



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE  
MONOGRAFIA DE FINAL DE CURSO

**RAFAEL RODRIGUES DE MAYNART RAMOS**

**ENTRE O SÁBIO E O CÁLAMO:  
OUTROS ISLÃS POR AL-MA'ARRI**

RIO DE JANEIRO, UFRJ

Setembro 2021

**Rafael Rodrigues De Maynard Ramos**

**ENTRE O SÁBIO E O CÁLAMO:**

**Outros Islãs Por Al-Ma'arri**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Rosana Pereira de Freitas

Rio de Janeiro, UFRJ

Setembro 2021

**Rafael Rodrigues De Maynard Ramos**

**ENTRE O SÁBIO E O CÁLAMO:**

**Outros Islãs Por Al-Ma'arri**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal  
do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de bacharel em  
História da Arte.

Aprovado em: 05/10/2021

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Pereira de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Marcus Vinicius de Paula

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Michel Sleiman

Universidade de São Paulo

RIO DE JANEIRO

Setembro 2021

## ***Agradecimentos***

À minha família, pelo suporte.

Aos amigos, pela companhia.

À Janaina, pelo despertar.

À Rosana, pela jornada.

*“Às portas da certeza, não podemos destrancá-la  
Mas podemos bater e imaginar e imaginar e bater”*

***Al-Ma'arri***

## RESUMO

RAMOS, Rafael R. M. Entre o sábio e o cálamo: outros islãs por Al Ma'arri. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho parte da intenção de retomarmos temáticas pertinentes ao que conhecemos por *Arte Islâmica*, sob a ótica da disciplina da História da Arte. Com origem em uma provocação advinda da literatura de Abu'l'Ala Al-Ma'arri, poeta clássico sírio, tensionando novamente a imagem que o ocidente fez da intelectualidade árabe nos últimos séculos. Analisando teóricos multidisciplinares em busca de uma genealogia conceitual, verificando objetos residentes em acervos locais, e articulando-os com o repertório literário de nosso poeta. Por fim, a questão curatorial aparece na medida em que ganhamos a chance de, através de uma filosofia das letras, observarmos parte deste conjunto e lermos suas descrições frente a poesia de Al-Ma'arri.

### Abstract

This work parts from the intention of reclaiming pertinent topics to what is known as Islamic Art, under the watch of History of Art discipline. With its origins on an inducement from Abu'l'Ala Al-Ma'arri's Literature, a classic syrian poet, tensioning the imagery of arab knowledge in last centuries; Researching multidisciplinary theorists for a conceptual genealogy, verifying objects in local collections and articulating them with our poet's repertory. Lastly, the curatorial matter appears as we're getting the chance of, through a philosophy of letters, observe part of this group and read its descriptions facing Al-Ma'arri's poetry.

**Palavras chave:** História da Arte; Literatura Comparada; Arte Islâmica; Orientalismo;

Al-Ma'arri.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – *Rihal, s/ data*.....65

Foto do autor: Acervo Museu de Arte do Rio – MAR

Figura 2 – *Jeune Grec à La Mosquée, Séc. XIX*.....65

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon590054/icon590054.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon590054/icon590054.jpg)>

Figura 3 – *Minarete em Damasco, Séc. XIX*.....67

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1055529/icon1055529.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1055529/icon1055529.jpg)>

Figura 4 – *Palácio Fiocruz, 1918*.....67

<[http://www.coc.fiocruz.br/images/phocagallery/galeria\\_mourisco/thumbs/phoca\\_thumb\\_l\\_galeria\\_mourisco\\_historica1.jpg](http://www.coc.fiocruz.br/images/phocagallery/galeria_mourisco/thumbs/phoca_thumb_l_galeria_mourisco_historica1.jpg)>

Figura 5 – *Porta cálamo, Séc. XIX*.....69

ATHAYDE, Rodolfo de.; FARAH, Paulo Daniel. *Islã Arte e Civilização*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

Figura 6 – *Tradutor árabe, Séc. XIX*.....69

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon309893/icon1028166.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309893/icon1028166.jpg)>

Figura 7 – *Vaso pigmentado, s/ data*.....71

Foto do autor: Acervo Museu de Arte do Rio - MAR

Figura 8 – *Cavaleiros em combate, 1846*.....71

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon585912/icon585912.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon585912/icon585912.jpg)>

Figura 9 – *Tábua de escrever, Séc. XX*.....73

ATHAYDE, Rodolfo de.; FARAH, Paulo Daniel. *Islã Arte e Civilização*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

Figura 10 – *Salão neomourisco*, 1858.....73

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio\\_do\\_Catete\\_-\\_11.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_do_Catete_-_11.JPG)>

Figura 11 – Conjunto de *cálamos*, Séc XX.....75

ATHAYDE, Rodolfo de.; FARAH, Paulo Daniel. *Islã Arte e Civilização*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

Figura 12 – *IPHARJ*, s/ data.....75

<<https://www.facebook.com/pg/lpharj-Arqueologia1602865879990971/posts/>>

Figura 13 – *Vaso para Abluções*, s/ data.....77

Foto do autor: Acervo Museu de Arte do Rio – MAR

Figura 14 – *A moura*, 1919.....77

Foto do autor: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 15 – *Quadrado mágico*, Séc XIX.....79

ATHAYDE, Rodolfo de.; FARAH, Paulo Daniel. *Islã Arte e Civilização*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

Figura 16 – *Muçulmano em posição de oração*, Séc XIX.....79

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon309888/icon1163425.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309888/icon1163425.jpg)>

Figura 17 – *Çepken libanesa*, s/ data .....81

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria&pesq=Libano&pagfis=18600>>

Figura 18 – *Cabeça de oriental*, Séc. XVIII.....81

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1351884/icon1351884.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1351884/icon1351884.jpg)>

## **LIVROS DE POESIA**

**As Quadras de Abu'l'Ala – Tradução de Ameen Rihani, 1903.**

(The Quatrains of Abu'l'Ala: New York, Doubleday, Page & Company)

**O Luzumiyat de Abu'l'Ala – Tradução Ameen Rihani, 1920.**

(The Luzumiyat of the Abu'l'Ala: New York, James T. White & Co.)

## **ABREVIações**

Fundação Biblioteca Nacional	FBN
Museu de Arte do Rio	MAR
Real Gabinete Português de Leitura	RGPL
Museu Histórico Nacional	MHN
Museu de Arte de São Paulo	MASP
Pinacoteca de São Paulo	PINAC
Fundação BibliASPA	FBA
Museu da Humanidade	IPHARJ
Casa de Oswaldo Cruz	COC
Instituto Rio Patrimônio da Humanidade	IRPH
Fundação Parques e Jardins	FPJ

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>NOSSAS RELAÇÕES</b> .....	14
	2.1 Por um encontro pós-colonial .....	14
	2.2 Entre nós .....	26
	2.3 Uma filosofia das letras .....	31
<b>3</b>	<b>O QUE NOS CIRCUNDA</b> .....	36
	3.1 Olhando para o Oriente?.....	36
	3.2 Como perfumes .....	48
<b>4</b>	<b>EM VIAGEM</b> .....	59
	4.1 Meu caravançarai: Al-Ma'arri .....	59
	4.2 Nosso caminho: Encontros e diálogos .....	63
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	84
	Referências .....	86
	<b>ANEXO I</b> .....	91
	<b>ANEXO II</b> .....	106



## 1 INTRODUÇÃO

Partindo de um curso de graduação em História da Arte opto por debruçar-me sobre a questão do orientalismo e da busca por fontes estéticas na chamada arte islâmica através de uma abordagem curatorial. Tomando a palavra curadoria por uma acepção ampla, querendo alçar mais disciplinas e conectividades com outros campos de investigação e também facilitar uma potência receptiva para trocas, não apenas uma sistematização e amostragem de objetos. Pretendendo, assim, fazer pequenos exames de uma sucessão de leituras articuladas para propormos uma curadoria com irrigação de raízes teóricas, criando também, na medida do possível, uma ação genealógica; onde possamos deixa-la crescer de acordo com seus próprios desdobramentos.

No primeiro capítulo buscaremos construir um caminho a partir de um conjunto de autores que trataram de temas como a pós-colonialidade, a curadoria decolonial, o problema da representação em exposições de arte e cultura, a questão da memória como elemento de construção de novos laços e o papel de uma modernização árabe nos assuntos contemporâneos. Mostraremos também um conjunto de peças em coleções próximas e como podemos articula-las através da Literatura Comparada como ferramenta de fricção cultural. No segundo capítulo falaremos dos fundamentos de construção de uma imageria segundo Edward Said e suas dessintonias em contraste com um conjunto de conceitos provenientes de literaturas islâmicas, para que tenhamos condições propícias de um comparatismo frutífero. Por fim nos aproximaremos do pensamento de Al-Ma'arri, no terceiro capítulo, realizando um encontro de obras orientalistas, peças árabe-islâmica e poesia: sugerindo uma articulação de diferentes perspectivas de mundo, rondando algo que os conectam e revelam uma polissemia visual e imaginativa.

## 2 NOSSAS RELAÇÕES

### 2.1 POR UM ENCONTRO PÓS-COLONIAL

O tema do orientalismo como uma ampla rede de eventos nos foi apresentado através do texto de Edward Said. Encarando os tópicos concernentes da noção de superioridade incorporada no projeto ocidental que, assim como as questões políticas suscitadas em uma grande rede de acontecimentos históricos, enraízam-se das teorias sociais às sutilezas da vida cotidiana. Preparando-nos para entender como dão-se os encontros e afastamentos dos processos temporais, e também das relações de poder que neles circundam e imiscuem-se. Desse modo sabendo que Said inaugurara à sua época não apenas uma exposição dos alicerces daquilo que há séculos nos formava como “nós, os herdeiros do ocidente”, mas também uma linhagem de estudantes e pesquisadores que dariam continuidade à sua campanha de enfrentamento deste lugar compulsório. Foi-nos apropriadamente estimulado o senso crítico para um olhar cuidadoso e desconfiado dos discursos e suas naturezas, tanto nas artes visuais quanto nas enunciações estéticas variadas das letras, do cinema, na transmissão de conhecimento, entre outras; essas que dão fluidos aos corpos das artes contemporâneas e deram também às artes no passado. Como dito por Said:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações ao seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. 2007.

Inclinando-nos sobre o trajeto de pesquisa aqui aberto, sem intenção de levá-lo à exaustão ou cirúrgico aprofundamento em delineações teoristas, caminhamos a passos moderados. Descortinando proposições críticas analisadas em seus escritos, sendo assim possível perceber o emaranhado de situações que, afetadas e estruturadas sob pavimentações conceituais onde encontra-se a dualidade *orientes versus ocidentes*, conferem um cenário quase impossível de evitar em insólitos encontros. Tratando-se de um caminho iniciado num curso de bacharelado, as questões expostas em aula e discussões sobre cultura vieram à tona explorando imagem por imagem, material por material, política por política. Harmonizando-as com as análises de Said na medida em que cada apontamento proferido em finais dos anos setenta se fizeram absolutamente coexistentes com o noticiário dos nossos dias, tais quais preconceitos presenciados nas sutilezas abissais das mais variadas produções materiais e imateriais da intelectualidade que nos frequenta. Pondo estas ao lado de artistas do passado e do presente e confluídas também com as demandas de uma das muitas turmas de estudantes multiétnicos das mais variadas origens: fossem de suas trajetórias particulares ou de seus cursos universitários, reunidos em uma aula de *arte oriental*. Demonstrara-se, ainda no prefácio de *Orientalismo*, como ocorrem as relações de poder, essas que de tempos em tempos retornam em longos e frutíferos confrontos, dada a essência política dos estranhamentos reavivados sempre que o tema emerge novamente. Conveniente citar um trecho em particular que tanto interessa como indicativo teórico-estratégico para o desenrolar deste trabalho:

[...] o que de fato importa é que o humanismo é nossa única possibilidade de resistência – e eu chegaria mesmo ao ponto de dizer que ele é nossa única possibilidade de resistência – contra as práticas desumanas que desfiguram a história humana. [...] Não é fácil esmagar o desejo humano e humanista por esclarecimento e emancipação, a despeito do poderio inimaginável da oposição que esse desejo suscita nos Rumfelds, Bin Ladens, Sharons e Bushes deste mundo. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Idem.

\*Incluo entre estes últimos: os Bolsonaro.

Os traços reveladores das formas de conhecer, anunciados pelo autor de *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, levam a perceber relações de produção de conhecimento que até então continuam praticadas ao nosso redor. Essas que, desde o ato de pôr-se à observação até o liame do discurso expositivo de compreensão do que se é observado, revela regiões multifacetadas de atividade cultural. O exercício da curadoria acontece na maioria das vezes impregnado de colonialidade e por isso encontramos na possibilidade de virarmos em favor de um outro: uma decolonialidade dentre as possíveis. Sabendo da dificuldade que essa postura acarreta, já que o decolonial é um objetivo ainda em experimentação em nosso contexto sócio-político-cultural, sendo este contexto colonialista por formação. Tentamos então rever nossos próprios passos como estudantes, para atingir outras instâncias de diálogo, debruçando-nos sobre tópicos e tópicos, como numa caçada pelas brechas e arestas que anunciam ruídos e conflitos interpretativos dos quais seríamos capazes de enxergar. Para dar início à uma busca, tomando a noção de *decolonialidade* como a um *mihrab*<sup>3</sup>, buscamos o que fosse útil numa outra leitura do conhecimento visitado, em alinhamento com o que Said propõe. Ele diz:

Existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa.<sup>4</sup>

Para complementar nossa abordagem teórica é importante trazermos Walter Mignolo ao lado de Said, começamos por uma opção decolonial e ao lado desta se faz conveniente citarmos a *desobediência epistêmica*<sup>5</sup> proposta pelo semiólogo argentino. Remontando as possibilidades poli-versais, inspiradas pelas organizações indígenas da América Latina, Mignolo nos abre caminho para pensarmos outras

---

<sup>3</sup> Orientação da mesquita para a direção da K'aba.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Artigo publicado na Revista Gragoatá, n. 22, 1º sem. 2007. Trad: Ângela Lopes Norte.

epistemologias possíveis num cenário de ampliação das ações e análises dos cenários políticos amplos. Considerando que culturas até então atribuídas como de segunda ordem possuem não apenas significados correlatos ao pensamento ocidental imperialista ao longo da história, mas também operações diversas que podem reconstruir uma relação de identidades e políticas de Estado menos generalistas e apagadoras. Mignolo nos diz:

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (por exemplo, veja o que acontece agora nas universidades chinesas e na institucionalização do conhecimento). [...] Assim, por conhecimento ocidental e razão imperial/colonial compreendo o conhecimento que foi construído nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais européias (também chamadas de vernáculos) e não o árabe, o mandarim, o aymara ou bengali, por exemplo.<sup>6</sup>

Contribuindo conosco diante da tarefa de revisarmos nossas raízes e fundações de conhecimento com bases geopolíticas não mais ocidentalizantes. Isso nos transporta para uma atitude reinterpretaiva diante de conceitos racializados pela branquitude como modo de categorização excludente frente às religiões, filosofias, subjetividades, economias, políticas, línguas, que tiveram suas particularidades negadas e apagadas em termos de humanidades. O autor contribui então com uma opção pelo “desaprender”, não através da recusa mas da capacidade de apreendermos outras agências que não exclusivamente as de tradições renascentistas e modernas vindas da Europa.

---

<sup>6</sup> MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: A opção Decolonial e o Significado de Identidade em Política*, 2008.

Mais adiante, em leituras confluentes com *Orientalismo*, foi inevitável o contato com o teórico indiano Ashis Nandy. Percebendo, a essa altura, alguns dos lastros da instituição forjada *oriente* e do programa civilizatório *ocidente*. Assim como Said, Nandy revela os traços da colonialidade e exhibe no campo da pedagogia excelentes pontos que nos preparam para um olhar atencioso e contínuo, visto que parte de uma Índia eternamente carregada de sangue persa, como dito por ele próprio, na intenção de iluminar a sobrevivência das miudezas culturais nos ambientes mais singelos e não visíveis de sua nação. Suas colocações revelaram, aos nossos olhos, situações de parasitagem intelectual presenciada em algumas das peças que tivemos contato em acervos visitados. Despertando-nos diante da necessidade de tornar o olhar mais acurado para nuances desveladoras de sintomas e fundos interpretativos. Ou mesmo o sinal de fontes conceituais – naquilo que viríamos a reconhecer em pinturas, textos e monumentos – sobre os efeitos categóricos do colonialismo nos corpos e nas mentalidades que os produziram. Nandy expõe:

Em retrospecto, o colonialismo teve seus triunfos apesar de tudo. Ele tornou o homem ocidental por definição não oriental, e lhe deu uma auto imagem e uma visão de mundo que eram basicamente respostas às necessidades do colonialismo. Ele somente podia ser não oriental; ele somente podia estar continuamente engajado em estudar, interpretar e entender o Oriente como sua identidade negativa.<sup>7</sup>

Ashis nos alerta também para a sobrevivência da cultura nos traços singelos da vida e, como esses mesmos traços se tornam mais relevantes que o embate *oriente* e *ocidente* enquanto instituições superiores de poder, anuncia um poder feito e mantido por indivíduos também, em algum grau, vitimados pelo colonialismo: fazendo-se atencioso para questões que mais tarde pudemos verificar no mesmo conjunto material trabalhado. Das políticas de conhecimento e ao joguete de categorias implicadas em um olhar que erroneamente possa salientar mais os lugares

---

<sup>7</sup> NANDY, Ashis. *A Imaginação Emancipatória: Desafios do Século XXI*. 2015.

de poder, percebem-se as necessidades do aporte teórico sinalizando *colonialidade* e *decolonialidade* em configurações subtextuais. Aquelas que sobrevivem no cotidiano de intelectuais e artistas e resvalam aos nossos olhos silenciosamente. Essa sobrevivência aparece com frequência em pinturas de nossas coleções nacionais, pois beberam com fartura dos modelos euro-atlânticos e souberam incorporá-los dissimulando intenções. Indica Nandy:

Simultaneamente, o colonialismo criou um domínio de discurso em que o modo padrão de transgredir a tais estereótipos é reverte-los: supersticioso mas espiritual, não educado mas sábio, feminino mas pacífico, e assim por diante. Nenhum colonialismo poderia estar completo a menos que “universalizasse” e enriquecesse seus estereótipos étnicos apropriando-se da linguagem de desafios de suas vítimas.<sup>8</sup>

Em um outro momento deparamo-nos com a tarefa de começar os planos de pesquisa e o início da trajetória em terreno científico, tendo como origem o campo da História da Arte, partindo em direção à outras disciplinas. Das aulas de *língua árabe* no Centro de Letras e Artes tivemos possibilidade de observar estruturalmente as relações de cultura que fundamentam a língua escrita e falada, e suas raízes em profundos terrenos intelectuais, anteriores ao advento do islã e posteriores a este. Nestas propostas tivemos contato também com o espaço formativo dos autores de origens árabes no Rio de Janeiro, onde encontram-se riquíssimas leituras produzidas, tanto em português como em árabe, em solo brasileiro: o que ajudou este trabalho a ver através das folhagens estéticas de outrora e identificar seus frutos modernos, até mesmo em sentido árabe de modernidade: *nahda*. Ideia importante para pensar os germens da modernidade no passado clássico na literatura árabe que mais tarde dariam outras formas ao modernismo arábico. Fornecendo para nosso exercício mais dos instrumentos buscados, visando uma correta forma de trabalhar seu conteúdo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Como excelentes ferramentas, leituras dos seguintes autores; Michel Sleiman abrindo caminho sobre o Zajal e questões estéticas, Slimane Zeghidour discorrendo sobre a produção em território nacional;

Em paralelo, as aulas de *literatura comparada* de Marco Lucchesi, nas quais alcançamos, ainda que num primeiro encontro, o campo do comparatismo e seu vocabulário, percebendo imensas possibilidades do terreno de onde parte e no qual se aprofundou Said. Levando-nos a entender cada vez mais os laços em que se formavam, pouco a pouco, uma curadoria referenciada na literatura árabe e arabista, para desenvolver uma acuidade necessária dos elos com as artes visuais. Alertado por Lucchesi para a postura arrogante da intelectualidade parcial, também para a accidentalidade do ocidente não autorizado que se pretende compreender as mais diversas faces do mundo exterior aos seus critérios. E principalmente fazendo-se enxergar que a consciência do debate é estar desperto para a “guerra pelas partes”. Como diz em *O meu Jihad*:

O desafio intelectual deste século reside no fim de uma visão parcial e negativa de que são vítimas as culturas do Oriente, diante de nossa arrogância intelectual. Se o ocidente é Acidente, e não destino, se é parte e não Todo, como pode outorgar a si mesmo a condição de leitor ideal do que se passa nas areias do Tchad ou nas mesquitas da Caxemira?<sup>10</sup>

No que tangencia diretamente a temática das curadorias decoloniais faz-se necessário abordar Peter Weibel, partindo do grande catálogo *The Global Contemporary: And the Rise of New Art World*. Tendo noção do processo histórico decorrente da abordagem globalizada ficou claro como vem acontecendo dentro dos sistemas expositivos questões comuns, tais quais as de autenticidades discursivas, cultura em paralaxe, políticas que desviam do sistema representativo enquanto autoridade, até mesmo a muito difundida noção foucaultiana de “ordem do discurso”. Weibel destaca diversos pontos que compõem uma rede de atitudes e contra-atitudes, das quais interessam em reflexão, diante da globalização colonialista em seu

---

Arlene Clemesha e Hani Hazime tratando dos problemas de uma representação histórica dos povos árabes; Alphonse Nagib Sabbagh esmiuçando as características fundamentais da flora literária árabe-brasileira; e arabistas que hoje atuam nas academias lusófonas.

<sup>10</sup> LUCCHESI, Marco. *Caminhos do Islã*. Organização. 2002.

enunciado de abrangência, apontando termos que referenciam o caráter da postura democrática-liberalista, a saber: *integração* e *assimilação*, observando que estas são parte do processo de colonização contínua e da mudança de regime político *modernidade* > *globalização*. Isso para demonstrar como se dá a arquitetura das manutenções de poder. Aqui nos abre para o paradoxo entre realidade e representação, o que tanto cabe em exercícios curatoriais que se pretendem pós-coloniais, dando consistência para organizar objetos do passado em suas potências discursivas hoje. O modo de mostrar algo transmuta, deixa de ser uma organização de representações do mundo e das coisas ou pessoas e passa a se ver invadido por recortes de realidade que vêm diretamente ao lado da tecnologia e das mudanças no regime de produção capitalista. Isso nos revela a relação entre o imperialismo narrativo e sua face projetual. A representação já não sobrevive inteiramente de uma invenção do mundo e das culturas, esta é entrecortada pela dimensão factível dos colonizados. Os impactos disso nas artes visuais é assinalado por Weibel:

No entanto, os meios de representação da pintura ao vídeo, não só foram transformados, mas também substituídos. Portanto, na arte contemporânea encontramos uma mistura de representação e realidade, uma duplicação da realidade como arte.<sup>11</sup>

Richard Kurin, em *Reflections of a Cultural Broker: a view from the Smithsonian*, traz muitas das dificuldades e situações nas quais um “agenciador cultural” se depara na função de facilitador de trocas. Este autor pareceu importante para dialogar com o que expôs Weibel, tentando enxergar neles uma relação de complementaridade, entre aquele que enuncia e aquele que agencia. Em conversa com o que coloca Weibel, Kurin adiciona sobre a questão da representação o papel do profissional mediador como aquele em que, envolvido por razões públicas, políticas, financeiras e interdiscursivas, precisa delimitar espaços e negociar valores simbólicos no que diz respeito a representar ou representar-se. Levantando as facetas do que é cultura, na

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: However, the media of representation, from painting to video, have not only been transformed, but also substituted. Therefore, in contemporary art we find a mix of representation and reality, a doubling of reality as art.

qualidade de um conceito bússola, sem deixar de pontuar dados da formação subjetiva, aponta também as causas para onde essa noção pode indicar: feito um sinalizador de interesses de estado, ou mercado, por trás das muitas razões em que se encontra aplicado. O agenciamento passa por terrenos não explícitos, mas que está, de um jeito ou de outro, atrelado às consequências para muito além do que pode ser visto numa exposição de arte ou numa afirmação propagandística contida em uma, sabendo que tudo ao nosso redor é de alguma forma carregado de ideologias. Kurin diz:

A representação é uma questão de aparecer, e pode abranger todo o estilo, do absurdo romântico à propaganda sofisticada. Se houver qualquer tipo de mediação na representação da cultura, qualquer agência envolvida em nome do representante, do representado e do público a quem são representados, o agente está envolvido.<sup>12 13</sup>

Esta abriu-nos portas para entender o escopo de relações das quais já havia presenciado em outro trabalho, mas que foi uma etapa formativa para dar continuidade a esta pesquisa, ainda que sem tão larga consciência disso no ocorrido. Poucas semanas antes de ler Weibel e Kurin, seus comentários sobre curadorias decoloniais e os lastros dos agenciamentos, havia organizado como curador convidado, pela ONG Mawon no Rio de Janeiro, uma feira de cultura multiétnica que contaria com performances, exposição fotográfica, oficinas de culturas africanas e árabes, ao lado de imigrantes e refugiados do Marrocos, Gâmbia, Senegal, Haiti, Venezuela, França e Camarões. O evento de nome “Raízes e Conexões” serviria de ponte entre os imigrantes e o público carioca, abordando diversas questões como partilhas culturais através da música, da indumentária, da dança, das línguas e outras. Em diversos momentos as questões de naturezas culturais vinham à tona acerca do

---

<sup>12</sup> KURIM, Richard: Reflections of a cultural broker: a view from the Smithsonian. 1992.

<sup>13</sup> Tradução livre de: Representation is a matter of showing up, and it can run the gamut is style from romantic nonsense to sophisticated propaganda. If there is to be any type of mediation in representing culture, any agency involved on behalf of the representer, the represented, and the audience to whom they are represented, brokerage is involved.

quão representativas eram as mostras que estavam em pauta. Cito em particular um pequeno desencontro entre uma Gambiana e um Congolês, onde ambos se confrontaram sobre o quão africanas suas performances pareceriam apropriadamente representadas. O *Sapeur* foi questionado por ela de não mostrar África o bastante em sua vestimenta, este pareceu incomodado com a cobrança vinda da colega Gambiana, visto que não havia nada mais africano em sua performance do que seu próprio corpo e, mais importante ainda para ele, a carga conceitual crítica da sua cultura sócio-familiar, o *La Sape*. Como lembrado por Kurin:

O agenciador cultural precisa ser humilde o suficiente para ouvir as pessoas, os exemplos de tradições culturais a serem apresentados. Demandando bom senso saber por quem as pessoas não querem ver a si mesmas, sua história e sua cultura representadas para outros.<sup>14</sup>

Para contribuir com a movimentação de cargas teórico-práticas em nosso exercício curatorial, levantamos Salman Rushdie e seu ensaio *Imaginary Homelands*. Reflexões onde ecoam alguns dos fundamentos dos quais refletiram-se até aqui. Em seu curto texto Rushdie apresenta as ânimas que o levaram a pensar sobre o estrangeiro dentro de si mesmo. Suas palavras sobre um passado a ser resgatado como força de autoconhecimento couberam facilmente às nossas intenções, passando eu mesmo por um momento de resgate de traços familiares de origem árabe que de tempos em tempos davam sinais de respiração, querendo também encontrar um elo que me guiasse em sentido progressivo deixando que esse regresso me levasse à uma metodologia possível no ato meditativo sobre o percurso feito. Pareceu-nos importante Rushdie apontar a memória agindo como aglutinadora de sentidos, em larga escala pensando sobre essa pesquisa mesma, percebendo que esse é um fator repetidamente habitante nos autores desde Said até aqui. Direcionando à busca por uma atitude decolonial parece de extrema relevância quando diz Salman:

---

<sup>14</sup> Idem.

As partes de memórias adquiriram maior status, maior ressonância, porque eram resquícios; a fragmentação fez com que as coisas triviais parecessem símbolos e o mundano adquiriu qualidades numinosas. Há um paralelo óbvio aqui com a arqueologia [...] Mas deixe-me ir mais longe. O vidro quebrado não é apenas um espelho de nostalgia. Também é, acredito, uma ferramenta útil para trabalhar no presente.<sup>15</sup>

Toda essa troca representa, em termos de um esforço administrativo de conteúdo, o fortalecimento das relações teóricas e materiais que dispunha nesse instante. Feito esse garimpo pelas fontes que criaram algumas das fundações necessárias tomamos consciência do que foi exposto até aqui; a intenção de chegar num conjunto alçado na compreensão do que forma o orientalismo como conteúdo aplicado, e como este se porta interiormente nas produções conceituais de diversas naturezas corpóreas e linguagens, chegando em qual seria a mentalidade urgente para uma atitude pós-colonial a partir dos modelos saidianos.

Entendendo as atitudes decoloniais através dos autores percorridos como referencial e os pontos de partida reinterpretativos dos objetos observáveis, tomamos Said como abertura humanista da decolonialidade; passando Mignolo e seu convite ao desaprender; por Nandy num alargamento deste conceito; Lucchesi como provocador do estatuto do estudioso ocidental; Weibel assinalando a relação de realidade e representação nas curadorias; Kurin discutindo o papel do agenciador cultural; Salman lembrando do poder da memória reavivada; chegando, por fim, a Al-Jabri, sendo ele uma reconexão com a razão árabe e seus desdobramentos no nosso tempo.

Mohammed Abed Al-Jabri, filósofo marroquino, toma a tradição como ponto de partida em *Introdução à Crítica da Razão Árabe*. Preocupado com a paisagem em que

---

<sup>15</sup> RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. 1992.

Tradução livre de: The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were remains; fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archaeology [...] But let me go further. The broken glass is not merely a mirror of nostalgia. It is also, I believe, a useful tool with which to work in the present.

o pensamento árabe se encontra – cercado por influências estrangeiras e estrangulado pelo negacionismo do presente entre os fundamentalistas – recorre aos pilares do pensamento árabe-islâmico como formuladores de uma teoria muito maior que o até então visto, e confronta-os também. Dos clássicos aos modernos, Al-Jabri propõe que a razão árabe seja uma ferramenta para renovar os discursos hoje, sabendo que os árabes até então estiveram isolados do debate global e de uma abertura da modernidade para outras possíveis modernidades e outros exames em relação ao passado, presente e futuro intelectual. Isso nos ajuda como mais um degrau na intenção de encontrarmos uma atitude pós-colonial. Ao tratar dessa questão Al-Jabri nos diz:

A modernidade significa, pois, antes de tudo elaborar um método e uma visão modernas da tradição. Poderemos, assim, libertar a nossa concepção da tradição dessa carga ideológica e afetiva que pesa sobre a nossa consciência e nos força a ver a tradição como uma realidade absoluta, que transcende a história, em vez de vê-la em sua relatividade e em sua historicidade.<sup>16</sup>

Al-Jabri abre nossos olhares para encararmos uma outra atitude diante da temporalidade e decorrência dos eventos históricos. Afirmando os muitos cenários e desdobramentos culturais, fossem árabes, chineses ou japoneses. Mirando um presente plural, onde a relação com o passado não esteja limitada à uma narração unilateral feita pelo ocidente e nem de costas viradas para o tempo dinâmico. O filósofo nos auxilia na tarefa de não perder de vista nosso papel como criadores ativos de outro caráter para as questões árabes e islâmicas, principalmente ao expor os benefícios de se pensar numa modernidade útil, não mais ligada aos pés dos séculos passados, mas ativa como uma necessidade e um exercício específico ao pensamento.

Desse modo, pelo percurso teórico realizado, propõe-se que uma curadoria decolonial seja consciente dos critérios utilizados e também da origem dos objetos em

---

<sup>16</sup> AL-JABRI, Mohammed Abed. *Introdução à Crítica da Razão Árabe*. 1999.

suas diversidades. Para que ocorra uma atitude, dentre tantas limitações, mais ativa e propositiva. Menos egoísta ou esquemática. Assim, damos os passos seguintes em direção ao nosso objetivo: fazer perguntas aos acervos e obras encontradas.

## 2.2 ENTRE NÓS

Como busca por objetos e obras em coleções próximas, na intenção de encontrar relações impregnadas por cargas antes pontuadas, frequentamos acervos que poderiam, como movimento primeiro, prover material de análise das incidências de árabes, arabismos e orientalismos no ambiente local, em uma retrospectiva não necessariamente aprofundada. Sabendo que é preciso modéstia na tentativa de encontrar as evidências razoáveis para continuar esse percurso, e assim observar caso a caso, devido aos conflitos que o orientalismo gera em nossas avaliações. Peças importantes foram avistadas, algumas sob pesquisa direta em objeto primário, outros conhecidos através de catálogos ou exposições já realizadas.

Próximo de nós está o Museu Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca de São Paulo. Com suas coleções de pintura brasileira, servem-nos de diapasão do olhar, demonstrando alguns dos vestígios daquilo que precisávamos aprender a ver. Pinturas como *Rabequista Árabe* e *O Descanso do Modelo*, de Pedro Américo e Almeida Júnior, ou *Mercado* e *A Moura* de Dário V. Barbosa, promovem a possibilidade de entendermos estes que são nossos antecedentes orientalistas organizados e conscientes. Testemunhos de existência material, falam sobre um modo de intuir o mundo segundo um programa, e este é o ponto que mais nos interessa. A intenção desta pesquisa é se inclinar sobre esta arqueologia do *instinto ocidental*; tirando de cada objeto o que encontramos de indiciático sobre sua historicidade e também seus historicismos. Tomando conhecimento de que a sua relevância hoje há de servir para exercício do reconhecimento.

Outras grandes instituições, como a Fundação Biblioteca Nacional, nos mostraram fontes relevantes para uma primeira ideia do que foi o *orientalismo à brasileira* que fez-se necessário distinguirmos, tanto quanto foram a pintura e arquitetura. Tomando como referencial peças como o álbum fotográfico do século

dezenove *Árabes: usos e costumes* da coleção Thereza Cristina Maria; o *Alcorão* do século dezoito da coleção Paulo Herkenhoff; o *punhal da península arábica* da coleção de Marco Lucchesi; entre outros objetos tais como gravuras, fotografias, mapas, entre outros. Alguns dos que mais denunciam as características deste olhar amaneirado que procuramos identificar, para levantarmos amostras de como o Brasil do passado e do presente pensa e seleciona sua identidade, ou se distancia dela. A relevância dessas peças isoladas se observa no esquadramento de sua existência dentro de suas respectivas casas, e qual informação que delas provém quando reconhecidas suas trajetórias políticas na formação do pensamento nacional e local. Procurando manter no horizonte as relações de formação de gosto, cultura visual, literária, e também seus papéis na obtenção de uma “identidade nacional”.

Já no Real Gabinete Portugues de Leitura, tivemos oportunidade de verificar alguns dos livros que circularam em coleções privadas do século dezenove e vinte. Tratando da inclinação e bases textuais que formaram parte da imagem mental de oriente que esteve presente nas elites intelectuais brasileiras e que permearam o imaginário popular ao decorrer das décadas. Dessa forma, esboçamos uma pequena amostra do humor nacional sobre o oriente que também acompanhavam as tendências estrangeiras não ibéricas. Sem perder a âncora numa especificidade luso-brasileira de tratar o oriente árabe, daquela doméstica e parental, que assinala uma crise mas também uma lembrança.

Outros acervos de objetos islâmicos e árabes contribuíram com essa trajetória. Importantes para dar-nos a outra ponta dessa corda. Da fundação BibliAspa retiramos alguns exemplos que vão de encontro com nossas intenções, seja o apelo visual ou o apelo textual, dando matéria que confrontam nossos vícios orientalistas e inflamam outras estéticas latentes em nosso meio. Um *porta cálamo* de metal que trata da escrita enquanto distinção intelectual ou uma *tábua de escrever* que trata da visualidade do texto sagrado enquanto uma sofisticação: fazem-nos notar o quão distantes podem estar os significados daquilo que está tão próximo. Por essa via, levamos aos destinos que imaginamos com um desejo de vislumbrar outras saturações em coleções e peças árabes-islâmicas, para redescobrir assim nossos próprios caminhos como receptores e agentes de uma tradição ignorada.

O MAR, Museu de Arte do Rio, possui artefatos de imensa contribuição expostos recentemente na mostra *Rio dos Navegantes*, auxiliando-nos como apontadores nesta investigação. Desde azulejos até peças de cerâmica e metal; dando mais pistas sobre esta presença no Brasil e no Rio de Janeiro. Criando assim uma outra faceta necessária para ampliarmos nosso objetivo de uma curadoria agente. Também o IPHARJ com sua exposição sob o título de *Pairidaeza*; trazendo à luz uma ampla diversidade de objetos que vão de adagas à esculturas em pedra, passando por manuscritos, jóias, metais e etc. Outros objetos em outras instituições fazem parte deste nosso caminho, e serão detalhados de maneira mais oportuna adiante. As obras que destacamos são:

Objetos orientalistas – 32 peças

***Rabequista Árabe* – Pedro Américo, 1884. Pintura. MNBA**

***Moises e Jocabed* – Pedro Américo, 1884. Pintura. MNBA**

***David e Abisag* – Pedro Américo, 1879. Pintura. MNBA**

***Judit e Rende Graças a Jeová* – Pedro Américo, 1880. Pintura. MNBA**

***O Descanso do Modelo* – Almeida Júnior, 1882. Pintura. MNBA**

***A Moura* – Dário V. Barbosa, 1884. Pintura. PINAC**

***Mercado* – Dário V. Barbosa, 1930. Pintura. PINAC**

***Mulheres (Tanger)* – Dário V. Barbosa, 1922. Pintura. PINAC**

***Rua Árabe* – Dário V. Barbosa, 1930. Pintura. PINAC**

***Cabeça de Oriental* – Gaetano Gandolfi, 17??. Gravura. FBN**

***Oriental* – Gaetano Gandolfi, 17??. Desenho. FBN**

***Cena de Combate* – Johann Baptist Zwecker, 1843. Gravura. FBN**

***Cavaleiros em Combate* – Johann Baptist Zwecker, 1843. FBN**

***Árabes* – Autor Desc, 18??. Fotografia. FBN**

***Tradutor Árabe* – Autor Desc, 1867-78. Fotografia. FBN**

***Tipos Árabes: Muçulmano em Posição de Oração*** – L. Fiorillo, 1866-80. Fotografia. FBN

***Pátio na Síria*** – Autor Desc, 1867-78. Fotografia. FBN

***Cemitério Árabe (Tourab), 85, Egito*** – Pascal Sebah, 18??. FBN

***Dervicherie, Libraire Auguste Fontaine*** – Félix Bonfils, 187?. FBN

***Sem título, 47, Líbano, Palestina e Israel*** – Félix Bonfils, 1860-90. FBN

***Turquia Asiática, Árabia, Persia, Tartaria Independente*** – Paulo S. F. Souto, 1801. Mapa. FBN

***Carre Physique*** – Charles Pautre, 1803. Mapa. FBN

***Mapa Mar Mediterrâneo*** – Charles Pautre, 1803. Mapa. FBN

***La Ville de Bagdad dans la Turquie, em La gallerie agreable du monde*** – Pieter Van de Aa. 1729. Livro. FBN

***Jeune Grécs a la Mosquée*** – Musée Goupil & Cie, 18??. Fotografia. FBN

***Minarete em Damasco*** – Félix Bonfils, 1867-78. Fotografia. FBN

***Relation Historique Et Galante De L'invasion De L'Espagne Par Les Maures*** – Nicholas Baudot de Juilly, 1699. Livro. RGPL

***Salão Neomourisco, Palácio do Catete*** – Carl F. G. Waehneltdt, 1858-66. Arquitetura. IRPH

***Pavilhão Mourisco*** – Alfredo Bunier, 1918. Arquitetura. FPJ

***Igreja do Imaculado Coração de Maria*** – Adolfo Moreales de los Rios, 1909-29. Arquitetura. IRPH

***Palácio Fiocruz*** – Luiz Moraes Júnior, 1905-18. Arquitetura. COC

***Prédio do IPHARJ*** – 2002-16. Arquitetura. IPHARJ

Objetos árabe-islâmicos – 31 peças

***Alcorão Iluminado*** – Desconhecido, 17??. Manuscrito. FBN

***Gramática Árabe*** – Desconhecido, 1727. Manuscrito. FBN

***Alcorão*** – Desconhecido, 1787. Manuscrito. FBN

***Jambyia peninsular*** – Desconhecido, 18??. Adaga. FBN

***Al 'Adl*** – Checric Antun, 1901. Periódico. FBN

***Liga Andaluza de Letras Árabes*** – Habib Massoud, 1940. Periódico. FBN

***Porta Cálamo*** – Síria, 19??. Estojo. BA

***Porta Cálamo com Tinteiro*** – Síria, 19??. Estojos. BA

***Conjunto de cálamos*** – Síria, 19??. Bambu. BA

***Material para pigmento*** – Mauritânia, 19??. Goma arábica e carvão. BA

***Qadrado Mágico*** – Brasil, 18??. Manuscrito. BA

***Alcorão*** – Autor desconhecido. 18??. Manuscrito. BA

***Tábua de Escrever Hamsa*** – Marrocos, 19??. Madeira. BA

***Tábua de Escrever Geométrico*** – Marrocos, 19??. Madeira. BA

***Tábua de Escrever*** – Mauritânia, 19??. Madeira. BA

***Conjunto de manuscritos*** – Mauritânia, 18??. Manuscrito. BA

***Tughra*** – Moafak Dib Helaihel, 20??. Caligrafia. BA

***“O futuro pertence àqueles que acreditam na beleza de seus sonhos”*** – Moafak Dib Helaihel, 19??. Caligrafia. BA

***Rihal*** – Desconhecido, 17??. Madeira. MAR

***Vaso Pigmentado*** – Turquia, 17??. Cerâmica. MAR

***Vaso para Abluções*** – Desconhecido, 17??. Vaso. MAR

***Azulejo Azul e Branco*** – Desconhecido, 19??. Cerâmica. MAR

***Enxaquetado*** – Desconhecido, sem data. Cerâmica. MAR

***Placa de motivos florais*** – Desconhecido, sem data. Pedra. IPHARJ

***Placa com anjos*** – Desconhecido, sem data. Pedra. IPHARJ

***Çepken Libanesa*** – Desconhecido, 19??. Indumentária. MHN

***Dirhem de Al Hakam I* – Al Andaluz, 198 heg/ 813 greg. Numismática. MHN**

***Dirhem Abd Al Rahman III* – Al Andaluz, 948 heg/ 1541-42 greg. Numismática.  
MHN**

***Bindalli Borça* – Desconhecido, 18??. Têxtil. MASP**

***Toalha Cerimonial* – Desconhecido, 18??. Têxtil. MASP**

***Coluna de Persépolis* – Estado iraniano, 20??. Monumento. FPJ**

Podemos então sertir-nos mais seguros possuindo conhecimento dessas peças e de suas vivências em nosso meio ambiente. Nossa intenção é promover um breve encontro com eles e abriremos um diálogo, retirando de cada um aquilo que seja farto de sentido e vida própria. Articular estes objetos diante de nosso percurso teórico e confrontá-los com uma literatura pungente em nosso tempo é para nós um encontro com nós mesmos.

### **2.3 UMA FILOSOFIA DAS LETRAS**

Na forma de um terceiro eixo para essa investigação acontece a busca pelos repertórios comparatistas que venham dar condições de analisar os objetos, partindo de uma observação de seus fundamentos estruturantes e alocações em seus contextos. Colhendo pistas para uma devida leitura de códigos não evidentes. Garimpando em meio as leituras viu-se a urgência de articular conceitualmente o que encontrava-se a cada passo. Cercamo-nos de ferramentas para iniciar um exercício do olhar: identificar, no que possuímos em mãos, as estéticas manifestas e os afastamentos que habitam na representação ou na criação espontânea. Alicerçados tanto na literatura quanto nas artes visuais. Essa etapa é indispensável pois é nela em que uma atitude pós-colonial ascende como prática, lançando-se também nas teorias comparatistas. Como identificar no que já foi reunido as trocas e internalizações em nosso meio cultural para criar condições de abriremos mais o campo de visão para as possibilidades críticas que dizem respeito ao que nos forma e nos frequenta, que, de tempos em tempos, nos relembram de nossas relações.

Partindo da operação saidiana na questão comparatista visitam-se aqui alguns teóricos do campo que sugerem definições e metodologias. Não pretendendo aprofundamento na questão acadêmica do embate entre *literatura mundial* e *literatura nacional*, que tem sido jogo de longas páginas que pretendem uma síntese para uma coesão comparatista e sua função no *Corpus Literarum*. Mas dizendo apenas que podemos compreender algumas das questões-chave que têm promovido uma conceituação da disciplina comparativa, suas crises internas e principalmente, o que nos é útil. A saber: a leitura de Claudio Guillén tratando da questão de uma *estética da influência* na estruturação própria do campo, a partir das tradições euro-atlânticas; René Welleck assumindo uma postura política no comparatismo alinhado às orientações idealizantes de escolas comparatistas; e Marius-François Guyard instituindo preceitos objetivos para um estudo comparatista moderno e cosmopolita. O teórico que interessa nessa etapa é François Jost e seu escrito *Uma Filosofia das Letras* publicado em 1974. Jost trata em sua reflexão a questão orgânica de uma fundamentação crítica da disciplina buscando uma fusão das três principais escolas comparatistas, a saber: francesa de orientação celular e autorreferencial, americana de postura mais cosmopolita devido a uma falta de tradição literária e russa fixada em um projeto sociológico do realismo socialista. Partindo de suas propostas para o campo pudemos pinçar algumas atitudes que pareceram valiosas tanto para uso comparatista entre *texto + texto* quanto *texto + artes visuais*. Jost diz:

A literatura comparada representa uma filosofia das letras, um novo humanismo. Seu princípio fundamental consiste na crença na totalidade do fenômeno literário na negação das autarquias nacionais na economia cultural e, como consequência, na necessidade de uma nova axiologia.<sup>17</sup>

Nota-se que com essa afirmação Jost está tratando de questões internas da disciplina, sobre conceituação de um humanismo científico, do fenômeno literário segundo a percepção abrangente de *literatura* própria do século XX, de uma crítica ao estudo das literaturas nacionais como movimento centralizante, e propondo alçar

---

<sup>17</sup> JOST, François. *Uma Filosofia das Letras*. 1974.

um outro estatuto ao comparatismo... Mas não é isso que aqui interessa em particular, é a atitude teórico-prática contida nesse pensamento, enxergamos fortes ligações com esse pensamento e sua maneira de abordar os fundamentos estéticos que circundam determinada produção ou autor. Disso nos vale como inspiração e reflexão, pois através dessa postura de encontrar outros valores em métodos abertos de comparatismo nos atualizamos nas questões próprias e também abrindo mais ainda a possibilidade de encontros fortuitos diante de outras fontes conceituais que participam dos orientalismos e arabismos. É o seguinte pensamento que cria um elo propício:

A crítica ocidental, no entanto, ainda reluta em integrar a literatura dos chamados continentes exóticos no corpus literarum, por nenhuma outra razão além de simples ignorância destas civilizações e destas línguas. A China, o Japão, o Oriente Médio, as Índias Ocidentais e a África podem muito bem, como qualquer região europeia contribuir para uma compreensão da essência literária, para definir suas características e determinar critérios para julgamentos de valor.<sup>18</sup>

Aqui está uma proposição bem alinhada com as intenções dos estudos pós-coloniais. Isto porque Jost expõe a atitude de considerar uma adequada literatura não apenas por questões de nacionalismos ou regionalismos internos, mas um comparatismo consistente na alimentação através das ligações culturais que formam redes maiores de um conjunto literário; por consequência isso resvala em nossas intenções de uma análise amplificada culturalmente nas artes visuais, visto que nos interessa o fenômeno e não apenas a coisa, seja o escrito ou o figurado, já que nossa busca é por uma compreensão estética. Esse ponto dialoga Roger Garaudy em *A Poesia Anunciadora*, quando o teórico apresenta elementos, em comparativo, de diversos índices de uma linha invisível que esteve e está presente em toda a literatura arabe-islâmica: a noção de profetismo, uma estética de invenção e uma transcendência, que nos será muito importante no decorrer de nossas observações. Por hora destaca-se apenas a seguinte afirmação de Garaudy:

---

<sup>18</sup> Idem.

A literatura islâmica, que até o século XX, foi essencialmente poesia, é, em seu princípio mesmo, uma poesia profética, alcorânica. O que nos importa aqui não é sua história, mas seu sentido e o que ela não cessou de fornecer, há mais de dez séculos, e o que ela fornecerá, em suas novas florações no século XX, à invenção do futuro.<sup>19</sup>

Garaudy não está nos dizendo sobre literatura apenas, mas sua essência. Menos sua história positivada, mais o que ela fornece. Continua explicitando como não há pensamento islâmico que não tenha sido transpassado pela estrutura poética do Alcorão, isso se dá pelo motivo de ser o Alcorão o grande referencial estético e estilístico. Nesse caso entendemos que poesia não é meramente uma forma, é a linguagem que dará condições de continuidade para a própria literatura e para tudo que dela deriva ou que com ela converse. Importante não esquecermos que o Alcorão é o livro por excelência, a palavra que substitui a era da ignorância, por esse motivo é essa abstração que servira de referencial, sendo incorporada esquematicamente na visualidade, mesmo que nesta não se limite ou caminhe ao lado de outros recursos.

Para nos nutrir com maior segurança comparatista, dentro da intenção de refletir sobre essa pesquisa no sopro da decolonialidade, retorno a Edward Said em *Orientalismo*. Ninguém melhor que este para guiar tanto entre a política do humanismo quanto entre os terrenos da literatura. Foi necessário assegurar que de um lado tomamos conhecimento da atitude orientalista em suas faces teóricas, por outro que se delineasse também o perfil colonial para que pudéssemos reconhecê-lo em parte do acervo visitado. Isso porque Said nos dá entre outras coisas a caracterização de um modo de ser do indivíduo observador estrangeiro à cultura que observa, e é por essa razão que nos é relevante: ela é o que encarna a produção orientalista nacional quando esta se propõe ao exercício estilístico. Said questiona a crença do Homem Branco em ser este indivíduo-entidade, para que saibamos também olhar para tudo o que este indivíduo toca como indício de um saber reivindicado por ele, em seu próprio estilo, em sua própria visão de mundo, em seu próprio dever moral diante de outros indivíduos e etnias. Isso vale ser destacado aqui, pois, não apenas

---

<sup>19</sup> GARAUDY, Roger. A Poesia Anunciadora. Em: LUCCHESI, Marco. Caminhos do Islã. 2002.

diz respeito a uma atitude orientalista em exame, mas é sobretudo informação de uma invenção de comparação cultural. Said nos diz:

Ser um Homem Branco era, portanto, uma ideia e uma realidade. Implicava uma posição racional para com o mundo branco e o não branco. Significava nas colônias falar de uma certa maneira, comportar-se de acordo com um código de regras, e até sentir certas coisas e não outras. Significava julgamentos, avaliações e gestos específicos. Era uma forma de autoridade diante da qual esperava-se que os não brancos, ou até os próprios brancos, se inclinassem. Nas formas institucionais que assumia (governos coloniais, corpos consulares, estabelecimentos comerciais), era um veículo para a expressão, difusão e implementação da política em relação ao mundo, e dentro desse veículo, embora fosse permitida uma certa latitude pessoal, regia a ideia comunal e impessoal de ser um Homem Branco.

20

Said aqui está tratando desse “ente político” no subcapítulo intitulado *Estilo, Perícia, Visão: A Mundanidade do Orientalismo*, que cabe perfeitamente a essa procura. A perspectivação se dá quando temos de entender onde é o elemento árabe e o não árabe em uma mesma peça, e também o que é a simulação do árabe num corpo não árabe, ou o que é puramente invenção orientalista numa expressão conceitual: no texto ou na imagem. Essa linha de observação da literatura comparada e das posturas que dela provem encaminham questões de método que temos como base. Observar certas naturezas de objetos, identificar suas partes e seu todo e apontar o que for relevante numa análise de aproximações, divergências, criações e relações.

---

<sup>20</sup> SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. 2007.

### 3 O QUE NOS CIRCUNDA

#### 3.1 OLHANDO PARA O ORIENTE?

Na intenção de entrever traços que frequentam coleções brasileiras nas artes visuais e na cultura material foi necessário retomar a leitura de Said. Os orientalismos podem aparecer aos nossos olhos com maior ou menor rigidez. Sendo importante, mesmo sabendo que não findam-se nestas, algumas destas pontuações saidianas para uma melhor observação de objetos e contextos. Podemos então construir outras propostas de análise, ademais levantar outros tópicos não mencionados num primeiro momento, e por hora trabalhar com os conceitos a seguir, dando-nos um pequeno número dos muitos pontos de partida possíveis. Estes, aqui levantados, servem à uma exploração do que se confere em obras de arte, arquitetura, e conjunto textual no Brasil. E ganham aspecto de lente, para vermos sintomas, fronteiras ou cores, num horizonte difuso.

Ernst Gombrich, servindo-nos de ilustração, em *A História da Arte* nomeou um de seus capítulos de *Olhando para o Oriente*, escolha que nos leva a considerar se sua opção pela palavra *oriente* já parecia disponível a um certo uso quando sentiu necessidade de tipificar uma determinada coleção de artefatos. A palavra *oriente*, e mais ainda o termo *orientes médio*, já faziam parte de um léxico e conjunto semântico antes manipulado por outros estudiosos e indivíduos ocupados, cada um ao seu modo, do sentido específico deste conhecido *orientes* ao que se referiram. Alfred T. Mahan, por exemplo, foi o militar-estrategista estadunidense responsável por cunhar a ideia espacial *orientes médio*, e a partir dele muitos usos foram feitos dessa noção geográfica de um orientes entre o extremo asiático e a Europa. Gombrich, olhando para a História da Arte, localizou este lugar dentro dela. Também é importante considerar que o historiador nos apresenta um orientes anorético, pouco se dedica aos povos árabes em um capítulo no qual inicia-se reivindicando uma ruptura narrativa daquela espirtuosidade ocidental para permitir um breve deslocamento. As estranhas considerações do autor, dirigida aos árabes, encerram-se em clichês generalistas de iconoclasmos islâmicos e leituras infantilizadas da geometria e arquitetura de um islã

específico: o medieval. Em um livro que se apresenta como a História da Arte, as artes do espectro árabe-islâmico aparecem em menos de uma lauda de texto, todo o capítulo então volta-se para outro orientalismo, dessa vez na China. Poderíamos citar outros autores, inclusive aqueles que sequer mencionaram as artes árabes em suas produções, mas este nos serve como uma pequena amostra de um grande problema em nosso campo. Não apenas na história das artes visuais enquanto disciplina, também em todas as outras, utilizara-se a *noção-função* geográfica deste dito oriente mencionado, fossem mais ou menos implícitos os significados evocados. Por isso, pode-se pressupor que a existência de um *cânon* orientalista, frequentado por especialistas e artistas do eixo euro-atlântico. Mas não só entre estes, também entre seus bastardos, como no caso do Brasil colonial e republicano, visto como o interesse da família real pelas terras e coisas do oriente formaram o gosto da elite local advinda desses maneirismos transplantados... Como dito, oriente é aquilo que está em algum lugar, e antecipa a percepção de que não estamos “nós” neste lugar. Possui, segundo Said, um conjunto de normas de conduta e vivência estranhas aos não orientais, desse modo o orientalismo como instituição autorizada ou como instrumento se realiza dentro de um conjunto de regras capazes de dar às vistas e identificar o oriente, o oriental, um Oriente Médio. Diz Said:

A escolha de “oriental” era canônica; fora empregada por Chaucer e Mandeville, por Sheakspeare, Dryden, Pope e Byron. Designava a Ásia ou o Leste, geograficamente, moralmente, culturalmente. Na Europa, podia-se falar de uma personalidade oriental, uma atmosfera oriental, um conto oriental, o despotismo oriental ou um modo de produção oriental, a ser compreendido. Marx tinha usado a palavra e agora Balfour a estava usando; a sua escolha era compreensível e não exigia nenhum comentário.<sup>21</sup>

Said localiza o diplomata inglês Balfour, durante a ocupação inglesa do Egito no século dezanove, para expor o que eram as normas e a glosa que supõe um

---

<sup>21</sup> SAID, Edward W. Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente. 2007

conhecimento do oriental e do oriente. Para nós revela não menos do que as mesmas operações que levarão as artes visuais a adotar um orientalismo estilístico, intelectual, erudito, conhecedor. Nos mesmos termos que exige a instituição orientalista para além das artes. Marco Lucchesi nos lembra que é necessário atualizar certas questões antes de cairmos em uma armadilha estritamente fechada de “nós e eles” contida também na acepção de Said de ocidente e oriente. Há, como escrito por Eduardo Sampaio, ilhas orientais no ocidente, o Brasil compreende algumas delas, que podem ser verificadas tanto na herança ibérica como na transmissão direta na recepção dos povos diaspóricos históricos e recentes. Lembrado isso, ganhamos mais acuidade crítica, pois o que chamamos aqui de orientalismo é ainda mais tangível, mais superficial aos olhos, e identificável como cânone anterior à própria coisa concebida sob suas regras: as artes orientalistas. Edward Said continua explicitando posturas de criação de um conhecimento, forjado na técnica estratégica de colonialidade. Tomaremos alguns conceitos desse conhecimento para fazermos uso empregado na análise de peças identificadas como orientalistas. Os conceitos em oposição que usaremos como parâmetros de estudos retirados de Said são:

Conhecido	x	Desconhecido
Racional	x	Desorganizado
Cético	x	Crente
Desenvolvido	x	Estagnado
Clássico	x	Presente

Em sua organização de ideias e regras que levaram ao conhecimento do oriente, pela mão amaneirada das instituições ocidentais, Said expõe a atitude que o orientalismo institui, dizendo:

O objeto de tal conhecimento é inerentemente passível de escrutínio; se cresce, muda ou de qualquer outro modo se transforma, como acontece frequentemente nas

civilizações, esse objeto é ainda assim um fato fundamental, ontologicamente estável. Ter esse conhecimento de tal objeto é dominá-lo, ter autoridade sobre ele. E a autoridade nesse ponto significa que “nós” devemos negar autoridade a “ele” – o país oriental – porque o conhecemos e ele existe, num certo sentido, *assim como* <sup>22</sup> o conhecemos.<sup>23</sup>

Fica evidente nessa colocação como Said reconhece na atitude do orientalista o poder daquele indivíduo que, uma vez legitimado, exerce a função de narrar a história e de um determinado grupo de pessoas e etnias para eles mesmos. Visto que a autoridade do conhecimento do orientalista e do orientalismo se faz sob os critérios de uma mentalidade. Deste modo o conhecimento é apropriado e alimentado a partir de necessidades culturais e políticas de acordo com a vontade ou o gosto, como veremos, de um narrador, um agente. Continua tratando de questões sobre os diversos modos de produzir o conhecimento sobre o colonizado até chegar numa das questões que nos interessa: como se dá o cânon orientalista.

Para isso temos o primeiro par de conceitos; *conhecido x desconhecido*. Edward Said, trabalhando em relatos e narrativas históricas de um grupo de antigos políticos ingleses que fizeram carreira no Egito, explica que a maneira de se criar uma imagem representada do outro, entre estes, é assumir posições distintas das deles, como o indivíduo que olha para fora de sua casa e enxerga um mundo que não é reconhecível para si como sua intimidade. Tanto Balfour como Lord Cromer, ambos confrontados por Said, tinham posições delineadas de falar sobre os egípcios como dignos de serem governados por uma coroa que alçaria sua vida antes estagnada, adentrando em um prometido progresso colonial. Deste modo foi necessário segundo eles delimitar o lugar de um e de outro, e representar o outro segundo a necessidade do primeiro, para se fazer reconhecível na distinção “nós e eles”. Said comenta:

---

<sup>22</sup> Formatação em itálico utilizada pelo próprio autor.

<sup>23</sup> Idem.

[...] Essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é “o nosso”, e um espaço não familiar além do nosso, que é “o deles”, é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário. Uso a palavra arbitrário neste ponto, porque a geografia imaginativa da variedade “nossa terra - terra bárbara” não requer que os bárbaros reconheçam a distinção. Basta que “nós” tracemos essas fronteiras em nossas mentes; “eles” se tornam “eles” de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados como diferentes dos “nossos”. Numa certa medida as sociedades modernas e primitivas parecem obter a percepção de suas identidades de um modo negativo<sup>24</sup>

Também vemos que o autor demonstra como o que se toma por espaço, grupo ou povo conhecido e desconhecido é criado naquilo que chamou de “espaço imaginativo”, esta categoria de análise dá materialidade para distinguir entre uma história positiva da realidade e uma da imaginação. É a história de uma imaginação positivada, segundo a tradição norte-americana de historiografia, que revela como a história ficcional imaginativa foi fundamental para criar a imagem do outro, o oriental, que passa pela lente da história representativa de quem este indivíduo é no mundo.

Chegando ao segundo par de conceitos. De Balfour a Kissinger, Edward Said aponta o processo em que se desdobra a questão do conhecimento, onde há um observador e há um objeto observado. O ocidente tem em sua autorrepresentação a figura de um todo coeso que é carregado por um conhecimento ascendente e estruturado, enquanto o oriente árabe é um grande bloco de saturações e desordenações. Lucchesi em *Oriente/Ocidente: Geografias do Diálogo*, tratando das questões orientalistas contemporâneas, menciona a conflituosa recepção do gosto oriental para as artes entre os ocidentais, assim como o tardio entendimento de questões estéticas entre estes. Pontuando ainda a dificuldade do ocidente de lidar com o que vê, enxergando “os excessos do oriente diante da delicadeza do ocidente”.

---

<sup>24</sup> Idem.

Vindo de encontro e caminhando ao lado de Edward Said, quando este pontua a reivindicação ocidental de uma ordem e uma racionalidade organizacional para distinguir e interpretar o oriente árabe. Expondo-nos o processo de assimilação que o ocidente trabalhou desde o século dezoito, com as investidas napoleônicas em territórios orientais. Passando por uma sistematização daquilo que retirava do território estrangeiro e da criação de eficientes laboratórios e cátedras, dispostos a reorganizar e narrar o que vem a ser o oriental, sendo amplamente difundido no gosto e na percepção ocidental em meados dos séculos dezenove e vinte. Fornecendo mais desse processo interiorizado pelo ocidente que aparece em Kissinger; quando este justifica a desordem oriental numa espécie de escape da revolução newtoniana, em que apenas aqueles que passaram pela revolução do conhecimento analítico são hoje capazes de observar o mundo e compreendê-lo em sua realidade objetiva, positiva. Dizendo então que os árabes vivem em um eterno momento pré-newtoniano, regido por observações e guiados pelo misticismo, onde os indivíduos do oriente jamais viveram a experiência empírica externa a si próprios, e estariam dessa forma num empirismo interno, de uma ordem não científica, desprovida de luz... Said diz:

Esse é o apogeu da convicção orientalista. Qualquer generalidade ganha foros de verdade; qualquer lista especulativa de atributos orientais acaba por se aplicar ao comportamento dos orientais no mundo real. Num lado, há ocidentais, e no outro, há árabes-orientais; os primeiros são (em nenhuma ordem particular) racionais, pacíficos, liberais, lógicos, capazes de manter valores reais, sem suspeita natural; os últimos não são nada disso.<sup>25</sup>

Isso nos guia para o terceiro par de ideias em oposição do entendimento do ocidental versus oriental: *cético* x *crente*. Said revela como a genealogia do pensamento de um oriente imaginado partindo dos critérios ocidentais é edificado e dá suporte a investimentos que constroem tanto políticas de estados coloniais como uma invenção e caráter colonialista. Os muitos teóricos ocidentais, sobretudo os

---

<sup>25</sup> Idem.

ingleses no século dezanove, movimentaram muitos esforços no terreno das erudições para fundar o já mencionado cânon de exame do oriente. Esses teóricos, também homens do estado, reivindicaram uma essência ocidental, de fundamentos platônicos, que serviram como lente ou até mesmo como irrigação interna do *corpus* que julgavam obter conhecimento pleno. Já é sabido que o ocidente, como tradição narra sua pretensa unidade filosófica, e como essa tradição iluminada pela teoria cartesiana gerou o edifício de um pensamento dito universal: racionalizado, analítico, versado em critérios estáveis e etc. Para os orientais é relegado o terreno da suspeição, do delírio fanático, dos mitos e superstições. Cromer citando Lyall, a pretensa voz de uma razão ocidental diz:

O europeu é um bom raciocinador; suas afirmações factuais não possuem nenhuma ambiguidade; ele é um lógico natural, mesmo que não tenha estudado lógica; é por natureza cético e requer provas antes de aceitar a verdade de qualquer proposição; sua inteligência treinada funciona como um mecanismo. A mente do oriental, por outro lado, como as suas ruas pitorescas, é eminentemente carente de simetria. Seu raciocínio é dos mais descuidados. Embora os árabes antigos tivessem adquirido num grau bem mais elevado a ciência da dialética, seus descendentes são singularmente deficientes na faculdade da lógica. São muitas vezes incapazes de tirar as conclusões mais óbvias de quaisquer premissas simples, das quais talvez admitam a verdade. Procurem extrair uma simples declaração de fatos de qualquer egípcio comum. Sua explicação será geralmente longa e carente de lucidez. É muito provável que se contradiga meia dúzia de vezes antes de terminar sua história. Ele com frequência sucumbirá sob o processo mais ameno de acareação.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> CROMER, 1908, cp 34, apud SAID, 1995, pg 71.

Said aponta ainda mais como indivíduos como Cromer, Balfour e Lyall se reportam à tradição do orientalismo como um pilar necessário para o projeto colonial, e tece diversas considerações que verificam a fundação do caráter desviado do indivíduo árabe por parte desse conjunto de textos e análises europeus. Vemos então como o pensamento ocidental está coagulado ao redor de uma crença na superioridade intelectual do homem branco europeu e como os árabes crédulos, nas palavras irônicas de Said, são vistos por estes eruditos como letárgicos que se opõem à clareza, à nobreza e à franqueza anglo-saxônica. Dá-se sendo assim uma visão parcial de quem são os indivíduos herdeiros de uma tradição racional e quem são os confusos descendentes de um passado de lucidez hoje degenerado em fanatismo e misticismo.

O quarto par que aparece é: um ocidente *desenvolvido* e um oriente *estagnado*. As nações da Europa vinham há vários séculos fundadas numa utopia cristã de futuro, galgando uma superioridade técnica, temporal e mental de sua civilização cristã iluminada pela razão, que não começara no século dezoito mas no que a própria Europa chamara de sua “era moderna”, o seu *Renascimento*. Porém o que difere uma operação de outra – antes o encontro com o oriente grego agora com o oriente árabe – está na ordem de seu projeto, antes a antiguidade clássica serviu como uma poética do autoconhecimento, da busca pela herança, pelo berço, no que havia sido em outros tempos uma grande e alva civilização. Capaz de sustentar relações de intelectualidade e organização material muito próximas com as dos tempos recentes, reconhecendo em Sócrates a busca pelo monoteísmo, entre outros resgates. A antiga Grécia servia como a inspiração e o modelo do desenvolvimento do império europeu. Já a antiguidade árabe, que havia há pouco despertado de um sono profundo, aos olhos europeus, assinalava um período de ascensão. Porém, estaria neste momento vindo de em um longo período de declínio, sem expectativas de retomada de vigor ou progresso aparente. O olhar europeu julgava os árabes naquele momento, e mesmo hoje, como em um longo atraso, como se fossem os árabes e suas etnias naturalmente destinados à uma estagnação histórica e espiritual. Essa nova descoberta da Europa de um oriente antigo causou tanto fascínio pelo aspecto medieval que julgavam ver entre os árabes como uma impressão de um povo eternamente atrofiado no tempo. Said diz:

Algo patentemente estrangeiro e distante adquire, por uma ou outra razão, um status mais, e não menos, familiar. Tende-se a parar de julgar as coisas como completamente novas, quer como completamente conhecidas; surge uma nova categoria mediana, uma categoria que permite que se vejam novas coisas, coisas vistas pela primeira vez, como versões de algo previamente conhecido. Em essência, essa é menos um modo de receber novas informações do que um método de controlar o que parece ser uma ameaça a alguma visão estabelecida das coisas.<sup>27</sup>

Vê-se como caráter de autoridade do tempo e do espaço lançado pelo projeto europeu faz do orientalismo uma ferramenta também de validação dos processos históricos e de seus lugares na experiência civilizatória, seja em perspectiva com os ocidentais ou em uma leitura localizada e asfixiante de um grupo estrangeiro no seu próprio decorrer histórico. Esse encanto paralelo ao desprezo dos ocidentais pelo oriente árabe é animado então tanto pelo sentimento de descoberta de um *novo velho mundo*, como de rivalidade religiosa por ver no islã uma ameaça aos valores europeus que diziam ser ancestrais da racionalidade greco-romana. Said inclui:

O islã é julgado como uma versão fraudulenta de alguma experiência anterior, nesse caso o cristianismo. A ameaça é abafada, os valores familiares se impõem, e no final a mente reduz a pressão que sofre acomodando as coisas em si mesmas como “originais” e “repetitivas”.<sup>28</sup>

Desse modo o processo de interpretação da realidade histórica dos povos árabes é tido pelo conhecimento orientalista como um grupo de povos presos ao seu lugar num passado que declina repetidamente no tempo. Os valores usados para se

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

reforçar esses preconceitos partem de uma tradição de enaltecimento dessa origem forjada da Europa em direção ao projeto civilizacional e colonialista, que fora iniciado no renascimento europeu com a readoção de certos códigos culturais clássicos e organizações incipientes de sentimentos no terreno dos regionalismos latinos, cujo primeiro capítulo contou com o genocídio na Andaluzia e dos árabes ibéricos numa tentativa de apagar oito séculos de sua existência.

Partimos então para o quinto par de conceitos em oposição binária insinuados por Said: *Clássico x Presente*. Como já mencionado, o Orientalismo pareceu revigorar no espírito intelectual europeu o olhar voltado ao passado das grandes glórias civilizatórias; como dito por Victor Hugo, antes a Europa era helenista, neste momento era orientalista. Isso nos leva ao ponto de que nessa etapa o pensamento colonial fazia distinção objetiva entre o interesse pela antiguidade grandiosa dos domínios dos impérios árabes de outrora e do presente fixado e enrijecido, sendo esse segundo alimentado pela noção anti-islâmica de um povo mergulhado em ignorância. Grande parte dessa noção foi irrigada pelas fontes textuais nas quais os orientalistas tiravam ideias do pensamento árabe-oriental, que quando confrontada com a cultura e sua materialidade manifesta logo rompiam-se os laços de interesses e apareciam fricções pautadas em uma contrariedade de gosto ou de dificuldade de interpretação. Assim fala Said:

Quando um orientalista viajava no país de sua especialização, era sempre com máximas abstratas inabaláveis sobre a civilização que tinha estudado; raramente os orientalistas estavam interessados em algo que não fosse provar a validade dessas “verdades” mofadas, aplicando-as, sem grande sucesso, a nativos que não a compreendiam – degenerados, portanto.<sup>29</sup>

Assinalando o “devaneio coletivo europeu do oriente” aponta também o aspecto exotizante no olhar do estudioso orientalista ou do curioso pelo oriente. Esta instituição passou a ser tratada como campo e reservatório de erudição de cientistas e artistas

---

<sup>29</sup> Idem.

do Oeste/Leste, que a partir do século dezoito até o cume do dezenove já haviam coletado informações e artefatos suficientes para que todo um sistema de leitura ideológica do Leste fosse possível, principalmente em esferas acadêmicas. Said pontua:

Totalmente à parte das descobertas científicas dos temas orientais realizadas por profissionais eruditos durante esse período na Europa, havia a virtual epidemia de temas orientais que influenciou todo grande poeta, ensaísta, e filósofo do período. A noção de Schwab é que “oriental” identifica um entusiasmo profissional ou amador por qualquer coisa asiática, que era um sinônimo maravilhoso para o exótico, o misterioso o profundo, o seminal; é uma transposição tardia para o Leste de um entusiasmo semelhante na Europa pela antiguidade grega e latina durante a alta Renascença. [...] Ainda assim, tal ecletismo tinha seus pontos cegos. Os orientalistas acadêmicos, na sua maior parte, estavam interessados no período clássico de qualquer língua ou sociedade que estudassem. Foi só bem no fim do século, com a única grande exceção do Institut d’Egypte de Napoleão, que se deu mais atenção ao estudo acadêmico do Oriente moderno ou real. Além disso o Oriente estudado de modo geral; o impacto do Oriente era criado por livros e manuscritos, e não, como na influência da Grécia sobre a Renascença, por meio de artefatos miméticos como a escultura e a cerâmica.<sup>30</sup>

Portanto é inventado um oriente de fascínio e um oriente desprezível. A cadeia de relações em oposição, gerada em conformidade com o processo linear de uma história positivista, autodeclarada racional e analítica, tece todo o conjunto de confrontos e embates necessários para bem concluir o argumento de um oriente alijado. Os conceitos expostos por Said revelam como o sentido de delimitação

---

<sup>30</sup> Idem.

espacial e moral da própria história dos povos árabes esteve sempre submetido a uma série de critérios valorativos. O interesse pela civilização não acarreta necessariamente o interesse cultural, mas demonstra como o orientalismo europeu busca apenas o que reitera o seu lugar no mundo, na narração, até mesmo numa ficção de ascendência constante. Enquanto as culturas da Ásia pereceram e apenas as culturas cristãs europeias venceram no decorrer do tempo. Com isso Said também comenta a percepção temporal inventiva da narração europeia:

Muitas de nossas associações ou até nosso conhecimento sobre períodos como “há muito tempo” ou “o início” ou “no final dos tempos” são poéticos – inventados. Para um historiador do Egito do Médio Reinado, “há muito tempo” terá uma espécie muito clara de significado, mas até esse significado não dissipa totalmente a qualidade imaginativa, quase ficcional que sentimos oculta num tempo muito diferente do nosso. Pois não há dúvida que a geografia e a história imaginativa ajudam a mente a intensificar a sua percepção de si mesma, dramatizando a distância e a diferença entre o que está próximo e o que está longe.<sup>31</sup>

Concluimos nesta série de ideias apontadas por Said, aqui simplificadas, que a narração histórico-cultural do oriente árabe sofre com etapas de classificação e subclassificação. Edward Said diz que o orientalismo é “anatômico e enumerativo” e que se esforça em particularizar e manipular tudo aquilo ao seu alcance. Fica evidente que a operação das classificações em conceitos binários e seus critérios de conhecimento, racionalidade, ceticismo, desenvolvimento e interesse civilizatório são partes integrantes e factualmente canônicas da fundação de uma área de estudos e geradora de uma tradição. Esta que aparece em Gombrich e em muitos dos estudiosos que se dispuseram a examinar, quase clinicamente, o oriente e os orientais. Não menos sintomático que todos os critérios normativos do orientalismo resvalam e formam alguns dos conjuntos de objetos e exemplos arquitetônicos que

---

<sup>31</sup> Idem.

fazem parte da paisagem brasileira, revelando o poder discursivo e a extensão desta formação de olhar num projeto de mundo que se divide em partes.

### 3.2 COMO PERFUMES

“Tu estás oculto de nós,  
Embora os céus estejam repletos de tua luz,  
Que é mais brilhante que o Sol e a Lua!  
Tu estás oculto  
E no entanto revelas nossos segredos ocultos!  
Tu és a fonte que faz correr os rios.”

*Rumi*

O pensamento islâmico está carregado de conceitos tal um grande mosaico repleto de cores e luzes refletidas umas às outras. Em conjunto formam uma vasta imagem da grandiosidade que é essa tradição que quando vista atentamente exhibe suas muitas partes. Para nos aproximarmos dessa imensa abóbada, iluminada por séculos de pensamentos e intelectuais, precisamos nos assegurar que temos ferramentas para divisar tal complexidade sistêmica. Não como quem olha para uma rede de noções ou categorias calcificadas, mas tendo condições de ler nas entrelinhas onde circula o sangue deste imenso organismo: percebendo como cada parte dialoga com seus pares, e dessa forma múltiplas faces aparecem diante de nossos olhos. Seja como um anjo de setenta cabeças ou de sete mil véus que separam o material do imaterial... Annemarie Schimmel nos regencia para que tenhamos consciência ampla do que é essa multiplicidade, tal qual os noventa e nove nomes de Allah que, de antemão, nos recebem não como um mas como muitos. As noventa e nove qualidades do Uno revelam não apenas suas possibilidades, mas sua essência, a

capacidade de ser muitos enquanto único, de ser ‘fonte de onde tudo emana’: ذات *dhat*. Schimmel nos diz:

A palavra divina kun, “seja” (escrita em árabe kn) comporta duas letras, e isto, como sente o muçulmano, indica o fato de que a vida em todas as suas formas só pode existir através do fluxo constante de inspiração e expiração, de sístole e diástole cardíacos, de dia e de noite, de positivo e negativo: todo conceito traz em si o seu contrário – dizer “homem” inclui a existência da “mulher”. Nesta mudança constante se manifesta a sabedoria de Deus.<sup>32</sup>

Os noventa e nove nomes são uma derivação de uma ideia anterior a estes, uma ideia não apenas formativa, mas meditativa; o que infere profundidade no pensamento muçulmano para o mais íntimo dos sentidos, o despertar. Quando é dito “La ilaha illal-Lah, Muhammad rasulul-Lah” (Não há outro senão Deus e Mohammad é seu mensageiro)<sup>33</sup> são atestadas duas dimensões primevas na identidade do indivíduo muçulmano no tempo-espaço. Primeiro porque Allah é o mais alto e por isso é o Uno em essência, de onde todos e qualquer coisa partem no tempo, e em segundo que Mohammad é o referencial no mundo material espacial, com ele finda a linhagem das revelações e a era da ignorância e com ele se inicia a era do islã. Este movimento de anoitecer e amanhecer é um dos conceitos fundamentais que nutre a mentalidade de todos os intelectuais árabo-islâmicos, ele é derivado da própria vida dos povos árabes que assistem desde os dias mais remotos as idas e vindas dos oásis no deserto, épocas de seca e inundações, de plantios e colheitas. Desde os pré-islâmicos já habitava a estrutura de uma visão de mundo presente nos المعطقات *Al-Mu’allaqat*, poemas suspensos. Há na الشهادة *shahadah*, o testemunho de crença, contido um existencialismo assim como entre tudo o que do texto corânico derivou. Entre os poetas e artistas foram, por muitas gerações, entoados cantos e poemas onde a percepção do indivíduo humano sobre seu lugar no tempo-espaço era tomada em

---

<sup>32</sup> LUCCHESI, Marco. Caminhos do Islã. 2002.

<sup>33</sup> Tradução não literal para conservar a correta semântica.

questão: lembrar de Allah, lembrar de Muhammad, lembrar do infinito, angustiar-se de saudade, de voltar a ser um e não mais dois. A partir disso inúmeros poetas e intelectuais compuseram obras das mais diversas áreas de conhecimento, quer fosse de filosofia, de astronomia, das abstrações matemáticas, das letras, da ciência do físico ou da ciência do Imam. Schimmel comenta:

O conhecimento de que o Ser divino é absolutamente único e não pode jamais ser atingido nem compreendido determina todas as afirmações dos teólogos e dos místicos, bem como pode ter impulsionado a definir este Ser divino em termos filosóficos, chamando-o <sup>34</sup> واجب الوجود *wajibu al-wujud*, “o necessariamente existente”, e a inventar diferentes níveis de realidade pelo qual Suas qualidades e Seus nomes se manifestam<sup>35</sup>

Roger Garaudy nos contempla com sua atenção para outro aspecto relevante, é imprescindível ter em mente que o islã não é apenas uma manifestação peregrina no tempo e sem ancoragem histórica, desse modo não é diferente com o que dele advém. Os *Mu'allaqat* são também fonte para que se observe tudo o que deu sentido para uma consistência naquilo que chamamos de “artes árabes” ou “artes islâmicas”. Os antigos cantos entoados por tribais, guerreiros e indivíduos interessados em registrar a autobiografia ou os mitos de seu povo, ou seu clã, encontrava na tradição da oralidade ambiente para se fazer existir. Muitos dos temas entre os árabes já em terras islâmicas foram irrigados pelos mitos e poemas dos dias destes povos em tempos anteriores, alguns como a eterna deambulação do nômade entre desertos, a imutabilidade da separação entre o céu e a terra, a lembrança do amor de outrora ou a descrição do mundo e de suas dinâmicas. O aspecto individualista e introspectivo presente nas poesias de Jalal Al-din Rumi já foram sentidos em Abid Bin Al-Abras, ainda que sem a unidade estética que viria posteriormente, mas cheia de concisão; como era exigido desde os mais antigos poetas. Ele nos diz:

---

<sup>34</sup> Inclusão de grafia em árabe pelo autor.

<sup>35</sup> Idem.

Em sua transposição religiosa, essa dialética fundamental será a da eterna unidade divina e da infinita diversidade dos “sinais” pelos quais essa unidade se exprime na natureza e na história, na interioridade do homem e na sua palavra. O islã que traz “os germes de uma radical mutação nas dimensões da humanidade”, deu, ao qual será a corrente amplamente dominante dessa poesia, a fé profética que não cessará de inspirá-la.<sup>36</sup>

Alguns aspectos que frequentemente foram ouvidos nas poesias dos antigos também foram ouvidos nas poesias dos sufis. Pode-se citar, por exemplo, que o caráter profético do passado se fez vibrar no então presente e na posteridade através da poesia de testemunho, de lembrança, de torpor diante da fatalidade da natureza e etc. Essa estrutura que outrora lutou para dar um sentido à dureza do tempo é a mesma que lutou para dar noventa e nove nomes para aliviar essa mesma dureza. Antes se profetizava ou lamentava pelas urgências de Allah, pela fatalidade do tempo ou pela transitoriedade da vida, agora se profetiza ou lamenta para o reencontro com o divino, pelas recompensas de tão longa espera. Garaudy inclui:

O “sentido” é a realidade invisível das aparências visíveis, e, vendo nelas aparições além das aparências, dos sinais, dos símbolos, das teofanias, o poeta sufista canta, em cada poema, a abertura da profissão de fé islâmica (shahadah): “nada de divino senão Deus”.<sup>37</sup>

Assim vemos o laço de tomada de fôlego em cada retomada de ciclo. Passando pelas fases de Indicação, Iluminação e Demonstração<sup>38</sup>, que dão caminho para formar

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> As três ordens cognitivas apontadas por Mohammed Abed Al Jabri que remontam ao que o filósofo definiu como o nascimento da razão árabe, confluindo os saberes ante-islâmicos e islâmicos. Sendo eles; Indicação como a consciência do Texto e seus fundamentos; Iluminação como a maturação da

um campo de onde muitas outras questões nascem e ganham projeção, no que identificamos como arte islâmica. Tudo nutrido de uma essência e a todo instante atento para que essa essência não se perca de vista na abóbada celeste. Como um agrupamento primordial de conceitos que dão base para desdobramentos em outras qualidades, outras percepções. A questão de uma origem de onde tudo emana, a força motora do universo e das coisas, foi profundamente analisada e teorizada por Al-kindi. O filósofo abássida conhecido por investigar a natureza do poder e das qualidades do mundo manifesto. A busca de Al-kindi era entender e possibilitar uma filosofia sobre o mundo sensível e inteligível que se adequasse ao livro sagrado. Isso diz muito sobre o papel do Islã como força aglutinadora de pensamentos diversos, não apenas se limitando ao que era estritamente corânico, mas jogando luz a tudo o que pudesse ser útil e apropriado, sem deixar de reconhecer nas mais diversas manifestações de povos e línguas a manifestação Dele. Al-Kindi diz sobre o princípio mais elementar:

A causa da qual procede a origem do movimento – refiro-me ao motor – é o agente. Assim, o “verdadeiramente um primordial” é, então, causa da origem do movimento de identitização – isto é, das paixões –, sendo, portanto o criador de todos os identitizados. Portanto, visto que não há identidade a não ser por aquilo que nela procede o “um”, em que a unicidade deste é a idetitização daqueles, então a unidade é a estrutura do todo.<sup>39</sup>

Al-kindi proporciona, portanto, um recurso primordial, a possibilidade de aderência de tudo manifesto com o *dhat*. Estes conjuntos de princípios, que são ao mesmo tempo qualidades, são a grade construtiva de toda arte que se pretende islâmica, onde a razão do pensamento encontra a meditação. Caminho esse que serviu para todos os filósofos e intelectuais posteriores, conferindo à Al-kindi a alcunha de “o primeiro sábio”. Esses conceitos são fundamentais para geração dos frutos colhidos por intelectuais que se debruçaram sobre questões de visualidade, como Al-

---

intelectualidade entre os sufis; Demonstração como experimentação racional do saber através do silogismo.

<sup>39</sup> Al-Kindi: A Filosofia Primeira/tradução Miguel Attie Filho, 2014.

Haytham e Al-Maqrizi. A pesquisadora Gülru Necipoglu nos introduz os estudos de Al-Haytham como um influente *حكم hakim sábio* árabe muçulmano que se dedicou muito aos fenômenos físicos e perceptivos da luz e das formas, que vão a todo momento ao encontro com as teorizações do próprio pensador sobre o conceito de *حسن husn beleza*. Essa noção, abstrata, necessita de apoio em referenciais físicos, não sendo absoluta em si mesma, e sim uma interação entre outras propriedades, a saber: luz, cor, distância, posição, solidez, forma, tamanho, separação, continuidade, movimento, descanso, número, rugosidade, suavidade, transparência, opacidade, sombra, contraste, beleza, feiura, semelhança e dessemelhança. Todas elas sendo orientadas pela ideia de proporção como o dosador espontâneo. Diz Al-Haytham:

A proporcionalidade sozinha pode produzir beleza, desde que os órgãos não sejam feios em si, embora não sejam perfeitos em sua beleza. Assim, quando uma forma combina a beleza das formas de todas as suas partes e a beleza de suas magnitudes e sua composição e a proporcionalidade de peças em relação à forma, tamanho, posição e todas as outras propriedades exigidas por proporcionalidade e, além disso, quando os órgãos são proporcionais à forma e o tamanho do rosto como um todo - isso é beleza perfeita.<sup>40</sup>

Al-Haytham nos informa que o seu conceito de uma beleza perfeita é encontrado devido a esta série de alicerces físicos que, partindo de complementares, pode-se alcançar o fenômeno manifesto no mundo. A dualidade presente nos conceitos e na própria natureza da ideia de beleza perfeita alude aos princípios de oposição dos quais mencionados anteriormente, que não se anulam entre si mas apoiam-se e até mesmo confundem-se para gerar um todo conciso como exige o *تراث turath legado*. Os parâmetros propostos por Al-Haytham não deixam de ancorar-se nas tradições, isso fica evidente quando percebemos que suas ideias estão alinhadas

---

<sup>40</sup> AI-HAYTHAM, pg 205 1989. Apud, NECIPOGLU, pg190, 1995.

com a concepção visual do *توريق tawriq* e *تستير tastir*, que correspondem ao par de ‘folheado e oculto’. *Tawriq* diz respeito aos fenômenos explorados do mundo aparente, o sensível, e *tastir* trata através da geometria – o mais alto dos conhecimentos entre os árabes – do mundo superior do Uno. Deste modo, as meditações em formas de *مقرنص muqarnas* e *مشربية muxarabi* podem ser compreendidas como mais que meros recursos decorativos sem um pensamento aprofundado, como citações numéricas diretas a versos do alcorão ou até valores mágicos que remetem aos sufis e suas práticas. Tem-se, por exemplo, de um lado uma flor que é identificada através de suas pétalas, e por outro a exaltação do sagrado notada no número de pétalas em conjunto com o número de pontas de seu interior; evocando uma sura corânica. Também há pensamento na presença de cores, assim como da ausência de cores quando usado o recurso monocromático, em preto e branco. Al-Haytham dizia que o simples aparecimento de uma cor aos olhos pode por si mesma “encantar o observador e agradar os olhos”. Necipoglu demonstra através de Al-Haytham que a questão de *ذوق dhuq* gosto, no pensamento árabe clássico, está ligada tanto à *فن fan* arte quanto às *صناعات sana’at* artesanias. Com isso essa cadeia de pensamentos nos guia para a conclusão de que o princípio do que é adequado para um ofício também o é adequado para outro, seja no terreno da filosofia, da literatura, da matemática, das artes visuais ou técnicas construtivas. Um destes pontos de encontro atravessa os textos de Al-Maqrizi. Nasser Rabbat aborda os textos do autor egípcio para retirar dele mais uma operação que reforça o que foi visto até aqui; do historiador fatímida nos valem as noções de *عجب ‘ajib* e *غريب gharib*. Estes dois termos fazem parte do grupo de conceitos complementares assim como *tawriq* e *tastir*. *‘Ajib* é uma palavra que frequentou círculos de indivíduos ocupados das ciências da natureza, essa palavra carrega um sentido próximo de “aquilo que é maravilhoso” ou “maravilha”. O que denota a sua função de caracterizar uma qualidade perceptível no mundo experienciável, o plano físico do universo descritível. Já seu análogo, *Gharib*, denota um aspecto mais fugidio, indescritível, uma qualidade que beira a estranheza. Está vinculado ao vocabulário dos Imãs, à ciência dos místicos, carregado de uma natureza inapreensível. *Gharib* é então aquilo que é ‘singular’. Ambos termos foram usados por Al-Maqrizi quando o historiador mameluco se ocupou de descrever e criticar a qualidade de certos objetos que testemunhou circulando entre cortes como presentes e tesouros particulares. Dois termos que pertencem a outras naturezas literárias, mas

que ganham novas matizes para tratar de elementos e características artísticas entre pintores e calígrafos. Diz Rabbat:

Mesmo os termos ostensivamente técnicos frequentemente usados para relatar qualquer pintura, 'ajib e seu análogo gharib, parecem não ter sido baseados na percepção visual ou vocabulário artístico. Ambos eram provavelmente emprestados ou apropriados de categorias literárias cujas elaboradas discussões formaram a base de pelo menos dois gêneros, um em 'Ilm e um em Adab - que eram particularmente comuns no período medieval.<sup>41</sup>

Estas percepções de algumas qualidades inexprimíveis em palavras ou paradoxais diante da limitação humana relacionam-se com o aspecto islâmico do mistério divino. Tanto beiram a noção de um paradoxo transcendental quanto a de uma embriaguez metafísica. Outro aspecto que está relacionado com essas dualidades é o fatalismo. O deslumbre do indivíduo com o criador é tamanho que pode guia-lo à aniquilação de si, tal sentimento era experimentado pelos antigos antes da revelação em semelhantes recursos. A águia que persegue a raposa no deserto, metáfora dos nômades para falar do sentimento de brevidade diante do fim certo, um dos pilares da poesia pré-islâmica. O fascínio atônito dos antigos diante dessa misteriosa presença se torna o amor incondicional pelo seu estado espiritual originário que deve ser realçado. Inclui, Schimmel:

Este amor permite ao homem aceitar voluntariamente as maiores aflições porque ele sente no sofrimento a mão do Amado divino [...] Através deste amor, aquele que ama deseja ser totalmente transformado no Amado; aquele que busca deseja imolar-se n'Ele, assim como faz a mariposa que se joga na chama de uma vela.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> RABBAT, Nasser. *The Medieval History Journal*, 9, 1. 2006.

<sup>42</sup> LUCCHESI, Marco. *Caminhos do Islã*. 2002.

Dizia Al-Hallaj:

A luz da vela é o conhecimento da Realidade.

Seu calor é a realidade da Realidade,

Atingi-la é a verdade da Realidade.

Ela não se contenta com sua luz nem com seu calor.<sup>43</sup>

E antes disse Ibn Al-Abd:

Vejo a morte pairando sobre muitas almas,

E o dia de amanhã não está mais distante que o de hoje.

Os dias te farão descobrir que é ignorante

E trará notícias aquele a quem não darás provisões de viagem.<sup>44</sup>

Tal fatalismo, que oscila entre o amor maximizado e a aceitação plena, é o mesmo que frequenta a poética de obras como 'Laila e Majnun' de Nizami: os amantes mesmo face a face recusam o corpo em abdicação do instante pelo reencontro eterno no Um. Também presente em textos não corânicos, mas moralizantes, como tratados de erotologia tal 'O Jardim das Carícias', obra atribuída a Rejeb Ben Sahli: onde um herói sai em busca de sua esposa e passa pelas mais diversas provocações do corpo físico e moral afim de reencontrá-la.

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> MUSSA, Alberto. Os Poemas Suspensos: Al-Mu'allaqat. 2006.

A relação entre a poesia e a visualidade está presente num dos aspectos mais relevantes da língua árabe; a escrita. Como já mencionado, os princípios fundamentais do sistema de pensamento islâmico se relacionam intimamente com a língua falada, e não menos importante é o estatuto da língua grafada. A tradição semítica muito deu às línguas de comum origem aspectos formais onde pode-se notar a relevância das formas. É dito que, por analogia, a palavra Jamal (camelo) se escreve com ج *Jim* pela letra apresentar um aspecto semelhante à própria imagem do perfil do animal. Muito se especula sobre as reais fontes do árabe, mas o que importa é que há na língua diversos aspectos formativos nos quais verificamos seu caráter amplo e conservador. Diz Faustino Teixeira:

Para a espiritualidade muçulmana, é o Alcorão e não o Profeta Mohammed (Maomé)<sup>45</sup> que ocupa o lugar fenomenologicamente análogo ao de Jesus Cristos para os cristãos. Nesse sentido, ele pode ser corretamente definido como o “Verbo enlitrado”. Enquanto palavra de Deus كلام الله<sup>46</sup> (Kalamul lah), o Alcorão nos abre pistas importantes para a compreensão de Deus na tradição islâmica.<sup>47</sup>

Uma anedota informa que o Profeta assim recomendou ao seu escrivão “ponha em cada letra a pontuação que lhe corresponde” e assim até hoje é ensinada a arte da caligrafia, com cada regra respeitada, de modo que a palavra grafada seja não apenas palavra, também seja elogio geométrico. A escrita é pensada de modo que faça viver os elementos que dão corpo à ciência dos sufis; o أبجد *abjad* é o espírito da construção de frases, vocalização e escrita. O Alcorão é a revelação visível do livro invisível, a palavra escrita é corpo, o sangue é a tinta. Ibn ‘Arabi nos informa que o ponto é o alif visto de cima, nos ensinando que língua é escrita – também frisa que o o alif e o cálamo são um só – e através disso aprendemos que há na palavra seus sentidos visíveis e invisíveis, o ذوحيد *dhuhid unificado*. Alif e cálamo são instrumentos

---

<sup>45</sup> Maomé é uma tradução latina de Mohammed, mais adequado sendo o uso transliterado do árabe.

<sup>46</sup> Inclusão de grafia em árabe pelo autor.

<sup>47</sup> LUCCHESI, Marco. Caminhos do Islã. 2006.

da língua, o primeiro não tem som específico, é na realidade condutor, e também o objeto de escrita que conduz através de sua materialidade. Mais uma vez a dualidade aparece para reiterar que, como nas coisas concernentes ao mundo manifesto, o mundo sutil está a todo momento presente. Então entende-se que o percurso por uma busca pelos corretos parâmetros deve ser feita dentro de um sistema particular de reflexão. Não é possível ler os artefatos de origem árabe-islâmica de outro modo: sendo arriscado até mesmo incorrer em completa distorção de suas raízes e filamentos através do tempo histórico. Há no islã, e em tudo que dele deriva, uma estrutura semântica que corresponde à própria experiência dos indivíduos inseridos em seu contexto político, social, seus intercâmbios culturais, materiais e suas resistências.

## 4. EM VIAGEM

### 4.1 MEU CARAVANÇARAI: Al-Ma'arri

Seguindo o percurso que fizemos até aqui, assumiremos a posição de olhar adiante. Enfrentando de modo sucinto e com certo grau de distância para que enxerguemos nosso cenário como num panorama. Das coleções orientalistas temos um vislumbre ideológico ao qual somos submetidos historicamente e deste podemos identificar seus lastros verborrágicos que influenciam na imagem feita do oriente ainda em nossos dias. Das coleções árabe-islâmicas temos as ferramentas de embate contra as crenças petrificadas. Nossa busca então é encontrar um meio, uma brecha para fazê-lo. Esta deve orientar-se então pelo aporte teórico que visitamos e mirando no comparatismo como campo onde essa centelha poderá alçar-se.

Olharemos para estas peças aproximando-as e tentando verifica-las de acordo com o que emana de cada uma, para isso usaremos a literatura de Al-Ma'arri como lente de aumento: inclusive para demonstrar as contradições contidas nas mesmas. Tentando atualizar nossa busca, ficaremos atentos aos orientalismos em que mesmo a historiografia árabe incorreu, evitando reforçar antigos problemas. Isso só será possível se estivermos atentos aos detalhes, aqueles que removem destes objetos uma incutida neblina de generalização e uma pretensiosa assertividade ocidental de domínio do conhecimento.

Antes, apresentemos nosso guia. Abu L'Ala Al-Ma'arri, o filósofo e poeta cego da Síria persa. Estudado por intelectuais como Ameen Rihani e José Del Río, o *hakim* de Ma'arra ficou conhecido por sua extensa produção profundamente caracterizada pelo niilismo e fatalismo, sem perder suas raízes no pensamento islâmico de mais alta sofisticação<sup>48</sup>. Um indivíduo de temperamento introspectivo, por vezes pessimista, biografado ao longo da história; hora destacado pelo seu real valor, hora vítima de claros ataques à sua influência. Um fato é consensual: foi o último grande poeta da

---

<sup>48</sup> Sofisticação é matizada segundo as noções de grande complexidade e eloquência próprias do classicismo árabe, onde a qualidade mesma de sofisticação é tida de acordo com tudo o que advinha do profundo estudo das humanidades e ciências entre os árabes. Fosse na teologia, nos humanismos ou nas ciências da natureza.

chamada “era de ouro”, que marca um hiato nas artes islâmicas, ilustrado segundo uma historiografia às vezes tendenciosa, por certa decadência anterior à *nahda*. Ameen Rihani nos informa sobre nosso guia o seguinte testemunho:

Ele visitou Bagdad, o centro de aprendizado e inteligência e a capital dos Califas abássidas, em seu vigésimo quinto ano de vida, e permaneceu por lá cerca de dezenove meses, período durante o qual conheceu os grandes eruditos de seu tempo. Frequentando as aulas dos principais sufis e cientistas e ouvindo com atenção suas exposições sutis e fustianas sobre religião, filosofia e ciência.<sup>49</sup>

Esse testemunho nos vale, pois denota seu caráter libertário, porém compromissado com o conhecimento enquanto bem dos seres humanos. Buscamos compreender as artes árabe-islâmicas segundo suas possibilidades inerentes, não apenas ouvindo vozes de autores que tipificaram objetos e pessoas sob a mão pesada da categoria “arte islâmica”. Que muitas vezes serve apenas para tratar de artes dos muitos povos árabes, gerando o referido problema de compreensão ou apreensão de seus significados. Al-Ma’arri nos aponta múltiplas dimensões de aprendizado, visto que poderemos conferir o próprio movimento do pensamento deste indivíduo ou dos objetos que advém de seu contexto. Ter noção do que significa ser uma arte islâmica é antes de tudo ter a noção mencionada anteriormente: trata-se de um grande mosaico, cada parte brilha de acordo com sua localização no espaço-tempo, e não devemos jamais negar a historicidade destes objetos.

---

<sup>49</sup> Tradução livre de: He visited Bagdad, the centre of learning and intelligence and the capital of the Abbaside Califs, in his twenty-fifth year, and remained there about nineteen months, during which period he became acquainted with most of the learned men of his time. He attended the lectures of the leading Sufis and doctors, and listened with care and attention to their subtle arguments and fustian declamations on religion, philosophy and Science. Em: RIHANI, Ameen F. The Quatrains of Abu L’ala, New York, 1903.

Também José Del Río contribui ao nosso lado, trazendo um pouco de suas leituras deste intelectual furtivo. A obra de Al-Ma'arri é carregada de hermetismos e fechaduras que esperam serem abertas, enigmas instalados propositalmente pelo autor. Três conceitos aparecem com frequência em seus textos: morte, angústia e tempo. Abu L'ala trabalha a ideia de morte antecipando o que o ocidente viria a chamar de existencialismo, é através da morte que expõe questões morais, filosóficas e históricas. Trabalhando o personagem morto ou do poeta que a encara. Forçando o leitor ou ouvinte ao embate contra si mesmo, diante de cenários políticos, sociais e culturais. A angústia aparece como o eterno mal-estar, seja no particular ou na civilização... É o sentimento que reaviva o caráter internalizado de experienciar o mundo vivo, como quem sofre a dor da vida e pensa sobre sua condição de vivente mesmo. Já o tempo é para Al-Ma'arri um companheiro indesejado, aquele que irá persegui-lo do nascer ao morrer. Abu L'ala aborda o tempo como uma prisão em vida, algo incapturável e abstrato.

Sim, nenhuma destas ideias vem sozinhas, são preocupações do poeta com a própria tradição, mas não a tradição visível, e sim aquela interior, acurada no inconsciente. São embates declarados do intelectual com os tempos antigos, com as referências que aparecem também no texto sagrado sobre os antigos árabes e seu pensamento e com aquilo que foi carregado até seus dias de vida. Abu L'ala em forma e conteúdo alude aos *Mu'allaqat* e seu descendentes, no misticismo ou na cultura popular. Demonstrando como este poeta é caravançarai desejado por aqueles que buscam olhar para as artes árabes com lucidez e honestidade, de quem viveu internamente seus processos de avanço e contrastes. Diz Del Río sobre esse embate:

Tudo isso coloca o ser humano em um cerco de pessimismo, dor, porque se relativiza o bem e o mal, e nenhum conduz à nada. O homem pode ser bravo ou covarde, lutar corajosamente ou levar uma vida prudente que atrase a morte tanto quanto possível, mas ainda assim terá de morrer. Nesse sentido se desvela novamente a

herança literária pré-islâmica que com tanta força é encontrada na obra de Al-Ma'arri [...]<sup>50</sup>

Incluindo:

A contradição preside em seus escritos, em que em alguns momentos se apresenta como muçulmano ortodoxo e em outros como agnóstico; as vezes a eternidade junto a Deus lhe parece indiferente, pois o que realmente pesa para ele é a existência, e em outros casos a possibilidade do Paraíso – este com letra maiúscula – lhe dá esperanças. Este é um recurso que nos dá uma imagem muito moderna deste homem, que viveu há novecentos anos, na outra metade do Mediterrâneo.<sup>51</sup>

Sendo assim entendemos que a poesia de Al-Ma'arri é uma excelente maneira de enriquecermos nossas expectativas, com ela temos chance de conferir preconceitos e ampliar o campo de visão. A seguir faremos algumas análises deste repertório conceitual diante de imagens de objetos próximos, abrindo percepções e

---

<sup>50</sup> Tradução livre de: Todo esto coloca al ser humano en un cercado de pesimismo, de dolor, porque se relativiza el bien y el mal, y ninguno de los dos conduce a nada. El hombre puede ser bravo o cobarde, luchar con denuedo una vez tras otra o llevar una vida prudente que retrase la muerte tanto como sea posible, pero aún así tendrá que morir. En este sentido se descubre nuevamente la herencia literaria preislámica que con tanta fuerza se adivina en la obra de al-Ma'arri [...]. Em: Del Río, José R. Tiempo, dolor y muerte en Al-Ma'arri, Sevilla, 2003.

<sup>51</sup> Tradução livre de: La contradicción preside sus escritos, en los que en unos momentos se nos presenta como musulmán ortodoxo y en otras ocasiones como agnóstico; a veces la eternidad junto a Dios le resulta indiferente, pues lo que le resulta verdaderamente pesado es la propia existencia, y en otros casos la posibilidad del Paraíso -en esta ocasión, con mayúscula- le da esperanza. Éste es un rasgo que nos ofrece una imagen muy moderna de este hombre, que vivió hace novecientos años en el otro extremo del Mediterráneo. Idem.

desafiando clichés contidos em nossos olhos. Sabendo que essa “arte islâmica” é algo muito maior e forte, fazendo melhor leitura de suas propostas e do que nos diz em silêncio. Uma arte islâmica, ou árabe, é antes de mais nada algo que traz consigo um projeto, anterior ao próprio islã, uma linguagem aglutinadora de identidades e entendimentos do mundo ao seu redor. Que pode ser de fato islâmica enquanto corpo ou mesmo advinda de um cristianismo islamizado através de séculos de convivência insistente. Uma vestimenta pode não ser muçulmana em si, mas mostra o que do pensamento muçulmano chega até ela: as vezes por esse corpo árabe, herdeiro de uma tradição de e para árabes, e as vezes de modo muito apurado expor o islã que a irriga sem se declarar explicitamente. Esse é o humor que se faz necessário, entender que uma curadoria decolonial deve estar disposta a ouvir mais e menos inferir.

#### **4.2 NOSSO CAMINHO: encontros e diálogos**

Na última etapa deste curto percurso iremos trabalhar com um pequeno conjunto de objetos e obras que trarão maior entendimento dos diálogos que propusemo-nos a fazer diante de diferentes abordagens de um mesmo pano de fundo. Aqui retomamos a leitura de François Jost para orientarmo-nos dentro do campo comparatista da literatura, sem perder de vista os conselhos de Lucchesi em observar não apenas o texto mas o que circunda a mentalidade do autor. Esse exercício nos propõe idas e vindas teóricas, que fortuitamente trazem complementações e correções em nossas posturas e pontos de vista. Pondo lado a lado peças diferentes entre si, olhando para um lugar em comum, cada qual ao seu modo. Confluindo estas águas com a literatura de Al-Ma'arri, refugiamo-nos numa terceira via para descansar nossas pretensões em uma reflexão que abra os sentidos dos objetos e dos conceitos observados. Jost nos diz que “*a literatura comparada é o resultado inevitável do desenvolvimento histórico geral*”, podemos então tomar sua pontuação e pensar que o comparatismo também nos é útil na História da Arte como uma disciplina que pode sentar-se ao lado de outros campos e deles capturar o que lhe for proveitoso enquanto aprendizado. A multidisciplinaridade não é uma novidade, é verdade. E a nós pode ser útil diante dos esforços tencionados. Aqui apresentamos um pequeno conjunto no desejo de iluminar dúvidas bastante elementares sobre arte dos povos árabes do

passado e do presente, com maior incidência sobre a abordagem islâmica como veículo intelectual do fazer artístico, em perspectiva orgânica da vivência destes objetos.

## A crença

*“Mohammad ou Messias! Ouçam-me  
Nem aqui, nem lá, verdade inteira pode haver.  
Como há, nosso Deus, que o Sol e a Lua fez  
Dar toda sua luz para um, eu não posso ver.”*



Figura 1

Rihal em madeira, s/ data

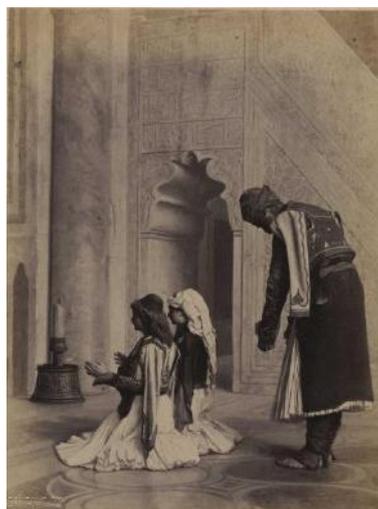


Figura 2

Jeune Grecs À la Mosquée, Séc XIX

O orientalismo moldou o juízo em nossos olhos. Nos fez espectadores de uma dissimulação explosiva. A imagem da direita traz consigo os preconceitos que o ocidente incutiu em nossa imaginação sobre este lugar distante donde busca-se aquilo que se quer ver. Uma pintura de origem francesa fotografada e parte integrante de um livro impresso na Inglaterra do século dezenove, na série *Musée Goupil & Cie* do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, intitulada “*Jeune grecs à la mosquée*”. A pintura figura duas mulheres jovens de pele clara e vestes excessivas, guardadas por um homem negro de aparência armígera, sugerida por sua cinta de couro, colocando-se em *ruk’u* enquanto estas insuam a *sajdah*; duas das três posições da *rak’a* islâmica. Sustenta uma descrição que, como muitas outras do gênero, vincula o indivíduo oriental à crença de modo interdependente. Não a crença de caráter espontâneo, mas

submetida; por consequência de ser oriental também é crente. Alguns dos erros na interpretação conflituosa do artista europeu sobre o tema se mostram na ambientação da mesquita, que aparece com seu chão marmoreado descoberto das fileiras de tapetes que são postas diante do *mihrab*, e as inscrições em árabe sobre a superfície do *mimbar* que são nada além de formas que aludem ao árabe escrito, sem formar frases legíveis.

Na imagem da esquerda trata-se um *rihal*, suporte para Alcorão, de madeira marchetada. Este objeto é uma das ferramentas rituais muçulmanas mais relevantes no contexto religioso. Ele tem por função elevar e repousar o livro sagrado, que não se recomenda tratar como um livro qualquer, por isso não é aconselhável ser posto em uma estante junto a outros livros, nem tocar diretamente o chão ou superfícies nuas. A peça integra a coleção do Museu de Arte do Rio. Em termos discursivos podemos toma-lo como um exemplo da tradição islâmica de leitura do livro em congregação, emulando a prática de recitação do Profeta Muhammad diante dos seus seguidores. O objeto pressupõe a autoridade do livro, sua distinção enquanto fonte espiritual. Trabalhado com formas geométricas em seu corpo intui a figuração abstrata e a matemática como elementos mais próximos da palavra revelada. O aspecto da crença nele é insinuado segundo um dos valores islâmicos mais divulgados: modéstia. Sua função e forma demonstram a elevação do verbo enlitrado física e simbolicamente.

O poema de Al-Ma'arri vem para nos fazer recuar em nossas discriminações. Nesta *qasida* questiona o título de representante máximo de Deus na terra dado a um ou outro indivíduo. A crença, antes vista como inabalável entre os árabes ganha outro brilho, o de iluminar-se de dúvida, de incertezas. A filosofia da angustia aparece nas palavras de um homem que conviveu com essa dúvida, e deu a si mesmo o direito e o dever de inquerir sua própria consciência. É dito que por isso foi tanto querido por alguns como rechaçado por outros. A crença na voz deste intelectual aparece dando-nos conhecimento de que essas fés não foram e continuam não sendo absolutamente hegemônicas, nem que nunca houve entre os islâmicos aquele que se levantasse para questionar a natureza da prática, fosse do Islã, do cristianismo ou judaísmo. Este

mesmo cético se autodeclarava o único muçulmano vivo de seu tempo, fazendo-nos descer de nossas certezas e narrativas de que a crença é tida igualmente por todas as partes como algo inabalável ou livre de ser pensada.

### Arquitetura e o efêmero

*“Com túmulos e templos em ruínas geme a terra.*

*Com nossos antepassados na areia à deriva.*

*Surgem como dunas na trilha do tempo.*

*Para marcar os ciclos da mão em movimento do destino.”*



Figura 3

Mesquita em Damasco, 1867-78



Figura 4

Palácio neomourisco, 1918

O palácio neomourisco da Fundação Oswaldo Cruz é um dos grandes exemplos de nossos incidentes orientalistas do século passado. Apoiado pela imagem recorrente na imaginação popular da morada de sheikhs do deserto e do mundo fantástico dos contos, recorre ao ornamento árabe para criar essa configuração que é ao mesmo tempo imponente e tagarela. Advindo das tendências arquitetônicas do romantismo e inclinado sobre os maneirismos europeus do século XX, mostra conflitos de estrutura e de ornato: sua composição pouco corresponde à arquitetura árabe muçulmana, mais recorre a um fascínio inspirado por obras monumentais e colagens

de referências simplistas. Também revela em seu interior sua tendência art nouveau que de um espaço propriamente islâmico. Baseando-se nas semelhanças com a arquitetura moura, pouco alcançou deste objetivo. Demonstra uma interpretação errônea e megalomaniaca que o ocidente imaginou na deslumbrância do oriente, a idade média redescoberta.

A imagem da esquerda também é uma peça orientalista, porém conveniente para comentarmos seu conteúdo. Como num vacilo, o fotógrafo Félix Bonfils capturou um aspecto imagético que para nós funciona feito uma inversão útil, um xeque no tabuleiro a nosso favor. Sua intenção era dar conta do poder imagético de um *minarete* onde o *muadhim* realiza o *adhan*, tal quais as exigências da pintura francesa, mas nos deu mais que isso. Vemos a diferença arquitetônica e espacial no contexto islâmico na Damasco do século dezenove, dialogando diretamente com as características mouriscas pretendidas pelo palácio da Fiocruz. Diferente da imagem de um lugar repleto de palácios e grandes torres e arcos encantados, vemos a realidade: é a mesquita o elemento que mais recebe tratamento discursivo. O horizonte não exhibe complexos edifícios de muitos andares e trabalhados esquemas espaciais como é suposto pela invenção da imageria orientalista. Nasser Rabbat nos lembra sobre o olhar estrangeiro no espaço árabe-islâmico, que não percebe que o urbanismo muçulmano leva em consideração a estruturação da vida e do pensamento islâmico. Ficando mais perceptível a invenção da realidade promovida pelo ocidente desse lugar e o uso que faz de seus códigos.

Abu L'ala vem para nos dar outro olhar, aquele que às vezes nos esquecemos: tudo está condicionado à mão do destino. Nem mesmo os grandes templos podem sobreviver a esse fim, o de ruir diante do tempo. A arquitetura islâmica de mesquitas tem algo de negativa em relação à sua consciência, como quem recusa a morte, o encobertamento pela areia dos dias e das noites. É a eloquência das formas das grandes mesquitas que geme para permanecer lembrada sobre a terra, é sua força estrutural que pede para que Allah deixe-a dormir um *maghrib* mais. Esta busca pela vida além das vidas é o elemento sobre o qual Al-Ma'arri aponta de modo irônico e fatalista, não há resistência suficiente, não há permanência, sempre haverá o encontro

com o destino a qual tudo e todos estão prometidos. O poeta nos diz: efêmero. Desmontando nossas vagueações sobre a eternidade da terra e desses povos, destruindo os templos em nossas próprias mentes.

## O conhecimento

*“Como a uma porta semelhante é o conhecimento que obtemos.*

*Porta essa que está no limite do inútil.*

*Ela se abre e nossa insignificância se fecha.*

*Ela se fecha e na escuridão permanecemos.”*



Figura 5

Porta cálamo, Séc XX



Figura 6

Tradutor árabe, 1867-78

A fotografia albuminada, parte do álbum *Árabes: usos e costumes*, remonta uma visão clássica do indivíduo letrado e culto da típica imaginária ocidental. Solene, sábio e recolhido por um ambiente nobre. Essa é a cena criada para a captura que anuncia um tradutor árabe. Ainda colado nas demandas visuais e com certo grau de

distanciamento cultural assinalado pela forma de se apresentar as vestes, toalha que cobre a mesa a longa barba do homem que está sentado no centro da imagem e sua cabeça coberta pelo turbante, símbolo máximo dos seguidores do Profeta. Uma narrativa apontada para este indivíduo que se dedica aos textos escritos, conhecedor de maravilhas ocultadas do ocidente, exercendo o ofício das letras. Assegura aos observadores que este homem detém relativo conhecimento e alguma visão de mundo, ainda que não em plenos termos da ocidentalidade. Mas sem dúvida, lançamos para uma especulação ligada ao passado, à alguma tradição fantasmagórica. Que, inclusive, oculta das mãos deste tradutor o seu objeto de trabalho.

Do lado esquerdo, temos um porta cálamo, objeto usado para guardar a ferramenta da escrita e da caligrafia. Como uma caixa preparada para o repouso de uma joia. Sua inscrição em árabe clássico diz “*busque o conhecimento do berço ao túmulo*”, citando um *hadith* do Profeta. Esta orientação foi o que impulsionou as elites árabe-islâmicas à fundar centros de ciência e pesquisa e que até hoje é canônica diante das necessidades das sociedades islâmicas. Revela que o conhecimento está menos na aparência de um intelectual e mais na sua dedicação espiritual na vida. É um outro modo de apresentar esse valor, o conhecer. E exaltado mesmo nas palavras da autoridade religiosa máxima. Apresentando o *tawriq* em suas formas, como ramos que se entrelaçam com letras, aludindo ao aparente, àquilo que pode ser apreendido pelos olhos e cair no domínio do intelecto. Uma analogia ao mundo manifesto, natural, complexo e múltiplo, à criação. Ao ensino dos nomes e das coisas de Allah para Adão.

O trecho do poema de Al-Ma'arri acompanha nossa reflexão aqui, mostra um pouco desse apreço e desdém ao conhecimento. Ao mesmo tempo que nosso poeta reconhece que o conhecimento beira o inútil, por sua desconfiança deste diante da fragilidade da vida, também reconhece sua presença determinante para a autognosia. Negar isto, não se aproximar destas portas, é permanecer obscurecido, cego. Sua reflexão trata da incapacidade do ser humano em encontrar-se em si mesmo, é necessário chegar nesse liame para que se tenha percepção de si e do mundo que nos cerca. Ainda que desconfiado e um pouco estremecido por esse evento, que está entre o berço e túmulo. Útil em vida, inútil diante do fim. Não deixa de afirmar, atualizado por

sua desconfiança, a importância que esse conhecimento tem para o vivente. Um poema islâmico sim, mas transbordado de humanidade.

## O mundo

*“A terra então falou: Meus filhos, calem-se  
O mesmo vale para Deus, o camelo e a pulga.  
Ele faz uma bagunça em mim para alimentá-lo,  
Então faz uma bagunça de você para me alimentar.”*

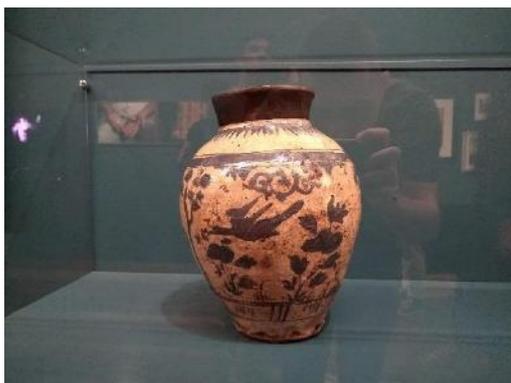


Figura 7

Vaso pigmentado, s/ data

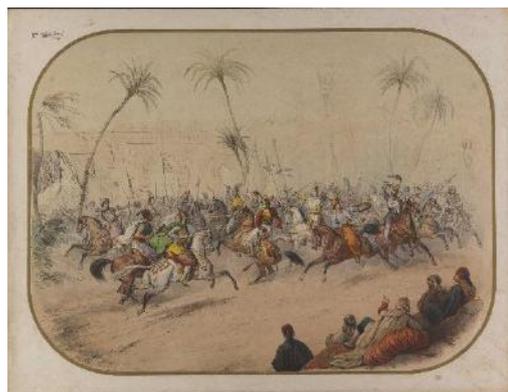


Figura 8

Cavaleiros em combate, Séc XVIII

A maior característica que se pode ver nessa gravura é a intensão do exame descritivo, mas não vem sem malícia, este exame é narrativo e mostra camadas de teatralidade inerentes ao orientalismo. Uma cena de batalha que acontece num ambiente desértico, espectral e aglutinador. É uma descrição do deserto, para além da batalha. O meio ambiente aqui apresentado diz muito sobre essa ideia que o ocidente faz do outro, do árabe, que mesmo quando civilizado ainda é arraigado do nômade devido à dureza de suas terras, selvagem e belicoso. Apresenta também um grupo no canto inferior, assistindo a essa guerra como quem pouco tem a ver com ela,

distanciado, apreciador... O ambiente dentro da cena de batalha é ideológico, direcionam suas intenções. É nesta, mais ocidental que árabe. Apoiado no pensamento de que o meio ambiente molda o ânimo do indivíduo que nele habita.

Já na figura da esquerda, vemos um jarro de barro pigmentado de tinta preta. O panegírico neste não é descritivo, é poético. Alude ao jardim do mundo, o jardim de Allah. Traz animais alados, visto que o voo para a mente islâmica não é ingênuo, é como um lembrete abstrato, uma memória do *Buraq*. Ganha uma matiz de revelação; basta-nos rememorar o conto de Al-'Attar "*a conferência dos pássaros*". Que se reúnem para encarar o pássaro mais belo existente, e ao encontra-lo veem a si mesmos: refletidos no Criador. Este mundo é um jardim, é berço de alimento, de vida. Sua pintura é atenta, alçada ao estatuto da caligrafia, *naqsh*, é o pintor que, com o consenso dos mestres sufis, ganha lugar de artista. Rebate a afirmação de que no islã as figurações são proibidas, são também escrita, tinta, abstrato, por isso possíveis. Nos mostra maior alcance desse pensamento, maior alargamento cultural islâmico, que se apresenta particular e múltiplo, diz e contradiz ainda afirmando o essencial, é muçulmano e árabe.

Este trecho de poesia que nos acompanha nos reapresenta o panegírico, não descreve: pensa, fala. Al-Ma'arri nos mostra uma terra ressentida, magoada, autoritária. Nos mostra os ciclos que a experiência no mundo institui como lei, como um devir. Atrelada a outros poemas que falam dos mortos na terra, inclui também a intervenção na terra para bem dos vivos, quer despertar as consciências do sono da alienação. Esta eterna bagunça, manipulação de Deus na matéria, revela um descontentamento com os ruídos, com a estridente passagem de tudo que vive sobre sua superfície. Nem animais, nem homens, nem Deus é poupado destas palavras, um filósofo que pensa sobre o mundo natural cheio de conflitos existenciais tanto quanto a si mesmo. A angústia Al-Ma'arri serve-nos contra a certeza das convicções, quando aproximada de nossos objetos aqui vistos, notamos que há mais por baixo de suas peles. Essa perspectiva do poeta vem de suas inclinações para uma vida simples, próxima à natureza, sentimento advindo do sufismo em sua formação.

## As cores

*“Entre as palavras brancas e roxas do tempo.*

*Em roupas coloridas com o destino eu rimo.*

*As taças coloridas para a água,*

*dão as cores do sublime a símbolos”*



Figura 9

Tábua de escrever, Séc XX



Figura 10

Salão neomourisco, 1858-66

O salão neomourisco, no interior do Palácio do Catete, se aproxima muito dos problemas vistos no Palácio da Fiocruz. Também carregado de estruturas em estilo europeu, traz em si uma roupagem arabesca. Destacamos aqui um dos aspectos mais aparente, suas cores. Ainda ligado ao fascínio e às alucinações geradas pela literatura fantástica, o tratamento dado nas paredes e nos tetos evocam cores em oposição que quando vistas com certo grau de iluminação vibram em nossos olhos, confundem-nos, não pela confusão que é própria do sufismo, mas via apelo saturado de sua aplicação. Bebe nas fontes místicas, porém esbarra numa entrega de padrões míticos, como uma analogia feita a partir de traduções de imagens. Estas cores dizem mais sobre um olhar que vê meramente cores, não seus significados, nem suas importâncias para

uma leitura intencionada nos sentidos que evocam. Suas combinações não evocam a coerência inerente da arquitetura islâmica e árabe.

Quando vemos o exemplo ao lado, uma tábua de escrever, temos outra percepção de regência de cores sobre uma superfície. Os tons de roxo e verde são próprios de um conjunto de cores que participa de um sistema de crença, é comum nas tradições islâmicas mais místicas o uso destas cores, mais ainda se consideramos que este objeto tem origem marroquina, de influência *amzigh*. O roxo é uma cor que trata da harmonia, da religião com a espiritualidade. O verde é a cor do islã, a cor do turbante do Profeta Muhammad, também é a cor da consciência para Allah. Esse conjunto nos mostra mais que apenas um uso intuitivo de cores, mas uma função entre elas. Acompanham as formas de folheados e preenchem os espaços na tábua, onde é ensinada a escrita também é ensinada a pintura.

Nesta *qasida*, Al-Ma'arri comenta sobre o aspecto cismático contido nas cores, para criar uma interpretação invertendo seus sentidos. O tempo é para ele uma presença indesejada, por isso cita o branco e o roxo como cores que habitam o espectro espiritual para dizer que o tempo pertence a este terreno. Nosso filósofo está pensando sobre o mundo espiritual e o mundo manifesto, com vestes coloridas com o destino rima, como quem faz escárnio do fim ou dança diante de Deus. Dessa forma fala dos cálices, que são símbolos na poesia dos sufis para o corpo, a carne. O líquido é o transe, o êxtase. Vemos mais uma das ligações de Al-Ma'arri com a intelectualidade religiosa de seu tempo, também seu uso do riso de si mesmo como estratégia para tornar a angustia de estar vivo mais leve. As cores são como os conteúdos de seu humor, o sangue de seu corpo.

## A escrita

*“O cálamo é a língua da mão,  
e um dos dois tipos de eloquência”*



Figura 11

Conjunto de cálamos, Séc XX



Figura 12

IPHARJ, 2002-26

A fotografia tirada no interior do Museu da Humanidade no Rio de Janeiro nos mostra um dos exemplos dos orientalismos de nossos dias. A escrita que percorre algumas das paredes do prédio são inspiradas na cobertura de frisos com versículos do alcorão no interior de mesquitas. Mais uma vez vemos a sobrevivência dessa prática. A arquitetura islâmica que mais recebeu atenção e que tem servido à mentalidade do ocidente como esteiras imaginárias para as belezas do passado. A escrita aqui não obedece aos padrões exigidos em nenhum dos estilos caligráficos, mostra que sua feitura não recebeu atenção cuidadosa, o que incorre num erro: fazer a caligrafia como quem olha apenas para um corpo bidimensional no espaço sem sua carga conceitual preservada para fora dos muros.

A imagem ao lado mostra um conjunto de cálamos, o objeto de junco utilizado para a feitura da caligrafia e da escrita. Sua técnica de ponta seca assegura um traço sem diferenciações de tonalidade, sendo necessária destreza do calígrafo para que cada letra tenha sua proporção e corresponda aos pontos exigidos de acordo com sua

utilização. A escrita entre os árabes-islâmicos é de extremo valor, é um dos aspectos mais ligados a sofisticação das ciências islâmicas e é o fator decisivo para que o sentimento dos árabes, da primeira geração do islã, experimentasse finalmente que obtinham um livro, como os Judeus e Cristãos. Isso representou não apenas uma mudança na organização dos árabes, mas devido a necessidade de memorização do Alcorão o ensino da escrita contribuiu para que o letramento entre os muçulmanos fosse uma realidade. Madrassas ensinariam através da escrita e da declamação, como na poesia, a religião e filosofia, a matemática e a literatura. Sempre com a intenção de harmonizar o islã com o mundo.

Abu L'ala chama o cálamo de um dos dois tipos de eloquência. Isso nos vem aqui como um bom lembrete, a escrita e a voz são as duas principais formas de mediação do conhecimento da poesia e da religião entre os islâmicos. O Profeta recebeu o Alcorão através da recitação, esta foi a exigência de Allah: recita. Posteriormente veio a necessidade de registro, e dada a característica poética do Livro, fez-se imprescindível que a escrita estivesse presente como uma propriedade também visual, estética, uma vez que ela já era um bem entre as elites tribais que ensinavam poesia e escrita aos seus herdeiros. Assim o islã fez da escrita um de seus mais fortes pilares. Al-Ma'arri reconhece a escrita pelo seu valor, e nos confirma que é um patrimônio desses povos. O cálamo, a língua da mão, assume este lugar de músculo, de parte integrante do poeta. À eloquência entre os árabes também é dada devida atenção e anos de prática e aprendizado, isto posto conferimos sua integração entre as mais importantes artes mesmo hoje.

## O corpo

*“Não o sirva de mortalha  
nenhuma fina tela.  
Em folhas do Alcorão  
será melhor envolve-lo”*



Figura 13

Vaso para Abluções, s/ data



Figura 14

A Moura, 1919

O orientalismo criou um mito de que entre as sociedades islâmicas a figuração do corpo é algo condenável, extrapolando questões culturais para dar os povos muçulmanos um caráter de radicalismo e inegociabilidade. Conseqüentemente também fortificou a crença de que os muçulmanos possuem uma aversão ao corpo. A pintura de Dário V. Barbosa intitulada A Moura faz uso desses mitos, figura uma moça jovem recolhendo-se de modo envergonhado por traz de um manto branco e cabelos cobertos; sugerindo a moralidade excessiva e uma referência ao *niqab*. Fazendo o uso do tom marmoreado como um recurso que confere às figuras uma segunda pele de classicismo, como quem dissimula para criar um descolamento no tempo destes corpos, um caráter algo de escultórico.

Vemos também um largo vaso de latão e cobre, com decoração em relevo martelado. Esta peça possui entre formas geométricas, caligrafia e figuras abstratas, algumas figuras animais e humanas em sua parte mais larga. De características iranianas mostra que a figuração do corpo no islã não foi e não é uma questão rígida como informado pelo ocidente que retirou esse preconceito da comunicação religiosa egípcia e magrebina. Figuras como estas podem ser encontradas em iluminuras, tapetes, pinturas em papel, cerâmicas e etc. Aqui vemos um dos exemplos que demonstram que o islã não rechaçou o corpo figurado, exaltando figuras nobres em atividades de caça, escrita, cenas do cotidiano, temas da literatura ou ilustrações moralizantes; sobrevivências indo-asiáticas. Alguns dos exemplos mais notáveis de figuração humana no islã são corpos feitos a partir da caligrafia, uma vez que é das ciências dos Imãs a crença de que a face e o corpo humano foram criados por Deus correspondentes às letras do alfabeto.

O quarteto de Abu L'ala nos mostra como este corpo também se mostra na literatura, para além das descrições sensuais ou brutais de contos nômades que fizeram o imaginário do ocidente. Aqui o filósofo de Ma'arra fala de seu amigo falecido, uma elegia a um dos intelectuais de sua época. Evocando o luto, em que se cobre o corpo do indivíduo com uma fina mortalha branca e deita-o com sua cabeça voltada para *M'aca*. Ao invés disto o poeta sugere que cubram seu corpo com folhas do Alcorão. Invocação para destacar a nobreza deste indivíduo, não de uma elite econômica apenas, mas de uma nobreza intelectual. Deste modo Al-Ma'arri presta uma dupla reverência, tanto ao Livro quanto ao amigo falecido. Mostrando através de um poema que aborda a morte como sua imagem da espiritualidade e dos ritos é consciente.

## A abstração

*“Sim, como os círculos que o Sol em teia gira.*

*Terminamos assim como se inicia.*

*Nossos pés sobre a cabeça dos que passam.,*

*seus túmulos para nossos berços sorriem”*

المجلد والرقم الثامن

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠
٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠
٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠
٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠
٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠
٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠

Figura 15

Quadrado mágico, Séc XIX



Figura 16

Muçulmano em posição de oração, Séc XIX

Observamos que o ocidente relegou aos orientais o lugar de supersticiosos. Aos árabes, o lugar reservado sempre é o de fundamentalista ou religiosidade acentuada. O que o ocidental procura no corpo arábico são os sinais de estranheza, fideísmo, trejeitos que desvelam suas manias e uma psicologia culturalmente amaneirada. A postura do islâmico diante da vida tem sido para o ocidental não uma orientação advinda de toda uma cadeia de relações de língua e cultura, mas efeito de uma mentalidade obtusa, mitológica. Vemos na fotografia parte do álbum *Árabes: usos e costumes* um indivíduo ajoelhado indicando estar em oração, suas vestem aludem às roupagens de um Imam, de cabeça coberta por um turbante sobre um tapete, da direita para a esquerda. É possível notar que esta é uma fotografia de estúdio, não apenas por sabermos que a exposição do fotografado à câmara neste

período era mais longa, também percebendo que o contexto é ensaiado. Isto mostra-nos novamente o que o ocidental esperar ver do oriente, como se reúnem à mesa, como fazem suas orações, o que é o Deus do islã e etc. Informa que o ocidente tratou da abstração do muçulmano diante de sua vida conceitual um jogo de meros movimentos e rituais incompreensíveis.

O quadrado mágico, presente nos textos muçulmanos que circularam no Brasil vindo com escravizados islâmicos e imigrantes nos dois séculos passados, nos mostra uma outra paisagem como alternativa para sairmos desta neblina que ocidente inventou. Esta prática, de compor sequencias de colunas e células com conteúdos que se relacionam matematicamente, nos diz que a abstração do islã vai por caminhos que muitos não imaginam. A ciência dos números e da geometria são consideradas entre os islâmicos duas das maiores formas de conhecimento do Uno que mulheres e homens têm à sua disposição, aliada a conceitos religiosos e algumas práticas sutis do sufismo, este dispositivo conceitual se torna uma forma de estes grupos exercerem algum controle dirigido em seus horizontes de desejos e projeções. Uma prática comum na história de povos asiáticos, os quadrados mágicos se relacionam com os números e letras, cada letra tem um peso, cada palavra é uma equação, e assim construir quadrados mágicos é uma tarefa que exige conhecimento das abstrações científicas e religiosas. Isso nos mostra que estes indivíduos buscam comunicar-se com essa vida para além de si e do mundo manifesto, o oculto dos olhos.

Al-Ma'arri cita os ciclos da vida e morte terrena como quem olha o mundo de cima, afastado das moralidades e da construção das crenças e dos sonhos. Nesta *qasida* fala novamente do fim certo, mas desta vez sua preocupação é este espaço fronteiro por ambos os lados, aqui é até mesmo amuralhado. Não cita nenhum Paraíso anterior ao nascimento e nem mesmo pincela uma esperança sobre um retorno ao Criador. Faz uso dessa imagem do corpo morto que, por baixo da terra, sente os pés dos vivos; imagem que mais tarde irá se repetir insistentemente nos poemas de Omar Khayyam. Al-Ma'arri nesta esquece a abstração espiritualizada, está voltado para o nascer e pôr do Sol, o evento que marca os ciclos da passagem do tempo e do início e fim da vida, fazendo-nos encarar os túmulos já de nossos berços.

Este movimento do Sol, que Abu L'ala faz questão de assinalar, remove das mãos dos indivíduos quaisquer que sejam seus desejos de controle dos fenômenos, é da ciência o poder de demonstração, não da fé. O Sol recebe este lugar de regente, não Deus, nem nenhum poder mágico: a morte não se evita, a vida está fadada ao túmulo.

### **Aparente e oculto**

*“Mas se em algum encantado jardim florescer  
A rosa imperial que nunca perecer,  
Com uma pá profana cavarei  
e debaixo de sua glória um túmulo descerei”*



Figura 17

Çepken libanesa, s/ data



Figura 18

Cabeça de oriental, Séc XVIII

Há muitas formas de se trabalhar o tema da espiritualidade árabe-islâmica, existem muitos grupos que possuem particularidades em sua maneira de encarar o mundo dos vivos e mundo das almas, e como esta maneira dual de experimentar a vida reflete em suas escolhas cotidianas. Porém o ocidente criou no seu esquema de descrições do oriental um conjunto de fórmulas e posturas, e desta faz parte a

descrição pictórica como aquelas advindas do renascimento, onde se figura o indivíduo oriental paramentado de suas peculiaridades visíveis: o esteriótipo. Esse esquema foi utilizado no romantismo e é visitado ainda hoje. O desenho de Giovanni B. Castiglione figura um homem muçulmano, vestido de um *fez* sobre a cabeça, com um turbante amarrado ao redor. Percebemos que trata-se de um indivíduo de aspecto otomano, isto pode ser verificado pelo ramo vegetal alocado na parte de traz da cabeça, prática dos antigos turcos que os diferenciavam dos persas, e que o nó do turbante é alocado também para traz deixando cair uma parte sobre as costas, nó que distingue sunitas de xiitas. O aparente e o oculto do olhar ocidental se deve ao óbvio, aquilo que vemos, mas o aparente e oculto islâmico é sobre seus sentidos.

Ao lado podemos ver uma clássica *çepken* otomana, seu bordado segue o estilo *bindalli*; caracterizado pelo tecido de veludo escuro, bordado com fios dourados ou prateados e de motivos vegetais e florais. Este padrão ornamental de vestes, toalhas e tecidos decorativos, se deve ao processo de criação de um estilo visual do ornato que distinguisse os otomanos dos persas do século XV em diante. O floral aparece como um esforço para criar um estilo anicônico de exaltação dos valores islâmicos, enquanto no Irã usavam-se também figuras humanas e animais os turcos optaram por uma abordagem estritamente floral. Isso se relaciona com um trecho do Alcorão que diz “*Entre os herdeiros do jardim do prazer*“, é o Paraíso, e este jardim passou a frequentar as vestes dos povos da Anatólia para distingui-los culturalmente e religiosamente. O aparente está na figuração de flores e folheados, o *tawriq* mais uma vez habita o pensamento islâmico. E o oculto, *tastir*, está presente na geometria que se verifica pelas repetições, e pela sempre presente simetria.

O poema de Al-Ma’arri reflete sobre estes valores islâmicos que mencionamos, ainda centrando a morte como um indicativo de certa desobediência ao fundamentalismo e niilismo, não deixa de considerar a promessa do paraíso como tema. A rosa imperial, o sinal do Paraíso, deverá por ventura florescer em algum lugar, se assim o fizer Abu L’ala sairá de seu ceticismo e ele mesmo cavará com uma pá profana, símbolo de sua mundanidade consciente, e descerá seu túmulo como atitude de quem se prostra uma última vez. Isto conversa com este sentido dúbio da

desconfiança e admiração de Abu L'ala pelo islã, sem deixar de lado os traços arquetípicos que frequentam uma mente árabe muçulmana da Síria abássida. O aparente e o oculto nas palavras do filósofo ganham uma corporificação tanto na descrição quanto na eloquência, fala-se do jardim e reflete-se sobre ele ao mesmo tempo, recurso frequente de nosso poeta como visto.

## 5 CONCLUSÃO

Podemos dizer que estamos neste momento em viagem, entendemos que saímos de um certo lugar e agora nos encontramos em movimento. Através de nosso percurso pelo meio ambiente brasileiro do orientalismo ao desvio, pela observação de outras possibilidades de lermos o mundo à nossa volta. Temos condições de colocarmo-nos como críticos de uma realidade narrada que não corresponde exatamente à realidade experimentada.

Agora sabendo que este pequeno trabalho não pôde dar conta de tudo, e que não se aprofunda no terreno das artes islâmicas, temos consciência de que este exercício é apenas o início. Como propunha nosso *mawlana*<sup>52</sup> intelectual: estamos a bater às portas das certezas. Feito sob a ideia de explorar criticamente ao invés de apenas listar um grupo de recortes no tempo ou características disto ou aquilo. Nossa preparação aqui feita nos mostra que há uma historiografia ainda pouco conhecida até mesmo pela barreira da língua, mas há outras formas de pensarmos o que vemos dentro da História da Arte e que nosso esforço representa menos uma mudança ou ineditismo, mais uma tomada de consciência sobre uma temática que vem recebendo aos poucos maior atenção. Isso se verifica quando vemos a geração de estudiosos que se orientaram por Oleg Grabar, José M. P. Vilchez, Afif Bahnassi e tantos outros.

Nosso trajeto pelos teóricos aqui abordados nos revelam camadas ainda mais complexas no interior deste tema. É urgente que saibamos por onde começar nossas buscas, nossas viagens, mesmo as de regresso, e que algumas destas propostas aqui lidas são indícios de caminhos. Há tanto na historiografia ocidental como nas asiáticas importantes contribuições e problemas, e só podemos criar condições positivas de trabalhar ao lado delas se estivermos preparados para ler nas entrelinhas, se criamos em nós o senso de percepção do que não é dito, mas informado através de outros códigos de linguagem.

Mirando numa *curadoria-escrita*, começamos a situar a nós mesmos dentro do debate e compreender seus alargamentos, também seus transbordamentos. Saímos de uma região na qual nos encontrávamos de olhos fechados e entramos noutra, onde

---

<sup>52</sup> Palavra em árabe para Mestre.

um poeta cego ajuda a enxergar verdadeiramente o que nos cerca. Também ele aponta de modo indireto que direção tomar, como diriam nossos *murshidun*<sup>53</sup>: abrir nossos corações. Este trabalho, assim como muitos, foi afetado à sua maneira pela atual pandemia, comprometendo que tivéssemos maior contato e acesso a acervos e coleções. Escrito inteiramente neste contexto, por isso, perde algumas contribuições no atual cenário, mas acabou ganhando outras dada a natureza da comunicação remota.

Desta forma podemos diagnosticar a situação do presente, em sentido local e global, para que assim sejamos capazes de entender os discursos sutis a que somos expostos. O caráter ideológico do que nos forma também é a razão em como nos portaremos diante das conjunturas encontradas fora do espaço reconhecível, receptivos ou refratários. Para o futuro nos reservamos o direito de poder falar sobre o que é importante a nós como historiadores da arte, buscando sermos os humanistas propostos por Said. Aqui fica explícito que nosso caminho é ao lado de Al-Ma'arri, não apenas nos permitindo estudar seu pensamento, mas também em sermos guiados por ele. Ao lado da possibilidade de visualizar uma outra história das artes árabes-islâmicas, acompanhada pela literatura.

A relevância de nossas intenções se mostra na rica coleção de objetos que se destacam da obscurecida desinformação de nosso passado e presente. Somos nós não espectadores, mas parte na criação de uma cultura que sabe de suas origens e seu processo de mudança ao longo do tempo, que não devemos nega-la, mas reconhecer as mãos de seus agentes.

---

<sup>53</sup> Palavra em árabe para Guias, mestres espirituais.

## Referências

ALI, Tariq. **Sombras da Romãzeira**. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro:4ª Ed. Editora Record, 2005.

AL-JABRI, Mohammed A. **Introdução à Crítica da Razão Árabe**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

AL-KINDI. **A Filosofia Primeira**. Tradução: Miguel Attie Filho. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.

AL-MA'ARRI, Abu L'Ala. **Chispa de Encendedor**. Tradução: Salvador Peña Martín. Madrid: Editorial Verbum, 2016.

**Anais do Simpósio de Arabistas Luso-Brasileiros**; Org: João Baptista M. Vargens; Paula da Costa Caffaro. Rio de Janeiro: Editora Almadena, 2010.

ARMSTRONG, Karen. **Maomé Uma Biografia do Profeta**. Tradução: Andréia Guerini, Fabiano Seixas Fernandes, Walter Carlos Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ATHAYDE, Rodolfo de.; FARAH, Paulo Daniel. **Islã Arte e Civilização**. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

ATHAYDE, Rodolfo de. **Miragens. Arte Contemporânea no Mundo islâmico**. Rio de Janeiro : CCBB, 2011.

BAHNASSI, Afif. **Islamic Architecture and its Specificities in Teaching Curricula**. Tradução: Lahcen Haddad. Marrocos: ISESCO, 2003.

BAILEY, David A; TAWADROS, Gilane. ***Veil: Veiling, Representation and Contemporary art. Institute of International Visual Arts.*** Massachusetts: MIT Press, 2003.

BELTING, Hans;BUDDENSIG,Andrea;WEIBEL, Peter. ***The Global Contemporary: And the Rise of the New Art Worlds.*** Massachusetts: MIT Press, 2013.

BISSIO, Beatriz. ***O Mundo Falava Árabe: A Civilização Árabe-Islâmica Clássica Através da Obra de Ibn Khaldun e Ibn Battuta.*** São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2012.

CAMBI, Sheila R. ***Shah 'Abbas: The Remaking of Iran.*** London: British Museum Press, 2009.

CAMPANINI, Massimo. ***Introdução à Filosofia Islâmica.*** Tradução: Plínio Freire Gomes. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2010.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAU, Tânia F. ***Literatura Comparada: Textos Fundadores.*** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ETTINGHAUSEN, Richard.***Miniaturas Turcas.*** Coleção: Hermes Bolsolibros de Arte. Milão: UNESCO, 1965.

FARES, Claudia. ***Gabinete de Obras Máximas e Singulares.*** Rio de Janeiro: 2016.

FILHO, Ruy Andrade. ***Os Muçulmanos na Península Ibérica.*** Repensando a História Geral. São Paulo: 2ªed Editora Contexto, 1994.

GOMBRICH, Ernst. ***A História da Arte.*** Rio de Janeiro: 16ª Ed. LTC, 2000.

HOURANI, Albert. ***O Pensamento Árabe na Era Liberal.*** Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Editora Companhia da Letras, 2005.

KHAYYAM, Omar. **Rubaiyát**. Tradução: J. B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013.

LEITE, Sylvia. **O Simbolismo dos Padões Geométricos da Arte Islâmica**. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2007.

LUCCHESI, Marco. **Caminhos do Islã**. Organização: Marco Lucchesi. Tradução: Ana Thereza Vieira, Cynthia Marques de Oliveira, Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

LUCCHESI, Marco. **Biblioteca Nacional 200 Anos: Uma Defesa do Infinito**. Rio de Janeiro; Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

LUCCHESI, Marco. **Os Olhos do Deserto**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: A opção Decolonial e o Significado de Identidade em Política**. Trad: Ângela Lopes Norte. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras da UFF- Dossiê: Literatura, Língua e Identidade. Nº34, pg 287 – 324, 2008.

MUSSA, Alberto. **Mu'allaqat: Os Poemas Susensos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NANDY, Ashis. **A Imaginação Emancipatória: Desafios do Século XXI**. Organização: Lucia Rabello de Castro. Tradução: Jonnes de Kgnet. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

NECIPOGLU, Gülru. **The Topkapi Scroll: Ornament and Geometry in Islamic Architecture**. Santa Monica: Sketchbooks and Albums, 1995.

NECIPOGLU, Gülru; PAYNE, Alina. **Histories of Ornament: From Global to Local**. New Jersey: Princeton University Press. 2016.

PINTO, Paulo Gabriel Hilu da Rocha. ***Islã: Religião e Civilização: Uma Abordagem Antropológica***. São Paulo: Editora Santuário. 2010.

RABBAT, Nasser. ***'Ajib and Gharib: Artistic Perception in Medieval Islamic Sources***. London: Medieval History Journal, 2006.

RAMIREZ DEL RÍO, José. ***Tiempo, Dolor y Muerte en Al-Ma'arri***. Sevilla: Archaeologia Medievalis. 2003.

RIHANI, Ameen F. ***The Luzumyat of the Abu'l'Ala***. New York, James T. White & Co, 1920.

RIHANI, Ameen F. ***The Quatrains of Abu'l'Ala***. New York, Doubleday, Page & Company, 1903.

RUSHDIE, Salman. ***Imaginary Homelands***. New York, Penguin Books, 1992.

SAID, Edward W. ***Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente***. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SLEIMAN, Michel. ***A Arte do Zajal: Estudo da Poética Árabe***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

SOMOGY ART PUBLISHERS. ***Roads of Arabia: Archeology and History of the Kingdom of Saudi Arabis***. Paris: Somogy Art Publishers, 2010.

STROUMSA, Sarah. ***Freethinkers of Medieval Islam: Ibn Al Rawandi, Abu Bakr Al Razi and their impact on Islamic Thought***. Boston: Brill Academic, 2016.

VERNET, Juan. ***Literatura Árabe***. Barcelona: El Acontilado. 2002.

VILCHEZ, José M. P. ***Aesthetics in Arabic Thought***. Boston: Brill Academic, 2017.

ZEGHIDOUR, Slimane. ***A poesia Árabe Moderna e o Brasil***. Tradução: Danial Aarão Reis Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

### **Material Filmico**

Musée du Louvre. ***Les Arts de L'Islam au Musée du Louvre***. Direção: Sophie Makariou, Paris. 2012.

## ANEXO I

Objetos Orientalistas

***Rabequista Árabe*** – Pedro Américo, 1884. MNBA

Óleo sobre tela - 87,6 x 60,5 cm



***Moises e Jocabed*** – Pedro Américo, 1884. MNBA

Óleo sobre tela - 151 x 105 cm



***David e Abisag*** – Pedro Américo, 1879. MNBA

Óleo sobre tela - 172 x 216 cm



***Judit e Rende Graças a Jeová – Pedro Américo, 1880. MNBA***

**Óleo sobre tela - 229 x 141,7 cm**



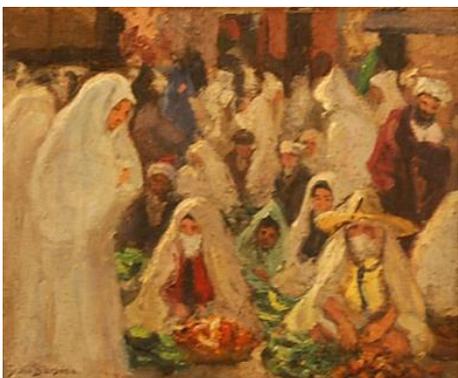
***O Descanso do Modelo – Almeida Júnior, 1882. MNBA***

**Óleo sobre tela - 98 x 131 cm**



***Mercado – Dário V. Barbosa, 1930. PINAC***

**Óleo sobre tela - Sem especificação**



**Mulheres (Tanger) – Dário V. Barbosa, 1922. PINAC**

**Óleo sobre tela - 52 x 62 cm**



**Rua Árabe – Dário V. Barbosa, 1930. PINAC**

**Óleo sobre tela - Sem especificações**



**Oriental – Gaetano Gandolfi, Séc XVIII. FBN**

**Desenho, bico de pena - 15,3 x 20,8 cm**



***Cavaleiros em Combate* – Johann Baptist Zwecker, 1843. FBN**

**Litografia - 38,1 x 49,9 cm**



***Árabes: Usos e costumes, 8* – Autor Desc, 18??. Fotografia. FBN**

**Fotografia albuminada pb - 17 x 23 cm**



***Cemitério Árabe (Tourab), 85, Egito* – Pascal Sebah, 18??. FBN**

**Fotografia albuminada pb – 27 x 34 cm**



***Dervicherie, 92, Libraire Auguste Fontaine – Félix Bonfils, 187?. FBN***

**Fotografia albuminada pb - 23 x 29 cm**



***Damasco – Félix Bonfils, 1867-78. FBN***

**Fotografia pb – 24 x 30 cm**



***Sem título, 47, Líbano, Palestina e Israel – Félix Bonfils, 1860-90. FBN***

**Fotografia albuminada – 20 x 28 cm**



***Turquia Asiática, Árabia, Persia, Tartaria Independente* – Paulo S. F. Souto, 1801.**

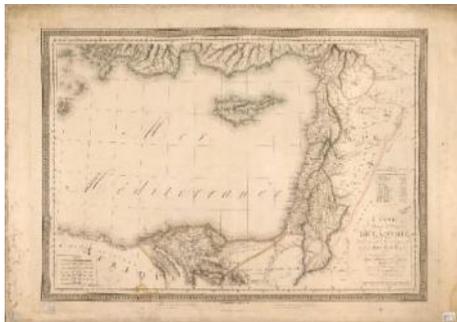
FBN

**Calcografia – 25,5 x 24,2 cm**



***Carre Physique* – Charles Pautre, 1803. FBN**

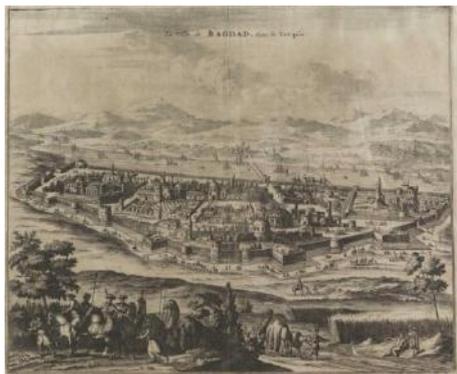
**Gravura em metal – 53 x 75 cm**



***La Ville de Bagdad dans la Turquie*, em *La gallerie agreable du monde V.51* –**

**Pieter Van de Aa. 1729. Livro. FBN**

**Folha de estampa burilada – 38 cm**



**Relation Historique Et Galante De L'invasion De L'Espagne Par Les Maures, Nicholas Baudot de Juilly. 1699. RGPL**



Objetos árabe-islâmicos

**Alcorão Iluminado – Séc XVIII. FBN**

**Manuscrito em ouro e tinta - Sem especificação**



**Gramática Árabe – Desconhecido, 1727. FBN**

**Manuscrito - Sem especificação.**



***Jambyia peninsular*** – Punhal, Séc XIX. FBN

**Metal e couro - Sem especificação**



***Porta Cálamo com Tinteiro*** – Síria, Séc XX. Estojo. BibliAspa

**Porta cálamo s/ tinteiro - 35 x 25 x 200 mm**

**Porta cálamo c/ tinteiro - 150 x 225 mm (Tinteiro 30 x 30 mm)**

**Porta cálamo c/ tinteiro - 30 x 15 x 300 mm**



***Material para pigmento*** – Mauritânia. 19??. BibliAspa

**Goma árabica e carvão - Sem especificações**



**Tábua de Escrever Geométrica – Marrocos, 19???. BibliAspa**

**Madeira policromada - 19 x 10 cm**



**Tábua de Escrever – Mauritânia. 19???. BibliAspa**

**Madeira e pigmento preto - 49 x 16 cm**



**Conjunto de manuscritos – Mauritânia, 18???. BibliAspa**

**Couro, papel e tinta - 110 x 120 mm**



**Tughra – Moafak Dib Helaihel, 20??. Caligrafia. BibliAspa**

**Papel e tinta - Estilo Thuluth**



**“O futuro pertence àqueles que acreditam na beleza de seus sonhos” – Moafak Dib Helaihel, 19??. Caligrafia. BibliAspa**

**Papel e tinta - Diwani Jali**



**Azulejo Azul e Branco – Desconhecido, Séc XIX. MAR**

**Cêramica esmaltada - Sem especificações**



***Enxaquetado*** – Desconhecido, sem data. MAR

**Cerâmica esmaltada** - Sem especificações



***Placa de motivos florais*** – Desconhecido, sem data. Escultura. IPHARJ

**Pedra esculpida** – Sem especificações



***Placa com anjos*** – Desconhecido, sem data. Escultura. IPHARJ

**Pedra esculpida** - Sem especificações



***Bindalli Borça*** – Desconhecido, Séc XIX. MASP

**Veludo e fios metálicos - 72 x 72 cm**



***Toalha Cerimonial*** – Desconhecido, 18??. Têxtil. MASP

**Linho e fios metálicos – 127 x 45,5 cm**



***Dirhem de Al Hakam I*** – Al Andaluz, 198 heg/ 813 greg. Numismática. MHN

**Moeda de prata – 27 mm**



\*Imagem de: Padrões de Poder: Moedas de Al-Andaluz de VII a XV. Museu Casa da Moeda – Portugal.

**Dirhem Abd Al Rahman III – Al Andaluz, 948 heg/ 1541-42 greg. Numismática.**

MHN

Moeda de prata - 27 mm



\*Imagem de: Padrões de Poder: Moedas de Al-Andaluz de VII a XV. Museu Casa da Moeda – Portugal.

**Al 'Adl – Checra Antun, 1901. FBN**

Jornal impresso – Sem especificações



**Alcorão – Desconhecido. 1787. FBN**

Manuscrito - 30 x 22 cm



**Liga Andaluza de Letras Árabes – Habib Massoud. 1940. FBN**

**Revista impressa - Sem especificações**



\*Fonte: *O Renascimento Nahda passa por aqui: Literatura e imprensa árabe moderna presentes no acervo da Biblioteca Nacional, Guilherme Curi. ECO/UFRJ.*

**Alcorão – Autor desconhecido. 18??. BibliAspa**

**Manuscrito policromado - 24 x 19 cm**



## ANEXO II

***Interior Palácio Fiocruz - Luiz Moraes Júnior, 1909. COC***



***Interior Palácio do Catete - Carl Friedrich Gustav Waehneltdt, 1858-66. IRPH***



***Teatro Riachuelo, Adolfo Moreales de los Ríos. 1890. IRPH***



***Casa do Choro, Autor Desconhecido. 1902. IRPH***



***Igreja do Imaculado Coração de Maria - Adolfo Morales de los Rios,1909-29. IRPH***



***Pavilhão Mourisco – Luiz Moraes Júnior, 1918. FPJ***



**Coluna de Persépolis – Estado iraníano, séc XXI. Monumento. FPJ**

