que sua elevação seja da Anatólia.

Simultaneamente a isso, mas marcando uma atitude muito diferente para o espaço interior, estão duas mesquitas em Bursa, a de Yildirim Bayazid, 794/1390, e a Yesil Cami de 816/1413, que usam o motivo da cúpula em várias escalas e, portanto, com muito mais imaginação. Elas representam uma segunda etapa preparatória no caminho para a mesquita otomana madura, e seu grande layout é cruciforme, escalonado ou do tipo T invertido. Sua característica distintiva é o uso de várias cúpulas de tamanhos diferentes. Nos dois casos em discussão, o plano em T invertido destaca a nave lateral do mihrab através de duas cúpulas adjacentes ao longo do eixo central flanqueado por um trio de corredores com abóbadas ou cúpulas em cada lado, sendo o conjunto unido lateralmente por um pórtico de 5 cúpulas. Entre estes dois edifícios encontra-se o Ulu Cami de Edirne, 806/1403, onde o quadrado está subdividido em nove vãos iguais, oito deles abobadados, com um pórtico abobadado. Na mesquita de Celebi Sultan Mehemed em Dimetoka, este arranjo é refinado por uma concentração aumentada na cúpula central, que é envolvida por abóbadas nos eixos principais e diagonais, sendo o conjunto precedido por um pórtico de 3 cúpulas. Tal combinação não deixa de lembrar o plano de quincunce padrão, completo com nártex, de igrejas bizantinas intermediárias, e foi, claro, esses edifícios que dominaram o campo da Anatólia nos primeiros séculos da ocupação turca. Pode-se perceber uma influência bizantina constante afetando a evolução da arquitetura otomana mesmo antes de a captura de Istambul colocar os arquitetos turcos cara a cara com Hagia Sophia. No entanto, seria um erro grosseiro considerar as mesquitas otomanas maduras como meros derivados da Hagia Sophia. A mesquita Uc Serefeli de Edirne, de 851/1447, com sua enorme cúpula central em uma base hexagonal flanqueada em ambos os lados por um par de cúpulas muito menores e precedida por um pátio lateral cercado por 22 vãos abobadados, faz excelente sentido dentro de uma perspectiva puramente otomana, sendo uma etapa fundamental da evolução que culminou nas grandes obras-primas de Sinan. A divergência entre a grande cúpula e as menores que a flanqueavam já se tornou aguda e terminaria em sua total supressão.

No entanto, um elemento significativo, crucial para Hagia Sophia e um clichê da arquitetura otomana após 857/1453, ainda não havia entrado no vocabulário arquitetônico da mesquita turca antes dessa data. Tratava-se do uso de duas semicúpulas completas ao longo do eixo do mihrâb para apoiar a cúpula principal. O antigo costume islâmico de marcar o vão do mihrâb com uma grande cúpula tornava essa característica ociosa. Uma vez tomada a decisão de tornar a maior cúpula a característica central de um quadrado muito maior, o caminho estava aberto para a adoção dessa característica bizantina e, com ela, a transformação e enriquecimento do espaço interior seria uma conclusão óbvia. Por outro lado, a maior parte do vocabulário arquitetônico usado nas mesquitas otomanas maduras já estava disponível em 857/1453: arcobotantes, o perfil externo ondulado criado por várias cúpulas, minaretes altos em forma de lápis e uma certa parcimônia de ornamentos externos aliada a uma estereotomia requintada. É preciso admitir, no entanto, que essas características ainda não haviam atingido seu pleno potencial, notadamente no fracasso em desenvolver um exterior adequadamente imponente que combinasse com os esplendores espaciais internos. Esse potencial só poderia ser realizado quando esses recursos fossem usados em conjunto por mestres que buscavam expressar uma confiança recém-conquistada e se empenhavam em criar um estilo integrado para esse propósito. Além disso, a mesquita foi o instrumento escolhido: na verdade, a arquitetura otomana é, antes de mais nada, uma arquitetura de mesquitas.

### *Arquitetura otomana após 857/1453*

A captura de Constantinopla em 857/1453 forneceu um término e um ímpeto para uma revisão radical do projeto da mesquita. Apropriadamente, o primeiro edifício a expressar o novo clima foi um monumento de vitória, como seu nome indica: a Mesquita Fatih (867-75/ 1463-70). Ela tem uma única e enorme semicúpula sustentando a principal, mas também a deslocando para fora do eixo principal; claramente, as implicações espaciais, estéticas e estruturais de tal semicúpula ainda não haviam sido totalmente compreendidas. Em uma geração, essa anomalia, pelo menos, foi corrigida; a mesquita de Bayazid II (completada em 913/1506) tem duas dessas semicúpulas no eixo central, com quatro cúpulas menores flanqueando este corredor central em cada lado. Por outro lado, o pórtico que se projeta prensado entre a câmara da cúpula e o pátio é um expediente desajeitado e torto, com pouca justificativa funcional. No entanto, a ênfase resultante no pórtico é totalmente típica de um período em que esse aspecto reapareceu sob vários disfarces, especialmente em forma dupla (mesquita Mihrimah, concluída por volta de 973/1565). A mesquita Şehzade, de 1548 (fig. 101) apresenta uma aparência muito mais aerodinâmica, com câmara de cúpula

## A mesquita

e pátio de proporções aproximadamente iguais. Dentro do santuário, a grande cúpula central se abre em semicúpulas em todos os quatro lados, com pequenas semicúpulas diagonais abrindo as principais e as cúpulas de canto. É instrutivo, portanto, ver os arquitetos otomanos desenvolvendo as possibilidades do plano centralizado, como os construtores de igrejas cristãs e *martyria* um milênio antes, e chegando a conclusões muito semelhantes. Mesquitas menores com cúpulas hexagonais (Ahmed Paşa, completa por volta de 970/1562) ou bases octogonais (Mesquita Mihrimah, fig. 100) eram dificilmente menos populares que quadrados abobadados. Um pequeno número de mesquitas com telhados de madeira perpetuando os modos anteriores, e com suas raízes na tradição árabe, sobrevivem (por exemplo, Ramazan Efendi em Koçamustafapaşa, 994/1585, e Tekkeci Ibrahim Aga, 999/1590) como lembretes de um tipo muito difundido de mesquita otomana agora quase totalmente eclipsado por estruturas mais duráveis.



Figura 100 Mesquita Mihrimah Sultan, Istambul.



Figura 101 Mesquita Şehzade, Istambul.

Na efervescência da experiência que marca a arquitetura otomana do século XVI, a figura chave foi, sem dúvida, Sinan, um equivalente islâmico de Sir Christopher Wren, que transformou a cara da capital em províncias com cerca de 334 edifícios (principalmente mesquitas) erguidos em sua própria vida, e cujo papel fundamental como arquiteto-chefe da corte (efetivamente mestre de obras) lhe permitiu estampar suas ideias sobre arquitetura pública da Argélia ao Iraque e da Trácia à Arábia no curso de uma carreira fenomenalmente longa que durou praticamente todo o século. A mesquita Suleymaniye em Istambul (963/1556, fig. 103) é por consenso a obra-prima de sua meia-idade. Ele retoma e refina o modelo da mesquita de Bayazid II acrescentando ideias tiradas da mesquita Şehzade, como a sucessão de espaços de semicúpulas saindo da cúpula principal, embora apenas ao longo do eixo principal. Enormes arcos servem para compartimentar os volumes espaciais.

Todas essas mesquitas são precedidas por um pátio aberto cujo claustro é coberto por longas fileiras de cúpulas adjacentes. Esse recurso padrão caracteriza a nova ênfase em estruturas subsidiárias, mausoléus, imarets, madrasas e afins, e a tentativa consistente de integrá-los visualmente ao próprio santuário, por exemplo, subordinando-os aos eixos principais do projeto. Tudo isso implica um aumento acentuado da escala e uma nova sensibilidade para o paisagismo do conjunto. Daí a escolha recorrente de locais dramáticos para essas mesquitas, especialmente em Istambul, com suas vistas integradas ao longo do Bósforo. Essa consciência da topografia como uma característica do projeto da mesquita é evidente desde a mesquita Fatih; seus três eixos paralelos estão agrupados ao redor e dentro de uma praça aberta fechada medindo cerca de 210 m. de cada lado. O clímax da arquitetura otomana madura é alcançado com a obra-prima final de Sinan, a Selimiye em Edirne, de 1574 (fig. 102), na qual a maior das cúpulas centrais otomanas (31,28 m de diâmetro, cercada externamente pelo mais alto quarteto de minaretes otomanos (70,89 m. alto) repousa sobre oito pilares empurrados o mais próximo das paredes com o máximo de segurança, de modo a criar o maior espaço aberto possível.

Tão impressionante quanto o aumento na altura e largura absolutas dessas grandes câmaras abobadadas é a quantidade de articulação e detalhes amontoados nesses espaços. Tudo está subordinado a uma concentração formidável de propósitos – por exemplo, a fenestração cuidadosamente considerada, certamente um legado da Hagia Sophia, com seus agrupamentos sobrepostos de oito, seis ou sete, cinco e três. No interesse de criar o máximo de espaço livre, os impulsos concentram-se em alguns pilares enormes com pendentes esféricos entre eles e, portanto, o layout é um modelo de clareza e lógica. Imergidos em luz, suas subdivisões volumétricas aparentes à vista, esses interiores estão no pólo oposto

A mesquita



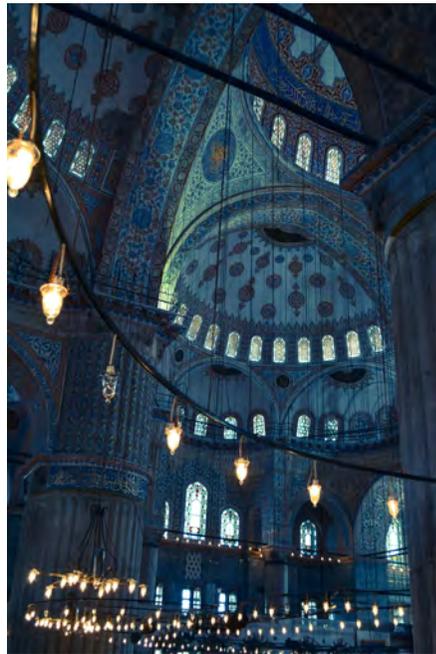
Figura 102 Mesquita Selimiye, Edirne. 1574.

## A mesquita



Figura 103 Mesquita Suleymaniye, Istanbul. 1556.

## A mesquita



**Figura 104** Mesquita Sultão Ahmed ou Mesquita Azul, Istambul, 1616.

dos obscuros mistérios da Hagia Sophia. Afrescos que lembram iluminuras de manuscritos e os designs de tapete competem com azulejos Iznik na decoração das superfícies interiores e, muitas vezes (como no caso de pilares canelados), para negar seu aspecto maciço.

Externamente, essas mesquitas atestam uma complexidade quase de fuga em virtude de sua concentração obsessiva em pouquíssimos dispositivos de articulação, como janelas, arcos e cúpulas. A repetição das mesmas formas em escalas variadas intensifica o senso de unidade. Mesmo os minaretes que marcam os limites externos da área de superfície da mesquita são colocados em jogo; por exemplo, os da Mesquita do Sultão Ahmed ou Mesquita Azul, de 1616 (fig. 104) têm as bases de suas varandas calibradas de modo a coincidir com o topo da cúpula principal, seu colar e o colar das principais meias-cúpulas subsidiárias, enquanto sua localização nos cantos do edifício os unem e definem o espaço sagrado de longe. O detalhamento é esparso e nítido, com uma forte ênfase linear, um senso perfeito de intervalo e uma atenuação pronunciada de características como nichos de parede e colunas engatadas (mesquita Suleymaniye, fig. 103). Não é permitido nada que prejudique o impacto estético primário de extensões semelhantes a penhascos de pedra cinza lisa. O mais notável de tudo é um empilhamento de unidades, dramático, mas ordenado, culminando na grande cúpula que coroa e desenvolve todo o conjunto. Cada uma dessas unidades individuais é travada no lugar dentro de uma estrutura piramidal levemente inclinada, cujo clímax inevitável é a cúpula central. A partir desse pico, as cúpulas subsidiárias, semicúpulas e contrafortes côncavos caem em cascata para formar uma silhueta ondulada, mas fortemente interligada. Esses exteriores altamente articulados são uma reversão triunfante da preferência islâmica padrão na arquitetura das mesquitas pela ênfase interior em detrimento do exterior. À medida que o ponto de vista muda, o mesmo ocorre com o perfil dessas mesquitas, de uma linha contínua e suavemente ondulada a uma série de projeções angulares agudas formadas por contrafortes e torres de telhado. A preferência por cúpulas de pires, em vez de cúpulas pontiagudas com uma estaca alta, promove a sensação de estabilidade imóvel, semelhante a uma rocha, com a cúpula superior fechada como uma tampa sobre as linhas de telhado móveis e agitadas embaixo dela.

Isso, então, pode justamente reivindicar ser a arquitetura dos arquitetos. Ele merece esse termo em virtude de sua concentração ininterrupta na ideia germinativa única da mesquita centralizada com cúpula. É contra essa unidade consistente de visão que o papel da Hagia Sophia deve ser avaliado. Claro, os arquitetos turcos não eram cegos às suas muitas sutilezas e eles a usavam livremente para ter ideias. Mas foi tanto um desafio que os inspirou à emulação quanto uma fonte de expertise. Finalmente, foram os otomanos que tiveram sucesso onde os bizantinos falharam: ao projetar para esses grandes locais de culto com cúpulas um perfil externo digno dos esplendores internos. O triunfante resultado de seus esforços com esse objetivo pode ser lido ao longo do horizonte de Istambul até hoje.

# O minarete

Robert Hillenbrand [13]

Ao contrário de outros tipos de construção religiosa islâmica, como a mesquita e a madrassa, o minarete é imediata e inequivocamente reconhecível pelo que ele é. Vale investigar as razões para isso. Elas parecem no total não ter relação com a função do *adhān* (chamado à oração). O chamado à oração pode muito bem ser feito no telhado de uma mesquita ou mesmo no alto de uma casa. Durante a vida do profeta, seu escravo abissínio Bilal, cuja voz estentória se tornou lendária, foi responsável por fazer o chamado à oração dessa forma. Como é contado no *hadith*, essa história aconteceu da maneira mais natural:

Quando os muçulmanos chegaram em Medina eles costumavam se juntar para rezar sem nenhuma convocação; eles discutiam essa falta um dia e alguns argumentavam: “Façamos um sino como os cristãos”, enquanto outros diziam: “Que seja uma trombeta como o chifre dos judeus”. Omar disse: “Por que não nomear um homem para chamar o povo à oração?” E o profeta disse: “Levanta-te, Bilal, e chama as pessoas à oração”.

A prática do continuou por outra geração, fato que demonstra que o minarete não é uma parte essencial do ritual islâmico. Até hoje certas comunidades islâmicas da Caxemira e do Sudão e especialmente os mais ortodoxos como os wahhabitas na Arábia evitam construir minaretes baseando-se no fato de que eles são ostentatórios e desnecessários. Outros se contentam com o chamado minarete de escada que consistem simplesmente em uns poucos e largos degraus externos levando a um quiosque diminuto um pouco acima do nível do telhado. Ele se perpetua uma prática comum no primeiro século do Islã. Enquanto que tais estruturas são obviamente funcionais, é muito duvidoso que o mesmo possa ser dito para qualquer minarete de muito mais que 50 pés de altura. Sem amplificação mecânica a voz humana simplesmente não pode ser ouvida, especialmente num ambiente urbano barulhento, do topo de minaretes famosos como a Giralda de Sevilha ou Quṭb Mīnar em Déli.

Se, portanto, a função ostensiva dos minaretes é um tanto quanto enganosa, quais são os propósitos que ele pode ter servido? Se a investigação se limitar aos primeiros minaretes do mundo islâmico — isto é, aqueles anteriores a 1000 d.C. — podem ser sugeridas três possíveis abordagens seguindo a lúcida análise de van Berchem sobre o gênero. Uma é examinar o papel dos primeiros minaretes em seu contexto histórico particular, baseando-se na hipótese de que esses exemplos estabeleceram as diretrizes para o seu desenvolvimento posterior. Outra abordagem é seguir as pistas das palavras árabes usadas para o minarete e sua

etimologia. Um terceiro método consistiria em concentrar-se nas formas daqueles primeiros minaretes e suas fontes mais próximas, envolvendo assim a suposição de que pelo menos alguns traços das funções anteriores associadas a essas formas sobreviveram ao período islâmico. Mas cada uma dessas abordagens é falha, pois cada uma está eivada de inconsistências, especialmente nos primeiros séculos cruciais, nos quais a própria noção de minarete estava passando por uma revolução complexa. De fato, o começo da história do minarete é particularmente repleto de dificuldades, exacerbadas por uma tendência marcada a avaliar as evidências mais antigas à luz de desenvolvimentos posteriores, em vez de fazê-lo em relação ao contexto da época. Felizmente, uma monografia de Jonathan Bloom revisa muitos conceitos errados, dando um direcionamento completamente novo às pesquisas nesse campo.

### O CONTEXTO DOS PRIMEIROS MINARETES OU TORRES

Será conveniente começar pelo estudo das circunstâncias sob as quais foram construídos os primeiros minaretes. Segundo a evidência literária, o primeiro minarete foi construído no califado de Mu‘āwiyah em aproximadamente 45/665, sob insistência do governador do Iraque, Ziyād bin Abihi. Por conseguinte, foi acrescentada à mesquita de Basra uma torre de pedra — e, se era de fato uma torre, teria sido certamente a característica mais monumental daquela mesquita. Pouco tempo depois e 53/673 a pedido do governador do Egito, a mesquita de ‘Amr ganhou um quarteto de minaretes, enquanto que também foram adicionados minaretes a outras mesquitas no Egito. Embora não reste nada de tais estruturas, é bastante reveladora essa evidência literária — por mais que deva ser tratada com alguma cautela, já que é em grande parte originada no século XV. Diferença indica que o ímpeto para construção de minaretes veio da maior autoridade do país. Ele pode muito bem ter vindo do próprio califa, embora isso seja reconhecidamente uma especulação. Claramente não podemos explicar o fenômeno como um caso de iniciativa local, e nem poderia ter sido gerada uma inovação desse porte através de uma conjunção única de circunstâncias locais. A ideia é encontrada praticamente ao mesmo tempo no Iraque no Egito, e pode muito bem ter vindo da Síria, uma província equidistante de ambos e, mais importante, o centro da dinastia Omíada, recentemente instaurada no poder e preocupada com o estabelecimento de sua posição. A chave para essa inovação de importância capital aparentemente se encontra menos nos imperativos funcionais que nos políticos. A concepção de Mu‘āwiyah de sua função como califa é muito relevante aqui. Foi Mu‘āwiyah que escandalizou a opinião ortodoxa ao cunhar moedas que o retratavam como um califa armado, ao usar um *minbar* quando ainda era somente o governador da Síria, e ao arrogar para si muito da

panóplia do cerimonial imperial bizantino. Suas justificativas para essas ações e outras na mesma veia nunca variavam: a população local tinha que ser conciliada, e sua tradição exigia que os governantes deveriam reinar em esplendor. E foi precisamente no califado de Mu‘āwiyah que seu governador, Maslama, encomendou os quatro “minaretos” (*ṣawāmi‘*) da mesquita de Fustāt; embora, talvez, não para o *adhān*.

Com esse pano de fundo, a introdução do minarete adquire um tom inconfundivelmente político. A Síria cristã, na qual os muçulmanos formavam poucos e pequenos enclaves, era pródiga em finas igrejas de pedra, cuja característica externa mais marcante era uma alta torre. No topo dessas torres batia-se o *simantron* — o equivalente ortodoxo do sino de igreja — para chamar os fiéis à missa. Mu‘āwiyah, sensivelmente sintonizado com as discrepâncias entre a cultura cristã e muçulmana e com a necessidade de conciliá-las sempre que possível, dificilmente pode ter deixado de comparar essa prática cristã com seu equivalente muçulmano muito mais simples. Teria sido muito apropriado para ele ter decidido garantir para o *adhān* uma dignidade e uma formalidade que ainda não possuía, revestindo-o de uma expressão monumental. Tipicamente, também, essa expressão pegou emprestada uma forma cristã, mas incutiu nela um novo significado muçulmano. O Domo da Rocha, ligeiramente posterior, tem a mente como um paralelo óbvio. A intromissão de preocupações políticas nas formas da primeira arquitetura religiosa islâmica seria um marco da dinastia omíada.

Esses argumentos são suscetíveis de ter mais que uma interpretação. Eles poderiam sustentar a teoria de que esses primeiros minaretos, essencialmente redundantes, tinham como finalidade simplesmente demonstrar aos não muçulmanos locais que a nova fé era tão capaz quanto seus rivais de produzir uma arquitetura monumental para sua própria glória. De maneira mais simples, eles poderiam ser vistos como evidência de uma intenção dos muçulmanos, que foi se sedimentando gradualmente, de encontrar expressões externas dignas de sua fé, direcionadas primariamente, se não exclusivamente, à própria comunidade islâmica. Entretanto, eles poderiam também explicar a conclusão declinar *eat*, desde os primórdios, tinha como finalidade funcionar como signo exterior do islamismo. Afinal de contas, Oriente Médio ainda era esmagadoramente não muçulmano naqueles primeiros anos da nova fé. Um uso formulado em resposta a um ambiente hostil poderia, então, ter-se tornado gradualmente canônico, persistindo mesmo quando as circunstâncias eliminaram sua necessidade. Essas duas interpretações serão consideradas com mais detalhes abaixo, no contexto da forma dos primeiros minaretos. Para o momento, vale lembrar que, muito

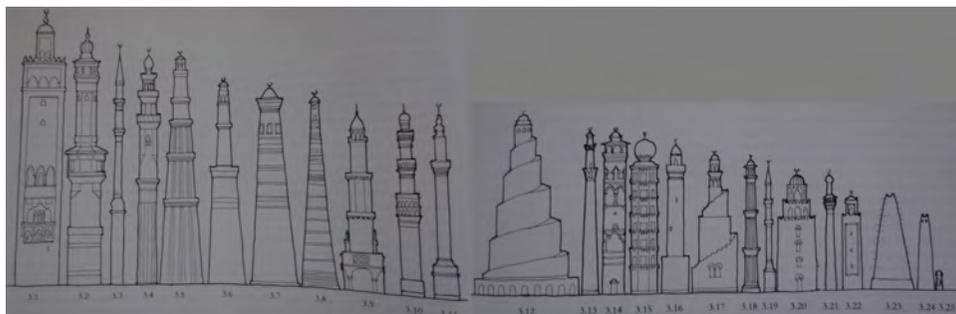
provavelmente, esses primeiros minaretes eram muito pequenos para incorporar uma carga substancial de propaganda, independentemente de essa carga ser dirigida aos muçulmanos os cristãos, ou ambos ao mesmo tempo. Eles são, portanto, mais bem interpretados como ensaios incipientes e hesitantes com uma forma não familiar, uma forma que, posteriormente, o Islã triunfalmente tornaria sua.

### ETIMOLOGIA

A segunda abordagem possível para a função original do minarete é através da etimologia das palavras usadas em árabe para descrever esse tipo de construção. Talvez seja significativo que todas as três palavras comumente utilizadas — *manāra*, *ṣauma'* e *mi'dhana* — parece se referir, no que tange à sua etimologia, a aspectos funcionais bem distintos. Assim, a noção que o minarete servia múltiplas funções é incorporada na própria língua árabe. Essas funções naturalmente geraram vocábulos apropriados para si. É, no entanto, duvidoso se o predomínio de um dado termo em uma certa área geográfica reflete ou não o predomínio de uma função em relação a outra.

De longe, o mais comum dos três termos é *manāra* ou *manar*, que é bem apropriadamente a fonte — através da versão turca do termo — para a palavra “minarete”. É necessário enfatizar desde o início que a palavra não tem nenhuma conotação em relação ao chamado à oração. Seu significado mais básico é um lugar de luz ou fogo (*nūr* ou *nār* em árabe). Não é de forma alguma surpreendente que essas duas nuances de significado tenham convergido no uso linguístico — embora a evidência dos vários verbos ligados à raiz *n-w-r* sugira que o significado primário é “luz”. A palavra era usada na Arábia pré-islâmica para designar lugares altos a partir dos quais eram feitos sinais de fogo ou fumaça. Por essa razão, o minarete foi frequentemente igualado a um farol, especialmente porque tais estruturas eram amplamente utilizadas para fins militares pelos bizantinos no norte da África e na Síria até depois da era islâmica. O Farol de Alexandria, que era, é claro, uma das sete maravilhas do mundo antigo, e que foi danificado pelos árabes em 21/642, tinha essa função, entre outras, e continuou a ser o exemplar de todos os faróis subsequentes. Ele foi citado repetidamente como inspiração para certos tipos de minarete, uma teoria que discutiremos em breve. Além disso, as torres cilíndricas ligadas a fortalezas islâmicas em partes da costa norte-africana (por exemplo, Tunísia) não somente serviam como faróis e marcos, como também eram chamados realmente de *manāra*. Portanto, não é de se estranhar que *manāra* tenha-se derivado etimologicamente da palavra árabe para luz (*nūr*). Essa conexão com a luz foi usada como base para uma interpretação simbólica do minarete como uma emanção da luz divina ou como uma imagem de iluminação

espiritual. De forma mais geral — retomaremos esse ponto mais adiante — o termo *manāra* foi aplicado, através de um processo familiar de depreciação semântica, a marcos, pedras de fronteira ou torres de vigia, mesmo quando não se pretendia nenhuma associação particular com a luz ou o fogo. Por outro lado, a conexão com o fogo e a luz é especialmente enfatizada no caso de *manāra* significando uma lâmpada a óleo ou candelabro. Poderíamos resumir a discussão de *manāra* notando que o termo combina dois conceitos distintos: a noção de luz ou fogo e a de marco. Nenhum desses significados tem qualquer papel no ritual islâmico. Entretanto, enquanto que acender um fogo no minarete de uma mesquita fosse um evento raríssimo nos períodos mais remotos (como registrado que ocorreu no caso do *Manārat al-‘Arūs* na mesquita de Damasco), e seja difícil reconciliar com qualquer função regular da mesquita, o valor do minarete como um marcador da principal construção da comunidade islâmica é auto-evidente. Pode-se seguramente conceder, portanto, que, no contexto da arquitetura religiosa, a associação entre o minarete e a luz ou fogo é (em termos práticos) uma irrelevância. Será necessário, entretanto, voltar a essa associação no contexto da arquitetura secular.



**Figura 105** Formas de minaretes.

O segundo termo mais frequentemente empregado para designar o minarete — de fato, o uso padrão no Norte da África — é *ṣawmā'a*. A palavra significa uma cela em que o cristão (geralmente um monge) se enclausura (com a glosa particular que a cela tem um ápice delgado e pontudo). É útil lembrar neste contexto que, quando o maior teólogo islâmico medieval, al-Ghazali, estava passando por sua crise espiritual, ele recorreu, como muitos anacoretas cristãos antes dele, à clausura em um edifício: mas ele o chama de *manāra*. Em suas próprias palavras: “por um período eu me confinei na mesquita de Damasco, e fiquei no minarete todo o dia, com a porta cerrada”. Esse conceito de se fechar parece ser derivado das celas que eram uma característica da arquitetura

bizantina pré-islâmica; elas foram incorporadas em elevadas torres retangulares das quais igrejas, monastérios e casas eram dotadas. Mais uma vez, contudo, como no caso de *manāra*, a etimologia pode enganar — pois, enquanto que o significado básico de *ṣawmaʿa* é, de fato, “cela”, a palavra veio a designar, por um processo de metonímia (parte pelo todo), toda a estrutura da qual a cela era uma pequena parte. Poderíamos também notar que, assim como *manāra*, que é frequentemente usado para a lâmpada de um monge, a conexão com o cristianismo — uma conexão que é uma característica recorrente da história do minarete — pode simplesmente refletir o contexto cristão de muitos dos primeiros usos do termo. Em outras palavras, *ṣawmaʿa* pode muito bem ter sido usada para significar “cela” em vez de especificamente uma “cela cristã”, que é a definição primária dada por Lane. Entre os significados para o verbo *ṣamiʿa* está o de ter uma orelha que é afinada ou delgada em sua extremidade. Em todo caso, a conotação específica de *ṣawmaʿa* no presente contexto parece ser um minarete alto e retangular, ao invés do gênero do minarete propriamente dito. Talvez tenha desenvolvido essa associação com a altura não pelo processo de metonímia (parte pelo todo), mas porque, como sugere o caso de Fusṣāḥ, ele originalmente conotava pequenas projeções retangulares em forma de caixa acima da linha do telhado nos cantos da mesquita. Com o passar do tempo, tais minaretes de “sentinela”, para usar a feliz expressão de Schacht, se tornaram mais altas e, portanto, mais proeminentes, sendo o minarete autônomo o clímax óbvio dessa evolução. Seja como for, *ṣawmaʿa* parece ser um termo completamente adequado aos minaretes do Norte da África. Ademais, ao contrário da palavra *manāra*, e seu cognato hebraico *menorah*, suas conotações são religiosas, embora com um tom cristão. Possivelmente como resultado de sua associação com o minarete, a palavra também foi usada de forma mais geral para significar um “lugar alto” ou mesmo “uma construção alta”, e no sentido menos específico é clara sua conexão com *manāra* no sentido de torre de sinalização ou marco. No norte da África, no entanto, existe uma distinção clara, pois *manāra* é usado para torres de sinalização e faróis. Bem apropriadamente, haja vista suas conotações cristãs, *ṣawmaʿa* encontrou um lugar na Europa, através da palavra espanhola *zoma*, que significa minarete.

É um desafio ponderar sobre o fato que as duas palavras árabes mais frequentemente empregadas para se referir ao minarete não deem nenhuma pista da função ritual que tem sido associada a ele através dos séculos. Pelo contrário, evocam respectivamente associações pré-islâmicas e cristãs. O termo que traduz com exatidão a função do edifício, *miʿdhana*, é, ironicamente, muito mais raro que os outros dois. Derivado de *adhān* (o chamado à oração), significa o local do

qual é feito o chamado. A mesma raiz resulta em *mu'adhdhin* (muezim), que significa aquele que faz o chamado à oração. Tradições pré-islâmicas infiltram até mesmo nessa palavra, pois naquele tempo o arauto que realizava proclamações importantes era conhecido como *mu'adhdhin*. Deve ser admitido que a raridade do termo *mi'dhana* é prenhe de significado, pois, se o termo etimologicamente óbvio não é utilizado, uma dedução logicamente justificável seria que os primeiros minaretes, a despeito da tradição posterior, não seria primariamente (ou talvez de forma nenhuma) como local para realizar o chamado à oração. Esse é, de fato, um conceito importantíssimo, e abre caminho para uma reavaliação profunda do gênero como um todo. Então, através desse raciocínio, poderia ser possível alguma conexão com o governante, presumivelmente com seu papel de *imām* (uma posição mais convincentemente proposta nos anos recentes por Jonathan Bloom) — embora a interação íntima entre os elementos seculares e religiosos no cargo de califa nos torne cautelosos face a uma interpretação estritamente política ou secular do minarete, bem como sua popularidade difundida, pelo menos após o século X, em contextos provincianos fora da órbita da corte e dos principais centros de poder. A evidência desses séculos posteriores aponta inequivocamente para o uso de *manāra/šawma'a* para o chamado à oração, e essa evidência não pode ser descartada levianamente. Por enquanto, basta simplesmente chamar atenção a essas inconsistências; pois não pode ser negado que a equação persistente do minarete com a proclamação de poder é difícil de ser reconciliada com seu papel amplamente presumido como uma torre para o *adhān*.

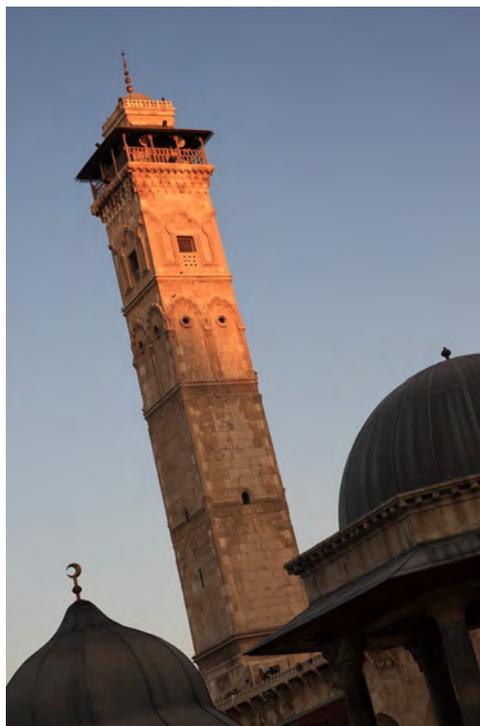
[...]

### A FORMA DOS PRIMEIROS MINARETES

A terceira abordagem possível para determinar a função do minarete nos primeiros séculos do islã é através da morfologia. A mais breve revista das características formais dos minaretes medievais basta para gerar um resultado muito significativo: que praticamente todo o corpo de minaretes sobreviventes pertence a duas categorias: uma categoria inclui minaretes com amplo espaço interior; a outra, minaretes com espaço interior reduzido ao mínimo necessário para a escada em espiral subir a estrutura. Minaretes com escadas externas, obviamente, não pertencem a nenhuma dessas categorias. Embora seja útil essa divisão, ela não consegue iluminar o primeiro século islâmico. Qualquer tentativa de explicar a função do minarete através de sua forma tem que levar um pouco em consideração os primeiros minaretes de que se tem notícia, muito embora nenhum deles tenha sobrevivido. É, então, de importância crucial a interpretação colocada nos tantalizantes e breves relatos literários que se referem aos primeiros minaretes.

## O minarete

Esses relatos, infelizmente, ou são ambivalentes, ou são curtos demais para jogar luz sobre o problema. Por exemplo, o historiador al-Baladhuri se refere ao minarete de Basra como sendo de pedra. Como é especificada pedra, e o resto da mesquita é de tijolo de lama, parece legítimo concluir que o minarete era importante o bastante para terem tido um cuidado especial com sua construção.



**Figura 106** Minarete da Mesquita de Alepo, Síria, ca. 1094.

### MINARETES NO NORTE DA ÁFRICA E ESPANHA

Encyclopædia of Islam, v. Manāra, Manār.

Por algum tempo, a forma quadrada, já bem estabelecida na Síria, continuou a dominar o mundo islâmico. Escavações recentes confirmaram que a subestrutura quadrada do minarete da Mesquita de Sidi Uqba em Qairawan, na Tunísia, é do período aghlábida [séc. IX]. [...] O espaço fechado considerável do minarete de Qairawan (base: ca. 10 m quadrados, altura: ca. 35m) encorajaram a possibilidade de provimento de câmaras dentro do minarete. Por alguma razão, isso não foi feito nesse caso, então o minarete tem paredes desmesuradamente espessas; mas minaretes magrebinos ou andaluzes posteriores como os exemplos almôadas de

## O minarete



**Figura 107** Minarete da Mesquita de Sidi Uqba, Qairawan, Tunísia. Ca. 221/836.



**Figura 109** Giralda, Sevilha. Orig. séc. XII.

Sevilha, Rabat e Marraquexe empregaram tais câmaras e também as dotaram de abóbadas decorativas de pedra ou tijolo.



**Figura 110** Minarete da Mesquita de Kutubiya, Marraquexe, séc. XII.

Esses três minaretes do final do século VI/XII marcam o zênite desse gênero no islã ocidental, perpetuando a face exterior das torres sírias pré-islâmicas e islâmicas, e do minarete de Córdoba, mas são muito maiores do que seus distantes modelos sírios (quase 65 m de altura) e ostentam rica decoração nos quatro lados, arcos com pontas, em ferradura ou multifoliados, frequentemente gerando um design entrançado, e também com janelas sozinhas ou em pares em cada andar. Com o tempo, também, os minaretes andaluzes exerceriam influência nas campanilhas das igrejas espanholas do período [...].

Os minaretes do Magrebe e da Andaluzia formam uma escola única no mundo islâmico por sua fidelidade a um modelo importado e por seu conservadorismo inato, que manteve uma forma em grande parte consistente através de uma vasta área por mais de um milênio.

### MINARETES ABÁSSIDAS

A história do minarete no resto do mundo islâmico, como no Egito e na Turquia e na área a leste deles, é de certa forma mais variada, incluindo uma ampla variedade de formas, influências externas e funções, tanto seculares quanto religiosas.

Esse panorama mais amplo é imediatamente aparente nos minaretes imediatamente pós-omíadas que sobrevivem no leste islâmico. Eles são principalmente encontrados no Iraque. Possivelmente o mais antigo deles é o chamado Manārat al-Mujīda, que sai das normas do primeiro século por ser uma estrutura delgada e cilíndrica de tijolo cozido, com uma escada em caracol interior e uma decoração exterior austera em tijolo cozido, sendo assim profético em relação

aos minaretes erigidos no Irã no período seljúcida. Além disso, é completamente livre, não tendo sinal de construção adjacente. Localizado estrategicamente na rota entre o palácio principesco abássida de Ukhaydir e Cufa, pode, portanto, ter tido a função de marco, sendo sua forma peculiar um reflexo das torres de vigia que aparentemente ficavam ao longo da antiga fronteira entre os sassânidas e os árabes no Iraque.

Os mais celebrados dos primeiros minaretes abássidas são, é claro, as torres helicoidais ligadas à Grande Mesquita de Samarra (234–7/848–52) e a mesquita de Abu Dulaf (245–7/859–62). Embora sua origem exata seja disputada, não surge a questão de uma fonte clássica ou cristã. Suas formas estão profundamente enraizadas na arquitetura médio-oriental. Em ambos os casos, uma base quadrada leva a uma rampa externa que sobe em espiral, cada vez mais íngreme, ao redor de um cilindro central sólido. No caso do minarete de Samarra (a *malwiyya*), a rampa termina em um quiosque com uma arcada depois de quatro revoluções completas. Uma edícula semelhante provavelmente coroava o minarete da mesquita de Abu Dulaf depois que a rampa completava quatro revoluções. O minarete de Samarra é, portanto, substancialmente maior, com uma altura de 53m, sendo, de fato, um dos mais altos minaretes do mundo islâmico. Como convém à sua importância, o minarete tem uma localização nova e imponente, localizado a cerca de 30m fora da mesquita, exatamente no eixo do mihrāb. Assim, sua integração com a mesquita e sua função litúrgica em relação ao resto do edifício é devidamente enfatizada, enquanto seu isolamento é suficientemente destacado para chamar atenção como uma estrutura separada. A prática de colocar o minarete no eixo do mihrāb foi copiada em todo o mundo islâmico.

Parece haver duas possíveis origens para essa forma helicoidal bizarra para um minarete. Primeiramente, uma origem iraniana: em Firuzabad, em Fars, a primeira capital sassânida, há uma torre com base quadrangular com os restos de uma rampa externa a rodeá-la (chamada de *tirbāl*) pelos árabes. Esse monumento foi interpretado como sendo zoroastrista, com um fogo queimando no topo; e já notamos a disposição dos árabes para incorporar formas arquitetônicas sacralizadas por féis anteriores. Em segundo lugar, há a antiga forma mesopotâmica do zigurate ou torre-templo. Enquanto que a maior parte deles tinha elevações com degraus compostos de quadrados superimpostos de tamanho decrescente, algumas tinham uma base quadrangular que abrigava um enorme cilindro central rodeado por uma rampa em aclive; em Khorsabad, no norte do Iraque, foi escavada uma construção de quatro andares desse tipo. Adotar qualquer um desses dois tipos como base para minaretes combinaria muito bem com a atitude anti-síria dos abássidas. No caso, entretanto, a forma da *malwiyya* parece ter sido

## O minarete

muito excêntrica para servir satisfatoriamente como minarete, e praticamente não teve descendentes (para uma interpretação contemporânea, ver fig. 112).

O único descendente importante da *malwiyya* iraquiana, especificamente o da mesquita de Abu Dulaf, foi de fato o minarete da mesquita construída pelo servo dos abássidas no Iraque, Aḥmad ibn Ṭūlūn, no Egito (263–5/876–9). [...]



**Figura III** Minarete da Mesquita de Ibn Tulun.

Mas esses minaretes em espiral, embora fascinantes, representam um desvio na história do minarete. No mundo islâmico oriental, a tradição dominante foi daí em diante a do Irã, onde se desenvolveu uma forma completamente diferente, elevada e de tipo cilíndrico. Essa forma, obviamente, não devia nada à Síria, mas pode dever algo às regiões a norte e leste do Irã — Índia, Ásia Central e até a China. [...] Mesmo assim, as evidências fragmentárias que sobreviveram sugerem que os primeiros minaretes iranianos, por exemplo em Dāmghān e Sīrāf, seguiram a forma omíada de torres quadrilateras; mas essa forma foi logo modificada, a julgar pelo minarete da mesquita de Nāyīn, que tem um formato quadrangular no nível do chão, embaixo de um fuste octogonal fundindo-se em um cilindro afunilado. O minarete da mesquita de Nāyīn (fig. ??) parece ser

## O minarete



**Figura 112** Al-Fanar – Centro Cultural Islâmico Catari, Doha, Catar. 2008.



**Figura 113** Minarete da Mesquita de Nayin.

pré-seljúcida, e a evidência literária confirma que, por volta do século IV/X, as cidades iranianas eram caracterizadas por minaretes extremamente elevados.

## MINARETES IRANIANOS

O registro das construções sobreviventes dos séculos XI e XII no Irã mostra que foi uma época de construção sem precedentes, sendo as mesquitas, assim como as madrassas, expressões do patronato oficial seljúcida frequentemente executado pelos emires (como, por exemplo, nas mesquitas de Qazvin e Burujerd). Esses minaretes seljúcidas altaneiros — frequentemente com 30 metros de altura, com um cone pronunciado que acentua sua altura, escadas internas e suntuosa decoração externa geométrica ou caligráfica contrastando com a despojamento das paredes da mesquita — são tão seguros de si e completos em sua forma que deve ser certamente postulado um período de desenvolvimento. Dentro desse contexto do patronato seljúcida, nota-se que a rica decoração de tais minaretes testemunhava a munificência do patrono. Além disso, como projeto arquitetônico, era consideravelmente menor em escopo que uma mesquita — a despeito de sua ostentação. Isso obviamente o tornaria atrativo para patronos menos ricos. O fato de esses minaretes não terem necessariamente uma função claramente litúrgica é sugerido pelo caso da Isfahan do século XII. Como é somente a mesquita de sexta-feira que, segundo o costume (não o dogma) requer um minarete, é notável se dar conta que essa cidade, uma das capitais seljúcidas do Irã, tem mais que uma vintena de minaretes desse período (figs. 114, 115, 116, 117). Em quase todos os casos, a mesquita para a qual o minarete foi originalmente construído desapareceu. É tentador especular que essas mesquitas eram estruturas muito mais simples e mais humildes que não tinham tido minaretes antes. Temos razão para supor que teria restado alguma evidência além dos próprios minaretes, se esses minaretes houvessem sido construídos na mesma época que suas mesquitas adjacentes, num projeto integrado.

O caso do mausoléu tradicionalmente associado com o samânida Ismail bin Ahmad em Bukhara mostra que, por volta de 900 d.C., havia sido descoberta a efetividade da decoração de tijolos como manto para uma construção de relativamente pequena área de superfície e, portanto, barata, sendo agora transposta ao minarete (decoração completa em tijolos em torres tumulares da época, com diâmetros muito maiores, ocorre somente em edifícios menores do gênero). O minarete cilíndrico iraniano gerou uma surpreendente variedade de formas, principalmente no século XII, com variações na proporção do plinto, octogonal ou quadrangular, e o fuste cilíndrico; duas ou três fileiras de cilindros afunilados (por exemplo, em Ziyār, perto de Isfahan (fig. 114) o minarete de Jām, em Ghūr, no Afeganistão central (fig. 118); escadas poderiam girar em torno da coluna central ou ser construídas no grosso do muro exterior e contavam com pequenas abóbadas. Minaretes em pares provavelmente datam desse período, como meio de conferir uma importância extra ao portal de entrada de

## O minarete



**Figura 114** Minarete de Ziyar, perto de Isfahan. séc. XII.



**Figura 115** Minarete da Mesquita de Ali, em Isfahan.

um edifício (por exemplo, em Ardistan e Nakhtchiwan), eventualmente sendo incorporados à mesquita para flanquear a entrada da muşalla. Parece não haver uma prática consistente regulando a localização de minaretes únicos dentro da mesquita. Quando o minarete era erigido como um componente integral da



**Figura 116** Manar-i Chehel Dokhtaran, Isfahan, Irã.



**Figura 117** Minarete de Sarban, Isfahan.

mesquita, frequentemente se providenciava para que a entrada não fosse no nível do chão, mas do telhado da mesquita. Essa característica de tais portais alto

## O minarete

no fuste de minaretes que são, atualmente, autônomos, que seria misteriosa não fosse por essa explicação, são prova clara de que originalmente eram destinados a ser parte de uma mesquita.



**Figura 118** Minarete de Jâm.

Alguns minaretes desse período levantam profundos problemas de interpretação. Alguns são localizados ao longo de importantes rotas ou à beira do deserto (Khosrogird; Ziyar; Mil-e Nadiri), o que dá suporte à teoria que eles serviam, sem dúvida *inter alia*, como marcos. Como muitas das viagens de caravana eram feitas à noite, uma lâmpada no topo de um minarete possibilitaria que ele servisse como um farol em terra. Uma referência literária fortuita afirma que em 581/1185 a prática de colocar uma lâmpada no topo de um minarete era suficientemente familiar no Khorasan para não merecer nenhum comentário. Talvez o mais enigmático, bem como o mais esplêndido minarete do período seja o de Jam, com uma altura de cerca de 60m, sem precedente entre os minaretes iranianos, e seu principal fuste inferior decorado com toda a Sura XIX, Maria, do Alcorão, e mais outras inscrições, principalmente históricas, louvando as realizações do sultão ghúrida Ghiâth al-Din Muḥammad ibn Sâm; há um claro motivo de prestígio e vitória, com o texto alcorânico talvez enfatizando a fé islâmica em uma terra que ainda não tinha saído do paganismo.

Em períodos posteriores, o minarete iraniano nunca recuperou a importância que teve com os seljúcidas, mas mesmo assim, foram encontrados novos usos e novos tipos de decoração. Com os Il-Khânidas, foi entusiasticamente empregado o dispositivo de pares de minaretes flanqueando um iwan importante (geralmente a entrada à construção), como em Abarqūh, Ashtardjan, Qarābāghlar e dois edifícios em Isfahan). Havia uma nova ênfase em azulejos luxuosamente aplicados, e isso era um fator crucial em uma mudança de ênfase, o destaque deliberado da parte de baixo do minarete. Sob os timúridas, a distinção do minarete foi enfatizada pela técnica de cobrir o fuste com uma grade em losangos de tijolo, cada um de cujos interstícios era preenchido com um medalhão de azulejo de alta qualidade (por exemplo, os minaretes de Masjid-e Shah e a Mesquita de Gawhar Shad, ambos em Mashhad). No período safávida, o andar mais alto do minarete foi padronizado na forma de um cilindro afunilado com uma abóbada rasa que, como o resto do minarete, era completamente coberta com azulejos esmaltados ocasionalmente com grande parte do fuste dourado (p. ex., nos santuários de Qom e Mashhad). Na dinastia Qajar, os arquitetos assinalaram a função cada vez mais secular do minarete ao usá-lo para pontuar os portais de entrada de mercados (Yazd), cidades (Qazvin, Simnan) e lugares (Teerã); minaretes, anteriormente sozinhos ou em pares, agora proliferavam e se tornavam triviais.

A influência do minarete seljúcida é claramente perceptível na Índia muçulmana, para onde foi levada pelos ghúridas e seus epígonos.

### MINARETES TURCOS

Falta examinar o gênero arquitetônico do minarete no Egito e na Turquia, duas áreas em que gozou de grande popularidade. A Turquia teve uma tradição distinta de construção de minaretes, embora mais curta que o Egito, começando com os numerosíssimos minaretes erigidos pelos seljúcidas de Rum, em que encontramos um uso de minaretes de portal em pares, de força maciça, todos de tijolos em suas seções mais altas, contrastando com as fachadas em silha abaixo, tudo isso mostrando suas origens iranianas longínquas.

Talvez mais individual tenha sido a interpretação anatoliana do que fora por longo tempo um dispositivo padrão dos arquitetos muçulmanos: empregar um único minarete como parte integral da mesquita, merecendo atenção especial por si só. A novidade ficava por conta da redução da área da superfície da mesquita, fazendo assim com que o minarete ficasse muito mais proeminente. Em nenhum outro lugar do mundo islâmico encontra-se tão regularmente a silhueta familiar de uma mesquita compacta, com cúpula baixa e minarete cilíndrico,

quanto na Turquia. Esse é um esquema que atingiu praticamente um status simbólico, e foi estendido na Anatólia para madrassas e *imārets*. Sua robustez e sua localização no canto da construção dão a esses minaretes um ar de bastião, bem exemplificado nas mesquitas ‘Alā’ al-Dīn em Konya e Niğde ou a Ulu Camii em Divriği (todas do século VII/XIII) e, mais ou menos no próximo século, nas mesquitas de ‘Īsā bey em Selçuk, (777/1375) ou Ilyās Bey em Mileto (806/1404). Tais construções mantiveram viva a tradição e garantiram que se tornasse canônica com os otomanos desde a época de suas primeiras construções em Iznik (Yeşil Cami) e Bursa (Yeşil Cami e a mesquita Hüdavendigâr, entre outras). Nas obras-primas maduras de Istambul, dois ou mais minaretes são o equipamento padrão de complexos de mesquitas; mas nas províncias a antiga tradição continuou sem mudanças, como mostram as mesquitas de Elbistan, Diyarbakir, Gebze e outras.



**Figura 119** Ulu Camii, Divriği. Minarete.

Embora tenham sido usadas várias formas na Anatólia pré-otomana, esses minaretes dão poucas pistas do papel único que o minarete cumpriria na arquitetura otomana, um papel que se tornou em grande medida fixo, com sua forma fina e elegante, como um lápis apontado, após a captura de Istambul. No minarete otomano, o fuste cilíndrico principal eleva-se de uma base quadrangular ou poligonal e é pontuado por uma, duas ou três sacadas circulares sobre abóbadas de muqarnas, tudo coberto no final por um telhado alongado e cônico, revestido de cobre e terminando com um florão (como na mesquita de Selimiye).

Talvez a mais celebrada característica dos minaretes otomanos não seja sua forma externa, mas seu uso em pares, quartetos ou sextetos, como dispositivo para proclamar o status real da construção — pois parece que só um sultão reinante poderia erigir mais que um minarete por mesquita. Há pouca dúvida que esses minaretes representem a tentativa mais constante em toda a arquitetura islâmica de reconciliar objetivos divergentes da iconografia real e religiosa. Essas

## O minarete

lanças gigantescas, finas como agulhas, agrupadas em defesa, como uma guarda de honra, ao redor de uma cúpula real, têm um impacto distintamente agressivo e cerimonial, em grande medida dependente de suas proporções quase sem precedentes; o par de minaretes flanqueando a cúpula da mesquita de Süleymaniye tem 70m de altura. Tais minaretes funcionam simultaneamente para enriquecer a silhueta exterior da mesquita — no caso citado, por exemplo, os minaretes exteriores nos lados da fachada principal são mais curtos que os da cúpula. Assim, consegue-se um efeito piramidal, que é ainda mais enfatizado pela escolha de um local em aclave. A linha do horizonte de Istambul, suavemente ondulada, com suas vistas rurais, era idealmente adequada a esse tipo de exibição, e a significância política da cidade como capital otomana pode parcialmente ter motivado esse novo uso do minarete como um componente de um planejamento urbano em escala colossal. Esses minaretes também eram usados de forma mais simbólica como marcadores do pátio da *muşallā*, ou de toda a mesquita, demarcando os limites do domínio religioso dentro de um ambiente secular. A câmara da cúpula, assim como o minarete, adquiriam, assim, importância extra como símbolos da fé. Esse desenvolvimento não era novo, mas somente na arquitetura otomana foi perseguido tão obsessivamente. É, portanto, inteiramente apropriado que esses minaretes devam, como as cúpulas sobre o mihrāb, também portar o emblema do crescente, sustentados por uma série de orbes sobrepostos.



**Figura 120** Mesquita Selimiye, Edirne. 1568-1574.



**Figura 121** Minaretes da Mesquita Süleymaniyye, Istambul. 1557.

### MINARETES EGÍPCIOS

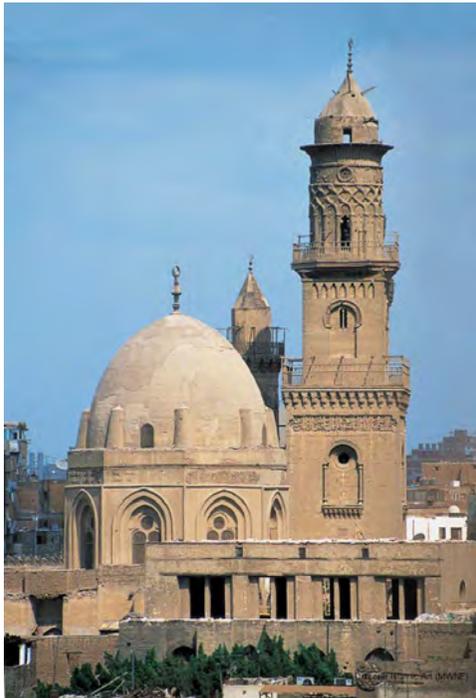
Se o conservadorismo é o marco do minarete otomano, seu correspondente egípcio é, sobretudo, variado. Essa variedade é tanto mais admirável porque a escola egípcia, para todos os efeitos, concentra-se nos edifícios do Cairo, embora seja representada em menor medida nas cidades do Egito e na arquitetura dos mamelucos na Síria e no Levante. Infelizmente, pouquíssimos minaretes pré-mamelucos escaparam de extensas mudanças. Além disso, os mais importantes exemplos que caem nessa categoria não são obras metropolitanas, mas são todas encontradas em várias cidades provincianas – Esna, Luxor, Aswn e a próxima Shellal, todos datando do século V/XI e já exibindo a característica divisão egípcia do minarete em fileiras sobrepostas concebidas separadamente, embora também haja influências hijazitas em jogo.

Apesar de serem estilisticamente interessantes, esses minaretes são insignificantes em comparação com as grandes torres nos cantos da principal fachada da mesquita de al-Ḥākīm 122 no Cairo, construída entre 380/990 e 401/1010. Com suas bases quadrangulares maciças — mas posteriormente bastilhadas — cujo

## O minarete



**Figura 122** Minarete da Mesquita de al-Hâkim, Cairo.



**Figura 123** Minarete da Mesquita de Qalawuun, 1285.

topo, como o de um antigo pilone egípcio, é tão marcado que é quase inclinado, tem toda a aparência de baluartes. [...]



**Figura 124** Minaretes de al-Azhar. Período mameluco.



**Figura 125** Minaretes da mesquita do Sultão Mu'ayad. Cairo, séc. XV.

Como os minaretes de al-Hākīm foram modificados, não é fácil categorizá-los no corpus dos minaretes egípcios. Isso é lamentável, ainda mais tendo em vista a controvérsia que já foi forte, sobre o papel que teve sobre os minaretes egípcios o Farol de Alexandria, que se manteve intacto até ser parcialmente aruinado por um terremoto em 796–7. A despeito de Creswell, que argumentava contra qualquer ligação entre os minaretes e o Farol, dificilmente poderíamos deixar passar o fato que todos os minaretes egípcios remanescentes de antes de 1100 atestam uma nítida divisão tripartite da elevação. Como essa característica não está presente nem nas tradições síria, iraniana e magrebina (com duas exceções significativas), deve ser proposta uma lógica para esse aspecto incomum, e uma probabilidade aqui parece ser o Farol, sendo os minaretes egípcios variações livres de seu tema. (Deve-se notar que o Farol foi reconstruído repetidamente entre o século VII/XIII e meados do século VIII/XIV. De fato, como notou Butler, o relato de ‘Abd al-Laṭīf indica que por volta de 1200 o Farol era composto de andares sucessivos quadrangulares, octogonais e circulares, sendo coroado por uma lanterna ou pequena cúpula. É bem provável, portanto, que foi esse Farol semi-islâmico, em vez do original, que serviu para estabelecer a tradição do minarete subdividido no Egito.)

Mas se o Farol exerceu, em uma ou outra de suas sucessivas formas, alguma influência sobre os primeiros minaretes egípcios, parece que não foi contínua. Nas primeiras versões de algumas torres, a ênfase era em um fuste alto e quadrado de tipo sírio, que pode ser bem despojado (mausoléu de Abu ’l-Ghaḍanfar, 552/1157, e Fāṭima Khātūn) ou ricamente decorado como o minarete na madrassa do Sultão al-Nāṣir Muḥammad (fig. 126), com a chamada *mabkhara* (por ser parecido com um incensório), encimado por um pavilhão octogonal de dois andares. Posteriormente, foi dada mais ênfase à *mabkhara*, e suas divisões interiores foram mais demarcadas, com diferentes planos no chão, octogonais e circulares, e padrões decorativos.

Posteriormente, persistiu o princípio de alterar a proporção das fileiras. O fuste principal foi reduzido ao ponto de se perder nas paredes circundantes da mesquita, deixando a parte visível do minarete como um fuste octogonal com uma superestrutura cilíndrica (minaretes de Shaykhūn e Sarghatmish, ambos do século XIV). As transições entre as fileiras eram frequentemente marcadas por sacadas múltiplas com mísulas em muqarnas, lembrando minaretes otomanos, e elas foram de fato usadas para garantir os mesmos efeitos antifonais no canto do *adhān* que na Turquia. Havia uma ênfase na altura absoluta, sendo que o minarete sudeste da Mesquita do Sultão Ḥaṣan elevava-se a 90m, o mais alto do Cairo. A *mabkhara* foi, então, substituída pela *qulla*, assim chamada por causa de sua semelhança com a metade de cima do típico recipiente de água egípcio,



**Figura 126** Madrasa al-Nāṣir Muḥammad. Cairo, séc. XIII-XIV.

com forma de pera e com pelo menos dois remates de bronze cujos crescentes eram orientados em direção à *qibla*. Nas décadas finais do período mameluco, o minarete foi coroado com um par de pavilhões quadrangulares abaixo de um agrupamento de *qullas* (complexo funerário de Qanṣūh al-Ghūrī, figs. 127 e 128).

Finalmente, a popularidade do minarete na arquitetura mameluca merece explicação. No século VIII/XIV e IX/XV, o principal tipo de construção no Cairo parece ter sido um conjunto composto. Suas partes podiam variar de um conjunto para outro, mas seus principais elementos funcionais eram a mesquita, a madrasa, a *khānqāh* (casa de uma confraria sufi) e o mausoléu. Complexos semelhantes já haviam-se tornado populares na Anatólia seljúcida. No Egito, porém, ao contrário da Anatólia, o minarete foi desde o início visto como parte integral de tais complexos. Pode-se duvidar que isso tenha acontecido por motivos puramente funcionais. No denso tecido urbano do Cairo, nada poderia distinguir de longe tais complexos como um minarete; e, nesse sentido, pode ser visto como uma afirmação pública da munificência do patrono. Sua localização variava. Às vezes eram localizados nos dois cantos da fachada principal, ou flanqueando um portal (como em Bāb Zuwayla); esses eram locais tradicionais. Mas muitos locais eram incomuns ou mesmo inéditos. A madrasa de al-Ṣāliḥ tem um único minarete sobre o pórtico central da fachada, e dois minaretes na mesquita de al-Nāṣir Muḥammad na cidadela encontra-se no canto da parede da *qibla* e ao lado da entrada principal. Esta última localização ocorre novamente no complexo



**Figura 127** Complexo funerário de Qanṣūh al-Ghūrī, detalhe da parte superior do minarete. Cairo, séc. XVI.

funerário de Qā'it Bay. Nesse posicionamento imprevisível do minarete, pode-se reconhecer preocupações semelhantes às dos arquitetos otomanos. Agora o minarete era, ao que parece, valorizado menos por sua função religiosa real ou simbólica, e mais por seu papel como marco ou articulador, tanto no complexo ao qual pertencia quanto de forma mais ampla dentro da própria paisagem urbana. Uma vez mais, então, afirmava-se a flexibilidade das formas desenvolvidas pela arquitetura islâmica.



Figura 128 Minarete de Qanṣūh al-Ghūrī.

## O minarete



**Figura 129** Mesquita do Sultão Qaitbay, Cairo, séc. XV.

# A escrita árabe: seu papel e princípios

Sheila Blair [14]

## A ESCRITA ÁRABE: SEU PAPEL E PRINCÍPIOS

Escrever em árabe se tornou um, se não o, principal tema na cultura visual islâmica à medida que se espalhou para um quarto do globo durante os últimos 1400 anos. Este capítulo começa delineando algumas das razões para isso. O árabe como língua da revelação teve um papel seminal na religião do islã e na civilização que floresceu sob o patronato muçulmano, e a escrita desenvolvida para escrever árabe foi adaptada para servir a outras línguas, primeiro o novo persa, depois o turco, e com o passar do tempo uma série de outras línguas, tanto semítica quanto não, incluindo várias línguas bérberes do norte da África; as línguas iranianas pachto, curdo e balutchi; as indo-arianas urdu, sindhi e kashmiri; a dravidiana moplah; e as austronésias sulu, malgaxe e malaio. O resultado é que o alfabeto árabe, após o latino, é a escrita segmental mais empregada no mundo atualmente. Há também outras línguas que costumavam ser escritas em árabe, desde o suaíle, kanuri, hauçá e fulani na África central e harari na Etiópia até o eslavos serbo-croata na Bósnia, o polonês e o bielorrusso, e até o japonês. Os muçulmanos na Espanha medieval escreviam sua língua nativa neolatina em letras árabes, numa escrita conhecida como aljamiado.

Em praticamente todas as épocas e lugares o árabe era admirado não somente por seu conteúdo, como também por sua forma. Este capítulo, portanto, tratará da discussão dos princípios básicos da escrita árabe que determinaram os parâmetros dentro dos quais os calígrafos desenvolveriam sua arte. Seu objetivo não é ser uma introdução ao árabe; pelo contrário, esta seção ressalta características que afetam sua performance formal, de forma que mesmo os que não leem a escrita possa apreciar alguns dos tours de force caligráficos ilustrados nos capítulos seguintes.

Para muitas pessoas, tanto muçulmanos quanto não-muçulmanos, cópias do Alcorão, as revelações de Deus ao profeta Maomé no começo do século VII, representam o ápice da caligrafia islâmica. De fato, páginas, desde magníficos códices do Alcorão – seja em pergaminho ou papel, escritos em tinta marrom ou preta numa variedade de estilos, e frequentemente decorados com ouro – formam o texto mais frequentemente ilustrado neste livro, incluindo um terço das ilustrações. A terceira e mais longa seção deste capítulo discute, portanto, os conteúdos e a forma dessa escrita e seu papel fundamental no desenvolvimento da caligrafia islâmica.

### *A importância da escrita na cultura islâmica*

O uso extensivo da escrita é um marco da civilização islâmica. A escrita decora construções e objetos feitos em todos os suportes no decorrer da civilização islâmica, desde o século VII até a atualidade, em quase todas as regiões desde o longínquo Magrebe, no Ocidente islâmico, até a Índia, o sudeste asiático e além. A caligrafia, a arte da bela escrita, tornou-se um dos principais métodos de expressão artística, sendo, além disso, a única forma de arte visual produzida em terras islâmicas que foi amplamente apreciada em sua própria cultura, com tratados dedicados a sua história e méritos artísticos escritos desde o período medieval. Em parte, a tradição islâmica se desenvolveu a partir de precedentes locais, pois tanto no antigo Oriente Médio quanto no mundo clássico, as inscrições haviam há muito tempo sido usadas para decorar paredes e fachadas de construções, bem como outros monumentos, como arcos de triunfo. Os assírios e os aquemênidas empregavam a escrita cuneiforme, inscrevendo-a em objetos oficiais que iam desde pequenos selos até relevos em grande escala.[...] Nesses casos anteriores, a escrita é geralmente complementada e explicada pela imagem que a acompanha. O que é diferente na arte islâmica é que a escrita se torna o principal e às vezes o único elemento decorativo. Essa mudança fundamental deve-se em grande parte ao papel central da palavra na religião do Islã. Sua importância é clara nos cinco versículos que iniciam a Sura 96 (Iqra' ou al-'Alaq) do Alcorão, geralmente considerados as primeiras palavras reveladas ao profeta Maomé:

Em nome de Deus o clemente o misericordioso  
Recita em nome de teu senhor que criou  
Criou o homem de um coágulo  
Recita e teu senhor é o mais generoso  
Que ensinou pelo cálamo  
Ensinou ao homem o que ele não sabia.

Em outras palavras, o conhecimento da escritura distingue o homem das outras criações de Deus.

A importância da escrita perpassa o Alcorão. A Sura 68 (Sūrat al-Qalam), outra das primeiras revelações, começa com as palavras: “Nūn. Pelo cálamo, e o que eles inscrevem”. Segundo outro par de versículos revelado um pouco depois (Q 50, Sūrat al-Qāf, versículos 17–18), dois nobres anjos sentam nos ombros do homem registrando todas suas ações e pensamentos. O da direita anota as boas ações; o da esquerda, as más. No dia do julgamento, eles contarão cada ação para o acerto de contas final no Livro do Acerto de Contas (Sura 69, Sūrat al-Hāqqah, versículos 18–19).

Embora o texto alcorânico nunca seja ilustrado, os artistas em períodos posteriores incorporaram sua imagética em outras obras. Esta pintura de dois anjos

tomando notas rápidas, por exemplo, vem de um manuscrito ricamente ilustrado da cosmografia de al-Qazvini, *'Ajā'ib al-makbluqāt wa gharā'ib al-mawjūdāt* (As Maravilhas da Criação e as Esquisitices da Existência).[...] O interessante é que os anjos não estão escrevendo em códices, o formato de livro onipresente nas terras islâmicas, mas em rolos, o formato usado para documentos oficiais da época, como no decreto dos mongóis da mesma época, de 1292. O artista ilkhânida, portanto, imaginava os anjos como burocratas!

A centralidade do Alcorão levou à promoção da língua árabe de um idioma regional à língua franca de um império. Durante a vida do profeta, o árabe era falado somente por um número relativamente pequeno de pessoas na região ao leste e sudeste do Mediterrâneo. A situação mudou drasticamente após as conquistas omíadas em direção ao oeste, passando pelo Norte da África, e em direção ao leste, pelo platô iraniano, e o estabelecimento de um império centralizado governado de Damasco, na Síria. Durante o reino do califa omíada 'Abd al-Malik (685–705), o árabe começou a substituir as línguas locais na chancelaria. Decretos administrativos e correspondência, bem como moedas, marcos de estradas e monumentos mostram que a escrita já havia sido padronizada nessa época. O uso do árabe continuou a se expandir, e em três séculos o árabe substituiu línguas mais antigas como o latim, o grego, o siríaco e o persa, para se tornar a língua da religião, governo, comércio, literatura e ciência da Península Ibérica, passando pela costa sul do Mediterrâneo, até o Iraque, o Irã e a Ásia Central. A escrita árabe se tornou uma característica distintiva da civilização islâmica, uma das formas pelas quais os muçulmanos medievais se distinguiram de outras culturas, e, assim como a escrita padronizada que se desenvolveu no começo do primeiro milênio na China, uma ferramenta fundamental para a promoção de união social. Abandonar a escrita árabe, como fez Atatürk na Turquia em 28 de novembro de 1928, marca uma quebra consciente dessa tradição religiosa e cultural. A importância da caligrafia no mundo muçulmano é frequentemente comparada com a da caligrafia chinesa e japonesa. Em ambas as tradições, a caligrafia era considerada a arte suprema, a mais valorizada em sua respectiva cultura. Ambas as tradições também mantinham uma dicotomia semelhante e um jogo entre a forma da escritura e o significado das palavras. Entretanto, há diferenças significativas entre as tradições do leste asiático e as tradições islâmicas. Algumas são materiais: os calígrafos chineses e japoneses trabalham com um pincel, os muçulmanos, com um cálamo. A flexibilidade e as múltiplas fibras do implemento de escrita padrão afetou a fluidez e a uniformidade dos traços. Valores culturais também tiveram sua influência. Tanto os calígrafos chineses quanto os japoneses imbuíam sua arte com seu estilo pessoal. Os calígrafos do

leste asiático geralmente se sentavam inertes, contemplando o momento da criação artística, e então, numa explosão de criatividade, aplicavam o pincel sobre o suporte. Como resultado, espera-se que o leitor perceba a personalidade do artista através da caligrafia. Ao seguir os traços, o leitor experiencia uma sequência visual de movimentos e pausa, participando, assim, do processo criativo.

Esse cenário não vale para o mundo islâmico, onde se espera que o artista individual aplique o cálamo com traços constantes e regulares. Ilustrações de calígrafos muçulmanos trabalhando datam somente de períodos mais recentes [...], mas descrições textuais levam-nos a supor que também trabalhavam assim em períodos anteriores. Não se espera que o leitor vislumbre a personalidade do calígrafo através da escrita, mas sim que aprecie a linha firme e as formas moduladas que refletem a transcendência do Onipotente. A palpabilidade e o movimento são substituídos por inefabilidade e controle, caracteres complexos, por simples traços. Nas obras do leste asiático, além disso, a caligrafia é frequentemente aposta à representação mimética, seja como um dos ornamentos em um bronze fundido, seja uma paisagem pintada em um rolo. No mundo islâmico, pelo contrário, a caligrafia tipicamente fica sozinha, uma vez que a arte pictórica é desencorajada na maioria dos contextos religiosos e oficiais. A escrita torna-se, então, um dos principais veículos para significar poder, crença, legitimidade, e tantas outras ideias e ideologias para as quais são usadas imagens em outros lugares. A cultura islâmica é, nas palavras de Erica Dodd, “a imagem da palavra”.

### *Princípios da escrita árabe*

A caligrafia transmite informação tanto pelo seu conteúdo semântico quanto pela sua aparência formal (e também através de suas ressonâncias auditivas para o leitor, que recita e internaliza os sons). Mesmo sem ler ou entender o significado, é possível apreciar as formas, se formos conscientes de alguns dos princípios fundamentais do sistema de escrita árabe. O árabe, como o hebraico e o siríaco, mas ao contrário do grego e do latim, é escrito da direita para a esquerda, embora, curiosamente, os numerais reflitam um sistema ancestral, sendo lidos na direção oposta, da esquerda para a direita. Escrever da direita para a esquerda afeta radicalmente o layout, pois o leitor sempre começa do lado direito da página. Os códices, portanto, abrem do lado oposto dos do Ocidente.

O árabe, assim como o grego e o latim, mas diferentemente dos hieróglifos egípcios e maias e dos caracteres chineses, é uma escrita alfabética, cujas letras representam tanto consoantes quanto vogais, mas o sistema usado para o árabe é o que os linguistas denominam *abjad*, significando que esses caracteres denotam consoantes. Muitas escritas têm pelo menos duas formas distintas: uma monumental ou impressa, em que as letras são escritas separadamente, e uma cursiva

ou escrita à mão, em que são conectadas. Compare, por exemplo, um livro impresso ou uma lápide gravada com uma carta manuscrita. A escrita árabe, entretanto, só tem a forma cursiva, embora tenha vários estilos. Como as letras individuais em uma palavra podem ser conectadas, elas mudam sua forma dependendo de sua posição na palavra. A mesma letra pode ter uma forma quando isolada, outra no começo da palavra, outra no meio e outra no final. Essas formas são relacionadas, e sua posição em relação à linha-base pode variar, dependendo da letra anterior ou posterior. Ao contrário da maioria das línguas modernas, não há maiúsculas e minúsculas no árabe [...]. A pontuação ocidental (vírgulas, pontos finais, parênteses, pontos de interrogação e assim por diante) só foi introduzida recentemente.

O abjad tradicional para escrever o árabe tem vinte e oito fonemas (sons) distintos, mas somente dezoito grafemas (formas), então a mesma forma às vezes usada para até cinco sons diferentes. Por exemplo, as letras baʾ, taʾ, thaʾ, nun e ya (transcritas como b, t, th, n e y) são todas representadas pela mesma forma. Embora assumam formas diferentes na posição final, essas cinco letras são todas escritas nas posições inicial e mediana com a mesma forma de um traço curto para cima, frequentemente chamado de dente. Essas letras podem ser distintas somente pelos pontos que as acompanham [...]

Como todas as línguas semíticas, a língua árabe é baseada em um sistema de raízes, em que três (ou às vezes quatro) consoantes (radicais) conotam um conceito semântico. O vocabulário é gerado transformando gramaticalmente essas raízes de acordo com padrões regulares. Assim, a combinação da raiz k-t-b transmite a ideia de escrever; dela são gerados cognatos. [...]

Assim como nas outras línguas semíticas, o árabe (e outras línguas na escrita árabe) requer somente que as consoantes e as vogais longas sejam escritas. Como a raiz e a forma gramatical da língua árabe definem praticamente todas as palavras no léxico, o leitor pode fornecer as vogais curtas não escritas segundo o contexto. Assim, k-t-b pode ser lido tanto como kataba (escreveu) quanto como kutiba (foi escrito), e o leitor depende do contexto para decidir qual é a leitura correta. As vogais curtas e outras características como a duplicação, *onun* final e outros podem ser adicionados acima ou abaixo das letras, especialmente se há chance de confusão. Tais marcações se tornaram comuns na transcrição de manuscritos do Alcorão para reduzir o risco de uma leitura errada das escrituras.

Para adaptar a escrita árabe a outras línguas, especialmente o persa e o turco, houve a necessidade de algumas modificações, já que essas duas línguas têm alguns sons que não existem no árabe. Certas formas de letras foram adaptadas acrescentando pontos a letras que representavam fonemas semelhantes em

árabe. Por exemplo, a letra p, a forma surda de b, é escrita com três pontos embaixo, em vez de só um como no b. [...] Usando os mesmos tipos de transformações, esse sistema versátil foi adaptado para transcrever muitas outras línguas.

Embora essas três línguas usem o mesmo abjad, elas pertencem a diferentes ramos linguísticos: o árabe ao semítico, o persa ao indo-europeu, e o turco ao grupo túrquico. Em cada um deles predominam diferentes sons e diferentes letras, o que resulta em diferentes padrões da língua escrita. No árabe, os sons tendem a ser arranjados em grupos (nasais, labiais etc.), e a vogal mais comum é o a. O turco, por outro lado, é marcado pela predominância de palatais (k, g, q, sh e j). O persa tem uma alternância regular entre diferentes categorias de sons e pode ser, nesse sentido, considerado o mais harmonioso dos três.

No árabe, a letra mais comum é o alef, a primeira letra do abjad, escrita com um longo traço vertical, frequentemente comparado metaforicamente, particularmente por místicos, a uma pessoa de pé que se recusa a se prostrar. Ele indica a mais frequente das três vogais longas, o “a” longo, e é o suporte gráfico (kursi) da parada glotal (hamza). Ele ocorre em sete das dez conjugações ou formas morfológicas de qualquer raiz, aparecendo também em muitas palavras ou frases comuns. O alef é escrito, por exemplo, como parte de sete dos doze pronomes pessoais e o feminino plural terminando em -at. Mais importante, o artigo definido (al-) começa com ele e outra letra vertical, o lam, à direita do qual se liga. A frequência do alef na página dá ao árabe escrito uma verticalidade pronunciada, e a combinação comum alef-lam produz um senso de ritmo, como soldados em um desfile.

Os calígrafos exploraram essas tendências latentes nas formas regulares dessas três línguas escritas com o alfabeto árabe. Por exemplo, ao escrever árabe, eles frequentemente exageravam a verticalidade causada pelo uso repetido do alef. Para balancear, alongavam outras letras horizontalmente de acordo com o princípio conhecido como mashq, madd ou kashida.<sup>1</sup> Às vezes entrelaçavam o alef e o lām ou inseriam acréscimos em forma de U/V para preencher espaços vazios quando não havia letras “altas”. Calígrafos escrevendo persa enfatizavam as curvas, sobrepondo palavras acima da linha-base e com o tempo criando as escritas “penduradas” que descendem diagonalmente da esquerda para a direita. Calígrafos escrevendo em turco aprenderam a ajustar a extensão das palavras, frequentemente utilizando os mesmos estilos pendurados e enfatizando os traços cruzados do kāf e gāf.

---

<sup>1</sup> Ver, p. ex, Mohamed Jamal Eddine Benatia, Mohamed Elyaakoubi and Azzeddine Lazrek. Arabic text justification. *TUGboat*, Volume 27 (2006), nº 2, pp. 137–146. <http://www.tug.org/TUGboat/tb27-2/tb87benatia.pdf>.

A escrita árabe (seja para a língua árabe, turca, persa ou outra) difere de forma significativa da cursiva latina. A maioria das letras árabes possuem forma mais simples que da escrita latina (e muito mais simples que os caracteres chineses). Essa simplicidade de forma facilita a agilização e encoraja simplificações e outras modificações. Assim, em muitos estilos mais recentes da escrita árabe, os calígrafos costumavam achatar os dentes do *shīn* e do *dhāl* com um único traço longo. De maneira semelhante, as caudas descendentes do *nūn*, *yā'* e letras semelhantes são estendidas em grandes bojos. As formas internas das letras também podem ser alongadas. Isso é particularmente dramático no caso de grafemas retangulares como *ḍād*, *ṣād*, *ṭā' / zā'* e *kāf*, cujas formas médias incluem linhas paralelas.

[...]

Duas outras características do sistema de escrita árabe afetam a relação entre a palavra e o traço. Sete das 32 letras do alfabeto árabe expandido (*alef*, *dāl*, *dhāl*, *rā*, *zā* e *waw*), correspondentes a mais de 20%, não se conectam à letra seguinte. O árabe também tem muito mais sinais diacríticos (como os pontos no *i* e *j*): 21 letras (66%) requerem sinais diacríticos; 17 com um ponto ou mais; cinco (*alef madda*, *ṭā'*, *zā'*, *kāf* e *gāf*) exigindo um traço diagonal ou vertical, e outra letra (*ṭā' marbūṭa*) com dois pontos em cima. Também há marcadores diacríticos “livres”, como os traços para denotar as vogais curtas (*fatha*, *kasra*, *damma*).[...]

Como consequência dessas duas características (a quebra entre certas letras em uma palavra e os diacríticos), a escrita árabe tem mais traços por palavra que a latina, na qual [pelo menos na escrita cursiva] o fim do traço tipicamente é o fim da palavra.

[...] Os calígrafos podem ajustar o lugar e o tamanho dos diacríticos; essa característica é particularmente apropriada para o persa e o turco, que têm mais letras com vários pontos ou barras.[...]

Também é possível manipular os espaços entre os traços, por exemplo, permitindo o mesmo espaço entre traços de uma palavra e entre duas palavras. Tal procedimento contrasta dramaticamente com a tipografia ocidental moderna, em que tipicamente se deixa um espaço maior no fim de uma frase para alertar o leitor que há uma quebra mais importante que aquela entre as palavras.

Os antigos gregos faziam a mesma coisa, rejeitando a separação entre as palavras em favor da chamada “escrita contínua”. Antigas línguas do Mediterrâneo, tanto semíticas quanto indo-europeias, eram escritas com palavras separadas por espaços, pontos, ou uma combinação de ambos. Depois que os gregos adaptaram o alfabeto fenício acrescentando símbolos e vogais, a separação já não era necessária para eliminar qualquer nível inaceitável de ambiguidade que poderia ocorrer ao ler línguas indo-europeias, que eram polissilábicas e flexionadas. O

leitor não precisava identificar palavras, só ler as sílabas. Por volta do século II d.C., os romanos também haviam adotado a convenção grega. Fizeram-no deliberadamente, abandonando os espaços ou a pontuação para atrasar a leitura e aprofundar seus aspectos orais e retóricos. Esse texto não separado tinha uma compensação mnemônica através da leitura em voz alta – pois nessa época ler significava ler em voz alta. A separação entre palavras foi adotada na escrita latina no começo do século VII d.C., enquanto que a leitura silenciosa foi adotada somente no período medieval.

Calígrafos escrevendo na escrita árabe às vezes também faziam o mesmo, abandonando deliberadamente os espaços entre as palavras.[...] Esses manuscritos devem ter sido usados para recitação por alguém que já sabia o texto de cor, com o registro escrito servindo somente como um aide mémoire. O espaçamento tinha a função positiva de tornar a leitura e a recitação mais lentas.

A habilidade dos calígrafos para manipular tanto as formas simples quanto as quebras entre os traços permite uma maior flexibilidade na escrita árabe. Eles têm a possibilidade de extensão e contração, mais frequentemente aquela do que esta, e exploram deliberadamente o contraste entre os dois. [...] a marca do bom calígrafo [...] era distribuir essas formas na página de forma regular e, portanto, mentalmente agradáveis.

Alguns estudiosos atuais tentaram encontrar padrões geométricos subjacentes para explicar a distribuição de formas na página escrita. Valery Polosin, por exemplo, sugeriu que certos aspectos do livro islâmico são gerados por uma rede [grid] geométrica baseada na intersecção de vários sistemas proporcionais de segmentos de linha e curvas. A maior parte desse trabalho lida com manuscritos mais tardios, incluindo frontispícios, capas de livros e outros aspectos do layout da página, mas ele também sugeriu que as páginas nos primeiros manuscritos do Alcorão em escrita angular conhecido como cúfica foram planejados em uma grade proporcional baseada no ponto romboide pressionando a ponta do cálamo no papel. No meu entender, tais análises não são convincentes. São reducionistas ao ponto do absurdo, pois, assim como os rolos em espiral que Alexandre Papadopoulos propôs que fosse a base subjacente de toda a pintura islâmica, a manipulação do tamanho e escala permite a justificação e a retificação de praticamente qualquer composição em uma grade. Toda a caligrafia islâmica é baseada em considerações geométricas, especialmente a largura da ponta do cálamo, e daí o tamanho do traço, mas na maioria dos casos a arte do calígrafo encontra-se na manipulação das formas à mão livre, dentro dos limites impostos pela página retangular e as linhas de texto que a atravessam.

### *O texto alcorânico*

As cópias escritas do Alcorão formam o mais importante texto para os muçulmanos. Revelado oralmente para Maomé, a escritura foi logo transposta à escrita, embora os estudiosos tenham debatido em que época exatamente isso ocorreu. Versos bem semelhantes aos do Alcorão (mas não idênticos) foram inscritos em moedas cunhadas pelos omíadas e no Domo da Rocha em Jerusalém, ordenados pelo califa ‘Abd al-Malik em 72/692, e lindos códices do Alcorão logo se tornaram comuns. No decorrer da história da civilização islâmica, versículos selecionados também foram inscritos em todo tipo de objetos e construções, como o Taj Mahal.

Tendo em vista o papel seminal do Alcorão como o texto primário para a caligrafia islâmica, é importante que os leitores tenham alguma ideia de seu conteúdo e forma. O Alcorão é provavelmente o tópico mais importante nos estudos islâmicos.[...]

Enquanto livro, o Alcorão tem mais ou menos o mesmo tamanho que o Novo Testamento, contendo cerca de 77 mil palavras arranjadas em 114 capítulos de extensão variada, chamados de “suras”. Ele começa com a Fātiḥah, uma bela e breve oração que serve de invocação em muitas situações:

Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso  
Louvado seja Deus, Senhor dos Mundos  
O Clemente, o Misericordioso  
Soberano do Dia do Juízo  
Só a ti adoramos e só de ti imploramos ajuda  
Guia-nos à senda reta,  
À senda dos que agraciaste, não à dos que incorreram em tua ira, nem à dos extraviados

Em códices esse capítulo é frequentemente realçado por esplêndidas iluminuras em uma página dupla ou como a metade direita de uma página dupla. Serve também como talismã, sendo rabiscado em potes e ossos. Também é transcrito em escritas especiais como exercício caligráfico.

[...]

[p. 21]

A fina caligrafia usada para transcrever a escritura sagrada era frequentemente embelezada com iluminuras luxuosas, pelo qual quero dizer decorações geométricas, florais ou não-figurativas (distinta de ilustrações, que significam a decoração com figuras). A iluminura era comumente usada não somente para dividir versículos e capítulos, mas também para frontispícios e finispícios de página completa.

[...]

Nos manuscritos alcorânicos, a iluminura também era empregada para marcar outras divisões. Embora compilado em um único texto, a revelação era frequentemente dividida em partes para a recitação. A divisão mais popular tinha 30 partes [...] correspondendo aos dias do mês. Essa divisão era corrente já no século IX, como no famoso manuscrito feito para Amajur e outro doado por ‘Abd al-Mun‘im para a mesquita de Damasco em 978. Esse formato era comum no mundo islâmico, do Marrocos até a China. Esses trinta avos eram, por sua vez, às vezes divididos em  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$  ou  $\frac{3}{4}$ . Os  $\frac{1}{60}$  eram conhecidos como hizb (grupo). A divisão em 60 partes, embora não popular na Índia, era comum no Magrebe, sendo considerada uma divisão mais recente que o juz’ ( $\frac{1}{30}$ ).

Outra forma comum de dividir o Alcorão é por sétimos (manzil, “estação”), correspondente aos dias da semana. Essa divisão também era conhecida nos primeiros tempos, sendo encontrada em códices em um amplo espectro geográfico. Foi usada, por exemplo, no chamado Alcorão Azul, atribuído à Tunísia no século X, a cópia em pergaminho feita em Palermo, a cópia transcrita por ‘Uthmân ibn Muḥammad em Bust em III-III2, e a cópia em papel transcrita por Ibn al-Wahid para o emir mameluco Baybars. Entretanto, parece não ter sido tão popular quanto a divisão em trigésimos.

[...] [p. 23]

Para muçulmanos ortodoxos como o damasceno Ibn al-Taymiya (m. 1328), o Alcorão é a palavra literal de Deus, devendo, portanto, ser lido somente na majestática e gloriosa língua árabe, na qual foi revelado. A necessidade de ler o Alcorão em árabe significa que todos os crentes devem aprender o árabe. Essa exigência teve várias importantes ramificações para a forma como a civilização islâmica se desenvolveu. Ela criou um laço linguístico entre os fiéis, particularmente na medida que o islamismo se disseminou para além das fronteiras da Arábia, em regiões habitadas por falantes de outras línguas. Tendo aprendido a usar o árabe como a língua da religião, eles também a usaram como a língua da literatura, da ciência, do comércio e das relações sociais. A primazia da língua árabe como a língua da revelação de Deus também ajudou a preservar a pureza da língua árabe, pois os muçulmanos constantemente lembram as nobres e magníficas frases do Alcorão. Embora a língua árabe tenha evoluído nos 14 séculos desde a revelação do Alcorão, ela não mudou tanto quanto o inglês nos seis séculos desde o tempo de Chaucer. Finalmente, a primazia da língua árabe encorajou a difusão e o uso da escrita árabe [...].

### *As origens da escrita árabe*

O sistema para escrever o árabe já havia sido desenvolvido no período pré-islâmico. A escrita foi derivada do aramaico, uma escrita usada para transcrever uma variedade de línguas faladas na região do Mediterrâneo e do oeste da Ásia. Impulsionados pela necessidade de administrar um enorme Império, os escribas dos primórdios do Islã regularizaram e padronizaram essa escrita árabe. O desejo de transcrever o texto do Alcorão, que havia sido revelado oralmente, também parece ter estimulado o desenvolvimento de uma fina caligrafia já no século VII. Não há manuscritos datados que sobreviveram desse primeiro período, então, para traçar o desenvolvimento da caligrafia árabe nessa época, devemos procurar outros tipos de evidências mais fixas, especialmente papyrus, moedas e inscrições. Usando exemplos datados ou datáveis nesses materiais, é possível seguir a regularização e a padronização crescentes da escrita árabe e o desenvolvimento de um estilo que veio a ser usado nos domínios omíadas, do Mediterrâneo até a Ásia Central, bem como um estilo mais retilíneo usado para manuscritos.

A origem precisa do sistema de escrita árabe é tema de discussão. A escrita é derivada no final das contas daquela usada para escrever o aramaico, a língua franca do Sudoeste da Ásia desde o primeiro milênio a. C. até a época das conquistas árabes em meados do século VII d.C. A escrita aramaica não foi só usada para as línguas aramaicas, como o siríaco, mas também para muitos outros tipos, incluindo línguas persas e altaicas. Os estudiosos têm debatido ardentemente por muitas gerações qual dessas línguas escritas em aramaico foi a fonte imediata da escrita árabe. Duas principais hipóteses foram apresentadas, e a data da primeira inscrição que sobrevive até os dias de hoje na escrita árabe depende em parte da visão do autor sobre a fonte imediata dessa escrita.

O argumento mais antigo, mais tradicional e mais amplamente citado é que a escrita usada para escrever o árabe desenvolveu-se do tipo de escrita aramaica empregado pelos nabateus. Os nabateus, centrados em pedra no sul da Jordânia, falavam árabe, mas escreviam na escrita aramaica. Seu reino atingiu seu apogeu no século II d.C., mas a escrita aramaica nabateia também é conhecida através de inscrições posteriores datando do século III e IV d.C. A inscrição mais conhecida é a que foi descoberta por René Dussaud em 1901 no sítio de al-Namara, o posto fortificado de Safa, situado a cerca de 120 km a sudeste de Damasco. Seu texto árabe 5 linhas gravado em caracteres nabateus sobre um lintel de basalto registra que construção era o túmulo do príncipe árabe Imru'l-Qays, morreu no ano 328 d.C. Suas letras cuidadosamente planejadas e esculpidas, espaçadas por linhas, atesta uma fina tradição de estereotomia. Outras inscrições descobertas

mais recentemente e datando dos primeiros séculos da era comum são igualmente textos árabes escritos em caracteres nabateus. Os defensores da hipótese nabateia consideram essas inscrições como a primeira evidência da língua árabe, se não de sua escrita. Apresentada pela primeira vez por Theodor Nöldeke em 1865, resumida por Bernhardt Moritz em seu artigo de 1910 “Arabie” para *Encyclopaedia of Islam*, e reiterada por Nabia Abbott em seu livro seminal sobre o surgimento da escrita do Norte da Arábia, a hipótese nabateia permanece sendo a favorita da maioria dos estudiosos, especialmente anglo-saxões, e é frequentemente apresentado como a única explicação da origem da escrita árabe.

A dificuldade com a hipótese nabateia se encontra em explicar o lapso cronológico entre o ápice da civilização nabateia e o surgimento do árabe. Para contornar esse problema, Adolf Grohmann remontou as origens da escrita árabe para antes de 350 d.C., perto da data da inscrição de al-Namara bem como de seus contemporâneos mais recentemente descobertos. Mas, para muitos, os primeiros exemplos da escrita árabe (distinta da linguagem) são várias inscrições encontradas na Síria que datam do século VI. Elas incluem uma inscrição trilíngue em árabe, grego e siríaco datada de 512 de Zebed na estepe Síria a Sudeste de Alepo e três inscrições datando entre 528 e 668 encontradas a Sul e Sudeste de Damasco. A data anterior proposta por Grohmann para o surgimento da escrita árabe não foi amplamente aceita, e outros estudiosos propuseram uma hipótese alternativa para explicar a origem da escrita árabe a partir do aramaico no século V e VI.

A segunda hipótese, mais recente, apresentada por J. Starcky em 1966, é que as origens da escrita árabe podem ser traçadas ao alfabeto siríaco. Tal ideia já era corrente entre os estudiosos muçulmanos nos séculos VIII e IX. O historiador al-Baladhuri, por exemplo, relata com base em várias Fontes mais antigas e a escrita árabe havia sido inventada em Meca por três membros da tribo de Tayy que haviam usado o alfabeto siríaco como modelo. Starcky ajustou levemente o argumento, argumentando que o precursor imediato da escrita árabe era escrita cursiva sirica de chancelaria usada na corte dos reis Lakhmidas em al-Hira, localizada perto de Cufa, no sul do Iraque. No geral, receita prótese da origem siríaca da escrita árabe foi desconsiderada pelos anglo-saxões, mas calorosamente aceita pelos estudiosos franceses.

A maioria dos primeiros estudos sobre as origens da escrita árabe concentraram-se na comparação de letras individuais usadas em diferentes línguas, produzindo tabelas com as formas das letras individuais em diferentes línguas em colunas adjacentes. Françoise Briquel-Chatonnet argumentou recentemente que tal abordagem é inadequada, pois prioriza as qualidades técnicas da escrita e as formas individuais em vez de princípios e aspectos gerais e porque desconsidera

o contexto histórico em que a escrita foi criada. Com base nisso, ela levantou novamente o argumento para a origem siríaca da escrita árabe. Françoise Briquel-Chatonnet indica dois traços gerais que distinguem o siríaco do nabateu. No siríaco, as letras são colocadas numa linha base ideal, enquanto que no nabateu elas são suspensas dessa linha. As proporções das Letras também diferem essas duas escritas: no siríaco as letras são espalhadas e achatadas e geralmente a sua largura é maior que a sua altura, mas no nabateu elas são alongadas e geralmente têm uma altura maior que sua largura. As primeiras inscrições árabes em papiro e em monumentos, argumenta ela, compartilha com o siríaco ambas essas características – a posição em cima e não embaixo da linha base e a forma achatada.

Briquel-Chatonnet também optou por uma origem siríaca da escrita árabe com base em um argumento histórico, defendendo que nos séculos antes do surgimento do islamismo, o siríaco era mais prestigioso que o nabateu. A escrita nabateia já havia saído de moda, segundo ela, no século VI, e era usada principalmente para grafites e óstracos. Da mesma forma, outras escritas do Sul da Arábia usadas no período pré-islâmico, que eram na verdade mais adequadas para escrever o árabe, também tinham caído em desuso, sendo, portanto, não adotadas para escrevê-lo no final das contas. O siríaco, pelo contrário, já havia florescido no período anterior ao surgimento do Islã. Inscrições em siríaco foram encontradas ao norte de Raqqa na Síria perto dos sítios das primeiras inscrições árabes datando do século VI. Briquel-Chatonnet, portanto, abandonou o intermediário de al-Hira para hipótese siríaca, argumentando a favor de uma fonte mais ocidental na comunidade cristã falante de aramaico que se expandiu na Síria-Palestina depois da queda do reino de Edessa em meados do século III.

Outros estudiosos documentaram a tradição bem estabelecida de escrever em siríaco nos séculos antes do surgimento do Islã. O primeiro manuscrito siríaco datado de que temos notícia foi produzido em Edessa em 411 e mostra um estilo caligráfico bem desenvolvido, escrito no estilo que hoje se chama *estrangelo*. Vários outros manuscritos datados permitem traçar o desenvolvimento dessa escrita até ela ser substituída pela escrita *serto* no final do século VIII.

O argumento de Briquel-Chatonnet a favor de uma origem siríaca para a escrita árabe merece uma consideração séria por várias razões. Ela elevou o argumento sobre a escrita a um nível mais sofisticado, articulando princípios e aspectos, não somente comparando grafemas e letras individuais, e lidando com contexto histórico. No mínimo, seu artigo sugere que a discussão sobre as origens da escrita árabe não está fechada e que a hipótese nabateia não é unilateralmente aceita.

Independentemente de sua fonte imediata, a escrita aramaica precisava ser adaptada escrever o árabe. Como a área que tem mais consoantes que outras línguas semíticas do noroeste, tiveram que ser introduzidos pontos diacríticos para expandir o repertório limitado de 18 grafemas diferentes para registrar 28 fonemas usados no árabe. Além disso, a escrita árabe não manteve uma forma monumental, em que as letras são escritas separadamente; assim, qualquer escrita árabe é caracterizada por ligaduras entre as letras.

### *O desenvolvimento da escrita árabe no século VII*

O árabe era definitivamente escrito na Arábia na época do Profeta Maomé. Poetas escrevendo antes e depois do surgimento do Islã se referem à escrita, tanto direta quanto indiretamente, e cópias de seus poemas coletados por gramáticos no final do século VIII no começo do século IX contêm erros visuais que só podem ter ocorrido através da transcrição de um texto escrito. A escrita também é mencionada no Alcorão, a mensagem declamada por Maomé. O próprio texto é chamado de escrita (kitab), e é cheio de termos técnicos sobre a escrita, como cálamo (qalam) ou tabuleta (lawh). Os diversos relatos sobre Maomé, incluindo as tradições proféticas, biografias sobre ele, e listas de seus secretários, também mostram que entre os séculos VI e VII saber escrever não era de forma alguma excepcional.

Para explicar o desenvolvimento da escrita árabe, Estelle Whelan usou a metáfora de um tronco de árvore, crescendo continuamente, do qual brotam independentemente escritas estilizadas específicas, que seriam os ramos. Toda a evidência de que dispomos, embora escassa e pontual, sugere que no primeiro período, escrita árabe desenvolveu dois ramos diferentes, provavelmente derivados das formas cursiva e monumental da escrita aramaica: um estilo mais livre para registrar transações da vida cotidiana e um estilo mais formal para inscrições monumentais, numismática e finalmente manuscritos do Alcorão.

Podemos traçar o desenvolvimento do estilo cotidiano a partir do século VII através de papiros e grafites datados. Adolf Grohmann estimou que existem hoje cerca de 16 mil fragmentos de papiros nos primeiros séculos do Islã. A maioria está numa condição extremamente ruim. Ao contrário de papiros gregos e latinos, que eram transmitidos de geração em geração, os exemplos árabes são tipicamente encontrados em depósitos de lixo de cidades antigas, misturados com cacos de potes, escória,<sup>2</sup> cinzas, carvão, trapos, palha e lixo de cozinha. Esse depósito de lixo continha um tipo caro de esterco explorado desde o século 19 particularmente para o cultivo de algodão, e escavadores de esterco frequentemente

---

<sup>2</sup> Resíduo silicoso que se separa de metais ou minérios em fusão. Fonte: Dicionário Aulete. (NDT)

danificavam os papiros, o que faz com que a maioria deles seja fragmentária. A grande maioria desses papiros vem do Egito, pois o clima seco naquele país garantiu uma apresentação melhor. Alguns foram encontrados na Síria-Palestina, Mas nenhum se relaciona ao Hijaz ou ao Iraque, as duas regiões mais frequentemente identificadas com o desenvolvimento da caligrafia no primeiro período do Islã.

Embora a maioria dos papiros árabes date do século VIII ou depois, um grupo de cerca de duas dúzias de exemplos datados nos permite fazer um esboço do desenvolvimento da escrita no primeiro século do Islã. O primeiro papiro (PERF 558 da coleção de papiros Erzherzog Rainer em Viena) é um registro bilíngue requisitando 65 carneiros do povo de Ihnas (Heracleópolis) no Alto Egito para serem abatidos para as tropas de Abdallah ibn Jabir em 22/643-4. O texto foi escrito com uma caligrafia relativamente bem desenvolvida, com linhas espaçadas e palavras compostas por letras com formas regulares salpicadas de pontinhos.

No final do século 7<sup>a</sup> vice desenvolvido uma escrita mais uniforme, provavelmente como parte da reforma da burocracia implementada pelo califa omíada Abd al-Malik (r. 685–705). Essa escrita padrão pode ser vista em documentos oficiais emitidos pela chancelaria omíada, Como a carta de Qurra ibn Sharik, governador do Egito de 709 a 714, no reinado de al-Walid, para o governante de Asfuh. A carta fazia parte de um grande depósito de documento de papiro encontrados em 1901 no Alto Egito no sítio de Afrodito, agora a vila de Kom Eshqaw, sete quilômetros a sudoeste de Tima. Alguns são em árabe; outros, em grego; outros são bilíngues, em árabe e copta ou árabe e grego.

As cartas mostram a caligrafia de um Escriba do governo, para quem era importante um estilo correto. Fontes literárias frequentemente enfatizam a importância de uma escrita clara e bem formada em documentos oficiais. Uma caligrafia ruim poderia causar a rejeição de uma petição a uma alta autoridade, independentemente do conteúdo. A legibilidade também era claramente um problema nos primórdios do Islã: Yusuf Rajib Cita um caso em que um secretário encarregado da correspondência do governador de Medina leu errado uma carta do Califa Hisham, com resultados trágicos: ao invés de contar (akh.sî) os artistas [entertainers] da cidade, o governador mandou castrá-los (i.h.sî). Para evitar tais erros, foram usados ocasionalmente marcadores diacríticos na correspondência oficial, como traço sobre a letra *nun* [...], mas eles não eram padronizados. Seu uso é recomendado em disciplinas como a gramática, a língua, a poesia tradições raras (gharîb), mas papiros literários Sobreviventes mostram que mesmo nesses casos eles eram frequentemente obtidos. Foi somente no século X que eles se tornaram padrão nas escritas livrescas.

As características mais notáveis da escrita usada nos papiros são as extensões das letras e entre as letras. [...]  
[...]

### *A evolução de um estilo caligráfico*

Os papiros nos ajudam a entender o desenvolvimento da escrita árabe nos primeiros séculos do Islã, mas são de menos serventia na identificação do desenvolvimento de um estilo caligráfico, que parece ter se desenvolvido através de um outro caminho, ou, para usar a metáfora de Whelan, outro ramo da árvore. Tal escrita teria sido usada para manuscritos finos mas não temos exemplos datados detalhes manuscritos, particularmente cópias do Alcorão e alguns estudiosos, notavelmente John Wansbrough, negam sua própria existência, desafiando assim a visão tradicional muçulmana sobre a transcrição do Alcorão e argumentando que um texto canônico foi estabelecido somente no final do século VIII.<sup>3</sup> Whelan rebateu esse argumento.<sup>4</sup> Citando testemunhos esquecidos, principalmente evidências inscrições e referências dispersas em textos, ela mostrou que já em meados do século sétimo um grupo estabelecido de calígrafos transcreveu finas cópias do Alcorão na cidade de Medina. [...]

Como não temos nenhum manuscrito datado ou fragmentos para identificar a aparência dessa escrita árabe, temos que examinar fontes ancilares que são datadas, como inscrições monumentais e moedas. Cada uma tem suas vantagens, mas também suas limitações e idiossincrasias. Inscrições monumentais, assim como textos em papiro, variam em extensão e formalidade. A grande maioria são grafites. Indo desde poucas palavras até várias linhas, foram inscritos nos principais locais sagrados ou ao longo de rotas de peregrinação como Darb Zubayda, ligando o Iraque aos santuários da Arábia. A maioria desses grafites, bem como muitos dos papiros usados no dia-a-dia, não são muito úteis para traçar a evolução da caligrafia, já que nos contam mais sobre o desenvolvimento da escritura comum que sobre o desenvolvimento dos estilos artísticos.

O grafite mais longo e mais importante a sobreviver do começo da era islâmica é o texto de fundação rabiscado em uma rocha perto de Taif, no Hejaz, registrando a construção de uma barragem pelo califa omíada Mu'awiya em 58/677–68. As letras no texto de seis linhas são bem formadas, compactas e claras;

---

<sup>3</sup> John Wansbrough. *Quranic studies: sources and methods of scriptural interpretation*. Oxford, 1977. Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*. Princeton, 1992, esp. no capítulo 2, avançou o argumento, defendendo que a caligrafia, na medida em que era distinta da escrita comum, desenvolveu-se no mundo islâmico somente no século IX.

<sup>4</sup> Whelan, Estelle (1998). *Forgotten Witness: Evidence for the Early Codification of the Qur'an*. *Journal of the American Oriental Society*, 118 (1):1.

quinze delas, incluindo as letras ba, ta, tha, nun e ya, têm pontos. Além de documentar as formas de letras individuais, a inscrição dá provas sobre as convenções usadas para escrever longos excertos e organizar a linha ou a página. As palavras são espaçadas, e algumas letras, particularmente o dad e o sad, mas também o ba' final em kataba, são estendidas horizontalmente. Ao esticar letras e conectores, o escriba 'Amru ibn Janab variou o ritmo e o espaçamento. Essa convenção de alongamento é de importância fundamental na transposição de manuscritos luxuosos do Alcorão.

As palavras na inscrição de Taif são divididas entre letras não conectadas [...] O leitor não deveria pausar no fim da linha, mas continuar de uma linha a outra, sem pausa. Essa divisão no meio das palavras (em vez de entre elas) também mostra que efeitos decorativos já eram importantes nessa época, pois os alifs com pé direito dobrado no final das linhas do meio formam um padrão balanceado por traços verticais semelhantes [...]

A inscrição na rocha de Taif, como muitos papiros, nos contam sobre a escrita comum, mas as moedas nos fornecem evidências mais amplas mostrando como a palavra escrita foi ficando cada vez mais importante como a marca oficial do Islã e do califado no decorrer do século VII. as moedas não são somente numerosas e bem preservadas, como também têm a imensa vantagem de serem datadas, se não a um ano exato, então ao reino de um governante particular. Emitir moedas era prerrogativa do governo, assim, a escrita nas moedas representa um estilo oficialmente sancionado. Os omíadas cunharam moedas na Síria, no Egito e no Iraque, então, a evidência numismática complementa os grafites da Arábia. Mas, assim como no caso dos papiros, as moedas também têm limitações. Elas são conservadores, pois nenhum governo desejaria emitir uma moeda que não fosse aceita. A escrita e a iconografia das moedas, portanto, deve ser considerada como o padrão para a aceitação aformal de certas convenções, mas nunca a data de inovação de um novo dispositivo ou estilo.

[...]

Como o texto dos dinares epigráficos (e das moedas de prata logo depois) é principalmente alcorânico, suas inscrições são fundamentais para mapear a história da caligrafia árabe. A escrita mostra uma caligrafia que difere do estilo usado na maioria dos documentos, seja da chancelaria, seja para fins mais cotidianos, exibindo uma escrita achatada e retilínea como o grafite de Taif. As letras só descendem da linha base levemente. O alif tem um pé que dobra para a direita.[...] Esses detalhes, como o gancho na letra dal, e ligeiras inclinações em outros traços (características difíceis de se reproduzir em metal) mostram que o texto foi desenhado por um calígrafo.

[...]

## OS PRIMEIROS MANUSCRITOS DO ALCORÃO

Os espécimes caligráficos mais familiares do começo da era islâmica são compostos por fragmentos do Alcorão copiados em pergaminho com várias escritas retilíneas. Esses códices são conhecidos como *maṣāḥif* (sing. *muṣḥaf*), de *ṣaḥīfah* (pl. *ṣuḥuf*), folha ou página.

Quase todos esses códices foram partidos em fragmentos ou folhas individuais, agora espalhadas em museus e coleções particulares em todo mundo. Já valorizados no período medieval, muitos desses primeiros manuscritos e fragmentos foram preservados em mesquitas, como no depósito espetacular descoberto recentemente na Grande Mesquita de Sana' a, no Iêmen. Em 1971, chuvas torrenciais fizeram a parede oeste cair, e quando ela foi reconstruída no ano seguinte, encontraram no espaço entre o telhado e o teto um tesouro de documentos, incluindo cerca de 40 mil fragmentos de mais de mil manuscritos do Alcorão, 700 em pergaminho, além de outros 350–400 em papel. [...]

*Características físicas*

Praticamente todos esses primeiros manuscritos do Alcorão era copiados em folhas de pergaminho, tipicamente bifólios, que eram juntadas em códices. Os manuscritos vêm em dois formatos básicos: verticais e oblongos. [...] Não sabemos por que esses dois formatos eram utilizados. Podem ter representado dois centros ou escolas de produção de manuscritos ou diferentes períodos de produção, ou ambos. Uma razão possível é que esses dois formatos [ao contrário de quadrados] aproveitavam o máximo da pele do animal.

Os produtores de livros no mundo muçulmano elaboravam um códice com essas folhas de pergaminho de forma diferente de seus contemporâneos na Europa, onde os artesãos dobravam o material uma vez (folio), duas (quarto), três (octavo) ou mais, produzindo um conjunto de um, dois, quatro ou mais bifólios (dois, quatro, oito ou mais páginas) em um caderno. Como resultado dessa dobradura, em um caderno aberto, o lado do pelo se encontra com outro lado do pelo, e um lado da carne se encontra com outro lado da carne, em um arranjo conhecido como regra de Gregório (fig. 130).

Os códices em pergaminho produzidos no mundo islâmico, pelo contrário, têm cadernos com um número ímpar de bifólios, tipicamente cinco, o que significa que os bifólios não poderiam ser obtidos dobrando o pergaminho: as folhas eram empilhadas com a parte da carne para cima e costuradas no vinco para formar um caderno. Como resultado, os lados do pelo são visíveis do lado de fora do caderno, e dois lados de pelo são contíguos entre cadernos. Quando o caderno se abre, dois lados de carne são visíveis no centro. Todas as junções ou spreads em um caderno consistem de um lado de pelo de frente a um lado



**Figura 130** Manuscrito francês, c.1200-1250, WLC/LM/6, ff. 120v-122r, mostrando o lado do pelo acima (mais escuro), e o da carne, embaixo (mais claro). Fonte: <https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/researchguidance/medievalbooks/quires.aspx>.

de carne (o oposto da regra de Gregório). Esse arranjo prático tinha um efeito significativo na escrita, pois significava que a maioria dos spreads de página dupla, quando abertos, ficavam desbalanceados, pois o lado do pelo é mais suave e absorve a tinta mais uniformemente do que o lado da carne.

É difícil (e caro) transformar uma única pele em grandes bifólios, então os artesãos do pergaminho inventaram métodos para maximizar a pele disponível, frequentemente remendando bifólios originários de cortes através da sobreposição de folhas isoladas perto da medianiz [gutter] e tratando os bifólios remendados como se fossem genuínos. O típico quinion, ou caderno de cinco folhas, combina, assim, bifólios genuínos com folhas remendadas e inseridas simetricamente entre eles.[...]

Os calígrafos dos primeiros séculos usavam uma variedade de escritas angulares para transcrever manuscritos do Alcorão. A partir do século XVIII, os orientalistas começaram a empregar o nome cúfico (*coufique* em francês) para designar essas escritas. O nome foi introduzido na academia por Jakob Georg Christian Adler (1756–1834), o clérigo luterano de Schleswig encarregado de catalogar o material alcorânico na Biblioteca Real de Copenhague. A coleção incluía somente cinco fragmentos, e Adler agrupou-os todos sob a rubrica “cúfico”, um termo que encontrou nas obras do lexicógrafo do século XIV al-Firuzabadi e no biógrafo do século XIII, Ibn Khallikan. O nome se refere a Cufa, cidade do sul do Iraque que era um centro intelectual nos primeiros séculos do Islã.

De certa forma essa escolha foi infeliz, pois as fontes históricas não descrevem as características do termo “cúfico”, usando-o sem exatidão para designar todas ou muitas das escritas usadas para transcrever o Alcorão. A partir do começo do século XIX, os orientalistas perceberam que o termo era pouco adequado para a variedade de escritas que poderia abarcar, e alguns estudiosos propuseram nomes alternativos. Déroche sugeriu “antigo” ou “abássida primitivo”. Esta também é uma escolha infeliz, pois tal escrita angular já era usada no final do século VII, antes de os abássidas subirem ao poder, como atestado pelas fontes textuais, pela numismática e pela epigrafia. Em vez de introduzir outro nome que carregue uma bagagem histórica ou geográfica, optei por manter o “cúfico” tradicional, não como se referindo a um lugar e época específicos, mas sim como uma ru-



**Figura 131** Página do “Alcorão Azul”. Ouro e prata em pergaminho tingido de índigo. 30.4 x 40.2 cm). Séc. IX-X.



**Figura 132** Alcorão, séc. IX-X, MET 30.45, 33.32 cm x 23.8 cm.

brica geral para o estilo angular usado nas primeiras épocas para transcrever o Alcorão. [...]

## A ADOÇÃO DAS ESCRITAS CURSIVAS

Praticamente todos os manuscritos do Alcorão do século IX ou antes foram transcritos em uma variante da escrita retilínea. Durante o X e possivelmente no século XI, os copistas continuaram a transcrever os manuscritos do Alcorão nesse estilo, mas a maior inovação do período médio foi o refinamento das escritas redondas e sua transformação de caligrafias da burocracia em estilos artísticos apropriados para transcrever o Alcorão e outros textos de prestígio. Essa canonização das escritas redondas foi parte de grandes mudanças sociais que produziram uma civilização internacional islâmica em que o poder e a cultura estavam descentralizados em muitas cortes que usavam não somente o árabe, como também o persa.

Nomear essas novas escritas “redondas” é um problema. As fontes dão muitos nomes para escritas específicas, mas, como aponta François Déroche, ainda é (e talvez sempre será) impossível ligar esses nomes aos muitos manuscritos disponíveis, especialmente por que a maioria é fragmentar e catalogada incompletamente. Para categorizar um primeiro grupo de escritas redondas, Déroche, portanto, cunhou a rubrica Novo Estilo Abássida ou Novo Estilo [New Style, ou NS] como complemento a seu Estilo Abássida Antigo, como chamava o cúfico. Déroche propôs uma divisão sumária de seu Novo Estilo em dois subgrupos com entradas numéricas: NS I, variedades monumentais em que o contraste entre linhas grossas e finas era acentuado, e o NSIII, que incorporava linhas mais fluidas e formas mais arredondadas. Ele sugeriu que ambos os estilos podem ter sido adotados das escritas da chancelaria. Como estava preocupado com a relação do NS com o que ele considerava a escrita mais antiga, angular, usada para copiar o Alcorão, ele rotulou o estilo monumental de NS I, embora ele tenha notado que esse estilo foi introduzido posteriormente ao NS III para copiar ao Alcorão.

Outros estudiosos usaram uma pletera de diferentes nomes para o NS de Déroche. Muitos dos nomes ligados a essa escrita distintiva que tem um contraste marcado entre os traços finos e grossos são geográficos. A escrita é frequentemente associada a manuscritos transcritos nas terras islâmicas orientais, sendo então chamada de cúfico oriental, iraniano, persa ou oriental persa. Ao mesmo tempo, outros pesquisadores notaram que essa escrita também foi usada em manuscritos magrebinos, como no Alcorão da Ama (fig.133), cujo nome vem da ama do emir zírída al-Mu’izz ibn Badis em 1020, então eles o chamaram de cúfico ocidental.

Esses nomes geográficos sugerem que essa escrita distinta seja derivada do cúfico, e outros nomes como cúfico tardio ou floreado, cúfico dobrado, quebrado



**Figura 133** Bifólio do Alcorão da Ama (Muṣḥaf al-Ḥādina), ca. A.H. 410/  
A.D. 1019–20. Tunísia, prov. Kairaouan. MET 2007.191.

ou semi-cúfico fazem essa conexão mais explicitamente. No árabe o nome comum para essa escrita é *kūfī murabba‘* (quadrado), para distingui-la do *kūfī mudawwar* (redondo), que era usado para os primeiros manuscritos alcorânicos.[...]

Quase todos esses nomes são baseados na suposição que a caligrafia islâmica evoluiu linearmente do cúfico angular através dessa escrita distinta, chegando à redonda. Em outras palavras, através da escolha dos nomes, foi tacitamente (e às vezes abertamente) suposto que os copistas que tinham anteriormente copiado o Alcorão em cúfico mudaram para essa escrita de alto contraste antes de passar para as escritas redondas. Estelle Whelan propôs usar um nome diferente – cursiva quebrada – baseada em uma suposição diferente: que essa escrita era uma estilização independente da caligrafia básica redonda. Whelan optou por esse nome como estritamente visual ou descritivo, livre de conotações políticas implícitas em um nome como Novo Estilo Abássida e mais evocativo que o simples Novo Estilo. O nome “cursiva quebrada” tem a vantagem adicional de indicar com clareza a origem dessa escrita na escrita regular redonda do escriba da administração. Segui esse uso, já que considero correto seu raciocínio.

Este capítulo, então, esboça o desenvolvimento do novo estilo redondo. Segundo toda a evidência disponível, os copistas dos primeiros séculos islâmicos usavam uma escrita redonda para transcrever textos que não eram o Alcorão. Déroche chama essa escrita de “livresca”. Ela foi adotada eventualmente, mesmo

que de forma desleigante, para transcrever o Alcorão. Copistas gradualmente a estilizaram, desenvolvendo uma variante rebuscada, aqui chamada de cursiva quebrada. Secretários, então, transformaram esse estilo rebuscado em um estilo redondo mais fluido e elegante. Geralmente se atribui ao copista Ibn Muqla a regularização da cursiva quebrada em uma escritura proporcional, e seu seguidor Ibn al-Bawwab é reconhecido por acrescentar graça à escrita redonda usada para transcrição regular.



**Figura 134** O cúfico quebrado: folha de manuscrito alcorânico, segunda metade do século X. 36,2 x 30,2. Tinta e ouro sobre papel. MET 62.152.6 MET 2007.191.

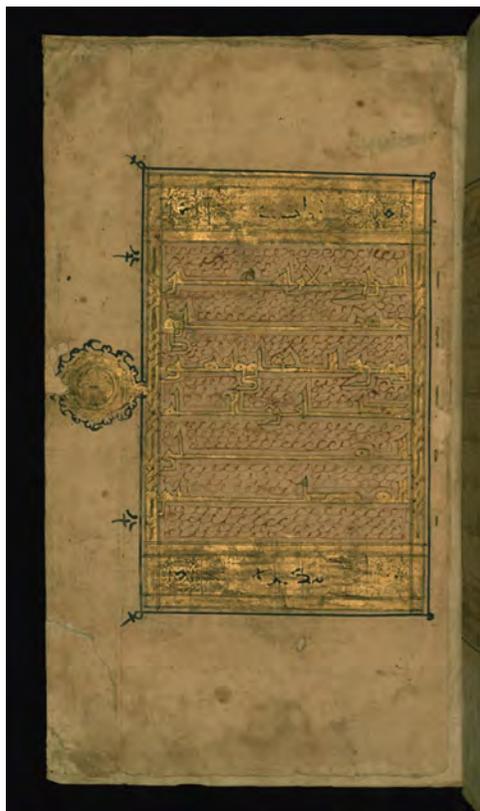
*A escrita cursiva livresca*

Os escribas que escreviam cartas e correspondências oficiais nos primeiros séculos usavam uma escrita redonda, pois era mais rápida e, portanto, mais eficiente que o cúfico imponente reservado para inscrições monumentais e manuscritos do Alcorão. A legibilidade era essencial para a correspondência, então as cartas eram agrupadas em palavras, e palavras importantes ou possivelmente ambíguas, como nomes próprios, tinham pontos. Copistas dessa época também usavam uma caligrafia redonda para transcrever códices que não fossem o Alcorão. O



**Figura 135** O cúfico quebrado: folha de manuscrito alcorânico. Atribuído ao século XII, Irã. 34,5 x 20,5 cm. Walters Museum, W.557.3B.

segundo mais antigo manuscrito árabe em papel datado existente até hoje é um tratado sobre termos incomuns nas tradições do profeta intitulado Gharib al-Hadith, datado de Dhu'l-Qa'dah 252 / Dezembro de 866 (fig. 138). O texto foi coposto pelo gramático Abu 'Ubayd ibn al-Qasim ibn Sallam (m. 839), e essa cópia fragmentária de tamanho médio (28 x 17 cm) foi transcrita mais ou menos uma geração após a morte do autor. Foi escrita em um papel escuro e forte com tinta preta, em uma caligrafia redonda. O copista quis fazer com que sua caligrafia ficasse mais formal que a escrita casual usada para algumas correspondências, então ele adotou algumas convenções usadas em manuscritos alcorânicos. Por exemplo, ele tentou guiar-se por uma grelha, com conectores angulares entre as letras, embora não haja traço de régua e o texto seja corrente. Para enfatizar a escrita retilínea, ele também estendeu letras como o šād e o kāf e usou longos



**Figura 136** Manuscrito do Alcorão contendo uma profissão de fé de que o Alcorão é incriado: “al-Qur’an kalam Allah ghayr makhluq wa-man qala makhluq fa-huwa kafir bi-Allah al-’Ali al-Azim” (“O Alcorão é a palavra de Deus não criada e quem disser que é criado é descrente em Deus, o Altíssimo, o Onipotente?”.) Lado esquerdo do manuscrito W. 557 (também mostrado na fig. 135), folha W.557.285A.

extensores, especialmente na palavra qāla, para indicar o começo de uma nova seção do texto.

Apesar dessas tentativas de regularização e monumentalidade, a escrita é claramente redonda. Há uma ligeira inclinação do alif, que começa com uma serifa (em árabe, tarwis) do lado esquerdo e termina com uma espora em sua forma final.<sup>5</sup> Os traços superiores do ta, za e kaf têm um gancho no alto. O ‘ayn e o qaf final são particularmente grandes, enquanto que o dal encolheu da forma grande e quadrada do cúfico usado em manuscritos para uma pequena barra a um ângulo de 45° do traço-base.

<sup>5</sup> A forma do alif isolado se parece com o siríaco. (NDT).



**Figura 137** Sūrat al-Fātiḥah. Walters 557 2b.

[...]

Essa escrita, usada para copiar o manuscrito de Leiden em 252/866, era relativamente comum no século IX para copiar textos não alcorânicos. A lista de Déroche de manuscritos datados do século IX inclui 14 textos muçulmanos sobre história, tradição e semelhantes, e 12 textos cristãos. [...]

Tanto Déroche quanto Whelan caracterizaram a escrita livresca, especialmente quando comparado ao cúfico usado para os primeiros manuscritos do Alcorão. Há relativamente pouco espaçamento entre os grupos de letras; assim, as páginas parecem cheias. Os traços variam consideravelmente em grossura, e os ascendentes nas letras altas são diagonais ou curvos. [...]

#### *A canonização da cursiva quebrada*

A cursiva quebrada surgiu no século X. Sabemos isso por causa de dois finos manuscritos datados do terceiro quarto daquele século. O primeiro é uma cópia autografada das meditações místicas de Muhamamd ibn ‘Abd al-Jabbar al-Niffari, *Mawaqif*, datada de 955-6. O segundo é um manuscrito do Alcorão escrito por

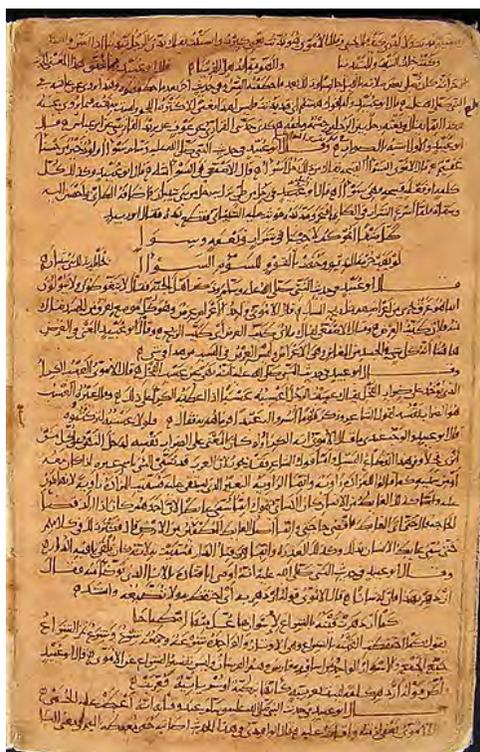


Figura 138 Gharib al-Hadith, 866.

‘Ali ibn Shadhan al-Razi al-Bayyī’ em 972. Este último é um marco por várias razões. É a mais antiga cópia disponível do Alcorão em papel, e também abre com um frontispício duplo dando detalhes sobre a recensão e a contagem dos versículos. A inclusão desses detalhes reflete a preocupação da época de estabelecer a versão correta do Alcorão, e tais páginas da parte pré-textual se tornaram comuns nos manuscritos transcritos no oriente islâmico medieval.

São notáveis várias características paleográficas desses dois manuscritos em cursiva quebrada, especialmente quando comparados com o estilo cúfico utilizado para manuscritos anteriores do Alcorão. As letras são colocadas mais juntas, com pouco espaço entre grupos, especialmente no manuscrito alcorânico cujo texto aparece cheio se comparado com códices cúficos. Ao contrário da escrita rigidamente retilínea característica do estilo cúfico, a cúfica quebrada é marcadamente diagonal. O corpo, cauda e traços superiores de muitas letras estão inclinados em um ângulo de 45° em relação à linha base, e os corpos das letras com “laços” [loops] são triangulares. As letras às vezes são ligadas por um “v” que ultrapassa a parte de baixo da linha. O alif final termina em um ponto, e ele e muitos outros ascendentes têm uma serifa pequena e triangular no topo

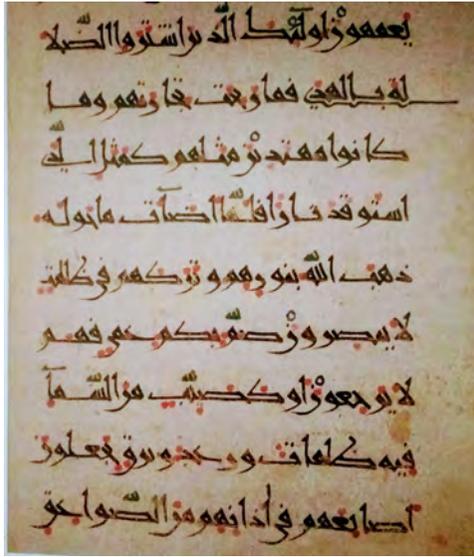


Figura 139 Alcorão copiado por ‘Ali ibn Shadhan al-Razi al-Bayyi’ em 972.

esquerdo. Os traços variam em grossura. No final as contas, a cursiva quebrada é altamente estilizada [...]. Trata-se de um estilo autoconsciente que representa os esforços de um secretário tentando formalizar sua escrita corrente regular, transformando-a em um veículo digno de manuscritos alcorânicos e cópias belas de outros textos prestigiosos.

Assim como os manuscritos do Alcorão em escrita redonda, manuscritos na cursiva quebrada são frequentemente assinados, e os nomes dos copistas conectam essa escrita distintiva com o oriente islâmico, mostrando que tipos de pessoas a utilizavam. Al-Niffari (m. 965) era um místico de Niffar (antiga Nipur) no Iraque interessado no simbolismo místico das letras. Ali ibn Shadhan al-Razi era um copista e transmissor de hadiths cuja *nisba* o liga à cidade de Rayy no centro do Irã. Além do manuscrito do Alcorão (fig. 139), ele também copiou um tratado de al-Sirafi sobre a escola de gramáticos de Basra transcrito dezesseis anos depois com a mesma escrita. Assinaturas e notas de doações em outros manuscritos do Alcorão em cursiva quebrada, alguns preservados na biblioteca do santuário de Mashhad, confirmam a ligação com o oriente, assim como códices de outros textos.

Esses manuscritos mostram que a cursiva quebrada já estava bem estabelecida na segunda metade do século X. São muito bem executados para parecer serem os primeiros a ser escritos em cursiva quebrada, e outros materiais mostram que essa escrita já havia sido usada desde o começo do século.

[...]

Provavelmente adotadas num primeiro momento no oriente para copiar o Alcorão e outros textos prestigiosos, a cursiva quebrada rapidamente se disseminou, como atestado por uma série de códices. [...] O impressionante códice disperso transcrito em Palermo em 982-3 (fig. 141), assim como outros manuscritos magrebinos, foi transcrito em pergaminho [...] As letras não têm pontos, mas têm formas distintas. Notar principalmente a cauda descendente em forma de bojo de várias letras, como o *mim*, o *nun* e o *waw*. [...] Além de títulos das suras em ouro, esse Alcorão tem versos individuais marcados com uma roseta em ouro e grupos de cinco versos com um *ha'* dourado. [...] O texto desse Alcorão de Palermo também é distinto, seguindo a leitura do medinês Nafi' (m. 785), tradicionalmente citado como a primeira das sete leituras do Alcorão, como transmitida pelo seu estudante Warsh (m. 812). A transmissão de Warsh se tornou o padrão no Magrebe no século IX. O manuscrito reflete uma posição teológica tradicional, pois a *palmette* no frontispício contém uma declaração de que o Alcorão é a palavra de Deus e não foi criado. [...]



**Figura 140** Alcorão copiado em Palermo, 982-3, vinheta indicando: “O Alcorão é a palavra de Deus e não é criado.”



Figura 141 Alcorão copiado em Palermo, 982-3. 17.6 x 25cm

### *A cursiva quebrada e Ibn Muqla*

O estilo da cursiva quebrada usado nessas cópias do Alcorão e em outros textos é frequentemente associado ao calígrafo Abu 'Ali Muhammad ibn 'Ali, conhecido como Ibn Muqla. Nascido em Bagdá em 885, ele se tornou um secretário na administração abássida e serviu como vizir três vezes entre 928 e 936. Com a crise econômica e financeira do califa al-Radi (r. 934–40), Ibn Muqla foi deposto, suas posses foram confiscadas, e teve sua mão amputada, morrendo negligenciado na prisão em 20 de junho de 940.

Apesar de seu fim ignominioso, Ibn Muqla foi reverenciado por sua caligrafia. O cronista Ibn al-Nadim, escrevendo cerca de cinquenta anos após a sua morte, menciona-o várias vezes em seu *Fihrist*. A passagem mais conhecida ocorre no capítulo inicial sobre a linguagem e a caligrafia, em que Ibn al-Nadim lista Ibn Muqla como um dos três vizires e secretários no começo do século X que escreviam com tinta preta (*midad*). Ibn al-Nadim continua, contando que o irmão de Muhammad, Hasan, escrevia em tinta marrom (*hibr*), acrescentando que ninguém não havia como esses dois irmãos nem no passado nem em sua própria época (fim do século X). Ibn al-Nadim também nota que ambos escreviam de acordo com a caligrafia de seu avô Muqla, cujo nome verdadeiro era 'Ali ibn al-Hasan ibn 'Abdallah. Mais adiante na seção sobre as autoridades do governo que escreviam livros, Ibn al-Nadim afirma que ele havia lido algo escrito por Ibn Muqla. Ibn al-Nadim transcreveu o relato de quatro páginas segundo a

ordem e as palavras usadas pelo autor e o incluiu em seu tratado. No final do século X, quando Ibn al-Nadim estava escrevendo, parece que a caligrafia distintiva de Ibn Muqla já era reconhecida.

*A padronização das escritas cursivas com Ibn al-Bawwab*

O estilo de cursiva quebrada canonizada por Ibn Muqla e seu círculo no começo do século X era rígido e afetado. Comum até o século XIII, tornou-se cada vez mais atenuada e estilizada e foi logo alcançada e posteriormente suplantada pelo estilo mais livre das escritas redondas. Assim como a canonização da cursiva quebrada foi posteriormente associada a uma figura histórica, a transformação da escrita redonda em uma digna de transcrever o Alcorão foi posteriormente associada a uma única pessoa: Abu'l-Hassan 'Ali ibn Hilal, conhecido ocasionalmente como Ibn al-Sitri e mais comumente como Ibn al-Bawwab. D. S. Rice coletou os poucos detalhes dados por cronistas posteriores sobre a vida de Ibn al-Bawwab. Como sugere seu *nom de plume*, era filho de um porteiro, trabalhando primeiramente como decorador de casas (muzawwiq yusawwir al-dur), depois fazendo iluminuras de livros (sawwara al-kutub), finalmente dedicando-se à caligrafia, na qual, segundo o cronista Yaqut, do século XIII, ele superou todos os que o precederam e confundiu todos os que o sucederam. Ibn Khallikan faz uma apreciação similar, relatando que Ibn al-Bawwab revisou e refinou (o método de Ibn Muqla), dotando-o de elegância e esplendor. Os cronistas medievais contam poucos fatos sobre sua vida, além de detalhes pessoais como sua longa barba e seu enterro em Bagdá em 1022, perto do túmulo de Ibn Hanbal, um dos locais de peregrinação mais reverenciados na cidade.

[...]

[...]

A reputação de Ibn al-Bawwab atraiu atribuições assim como seu predecessor, Ibn Muqla. Seis manuscritos têm colofões nomeando Ibn al-Bawwab. O mais famoso é o códice do Alcorão da Biblioteca Chester Beatty, cujo longo e completo colofão diz que 'Ali ibn Hilal transcreveu essa cópia completa (jami'a) do Alcorão em Bagdá no ano 391/1000-1 (fig. 142). Agora recortado, os 286 fólios de papel amarronzado polido mediam originalmente cerca de 19 x 14 cm. Cada página contém 15 linhas de escrita redonda firmemente apostas a uma linha base reta, com nenhum sinal de régua. O texto é escrito na *scriptio plena* e completamente vocalizado, com vogais e consoantes escritas com a mesma tinta. As letras sem pontos (muhamala) – *ha'*, *ṣad* e *ayn* – são quase sempre distinguidas pelas pequenas versões das mesmas letras escritas embaixo delas; o *sin* e o *ra'* são marcados por um “v” encima. [...] O códice tem um aspecto denso, pois as linhas e as palavras são muito próximas umas das outras.

Apesar de seu aspecto compacto, o texto é eminentemente legível por causa da escrita fluida. As letras inclinam um pouco para a esquerda, e palavras e letras individuais como kaf caem tipicamente da direita para a esquerda, um movimento ecoado nos pares de pontos, que têm a mesma inclinação da direita para a esquerda. A inclinação confere um impulso para frente, um fluxo que é acentuado pelo forte ritmo sublinear criado pelas caudas finais do nun, ya' e letras semelhantes, que são estendidas para baixo da próxima palavra e às vezes circundam outros descendentes antes de afinar-se em um ponto. A escrita dilata-se e contrai-se. Para fazer uma metáfora musical, se a cursiva quebrada atribuída a Ibn Muqla é o *staccato*, a de Ibn al-Bawwab é um *legato*.

O senso de movimento fluido engendrado pelos traços inclinados e caudas longas é realçado pelo traço longo no final da basmala no começo da maioria dos capítulos. [...]



**Figura 142** Páginas do Alcorão copiado por Ibn al-Bawwab em Bagdá, no ano 1000-1.

A escrita *display* de Ibn al-Bawwab é caracterizada por suas curvas. As caudas descendentes do *nun* e letras semelhantes são redondas e frequentemente colidem com a palavra seguinte. O alif é quase triangular, com uma parte superior grossa que é chanfrada ou dotada de um pequeno gancho à direita. Na base, tem um gancho para a esquerda que é às vezes ligado à palavra seguinte. O *ha'* final é geralmente um rabisco aberto na base. O *dal* é relativamente grande. O *ra'*, o *waw*

e o mim final frequentemente (mas não sempre) terminam com um pequeno gancho para cima [...]

Além do texto elegante e legível e da caligrafia capitular, o Alcorão de Ibn al-Bawwab é notável por suas finas iluminuras. As páginas de texto são decoradas com os tradicionais azul, dourado e sépia, e as páginas de abertura e fechamento incluem decoração em marrom, branco, verde e vermelho também. As iluminuras foram claramente feitas pela mesma mão que transcreveu o manuscrito, pois as linhas de contorno ao redor das *palmettes* marginais marcando as suras são desenhadas com um cálamo, e não com o pincel usado para o resto da decoração. Além disso, em dois locais o iluminador desenhou os contornos não com o pigmento azul padrão, mas com a tinta marrom-escura usada para o texto. Tal erro só pode ter ocorrido se o copista e o iluminador foram a mesma pessoa. Essa diversidade de talento não era única a Ibn al-Bawwab, e muitos outros copistas de sua época também eram iluminadores.

Identificar as escritas usadas por Ibn al-Bawwab nesse manuscrito é uma tarefa complexa. Elas não são rotuladas, e fontes textuais dizem somente que o calígrafo era um mestre de muitas escritas. Rice designou a escrita textual como *naskh*, e a escrita capitular como *thuluth*, e foi seguida por muitos estudiosos contemporâneos. Esse par de escritas, uma grande e outra menor, é o mais comum das letras agrupadas como os Seis Estilos. *Naskh* (literalmente: cópia), como sugere o nome, foi usado para transcrever uma variedade de textos e se tornou a norma caligráfica para transcrever livros comuns e pequenos manuscritos do Alcorão. É geralmente descrito como limpo e balanceado, com uma divisão igual entre formas achatadas e redondas e traços grossos e finos. É fácil de ler, especialmente para os leitores modernos, já que é a base da tipografia.

O par maior do *naskh* é conhecido como *thuluth*, um substantivo verbal designando a terceira parte, um terço. As primeiras fontes sobre a escrita mensurada (al-khatt al-mansub) contêm nomes como um meio (*nisf*), um terço (*thuluth*) e dois terços (*thuluthayn*), e os escritores desde a Idade Média se confundiram sobre o significado desses nomes. O cronista mameluco al-Qalqashandi, por exemplo, apresenta duas hipóteses. Uma teoria tenta a plicar a esses nomes a proporção de linhas retas de um estilo particular. Assim, diz-se que o *thuluth* tem um terço de linhas retas (e dois terços curvadas). Segundo outra teoria, os nomes relacionam-se ao tamanho do cálamo usado para escrever páginas de diferentes tamanhos. Outros escritores modernos sugeriram que o sistema proporcional derivou do número de pontos romboides feitos ao pressionar a ponta do cálamo sobre o papel. Todas essas teorias devem permanecer hipotéticas, pois a informação dada nessas primeiras fontes não é clara.[...]

### *O que causou a canonização das escritas cursivas?*

Os estudiosos apresentaram pelo menos três diferentes linhas de raciocínio para explicar por que os copistas no final do século IX e começo do século X transformaram as escritas cursivas regulares em estilos caligráficos dignos de transcrever o Alcorão e outros textos importantes. Essas explicações não são necessariamente excludentes, pelo contrário, refletem os diferentes interesses dos pesquisadores que as propuseram, bem como suas diferentes abordagens.

Déroche, condizente com seu treinamento e erudição de paleógrafo, propôs que a resposta a essa questão deve ter algo a ver com o tipo de cálamo usado para o novo estilo de escrita, ou o novo método de apontar o instrumento, ou uma nova maneira de manuseá-lo. Tanto Ibn Muqla quanto Ibn al-Bawwab comentaram sobre a importância de preparar a ponta corretamente, pois é a ponta que determina a escrita.[...]

Além disso, a canonização da escrita redonda ocorreu numa época de mudanças significativas nos materiais usados no mundo islâmico para produzir livros. Nesse período, o papel substituiu o pergaminho como o principal suporte. O papel, que havia sido usado na chancelaria abássida desde o começo do século IX, foi adotado para manuscritos seculares pelo menos a partir de meados desse século. A mudança de pergaminho para papel também parece ter causado uma mudança da tinta marrom-escura baseada em tanino (*ḥibr*) para a tinta preta de fuligem (*midād*). Ibn al-Nadīm, nossa fonte mais antiga para a caligrafia árabe, menciona Ibn Muqla como um dos três vizires que usou tinta preta. Portanto, a primeira resposta para o problema é física: novos materiais como o cálamo, o papel e a tinta preta podem ter levado à canonização das escritas cursivas no século X. [...]

Whelan, refletindo seu treinamento como historiadora da arte, propôs uma explicação histórica, sugerindo que a canonização das escritas redondas foi um reflexo do novo papel do secretário da chancelaria como copista. Enquanto que os Alcorões cúficos era transcritos por membros dos ulemás, que não assinavam suas obras, os manuscritos em escritas redondas incluem colofões assinados por pessoas com epítetos de *warrāq* (copista ou livreiro) ou *kātib* (escriba ou secretário). A adoção das escritas redondas coincidiu com o desenvolvimento da chancelaria abássida e sua direção burocrática através do cargo do vizir. Pode ter sido secretários, então, que introduziram esses novos materiais e estilos. Ibn Muqla, por exemplo, foi em primeiro lugar membro da chancelaria, e depois um calígrafo famoso.

Tabbaa, como parte de seu argumento mais amplo do renascimento do islamismo sunita, sugeriu que motivações políticas estavam por trás dessas inovações caligráficas. Ele argumenta que Ibn Muqla, como vizir do califa abássida

al-Muqtadir, adotou a nova escrita proporcional para representar as sete leituras do Alcorão coletadas por Ibn Mujahid. As sete leituras de Ibn Mujahid foi oficializadas sob os auspícios de Ibn Muqla em 322/934 quando o erudito Ibn Miqsam foi forçado a retratar-se de sua alegação que o texto consonantal do Alcorão podia ser lido de qualquer maneira que fosse gramaticalmente correta. No próximo ano, outro erudito do Alcorão, Ibn Shanabudh, foi igualmente condenado e forçado a renunciar seu apoio à permissibilidade de outras leituras variantes. Na mesma esteira, Tabbaa argumentou que a segunda reforma da escrita alcorânica por Ibn al-Bawwab estava ancorada em eventos políticos da época, especificamente a promulgação de uma teologia sunita oficial no califado de al-Qadir (r. 991-1031). As lutas do califa contra dissensões religiosas culminaram com a chamada “Epístola de al-Qadir” (al-risālat al-qādiriyya). Esse texto, lido no palácio em 1018, condenou o xiismo em todas as suas formas, bem como o mu‘tazilismo e até mesmo o ash‘arismo.

No meu entender, os argumentos políticos de Tabbaa não são convincentes por várias razões. Um problema é o escopo limitado de sua pesquisa, que se concentra em manuscritos alcorânicos, o que trunca injustamente o campo de pesquisa, pois a escrita redonda, ao contrário da cúfica, não se limitava ao Alcorão. A cursiva quebrada, ao lado de outros estilos de escrita redonda, foi usada para muitos outros tipos de textos copiados na mesma época que suas contrapartes alcorânicas, incluindo não somente obras religiosas como tratados sobre as tradições e a vida e as qualidades do profeta, como também manuais sufistas, gramáticas, histórias, poesia e até mesmo textos cristãos, um grupo diverso cujo conteúdo tem pouco a ver com a teologia oficial. Além do mais, esses manuscritos diversos foram feitos para uma variedade de patronos. Alguns eram, como homens ricos da época, ferrenhos sunitas. Outros, não.<sup>6</sup>

Na minha opinião, tal leitura política também distorce o caráter e o impacto de ambos os calígrafos. Tensões religiosas cindiram o mundo islâmico no período medieval, mas não há evidência que os copistas desenvolveram ou adotaram estilos para responder a essas questões. Os nomes dos calígrafos famosos como Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab são rótulos convenientes para os nomes de mudanças estilísticas, mas ao fazê-lo, reitera-se o viés prosopográfico das fontes, particularmente os dicionários biográficos. Associar nomes com inovações estilísticas também reflete nossa era moderna de descoberta científica, em que o nome de um inventor é a metonímia de sua invenção, e o nome de um designer

<sup>6</sup> Muhalhil ibn Ahmad, por exemplo, transcreveu sua gramática árabe para alguém com o nome de Abil-Ḥusayn Muḥammad ibn al-Ḥusayn al-‘Alawī, um patrono cujo nome sugere que não teria sido parte do chamado renascimento sunita: não somente filho, como também pai de alguém chamado Ḥusayn (o neto do profeta), sua *nisba* o liga à família do genro do profeta, ‘Alī.

acrescenta prestígio a uma roupa ou bolsa. A mudança artística, pelo contrário, é um processo contínuo.

A associação de Tabbaa das escritas redondas com o islamismo sunita também é baseada em evidências negativas [isto é, uma prova a partir do silêncio]. Ele alega que a obra de Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab praticamente não teve impacto no Egito durante o governo dos xiitas, no califado fatímida (969-1171), pois ele não sabe da existência de um manuscrito alcorânico em escrita cursiva quebrada ou outra escrita redonda naquele país até o começo do século XIII. Argumentar a partir da ausência de evidências é sempre perigoso, já que o que sobreviveu não reflete necessariamente o que existiu. Ausência de provas não prova a ausência. Nenhum manuscrito alcorânico nessas escritas pode ser atribuído ao Egito fatímida, mas até agora não podemos atribuir nenhum manuscrito alcorânico em escrita nenhuma ao Egito fatímida. É patentemente errado, portanto, imaginar que os fatímidas não encomendaram tais manuscritos.

Os historiadores medievais descreveram as enormes bibliotecas do Cairo fatímida. Segundo o historiador fatímida al-Musabbihi (m. 1029), cujo testemunho ocular foi preservado no *Khitat*, a topografia do Cairo pelo historiador mame-luco al-Maqrizi, o tesouro continha uma soberba biblioteca baseada nas posses pessoais do califa. As obras pertenciam a todas as categorias de ciência e letras, e eram de qualidade notável. Obras-primas escritas por calígrafos famosos na escrita proporcional eram tão numerosas e tão belas que se podia ter certeza, acrescenta o historiador fatímida, de nunca ver algo equivalente que pertencesse a qualquer outro monarca. Musabbihi também descreve os vastos depósitos da biblioteca real ligada à corte fatímida, que continha, entre outras coisas, vinte cópias da história de al-Tabari, uma obra que se estende por 30 volumes na edição impressa moderna, e 100 cópias da *al-Jamhara*, o dicionário monumental do filólogo do século IX, Ibn Durayd. Mesmo descontando a hipérbole usual do panegírico de al-Musabbihi, fica claro que os fatímidas possuíam um monte de livros, muitos dos quais na escrita proporcional. Al-Maqrizi também preserva um longo relato da triste pilhagem dos tesouros fatímidas em 461/1068 em uma obra intitulada *Kitāb al-Dhakā'ir* (Livros dos Tesouros). Foram roubados livros de 40 depósitos no palácio, incluindo 2400 Alcorões em caixas escritos nas escritas proporcionais.

Dessa riqueza, só foram identificados dois manuscritos pertencentes à biblioteca real fatímida. Um é uma cópia única do comentário de Abu 'Ali al-Hajari, *Al-Ta'liqāt wal-nawadir*, transcrito para al-Afdal, filho do comandante armênio Badr al-Jamali e vizir fatímida entre 1094 e 1112. O título no topo foi escrito com uma caligrafia redonda legível, com grandes caudas descendentes em que a largura do traço muda, como na cursiva quebrada. O ex-libris do vizir fatímida na

parte inferior foi escrito em uma caligrafia redonda padrão, assim como a nota do bibliotecário no meio, que afirma que o manuscrito foi adicionado à biblioteca do califa fatímida al-Fa'iz (r. 1154-1160).

O segundo manuscrito pertencente à biblioteca fatímida também é único: um tratado genealógico sobre a tribo dos coraixitas transcrito pelo celebrado gramático Ishaq al-Najayrami em 355/966. Esse manuscrito não foi preparado para os fatímidas, mas transcrito em Bagdá no século X. Depois, passou para o Egito, onde foi registrado na biblioteca do califa fatímida al-Zafir (r. 1149-1154). Condi-zente com a sua origem na Bagdá abássida, foi transcrito na cursiva quebrada usada no século X. Tal escrita não pode ter tido qualquer implicação política, já que estava nas mãos dos inimigos dos abássidas.

Esses dois manuscritos não são o bastante para definir um estilo fatímida de caligrafia, especialmente porque somente as páginas dos títulos foram publicadas, mas nos informam que os bibliotecários fatímidas escreviam em uma caligrafia clara e redonda. A tendência para ligar letras como o dal e o ha' final mostra a caligrafia de um bibliotecário que queria agilizar o processo, mas a extensão de conectores [...] também revela que eles estava preocupados com o efeito visual. Embora sejam provas esparsas, esses dois manuscritos confirmam as descrições textuais de que os fatímidas conheciam, apreciavam e usavam as escritas redondas.

A associação enganadora da escrita redonda com o islamismo sunita é particularmente problemática, pois levou a outras conclusões errôneas, especialmente a associação não somente das escritas redondas, como também da geometria, ao islamismo sunita. [...]

Na minha opinião, a canonização das escritas redondas (e também da geometria) não teve nada a ver com o sectarismo político do século IX. Não há nenhuma prova que mostre que Ibn al-Bawwab e seus associados transcreveram cópias do Alcorão para os califas abássidas ou sua corte. Pelo contrário, a evidência disponível sugere que essas cópias foram preparadas para os búyidas e outros xiitas da época. Além disso, as mesmas escritas eram usadas para uma variedade de textos [...]

[Essas mudanças] representam o triunfo da classe de secretários, escribas que há muito tempo haviam usado a escrita redonda, o papel e a tinta preta; não eram baseadas em disputas teológicas – pelo contrário, refletem mudanças sociais e culturais, em que a velha guarda – sábios devotos que transcreviam cópias não assinadas do Alcorão em cúfico para recitação pública ou exibição em mesquitas – foram gradualmente substituídos por uma classe de profissionais que escreviam para mecenas ricos. Essa nova classe era, no mínimo, bem desleixada em seu conhecimento do Alcorão, das tradições, da lei religiosa e coisas do

## A caligrafia

gênero.<sup>7</sup> A mudança no estilo caligráfico não foi abrupta, e o cúfico continuou a ser empregado juntamente com estilos redondos por vários séculos. Associamos a adoção das escritas redondas com nomes como Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab, mas seus nomes só são emblemáticos da mudança gradual que levou centenas de anos para se completar.

---

<sup>7</sup> Estelle Whelan. Writing the Word of God: Some Early Qur'an Manuscripts and Their Milieux, Part I. p. 123. *Ars Orientalis* 20 (1990), pp. 113-147.

# Em direção a uma codificação da cursiva

Alain George [15]<sup>1</sup>

O século X foi uma época de grandes transformações para toda a escrita árabe. Do cúfico, houve uma mudança gradual na direção de uma nova estética das formas das letras, marcada pela angularidade e por uma acentuada finura dos traços. Suas características formais foram definidas por Déroche, que o chamou de “Novo Estilo” (NE) e a dividiu em duas categorias principais: NE1 e NE3 (ver apêndice). Essa família estilística, às vezes designada com outros nomes como “cursiva quebrada” e “semi-cúfica”, foi gradualmente substituída pelos estilos cursivos que são a base da caligrafia moderna. Além dessa sequência geral, ainda resta muito a descobrir sobre a relação entre cada passo e seu predecessor. Onde podemos detectar fortes elementos de continuidade, e onde estão os pontos de quebra com o passado?

## O NOVO ESTILO

Várias características do Novo Estilo têm antecedentes no período omíada. Nas placas de cobre do Domo da Rocha, a escrita se baseia numa combinação de linhas retas e círculos, mas de tamanho variado: a grande inovação na nova codificação seria unificá-las em um único esquema, baseado na altura do *alif*. Um precursor direto do Novo Estilo aparece algumas décadas antes em uma inscrição parietal em Antinoë, no Egito. Essa escrita é típica do NE em todas as suas principais características: a forma em S do *alif* independente, com seu topo alargado e seu retorno inferior angular; a projeção do *alif* final para baixo da linha; a forma aproximadamente circular do *nūn* final ou a cauda sinusoidal do *mīm* final.

[...] O texto de Antinoë deve ser datado em 117/735. Ele servia para decorar uma casa em Antinoë, no Vale do Nilo, e sobre ele há frisos decorativos que também lembram a pintura tardo-antiga. Ele não é inscrito, mas escrito com tinta: seu autor, Malik ibn Kathīr (ou Kuthayr), deve ter sido um calígrafo acostumado a trabalhar com papiro ou pergaminho. Surpreendentemente, isso sugere que o NE já havia se estabelecido, talvez como escrita chanceleresca, no final do período omíada. Essa ideia é confirmada por uma permissão emitida em 112/731

---

<sup>1</sup> As imagens deste capítulo foram extraídas por mim de várias fontes, e não estão disponíveis facilmente na Internet. (NDT)

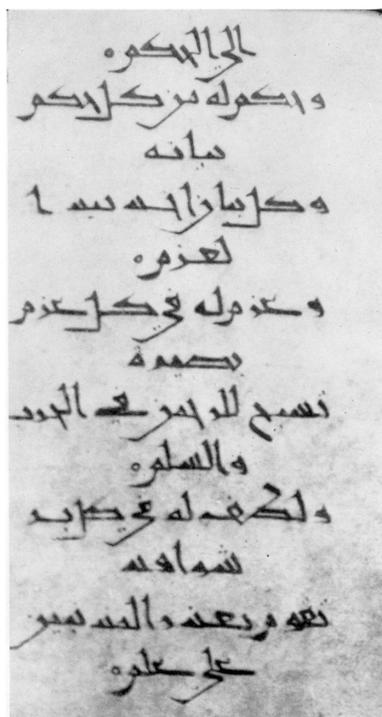
que, embora de estilo menos trabalhado, tem características de escriba comparáveis.

No próximo século e meio, a caligrafia dos livros seculares expandiu seu alcance estilístico. Nos materiais sobreviventes, podem ser detectados vários ingredientes chave do Novo Estilo, mas sua execução continua desleixada. Assim, em um documento escrito em 182/799 pelo *mawlā* (cliente) do califa abássida Hārūn al-Rashīd (r. 786-809), várias letras terminam em uma forma marcadamente redonda, mas isso não se aproxima de um círculo. O mesmo vale para a cópia do Gharīb al-Ḥadīth datada de 866, onde as letras tendem a seguir definições mais precisas, mas não em termos geométricos. Nesse texto, a vocalização ‘indiada por pequenos sinais inspirados das letras árabes – uma convenção que se tornou cada vez mais difundida a partir do século X. Isso, juntamente com a completa notação dos diacríticos e o uso do papel, faz do manuscrito um precursor das tendências que ganhariam impulso nas décadas seguintes.

O primeiro uso atestado de uma escrita comparável para um Alcorão ocorre no chamado “Alcorão Khayqânî”. Segundo uma nota em persa, o manuscrito foi corrigido em 292/905 por Aḥmad ibn Abū al-Qâsim al-Khayqânî, então deve ter sido escrito pouco tempo antes da nota, provavelmente no Irã. Sua caligrafia, marcadamente diferente do cúfico, pode ser comparada com a escrita livresca do mesmo período, por exemplo, uma Bíblia árabe não datada do Sinai. Mas algumas diferenças fundamentais distinguem até mesmo esses itens visualmente semelhantes. Diferentemente dessa Bíblia, o Alcorão de Khayqânî é desprovido de régua e tem um número estável de linhas por página. Na Bíblia do Sinai, o alif independente e as terminações redondas variam significativamente em tamanho e até em forma. O manuscrito alcorânico, pelo contrário, parece estar estruturado por uma geometria mais formal das letras.

Para fundamentar essa impressão, sobrepomos, uma linha de um alif idêntica (laranja) a várias letras altas, e o círculo correspondente (amarelo) a terminações redondas (ambos os elementos são mostrados junto na primeira linha do texto). Os resultados são conclusivos: a altura do alif é, de modo geral, regular, enquanto que o waw, nûn, sîn e yâ’ tendem para a forma estrita do mesmo semicírculo, com um diâmetro aproximando a altura do alif. Isso sugere que a codificação da escrita com base no alif e no círculo já acontecia por volta de 905. A vocalização e os diacríticos também estão completos, usando as convenções já encontradas no Gharīb al-Ḥadīth de 866. O layout da caixa de texto é comparável com o de Alcorões anteriores, com a diferença de que a ideia de entrelinhas está completamente ausente. No título da sura, presenciamos uma tentativa canhestre de imitar o estilo D, o que sugere que o escriba não era treinado em cúfico.

Pelo menos doze manuscritos no NE, metade deles do Alcorão, foram datados a várias partes do século X. Até 937 (o Alcorão “Shanbak”), seu estilo no geral permanece semelhante a documentos seculares anteriores; mas, a partir dos anos 950, a articulação dos traços adquire a estilização geométrica típica do NE posterior. Essa nova estética da escrita pode, assim, ser observada em um tratado genealógico possivelmente copiado por al-Najayramî, escriba iraquiano que faleceu em 954, e num manuscrito autografado do Mawâqif, um tratado místico de al-Niffârî, escrito em 956 (143) A partir daí, torna-se uma característica permanente dos manuscritos datados. A forma madura do Novo Estilo, assim, pode ter começado a se difundir entre os anos 930 e o começo dos 950.



**Figura 143** Mawâqif de al-Niffârî. Autógrafo: Muḥammad ibn Abd al-Jabbar, 344 (955-6). 20,5 x 11cm. Chester Beatty Library. Fonte: [16].

Nessa fase do desenvolvimento, o alif e o círculo continuaram a ser a base de alguns manuscritos, como o do Alcorão de Palermo. Em outros, como no de Isfahan (fig. 85), as mesmas características estilísticas foram reinterpretadas, originando uma caligrafia mais afinada e mais angular. Essa divisão é mais ou menos igual à entre os estilos NE<sub>3</sub> (que tende a ser mais circular) e NE<sub>1</sub> (marcada por sua angularidade). A ligação com o cúfico é particularmente forte no NE<sub>1</sub>,

que compartilha várias formas de letras com o estilo D5b: o retorno inferior do alif, a curva .tâ'/kâf e a forma de alguns lam-alifs. Em alguns manuscritos NS1, o corpo das letras e a altura do alif também correspondem a níveis verticais regulares: ali, o antigo sistema de entrelinhas do cúfico pode ter sido mantido e adaptado à crescente finura dos traços, talvez ao reduzir o grid a seus elementos mais essenciais.



**Figura 144** Alcorão de Isfahan. Ramadã 383/Outubro-Novembro 993). 23,9 x 33,8 cm. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449695>.

Tanto o NS1 e o NS3 herdaram do cúfico a notação de seus diacríticos, que consiste de traços, enquanto que pontos novamente prevaleceriam na cursiva; e de sua vocalização, marcada por pontos coloridos que eram, às vezes, combinados com alguns dos sinais modernos constatados no Gharîb alḤadîth de 866. Os títulos das suras eram comuns no NS1 e no NS3: sua execução apurada representa um contraste marcado com o estilo hesitante do Alcorão de Khayqânî. A decoração e a iluminura de manuscritos no NE maduros também eram em grande medida baseados em modelos cúficos. Eles continuaram a evoluir naturalmente no decorrer do século X, com uma tendência para formas mais afinadas, assim como na escrita.

O formato vertical se tornou predominante, embora vários manuscritos do final do século X, como os Alcorões de Palermo e de Isfahan, ainda sejam horizontais. A página e a caixa de texto continuaram a ter um layout de acordo com a regra cúfica, mas com uma precisão menos exigente que antes. O tamanho dos manuscritos alcorânicos também se expandiu para uma gama mais ampla do que no cúfico, de muito pequenos a muito grandes, e foram disponibilizadas mais opções para a composição dos cadernos. Outra inovação foi a introdução

do papel, que gradualmente substituiu o pergaminho. Inventado pelos chineses, o papel foi produzido pela primeira vez em Bagdá no reinado de Harun al-Rashid (786-809), de acordo com os textos. Nas próximas décadas, seu uso começa a ser evidenciado em livros seculares. No século X, o domínio da tecnologia por artesãos muçulmanos permitiu-lhes produzir um papel cremoso de soberba qualidade, que deve ter sido considerado adequado à recepção do texto alcorânico.

Portanto, fundamentalmente, a forma madura do NE refletiu a convergência de escritas quotidianas com a caligrafia cúfica tradicional, da qual foram herdadas notadamente os pilares da geometria, da proporção e da grossura do cá-lamo. Apesar de fortes elementos de continuidade, o processo subjacente abriu uma tradição até então profundamente estruturada a novas normas e influências. Essa mudança, por seu lado, teria consequências duradouras.

### O CRESCIMENTO DA CURSIVA

Na segunda metade do século X, a cursiva começou a se desenvolver ao longo das linhas iniciadas pelo Novo Estilo. Até 959, não há nenhuma evidência, entre os documentos cursivos datados, da influência da nova codificação. Naquele ano, uma cópia do *Muqtaḍab fī al-naḥw*, um tratado de gramática de Ab=Sa'īd al-Sīrāfī (m. 979) foi copiado por Muḥailhil ibn Aḥmad al-Baghḍādī (fig. 145). De acordo com uma nota autografada na página de abertura, o texto foi, então, corrigido pelo próprio autor.<sup>[17]</sup>

As letras, inclusive o alif e as finais redondas, variam em tamanho, mas são mais codificadas que a cursiva anterior. A influência do NE pode ser sentida em várias dessas formas: notar, por exemplo, a leve sinuosidade do alif independente; a angularidade da cabeça do waw e de alguns nūn e yā' finais; o traço superior curvado do jīm. Esse manuscrito marca o começo de uma tendência importante: a apropriação, pela cursiva, dos princípios definidos anteriormente no NE. No registro publicado, não ocorre nenhuma caligrafia tão perfeccionada até o ano 1000. Em vários manuscritos cursivos datados entre 969 e 993, as letras começam a tender para a linha reta e o círculo, mas ainda não há estilização dos traços em linhas geométricas. O layout, em todos os casos, é regular, mas ainda relativamente solto em termos de justificação e aderência à linha base.

Ainda falta entender o mecanismo de difusão da nova escrita. Em que contexto surgiu pela primeira vez? Qual foi a velocidade de sua disseminação? Podemos somente notar, por enquanto, que mesmo os poucos manuscritos datados mencionados acima cobrem, entre eles, um amplo leque de assuntos – gramática, hadith, matemática, astronomia, Bíblia. Esse contexto social dificulta a elucidação do problema.



**Figura 145** Muqtaḍab fī al-naḥw, de Ab=Šaʿīd al-Sīrāfī. Copiado por Muḥailhil ibn Aḥmad al-Baghdādī, com autógrafo do autor. Fonte: [17].

O mais antigo manuscrito alcorânico em um estilo cursivo foi escrito por volta do ano 1000 por Abū ʿl-Ḥasan ʿAlī ibn Hilāl, conhecido como Ibn al-Bawwâb (fig. 142). Suas características marcam um progresso decisivo em relação às formas observadas na cursiva anterior: a angularidade do NE foi abandonada, porém, as formas das letras foram executadas com precisão minuciosa e domínio. A escrita dá a impressão geral de uma combinação harmoniosa de linhas quase retas (alif e tais) e traços curvos de forma e tamanho regular (waw e râ' aproximando-se de  $\frac{1}{4}$  de círculo, enquanto que o mim e o nûn consistem em uma grande curva que é levemente inclinada em relação à linha). Ao mesmo tempo, o corpo das letras compactas, o topo das letras altas e a parte inferior dos traços de baixo parecem corresponder a um nível regular vertical, o que sugere que o antigo sistema de entrelinhas do cúfico ainda não havia sido completamente abandonado, mas simplificado ao máximo (fig. ??). As letras altas podem se dobrar ou inclinar levemente, e o calígrafo se permite a liberdade de fugir da geometria do Novo Estilo. Em vez da transposição literal da nova



**Figura 146** Geometria e caligrafia no Alcorão de Ibn al-Bawwâb (fols. 9v-10r), Bagdá, 391/1000, CBL Is. 1431, 17,5 x 13,5 cm. Fonte: [18].

codificação à cursiva, o Alcorão de Ibn al-Bawwâb manifesta sua simplificação e sutil adaptação ao fluxo natural da mão.

O manuscrito se relaciona à caligrafia alcorânica devido a várias características. O layout é baseado em um grid regular de quinze linhas por página que também serve para posicionar as entradas dos capítulos; parece prevalecer uma razão estável da altura da caixa de texto em relação à largura. Muitas características da decoração lembram muito o cúfico, por exemplo os motivos enquadrados entrelaçados, rosetas marginais, *palmettes* e medalhões; até mesmo, em alguns lugares, o quadrado duplo com um círculo. Assim é a estrutura geométrica das iluminuras de página completa, que são elas próprias semelhantes às precedentes, como os marcadores de versículos na forma de uma gota, ou a iluminura complexa de algumas páginas, baseada em octógonos entrelaçados. Outra inovação notável é a introdução para a escrita cursiva monumental para propósitos decorativos, como nos títulos das suras na página de abertura.

Entretanto, mesmo essas características não representam uma quebra com a caligrafia alcorânica anterior, mas uma elaboração sobre dispositivos existentes, marcados por tendências naturalísticas. Assim, as rosetas são geralmente construídas sobre um círculo central rodado por um motivo repetitivo, assim como

nos Alcorões anteriores: a principal mudança é na forma vegetal que esse ornamento adquire às vezes [...] A cursiva monumentalizada e dourada é essencialmente uma adaptação do equivalente cúfico, aparecendo nas mesmas posições: como ornamento para a iluminura de títulos de suras. O Alcorão de Ibn al-Bawwâb, no fim das contas, representa uma grande novidade principalmente em termos de sua escrita cursiva. Suas outras características, especialmente a geometria da página e a decoração, são mais ou menos intimamente relacionadas à caligrafia alcorânica anterior.

Comentários semelhantes podem ser estendidos, de fato, à caligrafia alcorânica cursiva do século XI. As linhas permanecem paralelas, equidistantes, compostas em número regular nos manuscritos. As proporções da caixa de texto ainda podem ter sido usadas. No nível da decoração, motivos básicos herdados do cúfico (rosetas, padrões de iluminura, títulos de suras dourados ou coloridos enquadrados em um retângulo estendendo-se a *palmettes* marginais) continuaram a ser empregados, enquanto passavam por uma evolução natural da forma, comparável em sua velocidade à dos séculos precedentes. O Novo Estilo permaneceu em grande medida em uso para títulos de suras e outros dispositivos decorativos, estando até mesmo presente nas margens do Alcorão de Ibn al-Bawwâb.

O grau de continuidade entre o cúfico e a cursiva proporcional é, portanto, mais alto do que foi geralmente reconhecido. De fato, em comparação com o Novo Estilo, o passo tomado foi pequeno, mas importante: a elevação da cursiva, através de sua codificação flexível na linha iniciada pelo NE, ao nível de caligrafia alcorânica. Ao invés de revolução, parece ter havido uma evolução impressionante. O padrão geral é, surpreendentemente, lembrado por Ibn Khallikân (m. 1282) em sua biografia de Ibn al-Bawwâb:

Foi Abu 'Alî ibn Muqla que tomou o presente sistema da escrita empregada pelo povo de Cufa e o trouxe à forma atual. Ele teve, portanto, o mérito de ser pioneiro, e podemos acrescentar que sua escrita era muito elegante; mas deve-se a Ibn al-Bawwâb a honra de tornar as letras mais regulares e simples, e dotá-las de graça e beleza [...] Mas conta-se que o autor da escrita proporcional não foi Abû 'Alî, mas seu irmão, Abû 'Abdallah al-Ḥasan, mencionado na vida de Abû 'Alî

O processo descrito reflete as provas materiais: o sistema usado para o cúfico foi transferido para escritas seculares livrescas, dando gradualmente origem a um novo paradigma de caligrafia proporcional que alcançou sua maturidade plena na época de Ibn al-Bawwâb (m. 1022 ou 1031). entretanto, ainda resta um ponto problemático: Ibn Khallikân foi o primeiro escritor de que se tem notícia a atribuir a invenção da “escrita proporcional” a Ibn Muqla, e isso três séculos após a morte deste último.

## O PAPEL DE IBN MUQLA

Ab=ʿAlî ibn Muqla (886-940) foi o vizir dos califas abássida al-Muqtadir, al-Qâhir e al-Râdî para os anos entre 928 e 936. A beleza de sua escrita e a de seu irmão Abû ʿAbdallah (892-949) foram notadas por vários autores no século X. um de seus contemporâneos, Ibn ʿAbd Rabbih (860-940), mencionou o vizir entre outros calígrafos que trabalhavam a serviço de diferentes califas, acrescentando que “sua caligrafia é caracterizada pela excelência”. De acordo com Ibn Taghrî Birdî (m. 1470), al-Şûlî (m. 946) também disse que não havia visto um melhor calígrafo que Ab=ʿAlî desde os dias de al-Qâsim ibn ʿUbaydallah (m. 904). Nos anos 980, al-Nadîm, que havia visto manuscritos deles, elogiou a ambos os irmãos pela beleza da escrita, enfatizando mais Abû ʿAbdallah.

Embora pareça não haver dúvida de que os dois irmãos eram calígrafos talentosos, não há indicação, aqui, de que fossem responsáveis pela reforma da escrita, como notado muitos anos atrás por Nabia Abbott. [...]

Na verdade, já observamos que a essência da “escrita proporcional” já havia sido estabelecida até 905. Nessa época, Abû ʿAlî ibn Muqla teria só nove anos de idade, e seu irmão, Abû ʿAbdallah, treze. Isso nos deixa duas possibilidades: ou eles contribuíram ao refinamento estilístico do Novo Estilo, ou então eles não tiveram nenhum papel fundamental na transformação da escrita. Em todo caso, nenhum dos irmãos foi responsável pela codificação das letras com base no alif e no círculo. Se não fosse pela influência de autores bem posteriores, essa ideia nem teria entrado na cabeça dos estudiosos modernos. Parece que, havendo sido distinguido pelos seus contemporâneos como um grande calígrafo, eles gradualmente associaram seu nome à evolução da escrita subjacente.

## A CALIGRAFIA E A DERROCADA DO IMPÉRIO

O século X foi um período de fragmentação política e mudança social no mundo islâmico. No ocidente, os fatímidas, uma dinastia que alegava descender de Ismael, filho do imame Jaafar, estabeleceu seu domínio no Norte da África em 909, antes de conquistar o Egito em 969. Os fatímidas, que tentavam desafiar a supremacia abássida e propagar o credo ismaelita, logo se declararam califas (uma terceira alegação ao mesmo título foi, por sua vez, feita pelos omíadas da Espanha em 929). Pode-se ficar pensando se essa situação não teve nenhum reflexo no campo da caligrafia. Em sua obra sobre o renascimento sunita e seu impacto nas artes, Yasser Tabbaa argumentou, então, que o surgimento do Novo Estilo estava relacionado ao endosso oficial das sete leituras de Ibn Mujâhid por Ibn Muqla, enquanto que, na próxima geração, o surgimento da caligrafia cursiva foi parte da reafirmação da ortodoxia sunita pelos abássidas, especialmente

pelo califa al-Qâdir; os fatímidas, por sua vez, teriam adotado uma abordagem distinta à caligrafia, marcada pela rejeição a tendências da época.

[...]

Quando olhamos para os manuscritos, parece difícil associar o Novo Estilo a uma afirmação da ortodoxia sunita. A essência da “escrita proporcional” já havia vindo à luz antes do colapso do império abássida. Enquanto que alguns manuscritos no Novo Estilo e nos primeiros estágios da cursiva fossem feitos para ou escritos por sunitas, outros tinham patronos ou escribas xiitas. Por exemplo, o Muqtaḍab fi al-naḥw copiado por Muḥalhil em 959 (fig. 145) foi encomendado por um tal de Ab-‘al-Ḥusayn Muḥammad ibn al-Ḥusayn al-‘Alawî: embora esse homem seja desconhecido, seu nome claramente sugere uma crença xiita. O amplo uso do NE também vai contra a ideia de uma inclinação ideológica: somente com base nos exemplos datados, seu uso é comprovado para escritos místicos, gramática, ciência, história e Bíblias.

Esses mesmos comentários valem para o crescimento subsequente da cursiva. Durante a vida de Ibn al-Bawwâb, Bagdá vivia sob o governo de uma dinastia xiita, os bûyidas. A orientação ideológica do Estado era objeto de dissensões profundas entre os emires bûyidas – cujo poder se baseava em lealdades xiitas, mas que também buscavam ganhar apoio dos sunitas, – e o califa abássida al-Qâdir (r. 991-1031). Al-Qâdir parece ter seguido a linha política dos bûyidas até o ano 1000, quando sua intenção de restabelecer a ortodoxia sunita começou a emergir. Em 1006, após agitações em Bagdá, ele convocou uma comissão de sábios sunitas para condenar a recensão de Ibn Mas‘ûd, favorecida entre os xiitas. Sua profissão de fé, a Risâla al-qâdiriyya, explicitamente definiu a ortodoxia sunita pela primeira vez, estabelecendo os califas abássidas como seus líderes contra todas as correntes religiosas. Essa obra, escrita pelo teólogo al-Bâqillânî (m. 1013), foi lida pela primeira vez no palácio bûyida em 1018 e mais elaborada em 1029. O Alcorão de Ibn al-Bawwâb – e sua escrita – precedem todos esses desenvolvimentos. E tem mais, ele representa o ápice de um processo que já estava em curso décadas atrás, em 959, e provavelmente começou na caligrafia secular.

De acordo com seus biógrafos, Ibn al-Bawwâb foi enterrado perto do túmulo de Aḥmad ibn al-Ḥanbal, então deve ter sido sunita. Mas Yâqût (1179-1229) também nos diz que ele trabalhou para o emir bûyida Bahâ’ al-Dawla em Shiraz e se tornou íntimo do vizir da dinastia, Fakhr al-Mulk, quando este assumiu o governo de Bagdá, em 1010. [72] Nossa parca informação biográfica sugere que se Ibn al-Bawwâb tendia para um campo, era provavelmente o dos bûyidas. Em sua cópia do Alcorão, ‘Ali ibn Abi Ṭâlib é também chamado de *amîr al-mu’minîn*

(“comandante dos fiéis”) na iluminura de abertura, enquanto que o colofão invoca a “pura família” do profeta, como que para confirmar uma inclinação xiita.[73]

Também há pouco para sugerir que os principais rivais dos abássidas, os fatímidas, buscavam se distinguir do mainstream na caligrafia. Isso é, em primeiro lugar, o que mostram os textos.[74] De acordo com um dos primeiros historiadores fatímidas, al-Musabbihî (m. 1029), uma coleção de caligrafia na “escrita proporcional” pertencia ao Dâr al-‘Ilm, a grande biblioteca da dinastia no Cairo, que foi inaugurada pelo califa al-Ḥâkim em 1005.[75] Rashîd ibn al-Zubayr (m. 1168) também registra que, entre os objetos saqueados do tesouro do califa fatímida al-Mustanşir entre 1067 e 1069, encontravam-se volumes “escritos em ouro com contorno de lápis-lazúli, por Ibn Muqla e Ibn al-Bawwâb, juntamente com cálamos que eles próprios cortaram [76]. Em seu relato dos mesmos eventos, al-Maqrîzî (1367-1441) menciona, juntamente com esses cálamos, 2400 volumes encadernados do Alcorão “em escrita proporcional de grande beleza, embelezados com ouro, prata e outras cores”.[77] Citando Ibn al-Ṭuwayr (1130-1220), ele segue dizendo que numerosos alcorões “escritos por Ibn Muqla e seus companheiros, como Ibn al-Bawwâb e outros” pertenciam ao tesouro dos livros (*khizânat al-kutub*) da dinastia. [78] Essas fontes sugerem que os fatímidas não tinham aversão pela “escrita proporcional” e que eles tinham as obras de Ibn Muqla e Ibn al-Bawwâb em grande estima, pois colecionavam não somente os manuscritos atribuídos a eles, como também seu material de escrita.

Provas materiais do período fatímida são extremamente raras, mas algumas sobreviveram. Sabe-se que rês manuscritos existentes pertenceram aos tesouros fatímidas entre o final do século XI e o começo do XII: todos exibem altos padrões de caligrafia no Novo Estilo e na cursiva proporcional. Mais próximo do nosso período de interesse é o chamado Alcorão Sulayhida, escrito em uma luxuosa cursiva dourada em 1026 (fig. 147).

Sua página de abertura menciona o califa al-Mustanşir e dedica o manuscrito ao “sustentáculo do califado”; ‘Alî ibn Muḥammad al-Şulayḥî (m. 1066 ou 1080), que foi o fundador de uma dinastia ismaelita que reconheceu os fatímidas e governou a maior parte do Iêmen entre cerca de 1047 e 1138. Foi preservada uma cópia da carta, datada de 1064, em que al-Mustanşir lhe concede esse título, então as iluminuras devem ter sido acrescentadas ao manuscrito entre aquele ano e a morte de al-Şulayḥî. Estilisticamente, o tratamento geométrico do fundo, rolos com *palmettes* e títulos dourados sobre azul lembram o Alcorão de Ibn al-Bawwâb.

É improvável que um aliado próximo dos fatímidas, ele próprio um ismaelita convicto, teria endossado um esse Alcorão e associado o mesmo à sua autoridade, se houvesse algum viés ideológico contra as escritas cursivas.<sup>2</sup> Essa ideia é confirmada pelos decretos fatímidas existentes (ver, p. ex., fig. 148), todos em uma cursiva de alta qualidade, incluindo o mais antigo preservado, escrito em 1024 no nome de al-Zâhir.<sup>3</sup>



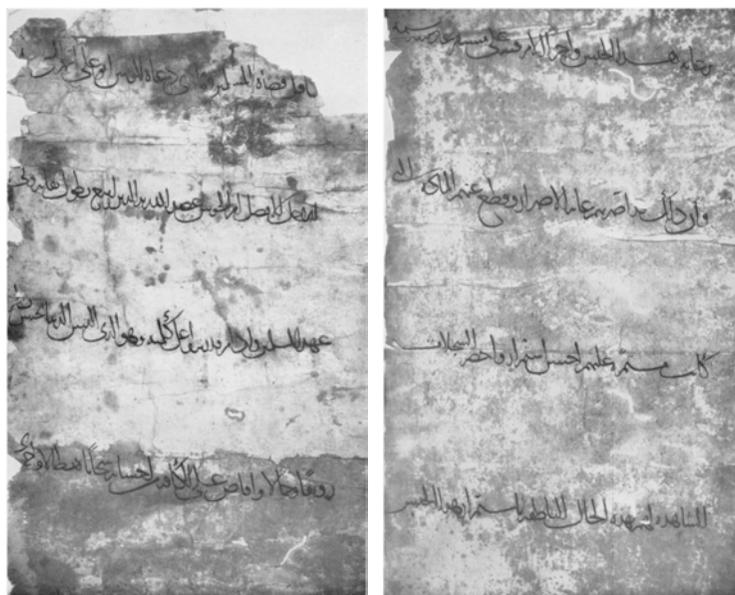
**Figura 147** Frontispício do Alcorão Sulayhida, copiado em 417/1026 iluminuras após 456/1064, Turkish and Islamic Art Museum, 431, 34 x 22.5 cm. Fonte: [18].

## ECONOMIA, ORTOGRAFIA E LEGIBILIDADE

[...] A evolução subjacente foi um processo incremental que levou um longo período de tempo e que refletiu as transformações sociais. No século X, os muçulmanos já eram a maioria da população em muitas regiões, aumentando a demanda tanto por cópias públicas quanto pessoais do Alcorão. O enorme gasto para produzir um Alcorão cúfico em pergaminho em 30 volumes deve ter-se tornado incompatível com as necessidades de comunidades locais. A adoção do

<sup>2</sup> Tabbaa não se refere a essas evidências em seu livro, mesmo de décadas antes de sua publicação, pois contradizem sua tese. (NDT)

<sup>3</sup> Ver também o decreto fatímida de 1130 analisado por [19] e uma das petições da genizah do Cairo analisada por Rustow [20]. (NDT).



**Figura 148** Decreto do regente ‘Abd al-Majîd (futuro al-Ḥâfiz), A.H. 524 (1130 d.C.). Fonte: [19].

islamismo por um número crescente de pessoas cuja língua materna não era o árabe provavelmente foi mais um impulso à melhoria da ortografia. Isso se refletiu na produção dos manuscritos, que se distanciou de uma corporação distinta de escribas alcorânicos, em direção à sociedade como um todo. É somente em tais condições que, no século X, instruções bem detalhadas sobre as regras básicas de proporção poderiam ser publicadas pelos Ikhwan al-Safâ. A nova abordagem, com o tempo, obliterou a unidade geométrica da página alcorânica. De um todo unido por sucessivas relações proporcionais, dividiu-se em duas partes: a escrita e o layout, cada um arranjado de acordo com seus próprios princípios geométricos. [...]

A transformação da escrita árabe no século X, portanto, marcou, de muitas maneiras, o fim de uma era. Na técnica, foi o resultado de uma nova codificação das letras foi intimamente ligada ao Novo Estilo, e depois transformada em uma forma mais fluida na cursiva. Mas, nesse processo, a continuidade com o passado cúfico era mais forte do que sugerem as aparências, especialmente na medida que os princípios basilares do antigo sistema – a geometria, a proporção e a grossura do cálamo – foram transportados para o novo. A principal força por trás desse desenvolvimento foi a transformação da sociedade muçulmana e a necessidade de audiências menos especializadas de consultar o alcorão, bem como a crescente amplitude de outros textos. Ao mesmo tempo, o ethos herdado

Em direção a uma codificação da cursiva

da Antiguidade Tardia, que estava na raiz de todos esses desenvolvimentos, foi desaparecendo de vista, até ficar completamente esquecido até nossos dias.

# Bibliografia

- [1] LEWIS, Bernard. The question of Orientalism. *New York Review of Books*. 1982.
- [2] KRAMER, Martin. Said's Splash. In: *Ivory towers on sand: The failure of Middle Eastern studies in America*. The Washington Institute for Near East Policy, 2001. pp. 27-43.
- [3] LEWIS, Herbert S. The influence of Edward Said and Orientalism on anthropology, or: Can the anthropologist speak?. *Israel Affairs*. Taylor & Francis, 2007, Vol. 13, Nº 4, pp. 774-785.
- [4] WARRAQ, Ibn. Linda Nochlin and The Imaginary Orient. *The New English Review*. 2010. Disponível em: [http://www.newenglishreview.org/Ibn\\_Warraq/Linda\\_Nochlin\\_and\\_The\\_Imaginary\\_Orient/](http://www.newenglishreview.org/Ibn_Warraq/Linda_Nochlin_and_The_Imaginary_Orient/).
- [5] MACKENZIE, John MacDonald. Orientalism in Art. In: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester University Press, 1995.
- [6] ETTINGHAUSEN, Richard, Oleg GRABAR e Marilyn JENKINS-MADINA. *Islamic Art and Architecture 650-1250*. 2 ed. Cingapura: Yale University Press, 2003.
- [7] HILLENBRAND, Robert. *Islamic Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 1999.
- [8] GRABAR, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- [9] ALLEN, Terry. Aniconism and Figural Representation in Islamic Art. In: *Five essays on Islamic art*. Solipsist Press, 1988. Disponível em: <http://sonic.net/~tallen/palmtree/fe2.htm>.
- [10] ARNOLD, T. W. *Painting in Islam: a study of the place of pictorial art in Muslim culture*. Dover Publications, 1965.
- [11] GRABAR, Oleg. The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem. *Ars Orientalis*. 1959, Vol. 3, pp. 33-62.
- [12] RABBAT, Nasser. The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock. *Muqarnas*. 1989, Vol. 6, pp. 12-21.
- [13] HILLENBRAND, Robert. *Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning*. Columbia University Press, 2004.
- [14] BLAIR, Sheila. *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- [15] GEORGE, Alain. *The Rise of Islamic Calligraphy*. London: Saqi Books, 2010.

## Bibliografia

- [16] ARBERRY, A. J. More Niffarī. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*. 1953, Vol. 15, Nº 1, pp. 29–42.
- [17] RITTER, Hellmut. Autographs in Turkish Libraries. *Oriens*. Brill, 1953, Vol. 6, Nº 1, pp. 63–90. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1579235>.
- [18] KARAME, Alya. *Qur'ans from the Eastern Islamic world between the 4th-10th and 6th-12th centuries*. University of Edinburgh, 2018. PhD Thesis. Disponível em: <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/28999> .
- [19] STERN, S. M. A Fātimid Decree of the Year 524/1130. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*. 1960, Vol. 23, Nº 3, pp. 439–455.
- [20] RUSTOW, Marina. A petition to a woman at the Fatimid court (413–414 A.H./1022–23 C.E.). *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*. 2010, Vol. 73, Nº 1, pp. 1–27.

